

The background features abstract, layered paper-like shapes. A large, light blue shape is on the left, and a smaller, darker blue shape is on the right. A central, irregularly shaped piece of light green paper is layered over the white background, partially overlapping the blue shapes. The text is positioned in the upper right quadrant of the white space.

Rundbrief der
Sektion für redende
und musizierende
Künste

Ostern 1999

Liebe Leser!

Zu Ostern 1999, zur ersten weltweiten Sektionstagung mit Eurythmisten, Sprachgestaltern und Musikern, erscheint der 30. Rundbrief. Viele Stimmen gab es, die erfreut reagiert haben auf die neue Form des Rundbriefes, aber es gab natürlich auch kritische Äusserungen zu den Neuerungen.

Das Bühnenforum liess sich nicht ganz in der Form fortsetzen, wie es wünschenswert wäre: mit vielen aktuellen Beiträgen und Interviews, die Begegnung und Austausch fördern. Dazu braucht es die Hilfe vor Ort – haben Sie wieder Lust, ein Gespräch aufzuzeichnen mit den Initiativträgern einer Aufführung, eines Projektes?

Es sind sehr wesentliche und verschiedenartige Beiträge enthalten, die sich mit zeitgemässen Fragen der verschiedenen Sektionsbereiche auseinandersetzen.

Die Absicht, zu Marie Steiners 50. Todestag mehrere Beiträge zu veröffentlichen, die die Grundlage und Leistungen Marie Steiners für die Sektion würdigen, erwies sich als nicht möglich. Viel ist geschrieben worden in den Zeitschriften, Aufsätze, in denen Marie Steiners Einsatz auf allen Gebieten gewürdigt wurde: es wäre nur Wiederholung gewesen. Das Buch: «Marie Steiner – Lebensspuren einer Individualität» von Wilfried Hammacher bringt ein umfassendes Bild dieser besonderen Persönlichkeit an der Seite Rudolf Steiners.

Die Sektionstagung verspricht vieles von dem, was in der Sektion unbemerkt lebendig ist, sichtbar werden zu lassen. Die Begegnung der Künste, Gemeinsamkeiten der Aufgaben und Fragen, die gegenseitige Unterstützung kann uns impulsieren. Forschungsberichte werden in vielfältiger Form parallel vorgetragen. Ist es möglich, einiges davon schriftlich zu formulieren und damit allen zugänglich zu machen über den Rundbrief?

Überall werden neue Arbeitsweisen erübt im künstlerischen Zusammenarbeiten! Können wir uns darüber austauschen und unsere Erfahrungen mitteilen?

Viele Themen in den inhaltlichen Beiträgen kreisen um die Quellenmomente der Entstehung und um die Lage der Eurythmie heute; aber auch in der Musik ist die Frage um die Medienwirkung und andererseits die Verlebendigung ins Geistige eine zentrale; da klingt auch die Eurythmie-Meditation und vom Schicksal des Eurythmistseins mit herein.

Lebendige Erinnerungsbilder entstehen durch die Beiträge für die Jubilare Lea van der Pals, Maria Jenny-Schuster und Jürgen Schriefer.

Wiederum möchte ich Sie einladen zum Austausch untereinander im Rundbrief weltweit, was dem Einzelnen Mut macht, den Künsten weiterhilft; Forschungsanregungen und Erfahrungen, die auch andere fruchtbar ergreifen können. Die Vielfalt der Beiträge kann die Aufgaben in der Arbeit immer deutlicher werden lassen. Hier möchte ich auch einmal allen denen danken, die immer wieder einmal zur Feder greifen und uns miterleben lassen, was sie bewegt.

Jeder Autor ist für seinen Beitrag selbst verantwortlich. Manchmal können die Beiträge nur in gekürzter Form aufgenommen werden. Wir müssen schauen, ob wir den Umfang des Rundbriefes halten können und hoffentlich auch die Vielfalt der Beiträge. Bitte helfen Sie mit Ihrem Unkostenbeitrag mit, dass auch künftig eine deutsche und eine englische Ausgabe erscheinen können.

*Mit herzlichen Grüssen
Für die Redaktion:
Werner Barfod*

- «Die Fortwirkung des Orpheus-Mysteriums: Logisches Denken und künstlerische Kräfte» (V. Sease) 4

Bühnenforum

- Künstler-Forum Eurythmie (N. Moss) .. 12
 Ein Gespräch zwischen Ernst Reepmaker und Philip Beaven 12
 Ein «Blick in die Apokalypse» (M. Burton) 19
 Stuttgarter Eurythmie-Tage (E. Jenaro) .. 20
 Zur Aufführung «Der Grossinquisitor» von Dostojewskij (W. Barfod) 21
 Walking The Dog Theatre
 Tournee 1998/99 (W. Barfod) 22
 Eurythmie-Studio Bewegungs-Chiffren .. 23
 «13 Spiegel», The Rose Theatre (A. Stott) .. 24
 «The Green Snake», inspiriert von Goethes Märchen (A. Stott) 25
 «Don't I Know You?» («Kenne ich dich?») Moving Word Theatre (A. Stott) 26
 Artikel aus dem Berliner «Tagesspiegel» .. 28

Inhaltliche Beiträge

- Vorstufen zur Eurythmie (R. Bock) 31
 Die Lage der Eurythmie heute (G. Krantz) 34
 Vertiefung – Auf der Suche nach dem plastischen, musikalisch-sprachlichen Urgrund der Künste (A. Heidekorn) 37
 Die Meditation für Eurythmisten (A. Stott) 40
 Melodie – Harmonie – Rhythmus oder Melos – Rhythmus – Takt? (H.-U. Kretschmer) 47
 Elektronische Medien und die menschlichen Sinne (R. Patzloff) 52
 Kosmisches und Irdisches in der Musik (W. Wünsch) 55
 Vom Schicksal des Eurythmistseins (W. Barfod) 59
 Warum eigentlich Jahres-Zeiten-Feste? (W. Hammacher) 61

Berichte

- Die lebendige Kraft der Sprache (W. Wendt) 65

- Zehn Jahre Wortwerkstatt (J. Schmied) . 67
 Zum ersten Mal dabei! Eindrücke von der Internen Tagung für Sprachgestalter und Schauspieler (N. Vockerodt) 68
 Bericht von der Sprachgestaltertagung (S. Breme) 70
 Das norddeutsche Eurythmielehrer-Seminar 97/98 (A. Peuker) 72
 3. Musikwoche Heiligenberg 1998 (F. Blume) 73
 9. Salzburger Musiktagung mit Heiner Ruland (O. Peter) 74
 Studienkurs für Puppen- und Figurenspiel am Goetheanum (R. Blasel) 75
 Rezitationsabend in Heileurythmie-Ausbildung Stuttgart (U. Ziegenbein) 76
 Sound Circle Eurythmy (D.M. & G. Monasch) 76
 Das Bühnenausbildungsjahr 1998/99 hat begonnen! (J. Secretan) 80
 Epilog und Prolog Japan (M. Leber) 82
 Die Grundsteinmeditation auf englisch (C. Schmandt) 85
 Eurythmie-Künstler-Forum (S. Shapiro) 86
 Bericht von der Speech Association of North America (P. Smith) 87
 Arbeitsgespräch zu Fragen des ästhetischen Urteils in der Eurythmie mit Thomas Göbel (W. Barfod) 88
 Bericht zum Eurythmie-Ausbildungsprojekt in Kapstadt (S. Sponheuer) .. 89
 Eine Eurythmiebühnengemeinschaft stellt sich vor, Berlin (A. Achilles) 90
 BRIGID – keltische Göttin und Heilige (A. Bässler) 92
 Bericht aus Slovenien (G. Balog) 93
 Bericht aus Israel (J. Ranck) 94

Nachrufe

- Ingrid Asschenfeldt (M. Sieglösch) 96
 (D. Engelbrecht) 98
 Ingeborg Bässler (R. Heymann) 99

Ankündigungen und Tagungen

- Course in pedagogical eurythmy, Järna 102

Fundevogel Eurythmie-Theater Wien ..	102
Norddeutscher Arbeitskreis für Leierspiel	103
Achtung, an alle Eurythmisten !	103
Eurythmy Centre Stourbridge	104
Eurythmie-Studio	104
Wechsel in der Puppenspiel-Abteilung	104
Puppenspiel-Tagung	104
Wechsel in der Eurythmie-Bühne	105
Wechsel in der Schauspiel-Bühne	105
Eurythmie Schule Hamburg	106
Projekt «Klangwelten»	107

Fortbildung

Fortbildung Toneurythmie (D. Mier) ..	108
Fortbildung Sprachgestalter (C. Slezak)	108
Fortbildung Sprachgestalter (D. Mendel)	108
Eurythmie-Fortbildung (A. Bäschlin) ..	109
Heileurythmie-Fortbildung (A. Bäschlin)	109
Bildungsstätte für Eurythmie Wien	109
Hogeschool Helicon, Den Haag	110
Kurse mit Annemarie Ehrlich	111
Post-Graduate Courses, Spring Valley ..	111
Summer Eurythmy Week, Spring Valley	111
Ein Ausbildungszyklus, Paris-Chatou ..	112
Eurythmisch-pädagogischer Berufsvor- bereitungskurs in Witten/Annen ...	112
Eurythmie-Wochenend-Tagung für Laien, Studenten, Eurythmisten	113

Biographisches

Einiges aus den Proben mit Marie Steiner (E. Froböse)	114
Zum 90. Geburtstag von Lea van der Pals (A. Bäschlin)	115
(A. Schröder)	117
(E.v. Laue)	117
(U. Copijn-Meier)	118
(C. Groot)	119
(R. Bock)	119
(J. Ranck)	120
(Chr.-M. Schmidt)	121
(U.-I. Gillert)	121
(M. Habekost)	121
(Chr. Lubczyk)	122
Für Maria Jenny-Schuster,	

zum 92. Geburtstag (C. Groot)	123
Im Gespräch mit Jürgen Schriefer (W. Hammacher)	123

Buchbesprechungen

Sylvia Bardt, Eurythmie als menschen- bildende Kraft (W. Barfod)	128
Werner Barfod, Tierkreisgesten und Menschenwesen (B. Arden-Hansen)	128

Verschiedenes

Zum Nachdenken	130
Pädagogische Begleitung, Beratung und externe Mentorenschaft (E. Meier)	130
Zum Nachdenken	131
Erneuter Aufruf!	132

Veröffentlichungen

Th. Poplawski, Rhythm, Dance and Soul	133
Ernst Betz, Alliteration und Stabreim ..	133
Stefan Abels, Harmonielehre	134
Rudolf Steiner, Eurythmie als sichtbarer Gesang	134
Hedwig Diestel, Verse für die Pädagogische Eurythmie (C. Groot)	135
Hedwig Erasmý, Die «Zwölf Stimmungen» von Rudolf Steiner als Offenbarung kosmischen Schaffens und mensch- lichen Seins	136
Lyran, Kunst – Pädagogik – Terapi	136
Stefan Abels, Vom Urphänomen musika- lischer Form	136

Leserbriefe

Friedwart Blume	137
Eugen Meier	137
Brigitte Schreckenbach	139
Birgit Lundqvist	142
Karin Olander	142
Eugen Meier	137

Gedichte von Heidrun Leonard – Vokalreihen

Zusammenfassung eines an der Tagung für Sprachgestalter und Schauspieler gehaltenen Vortrags von Dr. Virginia Sease am 26. April 1998 am Goetheanum zum Thema:

«Die Fortwirkung des Orpheus-Mysteriums: Logisches Denken und künstlerische Kräfte»

Wenn etwas wirklich Mysteriencharakter hat, dann strahlt es eine Wirksamkeit hinaus durch lange Epochen hin; so die alten Mysterien wie zum Beispiel das Orpheus-Mysterium, so die neuen Mysterien wie die Anthroposophie und aus der Anthroposophie die neuen Kunstimpulse. Das Jahr 1998 brachte zum dritten Mal den Einbruch des apokalyptischen Tieres aus der Tiefe. (Im Vortrag an der Tagung im Jahre 1997 haben wir diese apokalyptischen Verhältnisse ausführlich behandelt.) Zum Schluss des Jahres aber gedachten wir am Goetheanum durch die Gesamtgestaltung der Weihnachtstagung des 50. Todestages Marie Steiners am 27. Dezember. Der Vorstand am Goetheanum und der Vorstand des Nachlassvereins trugen gemeinsam mit anderen Mitwirkenden die Verantwortung für diese Tagung. An der Tagung für Sprachgestalter und Schauspieler 1996 habe ich einiges über Marie Steiners Beziehung zu dem französischen Dichter Edouard Schuré (1845–1929) aufgegriffen, denn durch Schuré kam Marie von Sivers zu Rudolf Steiners Kreis in der Theosophischen Gesellschaft in Berlin. Als Einstieg in unsere jetzige Thematik können wir kurz auf einige Aspekte der Geistes- und Kulturgeschichte der 80er und 90er Jahre des 19. Jahrhunderts blicken.

Im Jahre 1889 erschien eine bahnbrechende Geschichte der Geheimreligionen: «Die grossen Eingeweihten» von Edouard Schuré. Ende der 90er Jahre lernte Marie von Sivers dieses Werk kennen. So beschreibt sie ihren Eindruck:

«Auch Schuré suchte im lebendigen Geistgestalten der Sprache sich den Ewigkeitswerten der Menschheit zu nahen, deren Wirken sich ihm an den Kulturerrungenschaften der Völker offenbarte. Er suchte die Stimme der Eingeweihten aller Zeiten und Rassen zu erlauschen und vermochte durch die Evolutionskraft seines Bild-Erlebens und durch das intensive Eindringen in die geistigen Untergründe der Geschehnisse, wie aus fernen Zeitenräumen sie in die Gegenwart hinüberklingen zu lassen.»¹

In «Die grossen Eingeweihten» sind die ausführlichsten Ausführungen über das Orpheus-Mysterium zu finden, die für unser Thema besonders wichtig sind, da Rudolf Steiner anhand von «Die grossen Eingeweihten» beschreibt, wie ein Mensch, der medial begabt ist, bis zur Mondensphäre übersinnliche Erlebnisse haben kann. Aber ob sie Wahrheit sind oder nur Illusion erzeugen durch Emotionen oder Gedanken getragen durch Emotion, kann der Hellseher dieses Grades nicht unterscheiden. Rudolf Steiner bezeichnet diesen Grad als «das Lesen im Astrallicht». Eine nächste und entscheidend höhere Stufe bedeutet der Zugang zum Weltenäther, zum Weltengedächtnis. Hier kann der Hellseher die grossen zivilisatorischen Ereignisse nacherleben. Bis zu dieser Ebene konnte Edouard Schuré geistig forschen, und die Inhalte seines Werkes stammen zum grossen Teil von Schurés Fähigkeit, in diese Verhältnisse hineinzuschauen.²

Von geistig-historischer Bedeutung für uns ist auch die Tatsache, dass die ersten dramatischen Anfänge durch Rudolf Steiner und Marie Steiner zwei Dramen von Edouard Schuré waren: «Das Drama von Eleusis», aufgeführt 1907 bei dem Münchner Kongress, und «Die Kinder des Luzifer», 1909 bei der zweiten Festspielveranstaltung in München mit Marie von Sivers als «Kleonis». Deswegen blicken wir aufmerksam auf einen Aspekt von Schurés Inspirationsquelle hin, die Rudolf Steiner beschreibt als «... eine höchst interessante Tatsache des modernen

Geisteslebens»³. Es geht um Margherita Albana (1831–1887), «... eine Persönlichkeit, die viel in die Geheimnisse des Daseins hineingeschaut hat»⁴. Schuré selber nennt sie «seine Führerin zur Zeit ihres Lebens und den Geist seiner Seele nach ihrem Tod». Rudolf Steiner konnte das Wesen dieser Persönlichkeit auch für Schuré interpretieren. Sie verstand ganz besonders die griechischen Mysterien, obwohl sie «... nicht durch jene grosse geistige Kunst eingeweiht [war], welche derjenige durchmachen musste, welcher innerhalb der griechischen Mysterien den Umgang mit den Göttern pflegen wollte. Eine solche Persönlichkeit war eine Natureingeweihte, wie es Naturdichter gibt ... [sie hatte] Erinnerungen ... an frühere Daseinsstufen ... [und] die Möglichkeit, durch Verwandlung ganz bestimmter niederer Kräfte unseres Daseins hineinzuschauen in die höhere Welt ... [Denn] alle höheren Erkenntnismittel des Menschen sind im Grunde genommen Umwandlungen untergeordneter Kräfte.»⁵

Wie war der Einfluss von Margherita Albana auf Edouard Schuré? Dazu berichtet Rudolf Steiner: «... denn er ist durch die im Jahre 1887 verstorbene Margherita Albana in die wahre geistige Welt, in die geistige Wirklichkeit eingeführt worden. Aus der Ahnung ist für ihn Realität geworden, und damit konnte er den Schlüssel finden zu dem Inneren der griechischen Mysterien. Besser als irgendeiner vermochte es Edouard Schuré, hineinzuleuchten in das, was innerhalb der heiligen Mysterien Griechenlands vorging.»⁶ Weiterhin ist diese Freundschaft zwischen Edouard Schuré und Margherita Albana vom Gesichtspunkt der Esoterik der Kunst von Bedeutung, da deutlich zu sehen ist, dass ein Mensch für den anderen Hervorrufer für Erinnerungen der Vergangenheit und Impulse für die Zukunft werden kann. Durch Margherita Albana war für Schuré die frühere griechische Welt auferstanden. Und dem Christlichen verdankte er, dass er nicht bloss ein äusserer Künstler war, sondern

auch einen tiefen Blick in den geistigen Entwicklungsgang der Menschheit tun kann. Diesen Blick hat er gezeigt in seinem Buche «Die grossen Eingeweihten»⁷.

Ein Spruch von Margherita Albana kann wie eine knappe Zusammenfassung der geistig-seelischen Stimmung des esoterisch bestrebten Menschen in dem theosophischen Jahrzehnt gleich vor dem Hingang von Helena Petrowna Blavatsky aufgefasst werden: «Vertraue auf den Gott in deiner Brust, und dann überlasse alles, was in dir ist, dem Strom des Lebens.»⁸

So sehen wir, wie die Anknüpfung an Edouard Schuré und seine Inspirationen uns heute helfen können, näher an das Orpheus-Mysterium heranzukommen und dadurch an dessen Fortwirkung in verwandelter Form bis in unsere Zeit direkt hinein. Darin liegt manch eine innere Strömung der Sprache in künstlerischer wie auch kultischer Prägung, die enthüllt werden will. Das Folgende kann als sehr kurze Zusammenfassung der Orpheus-Geschichte von der traditionellen griechischen Überlieferung als Gedächtnisstütze dienen.

Orpheus, der grosse Sänger, hatte von seiner Mutter, Kalliope, der Muse der Dichtkunst, seine Gesangsbegabung geerbt, und Apollo schenkte ihm ein Saitenspiel. Wenn Orpheus sang und seine Leier spielte, waren alle Geschöpfe der Natur, sogar die Steine, wie bezaubert. Als er Eurydike, die schönste der Najaden, erblickte, verliebte er sich in sie und nahm sie zur Braut. Nur drei Tage dauerte sein Glück, dann, beim Tanzen auf der Wiese mit ihren Gefährtinnen, wird sie von einer giftigen Natter gebissen und stirbt sofort. Orpheus ist trostlos, singt und spielt in seinen Schmerzen, dass die Natur stumm wird. Orpheus fasst dann einen in der Menschheitsgeschichte erstmaligen Entschluss: Er steigt in die Unterwelt unbehindert von Kerberos, dem Schwellenwächter, hinunter und begibt sich vor den Thron, wo Hades neben seiner Gattin Persephone den Bereich der Toten beherrscht. Durch sein

göttliches Singen und Spielen, was seine menschliche Liebe zum Ausdruck bringt, sind Hades und Persephone so bewegt, dass sie Eurydike ihm zurückgeben, aber mit einem strengen Gebot: er darf beim Gang nicht zurückblicken, bis sie die Unterwelt verlassen und das Tageslicht erblicken, sonst verliert er für immer die Eurydike. Bei dem Aufwärtssteigen kann Orpheus ihren Schritt nicht hören, es wird ihm so bange, dass er doch zurückblickt, und in dem Moment verschwindet Eurydike wieder in die Unterwelt. Trostlos wandert er durch die Welt, von Frauenliebe kann er nicht bewegt werden, was die wilden, durch Weingenuss ekstatischen Bacchantinnen in Wut versetzt. Als sie, unerwartet, auf Orpheus traurig singend und spielend stürzen, schleudern sie ihre Thyrsosstäbe und Steine auf ihn. Alle Waldtiere stellen sich vor ihm als eine Schutzmauer, aber sie können ihn nicht retten. Die ganze Natur trauert um ihn, aber seine Seele wird im Reich der Schatten wieder mit Eurydike vereinigt.⁹

Durch Edouard Schuré bekommt die Orpheus-Geschichte eine bedeutende Erweiterung und Vertiefung, wodurch wir in die Lage kommen, an «die unvergänglichen Spuren alles Geistigen», d. h. an den Akasha selber, wie Rudolf Steiner die Akasha-Chronik beschreibt, heranzutreten, was unerlässlich ist, um die Fortwirkung dieses Mysteriums heute zu ahnen. Schuré's Darstellung zeigt eine immense Enthüllung der bösen Kräfte auf, wie auch eine Anknüpfung an die Mysteriengeschichte. Rudolf Steiner erwähnt in einem für unser Thema aufschlussreichen Vortrag, dass die griechischen Mysterien auf Orpheus zurückgehen: «Ich erwähne ihn [Orpheus] deshalb, weil er in einer gewissen Weise dem Zeitalter angehört, das dem christlichen unmittelbar voranging. Orpheus war der, welcher die griechischen Mysterien eingerichtet hat ..., so dass gleichsam durch die Kultur des Orpheus vorbereitet wurde, was der Menschheit später durch das Christusereignis gegeben worden

ist. Für Griechenland ist Orpheus dieser grosse Vorbereiter.»¹⁰

Im Mittelpunkt der Orpheus-Geschichte, die durch Schuré's Einsichten in den Weltenäther zugänglich wird, steht der damalige harte Kampf in Thrakien zwischen den solaren und den lunaren Kulte. Im grossen Detail beschreibt Schuré, wie diese Kulte zwei total entgegengesetzte Weltauffassungen und Lebenseinrichtungen repräsentieren. Die solaren Kulte werden streng durch männliche Priester geführt. Ihre Kultorte in Form von Tempeln befinden sich auf den Bergen, während unten in den Wäldern und Tälern die lunaren Kulte durch niedere magische okkulte Künste von den auserlesenen leidenschaftlichen Priesterinnen geführt werden. Sie führen den Bacchuskult entstellend weiter: «... bei den Thrakiern hatten die Priesterinnen des Mondes oder der dreifachen Hekate die Gewalt an sich gerissen, indem sie sich des alten Bacchuskultus bemächtigten und ihm einen blutigen und furchtbaren Charakter gaben. Als Zeichen ihres Sieges hatten sie den Namen Bacchantinnen angenommen, wie um ihre Obergewalt zu bezeichnen, die Vorherrschaft der Natur, die Macht über den Mann. Magierinnen, Verführerinnen oder blutige Vollzieherinnen menschlicher Opfer ... unzüchtige Tänze in der Tiefe eines Waldes ... wehe dem Jupiter- oder Apollo-Priester, der sie zu belauschen wagte. Er wurde in Stücke gerissen.»¹¹

Gerade Orpheus, dessen Name «der durch das Licht Heilende» bedeutet und der als Sohn Apollos gilt, ist am tiefsten von den Bacchantinnen und ihren thrakischen männlichen Folgern gehasst. Trotzdem: nach Eurydikés zweitem Gang in die Unterwelt versucht Orpheus die bösen Kräfte ans Licht heranzuführen, die Thrakier zu erlösen. *Es wäre eine Erlösung durch die Macht der menschlichen Stimme gewesen: Der Erlösungsversuch Orpheus' wie auch seine Suche nach Eurydike, die ihn in die Unterwelt führt, in die Welt der Schatten, die auf Erlösung harren, sind ein gewaltiges Bild der*

Initiation. Es bedeutet den einzigen vorchristlichen Gang in die Unterwelt, in den Bereich der Verstorbenen, der dann auf das Karsamstag-Ereignis hinweist, der Descensus Christi ad inferos. Dadurch bekommt er die Kraft, sich allein gegen die hasserfüllten wilden Thrakier zu stellen.

«Die Götter der Höhe sprechen zu euch aus meinem Munde ...» Aufrecht unter einer grossen Ulme sprach Orpheus. Er sprach von den Wohltaten der Götter, von dem Zauber des himmlischen Lichts, jenes reinen Lebens, das er mit seinen eingeweihten Brüdern ... führte und das er allen Menschen mitteilen wollte ... Und während er sprach, vibrierte seine ernste und sanfte Stimme wie die Saiten einer Lyra und drang immer tiefer in die Herzen der erschütterten Thrakier ... Und die gerührten Thrakier murmelten untereinander: Ein Gott spricht zu uns, Apollo selbst bezaubert die Bacchantinnen!¹² Trotzdem wird Orpheus durch die Wut der Hauptvertreterin der Bacchantinnen ermordet.

In der esoterischen Überlieferung wird Orpheus als Sohn Apollons bezeichnet. Erst durch Rudolf Steiner beginnt man verstehen zu können, wie das Orpheus-Mysterium zu tiefst mit dem Christus-Mysterium und der Menschheitsentwicklung verbunden ist. An dieser Stelle muss in viel zu kurzer Form eine Betrachtung eingeschoben werden, in der Rudolf Steiners geistige Forschung über drei Opfertaten Christi vor dem Mysterium von Golgatha als Brücke uns zur Hilfe kommen muss.

Während der Mond noch Teil der Erde war, mussten die Menschenseelen Aufenthalt auf anderen Planeten suchen, um eine totale Verhärtung ihrer Wesensglieder zu vermeiden. Denn in der lemurischen Zeit hätten die Sinneswahrnehmungen entweder überwältigende Lust oder grossen Schmerz verursacht. Gegen diesen Angriff Luzifers auf den sich entwickelnden physischen Leib durchseelte aus Mitleid der Christus die Schwesterseele Adams in der geistigen Welt, um die Sinnesorgane zu retten. Es ist die Seele, die

später in dem nathanischen Jesus lebte. In der atlantischen Zeit wirkten ahrimanische und luziferische Kräfte zusammen, um die sieben Lebensorgane und dadurch die Ätherleibbildung in Unordnung zu bringen. Die Lebensorgane wären zu Werkzeugen des Ekels und der Gier verurteilt worden, wenn der Christus nicht zum zweiten Mal den zukünftigen nathanischen Jesus durchsetzt hätte, um die Lebensorgane zu retten. Der Ätherleib hätte sich niemals befreien können, niemals wären gewisse künstlerische Entwicklungen möglich geworden, wie Rudolf Steiner für den Gesang zum Beispiel beschreibt, wie die Anteilnahme des Ätherleibes beim Singen «... das fortwährende Überleiten der Töne auf den Ätherleib» ist (Vortrag vom 9.1.1915, GA 161). Gegen Ende der atlantischen Zeit drohte eine dritte Unordnung den Menschen zu vergewaltigen, diesmal im Seelenleben, in Denken, Fühlen und Wollen. Eine dritte Durchchristung wird bildhaft in der griechischen Mythologie im Kampf des Apollon mit Python, dem Drachen.

Orpheus dann später als Sohn Apollons ordnet Denken, Fühlen und Wollen durch seine Kunst, denn sein Singen und Spiel ragen hinauf ins Denken und hinunter ins Wollen.¹³

In Anknüpfung an die Betrachtung an der Tagung 1997 greifen wir eine unterliegende Gesetzmässigkeit für alle Gesichtspunkte der 5. nachatlantischen Epoche auf: Was in der 5. nachatlantischen Epoche entwickelt wird, musste in der 3. nachatlantischen Epoche veranlagt werden. Eben deswegen sind die Bilder vom ägyptischen Tempel in «Der Seelen Erwachen» zum Beispiel so wichtig. Wenn wir die Zeitangabe für die Dauer eines nachatlantischen Zeitalters – 2160 Jahre – miteinbeziehen, dann gliedern sich die Zeitalter so:

Mittelpunkt	Mittelpunkt	Mittelpunkt
2907 1827 747 v. Chr.	747 v. Chr. 333 n. Chr. 1413 n. Chr.	1413 2493 3573
Empfindungsseelen- Zeitalter	Verstandes- oder Gemütsseelen- Zeitalter	Bewusstseinsseelen- Zeitalter

Erst in der Mitte des jeweiligen Zeitalters verbindet sich die Ich-Organisation mit der betreffenden Seelenqualität.

Für das 5. nachatlantische Zeitalter mussten durch einen hohen Menschheitslehrer in dem 3. nachatlantischen Zeitalter die Impulse für das logische Denken veranlagt werden: wie ein reiner Gedanke zu einem anderen reinen Gedanken gesetzt werden kann, «Gedanken-Plastik» (Rudolf Steiner) – damit der Mensch in geistiger Freiheit selbständig Zugang zur geistigen Welt finden kann. Aber der grosse Lehrer konnte damals die Kräfte des freien Denkens selber nicht haben und musste daher andere Kräfte verwenden. Er unterrichtete nicht in Begriffen, sondern durch die Musik. Mit Musik ist auch erweitert zu verstehen das Musikalische in der Sprache. Denn das Musikalische in der Empfindungsseele löst dasjenige aus, das, wenn es später in die Bewusstseinsseele aufsteigt, zum logischen Denken wird.¹⁴ Nebenbei bemerkt ist dies ein wichtiges pädagogisches Prinzip, was im frühen Kindesalter zu pflegen wäre. Rudolf Steiner beschreibt, wie die europäische Bevölkerung im dritten Zeitalter und in das frühe vierte Zeitalter hinein lebte wie «... abwartend durch die Jahrhunderte hindurch. Es waren ihre Kräfte gleichsam zurückgehalten für das, was kommen sollte. Sie waren in ihren wesentlichen Kulturelementen beeinflusst von jenem grossen Eingeweihten, der sich dieses Feld bis in die sibirischen Gegenden hinein ausersahen hat, und den man den Eingeweihten Skythianos nennt. Von ihm waren inspiriert die Führer der europäischen Urkultur, welche nicht auf dem fusste, was als Denken in die Menschheit kam, sondern auf einer Aufnahme-fähigkeit für ein Element, das in der Mitte stand zwischen dem, was man nennen

könnte rezitativ-rhythmische Sprache und eine Art von Gesang, begleitet von einer eigentümlichen Musik, die heute nicht mehr vorkommt, sondern auf einem Zusammenspiel von pfeifenartigen Instrumenten beruhte. Es war ein eigenartiges Element, dessen letzter Rest in den Barden und Skalden lebte. Alles, was der griechische Apollo- und Orpheusmythos erzählt, hat sich von daher herausgebildet.»¹⁵

Ein altes Mysterienwort lautet: das Orpheus-Werden des Apollo. Rudolf Steiner erläutert dieses Wort, indem er auf das Herabsteigen eines Bodhisattva, eines Menschheitslehrers, der mit der Zeit zum Buddha wird, hinweist. Es gibt zwölf Bodhisattvas, die sich besonders um die Menschheitsentwicklung kümmern. Sie haben selber erhöhte, erhabene Fähigkeiten, um dann beim Menschen Fähigkeiten zu erziehen. Wenn der eine seine Aufgabe erfüllt und vollendet, steigt er zur Buddha-Stufe auf. Der Gautama-Buddha ist sehr verbunden mit dieser Sektion durch seine Mars-Aufgabe. (Siehe hierzu: Zusammenfassung des Vortrages: «Buddha und Christuswirkungen in der Sprachentwicklung» [V.S.] im Rundbrief 1995.) Erst um 600 v. Chr. erlebte dieser Bodhisattva eine volle Inkarnation statt einer teilweisen Inkorporation. Dann erlangte er die Buddha-Würde. Die 12 Bodhisattvas leben im Anblick des Christus Jesus. Er ist der Lebensquell, der sie erleuchtet. Durch das Mysterium von Golgatha wurden neue Impulse gegeben für alles im Menschlichen; zum Beispiel alle menschlichen Kehlköpfe, die die Christusworte aussprechen, erlangen mit der Zeit eine Art neuer Feinstimmung, und dies trotz der irdischen Sprache. Diese Worte und die Worte der Schüler Christi vibrieren bis in unsere Zeit hinein, sie

leben als Keim in der Seele. So ist es auch mit den Worten aller grossen Menschheitslehrer. Wir brauchen nur an die Mantren oder die Worte der Mysteriendramen von Rudolf Steiner zu denken, die als Keime still im verborgenen wachsen, um eines Tages als innere Kräfte zu blühen. Es ist eine Art alchemistischer Vorgang: das Wort wird Kraft. Die Bodhisattvas wirken als Vorboten und Vorbereiter der Christusinkarnation und dann nach dem Mysterium von Golgatha als Nachfolger und Träger: «Und erst, wenn der letzte zum Christus gehörige Bodhisattva seine Arbeit getan haben wird, wird die Menschheit empfinden, was der Christus ist; dann wird sie von einem Willen beseelt sein, in dem der Christus selber lebt. Der Christus wird durch das Denken, Fühlen und Wollen in die menschlichen Wesen einziehen, und die Menschheit wird die äussere Ausprägung des Christus auf der Erde sein.»¹⁶

Orpheus wurde durch alle Zeiten bezeichnet als «der grösste Künstler». Es war seine Aufgabe, die Führung in die Sonnenmysterien mit Gesang, musikalischem Sprechen und Saitenspiel zu leiten, und dazu war er «des Seelischen so mächtig ..., dass er nicht nur den schon geformten menschlichen Körper als Instrument benutzen konnte, sondern durch seine Töne sogar die ungeformte Materie in Formen giessen konnte, die den Tönen entsprachen»¹⁷. Wie stand Orpheus im Kulturstrom der 4. nachatlantischen Epoche? An diese Frage kommen wir gut heran, wenn wir hinter allem, was wir in der Menschheitsentwicklung, in der Kultur und in der Erdenentwicklung zu verstehen suchen, auf die Folge der grossen sieben Lebensgeheimnisse schauen. Die ersten drei Geheimnisse korrespondieren zu den letzten drei, wenn wir sie als die 7 Kulturepochen zusammengehörig betrachten¹⁸:

- | | |
|--------------------|---------------------------|
| (1) Abgrund | (7) Die Gottseligkeit |
| (2) Zahl | (6) Das Wort |
| (3) Alchemie | (5) Das Böse und das Gute |
| (4) Geburt und Tod | |

Orpheus gehört zur vierten, alleinstehenden Epoche. Er durfte nicht zurückblicken. Auf seine umfassende und geniale Art hat Goethe diese Geheimnisse gewusst. In Faust II im 2. Akt (Klassische Walpurgisnacht) beschreibt Chiron die Helden: «Dann Orpheus, zart und immer still bedächtig, schlug er die Leier allen übermächtig.» Und dann Mantos letzte Worte, an Faust gerichtet:

«Tritt ein, Verwegener, sollst dich freuen!
Der dunkle Gang führt zu Persephoneien.
In des Olympus hohlem Fuss
Lauscht sie geheim verbotnem Gruss.
Hier hab' ich einst den Orpheus
[eingeschwätzt,
Benutz es besser, frisch! beherzt!]

Goethe sieht Faust in seiner Sehnsucht nach Helena als einen zweiten Orpheus. So sind auch Goethes Ausführungen in den Paralipomena zu Faust interessant, aber sie würden an dieser Stelle den Rahmen der Darstellung sprengen.

Während Orpheus nicht zurückblicken durfte, denn die dritte Epoche war abgeschlossen und durfte keine Wirkung bis in die vierte Epoche ausüben, müssen wir heute in der fünften Epoche sehr wohl verstehen und erleben, wie das Böse und das Gute eine Art physisch-seelisch-geistiger Alchemie bedeutet.

Orpheus durfte seine durch Skythianos veranlagten Fähigkeiten schon verwenden; so wirkten sein Singen–Sprechen–Spielen besänftigend und erleuchtend. Aber nicht zurückzuschauen war das Gebot auch, weil die Fähigkeit hinter dem Musikalischen ruhend bleiben musste, um Kraft für seine unsere Zeitepoche umwandelnde Aufgabe zu sammeln, das heisst, zum logischen und dadurch leibfreien Denken zu führen, was auch synonym mit einer inneren Schulung durch die Anthroposophie ist. Die Alchemie der Kunst wirkt als heilende Kraft, indem sie weiter im Sinne des dritten vorchristlichen Opfers, im Sinne des Apollo, ausgleichend

auf die drei Seelenkräfte wirkt. Die Frage, die zu Auseinandersetzungen jetzt an der Jahrtausendwende führt, lautet: Ist eine Kunst heute überhaupt zeitgemäss, wenn sie nicht auch in weitem Rahmen heilend wirkt?

Die Bacchantinnen sind nicht verschwunden. Sie arbeiten zerstörerisch auf vielen Ebenen, und ganz besonders in bezug auf jede sprachliche und musikalische Kunst. Wenn wir sie heute identifizieren wollen, dann sind sie als asurische Wesenheiten zu betrachten. Zurückblickend kommen wir zur Urzeit der Lemuria, als Luzifer in die Empfindungsseele einschlug, und dann in die Atlantis-Zeit, als Ahriman Zugang zur Verstandes- oder Gemütsseele erlangte. Auf der Erde üben die Asuras seit dem 15. Jahrhundert einen immer grösseren Einfluss auf die Bewusstseinsseele aus, was besonders problematisch ist, weil das Ich erst im Jahre 2493 voll in die Bewusstseinsseele hineintauchen wird. Die Asuras gehören zu den Scharen zurückgebliebener Wesenheiten und zwar als zurückgebliebener Archai. Sie erlebten ihr Ich-Bewusstsein schon auf dem Saturn. Ihre Aufgabe wäre, dazu beizutragen, die Fähigkeit des menschlichen Leibes als Träger des Ich zu bilden. Ihr Ziel heute aber besteht darin, dass sie das menschliche Ich für sich erobern wollen. Ihre grösste Anführerin ist Lilith.¹⁹

Heute sind die Asuras Dienerinnen des Sorat, dessen Wirkung gekennzeichnet wird durch Chaos, Zerstörungswut, Unberechenbarkeit, und dessen Ziel es ist, das menschliche Ich total zu zerstören. Die Sorat-Kräfte wollen nicht das menschliche Ich für sich erobern, sondern sie wollen es total vernichten. Sorat will deswegen auch den dem Menschen eingeborenen Sinn für Karma ausmerzen. Allein aus diesem Grunde sind gerade die Mysteriendramen heute lebensnotwendig. Zum Teil erreicht er sein Ziel durch die Zerstörung der Möglichkeit, sich gegenseitig durch logisches Denken – was dann durch die Sprache zum Ausdruck kommt – zu verständigen. In den Mysteriendramen

geschehen und offenbaren sich die Karmabeziehungen gerade durch die Sprache in Form von Monolog und Dialog, wie auch in Märchen und im Mantrischen.

Sorats grösste Absicht ist es, die wachsende Fähigkeit der Menschheit, den Christus im Ätherbereich zu erleben, auszulöschen. So ist er wahrlich der Sonnendämon gegenüber Christus, dem Sonnengeist. Er kennt viele Wege, um eine neue Art der Logik, eigentlich Scheinlogik, einzuführen, die die menschlichen Kräfte übersteigt; ob es Internet, e-mail oder die Cyber-Welt ist – der Mensch kann die damit verbundenen Prozesse logisch nicht leicht oder überhaupt nicht nachvollziehen. Auf künstlerischem Gebiet hat sich eine Angleichung des normalen, schon sehr im Verfall begriffenen Sprachgebrauchs als Ideal eingeschlichen, was bedeutet, jede Spur des Rhythmisch-Musikalischen auszurotten und weiterhin die höchsten Inhalte durch die niedrigste Art des Sprechens zu entwerten und zu entstellen.

Zu diesen düsteren Realitäten unserer Zeit gibt es aber auch gerade wichtige Wahrbilder durch die Orpheus-Tradition, wonach wir uns innerlich richten können. Orpheus, der hohe eingeweihte Künstler, versucht den Gang durch den Totenbereich, um Eurydike zu retten. Eurydike kann man auch als seine Seele, seine Kunst verstehen. Er kann diese Tat nicht vollziehen, obwohl er Vorbereiter für den Christus ist. Nach alten Traditionen und auch im Credo vieler christlicher Kirchen aber befreit der Christus die Seelen aus der Hölle. Es ist seine Höllenfahrt zwischen der Kreuzigung und der Auferstehung.

Wir blicken auf Orpheus' Beziehung zu Skythianos, der der Inspirator im 3. Zeitalter im europäischen Gebiet war, der im 4. Zeitalter durch das himmlische Konzil zusammen mit anderen Menschheitslenkern (Manes als Initiator des Konzils, Zarathustra [Meister Jesus] und Gautama Buddha in seiner Geistleiblichkeit) etwas Mächtiges für die Zukunft bestimmt hat, was jetzt seit

Anfang der 5. Epoche von Christian Rosenkreutz vollzogen wird.²⁰

Wir haben uns in den letzten Jahren oft darauf besonnen, wie Rudolf Steiner die Tatsache darstellt, dass Christian Rosenkreutz in diesem michaelischen Zeitalter Protektor für den anthroposophischen Kunstimpuls wird. Alles, was sich jetzt im Bereich des Wortes aus den Impulsen von Rudolf Steiner und Marie Steiner-von Sivers in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickeln konnte, hat grossen Wert für sich, und zugleich dienen diese Impulse und deren weitere Ausübung in der Zukunft als Überbrückungsmöglichkeit zum 6. nachatlantischen Kulturraum, der durch das Geheimnis des Wortes gekennzeichnet wird.

- 1 Siehe Hella Wiesberger, «Marie Steiner-von Sivers. Ein Leben für die Anthroposophie. Eine biographische Dokumentation». Dornach, 1988. S. 70. Zitat von Marie Steiner, Geleitwort für die Broschüre von Camille Schneider «Edouard Schuré. Seine Lebensbegegnung mit Rudolf Steiner und Richard Wagner», Freiburg i. Br. 1971.
- 2 Siehe Rudolf Steiner, Vortrag Berlin, 5. Oktober 1905, GA 93a.
- 3 Rudolf Steiner, Vortrag Berlin, 1. März 1906, GA 54.
- 4 Ebenda.
- 5 Ebenda.
- 6 Ebenda.
- 7 Ebenda. Siehe auch das Vorwort von Rudolf Steiner in Edouard Schurés «Die grossen Eingeweihten», Bern, München, Wien 1989.
- 8 Vgl. unter 3.
- 9 Siehe Gustav Schwab, «Die schönsten Sagen des klassischen Altertums», Reutlingen 1954.
- 10 Rudolf Steiner, Vortrag Berlin, 16. Januar 1911, GA 124.
- 11 Vgl. unter 9.
- 12 Vgl. unter 9.
- 13 Siehe Rudolf Steiner, Vortrag Berlin, 10. Februar 1914, GA 148, und Vortrag Leipzig, 30. Dezember 1913, GA 149.
- 14 Siehe Rudolf Steiner, Vortrag Berlin, 25. Oktober 1909, GA 116.
- 15 Siehe Rudolf Steiner, Vortrag Stuttgart, 14. November 1909, GA 117.
- 16 Vgl. unter 14.
- 17 Siehe Rudolf Steiner, Vortrag Dornach, 2. Dezember 1922, GA 283.
- 18 Siehe Hella Wiesberger, «Anhang» in GA 264.

- 19 Zu den Asuras siehe u. a.: Rudolf Steiner, Vortrag Berlin, 17. Oktober 1905, GA 93a; Vortrag Berlin, 1. Januar 1909 und 22. März 1909, GA 107; Fragenbeantwortung Düsseldorf, 21. April 1909, GA 110; Vortrag Basel, 1. Oktober 1911, GA 130.
- 20 Siehe Rudolf Steiner, Vortrag München, 31.8.1909, GA 113.

B Ü H N E N F O R U M

Künstler-Forum Eurythmie

Liebe Kollegen,

Seit Jahren beschäftigen mich verschiedene Fragen bezüglich des Wesens der Kunst – insbesondere der eurythmischen Kunst. Wie können wir uns gegenseitig so inspirieren, dass wir durch unsere individuelle Methode ein Wachstum in der Kunst anregen können? Sie ausdehnen? Sie erweitern? Ich glaube, das sind Fragen, die im Herzen vieler Eurythmisten in Nordamerika leben. Wir sind so verschieden in diesem Land: geographisch meilenweit voneinander entfernt – selbst in unseren künstlerischen Wahrnehmungen manchmal meilenweit voneinander entfernt. Können wir die Beiträge anderer schätzen lernen? Können wir von ihnen inspiriert werden? Es gibt viele Eurythmisten in diesem Land, die den künstlerischen Impuls für Eurythmie in sich tragen und die kreativ und vielleicht auch experimentell arbeiten.

Kürzlich kam mir die Idee, dass ein Künstlerforum die Antwort auf all diese Fragen sein könnte. Es könnte allen interessierten Parteien die Möglichkeit bieten, sich gegenseitig zu inspirieren und von der Arbeit anderer zu profitieren. Bei einem Gespräch mit den Mitgliedern von «Eurythmy Spring Valley» im Herbst 1997 wurde dieser Impuls aufgenommen, und es wurde auch organisatorische Hilfe angeboten. Als Folge dieses Gesprächs wurde für das «Columbus Day»-Wochenende im Oktober 1998 die Gründung eines *North American Eurythmists Artists Forum* in Spring Valley festgelegt.

Mit diesem Forum möchten wir Eurythmisten die Möglichkeit bieten, gemeinsam daran zu arbeiten, Wachstum, Offenheit, Verständnis und Respekt für die Arbeit des anderen zu fördern. Die Planung sieht Zeit für Gespräche und für gemeinsame Bewegung vor, und auch Gelegenheit, die eigene

Arbeit vorzustellen. Teilnehmer sollten auf die Vorführung eines Stückes vorbereitet sein, das kann ein «fertiges» Stück sein oder auch eines, das noch im Übungsprozess ist. Die Teilnahme ist auf 25 Eurythmisten beschränkt, einerseits aus Platzgründen, aber auch, weil in einer kleineren Gruppe die Intimität und das Vertrauen aufkommen können, die notwendig sind, damit man über das sprechen kann, was hinter der eigenen Arbeit lebt.

Natasha Moss (Moscovitch)

3148 NE 48th

Portland, Oregon 97213, USA

Tel. 503 281-8239

Fax 503 287-1014

Ein Gespräch zwischen Ernst Reepmaker (Eurythmie Theater Fundevogel Wien) und Philip Beaven (Moving Word Theatre – ehemals English Eurythmy Theatre)

Ernst R.: Du bringst Eurythmie mit anderen Kunstformen wie Bewegung, Pantomime, Sprache, Schauspiel, Tanz zusammen. Was versuchst du mit dieser Art von Theater zu erreichen?

Philip B.: Mein Ziel war es stets, und ist es auch jetzt noch, zu erforschen, wie Eurythmie mit anderen darstellenden Kunstformen zusammenwirken kann. Zurzeit konzentriere ich mich auf Theater und Eurythmie. Auf welche Weise kann man Theater und Eurythmie zusammen auf die Bühne bringen? Dennoch muss ich sagen, dass ich die sogenannte reine Eurythmiearbeit vermisse.

E.R.: Warum hast du das Bedürfnis, Eurythmie als Kunstform mit diesen anderen darstellenden Künsten zu verbinden?

P.B.: Das hatte sich ursprünglich aus meiner Arbeit mit Ashdown Eurythmy heraus entwickelt. Welche Möglichkeiten hat man, das Publikum von heute anzusprechen? Es war insbesondere eine Bemerkung von Herman van Veen, die mich hat nachdenklich werden lassen. Ich sah einzigartige Möglichkeiten vor mir, wie Theater und Tanz mit Eurythmie zusammengebracht werden könnten. Ich hatte auch das Gefühl, dass die klassischen Eurythmie-Aufführungen, wie gut sie auch sein mochten, viele Menschen einfach nicht erreichen konnten. Vielen scheint es nicht möglich zu sein, sie aufzunehmen und sich daran zu erfreuen. Leider gibt es viele Leute – man findet sie gewöhnlich im Umfeld von Waldorfschulen –, die eine oder zwei Aufführungen gesehen haben, und dieses Erlebnis hat sie überzeugt, dass Eurythmie immer dasselbe ist, immer gleich aussieht. Und wenn es ihnen beim ersten Mal nicht gefallen hat, gehen sie zu keiner weiteren Vorstellung mehr. Für sie ist Eurythmie vollkommen berechenbar. Ich glaube, wir müssen mit Eurythmie mehr experimentieren, was auch zunehmend gemacht wird, um den Zuschauern zu zeigen, dass man nicht von vornherein weiss, wie eine Eurythmieaufführung sein wird. Sie ist ganz und gar nicht berechenbar.

E.R.: Man könnte fragen, ob Eurythmie in der Form, in der sie in den vergangenen Jahrzehnten entwickelt worden ist, das Publikum von heute vielleicht einfach nicht mehr interessiert. Warum ist das so? Darauf gibt es zwei verschiedene Antworten: entweder, dass wir unsere Aufführungsweise von Grund auf ändern und Eurythmie anders aussehen lassen müssen, oder, dass wir an der Kunstform Eurythmie an sich arbeiten müssen, an den Elementen. Sicher kennst

du diese beiden Einstellungen. Wie denkst du darüber?

P.B.: Beide sind gültig. Ich glaube jedoch, dass Wandlungsfähigkeit für jede Kunstform wesentlich ist. Wir müssen eine Kultur der Vielseitigkeit in der Eurythmie fördern, anstatt darauf zu bestehen, dass wir das einzig Richtige tun, während andere es falsch machen. Das ist einfach sektiererisch und fanatisch. Wir brauchen eine enorme Vielfalt, und die ist noch nicht zu erkennen. Und darin liegt meiner Meinung nach das grundlegende Entwicklungsproblem für das Wesen Eurythmie in diesem Jahrhundert. Warum wird diese Entwicklung zurückgehalten, wo liegen die Gründe?

E.R.: Könntest du beschreiben, worin deiner Meinung nach der Vorteil deiner Methode liegt? Was trägt sie zu der Entwicklung der Eurythmie an sich bei?

P.B.: Schwer zu sagen. Ich stehe mitten in einem Prozess, und von diesem Punkt aus sind die Folgen dessen, was ich gerade anrege, schwer zu überblicken. Natürlich stelle ich fortwährend das in Frage, was ich tue, und ich bin mir vollkommen bewusst, dass die Folgen meines Tuns das Gegenteil meiner idealistischen Intentionen sein können. Man könnte vielleicht sagen, dass ich einen Weg suche, den Zauber der Eurythmie in einem anderen Zusammenhang zu offenbaren.

Bei dem Entwicklungsprozess für «Storm's Child» arbeiteten wir eine Zeitlang mit zwei Tänzern und zwei bis drei Eurythmisten zusammen. Wir experimentierten mit verschiedenen Ideen, wie man die eine Bewegungsart in die andere überführen könnte usw. Schliesslich kamen wir zu einem Punkt in diesem Prozess, wo ich den Eindruck hatte, dass das eine unmögliche Aufgabe war. Es war einfach nicht machbar! Eine echte Krise. Aber meine Wahrnehmung entwickelte sich allmählich, und ich erkannte,

dass sich immer mehr Möglichkeiten abzuzeichnen begannen, je mehr ich hinschaute. Dieser Krisenpunkt, das Gefühl, dass wir versuchten, etwas Unmögliches zu erreichen, spiegelte sich dann in der Reaktion einiger Eurythmisten wider, die die Vorstellung sahen. Aber nur bei den Eurythmisten. Sie hatten das Gefühl, dass die Tänze die Eurythmie unbedeutend erscheinen liessen. (Ich hörte allerdings auch das genaue Gegenteil von einigen Tänzern!) Natürlich hatten sie diese beiden Kunstformen nie zuvor in dieser Weise zusammen auf der Bühne gesehen. Ich konnte aus meiner eigenen Erfahrung heraus nachvollziehen, was sie empfanden, dennoch sah ich immer mehr die künstlerische Gültigkeit, je öfter ich es sah, und wenn man erst einmal mit dem Medium dieser beiden Künste auf der Bühne vertraut geworden war, dann begannen sich in der Vorstellung unzählige Möglichkeiten zu eröffnen.

Für «Perseus, the Gorgon Slayer», eines unserer derzeitigen Kinderprogramme, benutzen wir die stumme dramatische Geste des Schauspielers neben der eurythmischen Geste. Hier habe ich das Gefühl, dass ich verschiedene Ebenen einer Landschaft gleichzeitig anschau. Es sind alles Ausdrucksformen, die sich meiner Meinung nach nicht gegenseitig ausschliessen. Es gibt so viele Möglichkeiten für ein kreatives künstlerisches Forschen!

E. R.: Ich habe das Gefühl, jedes Element braucht seinen eigenen Bereich, seinen Raum auf der Bühne, damit es auch geistig in sein eigenes Element hineingestellt werden kann. Aber durch die Art, wie du sie einander gegenüberstellst, wird in dem Zuschauer eine Krisenstimmung hervorgerufen. – So erlebe ich es jedenfalls. Findest du das auch, oder ist das etwas, was du bewusst zu erreichen versuchst?

P. B.: Nein, ich habe ganz und gar nicht die Absicht, irgendwelche bestimmten Reaktio-

nen im Publikum hervorzurufen. Ich erlebe es einfach nicht so. Ich finde es aufregend, ich finde es sehr lebendig, diese verschiedenen Bewegungsformen nebeneinander auf der Bühne zu sehen. Ich bin fest davon überzeugt, dass jeder seinen künstlerischen Weg finden muss, dass jeder herausfinden muss, was ihn bewegt, was ihn berührt, was seine künstlerische Phantasie anregen kann. Und dem muss er folgen. Als ich anfang, mit Eurythmie und Theater zu arbeiten, sah ich Eurythmie noch als meine Mission und war leicht versucht, sie wo immer möglich einzusetzen. Es wurde mir jedoch klar, dass ich einer Idee anhing, einer intellektuellen Idee, und dass ich nicht ehrlich dem folgte, was ich erlebte. Es kann auch von den Künstlern ausgehen, mit denen ich arbeite – die Eurythmisten wollen mehr Eurythmie. Bei «Kaspar Hauser – a Mystery» habe ich einfach versucht, dem Prozess und der Geschichte treu zu sein und einen Weg zu finden, jedes Medium entsprechend einzusetzen. Diese künstlerische Mitte, diesen Faden zu finden ist ein innerer Pfad. Dafür ist es notwendig, dass man sich selbst treu bleibt. Gelingt einem das, dann hat das, was man schafft, ein eigenes Leben, und man erlebt in den Produktionen eine Evolution. Jede hat ihre eigene Originalität und bringt etwas Unerwartetes. Ich glaube, bei den letzten vier EET-Programmen hatte man keine bestimmten Erwartungen bezüglich der jeweils folgenden Produktion, obwohl sie eine innere Verbindung miteinander haben. Ich hoffe, dass das weiter anhält, denn ich halte das für sehr wichtig. Ich will nicht einfach nur anders sein, das ist nicht mein Ziel. Ich versuche einfach, ernsthaft und getreu einem bestimmten Pfad zu folgen, und meine ganze anthroposophische Arbeit ist für mich eine Hilfe dafür, ein fester Bestandteil dieser Arbeit.

Du arbeitest in ähnlichen Bereichen. Wie bist du dazu gekommen – was hat dich dahin geführt?

E.R.: Mir ist aufgefallen, dass die Ideen, die ich in deiner Arbeit wahrnehme, meinen ganz ähnlich sind. Ich suche, glaube ich, in der gleichen Richtung, allerdings ist meine Methode eine andere. Wir versuchen in unseren Aufführungen, unterschiedliche Wirklichkeitsebenen zu schaffen und sie voneinander getrennt zu halten. Auf einer Seite haben wir, zum Beispiel, die schauspielerische Ebene, die eine Wirklichkeitsatmosphäre, eine reale Welt schafft, und dann haben wir die Eurythmie, die uns in eine andere Sphäre führt, auf eine andere Wirklichkeitsebene. Man befindet sich in einer Wirklichkeit und wird dann durch einen Übergang und durch einen verlangsamten Zeitprozess in eine andere Wirklichkeit hinübergeführt, zum Beispiel durch Eurythmie in eine traumähnliche Wirklichkeit, und hat dann die Möglichkeit, für eine bestimmte Zeit in dieser Wirklichkeit zu verweilen und ihre Stimmung aufzunehmen, um dann nach einer Weile in die andere Atmosphäre zurückzukehren. Wie kann man diese besondere Atmosphäre für die Eurythmie erzeugen, so dass sie wirklich auf das Publikum einwirken kann – das ist meine Frage. Die gleiche Methode benutzen wir für das Kinderprogramm, wo wir über das Schauspiel einen direkteren Zugang zu den Kindern suchen, um sie dann durch Übergänge in die Sphäre der Eurythmie zu führen, was bei der Aufführung viel mehr Zeit beansprucht. Die Eurythmie hat also als Kunstform eine hervorgehobene Stellung, und wir benutzen andere Kunstformen, um eine Brücke zur Eurythmie hin zu schlagen.

Ich muss zugeben, dass das etwas ist, was ich an deinen Bestrebungen besonders schätze. Dieses Element der Erwartung zum Beispiel, dass man genau weiss, dass das nächste Programm etwas völlig anderes bringen könnte, denn du suchst immer wieder nach neuen Wegen, eine Aufführung zu gestalten. Es fällt mir auch auf, während ich mich mit dir unterhalte und über unseren eigenen Impuls nachdenke, dass wir in der

anthroposophischen Bewegung in dem fortwährenden Konflikt stehen, dass wir einerseits nach Wahrheit und Objektivität streben und uns andererseits in einem künstlerischen Prozess befinden, wo man vollkommen frei ist, das zu tun, was man im Augenblick für richtig hält, oder was Teil des Prozesses zu sein scheint, in dem man sich gerade befindet. Es ist ein gutes Beispiel für das moderne Problem, dass man zwischen Objektivität und Wahrheit einerseits und Freiheit und kreativen Möglichkeiten andererseits steht. Es macht mir auch bestimmte Aspekte in unserer Arbeit bewusst, wo wir diesem Problem auf eine andere Weise gegenüberstehen. Es fällt mir auf, dass wir als Eurythmisten während der Proben mit diesem Hindernis, mit diesem Wahrheitsmoment, arbeiten müssen, wenn wir die Eurythmisten bitten, in die freispielerische Bewegung überzugehen und die eurythmischen Elemente selbst einzusetzen. Mir fällt da eine Art Hilflosigkeit auf, eine Unsicherheit, eine Unfähigkeit, für fünf, zehn, fünfzehn Minuten in das Element des Spiels überzugehen, denn die Eurythmisten verspüren sehr bald das Bedürfnis, durch Gedanken und Worte über das zu reflektieren, was sie tun. Es ist notwendig, dass Eurythmisten die Phantasie für das freie Spielen mit den eurythmischen Elementen entwickeln. Die Ausbildungskurse könnten hier helfen, indem sie mit den Studenten regelmässig Improvisation und Spiel üben. Bei vielen Eurythmievorführungen für Kinder, die ich in den letzten Jahren gesehen habe, hat genau das gefehlt. Sie folgen einfach der Erzählung und zeigen, was gesagt wird. Das ist eine Art Naturalismus, wobei doch das «Spiel» das eigentliche Element des Kindes ist.

P.B.: Ja, ich hatte ein ähnliches Erlebnis. Mit dem, was ihr hier in Wien tut, scheint ihr zu versuchen, eine Möglichkeit zu finden, die eurythmische Kultur über die Grenzen der anthroposophischen Bewegung in Österreich hinaus auszudehnen. Ihr sucht mehr Gelegenheiten für Aufführungen und

für das Arbeiten mit Kindern in Staatsschulen. Welche Absicht steht dahinter?

E. R.: Ich möchte eine Situation schaffen, in der Eurythmie als Kunstform in unserer heutigen Kultur leben kann und in der Eurythmisten von ihrer künstlerischen Arbeit leben können. Bühneneurythmisten sollten in der Lage sein, mit ihrer Arbeit genügend Geld zum Leben zu verdienen. Wir versuchen dahin zu kommen, dass Aufführungen in öffentlichen Theatern stattfinden können, wir arbeiten mit PR-Strategien, um neue Zuschauer zu finden, wir suchen ständig nach Möglichkeiten zum Fundraising, wir versuchen, Sponsoren für diese Art von Aufführungen zu finden, damit wir den Künstlern ein Einkommen garantieren können. Wir geben auch, wie du bereits angedeutet hast, Kurse und Seminare in Schulen und Fabriken, wo wir versuchen, Eurythmie als Kunstform an Menschen heranzubringen, die normalerweise nie damit in Berührung kämen. In unserer Bühnenarbeit versuchen wir, ein eurythmisches Vokabular zu entwickeln, das den Bedürfnissen der Zuschauer von heute entgegenkommt. Unser Ensemble arbeitet fünf Tage pro Woche in einem künstlerischen Prozess, um die Qualität unserer Produktionen zu erhöhen. Ich glaube, je mehr es uns gelingt, Menschen mit unserer Kunst zu «berühren», um so besser wird es uns möglich sein, Gelder und Sponsoren zu finden, die Eurythmie als eine darstellende Kunst unterstützen können. Bis vor kurzem war die Eurythmie von der anthroposophischen Bewegung und den Waldorfschulen geschützt worden. Ich glaube, diese Möglichkeit schwindet allmählich. Das ist gut für uns, denn nun müssen wir beweisen, ob wir genug Substanz haben, um den Ansprüchen der modernen Gesellschaft zu genügen.

P.B.: Ja, das ist auch mein Anliegen: eine eurythmische künstlerische Arbeit zu schaffen, die wirklich professionell ist, und für

mich heisst das einfach, die bezahlt wird. Denn dann wird das tägliche Üben möglich, durch das man die Fertigkeit erreicht, die man als darstellender Künstler braucht. Ich habe oft – zuerst mit Ashdown Eurythmy und später auch mit dem English Eurythmy Theatre – die überwältigende Entwicklung und Veränderung beobachtet, die stattfindet, wenn man einfach die Möglichkeit hat, als darstellender Künstler seinen Lebensunterhalt zu verdienen und tagtäglich zu arbeiten. Dennoch ist man wegen unzureichender Mittel enorm benachteiligt. Du hast sicher auch erlebt, wie es ist, wenn man ein Programm in einer bestimmten Zeit produzieren muss, die nicht verlängert werden kann, weil die finanziellen Mittel fehlen, die aber nicht ausreicht, um den Standard zu erreichen, den wir mit unserer Arbeit eigentlich anstreben. Diesem Problem stehen wir immer wieder gegenüber – einen Kompromiss zu finden zwischen dem hohen Standard, den man anstrebt, und der Tatsache, dass man auf das Geld angewiesen ist, das durch die Aufführung hereinkommt. Ich glaube, mit Eurythmie dauert es länger, eine gute Aufführung zu erreichen, man braucht mehr Zeit zum Wachsen und Entwickeln als beim Schauspiel oder Tanz.

E. R.: Ich würde sagen, dass in der anthroposophischen Bewegung diese Arbeit in künstlerischen Gruppen Hochschularbeit ist. Rudolf Steiner sagt, dass die Anthroposophische Gesellschaft die Mittel zum Unterhalt der Freien Hochschule bereitstellen sollte. Ein möglicher Weg könnte darin liegen, dass die Anthroposophische Gesellschaft Gelder für diese künstlerischen Gruppen zur Verfügung stellt, die daran arbeiten, neue Techniken und Fertigkeiten zu entwickeln. Meiner Meinung nach ist es sehr wichtig, dass die anthroposophische Bewegung freie Hochschularbeit auch von diesem Gesichtspunkt aus ins Auge fasst. Wir müssen auch lernen, mit dem Rest der Kunstwelt in Kommunikation zu treten. Ich

habe oft erlebt, wie wenig wir fähig sind, mit Tänzern, Pantomimen einerseits und mit Finanzleuten, mit Menschen, die in Stadträten und in Ministerien sitzen, zu sprechen. Wie können wir mit ihnen reden? Wie können wir Eurythmie als eine moderne Kunst an sie herantragen? Ich glaube nicht, dass wir dazu in der Lage sind.

P.B.: Wir sind auch weit von dem Professionalismus entfernt, den ich unter Berufstänzern und Berufsschauspielern beobachtet habe.

E.R.: Wir müssen eine Haltung unserer eigenen Kunst und unseren eigenen Fähigkeiten gegenüber entwickeln, die von einer positiven Kritik geprägt ist und die fortwährend auf produktive Weise zeigt, wie man Fähigkeiten und Fertigkeiten erlangen kann, die das heutige Publikum ansprechen. Gleichzeitig erlebe ich, dass wir als Eurythmisten neue Fähigkeiten und eine neue Disziplin beim Üben entwickeln müssen. Zum Beispiel reflektieren wir oft über das, was wir tun, mit dem Kopf und mit Hilfe von Worten und Sprache. Bei den Proben von Tänzern und anderen Künstlern, Bewegungskünstlern, ist mir aufgefallen, dass sie stundenlang proben können, ohne dass ihre Energie nachlässt. Sie haben eine konkrete und direkte Art, sich auf das zu konzentrieren, was sie tun, aber sie müssen sich nicht ständig mit Begriffen und Worten dazu äussern. Ich fände es sehr interessant, mit anderen Eurythmisten daran zu arbeiten, ein solches Proben zu erreichen, bei dem kein intellektuelles Element in die Arbeit eindringt. Einen kreativen Prozess durch das Spiel schaffen. Durch Improvisation, indem man das kreative Element in die Arbeit einströmen lässt, ohne dass das intellektuelle Element bei den Proben so stark vorherrscht. Ich glaube, so könnten wir einen Weg finden, das moderne Publikum anzusprechen. Ich glaube, das Publikum von heute ist nicht so sehr an einer Geschichte interessiert, der

man auf intellektuellem Weg durch die Vorführung hindurch folgen kann. Mir ist aufgefallen, wie gut ein modernes Publikum in einen Wahrnehmungsprozess eintauchen kann, ohne dass es notwendig ist, eine Geschichte intellektuell reproduzieren zu müssen. Eurythmie sollte dazu auch einen Beitrag leisten. Wir sind bei der naturalistischen Methode stehengeblieben, bei der eine Aufführung eine Geschichte erzählen muss.

P.B.: Ich weiss nicht, ob ich dem zustimmen würde. Ich habe viele Fragen über künstlerische Aufführungen, bei denen die Zuschauer ausgeschlossen sind, und es gibt in der Kunst eine starke Bewegung zum Abstrakten hin, wo man nicht unbedingt versteht, was man sieht, was man hört und was abläuft ... Ich habe diese Vision von einem Totalkunstwerk, das so viel Tiefe hat, dass man auf einer Ebene eine Geschichte hat und es auf einer anderen Ebene weit über diese Geschichte hinaus geht, so dass man viele Menschen anspricht und nicht nur einige wenige. Die Geschichte ist meiner Ansicht nach eine eindrucksvolle Kunstform. Sie ist natürlich da in Filmen, und in den letzten Jahren hat sich die ganze Welt des Geschichtenerzählens als Darstellungsform erst zu öffnen begonnen.

Die Macht der Geschichte und der Vorstellungen, die sich dahinter verstecken können, ist enorm. Bei unseren beiden letzten Aufführungen war das Element der Geschichte stark vorherrschend, und ich habe nicht das Gefühl, dass es notwendigerweise naturalistisch sein muss.

E.R.: Es ist sehr interessant für uns, durch die Geste, durch die eurythmische Geste, durch die Atmosphäre, durch die Choreographie etwas auf der Bühne zu schaffen, wobei das, was geschieht, was durch die Gebärde geht, was durch die Choreographie geht, nicht nur illustriert, was intellektuell ausgedrückt oder von dem Sprecher auf der anderen Seite der Bühne gesprochen wird,

sondern wobei die Geste selbst eine Bedeutung hat und die Choreographie an sich ein Prozess ist. Bei einer stummen eurythmischen Choreographie zum Beispiel ist man in einem Prozess, und man kann nicht intellektuell darüber reflektieren wie bei einer Geschichte, sondern der Prozess, in dem man selbst steht, ist das erzählende Element. Das reicht wirklich an kreative Kräfte heran, die zum romantischen Theater gehören.

P.B.: Ja, jetzt verstehe ich besser, was du meinst. Du würdest es lieber zeigen, als es zu erzählen. Ich möchte die unmittelbare Wahrnehmung der Geste haben, die unmittelbare Wahrnehmung der Choreographie, als eine Möglichkeit, eine Bedeutung ohne intellektuelle Botschaft zu vermitteln. Und hier liegt meines Erachtens die zukünftige Herausforderung für die Eurythmie: Bedeutung durch Gebärde, Atmosphäre und Choreographie zu vermitteln und nicht durch das Illustrieren des gesprochenen Wortes. Ja, damit stimme ich vollkommen überein. Danach suche ich auch – zeigen anstatt zu erzählen, so dass es sich nicht um eine intellektuelle Kommunikation handelt, die durch das, was man tut, sichtbar gemacht wird. Dieses Konzept habe ich oft bei physischen Theaterworkshops angetroffen – zeigen anstatt zu erzählen. Das ist wahrhafter. Man ermöglicht es den Zuschauern, zu sehen, ohne ihnen zu sagen, was sie sehen. Ich glaube, beim Film wird viel damit gearbeitet – der Film arbeitet oft nach dem Prinzip Zeigen statt Erzählen. Man nimmt wahr aufgrund des Gesehenen, eine Bilderfolge wird zusammengestellt, um dem Zuschauer ein bestimmtes Erlebnis zu vermitteln, obwohl das natürlich bei Live-Aufführungen wieder etwas ganz anderes ist.

E.R.: Meine Frage ist jetzt: Wie kann man durch Eurythmie aus diesem naturalistischen Element herauskommen und durch eurythmische Geste und Choreographie zu

konkreten seelischen und geistigen Erfahrungen gelangen? Und mein Traum für die Zukunft ist, dass wir genau dafür die entsprechenden Fähigkeiten entwickeln.

P.B.: Ich glaube, dafür müssen wir ganz andere Wege finden, um Geste zu schaffen. Wir müssten uns vollkommen vom Aussprechen lösen, oder davon, Laute umzusetzen, wie es in der Eurythmie traditionell gelehrt wird. Anstatt Tongebärden oder Lautgebärden etc. herauszustellen, müssten wir die allgemeinen Gesten und die Satzgesten anschauen. So wie man ein Gebäude anschaut: man hat Steine und Mörtel, aber was man wirklich zuerst sieht, ist die Architektur, nicht die Steine. Die Steine sind Stützen, und natürlich wesentlich für den Gesamteindruck. Was wir oft in Eurythmie sehen, ist das Ergebnis eines Prozesses, bei dem Musik und Poesie von den «Steinen» entwickelt wird anstatt von der Architektur – von den Teilen anstatt von dem Ganzen.

E.R.: Genau. In dieser Hinsicht erlebe ich, dass Rudolf Steiner, als er den Laut «b» gab, ihn als «Schutz in etwas» charakterisierte. Damit legt er die Betonung auf eine bestimmte Seelenqualität, die dann durch die Gebärde des «b» in einer Form festgehalten wird.

P.B.: Du meinst, die Seelenbewegung als eine Geste ...

E.R.: In der Entwicklung der Eurythmie während der letzten Jahrzehnte haben wir mehr auf die äussere Bewegung der Lautgebärde hingesehen und nicht so sehr auf dieses Element der Seelenbewegung hinter dem Laut, und ich denke, es ist genau diese Qualität, die die Quelle für eine vollkommen neue Art von Bühneneurythmie sein könnte. Dann würden wir Prozesse durch Lautbewegung sehen und nicht, wie du es ausgedrückt hast, durch das Aussprechen von Lauten und das Aussprechen von choreographi-

schen Elementen. Eines der tragischen Probleme der Eurythmie in diesem Jahrhundert ist darauf zurückzuführen, dass wir dem zuviel Aufmerksamkeit gewidmet haben. Wir kombinieren Formen, wir kombinieren Lautelemente, aber wir zeigen nicht wirklich Seelenprozesse. Das wäre, glaube ich, ein Weg, das Publikum anzusprechen. Wenn wir das mehr tun könnten, dann wären die Zuschauer auch in der Lage, unsere Arbeit zu schätzen.

Ein «Blick in die Apokalypse»

«Workshop-Treffen» für
darstellende Künstler

GB 1998

Michael Burton

Am 31. Oktober/1. November fand eine Tagung im Namen unserer Sektion in Penedur, East Grinstead, mit dem Thema «Initiativen-Anerkennen» statt. Mehr als 100 Menschen nahmen teil, die meisten – aber nicht alle – waren Mitglieder unserer Sektion. Verschiedene Künstler von sieben Initiativen waren vom Vorbereitungskreis gefragt worden, ihre Arbeitsmethoden vorzustellen und uns in den Prozess ihres Projektes einzuführen. Es war ein unglaubliches Erlebnis, die Verschiedenheit dieser Projekte miterleben zu dürfen. Keines war im «fertigen Zustand». Vermisste man die künstlerische Perfektion, bekam man doch um so mehr einen «Einblick von innen», in die Art und Weise, wie die verschiedenen Gruppen arbeiten.

Die allgemeine Form war so, dass ein oder mehrere Teilnehmer von einem Projekt ihre Absichten ausdrückten. Danach wurde eine Darstellung von Methoden vorgeführt. Freiwillige haben bei Übungen mitgemacht. Stücke der vorläufigen Arbeit wurden dann vorgeführt, gefolgt von einer Diskussion. Darstellungen wurden von folgenden Gruppen gezeigt: eine freie Gruppe von Euryth-

misten, die sich zusammenfanden, um die Grundsteinmeditation auf Englisch zu arbeiten; The Michael Chekhov Centre; The London Eurythmy Group; The Mystery Drama Initiative; The Moving Word Theatre (früher «English Eurythmy Theatre»); The Rose Theatre; und The Mask Studio/Mystery Drama Group.

Während des Abschlussgesprächs sprach Jean Lynch (eine erfahrene Eurythmistin, mit erfrischend «junger Seele») mit Begeisterung von ihren Erlebnissen während des Wochenend-Treffens und nannte es «einen Blick in die Apokalypse». Für mich war dies eine tief bewegende Äusserung. Die verschiedenen Versuche, die dabei sind, neue, zeitgenössische, künstlerische Stile zu finden, wurden von ihr gelobt. Sie meinte, dass die Arbeit nun «unten in der physischen Welt gelandet ist».

Nicht jeder war ganz zufrieden mit den gezeigten Richtungen. Ich habe mit einem alten Beteiligten gesprochen (sein Diplom war von Marie Steiner unterschrieben); vom Geschehen wurde er einfach höchst verwirrt. Vieles erschien weit entfernt von dem, was er in seiner Arbeit früher schätzen gelernt hatte. Nun, es ist klar, man sah nicht einen Stil von «anthroposophischer Kunst». Für manche ist das schwer. Aber dagegen soll gesagt werden: Die meisten darstellenden Künstler haben das Gefühl, dass künstlerische Redlichkeit aufrechtzuerhalten in ihre Arbeit ein Faktor sein muss. Wir dürfen die Sachen nicht mehr so weitermachen, wie wir sie einfach von einer Autorität übernommen haben. Wir müssen versuchen zu finden, was für uns wahr ist.

In ihrer Zusammenfassung meinte Dr. Virginia Sease, es wäre das allererste Mal in der Sektion, dass ein Treffen auf diese Weise durchgeführt wurde. Sie erkannte an, dass unvollendete Arbeit zu zeigen einen hohen Grad von Vertrauen und Mut braucht. In einem solchen Zusammenhang die Arbeit anzuschauen, kritische Vorurteile vor der Türe zu lassen und aufmerksam die Ver-

suche der verschiedenen karmischen Gruppen aufzunehmen, war eine schwierige Übung. Daniel Skinner von «The Rose Theatre» meinte, dass diese Tage für uns wie ein Erlebnis von Arturs «Rundem Tisch» waren. Könnte nicht in solch einem Zutrauen-erweckenden Kreis, durch eine Art Kommunion zwischen den Kollegen, Kraft zur Arbeit entstehen?

Egal, was für Vorlieben jeder hat, die Bestätigung für das, was erreicht wurde, war gross. Die Dämonen zurückzuhalten (Dämonen von Feindseligkeit von der Vergangenheit, heftiger Kritik und alle anderen, wohlbekannten Dämonen!) und diese Gelegenheit, den Stil verschiedener karmischer Gruppen wahrzunehmen, war eine Übung, die nicht unterschätzt werden darf. Wir, auf dieser kleinen Insel vom Festland entfernt, empfehlen diese Übung von Herzen. Wir würden uns freuen über ähnliche Versuche an vielen anderen Orten zu hören!

Stuttgarter Eurythmie-Tage im November 1998

Aphoristische Eindrücke

Eduardo Jenaro

Ein herzlicher Dank den Menschen des Vereins zur Förderung der Eurythmie e.V., in dessen Obhut die Stuttgarter Eurythmie-Tage im November 1998 im Rudolf Steiner Haus stattfanden. Ihre Anteilnahme und Fürsorge, ihre Liebe zur eurythmischen Kunst, ermöglichten eine offene Begegnung zwischen verschiedenen künstlerischen Richtungen innerhalb der Eurythmie.

Arbeitseinblicke in bereits gereifte Produktionen mit anschliessender Aufführung gaben das Ensemble Euchore (Lily Reinitzer, Dornach), das Ensemble Pirol (Ursula Zimmermann, Dornach) und das Fiona Ensemble (Nürnberg). Benedikt Zweifel (Eurythmeum, Stuttgart) hielt eine einleitende Ansprache vor fast vollem Saal (etwa 400 Zu-

schauer). Die Compagnie Orphée (Marc Belbeoch, Frankreich) hatte in der «Cafeteria» durch Darstellungen aus ihrer Arbeit «Eurythmie auf der Strasse» den künstlerischen Austausch eröffnet.

Arbeitseinblicke in Projekte im Status nescendi gaben das EVOE-Theater (Juliane Neumann, Waiblingen), das Eurythmie-Studio Stuttgart (Diana Maria Sagvosdkina) und die Eurythmie-Bühne Salem (Dorothea Maier) ebenfalls in der «Cafeteria», ein Ort, der immer wieder in ein kleines Amphitheater – meistens für avantgardistische Werke – verwandelt wurde.

Die Fülle der Eindrücke sprach für sich: die Ausdrucksvielfalt der Eurythmie ist keine theoretische, sondern eine Frage der Tat und der Wahrnehmung. Die Ästhetik (das künstlerische Urteil) hinkte schon immer den Kunstwerken hinterher, und das ist auch richtig so. Die neuen eurythmischen Werke erweitern das Selbstverständnis der Eurythmie. Bei der Podiumsdiskussion mit Lily Reinitzer, Ursula Zimmermann, Marc Belbeoch, Marco Bindelli, Kjell-Johann Hagge-mark, Michael Jehle-Christiansen und mir (Moderation Kenneth Frazer) unter dem Thema «Die Bühneneurythmie zwischen Traditionsverbundenheit und projekthafter Experimentierlust» herrschte erstaunliche Einigkeit. Denn es liegt doch in der Natur der Sache: ohne Rudolf Steiner und die in diesem Jahrhundert gewachsene Tradition werden wir in kürzester Zeit zu Dilettanten, und ohne individuelle und originelle, neue Impulse (wozu auch die vielen Projekte und Experimente gehören) werden wir «Langweiler» – das sieht doch jeder ein.

Der Musiker Marco Bindelli sah die gegenwärtige Lage der Eurythmie im Vergleich zur Musik so: Die Zeit der grossen Symphonien ist vorbei, Kammermusik ist angesagt! Jeder Musiker, der Vertiefung in seiner Kunst sucht, betätigt sich kammermusikalisch. Die Fülle der kleinen Eurythmie-Projekte weist auf ein gleiches Phänomen hin: Der eurythmische Künstler sucht die Vertiefung, sucht

seinen Ausdruck in kleineren Gruppen und Projekten nach einer langen Zeit grosser «symphonischer» Aufführungen.

So wenig das Versiegen des künstlerischen Ausdruckes Grund zur Sorge gibt, desto mehr lasten finanzielle und menschliche Sorgen: Wo sind die Menschen, die mit Herz und Hand die eurythmische Kunst fördern? Wo gibt es Gremien in der Anthroposophischen Gesellschaft und Gruppen in der anthroposophischen Bewegung, die sich stark machen dafür, in die eurythmische Kunst zu investieren, etwas mehr in Menschen, etwas weniger in Gebäude?

Zur Aufführung «Der Grossinquisitor» von Dostojewskij im Goetheanum am 24. Oktober 1998

Werner Barfod

Regie führte Claudio Puglisi, die Produktion lag in den Händen von Art Management, Biemond & Partner in Basel.

Mitwirkende waren zwei Schauspieler: Stefan Weishaupt als Iwan und Pasqualino Jacono als Aljoscha, und drei Eurythmisten/innen: Gia van den Akker, Gabriele Hemmeter, Jurriaan Cooman. Von Regie und Bühnenbild (Patricia Toffolutti) war die dunkle Stimmung, bis hin zur Beleuchtung (Peter Jackson), getroffen. Das Russisch-Exzentrische als Seelen-Geisteskampf Dostojewskijs kam in den langen Monologen bewegend, in der Spannung differenziert gelöst, lebendig zum Ausdruck.

Mag sein, dass der Bezug zur heutigen Zeitsituation durch die Rahmenerzählungen im Dialog zwischen Iwan und Aljoscha gesucht wurden; aber die Grausamkeiten, zu denen der Mensch fähig ist, waren unerträglich lang und ermüdend, bevor die Erzählung vom Grossinquisitor begann.

Die Eurythmisten/innen fungierten zunächst als stumme Statisten, was die psychologisch extreme Lage der beiden Schauspieler noch unterstrich. Der stark vom monologisierenden Iwan bestimmte Dialog wurde durch die still bewegenden Eurythmisten/innen mitgetragen. Die angedeuteten Gebärden gaben der ganzen Szene mehr Fülle, einmal die Textstimmung unterstützend oder kontrastierend, ein andermal die Musik im Hintergrund – Komposition Claudio Gregorat – vom Cello aufgreifend. Oft aber wurden die Bezüge der angedeuteten Gebärden zu den beiden Hauptgestalten nicht deutlich. Die ahrimanische Doppelgänger-Gestalt schuf einige sehr wirksame Momente in der Beziehung zu Iwan. Die beiden Eurythmistinnen, deren mit Asche bestreutes schwarzes Kleid eher störend als unterstreichend wirkte, hatten Momente gemeinsamer Intention hinsichtlich Aljoscha, oft aber nur ähnliche Qualität der Gebärden, die im eigenen seelischen Raum andeutend steckenblieb und sich dadurch nur ausnahmsweise zu einer geistigen Kraft erhob. Die selbstlos anwesende, Sympathie ausströmende Gebärde war nur für Augenblicke spürbar in Beziehung zu Aljoscha. Der Dialog wurde dadurch für Momente bereichert, aber auch immer wieder störend durchkreuzt. Der schauspielerische und der eurythmische Raum duldeten einander, aber verstärkten sie sich auch im stilistischen Ausdruck? Das auch räumliche Durchkreuzen des Dialoges war nur in wenigen Momenten positiv wirksam, die Beziehung und der eurythmische Ausdruck hätten wesentlich stärker ausgearbeitet werden können. Es bleibt die Frage, ob das in diesem Stück fruchtbar zu machen wäre.

Als Gesamteindruck bleibt der Monolog – Dialog, der von beiden Schauspielern gekonnt vorgebracht wurde. Iwan hatte ein ziemlich hohes Sprechtempo und war nicht immer zu verstehen in seiner nervigen, herausfordernden Rolle. Aljoscha war ein wun-

derbarer Zuhörer mit mehr herzerwärmenden Einwüfen.

Es bleibt die Frage, ob die Motive wirksam wurden, die zur Wahl und zur Darstellung des «Grossinquisitors» geführt haben. Ist es überhaupt ein geglücktes Projekt? Wollten die Mitwirkenden beim Zuschauer überhaupt die Lichtseite dieser von Dostojewskij so dramatisch ausgelegten Erzählung durchscheinen lassen? Kommt das Motiv der Liebe, der alles vergebenden Christusliebe, stark genug zum tragen? Wäre es sonst überhaupt ein fruchtbares, zeitnotwendiges künstlerisches Anliegen, den «Grossinquisitor» zu inszenieren?

Walking The Dog Theatre

*auf seiner Tournee 1998/99
durch Amerika – Europa – Australien
mit «Walking The Dog»*

Werner Barfod

Ein Schauspieler – eine Eurythmistin – eine Sängerin – eine Pianistin: wenige Gegenstände, ausser einigen Musikinstrumenten nur noch ein Stuhl, schaffen gemeinsam gut eine Stunde einen Abend im Zusammenklang der Künste: «sound – word – movement», wie es im Programm heisst.

Wie werden die täglichen Verrichtungen des Menschen von heute Poesie? Wie fühlt sich jeder angesprochen in seinem Allgemein-Menschlichen?

In einem Erlebnistext eines 28jährigen, voll Erwartung, Hoffnung, Enttäuschung, Fragen an das Leben, entsteht die Stimmung wie in einem Jugendtheater ... oder ist das Alltägliche, im biographisch-seelischen Zusammenhang gebracht, Thema und Aufgabe der Kunst von heute, um den Zuschauer als Menschen zu erreichen?

«Was werde ich mitbringen, wenn wir uns das nächste Mal treffen? Welchem Lebensalter ist es eigen, einen Hund auszuführen? Was ist erforderlich, um den Augenblick zu erfassen? Was wird hier entstehen wollen,

und was ist jetzt? Was machen wir mit diesen kostbaren Augenblicken?» Das sind einige Fragen des Schreibers und zugleich Darstellers des Textes, David Anderson. Er hat Erfahrung an verschiedenen Theatern in der Welt gesammelt. Er hat die Gabe, über eine Stunde die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu bannen: sprechend, spielend, zuhörend oder nur in einer Geste, Kopfhaltung, Schritt ... verharrend.

Wenn dann die Partnerin einen Rhythmus, eine Melodie spielt oder still sich durch den Raum bewegt, kommt ein neues Element in das pausenlos gefüllte Geschehen, das gerade auch in den Übergängen zwischen den Teilen hervorragend gestaltet ist.

Lisa Meisinger ist als Eurythmistin auch gefordert, in klar geformten Lautgebärden zu gestalten, dennoch entsteht kein gleichwertiger eurythmischer Raum zum Schauspiel.

David Anderson behält auch im Rezitieren die Beherrschung des Raumes in der Hand.

Gesang mit Klavierbegleitung, eigens komponiert für dieses Programm, fügt sich ganz selbstverständlich als «songs» in das Gesamtgeschehen ein und unterstreicht noch einmal im «musical style» den ganz auf jugendliche Stimmung hin orientierten Theaterabend.

Alles ist ehrlich und echt – versucht – und versorgt. Es ist in gewisser Weise gekonnt; die Eurythmie kommt allerdings nicht zu ihrem Recht und in ihren Möglichkeiten zur Geltung.

Wir nehmen es als einen Versuch unter vielen anderen, alle möglichen wirksamen, bewährten Mittel verschiedener Künste zu integrieren. Dagegen ist nichts einzuwenden, wenn es so wie hier – mit unverfälschten Kunstmitteln geschieht. Vielleicht befriedigt es ja im Zuge der vielen Kammeraufführungen die Kunstbedürfnisse. Ob es der Eurythmie dient, wage ich zu bezweifeln; aber ist das überhaupt gewollt?

*Eurythmie-Studio
Bewegungs-Chiffren*

Ein Zeichen sind wir ...

«Bildklänge»

Bild

Bewegung

Wort

Klang

- Bilder von Gundula Kientzler-Röhm
- Eurythmische Darstellungen und Improvisationen von Diana-Maria Sagvosdkina
- Gedichte von Maria Daleija
- Sprecher Winfried Zimmermann
- Musikalische Improvisationen mit der Violine und Kompositionen für Klavier von Shigeru Kan-no

*Eindrücke zur Aufführung
von Annette Penzkofer
«Zeige deine Wunde»*

Diese Worte waren der Auftakt des Programms mit dem Titel: «Ein Zeichen sind wir ...». Und diese Worte am Anfang waren gut gewählt, denn was Schmerz bereitet, ist auch das, was Zeichen setzt und prägt. Gleichzeitig ist die Wunde die Möglichkeit, in Bewegung zu kommen und einen Verwandlungsprozess zu beginnen. Die künstlerische Darbietung von «Ein Zeichen sind wir ...» ist das Zusammenspiel von Bild, Bewegung (Eurythmie), Wort und Klang. Es gelang trotz des Zusammenspiels, jedem der dargestellten Künste einen entsprechenden Raum zu schaffen, ohne dass es auseinanderfiel. Es war Atem und Ruhe da, so dass alles für sich wirken konnte, wie beim Element der gestalteten Pause, in der eigentlich die Bewegung von einem Motiv zum anderen stattfindet.

Inhaltlich war ein ganzer Bogen wahrnehmbar, der dem oben beschriebenen Wandlungsprozess entsprach. Am Anfang

war tatsächlich Schmerz wahrnehmbar, der sich auch in zuweilen beinahe unerträglichen Klängen äusserte. Die Bilder schwer, die Bewegungen düster und die Worte schmerzhaft: Wunde und Schmerz. Allmählich begann sich darin aber etwas zu wandeln, es fand eine Veränderung statt, und aus dem, was Wunde und Schmerz war, begann sich etwas Unbekanntes zu entwickeln. Das zeigte sich in Bild, Wort, Bewegung und Klang. Aber wohin? Es gab ja viele Möglichkeiten. Und das war das Spannende daran, dass überhaupt nicht klar und vorbestimmt war, wohin das Ganze führen würde. Das forderte im Grunde auch den Betrachter heraus, immer mitzugehen und in dem da stattfindenden Entwicklungsprozess drinzubleiben. Es war eigentlich unmöglich, die Veranstaltung punktuell wahrzunehmen und bei solchen Urteilmustern wie «das gefällt mit jetzt aber» oder «das war mir jetzt aber doch zu arg» zu verharren, denn damit wäre es unmöglich geworden, das, was da geschah, nachzuvollziehen. Es gehörte alles zusammen und war ein Ganzes, unspaltbar. Es war zwar keine erzählte Geschichte im üblichen Sinne, aber dennoch wurde der Weg beschrieben, den jemand aus einem leidvollen, dunklen Zustand suchend, tastend zu einem hellen, lichten, geläuterten Sein vollzog. Dieser Weg und diese Geschichte ist aber nicht die Geschichte von irgendwem, sondern kann im Grunde die Geschichte eines jeden sein – und indem der Zuschauer sich darauf einlässt, erhält er auch die Chance, dies selbst zu vollziehen. Insofern ist auch der Titel «Ein Zeichen sind wir ...» ganz treffend, denn ein Zeichen: das ist genau genommen jeder, indem er das eigene Leben gestaltend lebt. Dies darzustellen ist gelungen.

«13 Spiegel»

The Rose Theatre

Stourbridge, 20. Januar 1999

Alan Stott

Dies war ein Versuch, geschrieben von Richard Ramsbotham, die Erzählung von Wolframs «Parzival» für heutige Verhältnisse darzustellen. Eine Truppe von dreizehn Künstlern stellte Themen aus Parzivals behüteter Kindheit im Wald bis zur Wiederherstellung von Arturs Runde dar. Die Geschichte von Parzival wurden ja schon auf verschiedenste Weisen dargestellt; von Wolfram, Malory, Tennyson, Wagner, Hollywood ... Die Inszenierung des Rose Theatre (Regisseur Daniel Skinner) erinnerte mich jedoch mehr an Charles Williams and C.S. Lewis, deren «romantisches Christentum» sogar noch weiter führte, die alten Bilder weiter zu erneuern. John Davy hat einst Lewises Novelle «Die böse Macht» (in der eine kleine Gruppe von Christen mit Hilfe der geistigen Kräfte eine mächtige Organisation N.I.C.E. überwindet) mit modernen Rosenkreuzer-Gruppen, wie die Anthroposophische Gesellschaft, verglichen.

Wurde in dieser Inszenierung die heutige Situation mit Computern, Gentechnologie und Gedankenmanipulation am Anfang zu stark betont? Hier überschritt das Theatre seine Grenzen und lief über in Polemik. Prinzessin Connie und Princess Diana haben sicherlich miteinander zu tun. Sollten wir aber etwa die derzeitige Lage der Anthroposophischen Gesellschaft wiedererkennen in Arturs Inkompetenz und seinen zerstrittenen Rittern? Vielleicht ging das Rose Theatre sogar nicht weit genug (siehe Lewis und Williams), die Kampfmotive *neu* zu gestalten, um das menschliche Überleben zu behüten und sich der Organisation S.O.R. entgegenzustellen (Klingsor und Sorat). The Rose versuchte zu zeigen, dass der Pfad der geistigen Suche, der Wandlung, Mut und Ehrlichkeit

bedarf, sich auf der Ebene von dir und mir abspielt.

Bewegende Momente wurden von den einzelnen Schauspielern erreicht – wie Geoffrey Norris, der als Seelenberater Trevizent den verzweifelten Parzival (Corky Schweitzer) ansprach. Es wurde klar, wer eine Sprachschulung mitgemacht hatte und wer nicht. Auf der anderen Seite wäre die Inszenierung einfach nur ein (vielleicht ein gutes) Oberstufenspiel geblieben ohne Kelly McKinnons choreographische Fähigkeiten und die sog. «physical theatre» und fernöstlichen Kampfsporttechniken. Zeitgenössisches Theater muss unbedingt Bewegung haben. Lebendigkeit wurde durch eine gute Choreographie erzeugt. Der Schauspieler soll gut in seinem Leib drinnen sein. In diesem Sinne befindet sich das Rose Theatre auf zeitgenössischem Stand. Simon Norbury war ausgezeichnet in seiner Darstellung von Klingsor, wie auch als Fischerkönig und als der laute Kay. Sadie Jemmett spielte den jungen Parzival überzeugend. Sie war auch für die Musik verantwortlich. Einfache Motive auf der elektrischen Gitarre, Schlagzeug und Saxophon (geschickt gespielt von Joseph Carey, der auf der Bühne einen zarten Gawain darstellte) und die Gesänge brachten eine Tendenz von Jugendtheater. Die letzte Szene mit dem rituellen Element, Kerzen und Gesang, bildete ein atmosphärisches Finale.

Ein Versuch, aber ein bewegender, mit hervorragender Bühnentechnik und einem weiten Gebrauch von rituellen Elementen. Ein umstrittenes Stück? Viele über 80jährige haben es mit Begeisterung aufgenommen! Sakrale Themen sind weder an das Mittelalter, Biedermeier noch an die moderne Welt gebunden. Solche Themen müssen ständig wieder erneuert werden, und darüber hinaus ist Erneuerung ständig um uns herum. «Wir sind alle Parzival, alle Klingsor, alle der Fischerkönig ...»

«The Green Snake»

*Eine moderne Version,
inspiriert von Goethes Märchen*

Stourbridge, 17. November 1998

Alan Stott

Ein modernes Märchen, inspiriert von dem berühmten alchemistischen Märchen von Goethe, wurde von The Mask Studio/Mystery Drama Group, Regisseur Michael Chase und Theaterleiter Adrian Locher, zusammengeschmiedet. Durch sein Buch «The Time is at Hand» wurde Paul Marshall Allan eine grosse Hilfe für das tiefere Verständnis von Goethes «Grüner Schlange»; er starb kurz vor der Einstudierung. Das Regiebuch wurde von Michael Burton geschrieben; zwei Welten werden dargestellt. Eine alltägliche Situation, das Warten auf dem Bahnhof, wird transparent für die Gestalten von Goethes Märchen. Goethe versprach «ein Märchen, dass dich an nichts oder an alles erinnern wird». Im Zentrum des alchemistischen Prozesses steht der Tod und die Neugeburt. In dieser Inszenierung ist der Tod eine Station des Lebens. Alle möglichen Wege, die zwei Welten darzustellen, die Alltagswelt und die Welt der Magie und Phantasie, wurden in dieser Inszenierung ausgenutzt. Wir befinden uns in einer echten Station, einem Bahnhof, in dem sich fünf lebendige Persönlichkeiten in sieben Szenen treffen, im Wechselspiel von noch mal sieben Szenen, in denen die gleichen Schauspieler (diesmal mit Masken) sieben Gestalten des Goetheschen Märchens darstellen: der Fährmann, die Schöne Lilie, die Grüne Schlange und so weiter. Die Zuschauer lernen den Zusammenhang der beiden Welten, die zunächst getrennt sind wie Tag und Nacht, zu finden.

Mathilda (Philippa Williams-Brett), die Putzfrau, könnte aus einer Erzählung von Paul Gallico stammen, mit ähnlicher Tendenz zur Sentimentalität. Als Alte Frau vom Märchen gelang der Schauspielerin eine

Glanzeistung in ihren Bewegungen, Gesten und dem Geplapper. Port (Adrian Williams-Brett), ein philosophischer «Student des Lebens» (ein Nachzügler einer abnehmenden platonischen Tradition?), verwandelt sich in einen starken Fährmann (sein ausdrucksvoller Gesang, angelehnt an die Noh-Tradition, hat mitgeholfen) und in den Mann mit der Lampe. Die nervöse, fast neurotische Beatrice (Donna Corboy) wurde dramatisch lebendig durch ihre Krise und das «Opfer», das Loslassen materieller Schätze, einem Höhepunkt. Als Grüne Schlange gebrauchte sie ihre eurythmisch ausgebildeten Arme ausserordentlich sprechend und ausdrucksvoll. Anna Wynnyczuks geschickte Art, mit den Irrlichtern (Puppen auf Stäben) umzugehen, und ihre Sprache waren sehr überzeugend. Die Rolle als Lil, von der gelangweilten «Huren-Pose» bis zur wahren Geliebten, war eine Herausforderung. Ihr Partner, Joe, war ein energischer junger Geschäftsmann (Mahatma van der Sloot). Die Stilisierung und im besonderen ihre Masken haben die Archetypen Lilie und Prinz sehr geprägt. Der Prinz und die Alte Frau waren beim gemeinsamen Überqueren der Brücke sehr ergreifend.

Die Inszenierung hielt das Interesse gefangen, nicht nur wegen der leicht humorvollen Effekte. Der Bahnhof-Ankündiger, eine verdrehte Computer-Stimme, war naheliegend, aber doch wirkungsvoll. Die Tempel-Figuren, die erst als Puppen in einem Koffer und später als übergrosse, nicht-naturalistische Plastiken erschienen, waren ein kühner Versuch, die Baustelle des Bahnhofes und den unterirdischen Tempel zusammenzubringen. Im grossen und ganzen: War diese zweite Aufführung vielleicht etwas fragmentarisch? Die Zuschauer verliessen das Theater mit der Frage nach ihrer eigenen Rolle in der heutigen Station, oder dem heutigen Bahnhof. Man fühlte mit einer gewissen Herz-Erkennntnis, dass Urkräfte, die neues Leben sichern, in jeder Situation wirksam sind.

«Don't I Know You?» («Kenne ich dich?»)

Moving Word Theatre

Stourbridge, 3. Februar 1999

Alan Stott

Zwischen 1909 und 1911 haben Rudolf und Marie Steiner die Mysteriendramen von dem französischen Okkultisten Edouard Schuré – dessen Schriften sie sehr geschätzt haben – in München aufgeführt. Danach schrieb Steiner seine eigenen Mysteriendramen. «Die Pforte der Einweihung» ist eine Metamorphose des Goetheschen Märchens «Die grüne Schlange und die schöne Lilie», eine Geschichte der alchemistischen Wandlung. Alle drei Schriftsteller möchten als Künstler angesehen werden. Steiners umfangreiche geisteswissenschaftliche Forschungen stellen jedoch unbeabsichtigt ein Problem seiner Kunst gegenüber dar. Ist seine Kunst didaktisch zu verstehen, so etwa wie eine Illustration der wissenschaftlichen Wahrheiten von Welt und Mensch? Er besteht jedoch beharrlich darauf, vom allerersten Vortrag (1888) an, dass die Kunst für sich selbst sprechen soll.

Nach Schuré und Steiner haben andere Schriftsteller moderne Mysteriendramen zu schreiben versucht. Der begabte Schriftsteller Albert Steffen war mutig. Seine Dramen handeln z.B. von den grossen Eingeweihten, welche die wahren Urheber in der Geschichte sind, aber auch von Schicksalsmomenten, wie dem Sinken der Titanic. Die Kunst – darüber dürfen wir uns einig sein – vermittelt etwas, indem menschliche Erfahrungen miterlebt werden. In unserer Kultur gebraucht Shakespeare («nicht für eine Zeit, sondern für alle Zeiten» und daher auch für unsere Zeitgenossen) Themen wie Liebe, Katharsis, Vergebung und Erlösung, nicht nur als Meister der Sprache, sondern auch als Meister des Theaters.

Wie können wir Sterblichen heutzutage schöpferisch sein? Wie können geistige The-

men den normalen Theaterbesucher erreichen? Die allgemeine Imagination zu Steiners Zeit wurde mit populärwissenschaftlichen Phantasien gespeist, von Schriftstellern wie H. G. Wells, deren Spotten über das Christentum bekannt ist. Der glänzende Bernard Shaw hat sich auch über die Christen lustig gemacht. Die Massenmedien heutzutage hören nicht auf, Christen der Lächerlichkeit preiszugeben. «Moving Word Theatre» haben die Eingeweihten, den geistigen Pfad, sogar den Mythos anderen Theater- und Projektgruppen überlassen. Statt dessen haben sie allgemeinen Zynismus und «humanistische» Ansichten der Geschichte kombiniert mit einer östlichen oder gnostischen (höchstens einer neoplatonischen) Ansicht vom Leib und der Wiederverkörperung. Einige begabte Schauspieler und einige schön aussehende Bewegungskünstler sind dabei ... In unseren Kreisen ist diese Gruppe offenbar am weitesten gegangen, geistige Themen zu säkularisieren. «Hans findet sein Gretchen» ist das Lieblingsthema, aber diese Inszenierung will uns hinter eine typische Krise in einer Beziehung in Chicago im zwanzigsten Jahrhundert schauen lassen. Die Konzepte von Wiederverkörperung und Karma werden angewandt durch Szenen in Alexandria im zweiten Jahrhundert und Frankreich im zwölften Jahrhundert. Könnten der Verfasser des Textes (Martin Schmandt) und die Gruppe Didaktischem aus dem Wege gehen? Oder sahen wir leider zu viele Illustrationen von «Liebe», «Vergabung», «Menschlichkeit»? In einem Wort: War die Handhabung der geistigen Themen *künstlerisch*?

Wie aus dem Programmheft zu verstehen ist, glaubt der Regisseur (Philip Beaven) nicht an die Eurythmie als sichtbarer Sprache, sondern an ihre Aussagekraft im Integrieren und mit der Wechselwirkung mit anderen Bühnenkünsten. Wir sind frei, den Verlust des stärksten künstlerischen Mittels, das den Geist offenbaren kann, zu bemerken. Dieses ist nicht die Ansicht eines Puri-

sten gegen Experimente. Der Tanz war keineswegs eine mutige Erforschung, sondern ein Kompromiss der Eurythmie. Die erwähnte «Vereinfachung» (eigentlich eine billige Kopie der Sonnen- und Saturn-Szenen der letzten Mysteriendramen-Inszenierung in England) ist eine leere Karikatur gewesen.

Als die Gefängniswärter kamen, um Ephraim zur Hinrichtung abzuholen, stolperten sie in eine gewalttätige Szene. Der eine spricht: «Hier ist kein Christ. *Die* gehen friedlich!» Mit dieser geschichtlich wahren Behauptung spricht dieses Spiel hier sein eigenes Urteil über diesen Punkt aus. Es gab keine christlichen Fanatiker im zweiten Jahrhundert, die Selbstruhm suchten durch das Martyrium. So etwas zu behaupten hiesse die Entwicklung des menschlichen Bewusstseins zu verleugnen. Solche Fanatiker sind weder in Eusebius noch in modernen objektiven Geschichtsbüchern noch in Steiners unabhängiger Forschung zu finden. Unzulängliche Christen gibt es, wie es unzulängliche Künstler gibt. Sind beide sehr Bühnenwirksam? Wie wir wissen, soll der Jünger «täglich sein Kreuz auf sich nehmen» und folgen (Lk 9, 23); der Eurythmist soll «hineinkommen» in das dreidimensionale Kreuz, er «muss ... diese drei Richtungen zu Hilfe nehmen» (GA 278, III). Alle beide suchen nicht nur die schöpferische Aktivität der Gottheit mitzuerleben, sondern es geht um noch mehr, nämlich die höchste Offenbarung: die Gottheit selbst «eurythmisiert» (GA 279, I). Beide, der Jünger und der Eurythmist, üben, um *auf der Schwelle* zu sein. Das Einweihungsprinzip ist für beide gültig: es heisst den Tod in dem Leben, in dem irdischen Leib durchzumachen. Umgekehrt würde es heissen: wie lebendig begraben zu sein, wie eine Leiche auf Urlaub auszusehen. Merkwürdig in diesem Zusammenhang, dass im zweiten Jahrhundert «Sefer Jesira: Das Buch der Schöpfung» (Edition Gaja, Berlin 1995) zu Papier gebracht wurde. Gott schuf die Welt, indem er die Laute des Alphabets sprach.

Diese esoterische Wahrheit mit der zugehörigen Zahlensymbolik hat künstlerische Erneuerung bei Shakespeare wie auch bei Bach gespeist und blühte weiter in der neuen Kunst der Eurythmie. Hier ist eine Erkenntnis, welche der umstrittenen Frage des Körpers helfen könnte, und der dazugehörigen, ob die Kunst in erster Linie eine Sache von Armen und Beinen ist oder ob tatsächlich das menschliche Herz geoffenbart wird.

Wir sahen einige erfahrene Schauspieler und einige langwierige Szenen mit Belehrungen; einige Szenen waren charmant und unterhaltend; einige Rätsel wurden aufgegeben (das «Who's who» – notiert im Programmheft – war notwendig); waren die Eurythmisten, und die Zuschauer auch, etwas gelangweilt manchmal? Die Zeit, geistiges Gut mit Zynismus billig zu verkaufen, ist eigentlich vorbei. Die Kunst muss Menschentum atmen, nicht nur darüber sprechen! Wo war der Versuch, *geistige Erkenntnisse der Persönlichkeiten während ihres irdischen Lebens darzustellen*? Nur dieses könnte eine solche Mischung von Genren erheben, um über Laienpsychologie hinauszugehen. O! für eine echte imaginative Begeisterung auf der Suche nach des Lebens Rätsels Lösung! Wie wird die nächste Inszenierung des «Moving Word Theatre» aussehen?

Artikel aus dem Berliner «Tagesspiegel» vom 20. Oktober 1998, Berlin (Nr. 16492)

Körper und Geist, Tanz und Wort

«Bewegung denken» – eine Tagung der Gesellschaft für Tanzforschung/ Der intelligente Leib

Unter diesem Titel erschien am 20.10.1998 unter der Rubrik «Geist & Wissen» im Berliner «Tagesspiegel» ein Artikel von der Autorin Regina Köthe. Als Zeitphänomen in bezug auf Fragen im Bereich des Tanzes seien hier einige Passagen zitiert:

«Allein 118 Muskeln sind beteiligt, wenn wir einen Schritt machen.» Wer über diesen Satz nachdenkt, kommt schnell ins Stolpern – gedanklich und körperlich. Selbst die einfachsten Bewegungen sind ungeheuer komplex, wenn man die Vorgänge im Körper präzise beschreibt. Auf der gemeinsamen Tagung der Gesellschaft für Tanzforschung und der Mary Wigman-Gesellschaft wurde das Thema «Bewegung denken» von verschiedenen Perspektiven aus betrachtet. Die Trennung in Körper und Geist, in Tanz und Wort, ist seit Beginn der Moderne im abendländischen Denken verhaftet. Die binäre Vorstellung dieser Kategorien behindert den wissenschaftlichen Diskurs über Tanz und Bewegung. Es unterstützt das Vorurteil, demzufolge theoretische Erkenntnisse für die praktische und künstlerische Arbeit von Tänzern und Choreographen nicht relevant sind. Auf der diesjährigen Tagung wurden konträr dazu zeitgenössische Ansätze der Reflexion tänzerischer Bewegung und der Bewegungsforschung gegenübergestellt.

Bewegung denken, sich ein Bild machen, den kinästhetischen Sinn anregen und dadurch die Qualität der Bewegung erhöhen, darauf basiert moderne Bewegungsarbeit wie Body-Mind-Centering oder die Feldenkrais-Methode. Sie repräsentieren damit einen «hermeneutischen» Weg der Bewe-

gungsforschung. Choreographen und Tänzer integrieren diese Ansätze in ihre künstlerische Arbeit, so zum Beispiel Trisha Brown oder Stephen Petronio, die jüngst mit ihren Kompanien in Berlin zu sehen waren. Zum einen lässt sich das tänzerische Bewegungsvokabular erweitern und zum anderen schützt ein effizienter und sensibler Umgang mit dem Körper vor Verletzung.

Das Konzept des «organischen Lernens» stellte Irene Sieben, Feldenkrais-Dozentin aus Berlin, am Beispiel der Körperarbeit von Moshe Feldenkrais und Bonnie B. Cohen (Body-Mind-Centering) vor. Organisches Lernen beschreibt die Möglichkeit des Körpers, durch Erfahrung und Wahrnehmung das Bewegungsrepertoire zu erweitern und zu verändern. So lernen Kinder, sich zu drehen, zu krabbeln und sich aufzurichten. Moshe Feldenkrais hat eine Methode entwickelt, die vor allem auf der neuromuskulären Ebene arbeitet; sie dient dazu, Bewegung leicht und effizient auszuführen. Die Teilnehmer werden nur verbal angeleitet. Dahinter steht die Idee, dass jede Person ihre Bewegungen selbst erkunden und erspüren soll, ohne sich an Vorbildern zu orientieren und nachzuahmen.

Bewegungsschulung und -analyse ist auch das Ziel von Body-Mind-Centering (BMS), doch es durchdringt den Körper stärker als die Feldenkrais-Methode. Die unterschiedlichen Körpersysteme wie Knochen, Muskeln, Drüsen und Nerven werden in ihrer Aktivität empfunden. Irene Sieben betonte, dass bei BMC die Verbindung des physikalisch fassbaren Körpers mit dem Bewusstsein, der Sensibilität und dem Willen grundlegend ist. Die im westlichen Denken tradierte Vorstellung der Trennung zwischen Körper und Geist ist aufgebrochen. (...)

Die gegenseitige Bereicherung von Tanztechnik und Körperarbeit trägt zu einem komplexen Verständnis von Körper und Bewegung bei, das in unterschiedlichen Gebieten angewendet werden kann. Dieser allgemeine Konsens auf der Tagung darf jedoch

nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Dimension des «intelligenten Körpers» noch längst nicht von allen Tänzern, Choreographen und Pädagogen erkannt und umgesetzt wird.

Körper, Geist, Tanz und Wort?

*Einige Bemerkungen hierzu von
Andreas Borrmann*

Mich beschäftigt sehr die Frage der inneren Haltung in der Eurythmie. Wie erlange ich eine immer tiefere und reichere Erlebnisfähigkeit? Wie komme ich in ein volles Erleben hinein? Denn ein solches Erleben führt zu einer freieren, schlüssigeren und natürlicheren Bewegung oder Geste. Ich möchte ein Erlebnis schildern, das ich vor kurzem auf der Bühne hatte: Wir hatten in den Tagen davor an der unabhängigen Führung der Kopf-, Arm- und Fussbewegungen gearbeitet. Während der Aufführung sagte ich mir: «Du musst dich der Tiefe, der Schwere öffnen», dann hatte ich das Erlebnis, wie ich in mir eine Blockade im Zwerchfell auflöste, aufknöpfte, und ich dann durch meine Füße ein gesteigertes und doch sehr natürliches Schwereerlebnis hatte; ich konnte in der Schwere leben. Als Antwort darauf erlebte ich ein Freiwerden im oberen Umraum, im Kopf, in den Schultern. Das war für mich ein Schlüsselerlebnis.

(Aus: «Rundbrief der Sektion für Redende und Musizierende Künste», Michaeli 1998, Nr. 29, S. 6)

Dass diese sehr schöne und genaue Beschreibung von Alexander Seger eine Grunderfahrung darstellt – die gewissermassen eine Basisfähigkeit dafür ist, was auch Melaine Lampson kurz zuvor in dem Interview als natürliche, freie Bewegung anspricht, Grundlage für eine durchdrungene, authentische Gebärde –, wird sicher mancher Leser (und nicht nur Eurythmisten ...) aus eigener Erfahrung bestätigen. Eine natürliche, freie Bewegung bedarf der Fähig-

keit, den eigentlichen, natürlichen (vor allem Erlebens-)Kräftefluss zum Zuge kommen lassen zu können. Die paradoxe Erfahrung: zentrierter in einem als «wirklicher», «offener» erlebten Raum zu stehen – und solches als Fähigkeit und inneren Griff auszubilden –, bedeutet in der Tat für den Zeitgenossen einen langen, umfassenden und zugleich gesundenden Erfahrungsweg, der wirklich grosser Geduld bedarf. Wie sehr individuelle Undurchlässigkeiten, Verspannungen und Verkrampfungen die Ausdrucksfähigkeit behindern, davon wird jeder, der mit der Materie vertraut ist, ja ein Lied singen können.

Natürliche, durchströmte Gelöstheit im Stand und im Bewegen (und damit «angeschlossen sein» am Raum) – letztendlich bedeutet es ja, die Aufmerksamkeit und Gestaltungskraft freizubekommen, durchlässig zu werden für die Subtilität und Wucht der sprachlich- oder musikalisch-eurythmischen Aussage. Von der Sicht des Zuschauers: Nicht an den, salopp gesprochen, «Bewegungsmacken» der Eurythmisten «hängenzubleiben», sondern im Anschauen in den Aussagestrom eintauchen zu können.

Im vorstehenden Artikel, der ja in der Überschrift ein für zeitgenössische Verhältnisse überraschend hohes Ziel formuliert (nämlich die verlorengegangene Einheit von Körper, Geist, Tanz und Wort), geht es (entgegen der Überschrift) um eine Suchrichtung, eine Suchbewegung mit ähnlicher Thematik: Der «bewussten und durchempfundenen (!) Bewegung – um die Qualität der (Tanz-)Bewegung zu erhöhen, das Bewegungsvokabular zu erweitern» etc.

Wer sich etwas mit sogenannter Körperarbeit, Körpertherapien und bewegungstherapeutischen Ansätzen befasst hat (die im Laufe dieses Jahrhunderts – auch im Zuge mit der humanistischen Psychologie – in erstaunlicher Fülle entstanden sind), dem ist sicher auch deutlich geworden, dass die zum Teil grosse Wirksamkeit daher resultiert, dass beileibe nicht mit dem physischen Kör-

per, sondern mindestens mit dem nächsthöheren Kräftebereich gearbeitet wird. Und wenn sich im Bereich der Körperarbeit/Körpertherapien auch viel «Halbgares» tummelt, so gibt es doch eine Anzahl (wie eben auch die oben genannte Feldenkrais-Methode), die eine sehr gediegene ehrliche Arbeit betreiben, mit einem Vokabular, das den aus ihren Erfahrungen gewonnenen Begrifflichkeiten entspricht – es heisst dann halt nicht zum Beispiel Ätherleib. (So kann mit ausserordentlicher Hochachtung auf manche dieser Forschungen geblickt werden – allerdings, und hier liegt ein wichtiger Punkt, immer mit der Frage: «Aus welchem Menschenbild heraus forschst und arbeitest du?» Das hat grosse Konsequenzen.)

Dass der Eurythmist/die Eurythmistin ähnliche Erfahrungswege und -räume durchlebt, ergibt sich daheraus, dass die Eurythmie *su generis* eine Ätherkunst ist – wenn sie/er Lehrer findet, die diesem Kraftbereich entsprechend und angemessen unterrichten. Oder wenn es einem möglich ist, eigenständig die eurythmischen Erfahrungen und Phänomene so konsequent und kontinuierlich zu befragen, dass sie sich «aussprechen» können (allerdings schon ein

hohes Vermögen), so dass elementare eurythmische Übungen entstehen, die unsere zeitgenössischen Instrumente vorzubereiten und zu stimmen imstande sind.

Mit Blick auf den oben stehenden Artikel bleibt schliesslich immer noch die mit dem Titel intendierte Frage: Wo urständet die künstlerische Aussage im Tanz, welche Quelle speist sie? Sie möge für die Eurythmie in der Schilderung der Erfahrung von Marie Savitch eine Antwort finden:

«Rudolf Steiner hat einer Eurythmistin den Weg geschildert, der in der Eurythmie betreten werden kann. Der geistig-seelische Mensch ist der Agierende in der Eurythmie. So muss man geistig von der selben Konzentration ausgehen, wie bei jeder anthroposophischen Aufgabe. Sie muss gesteigert werden, bis in der Bewegung eine Spiegelung möglich ist. Dann ergreift sie den Willen, so dass die eigene Bewegung wie Aussenwelt wird. Erst dann strömt das Gefühl in die Bewegung ein und das Erleben wird ein eurythmisches. Es ist noch nicht eurythmisch, wenn man nur die Bewegung erlebt und von der Bewegung des Körpers ausgeht.»

(«Marie Steiner-von Sievers» von Marie Savitch, S. 123, Dornach 1965.)

Bemerkung zu den Inhaltlichen Beiträgen:

Wir bitten um Verständnis, dass es uns nicht möglich war alle eingesandten Beiträge in dieser Osterausgabe zu veröffentlichen. Der Rundbrief wäre zu dick geworden und die Kosten zu hoch. Bitte helfen Sie uns durch viele kurze Beiträge, sodass wir die lebendige Vielfalt erhalten können. Und bitte helfen Sie auch mit finanziellen Beiträgen. (W.B.)

INHALTLICHE BEITRÄGE

Vorstufen zur Eurythmie

Wie kündigt sich die Eurythmie vor dem Entstehen an?

Rosemaria Bock

Wie ein weitgespanntes Gewebe, durchsichtig und vielfarbig, dessen Fäden – schon lange gesponnen – auf ihre Verwebung gewartet haben, ist die Entstehung der Eurythmie aus heutiger Sicht anzuschauen. Es sind auch noch viele lose Fäden zu sehen, an denen wir weiter wirken können. Einige scheinen verblassend zurückzutreten, andere hingegen schimmern goldglänzend hervor und leuchten im Eurythmisieren immer heller auf. Die Verknüpfungen geschehen heute vielleicht bewusster. Es soll hier jedoch nicht weitergewoben werden, erst recht nicht nach Knoten oder gar Löchern geschaut werden. Die Frage soll sein: Wo können die Fäden, die oft verborgen mit dem Aufleuchten der anthroposophischen Impulse mitliegen, aufgespürt werden? Sie waren da, Rudolf Steiner hat sie, als die Frage danach auftauchte, spontan und mit grosser Begeisterung gesammelt, verbunden und verknüpfend in die Sichtbarkeit geholt.

Scheinen nicht manchmal beim Aufnehmen von Rudolf Steiners Werk verborgene Fragen hindurch, die eine neue Bewegungskunst einweben wollten? Rudolf Steiner betont Clara Smits gegenüber sogleich Anfang Dezember 1911 beim ersten Gespräch, dass es für die vertiefende anthroposophische Arbeit eine Lebensnotwendigkeit sei, eine aus ätherischen Bewegungsimpulsen geschaffene Bewegungskunst auszubilden. Seine Erwartungen waren schon lange gross; das spricht sich nicht nur in dem bekannten Gespräch mit Margarita Woloschin aus.

Ganz verborgen war die Eurythmie noch im ersten sichtbaren Impuls zur Bildung neuer künstlerischer Wege und Formen, wie Rudolf Steiner ihn 1907 in den Münchner Kongress hereinstellte. Aber im Rückblick auf diese Entstehungszeit sagt er: «Eurythmie hätte wahrscheinlich nicht ohne die Arbeit am Bau gefunden werden können» (GA 36, Der Goetheanumgedanke). In den Urmotiven der sieben Säulen spricht sich schon die Formensprache aus, die in ihrer Metamorphose den Menschen zum inneren Bewegen anregt. Verborgene Eurythmie regt sich im Anschauen.

Etwa zur gleichen Zeit wie dieser künstlerisch anschaubare Weg wurde ein weiterer zarter Keim auf dem Gebiet der Erziehung angelegt.

Rudolf Steiner weist in diesen frühen Vorträgen über Erziehung auf die Entwicklung des Schönheitssinnes, auf die Pflege und die Wohltat des musikalischen Sinnes und auf die Bewegung hin. «Man sollte nicht unterschätzen, was tanzende Bewegungen nach musikalischem Rhythmus für eine organbildende Kraft haben» (GA 34, «Die Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkte der Geisteswissenschaft»).

Doch scheinbar wurde dies nicht direkt aufgegriffen, so wie es auch bei den ganzen pädagogischen Ideen zunächst der Fall war.

Es war etwa ein Jahr nach dem Münchner Kongress, als wichtige weiterführende Fragen gestellt wurden. Im Frühsommer 1908 war es die ergebnislose Frage an M. Woloschin (GA 277a), dann zwei zusammenklingende Fragen an Rudolf Steiner, die sich auf den Bau bezogen und damit den Weg zum ersten Goetheanum impulsierten. Mieta Waller machte den Vorschlag, Rudolf Steiners Wort einen Tempel zu bauen. Und Karl Stockmeyer, ein jun-

ger Mathematikstudent, fragte nach den Bauformen, die zu den Kapitell-Motiven des Münchner Kongresses gehören würden. Diese zunächst gezeichneten Formen hatte K. Stockmeyer an kleinen Säulen bereits geschnitzt. (Siehe: «Der Modellbau von Malsch», E. A. Karl Stockmeyer.)

Ist ein kleines Samenkorn aufgegangen, das Rudolf Steiner an Ostern gesät hatte?

In einem Ostervortrag heisst es nämlich zum Schluss: «Das Christentum wird untertauchen in die Kunst, wird sie erweitern, beleben, wird künstlerische Gestaltungskraft in reichstem Masse geben.» (GA 102, 13.4.1908, «Ostern, das Mysterium der Zukunft».)

Weitere Bausteine werden im Jahr 1909 gelegt, und der Boden wird zubereitet. Zunächst soll ein kurzer Blick auf Vorträge vom August geworfen werden. Diese Vorträge, eingeleitet durch ein Drama von Edouard Schuré, wurden der Beginn der nun bis 1913 jährlich stattfindenden Sommerwochen in München mit den dramatischen Aufführungen und Vortragszyklen. 1909 geht es im weitesten Sinne um die Stärkung der ätherischen Kräfte. Rudolf Steiner schildert, wie der menschliche Ätherleib sich langsam aus der Gebundenheit mit dem physischen Leib in unserer Zeit zu lösen beginnt, nachdem in der griechischen Zeit die vollständige Durchdringung erreicht worden war. Dieses Hinausrücken des Ätherleibes bedeutet nicht, dass der Mensch die alten Fähigkeiten des Hellsehens, die in der griechischen Zeit verdämmerten, gleichsam als Erbstücke wieder erhält. Es muss aus dem Leben im physischen Leib etwas mitgebracht werden, sonst wird der Ätherleib leer und öde und kann dem physischen Leib keine Kraft zurückgeben. Damit der Gefahr, dass der Ätherleib beim Hinausdringen zerstört werden könnte, entgegengearbeitet wird, muss der Ätherleib gestärkt werden. So ist es die Aufgabe der gegenwärtigen Menschheit, «das aufzunehmen in sich, was nur aufgenommen werden kann innerhalb des Wirkens im physischen Leib». «Das, was der Mensch mitgeben kann, das ist, was er durch das Christuserlebnis innerhalb der physischen Welt gewinnen kann.»

Hier hören wir den Ruf nach der Eurythmie. «Der Mensch muss sich vorbereiten, um seinen Ätherleib mit solchen Kräften auszustatten, dass der Luzifer ein beförderndes, ein befruchtendes Element sein kann und kein zerstörendes» (GA 113, «Der Orient im Lichte des Okzident», 7. Vortrag, 29.8.1909.) Dieser ganze Zyklus enthält vieles, was zu den angeführten Gedanken hinführt. Es würde aber für unseren Zusammenhang zu umfangreich sein, mehr zu schildern.

In ganz anderer Weise setzt Rudolf Steiner einen neuen Akzent zwei Monate später. Am 28.10.1909 ist etwas Überraschendes zu entdecken. Zwei Vorträge werden am selben Tag in Berlin gehalten, einer für die Mitglieder und ein öffentlicher. Der erste wendet sich den Künsten in ganz imaginativer Weise zu; der zweite gibt Anregungen zur Entwicklung der Bewusstseinsseele durch die Andacht mit ihrem äusseren Ausdruck in menschlichen Gesten.

Die Erzählung vom Wesen der Künste schildert in grossen Bildern die Erscheinung von sieben Wesen aus der höheren Welt. Die Kunst in Gestalt einer Frau erlebt in nächtlicher Schau, wie diese Wesen, die tiefe Trauer ausströmen, nacheinander an sie herantreten und von ihr Hilfe erbitten. Diese Hilfe kann sie geben, indem sie sich mit jedem dieser Wesen vereinigt, seine Gestalt und seine Intentionen übernimmt, sich selbst geistig befreit, erhebt und die Wesen verwandelt.

Das erste Wesen in Gestalt von drei ineinandergewobenen vollendeten Kreisen ist das Urbild des Gleichgewichtssinnes. Doch dieser Sinn wurde im Irdischen so gefesselt, seine Kreise zerrissen und in einem felsenförmigen Gebilde angekettet durch die Menschen. So kann dieses Wesen nicht mehr seinen kosmischen Kreisen entsprechend wirken. Die Frau erbringt die Erlösung und eine neue Verbindung zu den Menschen, indem sie ausführt, was

ihr aus den Reigen der Himmelskörper durch die kosmischen Kreise zuströmt: Sie schreitet, verwandelt Ruhe in die Bewegung, verwandelt die Bewegung in den Reigen und schliesst ihn in der Form ab.

Das Wesen spricht: «Jetzt bin ich zur Tanzkunst geworden!» «Jetzt bin ich zu dem geworden, was ich nur durch dich werden kann.» Staunend erfahren wir, zu welcher hohen Aufgabe der Mensch aufgerufen wird, um die Tanzkunst zu erwecken. Die Stofflichkeit der irdischen Welt hat das Zusammenwirken mit dem höheren Wesen verdunkelt, und nur Menschenkraft kann es wieder erhellen und befreien.

Die Gestalt der Tanzkunst – drei vollendete Kreise in den drei Raumesrichtungen angeordnet – mag uns zunächst seltsam anmuten. Die strenge Gesetzmässigkeit, das Fehlen jeglicher Dynamik und seelischen Ausdrucks, lässt uns staunend davorstehen. Dann aber, beim Hineinsteigen in die Form, fängt ein Neues an zu wirken: Einerseits die strenge Forderung, zu den kosmischen Bewegungen hinzuschauen, andererseits das Sich-stehend-Fühlen im Mittelpunkt der Kreise, das unendliche Möglichkeiten eröffnet, frei nach allen Himmelsrichtungen. Unser Gleichgewicht im irdischen, angeketteten Organ entsteht ja auch in der Mitte der Kreise, sozusagen ruhen im ewigen Drehen. Das ganz konkrete Erarbeiten der Raumesrichtungen in den eurythmischen Formen ist dann ein weiterer Weg. («Das Wesen der Künste», GA 271, 28.10.1909.)

Die Motive dieses Vortrages klingen mit dem im vorigen Genannten zusammen: Das Leben im physischen Leib, das Durchleben des irdischen Seins nur schafft die Möglichkeit zur Verwandlung, zur Stärkung der Lebenskräfte, zur Schaffung neuer Kunstimpulse.

Abends am 28.10. werden Gesten beschrieben: Neigen des Hauptes, Beugen der Knie, Falten der Hände als äusserer Ausdruck der Andacht. («Die Mission der Andacht», GA 58.) Kräfte werden durch diese Gesten aufgenommen, die zu einer erhöhten Selbstkraft führen und damit zur Erziehung der Bewusstseinsseele. Alle drei Gebärden führen den Menschen zu sich selbst und geben innere Haltekraft für die Entwicklung des Ich.

Niemand von den Zuhörern fühlte sich so angesprochen, dass Aktivität nach aussen daraus entsprungen wäre. Selbst der deutliche Hinweis Rudolf Steiners am Morgen: Nicht der Tanz, den Menschen heute einzig betreiben, ist gemeint, sondern neue Formen, Nachbildungen von Himmelstänzen. Und abends: Nicht das Spreizen der Knie, das nur Nichtigkeit, nicht das Hinspreizen der Ohren, das nur die eigene Leerheit den Dingen entgegenbringt, sondern etwas zu Erringendes im Aufrechtstehen, aus dem die ganz menschlichen, seelenbildenden Gebärden erwachsen, ist gefordert.

Die beiden ersten Mysterydramen werden geschaffen und aufgeführt, aber die Eurythmie schlummert weiter. Erst im Dezember 1911 taucht aus persönlichem Schicksalserleben die Frage von Clara Smits auf.

Wieder gibt es danach eine Zeitgleichheit: Im Januar 1912 bekam Lory Maier-Smits von Rudolf Steiner die erste persönliche Unterweisung. Nur wenige Tage zuvor sprach Rudolf Steiner über konkrete Übungen zur Willensschulung und Stärkung des Ätherleibes. («Nervosität und Ichheit», 11.1.1912, GA 143.) Was 1908 und 1909 aus kosmischen Ursprüngen angedeutet wurde, kann jetzt in Übungen für das Alltagsleben einerseits und für eine neue Kunst andererseits anschaulich praktisch gegeben werden. Auch wenn kein ausgesprochener Zusammenhang besteht, so geht es doch auf beiden Wegen darum, dass der Mensch aktiv seine Lebenskräfte stärkt und sich höhere Kräfte in das irdische Leben hereinholt.

Der genannte Vortrag gibt eine Fülle von Beispielen zur Erkräftung des Gedächtnisses, zum Beleben von eingefahrenen Gewohnheiten und Bewegungsabläufen, von Willensübungen

zur Stärkung des Ich. Das Rückwärtsdenken, das im Unterrichten der Eurythmie eine wichtige Rolle spielen kann, wird hier betont.

Es ertönen grosse Gongschläge zur Ankündigung der neuen Mysterienkunst für alle Menschen.

Ein nächster Schritt geschah ein halbes Jahr später im Sommer 1912. Rudolf Steiner wusste eine intensiv arbeitende Schülerin am Werk und hatte das Vertrauen, dass sich in aller Stille durch sie etwas Neues bildete. Wie um diesen Impuls ganz allgemein zu bestärken und die Anthroposophenschaft auf die Eurythmie vorzubereiten, ohne von ihr zu erzählen oder Lory Maier-Smits direkt einzubeziehen, greift Rudolf Steiner zu der Betrachtung des Wunderwerkes der menschlichen Gestalt: Geschaffen aus den kosmischen Bildekräften, wird sie in ihrer Aufrechtheit und Zwölfgliedrigkeit geschildert. Wohl schimmern die alten Weisheiten der Zusammenhänge von Gestalt und Tierkreis hindurch, doch geht Rudolf Steiner weit darüber hinaus. («Der Mensch im Lichte von Okkultismus, Theosophie und Philosophie», GA 137.)

Eine Ergänzung findet dies Thema der menschlichen Gestalt in den Sommervorträgen, die die Festwochen in München 1912 abschliessen. Hatte Rudolf Steiner in Christiania im Juni schon in besonders eindrücklicher Weise auf die menschlichen Arme und Hände hingewiesen (G. V.), so wird nun im August ein noch umfassender Gesichtspunkt gegeben. Weit über den alltäglichen Gebrauch der Arme und Hände hinausgehend, sieht Rudolf Steiner das Wirken der ätherischen Arme und Hände als bedeutende Erkenntnisorgane. Sie werden dem menschlichen Gehirn gegenübergestellt, das auch in seinem Äthergehirn «das ungeschickteste Organ (ist), das der Mensch an sich trägt». Es offenbaren sich die ätherischen Hände «nur zum allergeringsten Teile in dem, was physisch in den Händen zum Ausdruck kommt». «... diese ätherischen Organe innerhalb des Ätherleibes (sind) wahrhaftige Geistorgane. Ein höheres geistiges Tun wird verrichtet in den Organen, die in den Händen und ihren Funktionen zum Ausdruck kommen, als durch das Äthergehirn ... Die Hände sind – was ihnen geistig zugrunde liegt – viel interessantere, viel bedeutendere Organe für die Erkenntnis dieser Welt.» Als «Forschungsorgane für die geistige Welt» sollen sie gebraucht werden. («Von der Initiation, von Ewigkeit und Augenblick», 2. Vortrag, 26.8.1912, GA 138.)

Lory Maier-Smits hat diese Vorträge sicher gehört. Sie hatte ja seit der Einstudierung der luziferischen und ahrimanischen Wesen im Mysteriendrama mitgewirkt, das zur selben Tagung aufgeführt wurde. Noch in München, ein paar Tage nach dem Vortrag, bekam Lory Maier-Smits überraschend die ersten Angaben für die Laute IAO. Die Eurythmie – obwohl noch namenlos – begann sich zu verwirklichen. Die stärksten Fäden des eurythmischen Gewebes für das Bilden der aufrechten menschlichen Gestalt im Ur-IAO wurden zum Leuchten gebracht.

Die Lage der Eurythmie heute

Göran Krantz, Järna

Die Lage der Eurythmie hat sich während der letzten zehn Jahre wesentlich verändert. Viel mehr als früher werden Arbeitsweisen, Verhältnis zur «eurythmischen Tradition» und die Zukunftsmöglichkeiten der Eurythmie in Frage gestellt. Der einzelne Eurythmist fragt sich: Wie lebt die Eurythmie weiter in meinem Leben, ist sie Zentrum oder Nebensache in meinem Lebensstrom? Warum ist der Platz der Eurythmie in der Waldorfschule manchmal so umstrit-

ten? Und wie ist es mit der Mischung aus Eurythmie, Tanz, Drama ... und mit der Suche nach neuen Formen, die nicht wie die «alten» aussehen?

Wir können alle viele Beispiele dieser internen Kritik an der Eurythmie heute geben. Eine Kritik, die manchmal ganz berechtigt, manchmal Ursache einer Verdunkelung der Eurythmie ist. Eine Ursache dieser kritischen Lage liegt in der Entwicklung der Eurythmie selber, aber der wesentliche Bestandteil ist kulturell bedingt. Das bedeutet, dass wir auf unserem Gebiet den Herausforderungen unserer Zeit begegnen. Es ist von grundlegender Bedeutung, zu wissen, dass die Fragen, denen man in seinem eigenen Leben und Beruf begegnet, nicht nur persönliche Probleme sind, sondern auch Zeitfragen. Wir sind ja Teil einer starken kulturellen Entwicklung, die für jeden Menschen eine Prüfung bedeutet: Es ist nicht möglich, sich zu stellen und daneben die Kultur und Zivilisation anzuschauen. Wir leben in der Bewusstseinsseelenepoche mit allen Tiefen und Möglichkeiten, die damit verbunden sind.

Ein wesentlicher Strom in der Kunst unseres Jahrhunderts ist das Prinzip vom Abbau: das Zerstören des Traditionellen, um das Individuelle zu fördern. Das häufig vorkommende Wort für diese Tendenz ist Dekonstruktion. Das bedeutet das Abbauen von grossen Idealen und Ganzheiten. Wichtig wird die Suche nach dem kleinsten Teil des Kunstwerks. Ein Teil, das in sich besteht und nur durch sich selbst erklärt wird, ist das Ziel. Eine Folge davon ist, dass der Künstler nicht grosse Ganzheiten, idealistisch gefärbte Werke schaffen kann. Alles ist nur ein Versuch, ein Experiment. Und weil es keine Ganzheit, keine tragenden Ideale mehr gibt, ist alles möglich. Was einer auch macht, hat dieselbe Berechtigung wie das Andere, bisher Gültige. Durch diese Tendenzen – Dekonstruktion, Experiment, Pluralismus – sehen wir auf der einen Seite einen Abbau, ein konsequentes Infragestellen aller Kunstformen bis zur Vernichtung der Kunst, und auf der anderen Seite Möglichkeiten zu einem ganz individuellen Verhältnis des Künstlers zu seiner Schaffenskraft. Wenn das Material des Künstlers seine eigene Tätigkeit ist, liegt der Ursprung der Kunst nicht länger im Äusseren, sondern im Inneren.

Man spricht heute oft von Bewusstseinsveränderungen. Ein Beispiel dafür sind folgende Gedanken, die ab 1990 immer häufiger auftauchen. Man beschreibt vier Hauptmerkmale für das neue Bewusstsein:

1. das Verhältnis zum eigenen Denken,
2. das Verhältnis zu sich selbst, zur eigenen Identität,
3. Moral wird losgelöst von bisher gültigem Halt und wird zur Situationsethik,
4. ein prinzipielles Freiheitsgefühl im Verhältnis zu Institutionen, Regeln, Traditionen ...

Die **erste** Veränderung wird so beschrieben, dass der Mensch heute – weil es keine Beschreibung der Welt gibt, die allein gültig ist – die Möglichkeit hat, seine eigenen Gedanken und Urteile anzuschauen und zu bewerten. Man bewegt sich von einer Beschreibung der Welt zur anderen. Man tastet ab und versucht, sein eigenes Verhältnis zur Welt zu finden. Ein Denken über das Denken und ein Urteilen über das Urteil ...

Die **zweite** Veränderung ist mein Verhältnis zur eigenen Identität. Identität ist nicht länger eine geerbte Sache, die von einer Generation auf andere übergeht. Die Berufe, die früher wesentlich zur Identität beigetragen haben, verleihen nicht länger stabilen biographischen Grund. Ich muss selber suchen und verschiedene Möglichkeiten beurteilen. Was übernehme ich von Familie, Volk, Beruf, Kultur ...? Wie lerne ich, mich frei bewegen zu können in und zwischen den verschiedenen Möglichkeiten meiner Identität?

Drittens: Situationsethik. Das bedeutet, dass die Normen für meine Handlungen aus jeder Situation kommen müssen. Sie können nicht vorgeschrieben sein, weil sie im Leben geboren werden, im Augenblick!

Und als **letztes**: Freiheit, Freiheit von Traditionen, Regeln ... aber Freiheit wozu? Grundprinzip ist also die Möglichkeit, sich frei zu bewegen durch seine Gedanken, durch verschiedene Teile seiner Identität, durch verschiedene Situationen im Leben. Eine innere Beweglichkeit sowie starke innere Urteilskraft sind gefragt.

Wir können auch hier von Dekonstruktion, Experiment, Pluralismus sprechen, aber auch von gesteigerten individuellen Möglichkeiten. Man sieht in der Kunstwelt wie im persönlichen Bewusstsein diese Doppelheit: Dekonstruktion, alles in Frage stellen – und gleichzeitig die Suche nach innen, die Antwort nur durch sich selber finden wollen.

1994/95 kam die Frage auf, was echt, authentisch ist. Das Bewusstsein schaut nun mehr auf das Verhältnis zwischen den Teilen, zwischen den Menschen, statt auf die kleinsten Teile. Ein Wort, das für diesen neuen Kulturstrom gebraucht wird, ist die «integrale Kultur». Dieses integrale Bewusstsein kann die *Dekonstruktion* zu einer *Rekonstruktion* führen. Aber das Neue kommt nur, wenn man vor dem «postmodernen Nichts» gestanden hat und keinen Sinn, keinen Wert mehr sehen kann. Aus diesem Abgrund kommt die Frage nach neuen Verbindungen: sich «sensibel» für die Welt zu machen und das eigene Leben zu einem Kunstwerk mit menschlichem Wert zu gestalten. Also auf der einen Seite das Erlebnis von der eigenen Schaffenskraft und auf der anderen Seite die Notwendigkeit, eine «neue Sensibilität» für die Welt um sich herum zu entwickeln. Das heisst, ein ganz neues Verhältnis zu sich selbst und zur Welt zu schaffen.

Im vergangenen Jahr gab es Stimmen in der öffentlichen Kultur, die sich eindeutig für diesen neuen Strom eingesetzt haben. Man spricht sogar vom Wiederfinden der «faustischen Kultur». Warum faustisch? Weil Faust in seinem Innern das ganze Leben hindurch mit dem Herrn des Nichts kämpft, mit Mephistopheles. Und ein Gedanke wird nur echt, wenn man mit Mephisto gekämpft hat, wenn man eine Sache immer wieder neu anschaut und beurteilt.

Das Verhältnis der Eurythmie zu Goethes Faust ist uns wohlbekannt. Die Eurythmie ist aus einem faustischen Streben entstanden, und nun sprechen leitende Persönlichkeiten im gegenwärtigen Kulturleben von einem «Wiederfinden der faustischen Kultur». Also können wir eine neue Zukunft der Eurythmie sehen ... oder? Aber faustische Kultur ohne radikale Auseinandersetzungen im Innern, ohne ein starkes Suchen, ohne Bewusstseinsveränderungen ist nicht möglich.

Die Eurythmie ist in dieser Hinsicht sehr radikal. Was sagt uns die Eurythmiemeditation:

«Ich suche im Innern
 Der schaffenden Kräfte Wirken,
 Der schaffenden Mächte Leben.
 Es sagt mir
 Der Erde Schweremacht
 Durch meiner Füße Wort,
 Es sagt mir
 Der Lüfte Formgewalt
 Durch meiner Hände Singen,
 Es sagt mir
 Des Himmels Lichteskraft
 Durch meines Hauptes Sinnen,
 Wie die Welt im Menschen
 Spricht, singt, sinnt.»

Die Eurythmie hat das integrale Bewusstsein schon als Ausgangspunkt! Sie geht immer diesen doppelten Weg: im Innern suchen und sich sensibel machen für die Welt. Und der Weg geht über ein neues Bewusstsein von sich selbst, von den Teilen der Welt, die am nächsten sind: meine Füße, meine Hände, mein Haupt. Sie können mir etwas sagen. Authentizität, Echtheit im Innern ist hier Grundstein.

Auf einem ganz anderen Gebiet begegnet man dieser Grundhaltung des integralen Bewusstseins wieder. In der experimentellen Forschung, die seit den letzten Jahren gemacht wird, zeigt sich, dass das erste Bewusstsein des Menschen geweckt wird durch den Zusammenklang von Bewegung und Musik. Die erste Bewusstseinstätigkeit des Kleinkindes ist, «dynamische emotionelle Formen» als Antwort auf Bewegung und Musik zu schaffen. Es ist eine radikale Umwertung im Gange. Ausgangspunkt der Entwicklung von Intelligenz und emotioneller Fähigkeit des Menschen ist Bewegung und Musik. Aus dem musikalischen Zeitbewusstsein entwickelt sich die Sprache, danach das Denken. Wenn man diese neuesten Forschungen liest, sieht man eine grosse Zukunft der Eurythmie vor sich, gerade als pädagogisches Mittel.

Wir müssen alle mit Mephistopheles ringen, aber aus diesem Kampf, der radikalen Umwertung, kommen neue Erkenntnisse. Von unerwarteten Seiten kommen Ergebnisse, die die Eurythmie bestätigen und ganz neue Perspektiven hinsichtlich kleinster Einzelheiten ergeben.

Die Eurythmie befindet sich in dem Sinne nicht in der Krise. Wir leben im Zeitalter der Bewusstseinsseele, wo alles in Frage gestellt wird! Die Krise liegt in uns selber und wie wir uns zur Eurythmie verhalten. Wie echt ist mein Verhältnis zur Eurythmie? Selbstverwandlung ist das Wort, das uns mit offenen Augen und Herzen in die Zukunft führt.

Vertiefung – Auf der Suche nach dem plastischen, musikalisch-sprachlichen Urgrund der Künste

Andrea Heidekorn

Rätselhaft und voller Faszination ist dieses Gebiet. Äusserst konsequent, bewusst und gleichzeitig poetisch ist Gottfried Benn zu diesem Urgrund vorgestossen. Er schürft tief, um die Quelle, das Bildende seiner Kunst, der Lyrik, ans Licht zu heben, ohne das Geheimnisvolle der schöpferischen Gewalten zu verletzen. Wir folgen ihm, ganz aphoristisch, entlang eines Vortrags über «Probleme der Lyrik» von 1951¹. Wir kontrastieren diesen Gang durch die lyrische Welt mit recht prosaischen Worten Rudolf Steiners zur Eurythmie² und überlassen es dem Leser, das *Echo* stark werden zu lassen, zum Wesenhaften, Stillen sich vorzutasten und die Sehnsucht nach Verwandlung, aber auch die Befriedigung, dass Buchstabe wie Schwerkraft überwunden und in ihren tieferen Schichten offenbart werden können, mit uns zu teilen.

Ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich, und alle Sphinxen und Bilder von Sais mischen sich in die Antwort ein. ... der Vorgang beim Entstehen eines Gedichts.

Was liegt im Autor vor?

Welche Lage ist vorhanden?

Die Lage ist folgende:

Der Autor besitzt: Erstens einen dumpfen, schöpferischen Keim, eine psychische Materie.

(Eurythmie versucht) (...) in einer gewissen plastischen Art das zu offenbaren, was die menschliche Seele empfindet, so wie auf der anderen Seite durch den Ton und durch den Laut diese Offenbarung geschehen kann. (365)

Zweitens Worte, die in seiner Hand liegen, zu seiner Verfügung stehen, mit denen er umgehen kann, die er bewegen kann, er kennt sozusagen seine Worte.

Dasjenige, was der Dichter in der ganzen Behandlung des Satzes oder vielleicht in der Behandlung der Strophe erreichen kann, kann bei der Eurythmie (...) schon in die Formung der einzelnen Gebärden für den Laut selber gelegt werden. (375)

Drittens besitzt er einen Ariadnefaden, der ihn aus dieser bipolaren Spannung herausführt, denn – und nun kommt das Rätselhafte: das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er weiss nur seinen Text noch nicht. Das Gedicht kann gar nicht anders lauten, als es eben lautet, wenn es fertig ist. Sie wissen ganz genau, wann es fertig ist, das kann natürlich lange dauern, wochenlang, jahrelang, aber bevor es nicht fertig ist, geben sie es nicht aus der Hand. Immer wieder feilen sie an ihm herum, am einzelnen Wort, am einzelnen Vers, ... und so werden sie bei aller Kontrolle, bei aller Selbstbeobachtung, bei aller Kritik die ganzen Strophen hindurch innerlich geführt – ein Schulfall jener Freiheit am Bande der Notwendigkeit, von der Schiller spricht.

(Es kommt eine) zweite, die objektive Welt heran, es ist das formale, geistige Prinzip.

In der Eurythmie schalten wir nun die Vorstellungen aus und bringen auf dem Umwege der menschlichen Glieder in Bewegung (...): den menschlichen Willen. In einer stummen Sprache drückt sich der ganze Mensch als ein Willenswesen aus. (127)

Ich verspreche mir nichts davon, tiefsinnig und langwierig über die Form zu sprechen. Form, isoliert, ist ein schwieriger Begriff. Aber die Form ist ja das Gedicht. Die Inhalte eines Gedichts, sagen wir Trauer, panisches Gefühl (...) die hat ja jeder, das ist der menschliche Bestand (...), aber Lyrik wird daraus nur, wenn es in eine Form gerät, die diesen Inhalt autochthon macht, ihn trägt (...). Eine isolierte Form, eine Form an sich gibt es nicht. Sie ist das Sein, der existentielle Auftrag des Künstlers, sein Ziel. In diesem Sinne ist wohl auch der Satz von Staiger aufzufassen: Form ist der höchste Inhalt.

Die Art, wie der Dichter den Stoff formt, das ist es, worauf es ganz besonders in der Dichtung ankommt. (182)

Man kann das Gedicht als das Unübersetzbare definieren. Das Bewusstsein wächst in die Worte hinein, das Bewusstsein transzendiert die Worte. Vergessen – was heissen diese Buchstaben? Nichts, nicht zu verstehen. Aber mit ihnen ist das Bewusstsein in bestimmter Richtung verbunden, es schlägt in diesen Buchstaben an, und diese Buchstaben – nebeneinandergesetzt – schlagen akustisch und emotionell in unserem Bewusstsein an. Darum ist oublier nie vergessen. Oder nevermore mit seinen zwei kurzen, verschlossenen Anfangsilben und dann dem dunklen, strömenden more, in dem für uns das Moor aufklingt und la mort ist nicht nimmermehr – nevermore ist schöner. Worte sagen mehr als die Nachricht und den Inhalt; sie sind einerseits Geist, haben aber andererseits das Wesenhafte und Zweideutige der Dinge der Natur.

Wenn aber denn der Dichter, der Künstler des Wortes sich in der Sprache ausdrücken will, dann bedarf er (...) all desjenigen, was hinter der Sprache immer schwebend ist, eines anderen. Es bedarf des Bildes und vor allen Dingen des musikalischen Elements (182), der Rhythmen, der rhythmischen Bewegung der Sprache, der plastischen Bildergestaltung, wie ein Laut den anderen beleuchtet, wie ein Laut sich selber erhellt oder verdunkelt und dergleichen, oder er muss die Offenbarung (375) suchen in den musikalischen Gestalten der Lautfolge, das Musikalisch-Plastisch-Künstlerische. (379)

Von (...) Flimmerhaaren bedeckt, stelle man sich den Menschen vor, nicht nur am Gehirn, sondern über den Organismus total. Ihre Funktion ist eine spezifische (...): sie gilt dem Wort (...) sie gilt der Chiffre (...).

Wenn der Mensch geht, wenn er seine Arme und Hände bewegt, sind fortwährend in diesen Bewegungen des menschlichen Organismus die Kräfte der Schwere tätig. Der Mensch überwindet etwas die Kräfte der Schwere; bei jedem Schritt kämpfen wir mit der freien, unschweren Organisation gegen die auf uns lastende Schwere, der wir unterworfen sind als Menschen im irdischen Leben. (368)

(...) wenn man das Lastende (...) nun versucht, völlig freizumachen von dem Irdischen, (...) wenn man namentlich die ausdrucksvollsten menschlichen Bewegungen, die Arme und Hände, überführt von den in der Schwere belasteten Gesten in freie Gesten. Dadurch schaut man im Menschen etwas ganz Besonderes an. Indem man auf den Organismus schaut, welcher auf der Erde in dieser Weise steht, in dem die Schwerkraft in einer gewissen Weise eingefügt ist, sieht man, wie der Mensch durch die Kraft seiner Seele fortwährend die Schwerkraft überwindet. (368)

(...) die Seele des Menschen erscheint uns, indem sie sich eurythmisch betätigt, als dasjenige, was sich aus dem Ewigen der menschlichen Natur hereinergießt in die vorübergehende Form des Körperlichen. (369)

Flimmerhaare, die tasten etwas heran, nämlich Worte, und diese herangetasteten Worte rinnen sofort zusammen zu einer Chiffre, einer stilistischen Figur.

Worte, Worte – Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug. Schwererklärbare Macht des Wortes, das löst und fügt. Fremdartige Macht der Stunde, aus der Gebilde drängen unter der formfordernden Gewalt des Nichts. Wir werden uns damit abfinden müssen, dass Worte eine latente Existenz besitzen, die auf entsprechend Eingestellte als Zauber wirkt und sie befähigt, diesen Zauber weiterzugeben. Dies scheint mir das letzte Mysterium zu sein, vor dem unser immer waches, durchanalysiertes, nur von gelegentlichen Trancen durchbrochenes Bewusstsein seine Grenze fühlt.

Nur das künstlerisch-dichterische Element kann in die Eurythmie hineingehen, nur die *Gedankengestaltung*. Der *Gedankeninhalt* hat mit der Kunst als solcher überhaupt nicht viel zu tun. (30)

(...) Es wird durch diese in Bewegungsform auftretende Sprache (...) dasjenige, was ausgedrückt werden soll, wiederum zurückgeschoben in das Menschlich-Seelenhafte. (375) Aber jede Bewegung wird mit Bewusstsein (...) herausgeholt aus (...) (dem) menschlichen Organismus, elementar, innerlich gesetzmässig. (373)

(So) (...) dass bei dem Eurythmischen alles zurückgeschoben wird in diejenigen Bewegungsimpulse des Menschen, die mit vollem Bewusstsein umfasst werden, so dass eigentlich die Seele in ihren Gliedern sich bei der Eurythmie bewegt. (377)

Welchen Wesens sind diese Lyriker (...) als Phänomen?

Zunächst – entgegen der allgemeinen Auffassung – sind sie keine Träumer, die anderen dürfen träumen, diese sind Verwerter von Träumen, auch von Träumen müssen sie sich auf Worte bringen lassen. Sie sind auch eigentlich keine geistigen Menschen, keine Ästhetiker, sie machen ja Kunst, das heisst, sie brauchen ein hartes, massives Gehirn mit Eckzähnen, das die Widerstände, auch die eigenen, zermalmt. Sie sind aber auch keine Himmelsstürmer, keine Titaniden, sie sind meistens recht still, innerlich still, sie dürfen ja auch nicht alles gleich fertigmachen wollen, man muss die Themen weiter in sich tragen, jahrelang muss man schweigen können.

Der Lyriker kann gar nicht genug wissen, er kann gar nicht genug arbeiten, er muss an allem nahe dran sein, er muss sich orientieren, wo die Welt heute hält, welche Stunde an diesem Mittag über der Erde steht.

Unsere Ordnung ist der Geist, sein Gesetz heisst Ausdruck, Prägung, Stil. Alles andere ist Untergang. Ob abstrakt, ob atonal, ob surrealistisch, es ist das Formgesetz, die Ananke des Ausdrucksschaffens, die über uns liegt.

(...) was hinter dem eigentlich Prosaischen der Sprache liegt (...). (159)

(...) die Frage, ob die Sprache überhaupt noch einen dialogischen Charakter in einem metaphysischen Sinne hat. Stellt sie überhaupt noch Verbindung her, bringt sie Überwindung, bringt sie Verwandlung, oder ist sie nur noch Material für Geschäftsbesprechungen und im übrigen das Sinnbild eines tragischen Verfalls? Gespräche, Diskussionen – es ist alles nur Sesselgemurmel, nichtswürdiges Vorwölben privater Reizzustände, in der Tiefe ist ruhelos das Andere, das uns machte, das wir aber nicht sehen. Die ganze Menschheit zehrt von einigen Selbstbegegnungen, aber wer begegnet sich selbst? Nur wenige und dann allein.

Sie entfesselt die tieferen Seiten des schwerelosen Menschen, wo der Mensch frei wird und sich darstellt als göttlich-geistiges Wesen. (370)

Meine Lehre lautet: Spät ankommen, spät bei sich selbst, spät beim Ruhm, spät bei Festivals.

1 Gottfried Benn, «Das Hauptwerk». Limes Verlag München 1980, Band 2.

2 Rudolf Steiner, «Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele». R. Steiner Verlag, Dornach/Schweiz 1980, GA 277.

Die Zahl in Klammern bezeichnet die Seite, der das Zitat entnommen wurde.

Die Meditation für Eurythmisten

Einige Gedanken über den Ursprung der Eurythmie

Alan Stott (GB-Stourbridge 1998)

Zu Beginn des letzten Vortrages *Eurythmie als sichtbarer Gesang* gesteht R. Steiner (vielleicht etwas wehmütig): «Eurythmie ist im Anfange, vielleicht erst der Versuch eines Anfanges.»¹ Es ist schliesslich durchaus möglich, dass die Gründung einer neuen Kunst bei den Menschen keine Wurzeln fasst. Weist uns etwa ein Ausdruck wie «im Anfange» auf den geistigen Ursprung der Eurythmie hin? Eine solche Einsicht könnte uns auch zum Erkennen der historischen Offenbarung des Mysteriums von Golgatha und deren weitere Geschehnisse führen, über welches gerade die Anthroposophie unser Verständnis erweitert. Dieser Ursprung liegt auch in der *Meditation für Eurythmisten*² verborgen, wo wir von «meines Hauptes Sinnen», «meiner Füsse Wort» und «meiner Hände Singen» hören. Diese drei Vorgänge beziehen sich auf drei Gegebenheiten: «des Himmels Lichteskraft», «der Erde Schweremacht» und «der Lüfte Formgewalt». Himmel, Erde und der Mensch werden in allumfassender und gegenseitiger Aktivität miteinander verbunden. Hier wird auch die Grosse Dreiheit der fernöstlichen Tradition erneuert. Werden denn Herz, Lunge und deren rhythmische Aktivitäten etwa ausgelassen, oder sind sie irgendwie in den Formulierungen präsent?

Ich suche im Innern

Der schaffenden Kräfte Wirken,

Der schaffenden Mächte Leben.

Es sagt mir

*Der Erde Schweremacht
 Durch meiner Füße Wort,
 Es sagt mir
 Der Lüfte Formgewalt
 Durch meiner Hände Singen,
 Es sagt mir
 Des Himmels Lichteskraft
 Durch meines Hauptes Sinnen,
 Wie die Welt im Menschen
 Spricht, singt, sinnt.*

Auf *Eurythmie als sichtbare Sprache* (GA 279) basierend, eröffnet dieser Artikel einige Gedanken zur Frage des verborgenen künstlerischen Ursprungs. R. Steiner führt die Meditation für Eurythmisten ein, indem er sagt:

«Auch beim Eurythmisten kann es sich nur darum handeln, dass er durch immer wiederkehrendes Erwecken einer gewissen Seelenstimmung sich empfänglich macht für das Fühlen und Empfinden der ausdrucksvollen Gebärden. Und da kann es sich darum handeln, dass durch *eine auf die Geheimnisse der menschlichen Organisation gehende Meditation* der Eurythmist gerade in dieses feine Empfinden hineinkommt.»²

Dies bereitet uns nicht etwa auf Information vor, sondern auf die eigentlichen Fragen.

(i) «Ich suche im Innern»: Hier wird *Selbst-Erkenntnis*, nicht einfach blosse Selbst-Beobachtung, gesucht. R. Steiners Worte können sich hier nur auf jene göttlich-kreative Persönlichkeit im Menschen (dem Geist) in dem nach Ihm geschaffenen Abbild beziehen. Anders ausgedrückt: Das «Ich» öffnet sich oder wächst in das allumfassende göttliche «Ich» hinein. R. Steiner zeigt den Eurythmisten, wie der Mensch erschaffen wurde: «Gott eurythmisiert, und indem er eurythmisiert, entsteht als Ergebnis des Eurythmisierens die (schöne) Menschengestalt» (S. 57). «Eine ursprüngliche Menschheit» nannte die Erkenntnis dessen, «was Göttliches in ihm ist ... a (<ah>» (S. 53). Die Ehrfurcht für unsere Menschlichkeit müssen wir uns heute als ein reines Heiliges wieder erringen; in der Gottheit lebt eine ewige Menschlichkeit. Dies ist auch ein kabbalistischer Gedanke.³

(ii) Dass die «*Suche im Innern*» nach Kreativität den Ausgangspunkt darstellt, deutet auf Anerkennung jenes menschlichen Zustandes, bekannt als Zersplitterung, Apostase oder Sünde, je nach Gesichtspunkt. R. Steiner hat detaillierte Vorträge über die Auswirkungen des Sündenfalls auf die Sinnesorganisation gegeben⁴ und dies in der *Philosophie der Freiheit* im wesentlichen dargestellt. Die Haltung «Ich suche ausser mir» nach Quelle und Offenbarung charakterisierte einst die hebräische Inkarnationsvorbereitung («Die Fleischwerdung des Wortes ist die *erste* Michael-Offenbarung»); dies muss sich jetzt ändern, da sich die Voraussetzungen geändert haben. R. Steiner beschreibt weiter: «das Menschenfleisch muss wiederum durchgeistigt werden, damit es fähig werde, im Reiche des Wortes zu wohnen, um zu schauen die göttlichen Geheimnisse ..., die Geistwerdung des Fleisches muss die *zweite* Michael-Offenbarung sein»⁵. Wollen wir als freie Schöpfer gelten, so benötigen wir heutzutage Kriterien, mit denen wir unser Tun beurteilen können. Im Michael-Zeitalter sollten wir räumliche Konzepte vergeistigen.⁶ Die *Meditation für Eurythmisten* ist voller «Aktivität»; aktives Hören («Es sagt mir ...») wird in der fernöstlichen Terminologie der *Wu-Wei*-Pol genannt.

Nirgends wird hier intellektuelles Denken oder Spekulation, ja gar passive Inaktivität zu finden sein. Nicht etwa das «Leersein», der Quietismus, führt zur spontanen Kunst, sondern eher, was Jean-Pierre de Caussade «das Sakrament des gegenwärtigen Moments» nennt.

(iii) Die gesamte kosmische Weltanschauungsfrage wird durch das Anerkennen *der Schwelle zur geistigen Welt* gelöst. Im Alltagsleben und in den angewandten Wissenschaften repräsentiert die Epidermis, meine Haut, diese Schwelle. Diese notdürftige Lösung kann einer Übertragung in andere Gebiete, einschliesslich jeglichen künstlerischen Lebens, welches mit den Mysterien zusammenhängt, nicht standhalten. Die Schwelle kann niemals «draussen» sein. Sie existiert zwischen der Aktivität des Denkens und dem Resultat des Denkens (die Gedanken). Natürlich weist R. Steiner darauf hin, dass der Geist in der Natur gefunden werden kann, jedoch hinter «Schleiern» und der «Entzauberung» durch den Menschen bedürftig.⁷ Kurz gesagt, all und jegliches berechtigtes Erkennen des Geistigen «ausserhalb» ist allein möglich, wenn es zuerst «im Innern» erkannt worden ist. Für den Eurythmisten hängt von der Ausbildung und Anwendung «seines Körpers als Instrument» (und nicht etwa wie ein Gefängnis) die Ausbildung des Bewusstseins für den Ansatzpunkt ab. Die TAO-Eurythmie-Übung zum Beispiel ist praktischer Hinweis auf diese Tatsache. «Dann werden Sie sehen», verspricht R. Steiner, «dass Sie in dem TAO ein wunderbares Mittel haben, die *innere Leiblichkeit* geschmeidig, innerlich biegsam, künstlerisch gestaltbar für die Eurythmie zu machen»⁸.

(iv) *Das schöpferische Polaritäts-Gesetz* (keinesfalls nur auf neuplatonisches Denken beschränkt) erscheint schon in den nächsten zwei Zeilen der *Meditation* (Z. 2–3) die beide das Wort «schaffend» beinhalten. «Alles in der Welt ist polarisch gestaltet», sagt R. Steiner⁹; es ist das Grundgesetz der rhythmischen, ätherischen Welt. «Wirken» und «Leben» deuten zunächst auf eine Urschöpfung hin, nämlich Raum und Zeit. Das Leben der Gottheit zieht sich in die Ewigkeit (vgl. Apok. 22, 13; Rom. 11, 36). Christus, indem er die Gott-Mensch-Polarität überbrückt, wird für die Menschen der einzige Mittler zum Vater-Gott (I Tim. 2, 5). Er ist seit Anbeginn mit der Menschheit verbunden und umfasst sämtliche Polaritäten: Raum/Zeit, äusseres/inneres Wirken/Leben usw. «Gott hat unsere natürliche Verfassung herrlichst bestellt», sagt Austin Farrer¹⁰, «und noch wundervoller erlöst». Und so, wie der göttlich-menschliche Christus seit Ewigkeit das Alpha ist, so soll Er auch für immer das Omega sein.

Es gibt noch mehr zu sagen. Dieser Titel (Christus – «der Gesalbte des Herrn») bezieht sich auf jenes Wesen, welches Gottes *Wirken* ist, dessen *Leben* das perfekte Sakrament, «das sichtbare Wort», darstellt¹¹. In der *Meditation* zeugen «Wirken» und «Leben» von dem erneuernden Leben des auferstandenen Christus, welches ja seit dem ersten Pfingsten der Menschheit zur Verfügung steht. Kann der wiederbelebende Atem (vgl. Joh. 20, 22) im Ansatzpunkt erlebbar werden? In der Mitte des Menschen, berichtet R. Steiner, «ist ein Zwischenraum, begrenzt von rechts und links, von oben und unten, von vorne und rückwärts, wo hinein unmittelbar als in den Raumesmenschen Jahves (Zauber-)Hauch geht»¹². Für F. Rittelmeyer könnte jeder einfache Atemzug eine Kommunion-Erfahrung sein.¹³ Beide Begriffe, «Wirken» und «Leben», stehen menschlicher «Formgewalt» und menschlichem «Singen» frei zur Verfügung. *Genau an dieser Stelle in der Meditation können wir Herz und Lunge mit ihren lebenswichtigen rhythmischen Aufgaben als Sitz der Persönlichkeit («Im Innern») verbinden. Die Glieder (und das Haupt) sind mit diesem göttlich-menschlichen Zentrum verbunden und gehen daraus hervor.* Können wir nicht hinter «meinem Haupt», «meinen Händen» und «meinen Füßen» die Dornenkrönung und die Wunden des Gekreuzigten

sehen? Und spüren wir nicht die heilende und erneuernde schöpferische Kraft des «Blut und Wasser» (Joh. 19, 24), das von der Lanzen-Wunde fließt? Wo hat für R. Steiner «der himmlische Mensch» (siehe Zitat 18 unten) seine Herkunft? Wie oft als Vortragender zitiert R. Steiner die Worte des Paulus (Gal. 2, 20; «mich» ist einmalig im NT), in der Hoffnung aus reiner Bescheidenheit, dass seine Zuhörer den ganzen Vers erkennen!¹⁴

(v) Wenn, wie R. Steiner erzählt, der *Zweite Advent* heute tatsächlich stattfindet, so wird dies aufgrund innerer Wahrnehmung bestätigt. Gleich dem von R. Steiner so oft erwähnten Damaskus-Erlebnis des Paulus, ist dies nicht notwendigerweise ein äusserliches Ereignis. Er ist der gleiche Logos-Christus, der Gottes Bote war, als Er die Schöpfung aussprach (I Mos. 1, 3), der selbst mit seinen Füßen auf Erden wandelte und deren Schwere erlebte, segnend und heilend mit seinen Händen, sprechend-singend, singend-sprechend durch einen menschlichen Kehlkopf. Eurythmie (im weitesten Sinne verstanden) ist seine Sprache, beide, Ton- und Laut-Eurythmie, «Formgewalt» und «Singen», Leib und Blut. Wenn «Gott eurythmisiert», so ist diese himmlische Eurythmie mit dem Logos identisch (Logos = «Vernunft» und «Wort»), der Fleisch wurde. Das gesamte Alphabet scheint «das verlorene Wort» der esoterischen Tradition zu sein; es ist Alpha und Omega, Anfang und Ende, der Mensch selbst. R. Steiner bezieht sich auf die Logos-Lehre des Prologes des Johannes-Evangeliums (GA 279, S. 44f.); an anderer Stelle nennt er seine eigene Erkenntnistheorie «eine paulinische Epistemologie» (Berlin 4.9.1917, GA 176; Berlin 8.5.1910, GA 116).

(vi) Bleiben wir jetzt bei Paulus, so gibt uns Austin Farrer einen aufschlussreichen Kommentar:

Wäre nun der Tod Christi einfach nur ein Ereignis gewesen, dem ein Mensch einwilligte und sich auslieferte, so wäre es bloss ein Vorbild für unsere Nachahmung und nicht mehr. Aber gerade weil es ein Gottes-Akt war, beinhaltet es eine unendliche Kraft, deren Ausstrahlung unbegrenzt ist. Das Sterben Christi in [ein neues] Leben (Rom 6, 10) hat die Kraft, uns alle durch die gleichen Vorgänge zu tragen; und was wir deshalb tun müssen, ist eben nicht einfach nur imitieren, sondern befolgen: uns durch unseren Glauben an diesen starken Schwimmer in der Todeskluft festzuhalten, der uns ja nicht nur unterstützt, sondern uns dazu bringt, mitzuschwimmen. Denn wir halten ihn ja nicht in unseren Händen; wir willigen ein, dass er uns durch seinen Geist halten soll. Und sein Geist ist jenes unsichtbare Band, das die sonderbare Kraft besitzt, unsere Hände mit den seinen zu verbinden, sowie unsere Füße und unser Herz; in solcher Weise, *dass sich unsere Hände ohne sichtbare Berührung wie die seinen bewegen, unsere Füße den seinen folgen; aber nicht etwa, dass wir durch unsere Bewegung durchgeschleppt werden, wir vollziehen sie frei; denn unser Herz ist mit dem seinen verbunden; alles kommt von dort.*¹⁵

Farrer fasst auch weiterhin die Paulus-Lehre vom Leib zusammen:

Das vollkommene Geistes-Geschenk ist nur durch das Geschenk des Leibes möglich. Der Leib ist sein Zuhause, gleich wie die Sonne das Zuhause des Sonnenlichts ist: und doch scheint es weit hinaus – *hinaus in die Raumes-Dimensionen*, vom verklärten Leib unseres Herrn zu unseren sterblichen Leibern: *rückwärts in den Zeiten-Dimensionen*, von unserem wahren, vollendeten Wesen zu demjenigen, welches wir jetzt sind. Hier ist eine zweifache Beteiligung – in dem, was unser Herr schon ist, und in dem, was wir selbst werden – beide sind komplementär und unzertrennlich.¹⁶

Die Auferstehung des Leibes ist nicht Frage geisterhafter «Erscheinung»; für den Paulus ist es «seine Philosophie, sein Verhaltensmassstab, sein Siegesgeheimnis ... sein Schlussstein im Gewölbe göttlicher Manifestierung»¹⁷; durch die Auferstehung wendet sich die Menschheitsgeschichte. *Durch* Schwere und Tod wurde der Leib hindurchgetragen und zu einem neuen Geschöpf gestaltet; hier finden wir auch den Ursprung der Eurythmie. Hier liegt das Geheimnis, warum Kunst immer nur «ein Versuch eines Anfanges» sein kann, immer wieder eine erneute Schöpfung. Im normalen Sprach- und Gestikgebrauch (wie R. Steiner in dem Zitat unten [19] bemerkt) können wir uns kaum von Schwere und Schwerkraft befreien. Die *Meditation für Eurythmisten* spricht nicht nur von «des Himmels Lichteskraft», sondern auch von «der Erden Schweremacht». Entscheidend ist es doch, gerade diese Schwere, diese Lüfte und dieses Licht durch das im Innern suchende «Ich» zu erfassen. Schwere, Lüfte und Licht werden somit selbst verwandelt. Auf der einen Seite einer umfassenden sakramentalen Einheit steht die Aktivität der «Schwere, Lüfte und des Lichts», auf der anderen die Tätigkeit der «Füsse, Hände und des Kopfes». Hier wird nicht die ursprüngliche Schöpfung (der «natürliche Leib» des Paulus) zelebriert, sondern der vermenschlichte Geist («Ich suche im Innern») in seinen leiblichen Bedingungen. In dem Ich, in Liebe (vom Herzen) «im Innern», finde ich die «Welt» wieder. Letztendlich ist die lebendige Einheit dieselbe wie in Joh. 17, wo Selbst-Hingabe (Liebe) vollkommen persönlich ist. Da gibt es keine Spaltung oder Ausweichung, sondern Inkarnation und Offenbarung. Der Christus «sagt immer Ich, Ich, Ich, meint jedoch immer Du, Du, Du» (G. A. Studdert-Kennedy, Übers. A. S.).

(vii) Die vollkommen menschliche «Kunst für alle» (R. Steiner, Vortrag Dornach 7.10.1914) trägt, in der vollkommenen Vereinigung des «Himmlischen» und «Irdischen», seinen Teil zu einer neuen Schöpfung bei:

Während also die Sprache, die Lautsprache, durch das Sich-Hereinstellen des Menschen in die Schwere zum abstrakten Ausdrucksmittel wird, wird dasjenige, was auf diese Weise versucht wird, wo in lebendiger Geste die Schwerkraft durch Arme und Hände überwunden wird, zu einer Sprache, bei welcher der Mensch *das Entgegengesetzte* erreicht wie bei der Lautsprache. Bei der Lautsprache trägt er den Himmel auf die Erde herunter und fügt sozusagen den Himmel in die Erde ein. Bei der Eurythmie, welche zu ihren Gebärdenoffenbarungen *durch sinnvolle Überwindung der Schwere in dem menschlichen Bewegungsorganismus kommt, entreisst*¹⁸ *der Mensch dem Irdischen sein eigenes Dasein und drückt sein Seelisches* in der Weise aus, dass er in jeder einzelnen eurythmischen Geste gewissermassen bekräftigt: Ich trage in meinem Erdenmenschen einen himmlischen Menschen.

Und wollte man das ein wenig bildlich ausdrücken, so müsste man sagen: Bei der *gewöhnlichen* Gebärde, wo der Mensch in dezenter Weise neben der Lautsprache das ausdrückt, was er sagen will, helfen dem Menschen engelartige Naturen, um seine Erdensprache zu unterstützen. Wird aber dasjenige, was alltägliche Gebärde ist, in die *artikulierte* Gebärde der Eurythmie umgesetzt, dann ist dasjenige, was man sieht, wenn es umgesetzt gedacht wird in die Sprache, die von Wesen zu Wesen fließt, eigentlich das, was die Erzengel miteinander sprechen (vgl. R. Steiner, Vortrag 11.3.1923, GA 222)¹⁹.

Nun ist es besonders reizvoll, wenn gewissermassen der Vorgang, welcher der Sprache zugrunde liegt: das Hereinholen des schwerelosen überirdischen Menschen in die Region der Schwere, von der anderen Seite auftritt, wenn man das Lastende, das in unserem Bewegungsorganismus ist und sich nur, ich möchte sagen, in einer schwachen Gestalt ganz elementar löst bei jedem Schritt, bei jeder Hand- und Armgebärde von dem Irdischen,

wenn man den Gesang überführt in rhythmisch-taktmässige Bewegungen, die Arme und Hände *überführt von den in der Schwere belasteten Gesten in freie Gesten*. Dadurch schaut man im Menschen etwas ganz Besonderes an. Indem man auf den Organismus schaut, welcher auf der Erde in dieser Weise steht, in dem die Schwerkraft in einer gewissen Weise eingefügt sind, sieht man, wie der Mensch *durch die Kraft seiner Seele* fortwährend die Schwerkraft überwindet.

«Will man zur Eurythmie kommen, so muss man natürlich das Sichtbare lieben können», sagt R. Steiner (GA 278, S. 73; «lieben» wird viermal angewendet im Gegensatz zu dem Wort «hassen», das sechsmal benützt wird, um J.M. Hauers negative Haltung zu beschreiben). Nicht weniger ist hier gemeint als die verwandelnde Liebe der Bewusstseinsseele. Im Zusammenlaufen in der Einheit des menschlichen Ideals, wie es in der *Meditation* präsent wird, werden Freiheit und Liebe beinahe austauschbare Begriffe: «die Welt» (das Welten- oder kosmische Ich) «im Menschen/spricht, singt, sinnt». Die *Meditation für Eurythmisten* verfolgt den versöhnenden Weg der Inkarnation *und* Manifestierung (oder Offenbarung), denn in Wahrheit sind sie ja ein und dasselbe. Sie pflegt das Sakrament des gegenwärtigen Moments. Diese vierzehn Zeilen sind sehr ausführlich, und es ist schwer vorzustellen, wie sie jemals verbessert werden könnten:

(A) Beginnend mit der Persönlichkeit (1 Zeile), geht der erste Satz (3 Zeilen) über zur Polarität (2 nächsten Zeilen).

(B) Als nächstes wird eine Dreiheit von Aktivitäten, die im Zwiegespräch mit der Welt sind, in zwei Dreiklängen zweifacher Ausdrucksform beschrieben (3mal 3 Zeilen). Das Drei-Zeilen-Schema, wie auch die drei Hauptstrophen selbst (A, B, C), deuten auf den läuternden, erleuchtenden und vereinigenden Weg.²⁰

(C) Drittens: Die *Meditation* endet mit der Welt und dem Selbst in gereinigter, schöpferischer Harmonie, welche die Teilnahme an der Gemeinschaft der Drei-in-der-Einheit ausdrückt (2 letzten Zeilen). Die drei Worte der letzten Zeile (i) beinhalten den gleichen Vokal («i») des allerersten Wortes der *Meditation*; (ii) sie fangen alle mit dem gleichen Konsonanten «s» an, und (iii) schliessen mit «t», dem letzten Laut des hebräischen Alphabets wie auch der eurythmischen Evolutionsreihe. Alles, was erwähnt wird in der *Meditation*, bezieht sich auf schöpferische Wirkung, welche sich durch das «Ich» in lebendiger menschlicher Bewegung manifestiert. Das suchende «Ich» verdient sich (durch seine eigene Beteiligung) schliesslich das Recht, wahrzunehmen, «wie die Welt im Menschen/spricht, singt, sinnt». Anders ausgedrückt, hat das «Ich» durch die Versöhnung der Polaritäten des Daseins sein Herz erweitert. Dieser Bewusstseinsort ist der Ort der Begegnung, sowohl in dieser Welt als auch in der nächsten («Da sich ihm die Mächte des Geisterlandes nicht durch äussere Organe, sondern von innen aus offenbaren, wie das eigene Ich im Selbstbewusstsein ...»²¹). In dem Vortrag aus GA 279 schliesst R. Steiner mit folgendem Worte: «Wenn die Menschen in Schönheit sehen werden den Geist wirken in menschlichen Formen, dann wird das einiges beitragen zu der ganzen Stellung, die die Menschheit zum Geiste durch die Anthroposophie eigentlich einnehmen soll» (S. 256); die gesamte «Menschheit», dann (wie S. T. Coleridge ausdrücklich betont) können wir alle in dem «einen Leben, in uns und ausser uns», teilnehmen.

1 R. Steiner, *Eurythmie als sichtbarer Gesang*, GA 278, Dornach 1984, S. 115.

2 R. Steiner, *Eurythmie als sichtbare Sprache*, GA 279, Vortrag 14, Dornach 1979, S. 238.

3 Siehe *Sepher Jesirah; das Buch der Schöpfung*, Edition Gaja, Berlin 1995.

4 R. Steiner, *Die Welt der Sinne und die Welt des Geistes*, GA 134, Vorträge Hannover 27.12.1911–1.1.1912.

- 5 R. Steiner, *Die Sendung Michaels*, GA 194, Vortrag Dornach 22.11.1919.
- 6 R. Steiner, *Das Verhältnis der Sternenwelt zum Menschen und des Menschen zur Sternenwelt ...*, GA 219, Vortrag Dornach 17.6.1914.
- 7 R. Steiner, *Kunst und Kunsterkenntnis*, GA 271, Vorträge München 15. und 17.2.1918.
- 8 R. Steiner, GA 278, S. 83.
- 9 R. Steiner, *Das Künstlerische in seiner Weltmission*, GA 276, Vortrag Dornach 9.6.1923.
- 10 Austin Farrer, *The Glass of Vision*, London 1948, S. 149.
- 11 Es ist durchaus möglich, sich den Geheimnissen der Welt durch die Sprache anzunähern; wir müssen jedoch, R. Steiner folgend, die begrenzten Bedeutungen unserer Worte erweitern. Augustinus behauptet, dass wir *Verbum*, «das Wort», brauchen, aber auch *Verbum visibilium*, «das sichtbare Wort», oder die Sakramente. R. Steiner erweitert die Bedeutung dieses Ausdrucks, um die Eurythmie miteinzubeziehen (GA 278, S. 9). Der Ausdruck «die sakramentale Welt» wird auch in der Philosophie benützt (z.B. W. Temple), um die Abhängigkeit der höheren auf die niedrigen Stufen des Daseins zusammenzufassen. Im Musikalischen müssen wir unser Verständnis der polaren musikalischen Bezeichnungen wie «Dur» und «Moll» erweitern: «Das Musikalische trägt ja dann die verschiedenen Elementarstimmungen, die dem Vokalischen entsprechen, durch das ganze musikalische Tongebilde» (GA 278, S. 25). Entsprechende Beispiele können wir in anderen Lebensbereichen finden, wie in der Physiologie und in der Andacht. Mit all diesen Begriffen, ob «Moll-Strömung» und «Dur-Strömung», «Wirken» und «Leben» oder «Fleisch und Blut», gibt es keinen vernünftigen Grund, konkrete und erfahrbare Bereiche abgesonderten, mystischen Bedeutungen zu überlassen.
- 12 R. Steiner, *Die Welt als Ergebnis von Gleichgewichtswirkungen*, GA 158, Vortrag Dornach 21.11.1914; wichtige kabbalistische Ideen werden hier erneuert. Jahve ist der Schöpfer- und Erlösungs-Gott des AT, dessen Name *Eleieh asher Eleieh* heisst «Der, der ist», «Der, der schöpft», oder noch genauer (nach R. Guénon) «Das Sein ist das Sein». «Wer bist du, Herr?» fragt Paulus (Apg. 9, 5), der auf dem Weg nach Damaskus von Jesus auf aramäisch angesprochen wurde.
- 13 Friedrich Rittelmeyer, *Das Heilige Jahr*, Stuttgart 1928, S.146–149.
- 14 Die *Grundsteinmeditation* spricht von «der Christus-Wille im Umkreis»: Christus ist der kosmische Mensch schlechthin. Eine grob wörtliche Auffassung hier erweckt die gnostische Anschauung wieder, die von Paulus in dem Kolosser- und Epheserbrief beantwortet wurde. Der Mensch hat Zugang zum Schöpfergeist durch die Inkarnation, was auch in der *Meditation für Eurythmisten* gezeigt wird. R. Steiner betont, dass wir in das dreidimensionale Kreuz der Bewegung «hineinkommen» sollen, es «zur Hilfe nehmen» (GA 278, S. 51); die Synoptiker gebrauchen die Verben «nehmen» und «folgen» (Math. 16, 24; Mk. 8, 34; Lk. 9, 23 fügt «täglich» dazu; der vierte Evangelist fügt «dienen» hinzu, Joh. 12, 24). Für die gnostische Anschauung sind die Inkarnation und die Rosenkreuzer-Worte der *Grundsteinmeditation* wie auch Gal. 2, 20 nicht anerkannt.
- 15 Austin Farrer, «Atoning Death» in *Said or Sung*, Faith Press, London 1960, S. 68; USA-Titel *A Faith of Our Own*, World Pub., Co. 1960; Betonungen zugefügt.
- 16 A. Farrer, «Eucharist and Church in the New Testament» in *The Parish Communion*, Hrsg. A. G. Hebert, SPCK, London 1957, S. 79; Betonungen zugefügt. Dieser Absatz hier bietet eine Lösung zu dem Problemstelle im *Ton-Kurs* über den wichtigen Unterschied zwischen der Gebärde der Laut- und Ton-Eurythmie an (GA 278, S. 19).
- 17 H. Scott Holland, *Miracles*, Longmans, London 1911.
- 18 Vgl. Kol. 3, 9f.; Eph. 4, 22. Es wäre vielleicht vorzuziehen APOTITHEMI als «entreissen» zu übersetzen anstatt «ausziehen» oder «ablegen». «Die Redewendung vom Kleiderwechsel, um eine Wandlung des sittlichen Charakters auszudrücken, ist ganz selbstverständlich und kommt in der Bibel häufig vor ... ich selber verändere mich» (A. MacLaren, *Colossians & Philemon*, London 1888; Übers. A. S.). «Der Mensch seelisch und leiblich an die Sünde gefesselt ist ein alter Mensch ... auf dem Wege zur Verderblichkeit», erklärt Thomas von Aquin; und über Kol. 3, 9: «Die Wesenheit der menschlichen Natur sollte nicht zurückgewiesen noch geplündert werden, sondern nur die bösen Taten und das Verhalten» (Thomas Aquinas, *Commentary on St Paul's Epistle to the Ephesians*, Magi Books, Albany N.Y. 1966, S. 180; übers. A. S.). Die sog. «dualistischen» Weltanschauungen mancher grosser Autoritäten, inklusive Plato, ist nicht aufrechtzuerhalten. Auch für Paulus, Johannes, Thomas, Goethe und Steiner ist die Natur in Wahrheit geistig (vgl. GA 28, Kap. 10). R. Steiner behauptet seit GA 1, dass die Welt ein Ganzes sei. In der oben zitierten Ansprache jedoch betont R. Steiner, dass die Menschen dauernd um ihre Menschlichkeit kämpfen müssen. Die Eurythmie ist nicht etwa ein Geschenk der Naturkräfte, sondern wir müssen gegen Ahrimans Verhärtung kämpfen, um sie zu überwinden (Vortrag Dornach 9.1.1915, GA 161). Wenn wir die Wahrheit unseres gefallenen Zustandes nicht begreifen, führt dies immer wieder zu unvollkommenen Karikaturen in der Kunst.

- 19 R. Steiner, «Die Überwindung der Schwerkraft durch die Eurythmie», Ansprache Dornach 8.7.1923, GA 277a, S.365–370, Betonungen zugefügt.
 20 Siehe R. Steiner, *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?*, GA 10.
 21 R. Steiner, *Die Geheimwissenschaft im Umriss*, GA 13, Tb 601, Dornach 1972, S. 88.

Melodie – Harmonie – Rhythmus oder Melos – Rhythmus – Takt? Über das Verhältnis der musikalischen und der toneurythmischen Dreigliederung

Hans-Ulrich Kretschmer

Rudolf Steiner hat im zweiten Vortrag über «Das Tonerlebnis im Menschen» (GA 283, Stuttgart, 8. März 1923) als Grundlage für den Unterricht an der Waldorfschule den inneren Bau der Musik dreigliedrig skizziert. Er geht dabei aus von der Harmonie als dem Fühlensmittelpunkt heutigen musikalischen Erlebens. Die Melodie leitet das Fühlen zum Kopf hin, klärt und reinigt es im Sinne des menschlichen Vorstellungslebens, ohne indes echter Gedanke zu werden. Im Rhythmus andererseits tendiert das Fühlen zum Willen, es wird von ihm bewegt und durchpulst, dabei stets Fühlen bleibend. Diese Verzweigung des menschlichen Fühlens in ein Kopf- und in ein Gliedmassenähnliches führt zur musikalischen Dreigliederung Melodie – Harmonie – Rhythmus als unmittelbares Abbild des menschlichen Ätherleibes.

Im dritten und achten Vortrag des Toneurythmiekurses (GA 278, Dornach, 21. und 27. Februar 1924) entwickelt Steiner nun eine weitere Dreigliederung, die sich auf die eurythmische Gestalt und das Innere des musikalischen Motivs bezieht. Der achte Vortrag klingt dabei geradezu wie eine Variante des «Tonerlebnis im Menschen». Wieder bilden Herz und Fühlen den Mittel- und Ausgangspunkt, von wo aus das Fühlen sich nach dem Intellekt oder nach dem Willen hin koloriert. Nur wird die Fühlensmitte diesmal musikalisch von der Tondauer bzw. dem Rhythmus repräsentiert und der Willensbereich von Tonstärke bzw. Takt. Allein der Vorstellungsbereich scheint identisch mit der musikalischen Dreigliederung von 1923 geblieben zu sein, wobei allerdings auffällt, dass er im Toneurythmiekurs (in Anlehnung an den Komponisten Matthias Hauer) von «Melos» spricht, im «Tonerlebnis» hingegen von «Melodie». Auf diesen feinen, aber wichtigen Unterschied wird noch zurückzukommen sein.

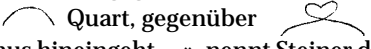

Trotz mancher Versuche, beide Dreigliederungen zusammenschauen – etwa von Lea van der Pals in «Der Mensch Musik» –, macht es noch stets grosse Mühe, das Verhältnis von Melodie – Harmonie – Rhythmus und Melos – Rhythmus – Takt wirklich bewusst zu greifen. Man kommt meiner Erfahrung nach meist nicht weiter wie: «Die toneurythmische Dreigliederung ist mehr leiblich, die musikalische mehr seelisch», oder: «Das eine ist die toneurythmische Gestalt, das andere die Musik». In der Praxis bleibt deshalb häufig doch jeder lieber bei *seiner* Dreigliederung, der Musiker bei Melodie – Harmonie – Rhythmus, der Eurythmist bei Melos – Rhythmus – Takt. Dabei beginnt eine wirklich fruchtbare Arbeit gerade dort, wo der Eurythmist sich auf die musikalische Dreigliederung methodisch einlässt und der Musiker die toneurythmische als eigenes Übungsfeld entdeckt. Versuchen wir also eine erneute Annäherung. Es fällt an der Arbeitsweise von Musiker und Toneurythmist oft folgender Unterschied auf: Die Eurythmie arbeitet mit grosser Gründlichkeit am einzelnen Element; das ist der Musiker in dieser Intensität meist nicht gewöhnt, kann es sich aber zum sehr fruchtbaren Vorbild nehmen. Umgekehrt lebt der Musiker stark im Zusammenhang einer Komposition und fragt sich zuweilen, ob die Eurythmie – manchmal – vor lauter Bäumen den Wald nicht

mehr sieht oder zumindest entscheidende Bäume übersieht (z.B. die Harmonie). An diesen Arbeitsgewohnheiten sieht man bereits die Auswirkung der zwei verschiedenen Dreigliederungen. Man kann nämlich die toneurythmische Dreigliederung durchaus als instrumentelementgerichtet beschreiben, die musikalische hingegen auf den Zusammenhang eines musikalischen Werkes ausgehend. Die Eurythmie muss vom Grundelement aus arbeiten, weil der eigene Leib sich nur dann zum toneurythmischen Instrument ausbilden kann, wenn er sich mit den elementaren Bildekräften der Musik durchdringt. (Genau dies kann sich der Musiker bei der Ausbildung seiner Musizierteknik auch zum methodischen Vorbild nehmen, was übrigens eine sehr veränderte Musikausbildung zur Folge hätte.) Geht es jedoch um die musikalische Ganzheit einer Komposition, erweist sich die Dreigliederung Melodie–Harmonie–Rhythmus als angemessen, um die Musik in ihrem Bezug zum Menscheninneren differenziert erfassen zu können.

Im Vortrag vom 29. Dezember 1914 (GA 275) beschreibt Steiner den Ursprung der Musik als Tätigkeit des Ichs in der Seele. Der Tätige ist der Komponist (natürlich auch der Musiker und der Hörer), das Ergebnis seiner Tätigkeit in der Seele ist die Dreigliederung Melodie–Harmonie–Rhythmus als künstlerischer Ausdruck der seelischen Dreigliedrigkeit des Menschen. Wenn man im Mittelalter von der *musica instrumentalis* sprach, so meinte man genau solches: vom Menschen hervorgebrachte hörbare Musik (wobei es keine Rolle spielte, ob die Musik gesungen oder auf einem Instrument vorgetragen wurde). Die toneurythmische Dreigliederung hingegen gehört einem anderen Bereich an, demjenigen der *musica humana*. Diese umfasst die Gesamtheit der elementaren musikalischen Bildekräfte, aus denen der Mensch in seiner irdischen Leibgestaltung aufgebaut ist. In der toneurythmischen Bewegung im Raum kann die menschliche Gestalt jenen musikalischen Ursprung offenbaren. Die musikalischen Bildekräfte der *musica humana*, in deren Mittelpunkt die toneurythmische Dreigliederung steht, bilden zugleich denjenigen Grundstock der musikalischen Grundelemente, die schon vor jeder Komposition gesetzmässig als Bausteine der Musik existieren und auf die jeder Komponist nicht anders als zurückgreifen kann. Wir wollen diese Bildekräfte nun noch etwas genauer betrachten.

Im vierten Vortrag des Toneurythmiekurses (22. Februar 1924) ordnet Steiner die toneurythmische Dreigliederung Melos–Rhythmus–Takt den leiblichen Wesensgliedern des Menschen zu. Den Takt bzw. die Tonstärke bringt er in Zusammenhang mit dem physischen Menschen (Schwerelement), den Rhythmus bzw. die Tondauer mit dem ätherischen (Zeitelement) und das Melos bzw. die Tonhöhe mit dem astralischen Menschen (Seele). Über die anderen Wesensglieder sowie über weitere fundamentale musikalische Grundelemente äussert sich Steiner in diesem Sinne nicht. Gleichwohl hat schon Goethe z.B. einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Tonhöhenbewegung und Dur–Moll erkannt. Seinem bekannten Satz, dass das Dur dem Steigen, das Moll dem Fallen entsprungen ist, hat Rudolf Steiner im ersten und achten Vortrag des Toneurythmiekurses (19. und 27. Februar 1924) für die Tonhöhe wie für Dur–Moll nahezu gleichlautende menschenkundliche Beschreibungen an die Seite gestellt. Im Dur wie in der Tonhöhe geht der Mensch mit der Seele ein Stück aus seinem Leib heraus und in sein eigenes Geistiges hinein, sich mit diesem identifizierend. Entsprechend bewegen sich tiefe bzw. Moll-Töne mit mehr innerlichem Widerstand wie hohe bzw. Dur-Töne; diese sind quasi entmaterialisiert, in jenen ist deutlich die Gebundenheit an die materielle Schwere spürbar.

Einen vergleichbaren inneren Zusammenhang kann man zwischen den Elementen Rhythmus und Intervall entdecken. Man kann für jedes Intervall ein Tempo finden, das diesem urbildlich entspricht, der Prim extreme Längen, der Septim sehr schnelle Kürzen usw. Dieser

Fund wird durch den Charakter der toneurythmischen Intervallformen bestätigt, nunmehr als innere Bewegungsdynamik: Um innerhalb derselben Zeitspanne eine Quartform und eine Septimform durchlaufen zu können, ist für die Septim ein erregtes Tempo nötig, die Quart bleibt demgegenüber verhältnismässig ruhig (vgl. die Zeichnung in GA 283, 8. März 1923:  Quart, gegenüber  Septim, «... was dann von den Intervallen in den Rhythmus hineingeht ...», nennt Steiner das dort).

Trotz dieser auffälligen Verwandtschaft zwischen den genannten musikalischen Grundelementen besteht aber auch ein entscheidender Unterschied zwischen der Tonhöhe bzw. Tondauer auf der einen Seite und Dur–Moll bzw. den Intervallen auf der anderen Seite. Bei den Elementen Tonhöhe und Tondauer handelt es sich nämlich um äussere Eigenschaften des Tones, die dieser mit anderen akustischen Phänomenen wie Schall und Laut teilt. Ein Intervall oder ein Dur- bzw. Mollakkord können dagegen nur als *geistige Verhältnisse zwischen* den Tönen gefühlt werden, welche sich in einfachen ganzzahligen, mathematischen Proportionen zurückfinden lassen. Es ist deshalb vielleicht nicht falsch, hinsichtlich der menschlichen Wesensglieder von Dur und Moll als einem «*geistigen Astralleib*» der Musik zu sprechen, sowie von den Intervallen als einem «*geistigen Ätherleib*» der Musik.

Sowohl die Bildekraft von Dur–Moll als auch diejenige der Intervalle lassen sich weiter differenzieren. Eine Variante der Bildekraft Dur–Moll stellt die Kadenzpolarität Subdominante–Dominante dar (mit der Tonika als Mitte). Drückt Dur oder Moll mehr einen seelischen *Zustand* aus – den der Leibgebundenheit oder Leibfreiheit (Steiner spricht sogar von Gesundheit und Krankheit) –, so geht es bei den Kadenzharmonien mehr um seelische *Prozesse*: um Selbstvergewisserung nach innen und nach aussen, um Erinnern bzw. Verinnerlichen (Subdominante) oder einen aktiven Schritt in die Welt (Dominante). Es kann hieran noch hinzugefügt werden, dass die einschlägigen diatonischen Dissonanzen (wie etwa der Dominantseptakkord) ihrer Substanz nach aus Dominant- und Subdominanttönen zusammengesetzt sind, wodurch sich ihr Spannungscharakter nach zwei Richtungen erklärt (siehe hierzu: Heiner Ruland, «Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens», S. 232ff.). Schliesslich findet sich auch im Zirkel der zwölf Dur- und Molltonarten eine durartige (#-) und eine mollartige (b-)Strömung: Ein Es-Dur bringt eine viel dunklere und wärmere Stimmung mit sich als etwa ein strahlend helles D-Dur.

Neben den melodischen Intervallen bestehen auch die Intervallstufen. Diese beziehen sich stets auf den Grundton und sind deshalb durch ein mehr übergeordnetes Bewusstsein zu erfassen, während die melodischen Intervalle sich scheinbar naiv in der Bewegung zwischen zwei Tönen erschöpfen. Im Akkord erscheinen die Intervalle *gleichzeitig* als kompaktes und nahezu räumliches Gebilde, woraus die Eurythmie sie wieder in die zeitliche Bewegung zu erlösen trachtet; diese dritte Variante kann man als *harmonische* Intervalle bezeichnen.

Ein letztes musikalisches Grundelement mit Bildekraftcharakter ist noch zu nennen: das Wesen des einzelnen Tones. Spätestens seit Aufkommen der Zwölftonmusik mit Arnold Schönberg und Anton Webern wird der einzelne Ton auch kompositorisch als eine absolute Wesenheit mit geistig selbständigem Charakter behandelt. Hermann Pfrogner hat in diesem Sinne von den zwölf «Tonorten» gesprochen. Ob die Wesenheit des einzelnen Tones (die sich nach Rudolf Steiner in Zukunft zum Erlebnis einer «Melodie im einzelnen Ton» vertiefen wird) in ihrer «geistigen Räumlichkeit» zum Element der Tonstärke – welches die Musik im *irdischen* Raum hörbar macht – einen ähnlichen Wesensgliederbezug hat wie die Tondauer zum Intervall und die Tonhöhe zu Dur und Moll, muss vorläufig noch offenbleiben. Doch lässt sich wohl sagen, dass die – in ihrem eigentlichen Wesen unhörbare – Bildekraft des Tones das höchste und schon fast übermusikalische Grundelement der Musik darstellt, die

Tonstärke bzw. der Takt mit ihrer Nähe zur physisch-materiellen Welt sich hingegen an der Grenze zum Untermusikalischen befinden. Mit Tonstärke, Tondauer, Tonhöhe, Dur-Moll, den Intervallen und der «Bildekraft» des einzelnen Tones haben wir somit den Kreis der zentralen musikalischen Bildekräfte bzw. Grundelemente beschrieben, wie ihn Toneurythmie und Musik als ihre Grundlage im Sinne der *musica humana* verstehen können.

Einige Bemerkungen noch über das bisher nicht erwähnte Element der *Klangfarbe* eines Tones. Dieses befindet sich auf einer anderen Ebene, wo die Musik sich mit der irdischen Materie und ihrem verborgenen musikalischen Charakter auseinandersetzt. Traditionell gesprochen entspringt das Element der Tonfarbe also nicht der *musica humana*, sondern der *musica mundana*, der «Weltenmusik», welche durch die Kunst des Instrumentenbaues bzw. die Entfaltung der menschlichen Stimme als *musica instrumentalis* wieder zum Leben erweckt wird. Auch bei der Tonfarbe kann ein Wesensgliederbezug erfahren werden; Heiner Ruland spricht in diesem Sinne von einer Art «*elementarischem Seelen- oder Astralleib*» (in: «Die Neugeburt der Musik aus dem Wesen des Menschen», S. 125).

Hieran anschliessend kann man die akustischen Eigenschaften des klingenden Tones im Raum als den *physischen Leib* der *musica mundana* bezeichnen; jeder Musiker weiss, wie sehr er sich insbesondere in bezug auf Tempo, Artikulation und Tonstärke auf den jeweiligen Raum – u.U. auch auf das jeweilige Instrument – einzustellen hat. Dabei kann er die erstaunliche Erfahrung machen, dass umgekehrt auch Instrument und Raum sich häufig erst an ihn als Musiker «gewöhnen», erst durchlässig und aufnahmefähig werden müssen für seine musikalisch-klanglichen Intentionen. Bezüglich des Raumes kennt auch der Eurythmist, wie dessen verborgene Eigenschaften ihm entgegen kommen oder auch zu schaffen machen können. Die genannten Phänomene zeugen von der elementaren Wirkung des *Ätherleibes*, der im Sinne der *musica mundana* auch einem Raum oder einem Instrument zu eigen ist. Es ist die Aufgabe des Musikers (bzw. der Eurythmie), die leiblichen Wesensglieder der *musica mundana*, d.h. den Klang des Instrumentes im Raum, *geistig zu verwandeln* und zum Träger des inneren Wesens einer Komposition zu machen. Wo es gelingt, die Farbe des Klangs in den inneren Ausdruck der Musik zu verwandeln, das Ätherische des Klangs dem inneren Strömen der Musik dienstbar und den physischen Eindruck des Klangs völlig vergessen zu machen, bedeutet dies für die *musica mundana* nichts weniger als ihre Erlösung aus der Fesselung an die irdische Materie. Für den Hörer bedeutet es das Geschenk strömender Herzwärme, die ihm aus der Musik heraus in dem verwandelten Klang real entgegenfliessen kann (vgl. hierzu auch Rudolf Steiners Äusserungen über die Wärme und das menschliche Ich in der Musik im 2. Vortrag des Toneurythmiekurses, GA 278, 20. Februar 1924).

Wenden wir uns nun noch der musikalischen Dreigliederung Melodie-Harmonie-Rhythmus zu und versuchen, die von der toneurythmischen Dreigliederung aus gewonnenen musikalischen Grundelemente zu ihr in Beziehung zu setzen. Zunächst eine Bemerkung zu den Begriffen. Entsprechend der auf grössere Zusammenhänge hin orientierten musikalischen Dreigliederung sind die Begriffe Melodie-Harmonie-Rhythmus viel umfassender gemeint als diejenigen der toneurythmischen Dreigliederung. So beschränkt sich der Begriff Melos auf das Element der Tonhöhe; eurythmisch ausgedrückt ist Melos die «aus dem Atem geborene Tonhöhenbewegung». Melodie – Steiner spricht wahlweise auch von Melodiethema – bezieht sich hingegen auf Struktur und Form einer Komposition. Wo ein Komponist das Element Melos durch gezielten Einsatz von Tönen, melodischen Intervallen, Intervallstufen usw. gliedert in Motive, Phrasen, Themen und einem Stück einen Aufbau gibt durch eine strukturierte Folge von Themen, Überleitungen, Formteilen usw., handelt es sich im umfassenden Sinn um Melodie als Teilgebiet der menschengemachten *musica*

instrumentalis – wohingegen Melos als Bildekraft und Grundelement im Sinne der *musica humana* dem Menschen in seiner Geschöpflichkeit schon von vornherein innewohnt. Von der soeben beschriebenen «horizontalen», d.h. in der Zeit verlaufenden Melodiestructur kann man auch eine «vertikale» unterscheiden. Sie ist in der Gleichzeitigkeit wahrzunehmen und bezieht sich auf Stimmenverhältnisse wie Melodie und Begleitung, Homophonie, Polyphonie usw., wobei es sich – vor allem in moderner Musik – auch mehr um Lagen oder Schichten als um durchgehaltene Stimmen handeln kann.

Die Bedeutung der Melodie liegt darin, dass sie kraft ihrer Bewusstseinsnähe Erkennbarkeit von Musik möglich macht. Nicht zufällig ist hier der Begriff «Thema» zu Hause (bzw. in früheren Jahrhunderten der Begriff «Subjekt»). Das deutet auch sprachlich darauf hin, dass Melodie und melodische Struktur in gewisser Weise das «Ich» oder die «Geistidentität» einer Komposition repräsentieren. Man kann einwenden, dass neben den traditionell melodischen auch andere Elemente, wie Rhythmus, Takt, Dur – Moll usw., mit zur Erkennbarkeit von Musik beitragen. Das stimmt, doch werden sie dann als Elemente mit in den Dienst der übergeordneten musikalischen Formkraft Melodie genommen, in deren Mittelpunkt das Element Melos steht. (In diesem Sinne versucht Rudolf Steiner im achten Vortrag des Toneurythmiekurses, 27. Februar 1924, beispielsweise Motiv und Art der Motivfolge als «Seele» des Melos von Tempo und Tempoveränderung als «Leben» des Melos zu unterscheiden – und nähert sich damit auch im Toneurythmiekurs wieder dem Phänomen Melodie bzw. Melodiethema.) Von grosser Wichtigkeit für die Tragweite der Melodie sind auch Bemerkungen Steiners über den Zusammenhang des formalen Aufbaus einer Komposition mit dem menschlichen Lebenslauf (GA 283, Fragenbeantwortung vom 29. September 1920). So wie sich das menschliche Ich innerhalb des Lebensganges verändert und entwickelt, so ist auch die musikalische Struktur eines musikalischen Werkes nichts Statisches; die Reprise eines Themas wird man beispielsweise niemals auf gleiche Weise erleben wie das erste Mal, weil zwischendurch musikalisch etwas geschehen ist. Man wird hinsichtlich des Verhältnisses Form – Lebenslauf freilich historisch unterscheiden müssen zwischen z.B. einer barocken Form, die auf der Affekteinheit eines Stückes beruht, und z.B. einer echten Entwicklungsform wie der Sonatenhauptsatzform bei Beethoven.

Repräsentiert die Melodie menschliche Identität im zeitlichen Prozess, so kommt das biographische Moment einer Komposition im Bereich des Harmonischen noch unmittelbarer zur Geltung. Im Harmonischen geht es um Seelenstimmungen, Seelenfarben, seelische Entwicklungen auf der Grundlage von Innen – Aussen, Polaritäten wie warm – kühl, hell – dunkel, heiter – traurig, gesund – krank, Schritt in die Welt – Verinnerlichung usw. Als Hauptelemente der Harmonik kommen Dur – Moll, Subdominante – Dominante – Tonika, Konsonanz – Dissonanz und der Charakter der Tonarten in Betracht. Im harmonischen Zusammenhang haben die tonleitereigenen Akkorde und die Kadenz die Aufgabe, einen seelischen Zustand zu befestigen, die Tonartveränderung (diatonisch, chromatisch, enharmonisch) hingegen, diesen zu verändern und eine innerliche Entwicklung in Gang zu bringen. Auch im Falle der Harmonie sind weitere Elemente an der Atmung zwischen Innen und Aussen beteiligt, wie etwa die Intervalle, die Tonhöhe oder der Rhythmus.

Vom Element Rhythmus innerhalb der toneurythmischen Dreigliederung ist die gleichnamige dritte Schicht der musikalischen Dreigliederung begrifflich nun wieder sorgfältig zu unterscheiden. Rhythmus in bezug auf ein Musikstück meint im umfassenden Sinn alle zeitliche Bewegung der Musik. Und von dieser wissen wir, dass sie im Grunde genommen *unhörbar* ist; die hörbaren Töne markieren lediglich äusserlich den Verlauf jener Bewegung. Die wirkliche Qualität der unhörbaren inneren Bewegung ist nicht akustisch zu fassen;

gleichwohl lässt sie sich durch Schulung bewusst wahrnehmen. Zwei Fragen kann man immer an die innere Bewegung der Musik stellen: Wie schnell ist sie? – wobei diese Frage unabhängig vom äusseren Tempo der Musik zu beantworten ist – und: Wie dicht ist sie? Wieviel Widerstand ist zu verspüren? Gute Eurythmie macht Geschwindigkeit und Dichte der unhörbaren musikalischen Bewegung im Form- oder Zeitstrom exakt sichtbar. Nur darf man sich das nicht als gleichmässige, kontinuierliche Bewegung vorstellen. Schon die Elemente Rhythmus und Takt sorgen fortwährend für Differenzierung von Geschwindigkeit und Dichte, und streng genommen liegt schon der Bildung eines einzigen Tones das Verdichten und Lösen einer in sich dynamischen ätherischen Bewegung zugrunde (vgl. Steiners Wort von «Spannungen und Lösungen» als dem «Geistige(n) in der Tonbewegung»; GA 278, 6. Vortrag vom 25. Februar 1924). Neben dem engen Zusammenspiel von Takt und Rhythmus bestimmen u.a. Pausen und nicht zuletzt das äussere Tempo die Bewegungsart eines Stückes. Doch darf auch hier nicht übersehen werden, dass insbesondere die Intervallstimmungen sowie Dur–Moll ebenfalls einen deutlichen Einfluss auf das unhörbare Zeitgeschehen der Musik ausüben. Die innere Bewegungsart eines Stückes hat Verwandtschaft mit dem Temperamentsmässigen des Menschen. In diesem umfassenden Sinne bildet der Rhythmus die tragende zeitliche Unterlage für das seelische und geistige Geschehen in der Musik. «Das rhythmische Element löst die Musik aus» (GA 283, Vortrag vom 8. März 1923), es macht sie als Zeitkunst erst möglich.

Zum Schluss dieses Versuches einer integralen Zusammenschau der toneurythmischen und der musikalischen Dreigliederung soll zumindest noch angedeutet werden, dass selbstverständlich auch die Interpretationsanweisungen eines Komponisten und sein Stil in Melodie, Harmonie und Rhythmus einer Komposition ihren Niederschlag finden: Ein vorgezeichneter Atembogen strukturiert die Melodie, ein «grazioso» bestimmt die seelische Grundfarbe im Sinne der Harmonie, ein *accelerando* oder ein *forte* beeinflussen nachdrücklich die rhythmische Bewegungsart der Musik usw. Weitere Beobachtungen hinsichtlich des Stils sind in der nachfolgend genannten Schrift des Verfassers skizziert. Eine ausführliche Publikation zum Thema dieses Aufsatzes mit dem Arbeitstitel «Hören mit den Herzkraften» ist in Vorbereitung. Zugleich darf nicht unerwähnt bleiben, dass sich die Klärung wesentlicher Gedanken über die musikalischen Bildekräfte und ihren Wesensgliederbezug u.a. einem Briefwechsel des Verfassers mit Heiner Ruland verdanken, dessen zitierte Bücher sich ebenfalls in der nachfolgenden Literaturangabe finden.

Literatur:

H.-U. Kretschmer, «Schöpfen aus dem Unhörbaren», als Manuskriptdruck erhältlich beim Arbeitsbereich Forschungs- und Gegenwartsfragen der Anthroposophischen Gesellschaft in Deutschland, Hülgelstr. 67, 60433 Frankfurt.

Heiner Ruland, «Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens», Basel 1988.

Heiner Ruland, «Die Neugeburt der Musik aus dem Wesen des Menschen», Schaffhausen 1987.

Elektronische Medien und die menschlichen Sinne

Dr. Rainer Patzlaff am 21.2.1998 (Zusammenfassung eines Vortrags vom 21.2.1998)

Waren die Menschen früherer Zeiten noch wie selbstverständlich einverwoben in das Leben der Natur, hinter dem sie das Wirken höherer Mächte erlebten, so lösten sich spätere Kulturen immer mehr heraus aus dieser ursprünglichen Einheit, das einzelne Ich verband sich fester und fester mit dem physischen Leib und erlangte dadurch seine Freiheit. Heute ist

dieser Prozess längst an seinem Höhepunkt angelangt, und der umgekehrte Drang macht sich bemerkbar: Abgesondert von der Welt, fühlt sich die Seele wie in einem Kerker und sehnt sich nach einer neuen Verbindung mit der Welt, nach einer Ausweitung des eigenen Selbst.

Nun scheint nichts geeigneter, diesen Drang zu befriedigen, als die modernen elektronischen Medien: Sie versprechen grenzenlose Ausweitung des Horizonts und eine immer engere Verbindung mit dem Weltgeschehen. Doch überfluten sie den Menschen mit einem solchen Übermass an Information und Sinnesreizen, dass statt der erhofften Verstärkung des Welterlebens das Gegenteil eintritt: eine zunehmende Abstumpfung der Sinne und des Gemüts. Dies wiederum führt zu einer messbaren Verringerung der Reizempfindlichkeit der Sinne; aus ihr resultiert ein unstillbarer Erlebnishunger, so dass immer härtere Reize gesucht werden, und indem man ihnen nachgeht, beschleunigt sich die Abstumpfung, der Teufelskreis schliesst sich zum Kreislauf der Sucht. Nur zu deutlich lesen wir hier die Handschrift der Widersachermächte, die einen tief berechtigten, ja notwendigen Entwicklungsschritt der Menschheit zu verhindern suchen, indem sie ihn zum Schein unterstützen.

Ein grosser Teil des heutigen Freizeitverhaltens ist schon geprägt von dieser Erlebnissucht, die nie eine wirkliche Befriedigung findet. Wie können wir den Teufelskreis durchbrechen? Eine wichtige Voraussetzung dazu ist, sich klarzumachen, dass wir seit dem 19. Jahrhundert einer völlig falschen Wahrnehmungstheorie aufgesessen sind, der Theorie nämlich, unsere Sinnesorgane seien lediglich Empfangsapparate, die Daten von der Welt liefern, und hinter ihnen stehe – eingekerkert in den Leib – das datenverarbeitende Ich, das nur passiv entgegennehmen könne, was die Welt ihm aktiv bietet. So gesehen würde sich Wahrnehmung wie in einer Einbahnstrasse vollziehen, stets von der Welt zum Menschen hin, nie umgekehrt.

Schon der blosse Augenschein kann uns lehren, dass das Gegenteil der Fall ist: Man beobachte nur einmal, was Kinder und Erwachsene tun, wenn ein Gegenstand ihr Interesse erregt: Sie nähern sich ihm, ergreifen ihn mit den Händen oder zumindest mit den Augen und verbinden sich mit ihm als ganzer Mensch. Von passiver Entgegennahme kann gar keine Rede sein. Die moderne Sinnesphysiologie des Auges bestätigt diesen Eindruck vollkommen: Sehen geschieht nicht in fotografischer Art, indem die Welt sich im Auge abbildet, sondern die Welt wird mit Hilfe der Augenmuskulatur aktiv ertastet, in Hunderten von blitzschnellen Einzelbewegungen. Kein einziges Bild wird vorgefunden, sondern jedes erst Schritt um Schritt «erarbeitet», und dazu bedarf es einer über den Leib hinausgehenden, den Raum ergreifenden, willenshaften, zielgerichteten Tätigkeit, der Tätigkeit unseres Ich, von der unser gewöhnliches Bewusstsein nichts weiss.¹

Blicken wir jedoch auf den Bildschirm eines Fernseherers, wird das Auge aufgrund der Bilderzeugungstechnik daran gehindert, seine natürliche Aktivität auszuüben; der Blick erstarrt zum Glotzen, und plötzlich stimmt die falsche Theorie des Sehens: Die Eindrücke werden rein passiv entgegengenommen, die verborgene Tätigkeit des Ich ist wie gelähmt.² Indessen wird es allmählich immer mehr Menschen bewusst, in welcher hochgradigen Passivität sie sich durch das Fernsehen treiben lassen, und kaum wird das durchschaut, hält die Industrie eine Antwort bereit, die das Problem zum Schein löst: Interaktive Medien heisst das Zauberwort. Was verbirgt sich dahinter?

Der Benutzer setzt sich einen *Datenhelm* auf, der ihm vor jedes Auge einen Minibildschirm setzt, so dass er einen dreidimensionalen Raum zu sehen meint, z.B. ein Kirchenschiff, in welchem er mitten darin steht. Wenn er den Kopf zur Seite wendet, meldet ein eingebauter Sensor dem bildgebenden Computer die Veränderung, und sogleich erscheint auf den Bildschirmen das entsprechende Bild, das man in der Wirklichkeit dort sehen würde. So kann der Benutzer sich nach Belieben in dem virtuellen Raum «umsehen», kann ihn mit Hilfe eines

Steuergerätes sogar «erwandern» und wird somit von dem Medium vollständig verschluckt; er ist überall umgeben von der maschinenerzeugten *virtuellen Realität*, die auch als *Cyberspace* bezeichnet wird.

Praktisch erprobt wurde das System bereits in Flugsimulatoren zur Ausbildung von Piloten, und dabei zeigte sich ein besonderes Problem: die *Simulatorkrankheit*. Bei einem Looping z.B. scheint der Körper nach unten zu hängen, befindet sich in Wahrheit aber weiterhin in der Aufrechten, und so werden Tast- und Gleichgewichtssinn, aber auch der Bewegungssinn ständig irritiert, ja sogar ausgeschaltet. Daher ist anschliessend die Orientierung im wirklichen Raum so nachhaltig gestört, dass ein strenges Autofahrverbot nach Simulatorübungen erlassen werden musste.

Hier wird also das Ich nicht nur gelähmt, sondern sogar aus seiner Verbindung mit der Leiblichkeit herausgedrängt, denn die betroffenen Leibessinne (auch *Basalsinne* genannt) sind es, die dem geistigen Wesen des Ich die Möglichkeit geben, sich in der materiellen Realität des Raumes zurechtzufinden. Eine Art Ausstieg wird erzwungen, nicht nur aus der Realität, sondern auch aus dem eigenen Leib.

Dennoch übt diese Technik einen gewaltigen Sog auf die Menschen aus. Der Grund dafür wird deutlicher, wenn wir jetzt auf das Hören blicken. Auch das Hören ist kein passiver Vorgang, wie man noch bis vor kurzem glaubte: Das Ohr empfängt nicht nur Töne, sondern sendet selbst Töne aus (sog. Otoakustische Emissionen), von denen es in einem Lehrbuch heisst: «Es handelt sich dabei um individualspezifische Emissionsmuster, die sich durch einzelne scharf umschriebene Frequenzlinien auszeichnen. Diese individuellen Muster bleiben (...) zeitlebens ähnlich wie ein Fingerabdruck unverändert.»³ Auch hier also Spuren einer unbewussten Ich-Tätigkeit.

Dieses Ich aber ist nicht ein Datenverarbeitungszentrum im Inneren des Leibes, sondern eine geistige Energie, die fortwährend in die Welt hinausgreift, immer dem Umkreis zugewendet und stets in Bewegung. In der neueren Forschung hat sich herausgestellt, dass das Hören von Sprache einhergeht mit spontanen plastischen Formveränderungen der Oberflächenmuskulatur des ganzen Leibes⁴, und auch Atem und Herzschlag bleiben nicht unberührt von Höreindrücken, wie jeder an sich selbst und an anderen beobachten kann. Der ganze Leib hört, und viel stärker noch als beim Sehen verbindet sich der Mensch beim Hören mit dem gesamten Umkreis, mit der geheimen Weisheit des Kosmos.

Wieder Anschluss finden an die höheren Welten, dahin geht die Sehnsucht zahlloser Menschen, und keine Kunst kommt ihr so stark entgegen wie die Musik. Hier dürfte der tiefere Grund liegen für den unstillbaren Hunger der Jugendlichen nach Musik. Und wieder biegen die Widersacher diesen tiefmenschlichen Drang ab, indem sie ihn zum Schein befriedigen durch eine Musik, die den Leib förmlich mit sich reisst. Harte Beat-Rhythmen aus dem Computer, Techno-Musik mit 150 Schlägen pro Minute, zwingen das Bewusstsein aus der Normalverfassung heraus, und so wird, was in Wahrheit eine Mechanisierung des Hörens genannt werden muss, von den Betroffenen als ein rauschhaftes Sichlösen vom Leibe erlebt. Kein Wunder, dass dabei als Stimulans *Ekstasy-Pillen* genommen werden: Ekstasis bedeutet wörtlich «Heraustreten, Ausstieg», gemeint ist: aus der engen Verbindung mit dem Leibe.

Es hat keinen Sinn, diese Vorgänge zu verteufeln. Wir müssen wahrnehmen, dass hier tiefe menschliche Bedürfnisse, die aus den Zeitnotwendigkeiten erwachsen und als Entwicklungsaufgaben für das freie menschliche Ich verstanden werden müssten, irregeleitet werden, offenbar, weil die jungen Menschen keine Vorbilder finden für eine Ichtätigkeit, die aus eigener Kraft und in voller Kontrolle des Bewusstseins den Weg über die Schwelle ins Geistige

hinein sucht. Wie sollen sie in einer Welt, die den Geist verleugnet, den Weg zum Geiste finden?

Geht aber die Entwicklung so weiter, dass der Ausstieg aus dem Leib und schliesslich auch der Ausstieg aus dem Leben der Erde zum Programm erhoben wird, dann gibt es keine Entwicklung mehr für den Menschen, denn nur auf der Erde und im Leibe kann er die Entwicklungsschritte machen, die ihn selbst und die Welt voranbringen. Das Ziel der Widersacher ist es, dem Menschen alle Entwicklung abzuschneiden. *Wir können ihnen nur entgegenarbeiten, wenn wir uns auf den Weg machen, immer mehr die geheimen Kräfte des eigenen Ich zu entdecken und auszubilden, bewusst Anschluss zu suchen an das Unbewusste, Höhere in uns. Ich-Stärkung muss das Ziel sein, nicht Ich-Lähmung. Dann erst wird die ersehnte Ausweitung des eigenen Selbst zur Wirklichkeit.* (Von Red. hervorgehoben.)

Anmerkungen:

- 1 Näheres hierzu in meinem Aufsatz in der «Erziehungskunst» 1995, Heft 5 und 6.
- 2 Genaueres dazu in dem oben (Anmerkung 1) genannten Aufsatz.
- 3 S. Hotz/Th. Lenarz, Otoakustische Emissionen. Stuttgart/New York 1993.
- 4 Literaturnachweise in «Erziehungskunst» 11/1994, S. 1093, Anm. 7 und 8.

Kosmisches und Irdisches in der Musik

Über die polaren Wirkungen der musikalischen Kräfte im Menschen

Wolfgang Wunsch

(Nach einem Vortrag anlässlich der Musikertagung am Goetheanum im Februar 1998)

Zusammen mit russischen Freunden besuchten wir vor wenigen Jahren in Moskau eine Vorstellung in der «Kammer-Oper», einem kleinen Theater im Souterrain mit etwa 250 Sitzplätzen. Dieses Theater zeichnet sich dadurch aus, dass es nicht nur gute Schauspieler, Sänger und Musiker vorweisen kann, sondern im Programm auch oft Raritäten bringt, die sonst kaum zu hören und zu sehen sind. Diesmal standen drei Kurzopern auf dem Programm, eine von Mussorgskij, zwei von Schostakowitsch. Die erste davon: «Die Kartenspieler» («Igroki»), ist unvollendet. So war auch der Übergang zur letzten Oper überraschend. Vom Zuschauerengang her stürmte eine Gruppe von etwa 15 Menschen in den Saal, und mit dem Ruf: «Wer hat hier Schostakowitsch gespielt?» blieben sie vor dem Orchestergraben stehen. Die Musiker zeigten auf den Dirigenten: «Er» (On). Daraufhin wird ein Tisch mit roter Tischdecke auf die Bühne gestellt, zwei Geheimpolizisten stellen sich zur Rechten und Linken der Bühne auf, das Publikum fest im Blick. Durch die Reihen der Zuschauer geht eine Frau mit einer überdimensionalen Taschenlampe, misstrauisch nach Verdächtigen suchend. Inzwischen steht ein Redner am Tisch, der über die wahre Kunst des Volkes zu sprechen beginnt. Einen ersten Höhepunkt erreicht die Oper, als zwischen weissen Vorhängen, aus dem Hintergrund der Bühne herabsteigend, weiss gekleidet und mit weissen Flügeln Lenin erscheint und das «Dekret» überreicht, jenes Dekret, mit dem damals festgelegt wurde, wie die Musik im Sowjetstaat zu sein hat.

Anschliessend wird ein «Komponist des Volkes» vorgestellt, und das Orchester stimmt seine Musik an: m-tata, m-tata, Tonika – Dominante – Tonika, usw. Die Geheimpolizisten wiegen sich im Takt, sorgfältig beobachtend, ob das Publikum mitzieht. Plötzlich setzt Verwirrung ein. Im Hintergrund der Bühne geht ein Vorhang auf; auf einem Berg sitzt ein Balalaika-

Spieler; alles stürzt begehrend auf ihn zu, die Dame mit der Taschenlampe springt auf den Tisch, alles erstarrt, sie in der Geste der Freiheitsstatue von New York.

Ein eindrucksvolles Bild: Musik wird aus der Freiheit geboren, verordnete Musik, in der diese in eine oft primitive Einseitigkeit verbannt wird, darf es nicht geben. Zugleich ein Dokument, in dem sich Schostakowitsch in seiner Bedrängnis Luft verschafft hat, obgleich keiner davon wissen durfte.

Was bewegt autoritäre Regierungen dazu, musikalische Stilmittel vorzuschreiben? Ist es nicht die Angst, es könnten durch eine Musik, die aus der Freiheit des Menschen geboren ist, Entwicklungen im Seelischen vorgehen, die den Machthabern höchst unsympathisch, ja sogar gefährlich sein könnten?

Jürgen Vogt, Musikwissenschaftler und Musikpädagoge, u. a. bekannt geworden durch seine mit einem Preis ausgezeichnete Dissertation, die als Buch unter dem Titel «Der klingende Kosmos» erschienen ist, schreibt in einer Rezension über das Buch «Menschenbildung durch Musik» des Verfassers: «... Es geht für Wunsch um nichts weniger als um «eine Fortentwicklung der Menschheit im christlichen Sinne». Wer die musikpädagogischen Debatten der letzten Jahrzehnte kennt und weiss, von wieviel ideologischem Ballast die Musikpädagogik sich oftmals unter Schmerzen befreit hat, wird sich verwundert fragen, wie denn eine solche präventive Einschätzung des Musikunterrichtes überhaupt noch zu begründen sein kann.»

Auch Rudolf Steiners musikalischen Anregungen und Impulse, die Jürgen Vogt alle gründlich studiert hat – und dazu noch einiges mehr aus der Gesamtausgabe –, werden von ihm scharf kritisiert. Es geht ihm um die Befreiung vom ideologischen Ballast, und Wahrnehmungen, die nicht unmittelbar nachzuvollziehen sind, mag er nicht gelten lassen.

Dem gegenüber stehen nun die Ergebnisse der Kodaly'schen Untersuchungen, der von Luc Patry, Spychinger und Weber (Schweiz) und neuerdings der von Prof. G. Bastian, dessen Experiment mit 2400 Berliner Schülern jetzt vor dem Abschluss steht. In allen drei «Experimenten» konnte gezeigt werden (so auch im Zwischenbericht der Bastian-Studie), dass bei vermehrtem Musikunterricht (durchschnittlich 4 bis 5 Std. pro Woche) nicht nur die Leistungen in den anderen Fächern – insbesondere den Sprachen – anstiegen, sondern dass sich die Folgen des Musikunterrichtes auch in einem stärkeren sozialen Engagement, dem deutlichen Nachlassen von Gewalttätigkeiten oder Ausgrenzungen und in einer stärkeren Lernmotivation zeigten.

Die Frage, wie Musik das bewirkt, lässt sich verhältnismässig leicht beantworten, wenn man die seelischen Aktivitäten ins Auge fasst, die beim musikalischen Zusammenspiel aufgerufen werden. G. Bastian nennt in diesem Zusammenhang u. a.: Ausdauer, Stetigkeit, Zuverlässigkeit, Konzentration, Aufeinanderlassen, Selbsterfahrung und kritische Distanz zum eigenen Spiel.

An dieser Stelle möchte ich versuchen, noch eine Stufe tiefer zu gehen und damit etwas von den dem gewöhnlichen Bewusstsein oft verborgenen Kräften ins Bewusstsein zu heben, was insbesondere dadurch möglich ist, dass uns Rudolf Steiner wertvolle Anregungen dazu gibt. Rudolf Steiner spricht in der «meditativ erarbeiteten Menschenkunde» (GA 302a) einmal von denjenigen Kräften musikalischer Art, die mehr aus der äusseren Welt, der aussermenschlichen Welt, aufgenommen sind, aus der Beobachtung der Vorgänge in der Natur, vor allem ihrer «Regelmässigkeiten und Unregelmässigkeiten», und zum anderen von den musikalischen Kräften, die aus den «im Leibe verbliebenen ätherischen Kräften stammen (GA 206, 19. Vortrag) und die den ersten Kräften entgegenwirken.

Nun wird man es zuerst mit dem Gedanken nicht so leicht haben, dass musikalische Kräfte aus dem Beobachten der Natur entspringen. Es gibt von dem dänischen Dichter Johannes

Smith eine Beschreibung der Westküste Dänemarks. An einer Stelle heisst es: «Wogen im Meer gleichen den Wogen des Windes im Kornfeld mehr, als man glaubt. Das Korn wurzelt fest, wie hart der Wind auch angreift. Wogen und Flammen kann man stundenlang beobachten, ohne zu ermüden. Zwar sieht man ständig Wiederholungen, aber niemals exakt berechenbare Bewegungen. Es sind die Nuancen und Variationen, durch die sich alle lebendigen Formen auszeichnen ...»

Die Unregelmässigkeiten sind es, die kennzeichnend für das Lebendige sind. Man wird, wenn die Aufmerksamkeit geweckt ist, bemerken, dass wir von solchen regelmässig/unregelmässigen Formen in der Natur ständig umgeben sind. Und nicht nur von Bewegungen dieser Art (z.B. vom Wind bewegte Gräser und Bäume, fliessendes Wasser usw.), sondern auch von den zur Form erstarrten Rhythmen, wie sie uns in Pflanzen- und Gesteinsformen entgegenreten. Man kommt dann leicht darauf, dass selbst die Bewegungen der Gestirne am Himmel dieser Art sind, dass es die irrationalen Verhältnisse der Gestirnsrhythmen sind, aus denen immer wieder neue Rhythmen geboren werden (man denke etwa an den Gang der Sonne durch den Tierkreis im Weltenjahr), und man kommt zu der Frage: Ist dieses Prinzip des Regelmässig/Unregelmässigen nicht ein kosmisches Urprinzip?

Wie aber spiegelt sich das in der Musik?

Der Vermittler dieser Kräfte kann nur der Atem sein, der in seiner rhythmischen Vielfalt dem zweiten der menschlichen mittleren Rhythmen, dem Puls, weit überlegen ist. Die Atemlänge kann im dramatischen Zustand 2 Sekunden betragen, während sie sich im mehr epischen Zustand auf ca. 25 Sekunden dehnen kann. Der Atemvorgang selbst ist in sich nicht exakt gleichmässig, er trägt mehrere sich überlagernde Formen des »accelerando und ritardando«, des Stärker- und Schwächerwerdens in sich.

Wir können daher diese musikalischen Kräfte, die «von aussen kommen», am besten in der Musik erleben, die ganz aus dem Atem heraus geboren ist, wie z.B. in der gregorianischen Musik. Es sind auch hier die «Nuancen», die feinen Schwankungen im Gleichmass, die das Lebendige dieser Musik ausmachen. Und wir werden gut daran tun, das Regelmässig/Unregelmässige auch in den Melodien zu erfühlen, die wir mit den Kindern vor dem 9. Lebensjahr singen, um diese kosmisch-musikalischen Kräfte in ihnen wirksam werden zu lassen.

Kennzeichnend ist, dass diese musikalischen Kräfte in uns von Gefühl durchdrungene Bewegungen erzeugen, die in ihrer leicht wogenden Art schwereloser wirken als solche, die uns z.B. im Takt ergreifen.

Da kommen wir nun mit den zweiten musikalischen Kräften in Berührung, die, wie wir schon erwähnten, «von unten aufsteigen» aus den im Leibe verbliebenen ätherischen Kräften, die bis in das Zirkulationssystem hinaufgehen und die den ersteren entgegenwirken. Rudolf Steiner schildert nun, dass der Kampf zwischen diesen beiden Kräften etwa um das neunte Lebensjahr beginnt und in der Zeit der Erdenreife kulminiert.

Wir wissen, dass das ideale Verhältnis von Puls- und Atemrhythmus das Verhältnis 1:4 ist (gut angenähert stellt es sich beim Menschen im Schlaf ein), das sich beim Kinde um das neunte Lebensjahr herum einstellt. Wir wissen auch, dass wir dieses Verhältnis überall in der Musik antreffen, dass wir uns dessen aber meistens nur bewusst werden, wenn es durchbrochen wird. Wir finden es dort, wo über vier Betonungen im Bereich des Pulsrhythmus sich ein Melodiebogen auf einem Atem spannt; und das ist so gut wie überall, besonders ausgeprägt in Klassik und Romantik. Oft wird dabei zu wenig empfunden, dass der Melodiebogen ständig die Tendenz hat, in den freien Atemrhythmus überzugehen, sich leicht vom Takt zu lösen. Das macht den besonderen Reiz solcher Musik aus.

So ist diese Musik an unser rhythmisches System gebunden, und wir erfahren die heilsame Wirkung. Allerdings erhält dabei der Takt, in den die Melodie zu leicht eingesogen wird, zu meist ein Übergewicht. Äusserlich sind es nur ganz kleine messbare Nuancen, die den Unterschied ausmachen, aber die innere Tendenz kann sehr stark spürbar werden.

Wie aber geht das 20. Jahrhundert mit diesen Kräften um? Nehmen wir ein ganz einfaches Beispiel, ein Lied von Jens Rohwer, einem Komponisten und Musikpädagogen, der 1915 in Neumünster geboren, mit vielen anderen nach dem Zweiten Weltkrieg noch einmal den Impuls der Jugendmusikbewegung aus dem Anfang dieses Jahrhunderts aufgegriffen hat.

Notenbeispiel von Jens Rohwer:



Hier spannt sich ein Melodiebogen erst über vier, dann über fünf und dann über sechs Schwerpunkte; und damit kommen wir nicht so sehr in unseren körpereigenen Rhythmus herein, wir kommen wieder stärker in die Region der musikalischen Kräfte, denen das Regelmässig/Unregelmässige eigen ist, ohne jedoch die im Takt gewonnene Sicherheit ganz aufzugeben. Sie ist geblieben, aber metamorphosiert sich in den Formen der beweglichen Schwerpunkte.

Es ist nur ein kleines Beispiel, aber man wird diesen Schritt, den wir hier geschildert haben, bei vielen Komponisten und in vielen Werken dieses Jahrhunderts finden. Messiaen weist uns in seiner «Technik meiner musikalischen Sprache» auf noch etwas anderes hin. Indem er seine Liebe zu den nicht umkehrbaren Rhythmen bezeugt, jenen Rhythmen, die rückwärts gespielt den gleichen Rhythmus ergeben, wie z.B.: , macht er uns auf zwei entgegengesetzte Zeitströme aufmerksam, bei deren Wahrnehmung wir nach Messiaen den theologischen Regenbogen empfinden können, der Gott und Welt verbindet. Das Empfinden der rückwärts gerichteten Zeit spielt überhaupt in der zeitgenössischen Musik eine grosse Rolle. Die Wiederentdeckung des «Krebses» in der Musik, d.h. das Rückwärtslesen oder Rückwärtsspielen einer Melodie, führte bis zu solchen Werken wie der Oper von Paul Hindemith «Hin und Zurück», einer Oper, in der von der Mitte ab die ganze Handlung und Musik rückwärtig verläuft.

So kurios das Ganze erscheinen mag, es beschreibt doch Vorgänge, die wir eigentlich nur im Grenzbereich der Schwelle erfahren können.

Damit hängt es nun wohl auch zusammen, dass wir, aus den sicheren Gefilden der taktbetonten Musik kommend, uns wieder stärker hineinbegeben in die «von aussen kommenden musikalischen Kräfte», wieder die kosmische Verbindung suchend.

Ist es das, was Rudolf Steiner meinte, als er in «Das Tonerlebnis im Menschen» (GA 283) sagte: «... dass der Mensch im musikalischen Erleben den Anschluss an die Welt noch nicht findet ...»? Sind wir dabei, uns diesen Anschluss neu zu erobern, und ist nicht das, was wir hier geschildert haben, der seelische Aspekt des Erkenntnisweges, der gleiche Stufen durchläuft?

Vom Schicksal des Eurythmistseins

Werner Barfod

Es ist sicher schon zwölf Jahre her, dass Frau Ursula Stei ... mir eine Notiz gab, in der zwei Fragen angerissen werden:

- Haben Eurythmisten ein anderes Sterbeschicksal?
- Hängt mit dem Weg des Eurythmisten auch das Einsamwerden zusammen?

Es wird von Rudolf Steiner berichtet, dass er Alice Fels, als sie die Eurythmieausbildung in Stuttgart übernahm, riet, sich die jungen Menschen, die Eurythmie studieren wollen, gut anzuschauen. Es sei nicht für jeden zumutbar, alles damit Zusammenhängende zu tragen. So hätten es die Eurythmisten z. B. nicht leicht mit dem Sterben. Der Astralleib kann sich nur schwer lösen von einem durchgearbeiteten und differenzierten Ätherleib, dadurch wird es wohl manchmal ein langes Sterben geben. Auch wisse die geistige Welt noch nicht so recht, was sie mit den «Über-die-Schwelle-Gegangenen» machen solle, fügte R. Steiner mit einem Lächeln hinzu. Die Eurythmie ist eine ganz junge Kunst, auch für die geistige Welt neu, aber es sind die Wesensglieder eben auch in einer anderen Weise ausgebildet.

In einem Gespräch mit Ursula Steincke und Else Klink, die davon wusste, fügte diese noch hinzu, dass mit diesen Phänomenen auch zusammenhängen müsse, dass die Eurythmisten immer einsam sind, wenn sie ihren eurythmischen Schicksalsweg gehen. Der differenzierte Ätherleib ist gelöster und verbindet sich intensiv mit der Empfindungsseele, das ist aber nur in Einsamkeit zu bewältigen. Im Laufe der eurythmischen Durchbildung wird viel altes Karma, das an dem Leib haftet, weggeschafft.

Das wirklich eurythmische Arbeiten mit gesteigertem Bewusstsein fragt auch nach einem gesunden Ausgleich, einem Gegengewicht in praktischer, organisatorischer Arbeit etc.

Das ist zunächst eine Aufgabe für die Ausbildung. Es gilt das Bewegungsinstrument zu schulen, die Gesetzmässigkeit des eurythmischen Elementes kennen und beherrschen zu lernen, schrittweise sich eine eurythmische Gestaltung zu erarbeiten. Dazu kommen auf der anderen Seite soziale Fähigkeiten, die das gemeinsame Arbeiten in der Gruppe erfordert. Für alles aber ist die eigene Entwicklung, die individuelle Schulung Grundlage.

Die Anforderungen setzen sich im eurythmischen Berufsleben fort und fordern immer ein künstlerisches Umgehen mit der eurythmischen Gebärde. Auf der anderen Seite wird ein Zentrieren des Menschen in einer eurythmisch meditativen Form notwendig. Dabei ist es eine besondere Aufgabe, die Arbeitsfülle mit der zur Verfügung stehenden Kraft und einem umfassenden Weltinteresse im Gleichgewicht zu halten.

Hinzu kommt die kontinuierliche Fortbildung – in welcher Form auch immer –, wo es um die Weiterentwicklung des Eurythmisten und der Eurythmie geht, im Individuellen wie auch im Allgemeinen. Wie kommen wir wirklich an die Sprache heran, dass sie uns Lehrmeister und Führer wird, Führer zum Volksgeist? Wie müssen wir eurythmisch mit den Elementen umgehen, in das Gestalten hereinwachsen, um dem Zeitgeist gerecht zu werden, den eigentlichen Fragen der Zeit nachzulauschen? Hier können sich viele Fragen anschliessen, z. B. die der seelischen Hygiene, der Ernährung etc.

Mit allem verwoben ist die Biographie, wie bei allen Menschen, die Schicksalsrätsel, die grossen Umschwünge im Leben. Ist jemand mit einer stärkeren oder schwächeren Konstitution begabt, ist viel altes Karma noch wegzuschaffen, oder ist die Umarbeitung der Leiblichkeit noch zu wenig erfolgt? Alles wirkt unmittelbar in das Schicksal des Eurythmistseins her-

ein, da wir selber als Mensch Gestalter und Instrument zugleich sind. Jeder Fortschritt in der eurythmischen Entwicklung hängt direkt mit der eigenen Entwicklung und Überwindung von Hindernissen bei uns selber zusammen. Es ist durch die Arbeitsgrundlage des Ätherischen in der Eurythmie um eine Stufe direkter als in anderen Berufen.

An dieser Stelle scheint es sinnvoll, einen Schritt in die künstlerische Menschenkunde, im besonderen die eurythmische Ästhetik, zu versuchen. Ganz vertraut wird uns die Dreiheit der Seele, verwoben mit der Gestalt, ergriffen vom Ich und verbunden mit kosmischen Kräften, in der Eurythmie-Meditation von Rudolf Steiner sein (Eurythmie als sichtbare Sprache, Vortrag vom 11. Juli 1924, GA 279). Die drei Ebenen der menschlichen Gestalt, durchdrungen vom kosmischen Umkreis, erfüllt erlebt in der Seele im Sprechen, Singen und Sinnen, durchziehen den Aufbau der Meditation. Dreifach erleben wir uns als Ichwesen im Leib:

- als Ichgedanke leben wir wach im Haupt auf einer ätherischen Grundlage,
- als Ichgefühl leben wir träumend im Herzraum auf der empfindenden, astralischen Grundlage,
- als Ichwille leben wir schlafend in den Gliedern auf der leiblichen Grundlage,
- im Ichwillen ergreift das Ich die Leiblichkeit in der Aufrechten im Stehen und Gehen, dem eurythmischen «Wort».
- im Ichgefühl ergreift das Ich die beseelte Gebärde im eurythmischen «Sprechen und Singen»,
- im Ichgedanken lebt die Intention zur Gestaltung, im eurythmischen «Sinnen».

In diesem Sinne ergreift das Ich von innen die Bewegung und formt zugleich vom Umkreis her an dem eurythmisch-menschlichen Instrument.

Dadurch, dass wir in der Eurythmie die Bewegung den ätherischen Gesetzen entsprechend schulen, wird der Ätherleib gelöster und differenzierter durchgearbeitet. Die Bewegung wird von der Seele geführt und vom Geistigen – dem Umkreis-Ich – geformt.

Im Vortrag vom 15. August 1916 (Das Rätsel des Menschen, GA 170) beschreibt Rudolf Steiner die künstlerische Konstitution des Menschen, die ihm eigen ist durch das Zusammenschliessen der Sinnesfelder und der Lebensprozesse. Es werden die Sinnesbezirke zu Lebensbezirken und die Lebensprozesse zu Seelenprozessen:

... «Das wirkliche ästhetische Verhalten des Menschen besteht darin, dass die Sinnesorgane in einer gewissen Weise verlebendigt werden, und die Lebensprozesse durchseelt werden. Dies ist eine sehr wichtige Wahrheit über den Menschen, denn sie bringt uns vieles zum Verständnis. Jenes stärkere Leben der Sinnesorgane und andersartige Leben der Sinnesgebiete, als das im gewöhnlichen der Fall ist, müssen wir in der Kunst und im Kunstgenuss suchen. Und ebenso ist es bei den Lebensvorgängen, die im Kunstgenuss durchseelter sind als im gewöhnlichen Leben.»

Das bedeutet für die künstlerische Tätigkeit, mit den verlebendigten Sinnesprozessen zwischen physischem und ätherischem Leib aktiv zu sein und mit den beseelten Lebensprozessen zwischen ätherischem Leib und Empfindungsseele tätig zu sein. Also der künstlerisch schaffende und der künstlerisch genießende Mensch ist ein zweigliedriger Mensch, der jeweils zwischen seinen Wesensgliedern angesiedelt ist.

Für den Eurythmisten ergibt sich daraus im Durcharbeiten des Ätherleibes durch Astralleib und Ich eine stärkere Verbindung des physischen Leibes mit dem Ätherleib. Durch die verlebendigten Sinnesprozesse ist das Verhältnis zwischen physischem und ätherischem Leib dichter, und zwar nach den Gesetzen des Ätherleibes, nicht des physischen Leibes. Die

stärkere Differenzierung, die der Ätherleib erfährt durch die eurythmische Schulung, kann im Sterbeprozess ein schwereres Sich-Lösen vom physischen Leib zur Folge haben.

Gleichzeitig wird durch die beseelten Lebensprozesse ein stärkeres Sich-Lösen zwischen ätherischem Leib und Empfindungsseele verursacht. Durch die Hingabe an die eurythmischen Gestaltungsmittel formt sich das Verhältnis in der Konstitution langsam um. Das hat für das gewöhnliche Leben ein Einsamer-Werden zur Folge, die Empfindungsseele löst sich mehr vom Empfindungsleib.

Beide Phänomene, die zum Schicksal des Eurythmistseins gehören, brauchen als Gegengewicht ein starkes, bewusstes Zentriertsein in sich selbst. In der Bewegungsschulung sind die Bewegungsquellen des Menschen gründlich durchzuarbeiten, damit der Eurythmist selbständig in seinem Berufsleben damit umgehen kann. Die eurythmischen Meditationen sind dabei eine unschätzbare Hilfe.

Warum eigentlich Jahres-Zeiten-Feste?

Ein Gesprächsvorschlag

Wilfried Hammacher

Das Lesen der Gesamtausgabe Rudolf Steiners hat in den letzten Jahrzehnten bedenklich abgenommen, wie die Verkaufszahlen melden. Die Flut der anthroposophischen Sekundärliteratur nimmt dagegen bedenklich zu. Allgemeine anthroposophische Vortragstagungen sind längst schlecht besucht. Bei Fachtagungen sieht es anders aus, abgesehen von derjenigen für Sprachgestalter, die sich in den letzten drei Jahren um 50% reduziert hat. Eurythmie und anthroposophische Schauspielaufführungen (von Rezitationsabenden gar nicht zu reden) sind besser besucht, aber ganz selten, wie früher einmal, ausverkauft. – Kommt der anthroposophische Kulturimpuls da, wo er getrennt in Willenskraft oder Kunst und ohne Religion auftritt, nach 100 Jahren an ein Ende? – Fragt man junge Menschen nach dem Grund ihrer Studienmüdigkeit, ihres Kunstüberdresses, ihres Desinteresses am Religiösen, so antworten sie in manchen Fällen mit dem, an ihrer eigenen Lebenshaltung gemessen, paradoxen Wort: wir wollen sein! – Gibt es eine seelische Lähmungserscheinung da, wo die drei Kulturgebiete: Kunst, Willenskraft, Religion, abgelöst voneinander praktiziert werden, so dass sie, einzeln für sich ergriffen, Überdross erzeugen? – Was soll werden?

Als Marie Steiner 1930 auf Rudolf Steiners Kulturtätigkeit im ersten Drittel dieses Jahrhunderts zurückblickte als auf eine Tätigkeit, in der sich in jedem Augenblick Willenskraft, Kunst und Religion feurig durchdrungen haben, berichtete sie von einem Gedicht, wo diese unendliche, kulturelle Totalität in besonderer Weise zum Ausdruck kam. (Einleitende Worte zu Vorträgen über Novalis, gesammelte Schriften II, Seite 150.)

«Zu den weihevollsten Stunden, die wir haben erleben dürfen in der glücklichen Zeit, als Rudolf Steiner noch unter uns wirkte, gehören die Jahresfeste, die er aus der Tiefe seines unerschöpflichen esoterischen Wissens mit neuem Leben erfüllte, mit jenem Lichte, das aus den übersinnlichen Welten heraus einst diese Feste inspiriert und zu Weckern und Förderern des geistigen Menschen gemacht hat. In unsern Zeiten sind die Feste der Routine des Alltags verfallen; ja, sie gehören zu dem, was den Menschen noch mehr verstrickt in die Trivialitäten, die Abstumpfungsmittel und in die Hetze des materiellen Lebens. Dass es wieder anders werden könne, dazu hat Rudolf Steiner weckende Impulse gegeben. Er hat uns Erkenntnismöglichkeiten eröffnet, die das Erleben der Feste herausheben aus dem dumpf Gewohnheitsmässigen und sie in die grossen Zusammenhänge des kosmischen

Weltgeschehens stellen, die dem Menschen Sternenwege weisen zur Entfaltung der höchsten Fähigkeiten, durch die er einst als bewusst mitwirkender Diener des göttlichen Willens seine Aufgabe im Kosmos erfüllen wird.

Die Feste und deren bewusstes Miterleben sind Wegweiser zu diesem höchsten Endziele. Sie rufen den ganzen Menschen auf zum Mitempfinden, zum Miterkennen, zum Mitwollen. Das Gefühl darf sich in würdiger, verstehender und inbrünstiger Weise darleben, hingegeben den Mächten, die es aus den geistigen Feuerströmen des Kosmos ergreifen, die es zur Aktivität aufrufen, zur Schaffenskraft und zur Heiligung. So wird der Mensch über sich hinausgehoben, und in das schon Ertötete, Erschlafte seines Wesens dringen die neuen Lebenskeime ein. Vitaesophia nannte Rudolf Steiner den ersten Festesvortrag, den wir herausgeben durften: Betrachtungen aus der Lebensweisheit. Sophia ist es, die uns hinführt zu dem Erfassen des neuen Lebensstromes, die uns die Wege weist zum Tröster und Kräftespender, der da wartet, in uns wiedergeboren zu werden.»

Marie Steiner sah also in den Jahresfesten etwas, das der Kulturlähmung, auf die eingangs hingewiesen wurde – «das Ertötete, das Erschlafte» – entgegenwirken kann: Die Jahresfeste «rufen den ganzen Menschen auf zum Mitempfinden, zum Miterkennen, zum Mitwollen». Also zum Tun!

In den alten Bräuchen der Jahreszeitenfeste, z.B. im klassischen Griechenland, lebte eine solche vollmenschliche Anteilnahme mit Selbstverständlichkeit. Von diesen Festen ging eine machtvolle Inspiration aus, die sowohl den einzelnen wie die ganze Gemeinschaft das ganze Jahr hindurch impulsierte und trug. – Mit steigender Sonne kehrte Apollo aus Hyperboräa im Norden zurück und zog in das zentrale Heiligtum Griechenlands, in Delphi ein: unten der Tempel der weissagenden Pythia, hoch oben nahe der Felswand die Kampfbahn für die gymnastischen Wettkämpfe, in der Mitte, auf halber Höhe, das Theater, die Welt der Worte und der Gefühle. Eine Mysterienstätte also für den vollen Menschen nach Denken, Fühlen und Wollen. Wenn im Herbst die Sonne sich neigte, zog der obere Gott Apollo wieder fort nach Norden und Dionysos, der untere Gott, zog ein in den heiligen Bezirk: ging durch den Todesschlaf im Tiefwinter, worüber in den kleinen Dionysien die grosse Klage erhoben wurde. Wenn er mit ausbrechendem Frühling wieder erwacht war, wurden die grossen Dionysien gefeiert. Dieser Jahreszeitenaugenblick ist die Geburtsstunde der Dramen. Als die grossen Dionysien durch Peisistratos um 500 v. Chr. Staatseinrichtung geworden waren, begann die grosse Zeit der griechischen Dramen durch Aschylos, Sophokles, Euripides. Da entstanden ihre Tetralogien von jeweils drei Tragödien und einem abschliessenden Satyrspiel. Geboren aber wurden Kunst und Wissenschaft aus dem Jahreszeitenkultus der alten Mysterien. Eleusis mit seinem Kultus von Demeter, Persephone und Dionysos war der Mutterboden der Entwicklung der Dramen bis heute, genannt die grossen Eleusinien, die im Herbst stattfanden.

Dann geht das Drama seine eigenen Wege. Shakespeares Drama war nicht mehr an den Jahreslauf gebunden, und so bis zu den Mysteriendramen Rudolf Steiners hin. Wenn es tatsächlich 12 Dramen geworden wären, wie Rudolf Steiner intendierte, bleibt die Frage, ob sie in einen Jahreslauf von 12 Monaten oder 4 Trilogien zu vier Jahreszeiten oder ganz anders angeordnet worden wären? Tatsache ist, dass Rudolf Steiner ein einziges Drama konzipiert hat, das wieder voll und ganz in den Jahreslauf eingebunden werden sollte: das Osterdrama von Raphael und dem Menschen, das er einen Osterkultus nannte. Er hat es nicht geschrieben.

Neben vielen anderen Anregungen eröffnete Rudolf Steiner drei bedeutsame Schritte zu den Jahreszeiten-Mysterien hin, die er in seinen Vorträgen entwickelt hat, in dem Winter-

Zyklus von 1922. In «Das Verhältnis der Sternwelt zum Menschen und des Menschen zur Sternwelt» (GA 219) schilderte er die Notwendigkeit, die Erlebnisfähigkeit für den Jahreslauf in Natur, Kosmos und Mensch von der denkenden in die fühlende bis zur wollenden, d. h. vollmenschlichen Anteilnahme. Hingabe, dem Einswerden mit allem Geschehen so zu steigern, bis der Zustand eintritt: «Das Grundverhältnis des Menschen zur Welt steigt auf vom Erkennen zum Weltenkultus, zum kosmischen Kultus.»

Im Osterzyklus von 1923 «Der Jahreskreislauf als Atmungsvorgang der Erde und die vier grossen Festeszeiten» (GA 223) erweitert sich der Jahresrhythmus zu einer Offenbarung des Weges und Wandels der Christuswesenheit als dem Herrn der Elemente, von dem Erzengel Michael gefolgt.

Im Herbstzyklus 1923 «Das Miterleben des Jahreslaufs in vier kosmischen Imaginationen» (GA 229) werden die vier Jahreszeiten-Zustände zum Taten-Antlitz der vier grossen Erzengelwesenheiten Michael, Gabriel, Raphael, Uriel. Und der Mensch wird aufgerufen, in Festesgestaltungen die Anrufung, die Annäherung, den Segen der vier hierarchischen Christusdiener zu suchen.

Seit Jahren bereits sind Jürgen Schriefer für die Musik, Christian Hitsch für die malerische Ausgestaltung und ich für eine sprachlich-poetische Grundlage auf der Suche nach einer solchen Festgestaltung für die Uriel-Johanni-Imagination. Einen Text für Sprechchor und Eurythmie habe ich vor bald zwei Jahren fertiggestellt und zusammen mit meiner Frau Silvia Hammacher für verschiedene Menschengruppierungen erläutert und rezitiert. Ein Fest müsste ja einen solchen künstlerischen Kern haben, der das ganze übrige Ereignis zusammenfasst und auf den es sich zubewegt. Aber er selbst wäre noch nicht das Fest, sondern nur ein Teil im Ganzen. – Ein Fest der Bewusstseinsseele zu Johanni könnte ich mir so vorstellen:

Am ersten Abend kommt man zusammen, und der Anlass des Zusammentreffens wird zur Anschauung gebracht, die verschiedenen, vielfältigsten Wege zum Ziel werden angeregt und anschliessend im Gespräch ausgetauscht, erweitert, vorgezeichnet und beschlossen. Dann könnten 3 Tage folgen, während denen sich alle, d. h. jeder einzelne, in übender Erarbeitung dem Zielpunkt nähern.

Früh am Morgen, dreimal sich steigernd, eine Vertiefung des Grundthemas. Dann stiebt alles in Gruppen auseinander: Die einen beobachten, geführt von einem Maler oder goetheanistischen Naturwissenschaftler, oder beiden, den Gang des Lichtes durch den Tag hindurch, mit all seinen unendlichen Manifestationen auf den Erscheinungen der Elemente und der technischen Erdschicht. Andere verfolgen mit einem Botaniker, was sich durch drei Tage im Pflanzenreich, oft auch in Stunden, bewegt. – Weitere belauschen mit einem Ornithologen den Gesang der Vögel vom Morgen bis zum Abend, beobachten ihren Flug etc. Oder auch der Insekten. – Interessant könnte auch ein Bach- oder Flussverlauf oder ein See in wechselnden Tagesstunden sein. – Um ein «historisches Gewissen» überhaupt dem Bewusstsein nahe zu bringen, könnten die Tagesereignisse in Beziehung zu denen der vergangenen Woche, Jahre, zur Weltgeschichte überhaupt in einen Zusammenhang hineingedacht werden, im Austausch, im Zusammentragen von gemachten Beobachtungen. Astronomisch-mathematische Bilder der Planetenkonstellation vor, mit und nach dem Johanni-Sonnenstand könnten errechnet und gezeichnet werden. Chorischer Gesang, chorisches Sprechen, eurythmisches Erüben des Themas hätte grenzenlose Möglichkeiten, usw. usw. – Wichtig sind die Mahlzeiten, die die Gruppen miteinander haben und die Musse geben zum Austauschen und freudigen Miteinander und Einander-Anfeuern.

Abends käme man wieder zusammen und tauschte im gesamten Kreis die Ernte des Tages aus. Dann eine zusammenfassende, um das Neue bereicherte Vertiefung des Grundthemas, kurz. Und als Abschluss grosse Musik und Chorgesang!

Am 5. Tag endlich, vormittags, ein Zusammentragen alles dessen, was entdeckt, erfahren, erliebt und erübt wurde, es niederlegend wie auf einen grossen gemeinsamen Altar oder Gabentisch und eine letzte, den Gedanken vertiefende Darstellung der Johanni-Imagination, der Wesenheit des Uriel: so wie mit dem Gedanken sein Wesen suchend, mit der Anschauungskraft der Kunst ihn anrufend, beide in dem hingebenden Willen verwebend, der sich aus der Erkenntnis ergibt, dass ohne seine Erzengelkraft kein Fortkommen im sozialen Alltag ist.

Am Nachmittag dann der poetische Weg durch Sprechchor und Eurythmie, dem geistigen Leben der Johanni-Imagination entgegen, übergehend in die eigentliche Johanni-Welten-Imagination, durch Malerei, Beleuchtung, Rauch in bewegter Anschaubarkeit ertastet; zuletzt sich vergeistigend in die Johanni-Inspiration durch das mantrische Wort und Musik, Orgel- und Posaunenklänge, wie es Rudolf Steiner angibt. –

Dann abschliessend ein grosses gemeinsames Speisen und Trinken und unendliche Gespräche bis tief in die Nacht. Überhaupt können gemeinsame Mahlzeiten in den fünf Tagen vieles ermöglichen.

Ein Traum? Gewiss. Aber ein notwendiger Traum, vollgepackt mit Quellkräften der Begeisterung, der Freude, der Liebe zueinander anstelle der müden Alltagsreserviertheit und Antipathie. Noch hätten wir Anthroposophen Zeit und Möglichkeiten, die Generalprobe für solche Feste abzuhalten, auf deren Uraufführungen die verödete, allgemeine Unkultur sehnlich wartet: Wie lange noch? – Alles soziale Chaos kann nur entchaotisiert werden, wenn solche Feste wie Rettungsboote in See gehen werden. So sagte Rudolf Steiner (GA 223):

«Alles, was die Menschen erhoffen von einer Erneuerung des sozialen Lebens, es wird nicht kommen von all den Diskussionen und von all den Institutionen, die sich auf Äusserlich-Sinnliches beziehen. Es wird allein kommen können, wenn ein mächtiger Inspirationsgedanke die Menschheit ergreift, durch welchen wiederum Moralisch-Geistiges unmittelbar im Zusammenhang gefühlt und empfunden wird mit dem Natürlich-Sinnlichen.»

Einmal nicht länger reden! Einmal tun! In diesem Sinne ein Gesprächsvorschlag.

A	E	I	O	U
Nachts	gehe	ich mit dir	vom Hochdorf fort	zu Fuss zum Sumpfund.
Kalt	weht es	hier im Schilf,	wo so oft schon	Furcht uns dumpf durchzuckt.
Drang	neben	dir im Ried	vom Rohr so hohl	Uhuruf zu uns?
Ach,	wend	den Blick hier nie	vom Vollmond fort!	Mut muss uns guttun.
Bald	geht es	ins Dickicht,	vom Torfmoor fort.	Und zum Schluss zur Schlucht
Zart	glänzet	im Zwielficht	dort von Nord-Ost	Purpurglut zu uns.
Rasch	klettern	wir ins Licht.	Vom Holztor dort	musst du zum Burgturm.
Acht	Treppen	stieg ich mit.	Oh, so gold-rot	ruhn Flur und Sumpfund

accelerando

BERICHTE

Die lebendige Kraft der Sprache – ihre Wirkung im Rhythmus

Bericht über das Seminar für Sprachgestaltung in Dornach

vom 16. bis 20. Februar 1998

Wolfgang Wendt

Wir hatten uns auf den Weg gemacht aus der Weite und Breite des deutschen Sprachraumes. Zwanzig waren wir, meist Sprachgestalterinnen. Alle verband uns das Thema, wie auf der Einladung ausgeführt worden war:

- Wie prägt sich der Rhythmus aus in den verschiedenen Metren?
- Wie lebt er unterschiedlich in Vers und Prosa?
- Wie äussern sich in der Sprache verschiedene Qualitäten des Rhythmischen, wie Spannung – Lösung / Formkraft – Bewegung / Inkarnieren – Exkarnieren / das Bild und seine Auflösung?

Die Eurythmie mit *Ursula Zimmermann* übernahm in der Bearbeitung dieser Themenfülle zur Vorbereitung der Sprachbetrachtungen eine fundamentale Rolle. Sie begann morgens, wurde nach der Mittagspause fortgeführt und brachte uns täglich ganz schön auf Trab, sofern alles mitgemacht wurde. Wie dies mit Hilfe einer Vielzahl steigender und fallender Versmasse anhand trefflicher Beispiele aus der Dichtung geschah, lässt sich hier leider nur andeuten: «Auf den Bergen flammen Feuer», hiess es anfangs und pulsierte unser Blut. Doch wie verändert atmeten wir, uns auf die Worte bewegend: «Trage mir Wasser herab ...», oder: «Atem ist Wesen vom höchsten Hauch ...» (aus: «Lächeln – Atmen – Schreiten» von Franz Werfel u.a.).

Solche strömenden Bewegungen klangen belebend in der Sprechchor-Arbeit nach, die daran anschloss. Faszinierend, in *Michael Blume* einen Vollblutkünstler vor sich zu haben, der uns temperamentvoll täglich mehr und mehr zusammenschmiedete. Er nahm ja auch gern die alliterierenden Verse aus dem Hildebrandslied zu Hilfe: «wolaga nu waltant got wewurt sikihit ...» So konnten Rudolf Steiners Wahrspruchworte: «Wir Menschen der Gegenwart ...», «Sonne, du strahlentragende ...» und «Die Welt im Ich erbauen ...» erst angemessen durchfeuert werden.

In den Sprachbetrachtungen, fachkundig geleitet von *Dr. Heinz Zimmermann*, stand nun, den Vormittag abrundend, die Unterscheidung von Rhythmus und Takt als anfängliches Thema vor uns: dieser wiederholt sich gleichförmig in abgegrenzten Intervallen. Dagegen lebt der Rhythmus, ähnlich der vom Weltenatem bewegten Meeresbrandung, in sich ständig ver wandelnden Wellenschwüngen, die überraschend stets neue Formen offenbaren. Es kann sich dann das Alte im Neuen oder das Neue im Alten bewahren, je nach Blickrichtung. Das Urbild des Rhythmischen ist die Lemniskate, in ihrer Bewegung sich ausdehnend, dann wieder ganz zusammenziehend. Sie versinnbildlicht den im Menschen sich vollziehenden Herz-Lungen-Kreislauf und deutet damit auf den leibnahen Ursprung der Metren in der Dichtung. Puls und Atem, obwohl polar, sind doch aufeinander bezogen und bilden folglich ein Ganzes. Menschliches Leben nimmt durch bewussten Umgang mit Rhythmen gesteigerte Gestalt an, wie hier ersichtlich:

1. Besonnenes tägliches Üben zur gleichen Zeit bewirkt Ich-Stärke.
2. Der wöchentlich wiederkehrende Stundenplan kräftigt den Astralleib.

3. Monatlich wechselnde Unterrichtsepochen beleben den Ätherleib.

4. Ein vollbrachtes Jahr bringt uns das Alter des Leibes zum Bewusstsein.

Die den Tag gliedernden drei Zeitmasse fügen sich mit den genannten vier zur Sieben-Zahl zusammen.

5. Eine Stunde lang einen Vortrag anzuhören, fordert unseren Willen.

6. Minutenlang eine Vorstellung meditativ mit Gefühl zu beleben, ist ein Errechnis.

7. In Sekundenschnelle durchblitzen uns Gedanken.

Rhythmus ist also gestaltete Zeit. Der Takt zerhackt sie. Aus dem Griechischen übernahmen die Metriker des 18. Jahrhunderts die Unterscheidung der Silben in Längen und Kürzen. Dem Deutschen gemässer ist es jedoch, von Hebungen und Senkungen zu sprechen. Die Stimme hebt sich in der betonten und senkt sich in der unbetonten Silbe. In der germanischen Stabreimdichtung kommt dies am mächtigsten zum Ausdruck. Um das Deutsche zu kultivieren, rang besonders Goethe lange, allerdings vergeblich darum, den Hexameter in unserer Dichtung heimisch werden zu lassen. Die statistisch häufigste Versart der Weltliteratur ist die vierhebige, auch Volksliedzeile genannt. Ähnlich wie beim Hexameter liegt das Geheimnis der harmonischen Wirkung im Verhältnis von vier Hebungen (Pulsschlägen) auf einen Atemzug. Die Metren wirken mit der Satzarchitektur zusammen.

Nachmittags konnte man zwischen drei Sprachgestaltungskursen und damit auch Kursleitern wählen: *Dorothea Mendel* vertrat die inzwischen rar gewordene Generation, die noch direkt mit Marie Steiner ausgebildet worden war. *Beatrice Albrecht* brachte ihre reiche pädagogisch-künstlerische Sprachkraft ein. *Michael Blume*, für den ich mich diesmal entschied, verstand es, selbst einfachste Übungen durch ungewohnte Gesichtspunkte neu zu beleben. Die Geister vom Memmelsee in seiner Art nahegebracht zu bekommen, war mir ein künstlerischer Genuss.

Nachdem der erste Abend zum sehr beeindruckenden gegenseitigen Vorstellen verwendet worden war, blieben drei Abende für die Arbeit an dem Leitsatz «Wo ist der Mensch als denkendes und sich erinnerndes Wesen?» Der Bezug zum Thema fand sich rasch: Wir denken und erinnern normalerweise nur, was wir in der Welt wahrnehmen. Die Kraft dazu bringen wir aus den vergangenen Erdenleben mit. Das bleibt zunächst unbewusst. Steigt der Mensch zur geistigen Erkenntnis auf, so betritt er bewusst die geistige Erde, wo sein Wille und Schicksal immer walten. Sein Selbstbewusstsein hat er von dort. Zwischen der sinnlichen und der geistigen befindet sich die «rhythmische Erde». In ihr lebt und wirkt Michael unbehelligt von den Widersachern. Erringt der Mensch die Imagination, so lebt seine Seele im Rhythmus. Dieser ist halbgeistig. Ebenso wie Mantren uns in die geistige Welt erheben können, versetzt auch wahre Dichtung den Übenden in ihre Nähe. Hölderlins Wort «die Gesetze der geistigen Welt sind metrisch» kann uns dadurch verständlich werden.

Durch die freilassende und doch sichere Gesprächsführung von *Heinz Zimmermann* auch bei dieser Leitsatzarbeit hatten wir uns an die eingangs skizzierte Aufgabenstellung nahe herangearbeitet. Dass auch neben einer Fülle möglicher Antworten etliche weiterhin offene Fragen sich einstellten, gehörte zu der Fruchtbarkeit dieser Tagung und verstärkte das Bedürfnis nach Fortsetzung dieser Thematik.

Das nächste Fortbildungsseminar für Sprachgestalter findet voraussichtlich im Februar 2000 statt.

Zehn Jahre Wortwerkstatt

Poesie des gesprochenen Wortes

Jürg Schmied, Basel

Die Wortwerkstatt feierte in Basel ihr zehnjähriges Bestehen. Die Art, wie die beiden Gründerinnen Christiane Moreno und Christine Weck das Jubiläum begingen, zeigt am besten, wie sie ihre Arbeit verstehen: als Suche nach der Kultur des gesprochenen Wortes. Sie geschieht in einem Umfeld, das die Künstlerkollegen aus der Sprachgestaltung, dem Schauspiel und der Dichtung zu einem anregenden Austausch einbezieht. Das Jubiläumsprogramm mit einem Wortmarathon, mit der Lesung Eugen Comringers und einer Podiumsdiskussion über Lyrik ermöglichte Einblicke in zahlreiche Werkstätten, in denen das Wort hörbar gestaltet wird. Daraus ergab sich nicht zuletzt eine Standortbestimmung der Wortwerkstatt selbst.

Ausgegangen sind die Initiantinnen vom Versuch, den Rezitationen eine neue Form zu geben. Dabei fanden sie immer mehr eine einheitliche, inszenierte Aufführungspraxis, auch durch die Arbeit mit verschiedenen Regisseuren. Mit Ausdauer haben sie so einen Boden in der Öffentlichkeit geschaffen und in ihrer Kunst stilbildend gewirkt. Beides kommt der Sprachgestaltung als ganzer zugute.

Mit Ausschnitten aus ihren Programmen eröffneten sie den Reigen der halbstündigen Präsentationen verschiedener Künstlerinnen und Künstler. Da waren vom Sprechchor bis zum Drehorgelmann, vom Dichterporträt bis zur Theaterszene, vom meditativ erlauschten Wort bis zum Brecht-Song vielfältige Facetten und Übergänge zu hören. Auch die Verbindung von Sprache und Musik und die Ausgestaltung mit Requisiten, Kostümen und Bühnenbild zeigen die Richtungen, in die sich die Kunst entwickelt. Manches musste Andeutung bleiben, denn schon brachten die nächsten Darsteller ihre notwendigste Ausstattung auf die Bühne.

Dabei konnte die Frage entstehen, wo wiederum das Besondere jeder Kunst zu finden sei, und ob nicht manche Grenze auch verwischt werde. Die Beziehung zwischen Autor und Sprecher etwa ist eines der interessantesten Arbeitsgebiete, oder die Frage: Was ist Rezitation, was Schauspiel, was Erläuterung und was biographische Einführung? In diesen interessanten Zwischenbereichen konnte es sein, dass jemand in der Darstellung allzu naive Vorstellungen vom dichterischen Prozess vermittelte, dass schauspielerische Gesten aufgesetzt wirkten oder umgekehrt der mit schauspielerischer Präsenz gefüllte Sprachduktus über Vers und Laut hinwegglitt. Doch wurden Möglichkeiten und Ausblicke eröffnet, die auf die Zukunft der Sprechkunst hoffen lassen.

Ein Höhepunkt war sicher die Lesung von Eugen Comringer, die von vielen Kennern mit Spannung erwartet wurde. Er gehört zu den Schöpfern und wichtigsten Vertretern der konkreten Lyrik. Zurückgehend auf die lautliche und visuelle Gestalt des Wortes und anknüpfend an Experimente zu Beginn des Jahrhunderts, entstehen oft im Spiel und im Abwägen und Kombinieren des Sprachbestandes verblüffende neue Sinnzusammenhänge.

Eugen Comringer gab zunächst eine Einführung in das, was konkrete Poesie ist, und führte dabei vom Bild zum Wort. Ein Filmdokument aus den Anfängen zeigte die begeisternde Lesung von Ernst Jandl, das unruhige Suchen eines Claus Bremer und die programmatischen Äusserungen von Comringer selbst. Interessant die Dias von konkreten Gedichten an Hausmauern, wie sie in einer deutschen Kleinstadt im Rahmen eines Kulturprojektes ausgeführt wurden: ein begehbares Buch. Am eindrucklichsten war jedoch die Lesung der Gedichte durch den Autor, die mit einemmal den feinfühligsten Umgang des Dichters mit der Sprache erlebbar machte. Zum Schluss las Comringer neue Texte, eine Art konkreter Märchen, die er

als biographisch bezeichnete. Vielleicht, dass sich das Konkrete im Narrativen verliert oder nicht erzählerisch genug wird, vielleicht, dass es seine gültigste Aussage in den Gedichten bereits gefunden hat, wo sich die Sprache selbst im Spiel der Formen erzählt, diese Texte schienen hinter den längst exemplarisch gewordenen konkreten Klassikern zurückzubleiben. Ähnlich wie beim Reim haben sich auch hier wohl manche Möglichkeiten abgenutzt. Das wird keinen sprachschöpferischen Geist hindern, neue Räume zu erschliessen.

Auch die Podiumsrunde liess ein breites Spektrum von Ansätzen sprachschaffender Menschen sichtbar werden. Vor allem Schreibende, aber auch ein Verleger und ein Vertreter der Kulturpolitik gaben ihre kurzen Stellungnahmen zur Lyrik ab. In Anbetracht der grossen Zahl der Teilnehmenden entstand ein erstaunlich lebendiges und differenziertes Gespräch, in das auch viele Gedichte einflossen, so selbstverständlich, dass allein das schon ein Beweis für deren Notwendigkeit war.

Sicher haben Gedichte nicht das grosse Publikum wie manche massenmediale Produkte. Doch sind sie für viele Menschen ein Lebensbedürfnis. Gedichte können die Sprache zu sich selbst bringen und neue Möglichkeiten aufschliessen. Sie sind das Unnütze am Nützlichen, weisen hin auf eine Verwandtschaft, mit einem Baum vielleicht, auf Unsagbares, so einige Äusserungen. Dagegen der wirtschaftlich nüchterne Standpunkt, dass Lyrik kein Standbein im Verlagsgeschäft habe und immer konkursträchtig sei. Doch, fügte derselbe Teilnehmer hinzu, sei sie nie eine Frage der Rationalität gewesen. Aus diesem Grunde habe sie überlebt, denn sie sei der Ursprung der Literatur überhaupt.

Den Gedichten eine Stimme geben, das gehört zu den grossen Bemühungen der Werkstatt und vielleicht zu den Möglichkeiten, aus dem Reservat auszubrechen. Auf die nächsten zehn Jahre!

Zum ersten Mal dabei!

Eindrücke von der Internen Tagung für Sprachgestalter und Schauspieler in Dornach vom 21.-26. April 1998

Nora Vockerodt

War die Tagung schön? War sie gelungen? – Sie war in jedem Fall lebendig! Sie war Begegnung und immer wieder Begegnung auf allen Ebenen!

Haben Sie schon einmal am frühen Morgen mit ca. 40 Menschen Eurythmie zu den Worten der Goetheanumfenster gemacht? Es ging gleich leichter, nachdem wir gemeinsam mit Frau Lehnhardt im neugestalteten Saal die Fenster angeschaut hatten. Wie schön kommt deren Leuchtkraft jetzt zur Geltung!

Dann – alle Stühle in einen Kreis stellen! Schön ist das, jeden kann man sehen. Schade, dass wir nicht auf der Bühne im grossen Saal sitzen. Da gehören wir doch eigentlich hin, oder ...?

Nun ja, so sassen wir eben im Holzhaus – ganz unter uns.

Die Vielfalt der Teilnehmer macht's: Schauspieler der Goetheanumbühne, Sprachgestalter aus der Schweiz, aus Österreich, aus Deutschland, eine Teilnehmerin aus Zagreb (welch mutiges Arbeiten!), eine Teilnehmerin aus Belgien, eine Niederländerin, Studenten der verschiedenen Schauspielschulen – alte und junge Menschen. Der Künstler im Umfeld von Wissenschaft und Religion – das war das Thema. Erkenntnisarbeit war zu leisten in den Vorträgen von Frau Dr. Sease und Herrn Dr. Zimmermann.

Ich empfinde eine tiefe Freude, wenn ich die klaren Gedanken dieser Vorträge erinnere – «Kunst, Wissenschaft und Religion – Harmonie und Dissonanz» lautete der Vortrag von Herrn Dr. Zimmermann, «Die Fortentwicklung des Orpheus-Mysteriums: logisches Denken und künstlerische Kräfte» der von Frau Dr. Sease. Gedankengebäude, auf die man sich verlassen kann, die mir aber auch deutlich machten, dass von uns Sprachgestaltern unermüdliche Erkenntnisarbeit gefordert ist, eine Erkenntnisarbeit, die bis in die Füße geht.

Frau Oda Brüning brachte die Probleme der Zeit in unsere Mitte: das Wort als Bilderzeuger in seiner negativ-magischen Wirkung. Ihre Frage an uns, ob wir Ähnliches beim Umgang mit der Sprache erleben, blieb für meine Begriffe unbeantwortet. Warum nur? Was lebt in uns vom Offenbarungscharakter des Wortes? Wie nähern wir uns dem Wort?

Die Priesterin der Christengemeinschaft, Frau Lucia Wachsmuth, sprach über die Verschiebung der Wesensglieder durch Luzifer und Ahriman. Obwohl ein Kolloquium – kam das Gespräch nicht so flott in Gang. Priester und Sprachgestalter haben es manchmal nicht leicht miteinander. Was unterscheidet die künstlerische von der kultischen Sprache und wo treffen sie sich? Auch eine Frage, die unbeantwortet blieb.

Brauchen wir als Sprachgestalter die Wissenschaft? Brauchen wir Religion? Wenn ja, wozu?

Die Antwort auf solche Fragen gab mir Thomas Meyer («Blaue Blume») mit seinem Vortrag über «Die Esoterik der Schauspielkunst». Nicht nur, dass er für den erkrankten Herrn Dr. Greiner einsprang, war beeindruckend für mich, sondern dass die Inhalte in einer Weise vorgebracht wurden, die das ganze Leid eines Weges, aber auch die tiefe Freude der Gedankenfindung unmittelbar anwesend sein liessen. Lebendige Wahrheit! Gelebte Anthroposophie! Für mich der lebende Beweis, wie Wissenschaft und Religion im Sprachgestalter zusammenwirken können.

Das waren einige Lichtpunkte der Tagung, ausser denen gab es noch die Arbeitsgruppen und die künstlerischen Darbietungen.

Interessant waren die wechselnden Stuhlstellungen: mal Kreis, mal Reihe! Ich ging dabei immer den Weg vom gemeinsamen Ringen zum «Einzelkampf».

Und das Fazit? Was war es mit dieser Tagung?

Zwei Antworten habe ich mir gegeben.

Die erste: Es ist ein unglaublich stärkendes Gefühl, fast 50 Menschen im Kreis sitzen zu sehen, denen die Vorgänge der Sprache, des Sprechens ein tiefes Anliegen für die Zukunft der Menschheit sind. Die zweite: Ich habe wenigstens im Ansatz begriffen, dass das Ziel für uns alle dasselbe ist, der Weg dahin aber so individuell, dass es manchmal wie ein Gegeneinander aussieht, welches aber durch Erkenntnis- und Lautarbeit eine liebevolle Toleranz, eine Anerkennung des Andersartigen möglich und für die Zukunft auch nötig macht.

Habe ich auch Wünsche? Auf jeden Fall wieder eine «Interne Tagung»! Vielleicht sollten wir noch mehr hören vom praktischen Weg des einzelnen. Ein Kurs über Christologie wäre wünschenswert.

Meinen Dank an alle, die sich für diese Tagung stark gemacht hatten!

Rückblick auf die Sprachgestaltertagung vom April 1998

Susanne Breme

Mag sein, dass der eine oder der andere Tagungsteilnehmer sich nur zögernd zur Tagung gemeldet hatte, in der Sorge, das Thema «Kunst im Umfeld von Wissenschaft und Religion» könnte zu einem erkenntnistheoretischen Hochgebirgsaufstieg verleiten; doch zeigte sich, dass das Anliegen ganz aus der Praxis erwachsen war und die Gespräche sehr lebendig und praxisbezogen blieben. Zum ersten Mal hatten wir den Blick auf Gebiete gelenkt, die nicht unmittelbar mit unseren Berufen zu tun haben, die aber gerade von uns mit wachem Interesse wahrgenommen werden sollten.

Zum Thema des 1. Kolloquiums sprach einleitend Oda Brüning von Negelein (Begründerin des Medienforschungskreises München). Es wurde deutlich, dass unser künstlerischer Schulungsweg von der freien Urteilskraft ausgeht und durch die Aktivität des Ich umgestaltend wirkt. Das Zitat eines Rockmusikers spricht die andere Richtung aus; um Schwellenerlebnisse geht es da, aber ohne Freiheit, ohne Urteilskraft, ohne Weg: «Ich will mich der Seele des Zuschauers bemächtigen.» Mit Bildern, die gezeichnet sind von immer noch steigender Gewalt und mit einem raffinierten Intellekt, der jedes Weisheitsgut ins Grotteske karikiert, bemächtigen sich die Gegenmächte der offenen Seelen immer jüngerer Zuschauer. Selbst anthroposophische Inhalte wie der viergliedrige Mensch, Luzifer und Ahriman, erscheinen in verzerrter, zum Teil lächerlicher Gestalt und verbauen dem jungen Menschen auf lange Zeit hinaus den Zugang zu dieser Realität. Dies führte uns zu einer Besinnung auf unsere eigenen Quellen, auf unser Übungsgut. Es ist das Wesen, das vom «Wahrheitsvater» gepflegt wird, wie es im Märchen von der Phantasie heisst.

Auch vom 2. Kolloquium, in dem der Priesterberuf dem des Sprachgestalters gegenübergestellt wurde, indem beide wesentlich mit dem Wort leben, sollen einige Gedanken wiedergegeben werden. Lucia Wachsmuth, Priesterin der Christengemeinschaft, war zu Gast. Sie stellte das Bild vor uns hin, wie der Priester mit wenigen kultischen Wortlauten ein Leben lang lebt, wie er mit dem Kultus lebt, ihn niemals übt. Er erlebt die Substanzen Salz, Wasser, Feuer in sich, wie sie sich verwandeln, bevor er den Taufkultus hält. Die Richtung der kultischen Handlung geht immer von der Gemeinde aus über das geweihte Wort des Priesters hin zum Altar. Dagegen steht der Sprachgestalter einer unabsehbaren Fülle verschiedener dichterischer Formen und Inhalte gegenüber. Wir leben in stetem Üben im Umgang mit den Mitteln, die uns zur Verfügung stehen, mit der Gesinnung, dass das Erarbeitete uns wie ein Mantel umgibt und von oben etwas einströmt, wenn die Seele sich öffnet. Die Richtung des Dramas bewegt sich von der Bühne zum Zuschauer. Es wird der Saal in eine Stimmung getaucht, und doch entfaltet das sprachliche und mimische Geschenk in jedem Zuschauer sein eigenes Licht.

Der Gedanke, dass in der Kunst der Blick von der Sinnlichkeit auf die Idee gelenkt wird, wurde vertieft im Vortrag von Dr. Heinz Zimmermann. Es braucht der Künstler die Wissenschaft. Er lebt in stetem Wechsel zwischen Bewusstmachen und Traum. Es ist das Imaginative, Inspirative und Intuitive des Kunstwerks, was uns berührt. Der Dichter entschuldigt sich, dass das Werk auch noch «Inhalt» hat. Die Kunst muss zur Wesensbegegnung durchstossen! Blickt man dagegen auf den Kult, so zeigt er in verborgenem, aus dem Weltlichen herausgehobem Raum, was geistig durch Wandlung unmittelbar anwesend ist.

Der Vortrag über die «Esoterik des Schauspielers» musste wegen der Erkrankung von Dr. Wolfgang Greiner ausfallen. Sehr dankbar nahmen wir auf, dass Thomas Meyer an seiner Stelle «über das Wirken von Christian Rosenkruz» zu uns sprach. Wie ist dieses Wirken

erkennbar im Werke Shakespeares und in den Mysteriendramen? Er schloss seine Gedanken mit einem unvergesslichen Bild. Marie Steiner schrieb an ihre Freundin Mieta Waller folgendes: «... Die anderen Inspirationsstunden verbringe ich im Modell drin; da ist es wie im Keller: Unter der einen Kuppel schafft der Doktor emsig. In Wachs verdichtete Lebenswellen gehen aus einer Form in die andere über, unter der anderen Kuppel sitze ich, recht unbequem mit Hamerlings Hymnen und inspiriere.» (Marie Steiner, Briefe und Dokumente, S. 55.)

Am Sonntagmorgen im letzten Vortrag stellte Frau Dr. Virginia Sease die beiden Wege vor uns hin, den Sonnenweg Abels, den Weg der Gnade und den Winterweg des Kain, den kalten Erkenntnisweg. Der Weg der Weihe, der Offenbarung und des Priestertums führt hin zu Salomo, der den Tempel imaginiert. Der Weg der Erweckung im Irdischen, der steten Verwandlung des Irdischen, der Initiationsweg, führt hin zu Hiram Abiff, der die Kunst und Wissenschaft hat, den Tempel zu erbauen. Es wurde gesprochen von der musikalischen europäischen Urkultur, in der durch rhythmisch-musikalischen Sprechgesang die Empfindungsseele in besonderer Weise herangebildet wurde (Skythianos). Diese Empfindungsseele sollte Grundlage werden im Bewusstseinsseelenzeitalter des logischen Denkens und Grundlage dessen, was wir «nicht aus Gnade» in der geistigen Welt zu schauen haben. Christian Rosenkrenz ist in dieser Zeit der Schirmherr der Kunst und Betreuer aller nicht-priesterlichen Kulte. Seit der Mitte dieses Jahrhunderts lebt als unbewusstes Sehnen in den Seelen der jüngeren Menschen die Suche nach dem ätherischen Christus. Um ihn zu schauen, muss der Mensch ein anfängliches Verständnis haben von dem Ich, das durch mehrere Erdenleben schreitet. Doch ist das Ziel des allergrössten Angriffs des Bösen, wie es heute in der Menschheitskultur stattfindet, die Auslöschung des menschlichen Ich, die Auslöschung des Karmagedankens!

Die eurythmische Gestaltung der Fensterworte mit Sieglinde Lehnhardt und auch die Gestaltungselemente von Luzifer und Ahriman, die wir kennenlernen durften, bereicherten das Verständnis des Tagungsthemas sehr. Dasselbe galt für alle Sprachgestaltungskurse, die den Bezug zur Thematik aufgegriffen haben. Auch im Totengedenken dieses Jahres lebte etwas Besonderes. Es wurden Lebensrückblicke gegeben von fünf Sprachgestaltern, die alle zu Beginn dieses Jahrhunderts geboren wurden und die, mit einer Ausnahme, persönlich mit Marie Steiner an der Sprache gearbeitet hatten. Sie waren innerhalb des letzten halben Jahres vor der Tagung einer nach dem andern aus dem Leben geschieden. Es waren Anna Maria Bode, Helene Hinderer, Ingeborg Teichert-Hasse und Lucie Bellenbaum. Über das Leben und Wirken von Edwin Froböse, das eng verbunden war mit der Entwicklung unserer Sektion, berichteten seine Freunde und seine Frau Eva Froböse. Mit ihr zusammen hatte er Jahr für Jahr an unserer Tagung teilgenommen, bis in das hohe Alter von 95 Jahren, und er hatte immer wieder auf das Wesen unseres Sprachgestaltungsimpulses hingewiesen, in dem er selbst einige Worte und ihre Pausen gestaltete. So haben ihn durch die Jahre auch viele jüngere Menschen in eindrucklicher Weise erlebt. Anna Louise Hiller, Johannes Händler und Christian Ginat begleiteten die Feier mit Gedichten, die Rudolf Steiner für Marie Steiner zu ihren Geburtstag schrieb, und mit Kompositionen von Emil Himmelsbach zu den 10 Kategorien des Aristoteles. Ihnen und allen Künstlern, die in der Sternstunde in der Historie des Dr. Faustus und im Mysteriendrama mitgewirkt hatten, möchte ich einen sehr herzlichen Dank aussprechen.

Wir dürfen hoffnungsvoll auf unsere weiteren Tagungen blicken. Da im Frühjahr 1999 die Hochschultagung für Eurythmisten, Musiker und Sprachgestalter stattfinden wird, kann die nächste interne Sprachgestaltertagung erst wieder für das Jahr 2000 geplant werden.

Das norddeutsche Eurythmielehrer-Seminar 97/98

Andrea Peuker, Stade

Vor fünf Jahren wurde eine schulpraktische Eurythmielehrerausbildung von einem Kreis von Menschen um Frau Ruth Vogel aus Bremen geplant und ins Leben gerufen. Aus dieser Menschengruppe entstand ein Initiativkreis, der nun diese Ausbildung trägt.

In diesem Konzept kommt dem Mentor, der möglichst als Kollege der Schule dem Neuling zur Seite steht, eine wichtige Aufgabe zu. Seine intensive Begleitung durch das Jahr lehrt, das eigene Lehrerverhalten anzuschauen und zu modifizieren.

In den begleitenden Seminaren werden verschiedene menschenkundliche und methodisch-didaktische Fragen des Eurythmieunterrichtes von Praktikern behandelt. So haben in diesem Jahr folgende Kollegen mit uns gearbeitet:

R. Barth, E. Pedroli: Unterstufe

D. Bürgener, P. Elsen: Mittelstufe

E. Peter, A. Borrmann, R. Wedemeier: Oberstufe

R. Vogel, J. Streit: Elementarwesen

J. Stockmar: Kindergarten und 1. Klasse

A. Borrmann, H. Knaack: Das auffällige Kind

R. Heymann: Verwandlung der musikalischen Formen von der Unter- in die Oberstufe

H. Daniel: Pädagogische Grundformen

A. Bana, R. Vogel: Kulturepochen (Indische Eurythmie)

Herr H. Eller, Herr G. Wulff und Herr J. Drewes stellten darüber hinaus die Menschenkunde der Altersstufen anschaulich und lebendig, auf langjähriger Unterrichtserfahrung beruhend, dar.

Die Seminare fanden in Benefeld, Berlin, Bremen, Hamburg und Hannover statt.

Ergänzt wurde unsere Gruppe von 20 Referendaren, von Gästen, die zu dem einen oder anderen Thema kamen. Die Stimmung war von grosser Offenheit und intensiver Arbeitshaltung geprägt. Jeder von uns kam mit konkreten Fragen aus dem eigenen Unterrichten. Diese wurden in die Seminare aufgenommen oder in den Pausen, auch untereinander, sei es beim Kochen oder Abspülen, ausgetauscht und besprochen.

Die improvisierten Unterkünfte mit Schlafsacklager und Selbstversorgung halfen nicht nur, die Kosten niedrig zu halten, sondern auch die Verbindung untereinander verstärken.

Nun zum Seminar:

Improvisation, mutiges Beginnen und konkrete, praxisnahe Arbeit am Lehrplan der Eurythmie kennzeichnet dieses norddeutsche Seminar. Eine Fülle von Anregungen, geprägt durch die jeweilige Dozentenpersönlichkeit, gab in dieser konzentrierten Ausbildung ein Erlebnis von Vielfalt und Weite. Im nachhinein wurde mir deutlich, wie diese Seminare ein innerer Aufbau durchzieht, wie sie sich ergänzen und steigern. Mal wendeten wir uns methodischen Fragen zu, dann gab es mehr «Stoff», oder wir arbeiteten z.B. intensiv an dem Erlebnis der Oktave für die Mittelstufe. So halfen uns die Seminare sehr für den Anfang unserer Unterrichtstätigkeit. Sie vermittelten Sicherheit durch bewährtes Unterrichtsmaterial und boten grundsätzliches Rüstzeug, um typische Fehler zu erkennen und zu vermeiden. Sie veranlagten ein qualitatives Erarbeiten des pädagogisch-künstlerischen Tuns; daraus kann sich im Lauf der Zeit eigenes Forschen entfalten.

Frau Vogel sei besonderer Dank gesagt; sie ging als «roter Faden» mit uns durch das Jahr. Sie war an jedem Seminar anwesend, um uns mit ihrer Erfahrung und ihrem Verständnis beizustehen. Ihr grosses Anliegen, aus den Urquellen heraus die Eurythmie zu schöpfen und diese für die Arbeit mit den Kindern umzuwandeln, stand deutlich vor uns. Denn sie hatte das Glück (so sagte sie selber), Lory Maier-Smits und Nora von Baditz als Lehrer zu erleben.

In alle Seminare kam Herr Stüve, der Geschäftsführer, und beriet uns in finanziellen und organisatorischen Fragen. Auch ihm danken wir für sein stetiges Engagement, sein immer freundliches Bemühen.

Ebenso danken wir allen anderen Dozenten für ihre Seminare, die vielen Beratungen, oft bis spät in die Nacht, für die Begleitung unserer Arbeit mit den Schülern, für das erprobte Material – und dass sie uns Mut machten, durchzuhalten!

Wir sind froh, dass sie und der Initiativkreis den Impuls dieser praxisbezogenen Ausbildung realisieren, und wünschen den folgenden Referendaren ein ebenso intensives und reiches Wanderjahr, wie wir es hatten.

3. Musikwoche Heiligenberg 1998

Friedwart Blume

Zum dritten Mal wurde in Heiligenberg, nördlich des Bodensees, am Rande des Hochplateaus der Oberschwäbischen Barockstrasse, eine «Musikwoche» abgehalten, die unter dem Titel «Neuer Klang auf neuen Instrumenten» stand. Als Untertitel war zu lesen: «Musik der Stille». – Dieses Motto erscheint in unseren Tagen auch in der Öffentlichkeit immer häufiger, woraus man schliessen kann, dass die neuen Kompositionen mehr als noch nicht dagewesene Bündelungen von Tonkombinationen und Rhythmen suchen.

Initiator der «Heiligenberger Musikwoche» ist Arthur Bay (Geigenbaumeister) zusammen mit dem Cellisten Bernhard Rissmann (Überlingen) und dem Orgel- und Klavichordbauer Peter Kraul (Herdwangen).

Arthur Bays Streichinstrumente (gemeint ist das «Planeten-Septett») sind in Dornach im Goetheanum nicht mehr ganz unbekannt und werden an der Musikertagung Ende Februar noch vertrauter werden. Der Innenausbau der Instrumente ist anders als bei traditionellen, alten italienischen Instrumenten. Franz Thomastik (1883–1951) hat in Wien schon Neues gesucht und Rudolf Steiner gezeigt. Arthur Bay hat in neuen Holzarten Instrumente gebaut und jedem Instrument eine Holzart gegeben. So entstand das Septett: Diskant-Geige in Kirsche mit der Stimmung $d^1 a^1 e^2 h^2$. 1. Geige (Ulme) $g d^1 a^1 e^2$. 2. Geige (Birke) $g d^1 a^1 e^2$. Bratsche (Esche) $c g d^1 a^1$. Tenor-Cello (Eiche) $g d a e^1$. Violoncello (Ahorn) $c g d a$ und Kontrabass (Hainbuche) $h^2 e^1 a^1 d g$. Ferner gibt es ein «Quartett» in den Hölzern Ahorn, Kirsche, Birke und Esche.

Die damit verbundene Klangsuche hat in der Grundtendenz Klänge hervorgebracht, die grundlegend zum dunkleren, weicheren Klang hin neigen als traditionell gebaute Streichinstrumente in den Holzarten Fichte (Decke) und Ahorn (Korpus). So möchte man sagen, die Türe ist geöffnet, einen Ton mit mehr Umkreis zu finden!

Rudolf Mendler aus Ulm a. D. hat eine Geigenform gebaut, die noch andere Klangnuancen vermittelt. Die Weichheit der Töne spricht in ihrer Geschmeidigkeit sehr an. Nicht ganz nachzuvollziehen ist der Bau der «Suschka» von Karlwalter Schmidt aus Lindau, der einen lauten Klang sucht, der beim Solisten besser über dem Orchesterklang liegt.

Aufmerksamkeit verdient die «Campanula» von Helmut Bleffert, die ein verwandeltes Cello ist und durchsichtige Klangmöglichkeiten hat.

Peter Kraul hat das «Klavikantal» aus dem Cembalo entwickelt, das durch eine zweite Tastatur, die je nach Bedarf eingesetzt werden kann, den Vierteltonbereich hinzufügt. Eine Verfeinerung, die bestimmt in die Zukunft weist. Die Saiten haben die Länge von Saiten eines Flügels und geben der Tondauer dadurch neue Möglichkeiten.

Helmut Bleffert führte ein Klangrad vor, das aus 12 Akkordinstrumenten besteht, die zum Streichen oder Zupfen gedacht sind.

Sieben Komponisten haben ihre Anliegen durch Musiker vorgeführt, die sich aus vielen verschiedenen Orten zusammengefunden haben, um den neuen Impuls wiederum einige Schritte weiter zu tragen. Ist eines Tages Neues erarbeitet, will man eine 4. Musikwoche in Heiligenberg ins Leben rufen. – Hoffen wir darauf!

9. Salzburger Musiktagung vom 22.–25. Oktober 1998 mit Heiner Ruland

Oskar Peter

Veranstaltet von der Kulturwerkstatt Salzburg (Herr und Frau Dr. Ursin), fand im Heffterhof Salzburg zum neunten Mal die Musiktagung mit Heiner Ruland, Musikforscher, Komponist, Musiktherapeut (Oeschelbronn), statt, diesmal unter dem Thema «Verlebendigung des Tonerlebens; Fragen nach einer heilenden Musikkultur der Zukunft». Neben dem Hauptreferenten wirkten als Künstler und Pädagogen mit: Froydis Lutnaes-Mast, Eurythmistin (Berlin); Heinz Bähler, Sänger und Chorleiter (Glarisegg); Holger Lampson, Sänger und Stimmbildner (Hamburg); Johann Sonnleitner, Cembalist und Pianist (Zürich); im Konzert ferner noch der Traversflötist Oskar Peter (Zürich).

Das zentrale Thema der alljährlich in Salzburg stattfindenden Musiktagungen ist die *Erweiterung des Tonerlebens*, wobei in diesem Jahr ein Überblick über bisher Erarbeitetes gegeben und Gelegenheit geboten wurde, im Hören, Singen und eurythmischen Üben auf diesem Gebiet selbst Erfahrungen zu sammeln. Rund vierzig Teilnehmer (Fachmusiker und Laien) aus Österreich, Deutschland, der Schweiz, Holland, Schweden und Russland folgten der Einladung, um in konzentriertem und intensivem Üben in Stimme und Eurythmie sich die «neuen» Töne erlebnis-, vorstellungs- und bewegungsmässig anzueignen beziehungsweise sie zu vertiefen und auf der anderen Seite in den Seminarien und Gesprächen mit Heiner Ruland den erkenntnismässigen Durchblick zu bekommen. Den Boden dazu mögen seine Bücher bereiten: «Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens» (Verlag Die Pforte Basel) und «Die Neugeburt der Musik aus dem Wesen des Menschen» (Novalis Verlag Schaffhausen).

Das öffentliche Konzert am Samstagabend mit Werken von Heiner Ruland stiess auf breites Publikumsinteresse, und es war eine besondere Qualität des mitschaffenden Hörens wahrzunehmen. Johann Sonnleitner hatte dazu ein neues, aussergewöhnliches Tasteninstrument aus der Werkstatt von Peter Kraul (Herdwangen-Schönach) zur Verfügung: das Klavikantal, eine Art Weiterentwicklung des Klavichords, eine grosse «Kantele» in Form einer liegenden Harfe mit eingeschobener Klaviatur und für das Spiel im erweiterten Tonsystem mit zusätzlichen Tasten ausgerüstet, welche je nach Bedarf auch herausgenommen werden können.

Es ist erfreulich, festzustellen, wie der Kreis von Menschen wächst, der sich um die Verlebendigung und Erweiterung des Tonerlebens bemüht. In Salzburg, Hamburg, Zürich, Oeschelbronn, Freiburg und andernorts gibt es Singgruppen, die wöchentlich oder in grösseren Zeitabständen übenderweise sich zusammenfinden.

Wer darüber Näheres erfahren möchte, kann dies über Herrn und Frau Dr. Ursin, Salzburg, Tel. 0043/662 64 36 40, tun. Beiden gebührt für die jährliche Durchführung der Tagung im Namen aller Beteiligten ein grosser Dank.

Studienkurs für Puppen- und Figurenspiel am Goetheanum, Dornach

Mensch, Maske, Figur

Renate Blasel

Zu diesem Studienkurs unter der Leitung von Monika Lüthi und Mathias Ganz fanden sich Ende August 27 Menschen ein. So wie bereits der Titel des Kurses darauf hinweist, gingen wir vom Menschen, seinen Bewegungen und seelischen Äusserungen aus, um dann im Spiel mit der Maske einen Teil des Persönlichen abzugeben und schliesslich mit Hilfe einer einfachen Stockfigur Ausdrucksmöglichkeiten ausserhalb des eigenen Körpers zu erüben.

Durch einen gut durchdachten Aufbau gelang es, die Teilnehmer zu begeistern und sie bei grösster Wachsamkeit die einzelnen Schritte mitvollziehen zu lassen. Die morgendliche Arbeit begann dreimal mit griechischer Gymnastik, an die sich die Arbeit an einfachen typischen seelischen Gesten anschloss. Die Teilnehmer arbeiteten dann jeweils zu viert in einer Gruppe, um das Märchen *Der süsse Brei* von den Brüdern Grimm in verschiedenen Darstellungsarten einzustudieren.

Zunächst wurde das Märchen mit Menschen eingeübt, wobei die Spieler sich jeweils durch Mimik und Gestik ausdrückten und der Erzähler sich dem Geschehen auf der Bühne anpasste. Um die Wirkung der Verfremdung im Spiel mit der Maske zu erfahren, stellten wir einfache Masken aus Papier her und spielten in verschiedenen Szenen typische Situationen, wobei wir auf charakteristische Bewegungen und Gebärden achteten. Schliesslich fertigte jeder Teilnehmer eine einfache Stockfigur an, indem zuerst der Kopf aus Ton oder Plastilin modelliert wurde und dann die Maske mit Hilfe von Gipsbinden auf dem modellierten Gesicht herausgearbeitet wurde. Mit Wasserfarben wurde die Ausdruckskraft der Gesichter unterstrichen und schliesslich der Hinterkopf durch ein Tuch verdeckt. Ebenfalls umhüllte ein einfaches Tuch den Körper, d. h. den Stock, auf dem der Kopf befestigt war.

Durch diese äusserst intensive Arbeit konnten wir uns am Abschlussmorgen – mit Beleuchtung und musikalischer Umrahmung – in der angeführten Reihenfolge die unterschiedlichen Spielmöglichkeiten zeigen: 1. Spiel des Märchens mit Menschen in Alltagskleidern, 2. Spiel des Märchens mit Menschen in Kostümen und mit Schminke, 3. Darstellung einer Szene mit Papiermasken, 4. Spiel des Märchens mit Menschen in Kostümen und mit zur Märchenfigur passender Maske und 5. Spiel des Märchens mit einfachen Stockfiguren.

Trotz des arbeitsreichen Wochenendes fühlten sich alle Teilnehmer beflügelt, gestärkt und angeregt, diese Arbeit weiterzuführen. Ein Anschlusskurs ist für 1999 im Herbst geplant.

Rezitationsabend in der Heileurythmie-Ausbildung Stuttgart

1. Februar 1999

Rezitation: Ruth Palmer-Unger; Musik: Rainer Kilian, Cello

Wieder hatten wir die grosse Freude, Ruth Palmer-Unger zu einer Lesung als Gast bei uns zu begrüssen. Sie kommt seit vielen Jahren in die Heileurythmie-Ausbildung nach Stuttgart.

In diesem Jahr war es besonders beeindruckend, da sie kurz vor ihrem 90. Geburtstag stand, aber immer noch mit grosser Intensität und Transparenz den Sprachstrom gestaltet. Mit grosser Dankbarkeit haben wir das Geschenk erlebt, dass durch sie den Studenten und Gästen eine Möglichkeit eröffnet wurde, Gedichte von Christian Morgenstern und Marie Steiner in gestalteter Differenzierung neu zu erleben.

Durch die langjährige Zusammenarbeit von Ruth Palmer-Unger mit Rainer Kilian konnte auch dieser Abend durch seine musikalischen Inspirationen im unmittelbaren Zusammenhang mit dem gesprochenen Wort zu einem künstlerischen Erlebnis werden.

Ursula Ziegenbein

Sound Circle Eurythmy

David-Michael und Glenda Monasch (Seattle)

1997/98 sah die Geburt einer lang erwarteten Initiative im Puget Sound-Gebiet im Staat Washington. Mehrere erwachsene Eurythmiestudenten hatten seit Jahren ernsthaft nach einer Möglichkeit gesucht, ihre Erfahrung mit der Kunst zu vertiefen, und Sound Circle Eurythmy liess diese Vision durch die Einführung eines Intensivkurses Wirklichkeit werden.

Seit 1989 haben wir hier im Nordwesten der USA mit Freude das wachsende Interesse an der Eurythmie beobachtet und versucht, es auf vielfache Weise zu fördern. 1991 gründeten wir (zusammen mit Robert Santacroce) Sound Circle Eurythmy als ein Bühnensembel. Trotz anstrengender Lehrverpflichtungen und einer anderthalbstündigen Anfahrt gelang es uns, ein Programm mit dem Titel «Festival of the Trees» zusammenzustellen und damit in Washington und Britisch Kolumbien auf Tournee zu gehen. Bald darauf setzten berufliche Überlastung und private Veränderungen diesen Bestrebungen ein Ende.

1995 wurde SCE wiedergeboren, um enthusiastischen Studenten die Möglichkeit zum Aufführen zu geben. Nach nahezu einjähriger Arbeit ging «Vassilisa, die Schöne» 1996 in Washington und Oregon auf Tournee. Obwohl die Show ziemlich erfolgreich war, wurde deutlich, dass es notwendig war, die Arbeit mit den eurythmischen Elementen zu vertiefen, und es war auch genau das, was die Studenten vermissten. Mehrere von ihnen hätten gerne eine Eurythmieausbildung angefangen, waren jedoch wegen ihrer Lebens-, Familien- oder Arbeitssituation dazu nicht in der Lage. Fest entschlossen, ihre Beziehung zu Eurythmea weiter zu vertiefen, baten diese Studenten uns, einen Weg für sie zu finden.

Nach langem Nachdenken, vielen formativen Zusammenkünften mit dieser Gruppe und Beratungen mit andern Eurythmisten wurde ein intensives Jahr begonnen, von dem wir hofften, dass es seinen Zweck erfüllen würde. Von September 1997 bis Juni 1998 kamen einmal im Monat etwa 21 Menschen aus dem Nordwesten zu intensiven Arbeitswochenenden zusammen, bei denen sie jeweils in ein bestimmtes eurythmisches Element eintauchten (Vokale,

Konsonanten, Dur–Moll, Takt, Rhythmus und Melodie; Rhythmen in der Sprache usw.). Vorträge, zusätzliche künstlerische Kurse und Vorführungen der Studenten vervollständigten diese ausgefüllten Wochenenden, die sich von Freitag abend über Samstag von 9 Uhr morgens bis 9 Uhr abends bis Sonntag von 9 bis 13 Uhr erstreckten. Zu den besuchenden Künstlern/Lehrern gehörten Melaine Lampson, die Sprecher Helen Lubin und Patricia Smith, die Malerin Janet Lia und der erfahrene Waldorflehrer Bill Bryant. Wie ein roter Faden lief der Vortrag «Das Wesen der Künste» (Berlin, 28.10.1909) durch das Jahr. Der Vortrag wurde gemeinsam am ersten Wochenende gelesen, und während der folgenden Wochenenden gaben verschiedene Studenten Präsentationen zu den verschiedenen Künsten, wobei die Themen oft mit der eurythmischen Arbeit übereinstimmten. Die Vielfalt und Einzigartigkeit dieser Präsentationen war ein besonderer Genuss.

Zwischen diesen Wochenenden trafen sich die neun Studenten der «Main Stream»-Gruppe zweimal wöchentlich, um das Vorgetragene zu erforschen, zu vertiefen und weiterzuentwickeln. Einer Lauteurythmiestunde am Dienstag und einer Toneurythmiestunde am Freitag ging jeweils eine Probe voraus, die von den Kursteilnehmern geleitet wurde. Der Freitag endete mit einer Studiensitzung und einem Rückblick über die Woche. Eine kleine Nebengruppe entwickelte in Vancouver, Britisch Kolumbien, eine Art Parallelprogramm mit Wendalyn van Meyenfeldt.

Die Kursteilnehmer hatten verschiedene Hintergründe, was Alter, Erfahrung und anthroposophische Vorkenntnisse anging. Die Jüngste war 20 und hatte viele Jahre auf der Strasse verbracht. Sie hatte Eurythmie mit 16 Jahren entdeckt, und es ist das einzig solide, wirklich haltende und gesunde Element in ihrem Leben. Am anderen Ende des Spektrums ist eine ältere Künstlerin, eine deutsche Waldorfschülerin, die ihr Leben in der Aura von Rudolf Steiners Werk zugebracht hatte. Dazwischen liegt eine bunte Mischung, die aus Computer-Techno-Freaks (Waldorf-/Camphill-Schüler, darunter auch ein ehemaliger Fussballspieler), einem Architekten, einem Umweltexperten und verschiedenen Waldorflehrern besteht.

Die Qualität der Arbeit in dieser bunten Gruppe überstieg alle Erwartungen, und das Wachstum sowohl im Einzel- als auch im Gruppenbewusstsein war bemerkenswert. Der soziale Prozess war genauso herausfordernd, wie es zu erwarten ist, wenn man miteinander über einen so langen Zeitraum hinweg eine Verpflichtung eingeht. Es war äusserst rührend, zu beobachten, wie diese Gruppe lernte, sich gegenseitig zu akzeptieren, zu respektieren, zu konfrontieren, zu stützen und letztendlich auch zu lieben.

Von Anfang an bemühten wir uns, diese Initiative nicht als Ausbildung zu bezeichnen. Wir erlaubten weder den Studenten noch irgend jemand anderem, diese Bezeichnung auf den intensiven Jahreskurs anzuwenden, und wir machten deutlich, inwiefern das, was wir taten, sich von einer Ausbildung unterschied. Interessanterweise erlebten wir, während wir diese Arbeit gestalteten und ihrem Wachsen zusahen, wie unsere Vorstellung davon, was eine Eurythmie-Ausbildung ist bzw. sein sollte oder könnte, sich zu wandeln begann. Viele Fragen ergeben sich aus unserer Arbeit. Einige davon wollen wir hier ansprechen. Wenn auch die klassische vier-/fünfjährige Ausbildung weiterhin eine besondere Stellung einnehmen muss, kann es doch sein, dass ihre Form nicht mehr für jeden passend oder zutreffend ist. (War sie es jemals?) In unserem heutigen sozialen, finanziellen und kulturellen Klima müssen viele von uns ihre ganze Vorstellungskraft einsetzen, um Wege zu finden, die Eurythmie einem weiteren Publikum zugänglich zu machen, ohne der Versuchung zu erliegen, sie zu verdünnen, zu vereinfachen oder sensationell zu machen. Das gilt sowohl in der Erwachsenenbildung wie auch in der Bühnenarbeit. Es wird zur besonderen Herausforderung, wenn man – wie in unserem Fall – einer Anzahl von enthusiastischen Menschen gegenübersteht, die sich

danach sehnen, Eurythmie immer tiefer und verantwortlicher aufzunehmen, für die eine klassische Ausbildung aber einfach nicht in Frage kommt, sei es wegen ihres Alters, aus finanziellen Gründen, wegen beruflicher oder familiärer Verpflichtungen usw. «Dann musst du eben bis zu deinem nächsten Leben warten», ist für diese suchenden Seelen einfach keine akzeptable Antwort!

Gleichzeitig muss man die Frage, was ein Eurythmist eigentlich ist, vielleicht auch wieder ganz neu stellen. Wann wird man zum Eurythmisten? Wenn man die Ausbildung beginnt? Wenn man das Diplom erhält? Sieben Jahre nach Beginn der Ausbildung? Die meisten von uns haben sicherlich ein Gespür dafür, ob dieser oder jener Mensch ein Eurythmist ist, wenn wir ihn/sie sehen (auf der Bühne, zum Beispiel, manchmal auch, wenn man ihn/sie die Strasse entlanggehen sieht!). Die meisten von uns kennen aber auch diplomierte Eurythmisten, die – aus welchen Gründen auch immer – ihre Kunst niemals ausüben und bei denen es möglicherweise überraschte, dass sie das Diplom überhaupt erhielten. Wer also dient Eurythmea am treuesten?

Wir sind zu der Überzeugung gekommen, dass eine Zeit gekommen ist, in der jeder ernsthaft Strebende bei seiner Suche nach einer besonderen Beziehung zur Eurythmie unterstützt werden sollte. Für manche bedeutet das, über Jahre hinaus regelmässige öffentliche Kurse zu besuchen. Es sollte nicht unterschätzt werden, was diese Menschen zu einer gesunden Unterstützung der Kunst beitragen. Andere werden sich für den oft klösterlichen Pfad einer klassischen Eurythmieausbildung entscheiden und, wenn sie ihn mit all seinen Versuchungen und emotionalen Herausforderungen gemeistert haben, schliesslich den Reichtum und die Tiefe dieser Methode weitergeben. Einigen der zunehmenden Zahl von Menschen, die zwischen diesen beiden Methoden stehen, haben wir unsere Aufmerksamkeit zugewandt.

Einer der positivsten Aspekte der von uns geschaffenen äusseren Form besteht darin, dass die eurythmische Arbeit immer im Verhältnis zum Leben steht, im Verhältnis zu den Anforderungen der familiären, finanziellen, kulturellen Gegebenheiten. Es gibt kein «Wolkenkuckucksheim», wo Eurythmie übermässig luziferisch wird und wo man den Bezug zu anderen Dingen verliert. Wir glauben, dass der Vorteil einer solchen «Teilzeitmethode» darin liegen kann, dass die Studenten besser auf dem «Boden bleiben», als es bei einem Eurythmiestudium gewöhnlich der Fall ist.

Ein weiterer Vorteil unserer Methode liegt darin, dass die individuelle Initiative jedes einzelnen Studenten absoluten Vorrang hat. Jeder geht nur so weit und so schnell voran, wie er es in der Zeit, die ihm ausserhalb der Unterrichtsstunden zur Verfügung steht, will und kann. Zu einem gewissen Grad ist das immer der Fall, hier tritt es jedoch wegen der wenigen gemeinsamen Unterrichtsstunden besonders stark in den Vordergrund. Diese Tatsache wurde für einige Studenten zu einer tiefen Enttäuschung, als sie feststellten, dass sie nicht annähernd so viel «Hausaufgaben» gemacht hatten, wie sie sich zu Beginn des Jahres vorgenommen hatten.

Dennoch zögern wir immer noch, den Kurs als Ausbildung zu bezeichnen, aber unsere Erfahrung in diesem Jahr hat uns ermutigt, über die Möglichkeit nachzudenken, dass die Vollendung eines weiteren Jahres bei dieser Gruppe als ungefähr äquivalent mit dem ersten Studienjahr unserer vier-/fünfjährigen Ausbildung angesehen werden könnte. Und wir gestalten den Inhalt des Kurses dementsprechend. Ob unsere Studenten jemals Diplome von «echten» Ausbildungsstätten erhalten werden (ein Teilnehmer hat im Herbst das erste Studienjahr in Oslo begonnen), ob wir jemals unsere eigenen Studienabschlüsse haben werden (nach acht Jahren?), ob das Schicksal uns ein Fortführen unserer Arbeit zugesteht: diese Fragen können wir nicht beantworten.

Fürs erste sind wir entschlossen, einem Aufruf zu folgen, den wir deutlich vernommen haben. Die meisten Studenten gehen weiter ins zweite Jahr. Wir haben uns auch entschieden, uns auf sie zu konzentrieren und dieses Jahr trotz einiger Anfragen keinen neuen Intensivkurs für Anfänger anzubieten. Wenn dieser Artikel erscheint, sind wir schon mitten in unserem zweiten Jahr, und viele Studenten werden einen fünftägigen Sommerkurs hinter sich haben, mit Michael Leber als Gastdozent.

Wir würden uns über Kommentare, Gedanken und Fragen freuen, insbesondere von Menschen, die in einer ähnlichen Situation sind und zu ähnlichen, oder auch ganz anderen, Schlussfolgerungen oder Antworten gekommen sind. Für Beiträge zu unserem «Scholarship Fund», der einigen unserer Studenten ein Fortsetzen des Kurses ermöglicht, oder für unsere Broschüre 98 wenden Sie sich bitte an:

*Sound Circle Eurythmy
16054 32nd Avenue NE
Lake Forest Park, WA 98155
Tel. (206) 676-5473*

Liebe Freunde,

Wir haben gerade das zweite Jahr unseres Intensivkurses begonnen und möchten gerne über die Entwicklungen bei der Sound Circle Eurythmy berichten.

Mancher Leser hat vielleicht in unseren Broschüren für 1998/99 mitverfolgt, dass wir uns entgegen unseren früheren Überlegungen entschieden haben, keinen neuen Intensivkurs anzufangen. Statt dessen haben wir beschlossen, die Montagskurse für Anfänger auszuweiten. Gleichzeitig sind wir dabei, die Arbeit der «Main Stream»-Gruppe und der Nebengruppe von 1997–1999 zu festigen und zu intensivieren.

«Eurythmy 101», der einwöchige Sommerkurs mit Michael Leber, war ein grosser Erfolg und brachte eine neue Dimension in unsere Arbeit. Mit Michaels Unterstützung und Ermutigung fühlen wir uns in der Lage, den nächsten Schritt anzugehen: einen Schritt, um den mehrere Studenten schon seit langem gebeten hatten.

Da wir das Besondere der karmischen Verbindungen mit den «Main Stream»-Studenten und der daraus erwachsenden eurythmischen Arbeit anerkennen, sind wir der Meinung, dass es nun an der Zeit ist, die Studenten, die das wünschen, durch ein volles Eurythmiestudium zu führen. Das heisst nicht, dass wir eine neue Eurythmieschule eröffnen. Wir können auch noch nicht sagen, welche Form die Arbeit in Zukunft annehmen wird oder wie lange es dauern wird, bis eine(r) der Studenten zu einem Abschluss kommt. Diese Einzelheiten werden sich, wie es hier immer der Fall war, aus den besonderen Bedürfnissen dieser Gruppe und den Fähigkeiten und privaten Umständen jedes einzelnen ergeben.

Neu ist dagegen die aus der Arbeit des letzten Jahres hervorgegangene und durch Michaels Besuch bestärkte Überzeugung, dass diese Form des Arbeitens, unser Unterrichten und die eurythmische Entwicklung der Studenten, wichtig und wertvoll und der Arbeit einer klassischen Eurythmieausbildung durchaus ebenbürtig sind.

Aber es soll noch einmal betont werden: Wir sprechen hier nicht von der Eröffnung einer neuen Eurythmieschule. Wir teilen lediglich unsere Absicht mit, diese Gruppe von Menschen zu einem gewissen Grad eurythmischer «Vollendung» zu führen. Wir bieten unsere Arbeit an und vertrauen darauf, dass alles andere sich mit der Zeit ergeben wird.

Wir laden dazu ein, unsere fortlaufende Arbeit zu begleiten. In diesem Jahr werden wir beginnen, die Öffentlichkeit durch regelmässige Vorführungen an unserem «Arbeitsprozess» teilhaben zu lassen.

(Aus dem Englischen übersetzt von Margot M. Saar)

Das Bühnenausbildungsjahr 1998/99 hat begonnen!

Jehanne Secretan

Im europäischen Kreis der Eurythmieschulen hat man sich seit mehreren Jahren Gedanken gemacht über die Notwendigkeit einer zielgerichteten Bühnenausbildung. Die Eurythmieschulen aus Hamburg, Chatou, Paris und Järna haben sich entschlossen, gemeinsam das erste Ausbildungsjahr zu gestalten.

Zielsetzung: Den fertig ausgebildeten jungen Eurythmisten Mittel an die Hand geben, damit sie ihre Ausdruckskraft stärken und zu ihrer eigenen künstlerischen Selbständigkeit finden. Die intensive Arbeit in jedem Land möchte die Begegnung mit verschiedenen Kulturen, Sprachen, Stilen und Künstlern ermöglichen.

Der Austausch mit Persönlichkeiten der heutigen Kulturszene soll den Stellenwert der Eurythmie in unserer Zeit deutlich machen und auch die Urteilsfähigkeit für das Künstlerische stärken.

Nach einer Aufnahmeprüfung wurden neun Studenten ausgewählt. Die Bewerber zeigten je ein Solo in Laut- und in Toneurythmie mit eigenen Formen und nahmen anschliessend an einer Unterrichtseinheit teil.

Die Arbeit begann für ein Trimester in Paris am 15. September 1998 unter der Leitung von Hélène Oppert, Jehanne Secretan, Stevan Koconda, Marie Claire Couty. Mit einer öffentlichen Aufführung wurde das Resultat der Bemühungen gezeigt. Das Studienjahr setzte sich im Januar in Hamburg fort und wird von April bis Juni in Järna weitergeführt.

Einblick in die Werkstatt unserer Arbeit

Mit Hilfe des Architekten und Künstlers Francis de Barros haben die Studenten eine Methode bekommen, wie man an Kunstwerke der Plastik, der Malerei, der Architektur herantreten kann. In den vielen Stunden, die sie im Louvre und anderen Museen der Stadt verbrachten, lernten sie, die wesentlichen Züge einer Plastik zu skizzieren und das Spiel der Kräfte wahrzunehmen. Das sichere Gefühl für Farbklänge und Kostüme erwachte bei der Betrachtung der Gemälde.

In der Ausstellung des berühmten zeitgenössischen japanischen Couturiers Issey Miyake, der in Paris wohnt, erlebten wir eine Kollektion von Kleidern, die «Jumping» darstellt. Die Kleider fangen an zu «tanzen». Issey Miyake hat Kostüme für die Ballette entworfen. Ob diese dann im Zusammenhang mit dem seelischen Ausdruck des Darstellers benützt werden, war uns eine Frage ...

An dem Renaissanceschloss Courances, 80 km von Paris entfernt, wo Lenôtre den ersten Jardin à la française entworfen hat, erlebten wir im Herbstesdunst die Grosszügigkeit und Pracht in der Anordnung. Die Geometrie, eine «Aufforderung zum Tanz» ... Janine Solane. Hof tänze: In 8 Stunden haben sie eine Ahnung bekommen von der Grazie und Präzision, die an diesen Tänzen zu lernen ist. Dieselben Tanzformen (Menuett – Gavotte – Sarabande) wurden eurythmisch erarbeitet, um deutlich den ganz anderen Ansatz in den Formen von Rudolf Steiner zu erleben.

Der zweite Satz aus der 8. Symphonie von L. van Beethoven wurde mit Stevan Koconda einstudiert. «Ödipus» von Sophokles sollte zum Ausdruck kommen durch die Rhythmen, durch die Laute: Fluch – Flucht. Rache – Todesangst. Eine unglaubliche dramatische Kraft ist dazu notwendig. – Erreicht man sie ...? Wie ... wann ... das ist die Frage!

Le Jeu d'Adam in altfranzösischer Sprache mit Hélène Oppert aus dem 12. Jahrhundert. Ein Versuch, in mittelalterliche Stimmung zu kommen. Die Seelengebärden waren die Stütze der Arbeit. Alle Gewohnheiten von grossen geschwungenen Formen und Lautgebärden müssen Verwandlungen erdulden. Der kleinste Bogen muss Aussagekraft haben, der Raum muss sprechen. Ziseliert wie die pflanzenartigen Motive eines Kapitells, der Gang von Adam und Eva, ausgehend von der paradiesischen Stimmung, zur Verführung – zum Verbot, zur Erlösung von der Sünde, bedarf grosser Ökonomie im Ausdruck und zugleich Steigerung in der Metamorphose der Seelenstimmungen, die durch den Dialog entstehen.

Dialog heisst sprechen und zuhören: Wie höre ich aber in der Eurythmie zu und wie spreche ich? Im Übergang von einem zum anderen liegt das Eigentliche, was mir das Verständnis des Inhalts vermittelt. Bewusster soll man lernen zu gestalten, was sich in diesem Zwischenraum von Sprechen und Hören kundgibt.

Besonders schwer ist es, wenn ich mich dazu ganz fremd in einer Sprache befinde. Hilfen sind, als erstes die Intensität der Sprache wahrzunehmen, die Phrasierung mit ihren Akzenten, Höhepunkten.

Eine Arbeit an den französischen Lauten wurde von M. Claire Couty angelegt, um in die Nuancierung der typischen Laute zu kommen oder besser hineinlauschen zu können.

«Schreien» – ein modernes französisches Gedicht von Paul Elnard mit Jehanne Secretan. Jedes Wort, jeder Satz – eine Herausforderung. Von Wort zu Wort gegensätzliche Färbungen zu erleben ... zu gestalten.

Begegnungen

Marcel Marcean, Künstler, Pädagoge und Philosoph, durften wir während zehn Unterrichtsstunden erleben. Universelles strahlt diese Persönlichkeit aus. Die Sprache des «Mimodrame» ist seine eigene Schöpfung, herauswachsend aus der Erbschaft seines Lehrers Etienne Decroux und aus der von grossen Künstlern wie Charlie Chaplin, die Max Brothers, Laurel und Hardy. Ihm liegt am Herzen, den Menschen in seinem Werdegang, in seinen geistig-seelischen Kämpfen zu zeigen. Drama entsteht durch seine Gebärde «ohne Stimme», durch seinen Text «ohne Wort». Er rührt dabei an das grosse Geheimnis von Leben und Tod. Höchste Poesie ist immer vorhanden. Die Art und Weise, wie er an die Seelengebärde herangeht, hat nichts zu tun mit unserem eurythmischen Ansatz. Die Bewegung folgt nicht den Gesetzen der Seelenoffenbarungen im Sprechen.

Die Technik der Pantomime von Marcean ist durch strenge Nachahmung erlernbar. Ob diese nach seinem Tod noch lange bestehen kann, wurde uns zur Frage ... Er zeigte uns gegenüber ein warmes Entgegenkommen. Er erwähnte das Werk von Rudolf Steiner und weiss es zu schätzen.

Julio Arozarena

Zwei Wochen vor unserem Abschluss gingen wir alle zusammen in den berühmten Zirkus «Zingaro», um das Zwiegespräch zwischen Tänzer und Pferd zu erleben. Der weltberühmte Solotänzer Julio von Bèjart Arozarena riss uns in der Zaubersprache seiner ungewöhnlichen, beseelten Gebärde mit. Nach einem kurzen Gespräch mit ihm kam er voller Neugier einen ganzen Vormittag in unsere Eurythmieschule und nahm am Unterricht teil. Hélène Oppert führte ihn ein in die Welt der Laute. Er machte alles mit, wie ein «Kind», sah anschliessend die formschaffende Kraft des Rhythmischen.

Nie hätte er erwartet, dass es solche Bewegungsmöglichkeiten gibt – sein Staunen war gross. Insbesondere hat ihn das Ehrliche des Ausdrucks berührt. Er hat auch die Arbeit an dem modernen Gedicht angeschaut, gleich grossartige Ideen daraus entwickelt.

Als er in der Toneurythmie die Grunderfahrung der Tonhöhe mit uns übte, war zu sehen, wie sein Instrument unmittelbar grossartig dies zur Erscheinung bringen konnte (im Stehen!).

Er beschrieb uns sein Ideal des Tanzes und schilderte, wie ihm die Luft als Medium der Bewegung vital ist und wie er in allem, was er tut, versucht, dieses Zusammenspiel zu achten. Er war dabei, mit eigenen Worten, was wir als das «Ätherische» bezeichnen, zu beschreiben. Mögen solche Tänzer mehr und mehr in Berührung mit der Eurythmie kommen.

Fragen: Viel zuviel Stoffangebot für viel zu kurze Zeit ...? Ja und nein ist unsere Antwort!

Man muss sich neu einstellen auf ein solches Angebot, das eine Forderung stellt. Es sollte nicht als ein fünftes Jahr angesehen werden, denn die Hingabe an die Kunst soll viel grösser sein als gewöhnlich – man sollte eine andere Stufe erreichen. Nicht ein paar Kunst-Stunden am Tag, sondern der ganze Tag und «die Nacht» sollte der Kunst gewidmet sein.

Ja, in einer viel mehr erhöhten Intensität als üblich!

Epilog und Prolog – Japan

Michael Leber

Herr Yoshito Josha, ein Rechtsanwalt aus der Stadt Hiroshima in Japan, unternahm 1997 eine Reise nach Amerika mit dem Ziel, die Waldorfschulen kennenzulernen. Veranlasst wurde er zu dieser Reise durch ganz besondere Umstände: In seiner Praxis als Rechtsanwalt erlebte er viele Kinder, die traurige und schwere Schicksale in sehr frühen Kinderjahren durchlitten haben. Ihm fiel auf, dass durch die zu frühen Schulprüfungen und Leistungsforderungen die Kinder in Angst- und Stresspsychosen kommen. Durch Freunde wurde er auf die Waldorfpädagogik aufmerksam gemacht.

Unser Eurythmieensemble weilte im April 1997 in den Vereinigten Staaten von Amerika. Durch eine festliche Eurythmieaufführung wurde die neue Halle der Rudolf Steiner Schule in Sacramento eröffnet. Herr Josha war in dieser Aufführung mit seiner kleinen Tochter anwesend. Er erlebte an den vielen Kindern und an seinem Töchterchen eine starke Veränderung. Ihm fiel auf, dass die Kinder nach der Aufführung leuchtende und frohe Augen hatten. Spontan fragte er unsere Reisebegleiterin Sabine Strobel, die «zufällig» in derselben Familie wie Herr Josha untergebracht war, nach den Bedingungen für ein japanisches Gastspiel. Danach stand sein Entschluss fest, noch im selben Jahr nach Stuttgart zu kommen.

Anfang Dezember kam Herr Josha, begleitet von seinem Töchterchen, in Stuttgart an. Gerade zu diesem Zeitpunkt gab die Märchengruppe mehrere Aufführungen. So konnte Herr Josha an drei Tagen vier Aufführungen wahrnehmen, u. a. «Hiob – der Mensch zwischen Gut und Böse» und «Der Teufel mit den drei goldenen Haaren».

Einen ganzen Vormittag verbrachten wir damit, die Gesamtkosten einer Japantournee durchzusprechen. Nachdem die Flugkosten und alle Nebenkosten erstellt waren, kam von unserer Seite die Bitte, mindestens 6 Aufführungen zu bekommen. Wir waren der Meinung, dass sich der Aufwand sonst nicht lohnen würde.

Bereits im Januar 1998 erfolgte die Antwort von Yoshito Josha: 6 Städte seien sicher! Nach unserer Zusage begannen auf beiden Seiten die Vorbereitungen. Erst später wurde klar, dass noch einige Veränderungen notwendig wurden. Während der Tournee erfuhr ich, dass Herr

Joshua die einzelnen Städte per Internet angefragt hatte. Auch wurde klar, dass Herr Joshua mit allem ziemlich überfordert war. Nur wer einmal eine Tournee organisiert hat und selbst mit auf der Bühne gestanden hat, weiss, wieviel Arbeit im Hintergrund damit verbunden ist und wieviel kleine Details zu beachten sind.

In der grössten Not wandte ich mich an Frau Takahashi. Ich erwähnte in meinem Brief, dass wir an einem Knotenpunkt stünden. Während unserer Abschiedsfeier in Nasu sagte dann Frau Takahashi, dass der «Knotenpunkt», von dem in dem Brief die Rede war, ausschlaggebend für sie wurde, die Eurythmie zu unterstützen. Sie empfand sehr stark den Ruf der Zeit. Zusammen mit Frau Goto, einer Kindergärtnerin aus Nagoya, half sie entscheidend mit, die Tour zu ermöglichen. Zum Beispiel finanzierten beide das sehr geschmackvoll gedruckte Programm und ein sehr schönes Plakat.

Frau Takahashi war es ein Herzensanliegen, etwas für die zukünftige Generation zu tun. Sie wollte die über 200 Kinder, die in ihrem Waldorfindergarten in Nasu betreut werden, beschenken. Die vielen glücklichen Kinderaugen bestätigten, was sie im Innersten erlebte: «Es ist an der Zeit».

Nasu ist ein kleiner Kurort nördlich von Tokio, umgeben von vulkanischen Gebirgen. Die starken Schwefelquellen sind wegen ihrer Heilkraft bekannt. Kurz vor unserer Ankunft haben starke Überschwemmungen den ganzen Ort verwüstet. So sollte ein Teil der Aufführungseinnahmen dem Wiederaufbau der Stadt dienen.

Eine ganz besondere Freude war es für uns, dass viele Vertreter von beiden anthroposophischen Gruppen eigens von Tokio zur Aufführung angereist kamen. Über tausend Menschen verfolgten die Premiere mit wachsender Spannung. Manches im Programm war noch etwas unsicher, gewann jedoch während der Tournee an Ausdruck und Sicherheit. Ein guter Anfang war gemacht!

Herr Joshua, der extra zur Premiere von Hiroshima angereist kam, klingelte mich morgens um 5.45 Uhr aus dem Bett. Er sagte: «I couldn't enjoy it, because the goose didn't fly.» Er wollte es genauso sehen, wie er die Aufführung in Sacramento gesehen hatte. Ich tröstete ihn damit, dass ich sagte, jeder Eurythmist gestalte seine Rolle individuell. Das versöhnte ihn.

Eingeschoben werden muss der Grund, warum wir Neuseeland mit eingeplant haben. Ein Grund war, dass die Texte in englischer Sprache einstudiert wurden. Der zweite Grund war, dass Hans-Joachim Steingass und Gabriele Grebhan, welche sechs Jahre in Neuseeland eurythmisch tätig waren, seit längerer Zeit an der Märchengruppe am Eurythmeum mitgewirkt haben. Durch die freundschaftlichen Beziehungen, die beide Kollegen in Neuseeland aufgebaut haben, kam dieser zweite Teil der Tournee zustande. Erst im Flugzeug wurde uns klar, welche Distanzen wir zurückgelegt hatten. Von Frankfurt nach Tokio sind es 10 Stunden und 30 Minuten. Von Tokio nach Neuseeland beträgt die Flugzeit ebenfalls 10 Stunden und 30 Minuten.

Der Reiseplan nahm nun konkrete Formen an. Wir versuchten, beim Reisebüro günstige Angebote zu bekommen. Das billigste Angebot machte Japan Airlines. Für die ganze Route kostete der Flug pro Person 2100 DM. Bei 18 Teilnehmern und einem Cello, welches einen eigenen Sitzplatz braucht, eine stattliche Summe. Die japanische Seite übernahm so viel, wie ein Rückflug nach Japan gekostet hätte, also 1470 DM pro Person. Die noch verbleibende Summe wurde durch viele kleine und grosse Spenden aufgebracht.

Der zweite Aufführungsort, Ogaki, kam durch die partnerschaftlichen Beziehungen zwischen den Städten Stuttgart und Ogaki auf Vermittlung der Kulturbürgermeisterin von Stuttgart, Dr. Iris Jana Magdowski, zustande. Die Einladung beim dortigen Kulturbürgermeister verlief nach genau vorgeschriebener Etikette. Erst beim Verlassen des Rathauses bemerkten

wir, dass extra für uns ein deutsches Volkslied, «Ich weiss nicht, was soll es bedeuten», als Gruss zum Empfang und Abschied gespielt worden war.

Die Märchendarbietungen in Ogaki wie später auch in Osaka und Hiroshima und Seoul verliefen nicht ganz so glücklich wie die Abendvorstellungen. Viele Kinder waren einfach zu klein und fühlten sich in den zum Teil recht grossen Theatern wie verloren. Ein konstanter Lärmpegel begleitete uns während des Märchens «Die goldene Gans», eine Herausforderung für unsere Sprecherin Kim Snyder-Vine. Mit viel Humor kämpfte sie sich durch das Kindergeplapper. Teilweise war sie für die Eurythmisten auf der Bühne fast nicht mehr hörbar. Man ahnte nur, wo sie beim Sprechen war.

Im Nachklang wurde deutlich, dass die fernsehgewohnten Kinder Aktion erwarteten und für eine Eurythmieaufführung hätten vorbereitet werden müssen. Wenn man wie wir mitbekommt, was vom Fernsehen aus über die Kinder ausgeschüttet wird, kann man nicht genug bewundern, was in den japanischen Waldorfindergärten geleistet wird.

Die Abendaufführungen waren von einer erwartungsvollen Stimmung durchzogen. Eine ernste Verdichtung erlebten wir in Hiroshima, der Stadt, die Schwerstes durchlebt hat. Der erste Programmteil war den Opfern der Stadt Hiroshima gewidmet. Es war für alle spürbar, dass dieser Abend eine starke Verdichtung erfuhr. Ein grosser Dank geht an Frau Takahashi, Frau Goto und Herrn Josha.

Viermal hatte ich noch Gelegenheit, nach Nagoya und Hiroshima zu gehen. Es war sehr schön, zu erleben, dass Eurythmisten von den verschiedensten Ausbildungsstätten, inzwischen selbständig in Japan tätig, mitmachten. So konnte in der offensten Weise über fachliche Fragen gesprochen werden.

Neuseeland

Hochsommerliche Temperaturen empfingen uns in Neuseeland. Eine ganz andere Kultur nach unserem Japan-Aufenthalt: Christchurch, Wellington, Hastings und Auckland, wo eine Schüler- und Abendaufführung stattfanden, wurden nacheinander bereist. Die englischen Texte wurden hier auch verstanden und einzelne Pointen sofort aufgenommen. Seit unserer ersten Tournee 1989 hat sich die Pioniersituation der Waldorfschulen gründlich geändert. Die einfachen Baracken sind schön gestalteten Neubauten gewichen. Dasselbe Programm, in allen vier Städten gegeben, wurde sehr gut aufgenommen. Allerdings reagierte das Publikum sehr unterschiedlich. In Wellington z.B. wurde fast nie applaudiert. Am Ende der Aufführung wurde uns dann gesagt, dass die «Stille» Begeisterung gewesen sei.

In Auckland, dem Höhepunkt der Reise, hatten einige von uns noch Gelegenheit, die kleine Eurythmieausbildung Gaea Gardens zu besuchen. Die Eurythmisten in Neuseeland fühlen sich schon sehr weit von Europa entfernt und sind innerlich auf die Kontakte zu den Eurythmisten in der nördlichen Hemisphäre angewiesen.

Eine Frage, die einen auf der südlichen Halbkugel ständig begleitet, ist: «Wie geht man im Hochsommer mit den Wochensprüchen um?» Innen und Aussen, Sommer und Winter scheinen zu verschmelzen.

Korea

Als die gesamte Tournee fast fertig geplant war, erreichte uns aus Korea die Anfrage, ob wir nicht auch in Seoul eine Aufführung geben könnten.

Stefan Leber, der an Ostern eine Vortragsreise in Korea machte, erzählte den dortigen Menschen von der Eurythmie-Tournee. Herr Professor Dr. Hoh, welcher ein grosses Interesse an der Waldorfpädagogik hat, organisierte diese Reise und veranstaltete die Vorträge von Stefan Leber.

Wir waren natürlich von diesem Angebot begeistert! Hinzu kam, dass uns die bekannte Harfenistin Ursula Holliger auf den koreanischen Komponisten Ysang Jun aufmerksam machte. Frau Holliger hatte sich sogar anboten, uns dieses Werk auf der Harfe zu spielen und uns mit nach Korea zu begleiten. Leider musste sie sich kurzfristig einer Operation unterziehen und konnte deshalb nicht mitkommen. Frau Holliger und Herr Schmidt – ein Cellist – haben uns freundlicherweise beim Einstudieren dieses Werkes von Y. Jun gespielt. Zwei Musikerinnen aus Seoul übernahmen dann den Part.

Nach den vorweihnachtlichen Hochsommertemperaturen war das verschneite und kalte Seoul nicht so leicht zu ertragen. Die Begeisterung und Freude der dortigen Vorbereitungsgruppe aber erwärmte unsere Glieder, obwohl es in der Garderobe eiskalt war.

Der Universitätssaal war am Abend berstend voll. Die erwartungsvolle Stimmung wandelte sich in grosse Begeisterung. So konnte man auch hier erleben, was wenige Pioniere zustande bringen können. Die Worte Goethes bestätigen sich: «Ein Einzelner hilft nicht, sondern wer sich mit vielen zur rechten Stunde vereinigt.»

Viele grosse und kleine Bausteine kamen so zusammen, die zur Gestaltung dieser Tournee führten. Dankbar sind wir den vielen Menschen, die diese Reise ermöglichten!

Erwähnt sei noch, dass Frau Holliger und Professor Hoh erstmalig unsere Eurythmiegruppe während der Michaeli-Tagung in Dornach wahrnehmen konnten – welche Schicksalsfäden!

Die Grundsteinmeditation auf englisch

Coralee Schmandt

Anfang 1998 hat sich eine Gruppe erfahrener Eurythmistinnen in England zusammengefunden, um die Grundsteinmeditation in englischer Sprache zu erforschen und später zur Aufführung zu bringen. Dieses Projekt begann damit, gemeinsam Rudolf Steiners Formen, die Elemente der Sprache und, durch diese, die Fülle des Mantrams gründlich durchzuarbeiten. Die Eurythmistinnen, Sigune Brinch, Melissa Harwood, Kristin Ramsden, Coralee Schmandt, Maren Stott und Glenys Waters, proben regelmässig an Wochenenden im Emerson College mit Janis MacKaye als Sprecherin. Barbara Beedham hat die Regie übernommen.

Das erste öffentliche Zeigen der «Arbeit im Werden» fand während des Sektionstreffens, Oktober 1998, in East Grinstead statt. Die Mitglieder der Gruppe führten Demonstrationen und Workshops durch. Die Teilnehmer haben Übungen für die Sprache und die Eurythmie mitgemacht. Die Gruppe hat vor, solche Workshops und Demonstrationen im Zusammenhang mit zukünftigen Aufführungen anzubieten, um das Erlebnis der Grundsteinmeditation durch die Eurythmie zu beleben.

Die kontinuierlich wachsende Arbeit wird in folgenden Aufführungen im Frühling und im Sommer zur Reife kommen: Tagung der Waldorfschullehrer (Kings Langley), die Jahresversammlung der Anthroposophischen Gesellschaft (London), die Sommertagung der Anthroposophischen Gesellschaft, und die Millennium-Jubiläums-Tagung «Die Zukunft sprechen» vom Emerson College (Forest Row).

Bericht vom Eurythmie-Künstler-Forum

Sheila Shapiro

Die erste Zusammenkunft des Eurythmie-Künstler-Forums fand in Spring Valley, New York, vom 9. bis 12. Oktober 1998 statt. Diese Tagung entstand durch die Inspiration eines Eurythmisten, der von vielen anderen unterstützt wurde; es war ein Samen, der für die zukünftige Zusammenarbeit zwischen aufführenden Eurythmisten gelegt wurde.

«Neuland wurde gewonnen ...» war eine Impression eines Teilnehmers, der Musiker ist. Der andere Eindruck eines Eurythmisten: «Da wir keinen «Hauptlehrer» hatten, war jeder Teilnehmer frei, aus der eigenen Erfahrung zu sprechen. Obwohl erst ein erster Schritt in dieser Arbeitsweise genommen wurde, fuhren die Teilnehmer mit dem deutlichen Wunsch nach Hause, weitere neue Techniken zu entwickeln, um Eindrücke und Gefühlsreaktionen miteinander teilen zu können und einander helfende Vorschläge zu geben. Wir alle teilten miteinander und arbeiteten aus der Vision, dass Eurythmie die «Offenbarung der sprechenden Seele» ist.»

Es war eine Freude, gegenseitig die ton- und lauteurythmischen Stücke anzuschauen und zu erleben, wie jeder Eurythmist, Sprecher oder Musiker, sich so verhielt, dass ein gegenseitiges Verstehen und Entwickeln möglich wurde.

Der Hauptanstoß dieser Tagung lag darin, dass die verschiedenen Arbeiten in einer objektiven Art und Weise wahrgenommen werden sollten. Wir teilten die hilfreichen Anregungen, so dass ein Stück wachsen konnte, so dass die Eurythmie und das Wesen der Eurythmie wachsen konnte. Es war ein recht veränderndes Wochenende, und ich erlebe, dass wir in der Zukunft als gleichgesinnte aufführende Künstler in dieser Art und Weise arbeiten müssen.

Ein anderer Eindruck war der folgende: «Es war nährend, ausschliesslich in einem künstlerischen Milieu mit anderen Eurythmisten gemeinsam gelebt zu haben. Es war interessant und inspirierend, die gegenseitigen Arbeiten wahrzunehmen; sich zu den gegenseitigen Schwierigkeiten zu äussern und danach zu streben, dem anderen respektvoll und mit einer helfenden Bemerkung zu begegnen.» Selbstverständlich gab es manchmal verschiedene Gesichtspunkte, die den Eurythmisten «experimentieren» liessen.

Die Beiträge der Sprachgestalter und Musiker waren ein notwendiger Teil der Arbeit. Ich erlebe ihren Einbezug in eine Zusammenkunft aufführender Künstler wie eine Art Schlüssel. Einer der Musiker teilte diesen Eindruck: «Ich erlebte es so, dass der Sprachgestalter und ich vollständig auf einer «kollegialen Ebene» an der Tagung teilnehmen konnten und als «Kollegen» respektiert waren. Dies trägt in grossartiger Weise zur Qualität der Arbeit und der Aufführungen bei. Ich bin in meiner Empfindung bestätigt worden, dass die Wirkung eines guten Musikers bei einer Aufführung signifikant sein kann. Diejenigen Eurythmisten, die mit jemandem zusammenarbeiten, der nichts von der Eurythmie weiss, sie müssen wissen, wie sie ihrem Pianisten dasjenige vermitteln, was er braucht – dies kann sich sowohl auf die musikalischen Notwendigkeiten beziehen, aber noch mehr auf die eurythmischen. Eine Art einführer Übung wird benötigt, um dem Pianisten zu helfen, dass er versteht, warum er spielt, was erfordert ist und was geschieht, während er spielt, etc. Diese Verbindung zwischen Eurythmist und Pianist wird die Zusammenarbeit fruchtbar anstelle von frustrierend machen.» (Dasselbe kann natürlich auch von der Zusammenarbeit mit einem Sprachgestalter gesagt werden.)

Eine kurze Zeit war dafür reserviert, um miteinander zu bewegen. Für diejenigen unter uns, die als Eurythmist allein auf sich gestellt sind, war es sehr erfahrungsreich, wieder

einmal mit anderen Eurythmisten zusammenzusein. Für andere, die in einem Gruppenzusammenhang eurythmisch arbeiten, war es erfrischend, wieder einmal mit anderen Eurythmisten zu bewegen. Kurze Gespräche über die Eurythmie waren während des ganzen Wochenendes eingestreut.

Wir entdeckten, dass wir voneinander lernen können, entweder durch die Wahrnehmung oder das Gespräch. Einige Stücke teilten wir mit der «Threefold Community»; dadurch wurde eine unterstützende Interaktion möglich, die in jeder Aufführung benötigt wird.

Ich bin so dankbar für diesen Samen, der gepflanzt wurde, und ich bin den vielen Menschen dankbar, die diese Zusammenkunft durch ihre hingebungsvolle Planung möglich machten. Es ist ein Samen, der – wie wir alle hoffen – wachsen wird, damit andere Eurythmisten in der Zukunft als aufführende Künstler zusammenarbeiten können.

Bericht von der Speech Association of North America

Patricia Smith

Liebe Kollegen,

wir möchten Ihnen gerne einiges von der Speech Association of North America berichten. Diese Association wurde im Sommer 1990 gegründet, als wir beschlossen, der Zusammenarbeit zwischen den wenigen Sprechern, die auf diesem Kontinent tätig sind, auch eine formelle Seite zu geben. Aufgabe der Association ist es, die Zusammenarbeit und die Kommunikation zwischen den Sprachgestaltern zu unterstützen und künstlerische und kursistische Möglichkeiten für die Sprachgestalter, aber auch für Interessenten zu fördern.

Seit 1990 hat die Association jährliche «Speech-Weeks» im Sommer und einige kürzere Zusammenkünfte im Winter gefördert, an denen Sprachgestalter zusammenkamen und – jawohl – sprachen! Manche dieser Zusammenkünfte hatten Themen, so wie im letzten Sommer «Der dreigliedrige Mensch in der Sprache», andere waren mehr aufführungsorientiert, so wie im vorhergehenden Sommer zur Vorbereitung auf die Tagung in Ann Arbor, oder die Konzentration auf die Übersetzung und Rezitation des Grundsteinspruches, der seit dieser Zeit Teil all unserer Zusammenkünfte geworden ist. Ebenso haben wir erfahrene Lehrer eingeladen, mit uns zu arbeiten. Unsere Anzahl ist gewachsen – es gibt jetzt etwa 30 Sprachgestalter auf diesem Kontinent; einige andere werden bald von auswärtigen Ausbildungen nach Amerika kommen. Damit wird immer notwendiger, sich zu treffen, um z.B. den Lehrplan in Waldorfschulen oder Fragen der Erwachsenenbildung, therapeutische Gesichtspunkte und künstlerische Fragen zu besprechen.

Die Association unterstützt ebenfalls Sommerkurse ihrer Mitglieder. Dies hat nun dazu geführt, dass auch die Gründung der «Speech School of North America», die für den Herbst 1999 vorgesehen ist, von der Association unterstützt wird. Diese Ausbildung wird nacheinander an fünf verschiedenen Orten stattfinden; Orten, an denen jeweils ein Kollegiumsmitglied lebt: Judith Pownall (Chicago), Michael Steinroek (Spring Valley), Craig Giddens (Washington D.C.), Helen Lubin (Fair Oaks) und Patricia Smith (Seattle). Wir hoffen, noch manch anderen im Kreise des Kollegiums begrüßen zu dürfen; besonders wünschen wir uns die Zusammenarbeit mit der Eurythmie oder anderen Kursen, die bereits an den verschiedenen Orten stattfinden. Die Studenten und das Kollegium aller Kurse werden sich im Sommer treffen; möglicherweise auch zu anderen Zeiten des Jahres. Die Bemühungen um diese Ausbildung wurde in Zusammenarbeit mit der Sektionsleitung in Dornach entwickelt.

Es ist ebenso möglich, Freund der Speech Association zu werden, dadurch ihre Arbeit zu unterstützen und den bisher jährlichen Rundbrief sowie andere Informationen über ihre Aktivitäten zu erhalten. Wenn Sie mehr Informationen über die Speech Association wünschen, nehmen Sie bitte Kontakt auf mit:

*Patricia Smith
13726 23 Avenue NE
Seattle, WA, 98125-3322, USA
Tel./Fax: 001-206-364-2688
E-mail: psmith81@juno.com*

Judith Pownall ist die Kontaktperson für die Sprachschule. Ihre Adresse lautet:

*505 N.Lakeshore Drive #2704
Chicago, Il. 60611, USA
Tel./Fax: 001-312-565-2477*

Arbeitsgespräch im Rahmen der Sektion für Redende und Musizierende Künste zu Fragen des ästhetischen Urteils in der Eurythmie mit Thomas Göbel

Werner Barfod

Im Anschluss an eine Einladung Thomas Göbels in der Wochenschrift «Das Goetheanum» trafen sich am letzten Januar-Wochenende 1999 etwa 30 Menschen zum Gespräch im Goetheanum in Dornach. Jeder hatte die vielfältigsten Fragen mitgebracht; bereits zu Anfang wurde deutlich, dass das Arbeitsfeld zu weit wäre, alle Bereiche befriedigend zu bearbeiten.

Einige der angesprochenen Fragestellungen und Themen sollen aber stichwortartig genannt werden:

Ist die Kunst Ausfluss der subjektiven Empfindung des Künstlers oder geschieht die Gestaltung vor dem Hintergrund der geistig-seelischen «Wesenheit», aus der heraus das Kunstwerk, vermittelt durch die Individualität des Künstlers, der zum Instrument wird, im Sinnlichen zur Erscheinung kommt?

Sind die menschenkundlichen Grundlagen der Eurythmie Voraussetzung, um zu einem Konsens hinsichtlich ihrer Mission zu kommen, aus der dann die individuell geprägte Richtung, der differenzierte Stil, fruchtbar werden kann?

Die *Kunsterkenntnis* fordert das Erfassen der Arbeitsweise der Bewusstseinsseele – das *Ausüben der Kunst* braucht das Erwachen für die Arbeitsweise der Phantasie.

Das Ich kann erfasst werden als ein Doppelwesen: Es steht der Welt als erkennende Seele gegenüber in der Wissenschaft – es wird im Seinszustand, im Einssein, zum Objekt der geistigen Welt in der Kunst. Im Atem zwischen diesen beiden lebt der Künstler im intentionalen Üben und im künstlerischen Gestalten.

Fragen zur Sprachorganisation und ihrer Offenbarung in der Eurythmie wurden genauso besprochen wie eine sehr anfängliche Auseinandersetzung mit den Zeitqualitäten des Ätherleibes.

Mit einer klärenden Besprechung der künstlerischen Mittel: Bewegung – Gefühl – Charakter haben die Teilnehmer versucht, eine Grundlage und Kriterien zur Wahrnehmung einer Eurythmie-Aufführung zu bilden, die am Abend im Goetheanum stattfand. Ein intensives, fruchtbares Gespräch und ein Austausch des Wahrgenommenen waren die nächsten Üb-

schritte, um vor dem Hintergrund der erarbeiteten Kriterien zu einem ästhetischen Urteil zu kommen.

Am Ende des Treffens wurde eine deutliche Willensrichtung für die Fortsetzung der Gesprächsarbeit und die Vertiefung der ästhetischen Begriffe sichtbar. Ein nächstes Treffen ist für den Spätherbst 1999 vorgesehen.

Bericht zum Eurythmie-Ausbildungsprojekt in Kapstadt

Silke Sponheuer

Seit Januar 1998 besteht ein neues Eurythmie-Ausbildungsprojekt in Kapstadt, Südafrika. Dieses arbeitet zusammen mit dem Waldorflehrer-Seminar am Ort. Eine Gruppe von 6 Studenten (4 Schwarze, 2 Weiße) ist für dieses Projekt zusammengekommen, um Eurythmisten sowie Waldorflehrer zu werden.

In Südafrika ist die Waldorfschul-Bewegung ständig wachsend, vor allem auch in den Townships; kleine Kindergärten und Schulen entstehen, meist in sehr armen, aber kreativ gestalteten Verhältnissen. Überall dort wird Eurythmie dringend benötigt. Mit dieser Ausbildung werden die ersten Eurythmisten befähigt, später in diesen besonderen Initiativen tätig zu werden.

Die Studenten stammen aus sehr verschiedenen Kulturen und bringen daher sehr unterschiedliche Voraussetzungen mit. 6 Sprachen und Kulturen sind repräsentiert, Xhosa, Zulu, Sotho, Afrikaans, Englisch und Deutsch. Dies ist wie ein Spiegel der vielfältigen Kulturen dieses Landes, «Rainbow-Country», wie es hier genannt wird. Die kulturellen Unterschiede sind enorm. Das ist eines der Probleme, an denen wir wachsen und womit wir ringen müssen. Die Unterschiede befinden sich zwischen allen Kulturen, auch zwischen den afrikanischen! Zudem sind auch die Voraussetzungen bezüglich der Bildung äusserst unterschiedlich. So klaffen doch immer wieder grosse Verschiedenheiten auf. Um so bedeutender ist daher, wie stark ihr Wille ist, voneinander zu lernen und die Harmonie für die gemeinsame Arbeit zu suchen und zu entfalten.

Die Aufgabe, sich langsam in die afrikanischen Sprachen hereinzuarbeiten, ist vielfältig. Die Sprachen leben stark aus Vokalkombinationen und dann im besonderen aus den fürs westliche Ohr eher fremden verschiedenen «Klicklauten». Als Einstieg haben wir im 1. Jahr hereinlauschend vor allem mit Wortvergleichen gearbeitet. Zum Beispiel bei der Arbeit mit den Formen für die Personalpronomen stellten wir fest, wie das «I» in den afrikanischen «Ich»-Worten lebt: Sprechweise Xhosa: ndim; Zulu: imi; Sotho: Kinna. Jetzt im 2. Jahr werden wir weitere Schritte in die verschiedenen Sprachen unternehmen, denn später werden die 4 afrikanischen Studenten in diesen Sprachen unterrichten.

Betrachtet man die Lebensläufe der 4 afrikanischen Studenten und den Weg, der sie zur Waldorfpädagogik und zur Eurythmie gebracht hat, ergreift einen Respekt und Staunen. Ihr Enthusiasmus und Fleiss zeigt, wie sehr sie dieses Studium wollen und gesucht haben.

Dabei leben die Studenten in sehr armen Verhältnissen, Stipendien für die Schulgelder konnten gefunden werden! Aber selbst die Lebenshaltungskosten sind oft schwer für sie aufzubringen. Und im «arbeitslosen» Südafrika ist es nicht leicht, «Jobs» zu finden. Wir versuchen im Waldorfbereich ein Netz für Baby- und House-sitting aufzubauen und haben jetzt ein Gemüsegartenprojekt mit den Studenten begonnen. Es bleibt aber die ständige Frage: Haben die Studenten genügend zu essen und zum Leben?

Der innere und äussere Einsatz für ihre Ausbildung ist gross, sie zeigen eine intensive und initiative Arbeitseinstellung und eine tiefe Liebe zur Eurythmie. Sie entwickeln sich meines Erachtens positiv, sowohl in der Eurythmie als auch im Entfalten ihrer Persönlichkeit.

Auch in Südafrika kann das Kulturübergreifende der Eurythmie erlebt werden. Die Eurythmie ist eine Menschheitskunst. Als Aufgabe steht vor uns, die afrikanischen Sprachen zu entwickeln und neue, für die hiesige Erlebnissphäre der Kinder stimmige Bilder für die Arbeit in den afrikanischen Kindergärten und Schulen zu bilden. Entscheidend aber ist, wie die Eurythmie urbildlich für jeden Menschen zu ergreifen und zu erfahren ist.

Und gerade das Stärken des urbildhaft Menschlichen erlebt man hier besonders. Wurde ja in der Apartheid gerade das verletzt. Den Menschen als Menschen zu bilden und aufzubauen, das kann hier eine heilende Wirkung haben! Vor allem, wenn hoffentlich mit den später diplomierten Studenten die Eurythmie sich in den Townships und den dortigen Gemeinschaften ausbreiten kann und es den Kindern zugute kommt.

Da die Ausbildung eng zusammenläuft mit dem Waldorflehrer-Seminar, werden die Studenten früher als üblich in die Praxiserfahrung gehen, so dass schon während des Studiums die spätere Aufgabe hereinragt und der Übergang von der Ausbildung zum Tätigwerden bestärkt wird.

Die spannungsgeladene Situation in Südafrika ist sehr schwierig. Die ersten Wolken vom Wechsel von der charismatischen Persönlichkeit Mandela zu seinem Nachfolger Mbeki ziehen auf. Die innenpolitische Krise ist gross: Armut, Arbeitslosigkeit und damit steigende Kriminalität. Ständige Wachsamkeit ist notwendig – und innerlich ein kräftiges Hinstellen des Positiven, im spirituellen Sinne für das Menschenwürdige zu arbeiten. Auch dies erleben die Studenten – und erleben diese Chance mit Dankbarkeit und Ehrfurcht gegenüber der Eurythmie.

Eine Eurythmiebühnengemeinschaft stellt sich vor

Andrea Achilles

Die «Freie Bühnengemeinschaft für Eurythmie» ist eine Eurythmiebühne, die seit mehreren Jahren in Berlin beheimatet ist. Ihre Anfänge nahm diese künstlerische Initiative 1985 mit einer eigenen kleinen Arbeit innerhalb der anthroposophisch tätigen Einrichtungen zu Jahresfestveranstaltungen. Von da fing unsere Eurythmiearbeit an, unter Mitwirkung verschiedener Kollegen, sich mehr und mehr in einem Umkreis innerhalb und ausserhalb der anthroposophischen Zusammenhänge einzuleben.

Die erste Märcheneinstudierung, «Jorinde und Joringel», hatte, durch eine Anfrage entstanden, im März 1987 im «Fuchsbau», einer städtischen Jugendeinrichtung, Premiere. Damals kamen gut 200 Kinder, die so begeistert waren, dass es sogar den Senatsvertreter beeindruckte und wir daraufhin eine Sondergag bekamen. Diese schönen, hoffnungsvollen Erlebnisse führten zu dem Entschluss: Wir machen weiter! Wir wollen mithelfen, die Eurythmie in die Welt zu tragen.

Noch war kein Name da für die Gruppe, und da wir vielerorts, u.a. in der Studienstätte am Nollendorfplatz, im Rudolf-Steiner-Haus und im Thomas-Haus Berlin, um nur einige Einrichtungen zu nennen, zum Proben zu Gast sein durften, fühlten wir uns eine Zeitlang in den verschiedenen Räumen gut aufgehoben. Man tauchte so in einen Organismus ein, erlebt etwas von den dort tätigen Menschen und durfte im gegenseitigen Austausch zur Gemein-

schaftsbildung beitragen. So gingen einige Jahre vorbei, in denen neue Produktionen entstanden. Daraus bildete sich auch die Frage: Wie wäre es denn mit einem «eigenen» Verein, einem selbständigen Rechtsträger?

Mittlerweile waren grosse Veränderungen auch für uns Berliner eingetreten, denn die Mauer, unsere «Stadtmauer», war gefallen, und plötzlich war Umland da, direkt vor der Haustüre. Wir begannen, kleinere Reisen zu unternehmen. Die aus der DDR-Zeit stammende Einrichtung der Kulturhäuser schien diesem Anliegen besonders entgegenzukommen. Sie waren preiswert zu mieten, oder man wurde eingeladen, und sie waren bei den Zuschauern etabliert. So konnte eine Reihe von Märchenaufführungen stattfinden.

Wir haben diese Arbeit als eine grosse Herausforderung empfunden, bei der es nicht nur zu geben, sondern auch einiges zu lernen gab. Auch tauchte nun wieder die Frage nach der Rechtsgrundlage und den wirtschaftlichen Belangen auf, wie: Wovon leben die Künstler, wie können sie sich krank- und rentenversichern etc.

So entstand aus einer ideellen und praktischen Fragestellung heraus im Februar 1992 unser Trägerverein, die «Gemeinschaft zur Förderung der Eurythmie e.V.», der fortan die rechtlichen und wirtschaftlichen Geschicke unserer Bühnengemeinschaft, die zu diesem Anlass den Namen «Freie Bühnengemeinschaft für Eurythmie» erhielt, betreut. Mit diesem Impuls wurde auch der Entschluss zu einer künstlerischen Leitung bekräftigt. Seither sind wir mit inzwischen 15 Märchen, 10 Abendprogrammen und vielen anderen kleinen und grösseren Produktionen in Berlin und ausserhalb künstlerisch tätig gewesen. Unsere Aufführungen haben uns in grosse und kleine «Häuser» in Deutschland, an Waldorfschulen, in heilpädagogischen Heimen, aber auch in städtische Kultureinrichtungen geführt. Auch die Schweiz war zweimal Ziel einer Gastspielreise.

Jedoch nicht nur der künstlerische Aspekt der Eurythmie ist uns ein echtes Anliegen, auch die pädagogische Seite möchten wir pflegen. Es wurden immer wieder Einführungsveranstaltungen, Wochenendseminare, aber auch viele pädagogisch-demonstrative Einführungen vor den Aufführungen gegeben. Das Arbeitsgebiet der Kindereurythmie wird innerhalb des pädagogischen Bereiches von uns auch als eine dringliche Aufgabe betrachtet.

Seit 1990 haben wir ein eurythmisches Stammensemble von drei Personen, einige Jahre waren wir zu fünf, eine Zeitlang sogar sieben Eurythmisten/Eurythmistinnen. Dazu kommen ein oder mehrere Sprecher und Musiker, je nach Programm und Mitteln, die der Verein der «Bühne» oder den pädagogischen Aktivitäten zur Verfügung stellen kann. Eine Beleuchterin begleitet uns seit einigen Jahren bei den meisten unserer Aufführungen.

Im Sommer 1996 ergab sich nach mehreren Anläufen das erstmal konkret die Möglichkeit, auch vereinseigene Räume für alle diese künstlerischen und pädagogischen Aufgaben vor Ort anzumieten. Wir tagten, planten und rechneten. Schliesslich wagten wir den Schritt, und im Januar 1997 konnten wir unseren «FREIRAUM – eine Begegnungsstätte für Eurythmie», eröffnen. Zwei kleine Räume, die zu einem etwas grösseren wurden, sind seitdem die Heimstätte unserer Eurythmiearbeit.

Als Menschen können wir nur zur Freiheit gelangen, wenn wir uns gewisse Zeit von dem Alltäglichen, das uns belastet, «befreien»; in der wir in unserer Seele freie «Räume» schaffen, in denen das Geistige atmen kann. So soll auch der Kunst der Eurythmie ein «FREIRAUM» geschaffen werden, in dem sie gedeihen kann. Es soll aber nicht nur ein «behüteter» Innenraum entstehen, sondern die Impulse, die wir pflegen wollen, sollen möglichst kräftig nach aussen strahlen. Deshalb versuchen wir, immer direkt vor Ort, im Stadtteil Tempelhof und in den angrenzenden Bezirken, gute zwischenmenschliche Kontakte herzustellen und zu pflegen. Selbstverständlich kann das nur ein Versuch sein, viele Erfahrungen zu machen, an

denen sich Lernprozesse entfalten, z.B. indem wir sowohl an lokalen Kulturveranstaltungen teilnehmen als auch immer wieder Kindergartengruppen einladen, die bei solchen Märchenaufführungen und Kinderreigen zum Mitspielen zumeist die Eurythmie kennenlernen.

Im Jahre 1998 konnten ca. 130 Veranstaltungen in Form von Kursen, Seminaren und Aufführungen mit Kindern und Erwachsenen stattfinden. Nun hat das 3. Jahr im «FREIRAUM» begonnen, und wir sehen weiterer Arbeit entgegen.

*Freie Bühnengemeinschaft für Eurythmie
FREIRAUM – eine Begegnungsstätte für Eurythmie
Gemeinschaft zur Förderung der Eurythmie e. V.
Manfred-von-Richthofen-Str. 46
D-12101 Berlin-Tempelhof
Telefon: D/(030) 785 66 99, Fax: 785 22 88*

Freie Projektbühne BRIGID

BRIGID – keltische Göttin und Heilige

Erlebnis Autorentheater Eurythmie

Astrid Bässler

In der «normalen» Theaterwelt ist dies nichts Besonderes. Ein/e Autor/in schreibt – oder besser gesagt: konzipiert – ein Stück, um es dann gemeinsam mit einem Ensemble von Darstellern zu erproben. Es wird getestet, man improvisiert, probiert, verwirft und kommt so irgendwie, wenn es klappt, dem Kern der gewollten Sache näher. Oder umgekehrt: man beginnt tastend, improvisierend und kommt dann als Ergebnis zu einem Text.

Für uns Eurythmisten ist dies eine eher ungewohnte Vorgehensweise. Das heisst, wir begannen bei BRIGID wie immer. Unser Choreograph Kjell-Johan Häggmark entwarf Formen für den vorhandenen Text, und wir versuchten, sie zu eurythmisieren.

Recht bald stiessen wir auf unbekannte Probleme. Wir entdeckten, dass wir keine «keltischen Grundlagen» als Bewegungskanon hatten. Wir mussten also «Grundlagenforschung» betreiben. Fragen entstanden wie: Was ist keltisch, wie bewegt sich ein keltischer Druide, wie sprechen die Elemente zu ihm, wie erlauscht er ihre Botschaft ...?

Ein anderes Feld des Experimentierens war die Begegnung und Auseinandersetzung mit Text und Musik.

Nachdem wir alle Szenen der 1. Version im Rohbau angelegt hatten, hielten wir mehrstündigen «Kriegsrat». Das Ergebnis war hochinteressant. Es ziselerte sich heraus, wenn auch nicht ganz einstimmig, so doch tendenziell, welche Szenen zu lang oder vielleicht gar überflüssig waren. Was die Musik anbetraf, klärte sich, wo andere oder überhaupt Übergänge geschaffen werden mussten und an welcher Stelle die Musik länger oder ganz anders sein sollte.

Für unseren Komponisten Christian Giersch war das alles nicht nur kein Problem, sondern der gewünschte Effekt einer derartigen Arbeit. War er doch jahrelang der Komponist des Zirkus «Calibabstra» der Michael Bauer Schule in Stuttgart gewesen und somit mit dieser Arbeitsweise vertraut. Er war es, der uns weitgehend ermutigte, nicht locker zu lassen, bis wir «die» Lösung hätten.

Eine neue Herausforderung war es für uns Eurythmisten, mit vorhandenem Text und Musik gestalterisch umzugehen, und zum Schluss für mich als Autorin, die gemachten Erfahrungen

zu bündeln und in neue sprachliche Formen zu giessen. Besonders Kjell Häggmark inspirierte durch seine langjährige Erfahrung.

Dieser Umstülungsprozess wiederholte sich «im grossen» zweimal, z.B. noch zwischen Premiere und Tournee (!), «im kleinen» war er ständig präsent.

So dass man irgendwann einmal entschied: Jetzt wollen, ja müssen wir aufhören, andauernd neu auftauchende Ideen auch sofort umzusetzen. Wir legen uns fest auf die entstandene Textvorlage, die gewachsene Musik.

So schwierig zu Beginn unseres Prozesses das Eintauchen in den Schöpfungsprozess des Stückes war, das «Flüssigwerden», so schwierig wurde es später, sich auf ein Ergebnis, besser gesagt Zwischenergebnis, festzulegen, es als geronnene Struktur zu akzeptieren. (Und natürlich geht er weiter, der Prozess. Das Textbuch wird als Buch veröffentlicht werden – mit einer anderen Version als der gespielten.)

Insgesamt kann man sagen: BRIGID war ein spannender Prozess für alle Beteiligten. Alle, die in der «flüssigen Phase» dabei waren, waren aktive Mitgestalter. Diejenigen, die durch Ensembleveränderungen später dazukamen, nahmen nur noch ein Echo davon wahr.

BRIGID – keltische Göttin und Heilige

Textbuch: Astrid Bässler

Musik: Christian Giersch

Choreographie: Kjell-Johan Häggmark

Schauspielregie: Marc Vereek

Premiere: 7. Juni 1997 in Stuttgart

Tournee bis 8. Mai 1998, insgesamt 15 Aufführungen durch Deutschland, die Schweiz und Schottland (Isle of Iona, Iona Abbey)

Bericht aus Slovenien

Gabrijela Balog, Sprachgestalterin

Vor eineinhalb Jahren begannen zwei interessierte Menschen, Szenenteile aus dem Mysteriendrama mit mir einzustudieren. Mit Vorübungen in der Bewegung wie auch in der Sprache fingen wir an. Es wurde eine Art Schulung sowohl durch die Inhalte wie durch die Übungen von Rudolf Steiner. Weitere Szenenteile wurden beim jährlichen, einwöchigen Sommerkurs in Istrien geprobt und dargeboten.

Im Herbst fingen die Proben zum Weihnachtsspiel (das 2. Jahr) an, und eine Gruppe von vorwiegend Waldorfflehrerseminaristen hatte die Initiative, die Spiele auch einzustudieren. Die Idee kristallisiert sich aus dem Wunsch, sozialen Randgruppen ein Stück «warme» Weihnachtsstimmung zu schenken. Wir spielten in Flüchtlingsheimen sowie in einem Kinderkrankenhaus. Mit tiefem, herzlichem Dank endete das Projekt, welches in der nächsten Weihnachtszeit fortgesetzt wurde. Zu den Szenenspielern (Mysteriendrama) gesellten sich noch zwei Schauspielinteressierte hinzu. Wir entschlossen uns, um ein breites Publikum zu erreichen, den «Bären» – Scherz von A. P. Tschechov – zu inszenieren. Neben dem Interesse am Schauspiel war es vor allem der soziale Impuls, der der Gruppe am Herzen lag. Wir erlebten selbst an Leib und Seele die heilsamen Kräfte der Kunst. Durch die Konfrontation mit den eigenen Grenzen stiessen wir aber auch immer wieder an Todespunkte, die es zu überwinden galt. Ein harter Kampf, der doch meistens mit einem Sieg endete.

In den Zweigräumen fanden die Proben statt. Der Name «VIDAR» für unsere Gruppe wurde geboren. Auf kroatisch bedeutet es «Heiler» und stammt vom Wort VID-Schauen und VIDO-VIT-Hellseher. Neun erfolgreiche Aufführungen (Jugendheim, Altenheime, Krankenhäuser ...) konnten wir durchführen; wovon vor allem die in der Psychiatrie beeindruckend waren. In dieser Einrichtung, in der wir inzwischen Stammgäste geworden sind, leben Langzeitbetreute, Kriminelle, Obdach- und Arbeitslose, Alkoholiker, Soldaten und andere. Diejenigen, die mit dem Dichter oder seiner Dichtung vertraut waren, sahen wir tränengerührt, während andere durchaus auch keinen Zugang fanden.

Für ein nächstes Projekt transformierte sich die Gruppe wieder. Manche mussten uns verlassen, aber neue Menschen, von der weisen Schicksalsführung geleitet, gesellten sich hinzu und wurden herzlich in unsere «Familie» aufgenommen. Ich muss immer wieder staunen, wie die unterschiedlichsten Menschen an Alter und Herkunft hier zusammenfinden (Studenten, Frührentner, Eurythmisten usw.), vereint in der Idee, den Impuls und in der Stückauswahl Toleranz entwickeln und wahre Achtung voreinander empfinden.

Einfache Wahrnehmungsübungen und Improvisationen nach Michael Tschechov, Sprach- und Schauspielübungen nach Rudolf Steiner begleiten unser Tun und schulen unsere Fähigkeiten und Menschensinne. Obwohl «derartige» Übungen für einige Teilnehmer unbekannt sind (auch die Eurythmie), werden sie vorbehaltlos mitgemacht.

«Wo Liebe ist, da ist auch Gott» von L. N. Tolstoi schien uns aktuell und für den Winter angebracht. Russische Lieder und Eurythmie bereicherten die dramatisierte Fassung. Wir knüpften Kontakt mit einer Klinik, in der hauptsächlich Heroinabhängige ihren ersten Entzug durchmachen, und führten dort auf. Es war ein Wagnis. Werden sie es überhaupt aushalten können? Wer glaubt noch an Gott, an Christus? Doch schon beim Aufbau der Szene (in ihrem Aufenthaltsraum) halfen sie tüchtig mit. Einer nahm sich eines unserer Requisiten (dicke Bibel) und gab es bis zur Aufführung nicht aus der Hand. Zum Erstaunen der Ärzte und Psychologen wurde das Stück konzentriert und tief aufgenommen. Eine Psychologin wählte das Thema unseres Spiels für die kommende Gesprächstherapie. Ein schöner Kontakt entstand.

Heute sind wir sieben an der Zahl und befinden uns fast am Ende eines neuen Projekts: «Der Zyklus» (bearbeitete Fassung nach Euripides). Im Sommer werden wir einige intensive Proben am Meer gestalten und auch dort aufführen.

Wir schöpfen Kraft und Motivation aus dem gemeinsamen Durchleben aller Situationen, aus dem Erleben der «menschenbildenden» Substanz in Wort und Geste, welche eine tragfähige Brücke ist zu den Menschen, für die wir spielen.

Bericht aus Israel

Jan Ranck

Obwohl in den Medien ständig von Israel gesprochen wird, ist dies das erste Mal, dass im Sektionsrundbrief etwas darüber erscheint. Dies rührt nicht daher, dass nichts für die Sektion Erwähnenswertes geschah, sondern dass die Beteiligten dermassen beschäftigt sind mit dem Tun, dass keine Zeit übrig bleibt, um über das Getane zu erzählen! Hier also ein kurzer Überblick über einige Ereignisse der letzten 7 Jahre, in ihrem weltlichen Kontakt:

9.1992 Eröffnung der Eurythmie-Akademie Jerusalem mit 9 Studenten im «Kurs Aleph», unter der Leitung von Jan Ranck.

9.1993 Oslo, Friedensvertrag unterschrieben zwischen Israel und den Palästinensern.

- 9.1994 Die 7 Studenten von «Kurs Aleph», die das zweite Jahr ihres Vollzeit-Studiums abgeschlossen haben, gehen ihrer individuellen Wege.
- 10.1994 Friedensvertrag zwischen Israel und Jordanien unterschrieben.
- 9.1995 Anfang von «Kurs Bet» mit 12 Studenten, die das feste Vorhaben äussern, ihr Studium in Israel zu vollenden.
- 11.1995 Mord an Itzhak Rabin.
- 3.1996 Sehr eskalierende Terror-Angriffe gegen Israel.
- 9.1996 Blutige Auseinandersetzungen zwischen israelischer und palästinensischer Polizei.
- 9.1997 «Kurs Bet» beginnt sein drittes Ausbildungsjahr mit 8 Studenten.
- 3.1998 Die Eurythmistinnen Annemarie Bäschlin, Katharina Knipping und Jan Ranck führen in angesehenen Theatern in Tel Aviv, Jerusalem und Galilea auf, mit warmem Empfang von hauptsächlich nicht-anthroposophischem Publikum.
- 10.1998 Eröffnung des Studiengangs für Sprachgestaltung und dramatische Kunst im Kibbuz Harduf, mit 10 Studenten in Zusammenarbeit von Jaakov und Miriam Arnan, Chemi und Daphna Bar-Sosop und Iftrach Ben-Aharan.
Wye-Memorandum unterschrieben.
- Geplant:
- 6.1999 Öffentliche Abschlussaufführung des «Kurs Bet» in Jerusalem. Anschliessend Teilnahme am Abschlusskurstreffen in Dornach und einige Aufführungen des hebräischen Programms in anthroposophischen Einrichtungen in Deutschland.
- 9.1999 Anfang des «Kurs Gimmel», dritter Ausbildungsgang der Eurythmie-Akademie Jerusalem

Wie alle solche Unternehmungen, bedurften und bedürfen die oben beschriebenen intensiver Arbeit, und alles wird nur weiter bestehen können, wenn auch einige Geldspenden hinzukommen. Wer in dieser Hinsicht hilfreich sein will, kann Kontakt aufnehmen mit:

*ALMA Verein
P.O.B. 99, Bel Zait
90815 Jerusalem, Israel
Fax 00972-2-53 446 79*

Spenden aus Deutschland und den USA sind steuerabzugsfähig.

U O I E A

Guck einmal: Dort in der Wiese bewegt sich etwas.
Schnupperte dort hin und hier hin und reckt seine Nas'.
Lustig, hopp hopp, springt ein Wiesel den Felsen hinan.
Husch, ist es fort über Disteln hinweg in den Tann.

U O I - I E A

Guck einmal, dort in die Wiese, sieh,
da bewegt sich etwas!
Schnupperte dort hin und hier hin:
wittert uns, reckt seine Nas'.
Lustig, hopp hopp, springt ein Wiesel
hinten den Felsen hinan.
Husch, ist es fort über Disteln,
springet hinweg in den Tann.

NACHRUFE

Ingrid Asschenfeldt geb. Reinhardt

28. Febr. 1920 in Insterburg/Ostpreussen – 4. Sept. 1998 in Wildbad

Magdalene Sieglösch

Das Lebenswerk von Ingrid Asschenfeldt ist wohl einmalig auf der Welt: Da steht seit 1978 in Stuttgart ein stattliches Gebäude mit drei grossen Eurythmiesälen, einer Bühne und einem kleineren Dachsaal. Es ist am Fusse der Uhlandshöhe ruhig im Grünen und doch verkehrsgünstig gelegen; im näheren und weiteren Umkreis die Häuser befreundeter Institutionen. In diesem Gebäude ist die «Studienstätte für Eurythmie» beheimatet, die eine weite eurythmisch-volkspädagogische Ausstrahlung hat. Täglich finden die verschiedensten Laienkurse statt: für Anfänger, Fortgeschrittene, Berufstätige, Waldorferltern, Hausfrauen, Seminaristen und Kinder im Vorschulalter, die alle ein- bis zweimal wöchentlich kommen. Für besonders tatenfreudige Eurythmie-Liebhaber wurde der Intensivkurs eingerichtet. Ingrid Asschenfeldt gab bis zuletzt 20 bis 25 Kursstunden in der Woche, und andere Eurythmisten mieteten Säle für ihre Kurse.

Ein ganz besonderer Höhepunkt des Jahres war für viele von Ingrid Asschenfeldts Kursteilnehmern, dass sie jahrzehntelang in der Zeit der zwölf Heiligen Nächte Rudolf Steiners Worte der «Zwölf Stimmungen» mit den eurythmischen Gebärden des Tierkreises und der Planeten in den Mittelpunkt täglicher Eurythmiestunden stellte – und jedes Jahr neue Aspekte zu diesem hohen Thema mitbrachte!

Ingrid Reinhardt wurde am 28. Februar 1920 in Insterburg in Ostpreussen geboren. Als die Familie nach Magdeburg übersiedelt war, besuchte man öfter den «Lauenstein» (die älteste anthroposophische heilpädagogische Einrichtung). Dort begegnete Ingrid vom elften Lebensjahr an der Eurythmie und auch schon ihrem späteren Ehemann Cornel Asschenfeldt. Sie hatte in der Schule eine Klasse übersprungen und war 17jährig in der Abiturklasse, als sie sich entschloss, Eurythmie zu studieren, obwohl sie sehr gewarnt wurde, «dieser Beruf habe keine Zukunft». Sie fuhr im Sommer 1937 nach Stuttgart und meldete sich im Eurythmeum bei Else Klink und Otto Wiemer an für den nächsten Ausbildungskurs im April 1938.

Die politische Situation war in der Tat schon bedrohlich geworden für die Eurythmie:

Herbst 1935: Else Klink und Otto Wiemer beginnen – von Marie Steiner beauftragt – ihren ersten Ausbildungskurs in Stuttgart.

November 1935: Die Anthroposophische Gesellschaft wird in Deutschland verboten.

Januar 1936: Zweiter Ausbildungskurs beginnt.

Frühjahr 1936: Öffentliche Eurythmie-Aufführungen werden untersagt. Die Ausbildung von Eurythmielehrern für Waldorfschulen wird geduldet.

Januar 1937: Der dritte Ausbildungskurs beginnt.

März 1938: Die Freie Waldorfschule wird vom Kultusministerium geschlossen.

April 1938: Else Klink beginnt trotzdem den vierten Ausbildungskurs. Ingrid Reinhardt nimmt daran teil.

Sie notierte darüber: «... so lebten wir im Eurythmeum in einer von grossem Ernst und tiefer Dankbarkeit getragenen Atmosphäre, die aus der unermüdlichen Hingabe an die künstlerisch-schöpferischen Kräfte der Eurythmie entstand. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges im September 1939 wurde trotz der nun entstandenen Leiden und Erschwernisse die

Arbeit noch konzentrierter und intensiver fortgesetzt. Es war jedoch die grosse Frage: Wie sollten die ausgebildeten Eurythmisten eine Möglichkeit bekommen, die heilenden Kräfte der Eurythmie in die Welt zu tragen? ...»

So entschloss man sich nach vielen Beratungen, bei der Reichstheaterkammer in Berlin anzufragen, ob man als autonome Gruppierung «Eurythmie» Mitglied werden könnte.

Die Reichstheaterkammer entsandte Anfang Juli 1941 einen Vertreter, der die Ausbildungsstätte mehrere Tage lang begutachtete und die Abschlussprüfung mit abnehmen sollte. Grosse Vorbereitungen wurden getroffen, um von den Stabübungen und Grundelementen bis zu grossen Dichtungen und Musiken alles darzustellen. Der Abschlusskurs musste die Literatur der Machthaber studieren. Ingrid Reinhardt wurde bei der Prüfung nach der Rassenlehre gefragt. Sie referierte das Buch des staatlichen Rassenideologen ganz neutral, aber so klar und gewandt, dass der Prüfer höchst erstaunt und begeistert war, dass eine «21jährige Tänzerin» so etwas könne. Er versprach, die Anerkennung und die Diplomzeugnisse bald zu senden, und reiste ab nach Berlin.

Wenige Tage später kam die Geheime Staatspolizei und verbot jede weitere eurythmische Tätigkeit. Alle Mitarbeiter und Studenten mussten sich auf dem Arbeitsamt melden, und die Säle mussten sofort als Lagerräume vermietet werden.

Einige Tage nach der Schliessung durch die Gestapo bekam Else Klink dann von der Reichstheaterkammer in Berlin die Anerkennung des Eurythmeum als Ausbildungsstätte und die von dort gegengezeichneten Diplomzeugnisse für die geprüften Eurythmisten zugesandt!

Ingrid Reinhardt begann ein Medizinstudium in Göttingen, wechselte dann zum Chemiestudium. Sie heiratete Cornel Asschenfeldt, der ebenfalls Chemie studiert hatte, dann aber schon im Kriegseinsatz war. Er wurde vermisst, und sie hat nie wieder etwas von ihm selbst oder von anderen über sein Schicksal erfahren. Man konnte das Gefühl haben, dass die Verbindung mit ihm auch Ingrids weiteren Lebensweg erhellte, denn ihre Beziehung zueinander war ganz auf eine gemeinsame Zukunft für die Anthroposophie hin orientiert gewesen.

Der Lebensweg von Ingrid Asschenfeldt war nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges uneingeschränkt eurythmischer Arbeit gewidmet. Mit dem ersten Schultag trat sie am 1. Oktober 1945 in das Lehrerkollegium der wiedereröffneten Freien Waldorfschule Stuttgart ein und unterrichtete dort 13 Jahre lang. Nach der Wiedereröffnung des Waldorf-Lehrerseminars unterrichtete sie auch dort bis 1981, also 35 Jahre lang.

Im Jahre 1953 übernahm sie nach dem Tod von Ruth Kahl deren Laienurse. Die Kursteilnehmer schätzten die Einfühlsamkeit, mit der sie die Entfaltungsmöglichkeiten jedes einzelnen wahrnahm und ohne viel zu korrigieren förderte. Und sie freuten sich an der phantasievollen und doch verständlichen Art, mit der sie immer neue Seiten eurythmischer Gestaltung erschloss. Das letztere unterstützte sie durch eigene Aufführungen, die sie viele Jahre lang zusammen mit Diotima Engelbrecht durchführte. So wurden ihre Kurse immer grösser und zahlreicher, und es wurde immer mühsamer, geeignete Säle zu finden.

1973 beschloss sie, ein Haus für die Laieneurythmie zu bauen. Es war ihre Intelligenz, ihr praktischer Sinn und ihr willenskräftiges Durchsetzungsvermögen, womit sie alle Widerstände überwand. Und die Menschen, die sie für die Eurythmie begeistert hatte, halfen freudig mit.

Nach 20jährigem Bestehen dieses Hauses und nach 53jähriger intensivster eurythmischer Arbeit starb Ingrid Asschenfeldt unerwartet während eines Ferientaufenthaltes am 4. September 1998 in Wildbad im Schwarzwald.

In der letzten Zeit hat sie zwei Eurythmistinnen – Brigitte Caroli und Seraina Clarke – in die Gestaltung der Studienstätte einbezogen und damit eine Weiterführung in ihrem Sinne eingeleitet.

Ergänzende Erinnerungen an Ingrid Asschenfeldt

Diotima Engelbrecht

Jahrelang erlebten die Stuttgarter sie als «Pagi» im Dreikönigsspiel, eine Rolle, die sie eindrucksvoll mit Würde und Grazie erfüllte. Im Laufe der nächsten Jahre begann sie neben dem Unterricht an der Schule mit dem allmählichen Aufbau ihrer freien Arbeit mit den Laienkursen und fand dafür auch einen Raum in dem Haus der Gesangspädagogin Olga Hansel, der ganz für ihre eurythmische Arbeit zur Verfügung stand. (Es war dies die Zeit [1955], in der wir uns in unserer Arbeit begegneten.) Mit dem Aufbau des Lehrerseminars begann sie auch dort den Eurythmieunterricht mit zu übernehmen. Ihre ganz besondere Fürsorge galt der Karl-Schubert-Schule, wo sie nicht nur den Eurythmieunterricht, sondern auch den freien Religionsunterricht übernahm. Hier entzündete sich auch ihr erster Bauimpuls, indem sie intensiv an den Besprechungen für den Neubau der Karl-Schubert-Schule teilnahm und mit Entscheidungen traf. Die Arbeit mit den Laienkursen baute sie immer mehr aus, so dass sie in den letzten wohl 20 Jahren ihre Kraft dorthin konzentrierte. (In den Jahren etwa 1960–1980 wurden in Stuttgart und Esslingen wöchentlich von einigen Eurythmistinnen 50 Eurythmie-kurse gegeben.) 16 Jahre lang haben Ingrid Asschenfeldt und ich regelmässig 3- bis 4mal jährlich zu den Jahresfesten Eurythmieprogramme aufgeführt. Die Menschen sollten zum eigenen Tun auch Eurythmie sehen lernen. Die Aufführungen fanden die ersten Male in der Waldorfschule, dann ab 1957 im Rudolf-Steiner-Haus statt und waren immer gut besucht. Regelmässig in der Karwoche – einmal 1961 auch in den Heiligen Nächten – fand eine gemeinsame tägliche Arbeit unserer beiden Kurse in gemischter Zusammensetzung statt, jeweils unter einem bestimmten Thema, die Unterrichtsstunden auf den ganzen Tag verteilt, von den Kursteilnehmern liebevoll-scherzhaft «Fünf-Tage-Rennen» genannt. Einige Male baten wir Lory Maier-Smits, in diesen Tagen mit unseren Kursen an den Uripulsen der Eurythmie zu arbeiten. Das waren immer grosse Festtage mit viel Enthusiasmus und Freude und dankbarer Bewunderung für die erste Eurythmistin!



Die eurythmische Arbeit in den Heiligen Nächten hat Ingrid allein mit vielen Menschen bis in ihr Todesjahr durchgeführt. Durch mehrere Jahre bewegte uns immer mehr und konkreter der Gedanke, ein eigenes Eurythmiehaus zu bauen, wofür wir auch unsere Kursteilnehmer begeistern konnten. Als dann in den siebziger Jahren eine notwendige Erweiterung des Henselsaales nicht möglich war, fasste Ingrid Asschenfeldt allein den Entschluss, das Eurythmiehaus zu bauen. Mit grosser Durchhaltekraft gegen alle Widerstände ist es ihr gelungen, den Bau der «Studienstätte für Laieneurythmie» zu errichten, in dem sie 20 Jahre lang eine segensreiche Arbeit durchgeführt hat. Auch stand der Bau anderen eurythmischen Initiativen zur Verfügung. Noch in den letzten Monaten ihres Lebens konnte sie den Bühnenerweiterungsbau am Eurythmiehaus vollenden. Ihre eindrucklichsten Eigenschaften waren Beharrlichkeit, Durchhaltekraft und Ausdauer. Zwillingsstugenden einer Fische-Geborenen.

Nach so manchen schönen gemeinsamen Reisen in fremde Länder zu den Zeugen alter Kulturen wurde der Schwarzwald für sie eine geliebte Quelle der Erholung. Dort war es auch, wo sie nach einer leisen Mahnung vom Himmel in ihren ungebrochenen Tätigkeitswillen etwas Ruhe suchte und über die Schwelle ging.

Ingeborg Bässler

16. Juli 1910 – 26. Mai 1998

Rudolf Heymann

Am Vormittag ihres Todestages – Frau Ingeborg Bässler hatte mit 72 begonnen, Cello zu lernen – spielte ihr Cellolehrer, Herr Christian Keller, an ihrem Krankenbett. Am frühen Nachmittag löste sich ihre Seele, befreit durch die erklungene Musik.

Die Toten wissen die besonderen Zeichen:
 Sie bleiben stumm für die Seelen, die begehren,
 und stumm für die Seelen, die noch nicht verehren –
 Doch lassen sich die Toten gern erreichen, wenn man,
 befreit von aller Wünsche Weben,
 nur kommt, um ihnen Lebensdank zu geben.

Albrecht Haushofer

Diese sechs Zeilen fanden sich in ihrer wunderschönen, ausgeglichenen Schrift im Nachlass und sollen das Bestimmende sein für die folgenden Zeilen.

Ingeborg Bässler wurde als drittes Mädchen in einem protestantisch geprägten Elternhaus am 16.7.1910 geboren. Eigentlich hatte der Vater, er war Reichsbahningenieur, einen Sohn mit Namen Felix erwartet. So nannte er denn auch oft seine Tochter «Felix». Der Arzt hatte bei der Geburt der Mutter gesagt: «Wer weiss, wozu das Mädchen im Leben noch gebraucht wird, liebe Frau Hees!» – und wie recht sollte er haben.

Das sind die Worte aus einem kurzen Lebensabriss von Inge Bässler. Weiter schrieb sie: «Ich wuchs sehr behütet auf. Besonders verbunden fühlte ich mich mit meiner Grossmutter, die 1914 verstarb. Ich war kurz vor ihrem Tode noch an ihr Bett geschlichen, stellte mich auf eine Fussbank und fütterte sie mit einer zerdrückten Banane.»

Bei der Einschulung wurde Inge wegen eines Herzklappenfehlers um ein Jahr zurückgestellt. Sie erlebte die anschliessende Schulzeit als schmerzlich, denn kein Lehrer fand ihr Vertrauen. Sie war eine gute Sportlerin, sprang ohne Matte 1,40 Meter hoch und 4,90 Meter weit. Als sie 16 Jahre wurde, liessen ihre schulischen Leistungen derart nach, dass man aus medizinischen Gründen für eine Schulunterbrechung und Erholungspause plädierte.

So durfte sie in diesem Alter zu ihrer ältesten Schwester nach Dornach fahren. Diese hatte als Bibliothekarin die Schriften Rudolf Steiners kennengelernt und sich entschlossen, Waldorflehrerin zu werden. Am Goetheanum durfte Inge mit Erlaubnis der dortigen Redner viele Vorträge hören, u.a. Dr. König, den jungen Arzt aus Wien, über Embryologie, Ehrenfried Pfeiffer über biologisch-dynamische Forschung und den Geologen Dr. Otto Eckstein. Nach dieser Zeit liess Frau Dr. Roeschl Inge zu einem Gespräch zu sich kommen, und gemeinsam liessen sie dieses Vierteljahr im Rückblick passieren. Jetzt, als 17jährige, fielen Entscheidungen für das Leben.

Durch Vermittlung ihrer Schwester Erna besuchte sie dann die Essener Waldorfschule und blühte auf in den Klassen 11 und 12. Im Anschluss daran folgte von 1930 bis 1933 ihr Eurythmie-Studium an der von Isabella de Jaager geleiteten Eurythmie-Schule am Goetheanum in Dornach, wo auch Lea van der Pals ihre Lehrerin war. Inzwischen lebte und arbeitete auch ihre Schwester Käthe als Pianistin dort. Auf der Dornacher Bühne erlebten die beiden Schwestern die Arbeit von Marie Steiner, und beide wirkten schon bei den ersten Faust-

Inszenierungen mit – Käthe als Pianistin und Inge als Eurythmistin. Mit Käthe entstand so mit den Jahren ein reger künstlerischer Austausch, und viele gemeinsame Kunst- und Ferienreisen unternahmen die beiden Schwestern bis ins hohe Alter.

Nach dieser Ausbildungs- und Bühnenzeit am Goetheanum ging Inge für ein Jahr nach Dublin, um dort Eurythmiekurse zu geben. Danach kehrte sie nach Deutschland zurück, gerufen von der Nachricht vom Tode ihrer Schwester Erna bei der Geburt des zweiten Sohnes. Dieses Ereignis wurde nun lebensbestimmend. Auf dem Sterbebett hatte die Schwester den Wunsch geäußert, dass Inge die Kinder übernehmen möge. So übernahm sie die beiden Söhne, vier Jahre alt der eine, neun Tage alt der andere. Um die Kinder vor der Einweisung in ein NS-Waisenhaus zu bewahren – inzwischen war der 2. Weltkrieg ausgebrochen –, fand 1942 eine Nothochzeit mit ihrem Schwager Ludwig Bässler statt, der an die Ostfront eingezogen worden war. Nur wenige Kriegsurlaubswochen konnte sie mit Ludwig Bässler verbringen. 1946 kam dieser schwer erkrankt aus russischer Gefangenschaft zurück, doch seine Spur verlor sich in Frankfurt/Oder. Seitdem galt er als vermisst.

Von Mecklenburg aus, wo Inge mit den Kindern bei Freunden gewohnt hatte, zog sie nach Essen zu ihrer Mutter, nachdem ihr Vater 1941 verstorben war. Dort erlebte die Familie viele furchtbare Bombennächte und das grenzenlose Leid der Opfer. 1942 flohen sie in den südlichen Schwarzwald und blieben dort bis zum Kriegsende.

1946 erging an Inge Bässler die Bitte, an der wiedereröffneten Waldorfschule Marburg den Eurythmieunterricht zu übernehmen. Das «Taxi», das sie damals vom Bahnhof abholte, bestand aus einem Leiterwägelchen, gezogen von dem Schulgründer, Herrn Dr. Wolfgang Schuchhardt. Hier angekommen, lebte sie mit den beiden Söhnen, inzwischen 9 und 13 Jahre alt, und der Mutter in einem kleinen Raum am Hainweg, der als einziger heizbarer Raum zugleich Konferenz- und Arztzimmer der Schule war. Das war ihr Einstieg in den Schulbetrieb der Freien Waldorfschule Marburg, die als eine der ersten Schulen am 8. Oktober 1945 mit dem Unterricht beginnen durfte.

Bis zum Ausscheiden im Jahre 1982 stand für Frau Bässler die Schule immer an erster Stelle. Generationen von Schülern, Eltern und Kollegen erlebten in ihr einen aufrechten, aufrichtigen Menschen, der sich mit grosser Formkraft und einem bewundernswerten Willenseinsatz für das bildende, das die Sinne schulende Fach der Eurythmie einsetzte. Sie gab diesem Fach ein Gesicht und eine Prägung an der Schule, und wenn es sein musste, dann zog sie mit ihren Schülern vor das Ministerium in Wiesbaden, um dort den Beamten zu zeigen, welchen pädagogischen Wert die Eurythmie für die Erziehung der Kinder und Jugendlichen hat. Auf ihren intensiven Einsatz geht auch der «Musische Abend» zurück: Kurz vor dem mündlichen Abitur zeigten die Schüler ihre Arbeiten im Plastischen, Malerischen, Musikalischen und Eurythmischen. Sie stellte so das Künstlerische, das ja nie Selbstzweck, sondern Bildung ist, in die Öffentlichkeit. Dieses hatte zur Folge, dass die Schüler sich heute bis in die Notengebung hinein ihre Leistungen anerkennen lassen können.

In allen Bereichen der Schule war Inge Bässler mit ihrem Sinn für Form, Schönheit und einem hohen Anspruch an die Persönlichkeit eines Lehrers tätig. Viele Veranstaltungen der Anthroposophischen Gesellschaft und zahlreiche Feiern gestaltete sie durch ihre eigenen eurythmischen Darstellungen, die immer ein hohes Niveau hatten. Von 1967 an bis zu ihrem Ausscheiden im Jahre 1982 durfte ich mit Frau Bässler 15 Jahre lang harmonisch zusammenwirken. Wir machten Reisen mit unseren Klassen und zeigten, was die Schüler in der Oberstufe an künstlerischer Leistung erreichen können.

Worte können den Dank, den die Schule Frau Bässler schuldet, nur unvollkommen ausdrücken. Bis zu ihrem 72. Lebensjahr unterrichtete sie 36 Jahre an der Marburger Freien Wal-

dorfschule. Nach dem Ende ihrer aktiven Schulzeit betreute sie über ganz Deutschland hin beginnende Eurythmisten bei ihrem oft nicht leichten Einstieg in die Schularbeit.

Inge Bässler konnte bis in ihre letzten Lebenstage ihren Alltag selbst gestalten. Sie fühlte sich in der Seniorenresidenz in Marburg in unmittelbarer Nähe «ihrer» Schule gut aufgehoben. Ihr Tod kam, nachdem sie einen Oberschenkelhalsbruch tapfer durchgestanden hatte, überraschend. Ihrem arbeitsreichen, intensiv gelebten Leben gilt unser tiefer Dank.

(Erstabdruck im Lehrerrundbrief des Bundes der Freien Waldorschulen Nr. 64, 11/98.)

Spiralen

I A O U E

In dem Wipfel der Tanne ein Vogelkind schlummerte fest.
Leise zwitschernd erwacht es am Morgen und huscht aus dem Nest.

hinein – heraus

Ist die Wiese noch nass, kommt hervor aus dem Sumpf unsre Schnecke.
Doch verkriecht sie sich bald vor der Sonne im dunklen Verstecke.

heraus – hinein

I A O

Bitte, bitte, nimm mich mit
An den langen Badestrand,
Wo die grossen Wogen rollen.

Kennst du die klobigen Kerle mit I?
Keiner ist gröber und plumper als sie.
Strecken sich hin auf den grünen mit A,
Wohlig und weich. Und dann schnarchen sie da.
Willst sie belauschen und weisst du nicht wo?
Schleiche dich hinter die Hecken mit O.

Rätsel

Den Kindern schmeckt's als Brei mit I
Am Abend, mittags, oder früh.
Das Kälbchen frisst es ab mit A.
Mehr braucht es nicht. Es schmeckt ihm ja.
So speisen Kind und Kälbchen froh
Und werden es zuletzt mit O.

Riesen, Rasen, Rosen

Die Kleinen schaukelt sie mit I.
Doch ist man gross, vergisst man sie.
Sie schaukelt mancherlei mit A,
Denn zum Verkaufen ist sie da.
Die Segelboote, frei und froh,
Die schaukelt sie mit einem O.

Griess, Gras, Gross

Wiege, Waage, Woge

ANKÜNDIGUNGEN & TAGUNGEN

Course in pedagogical eurythmy in Järna, Sweden

22nd – 25th April 1999
(Thursday 4 p.m. – Sunday 12 noon)

Once again we have the pleasure of inviting eurythmy teachers and other eurythmists to an intensive continuation course with Helen Bouden, guest teacher from Emerson College in England.

During the week-end, we will primarily work with the various aspects of teaching in class 9–12.

Please send in your application by 22nd March to:

Aurora Granstedt
Rudolf Steinerseminariet
S-15391 Järna
Tel. +46-8-551 50325
Fax +46-8-551 50685

Do you need accommodation? Please let us know by 22nd March.

Course fee: SEK 1200.–

Board & lodging: SEK 1200.–

Fundevogel Eurythmie-Theater Wien

«Zottelhaube»

(Norwegisches Volksmärchen)

«Hätten wir nur Kinder ...», seufzte die Königin. Erst durch den Rat eines Bettelweibes kann ihr Wunsch endlich in Erfüllung gehen. Aber o weh, weil die Königin nicht genau den Regeln gefolgt war, gebar sie zuerst ein Mädchen, das hatte einen Kochlöffel in der Hand und ritt auf einem Geissbock. Hässlich und armselig, wie das Mädchen aussah, nannte man es Zottelhaube.

Danach wurde ein schönes und freundliches Kind geboren. Die beiden Mädchen

waren unzertrennlich und wuchsen zusammen im Königsschloss auf.

An einem Weihnachtsabend tobten die Trollweiber um den Palast und Zottelhaube wollte hinaus und sie wegjagen. Als auch die schöne Schwester bei der Tür hinausguckt, verwandeln ihr die bösen Trollweiber den Kopf in einen Kalbskopf.

Zottelhaube muss mit den Trollweibern kämpfen und noch manch anderes Abenteuer bestehen bis – ja, bis am Ende eine doppelte Hochzeit gefeiert wird!

«Schatten-Puppen»

Eine Geschichte zwischen Tag und Nacht

Mouche, ein Mädchen vom Land, versucht ihr Glück als Schauspielerin in Paris. Durch viele Enttäuschungen und Misserfolge entmutigt, beschliesst sie, ihrem Leben in der Seine ein Ende zu setzen. Auf dem Weg dorthin wird sie vom Kobold eines Puppentheaters angesprochen und in ein Gespräch verwickelt. Ganz gefesselt vergisst sie ihre Selbstmordabsichten. Dem Leben wiedergegeben, zieht sie mit der Bühne weiter. Ihr unschuldiges Talent verhilft den folgenden Auftritten zum Erfolg.

Das innige Verhältnis zu den Puppen wird jedoch mehr und mehr vom brutalen Charakter des Puppenspielers überschattet. Er sieht in Mouche nur ein gutes Geschäft; dem Mädchen selbst nimmt er alle Würde. Eines Nachts vergeht er sich an ihr ...

«Schatten-Puppen» handelt vom Thema der «multiplen Persönlichkeit»: Die Kindheit des Puppenspielers Michel wurde zerstört, er selbst missbraucht. Persönlichkeitssplitter bevölkern seine Seele. Diese äussern sich individualisiert in seinen Puppen

Paul Gallicos Novelle «Die kleine Mouche» gibt uns dieses höchst aktuelle Thema. Gabriele Geeger-Tinhof hat die feinsinnige Er-

zählung für die Bühne umgearbeitet in eine speziell für die Begegnung von Eurythmie und Schauspiel geeignete Fassung. Die innere Dramatik, die seelische Auseinandersetzung wird von den Darstellerinnen getanzt. Puppen- und Schauspiel bieten den Rahmen der äusseren Handlung. Die Vielschichtigkeit dieses Themas wird zum unmittelbaren Erlebnis.

Unter der Regie von Jürgen Maztrat hat das Eurythmie-Theater Wien eine fesselnde Produktion gestaltet, die grosse Betroffenheit beim Zuschauer hinterlässt.

Norddeutscher Arbeitskreis für Leierspiel

Aufruf - Arbeitsanregung - Leierfestival 2000

Wer hat Erfahrungen gemacht, was die Stimmung für Toneurythmie angeht (A 440 oder A 432)? Mir ist die Frage, mit welchen Wesenheiten man es zu tun hat. Hörbar und erlebbar mit dem Ohr sind die Unterschiede ja eindeutig - wie ist das mit dem, was durch die eurythmische Bewegung im Ätherischen geschieht? Können Musiker und Eurythmisten sich zu einem gemeinsamen Suchen an diesem Punkt finden?

Es geht mir persönlich nicht darum, dogmatisch an diese Fragestellung heranzugehen. Es ist mir vielmehr die Frage, ob man Erfahrungen machen und beschreiben kann. Vielleicht ist dieses Thema so zart und die Wirkungen homöopathisch, dass man leicht daran vorbeigeht und es für nicht so ausschlaggebend halten könnte.

*Internationales Leier-Festival
zu Himmelfahrt 2000,
31. Mai bis 4. Juni*

Die Tage sollen je unter einem Thema stehen wie «Leier in der Pädagogik», «Leier und Therapie», «Leier im Kultus», und einige Leiergruppen haben schon angekündigt, die Tage musikalisch zu gestalten.

Der Norddeutsche Arbeitskreis für Leierspiel ist eine Initiative, die bereits seit 1983 besteht. Es begann mit einer regionalen Leier-Tagung in Hamburg, durch Peter Rebbe und Albert Böse initiiert. Seitdem wurden jährlich Tagungen veranstaltet, und der aktive Kreis hat sich auf 10 Personen erweitert. Wir treffen uns meist dreimal im Jahr, bereiten die Tagungen vor und tauschen uns über aktuelle Fragestellungen aus.

Dabei entstand der Gedanke, ein «Organ» für Leierspiel zu schaffen, wo man sich mitteilen kann und Anregungen bekommt. Seit 1994 gibt es den Leier-Rundbrief, der zweimal jährlich erscheint.

Auch wurde deutlich, dass ein grosser Bedarf für neue Leier-Literatur besteht. Deshalb geben wir in loser Folge bisher Unveröffentlichtes als Manuskriptdruck heraus. (Auch Leier mit anderen Instrumenten.)

Für diese Veröffentlichungen suchen wir noch Menschen, die Noten auf dem PC schreiben.

Wer Fragen oder Anregungen hat, kann sich gerne an mich wenden.

Redaktion des Leier-Rundbriefes

Maria Hollander

Brehmhof 1

D-30173 Hannover

Tel. 0049/05 11 - 81 36 17

Fax 0049/05 11 - 81 78 17

Achtung, an alle Eurythmisten !

Wir sind ein Gross- und Einzelhandel für Eurythmieschuhe in Österreich.

Wir führen günstige Eurythmieschuhe aus Stoff und Leder in verschiedenen Ausführungen. Bei Interesse rufen Sie doch bei uns an, dann schicken wir Ihnen ein Angebot zu.

Kaesbach TanzSchuh

Nonntaler Hauptstr. 16

A-5020 Salzburg

Tel. ++43-662-849636

Fax ++43-662-845993

Eurythmy Centre Stourbridge

We wish to apologize to those who wrote and telephoned us concerning our advertisement in the Michelmas, 1998 edition of the Newsletter, The Eurythmy Centre for researching, demonstrating and performing in Stourbridge, had to cancel the dates given because of serious illness.

The Centre will be moving to Germany soon, and we will inform you in the Michelmas Newsletter of 1999, just where that will be.

We thank you for your understanding.

*Eurythmy Centre, Stourbridge
Norman Vogel*

Eurythmie-Studio Bewegungs-Chiffren

Diana Maria Sagvosdkina

Das Studio für Eurythmie versteht sich als ein Ort des suchenden Austausches. Stattfinden kann hier alles, was Menschen als Impulse mitbringen. Das Eurythmie-Studio arbeitet schwerpunktmässig an zeitgenössischen Werken von Dichtern, Komponisten, Malern und auch fachübergreifend mit anderen Bewegungskünstlern. Das Ensemble bildet sich für jedes Projekt neu. Das Eurythmie-Studio ist in erster Linie ein ideeller Raum, der in Erscheinung tritt, wenn Menschen sich begegnen. Das Studio arbeitet seit 1996 an unterschiedlichen Programmen.

Des weiteren wurden Arbeitstreffen für Eurythmisten durchgeführt und Unterricht für Kleinkinder und Erwachsene.

1999 werden die Programme «Ein Zeichen sind wir ...» und «... wie leicht wird Erde sein ...» weiter zur Aufführung kommen, des weiteren wird an zwei neuen Programmen gearbeitet, «... wie die Stille ...», eine Dichterlesung von Günther Arnulf mit Eurythmie und «Wandlungswege» – «in mir auch du» – mit Gedichten des zeitgenössischen Dichters Gabriel Jakobi.

Ein Kinderprogramm mit einem Märchen über die Entstehung der Buchstaben wird mit dem Theater Tredeschin zusammen ab Sommer erarbeitet, Schauspiel und Eurythmie.

Wechsel der Abteilung Puppenspiel von der Sektion für Schöne Wissenschaften in die Sektion für Redende und Musizierende Künste

Gerne möchten wir bekanntgeben, dass die Abteilung für Puppen- und Figurenspiel am Goetheanum seit dem Frühjahr 1997 wieder der Sektion für Redende und Musizierende Künste eingegliedert ist, nachdem sie einige Jahre innerhalb der Sektion für Schöne Wissenschaften, unter der Leitung von Dr. Hagen Biesantz, tätig war.

Nach dem Tode von Dr. Hagen Biesantz erwies sich dieser Wechsel als sinnvoll, da doch das Puppen- und Figurenspiel in seiner Hauptsache eine besondere Art der Bühnenkunst darstellt. Weiterhin ist nun auch innerhalb dieser Sektion der Arbeitskreis für Puppen- und Figurenspiel tätig, der sich zweimal jährlich trifft und welchem Menschen angehören, die sich dieser Bühnenkunst im Sinne und Geist des Kunstimpulses von Rudolf Steiner verantwortlich verpflichtet fühlt.

Die Abteilung für Puppen- und Figurenspiel am Goetheanum veranstaltet regelmässig Studienkurse (so z.B. 1998 «Mensch, Maske, Figur», siehe Berichte) und alle zwei Jahre eine Tagung.

Frau Dr. Virginia Sease hat die Puppenspieler sehr freundlich in ihrer Sektion aufgenommen, wofür wir ihr herzlich danken möchten!

Puppenspiel-Tagung vom 29. April – 2. Mai 1999 am Goetheanum, Dornach, Schweiz

«Die Sprache der Figur»

Das Puppen- und Figurenspiel hat im Reigen der Bühnenkünste eine ganz besondere Aufgabe und Ausstrahlung, wenn es gelingt, die eigenständigen Ausdrucksmöglichkeiten dieser darstellenden Kunstform zu erkennen und in Inszenierung und Spiel zum Ausdruck zu bringen.

In Vorträgen und Gesprächen werden wir diesen Fragen nachgehen, die Arbeitsgruppen möchten zum vertiefenden Üben anregen und die zu diesem Thema besonders ausgewählten Aufführungen mögen die vielfältigen Möglichkeiten der Puppen- und Figurenspielkunst erlebbar machen.

Der Vorstand der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft in Dornach hat Frau Carina Schmid zur Leitung der Eurythmiebühne am Goetheanum berufen

Am 1. November 1999 werde ich diese verantwortungsvolle Aufgabe beginnen. Ich hoffe, mit Hilfe aller Beteiligten die Erwartungen zu erfüllen, die mit meiner Berufung an das Goetheanum verbunden sind. Danken möchte ich allen Künstlern, die in der Vergangenheit die Eurythmie am Goetheanum gepflegt und weiterentwickelt haben. Sie bauten das Fundament, auf dem nun weitergewirkt werden kann.

Mein Ziel ist, das Goetheanum, das als Weltzentrum der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft gilt, auch als Weltzentrum für die Eurythmie dem Menschen bewusst zu machen. Dieser Prozess verlangt neue Strukturen, viel Geduld und das Verständnis aller Beteiligten. Ein wichtiger Teil der neuen Konzeption ist das mögliche Mitwirken aller Ausbildungsstätten für Eurythmie, sowie der Gruppen, welche überall in der Welt an der Eurythmie arbeiten. Diesen soll die Möglichkeit gegeben werden, ihre eurythmischen Arbeiten am Goetheanum auch aufführen zu können. Im weiteren soll

die Wahrnehmung so gepflegt werden, dass Künstler zur Ergänzung für verschiedene Aufführungen ans Goetheanum gerufen werden. Das Goetheanum soll zum Eurythmiezentrum wachsen.

Weiter muss der Ausbildungsstand der Zeit angepasst werden. Das heisst, in Zukunft werden für die Ausbilder Kurse angeboten. Dasselbe gilt auch für die Bühnentätigkeit. Das sind nur einige Erneuerungen, die in nächster Zeit realisiert werden sollen.

Meine Berufung zur Leitung der Eurythmiebühne am Goetheanum möchte ich nutzen, um mit Hilfe aller Willigen daran zu arbeiten, der Eurythmie den grösstmöglichen Stellenwert in der Welt zu verschaffen. Um dies alles zu verwirklichen, benötigt es Menschen, die in der Eurythmie ein Zukünftiges sehen, welches der Menschheit zur Entwicklung dient. Der Weg ist das Ziel!

Laufende Informationen sind jeweils in der Wochenschrift «Das Goetheanum» vorzusehen.

*Carina Schmid
Hamburg im Februar 1999*

Ab 1. September 1999 wird Paul Klarskov mit der Leitung der Schauspielbühne beauftragt

Paul Klarskov

Welche sind meine Ziele?

- Ich möchte die Mysteriendramen zeitgemäss inszeniert und in Reisefassung verfügbar haben.
- Es sollen vermehrt Werke der Weltliteratur im Repertoire aufgenommen werden und für Tagungen einsetzbar sein.
- Wir werden künstlerisch forschen, auch die Begegnung mit der Eurythmie bewusst suchen.
- Schulung und Weiterbildung sollen enger an die Bühnenarbeit gebunden werden.

- Die gegenwärtige Bewusstseinslage der Menschen muss in, durch und mit Sprachgestaltung und Schauspiel ergriffen werden.

Um die Arbeit auf ein solides Fundament zu stellen, wurde mir die Möglichkeit geboten, das Ensemble von Grund auf neu zu gestalten. – Anders als bei der Eurythmie werden aber im Schauspiel nur geringfügige Änderungen vorgenommen. – Gemeinsam für alle Beteiligten wird sein, dass wir uns bewusst zueinander stellen und uns mit Haut und Haar einsetzen wollen für eine rosenkreuzerische Spiritualisierung der Kunst. – Wir wollen der Welt ein kraftvolles, veränderliches und sensibles Gesicht der Anthroposophie zeigen.

Als erstes wird im Herbst das vierte Mysteriendrama Rudolf Steiners in der Regie von Christiaan Stuten erarbeitet, so dass alle vier Mysteriendramen zum Jahrtausendwechsel aufgeführt werden können.

Bis Sommer 2000 dann «Peer Gynt» von Henrik Ibsen, «Chinesische Legende» von Albrecht Hausschofer und voraussichtlich «Der Sturm» von William Shakespeare; Stücke, die dann auch werden reisen können.

Wir werden Unterstützung von vielen Menschen brauchen. Was das Goetheanum war, kann es nicht mehr sein. Es kann nur das werden, was Menschen wollen.

«Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen» – heisst es im «Faust». Leicht abgewandelt würde es auch zu uns passen: «Unterstütz es, um es zu erhalten.»

Mitteilung zur Eurythmie Schule Hamburg

Ab 1. September 1999 wird Stefan Hasler verantwortlich mit einem Kollegium die Hamburger Eurythmie Schule weiterführen.

Nach tiefem Ringen habe ich mich entschlossen, auf die Anfrage vom Vorstand am

Goetheanum, ab Herbst 1999 die eurythmische Arbeit an dieser Stätte zu übernehmen.

Natürlich tauchte sofort die Frage auf: und was geschieht mit der Ausbildungsarbeit hier?

Die 21-Jahr-Feier im September 1998 zeigte deutlich, dass um die Schule und in der Schule durch all die Jahre eine Substanz aufgebaut worden ist, die jetzt zur Verfügung steht. Und so kann es auch zeitgemäss sein, dass jetzt das Konzept der Schule umgewandelt wird und sie in die Hände von Jüngeren gegeben wird!

Viele fruchtbare Begegnungen haben stattgefunden mit Kollegen, und aus dem Lauschen aller werden ab Herbst neue Schritte versucht. Ich selber werde durch epochenweises Unterrichten an der Hamburger Eurythmie Schule auch die äussere Verbindung pflegen. *Carina Schmid*

Mit vielen Eurythmisten aus den verschiedenen Arbeitsbereichen und mit den jetzigen Studenten haben wir in Gesprächen zusammengetragen, was eine heutige Eurythmieausbildung beinhalten sollte.

Deutlich war dabei allen als Hauptanliegen die Erlangung des eurythmischen Könnens an sich, d.h. Üben, Durchdringen und Beherrschen des eigenen eurythmischen Instrumentes. Dieses sei die Grundlage, um in der jeweiligen Berufsgattung bestehen zu können.

Dann: konkrete Berufsvorbereitung, wobei zu beachten ist: Was gehört in die Grundausbildung und was in eine danach folgende Berufsvorbereitung?

Schliesslich verschiedene Ideen zur Veränderung im Ausbildungsstil: Selbstgestaltung des Studiums, Eigenständigkeit des Übens, übergreifende Kurs- und Schulstrukturen, Bezug zum Schulungsweg, spiritueller Hintergrund, «Strenge und Freiheit».

Aufgrund dieser Gespräche und natürlich der Kriterien, die wir als Dozenten für wesentlich erachten, haben wir ein neues Konzept erarbeitet, welches hauptsächlich zwei

Neuerungen beinhaltet: Neben dem laufenden Unterricht an den Grundelementen durch das Kollegium sind regelmässige Eurythmieepochen mit Carina Schmid, Melaine Lampson, Renate Nisch und Werner Barford eingerichtet. In diesen Wochen können entweder Einzelthemen bearbeitet werden, zur laufenden Arbeit ganz andere Gesichtspunkte gezeigt oder neue Themenkreise begonnen werden.

Zweitens sind für den wöchentlichen Projekttag und für die beiden Projektwochen verschiedene Eurythmisten aus dem Hamburger Umfeld gefragt, um in kleinen Gruppen mit den Studenten auf speziellen Gebieten der Eurythmie, an berufsbildorientierten Aufgaben usw., zu arbeiten. Das heisst, es möchte beispielsweise der eine Student ein Stück bis zur Bühnenreife ausfeilen, den zweiten interessiert die Wirksamkeit der Elemente, dem dritten sind die pädagogischen Übungen ein Anliegen, und wieder ein anderer braucht endlich die Zeit (und Betreuung), um gedanklich an dem Unterrichtsstoff zu arbeiten, usw.

So ermöglicht diese flexible Arbeitsform, den individuellen Bedürfnissen eines jeden Studenten entgegenzukommen, eigene Aktivität, Wachheit und Initiativkräfte zu fördern.

Unser Kollegium wird für das kommende Studienjahr aus Matthias Bolts (Musik), Petra Richter, Tanja Masukowitz und Stefan Hasler (Eurythmie) bestehen und weiterhin von einem grossen Kreis von Fach-Eurythmisten und Fachkollegen unterstützt werden.

Wir hoffen, mit diesem neuen Griff den Bedürfnissen der heutigen Studenten und der Eurythmie in unserer Zeit zu entsprechen.

Wir schicken jedem Interessierten gerne den Studienprospekt 1999/2000 zu.

Im Namen des Kollegiums:

Stefan Hasler

angeregt durch verschiedene Momente aus den Mysteriendramen Rudolf Steiners, den Klavierzyklus «Klangwelten» geschrieben. Die einzelnen Sätze des Zyklus nehmen Bezug auf die vier Elemente: Feuer, Luft, Wasser und Erde.

Anknüpfend an Alexander Skrjabin's synästhetische Idee eines Gesamtkunstwerkes, werden die einzelnen Sätze farbig beleuchtet.

In einer künstlerisch verwandelten Ausdruckssphäre werden die Entitätsbereiche des Sicht- und des Klangäthers zusammengeführt. Der Komponist beschreitet den Weg, in einer konsequenten Ordnung der Quartenstruktur und einer Neubehandlung der seriellen Kompositionstechnik neue Form- und Gestaltungsprinzipien zu finden. Eine zukünftige Choreographie durch die Eurythmie wäre erwünscht.

Erster Aufführungstermin ist der 20. März 1999, 20 Uhr, in der Waldorfschule Oldenburg. Ausführende sind die Pianisten Aaron Grahovac (Berlin) und Jesko Brandt (Bremen) sowie Nils Düster (Oldenburg), Beleuchtung. Der Komponist wird eine Werk-einführung geben und die entsprechenden Texte aus den Mysteriendramen selber lesen.

Ein weiterer Aufführungstermin wird am 30. Mai 1999 im Vortragsraum der Anthroposophischen Gesellschaft in Hannover sein. Wer Interesse an diesem «Klangwelten»-Projekt hat, kann sich gerne beim Komponisten melden. Telefon ++49-(0)441-33197.

Projekt «Klangwelten»

Der in Oldenburg lebende Komponist Christoph J. Keller hat in den Jahren 1994/95,

F O R T B I L D U N G

Fortbildungen Toneurythmie mit Dorothea Mier am Goetheanum

Für ausgebildete Eurythmisten und Eurythmie-Studenten im Abschlussjahr.

Ort: Dornach, Holzhaus.

Samstag, 19. Juni 1999, und Sonntag, 20. Juni 1999.

Samstag, 26. Juni 1999, und Sonntag, 27. Juni 1999.

Themen nach Anfrage, 1. Wochenende: mit Thema Kadenz,

2. Wochenende:

Sonntag nachmittag frei.

(Ab 19 Uhr besteht die Möglichkeit zum Besuch der Aufführung: Johann Wolfgang von Goethe: «Faust, der Tragödie II. Teil», V. Akt – mit Himmelfahrt; Kartenbestellungen hierfür an der Billettkasse.)

Genaue Zeiten und Anmeldeunterlagen bitte anfordern beim

*Tagungsbüro Goetheanum
Postfach, CH-4143 Dornach
Tel. 0041-61-7064444
Fax -7064446*

Fortbildung für Sprachgestalter

*Freie Studienstätte Unterlengenhardt
Ausbildungs- und Fortbildungszweig
für Sprachgestalter und
Sprachkünstlerische Therapie*

23. – 28.5.1999

*Christa Slezak-Schindler und
Seminar Kollegium*

Fortbildungsseminar für Sprachkünstlerische Therapie.

«Die fünf verschiedenen Krankheitsformen unter besonderer Berücksichtigung der

vom physischen Leib ausgehenden Krankheiten» (Infektionen, Immunschwäche).

(Für Sprachgestalter und interessierte Ärzte.)

Februar bis Juli 1999

5 Samstage, 1 Vollzeitwoche

*Gabriele Endlich, Irmhild Limpert-Rommel
und Christa Slezak-Schindler*

«Richtiges, wendiges, atmendes Sprechen für eine gesunde, persönlichkeitsbildende Sprache.»

(Berufsbegleitender Lehrgang für Menschen, deren Beruf ein gutes Sprechen erfordert.)

Neu geplant ab Herbst 1999:

Berufseinführende Fortbildung in Sprachkünstlerischer Therapie für diplomierte Sprachgestalter/innen (berufsbegeitend).

Anfragen an:

*Freie Studienstätte Unterlengenhardt
Burghaldenweg 46
D-75378 Bad Liebenzell
Tel. +49-07052-9265-0
Fax +49-07052-9265-10*

Fortbildungskurs für Sprachgestalter 1999

10.–15. Mai im Berner Oberland

Leitung: Dorothea Mendel

Aus ihren langjährigen Erfahrungen als Sprachgestalterin und Eurythmistin – auch noch in Zusammenarbeit mit Marie Steiner – wird Frau Mendel an der lebendigen Substanz des Sprechens im Atem arbeiten – besonders beim Sprechen zur Eurythmie.

Nähere Informationen:

*A. Bäschlin, Ringoldingen
CH-3762 Erlenbach*

Tel. +41-33-681 16 18 oder 681 22 85

Dagobert Kanzler

Tel. +41-33-681 16 11

Eurythmie- Fortbildungskurse 1999

Leitung: Annemarie Bäschlin

25.–28. Mai: Grundelemente der Toneyrhythmie, im Berner Oberland.

5.–10. Juli: Tonheileurythmie, für Heileurythmisten, Heileurythmiestudenten, Ärzte und Medizinstudenten, in Aesch bei Dornach.

15.–24. Juli: Grundelemente der Toneyrhythmie, Kulturepochen: A. Bäschlin; Sprachgestaltung und Lauteurythmie: Alois Winter.

26.–30. Juli: Farben, englische Eurythmie.

19. Juli – 13. August: Verschiedene Kurse (u.a. Farben, englische Eurythmie, Toneyrhythmie).

11.–15. Oktober: Tonheileurythmie für Heileurythmisten, Heileurythmiestudenten, Ärzte und Medizinstudenten.

28.–31. Oktober: Grundelemente der Toneyrhythmie, in Kings Langley, England.

Interessenten für Tonheileurythmiekurse zu einem anderen Zeitpunkt möchten bitte ihre Terminvorschläge an untenstehende Adresse senden.

Nähere Informationen:

Annemarie Bäschlin, Ringoldingen

CH-3762 Erlenbach

Tel. +41-33-681 16 18 oder 681 22 85

Mitteilung der Medizinischen Sektion am Goetheanum

Fortbildung in Heileurythmie

Tonheileurythmie-Kurs am Goetheanum für Heileurythmisten, Heileurythmiestudenten, Ärzte und Medizinstudenten.

Leitung: Annemarie Bäschlin.

5.–10. Juli 1999

Ort: Rudolf Steiner Schule Birseck, Aesch bei Dornach.

Für weiteren Tonheileurythmie-Kurs im Berner Oberland: Terminvorschläge senden an untenstehende Adresse.

Nähere Informationen durch:

Annemarie Bäschlin, Ringoldingen

CH-3762 Erlenbach

Tel. +41-33-681 16 18 oder 681 22 85

Bildungsstätte für Eurythmie Wien

Ausbildung in Laut- und Toneyrhythmie

Arbeitstage und Fortbildung

14. Mai bis 15. Mai 1999

Ton und Intervall, «Das differenzierte Intervall-Erlebnis» bei J.S. Bach, W.A. Mozart und Anton Bruckner».

Für Eurythmisten, Musiker und Studenten des 4. und 5. Ausbildungsjahres

6. Juni bis 9. Juni 1999

Die drei kosmischen Ebenen und die zwei Seelenwege im Tierkreis. Die Arbeit am Tierkreis in der Aktivität der Zeit.

9. Juni bis 11. Juni 1999

Die dramatische Ausdruckskraft bei J.S. Bach, W.A. Mozart und F. Schubert. Wie gestaltet man in der Klaviermusik Orchestrales?

Für Eurythmisten und Studenten des 4. und 5. Ausbildungsjahres. In den Vormittagsstunden sind Interessenten herzlich eingeladen.

6. Juli bis 8. Juli 1999

Die vier Elemente im Irdischen und als geistige Substanz im Tierkreis.

Für Eurythmisten und Studenten des 5. Ausbildungsjahres.

9. Juli bis 11. Juli 1999

Toneurythmie: Der dramatische Gesang bei W. A. Mozart, das innere Wort bei L. v. Beethoven und das Intervall-Erlebnis bei Anton Bruckner.

Für Eurythmisten und Studenten eines fünften Ausbildungsjahres.

1. Oktober bis 20. November 1999

Fortbildungskurs: Kulturepochen im Zusammenhang mit Tierkreis und Planeten. Das hebräische, griechische und lateinische Alphabet. Arbeit an verschiedenen Texten.

Toneurythmie: L. v. Beethoven, seine Arbeitsweise, nachempfunden in der Eurythmie.

Für Eurythmisten und Studenten des 4. und 5. Ausbildungsjahres.

**1. Fortbildung in künstlerischer und
2. Ausbildungsweg in pädagogischer
Eurythmie**

1. Die Bildungsstätte für Eurythmie Wien arbeitet seit Herbst 1999 an einem Projekt, in dem Eurythmie (Toneurythmie und Märchen) der Fortbildung und des 4. und 5. Ausbildungsjahres in Krankenhäusern und Kinderspitälern gezeigt wird.

Neue Einstudierungen für Sommer und Herbst 1999 sind geplant.

2. Ausbildung in pädagogischer Eurythmie (mit Zusatzdiplom).

14tägige Block-Seminare (mit Walter Appl), dazwischen Hospitation und selbständige pädagogische Tätigkeit (Praktikum) sind für den Zeitraum von Herbst 1999 (4. Oktober) bis Ostern in die Fortbildung integriert.

*Anmeldung und Auskunft:
Bildungsstätte für Eurythmie
Tilgnerstrasse 3
A-1040 Wien
Tel. +43-1-504 83 52*

Hogeschool Helicon

Academie voor Eurythmie, Den Haag

Fortbildungskurse 1999

- 3.-5. 5. Poesie und Musik
des 20. Jahrhunderts.
Dozenten: Werner Barfod und
Gia van den Akker
- 25.-28. 5. Bühnen/Eurythmiebeleuchtung
Dozent: Peter Jackson
31. 5.-4. 6. Eurythmie mit Erwachsenen
Dozentin: Gia van den Akker

An diesen Kursen nehmen auch die Studenten des fünften Ausbildungsjahres teil.

Wochenendkurs mit Werner Barfod

*Über die Quellen
der eurythmischen Bewegung*

Fortbildungswochenende für Eurythmisten

Wie entstehen in der Eurythmie die Tierkreisgebärden?

Können die verschiedenen Zusammenhänge zwischen Arbeitsbewegung und Laut, zwischen Technik und Tierkreis die eurythmischen Gebärden bereichern?

An diesen Fragen wird während dieses Wochenendes in einer seminaristischen Form gearbeitet.

Datum: Freitag, 14. Mai, 19.30 Uhr,
bis Samstag, 15. Mai, 21.00 Uhr

Ort: Riouwstraat 1, Den Haag

Kosten: DM 180.- inklusive eine
Brotmahlzeit am Samstag

Sommerwoche

- 15.-20. 7. «Mein Leben ein Tanzfest»
Eurythmie in der Begegnung mit
modernem Tanz, Flamenco,
T'ai Chi und ägyptischem Tanz

Die Anmeldung schicken oder faxen Sie bitte an:

*Hogeschool Helicon
Riouwstraat 1
2585 GP Den Haag
Fax: +31-70-354 33 30*

*Informationen unter
Tel. +31-70-355 00 39*

Das Sekretariat kann Ihnen bei der Zimmersuche behilflich sein.

Kurse mit Annemarie Ehrlich

Wir wollen mit den einfachsten Elementen «kleine Kunstwerke» gestalten, damit der in der Arbeit stehende Mensch in einen künstlerischen Prozess kommt. *Für Eurythmisten und Interessierte.*

16.–21. Juli 1999:

Heilpädagogisches Therapeutikum
14163 Berlin, Quermatenweg 6

24.–29. Juli 1999:

Hogeschool Helicon
2585 GP Den Haag, Riouwstraat 1

30. August – 4. September 1999:

Akademie für Eurythmische Kunst
München
82284 Grafrath, Marthashofen 2

* * *

Wir wollen uns ühend und forschend mit den Grundübungen von R. Steiner befassen, um damit dem Erwachsenen gerecht zu werden. *Für ausgebildete Eurythmisten.*

31. Juli – 4. August 1999:

Hogeschool Helicon
2585 GP Den Haag, Riouwstraat 1

* * *

Bitte anmelden bis zum 1. Juni 1999 bei:

A. Ehrlich, Dedelstrasse 11
2596 RA Den Haag NL

Nach dem 1. Juni bekommen Sie eine Anmeldebestätigung.

Post-Graduate Courses at the School of Eurythmy Spring Valley, NY, USA

5th Year/Post-Graduate Artistic Course

The School of Eurythmy in Spring Valley is offering a post-graduate course from September 1999 until Spring 2000. The exact form of the course will depend on the number of participants and their individual needs and initiatives. Generally speaking, one could anticipate joining the Fourth Year for the Fall term with the opportunity also to work more individually and independently. The latter could include work on forms by Rudolf Steiner both in speech and tone eurythmy, working with the English language as such, as well as creating new forms. After Christmas, the students continue independently of the Fourth Year with guidance from the faculty and have the possibility of performing the items worked on in a studio program before Easter. For further information, please contact:

*Eurythmy Spring Valley
260 Hungry Hollow Road
Chestnut Ridge, NY 10977, USA
Tel. (914) 352-5020, extension 13
Fax (914) 352-5071*

Summer Eurythmy Week at Eurythmy Spring Valley

August 8 – August 13, 1999

Once again we will be hosting a week's course for eurythmists and the public in August, 1999.

Since our very first course several years ago, we have had a chance each year to experience how refreshing it can be to immerse oneself in eurythmy during the quieter pace of the summer. Leaving behind all the responsibilities one is normally juggling allows time for both discovering and reconnecting with one's artistic perceptions and inspirations.

This year we are fortunate to have Liselot van Lennep and Tertia Gale joining us to offer courses for eurythmists. Each summer

we try to rotate our focus for eurythmists so that different elements of eurythmy can be highlighted. Along with the exploration into various elements of eurythmy we have also provided pedagogical courses for all those who would like a refresher, as well as those who are just beginning their explorations in this aspect of eurythmy.

In August's course, Liselot van Lennep will be bringing out of her wealth of experience a concentrated work on Soul Gestures. Tertia Gale will be leading the work on different aspects of pedagogical eurythmy. Her focus will be:

«*Can We Make A Difference?
A Course in Pedagogical Eurythmy for
Grades 4th – 8th for aspiring or practicing
eurythmy teachers.*»

She will be exploring techniques of class management and styles of working, as well as sharing materials.

Come and join us!

For information, please contact:

*Eurythmy Spring Valley
Tel. (914) 352-5020 ext. 13
Fax (914) 352-5071*

Eurythmie

Ein Ausbildungszyklus in erneuerter Form beginnt in Paris-Chatou ab Oktober 1999.

Die Eurythmie wird vom ersten Trimester an von verschiedenen ausgewählten Fächern begleitet, welche die Grundlage für den guten Verlauf des Studiums bilden werden.

Im ersten Trimester: Grundstudium der Plastik (Griechenland, Mittelalter, Renaissance) anhand der Kunstwerke der verschiedenen Museen von Paris und seiner Umgebung; dazu Plastizieren.

Im zweiten Trimester: Das Zuhören schulen. Eintauchen in grosse Musikwerke (Barock, Klassik, Romantik), dazu Anatomie.

Im dritten Trimester: Eine zweiwöchige Kunstreise nach Griechenland, dazu Arbeit an den Hauptvorträgen Rudolf Steiners über Mysterien.

Ein detailliertes Programm für das erste Jahr in bezug auf Laut- und Toneurythmie schicken wir Ihnen auf Wunsch gerne zu.

*Anmeldung:
L'Eurythmie
Etablissement Libre
d'Enseignement supérieur
1, Rue François Laubeuf
F-78400 Chatou
Tel./Fax 0033-1-30 53 47 09*

Eurythmisch-pädagogischer Berufsvorbereitungskurs in Witten/Annem

23. August bis 2. Oktober 1999

Zum 7. mal wird im Spätsommer der sechswöchige Berufsvorbereitungskurs für zukünftige Eurythmielehrer/innen am Institut für Waldorfpädagogik in Witten/Annem stattfinden.

Schwerpunkte des Kurses

1. Exemplarisch-praktische Erarbeitung des klassen- bzw. altersspezifischen Eurythmie-Lehrplanes der Klassen 1-12 (einschliesslich Kindergarten- und Kleinkindereurythmie).
2. Methodik und Didaktik des Eurythmie-Unterrichtes.
3. Vertiefung der anthroposophischen Menschenkunde bezüglich der Entwicklungsstufen innerhalb der ersten drei Jahrsiebente.
4. Die Eurythmie im Zusammenklang mit den anderen Unterrichtsfächern des Gesamtlehrplans der Waldorfschule.
5. Seminaristische Arbeit zu den Themen:
 - der Übungsweg des Lehrers/der Lehrerin,
 - Schulorganismus, Selbstverwaltung,

- Elternarbeit, Kollegiumsarbeit uam.
- 6. Sprachgestaltung im Hinblick auf den differenzierten Umgang mit der eigenen Stimme beim Unterrichten.

Kollegium des Kurses (z. Zt.)

Katharina Adam, Charlotte Frisch, Ulla Hoff, Iona Link, Bettina Kröner-Spruck (Eurythmie); Dr. Richard Landl (Menschenkunde); Christhild Sydow, Ulrike Garrido, Dr. Christian Kröner (Lehrplan der Waldorfschule); Georg Glöckler (Übungsweg des Lehrers); Christa Knapp (Sprachgestaltung).

Zeitlicher Rahmen

Der Kurs findet von Montag, 23. August, bis Samstag, 2. Oktober 1999, ganztägig von 8.00-13.00/15.00-18.00 Uhr statt (inkl. Samstagvormittag).

Teilnahme/Bewerbungen

Der sechswöchige Berufsvorbereitungskurs ist zunächst konzipiert als (Fortsetzungs-)Veranstaltung für Absolvent/innen der Eurythmieausbildung am Institut für Waldorfpädagogik und ist auf deren pädagogische und eurythmisch-pädagogische Voraussetzungen abgestimmt.

Bewerber/-innen, die Absolventen anderer Eurythmieausbildungen sind, sind herzlich willkommen; sie sollten jedoch vergleichbare Voraussetzungen (in pädagogischer und eurythmisch-pädagogischer Hin-

sicht, z.B. Praktika, Seminare) mitbringen bzw. nachweisen können.

Anfragen für Informationen und Bewerbungsunterlagen bitten wir zu richten an:

Institut für Waldorfpädagogik
 Fachbereich Eurythmie
 (z. Hd. Charlotte Frisch)
 Annener Berg 15
 D-58454 Witten/Annen
 Tel. 0049 (0) 2302 9673-0
 Fax 0049 (0) 2302 68000

Kosten des Kurses

Die Kosten des Kurses betragen DM 700.- (300.- Studentengemeinschaft, 250.- Seminarkostenpauschale, 150.- Inskriptionsgebühr).

Eurythmie-Wochenend-Tagung für Laien, Studenten, Eurythmisten

Freitag, 14. Mai 1999, Beginn 19.15 Uhr, bis Sonntag, 16. Mai, 12.30 Uhr.

Freitag, 15. Oktober 1999, Beginn 19.15 Uhr, bis Sonntag, 17. Oktober, 12.30 Uhr.

*Akademie für Eurythmische Kunst
 Baselland
 Postfach 24, CH-4143 Dornach
 Künstlerische Leitung: Christoph Graf*

Strahlenkranz

Gotteslob



Friedenslicht

Lebensquell

Funkelwunder

BIOGRAPHISCHES

Einiges aus den Proben mit Marie Steiner

Eva Froböse

In der Erinnerung sehe ich – ich bin am 3. Mai 1935 mit zwei Kolleginnen aus meinem Kurs in Berlin nach Dornach gekommen – das Vorstandsauto die Herzentalstrasse hinauffahren. Der Chauffeur Meyer kam von der Villa Hansi und brachte Frau Steiner zur Probe ins Goetheanum, zum Südeingang. Dort wurde sie von ihrer treuen Begleiterin Louise Clason erwartet. Louise Clason kam mit «Frau Doktor» in den grossen Saal, immer ein paar Schritte hinter ihr bleibend. Die Schauspieler und Eurythmistinnen, Frau Doktor spannungsvoll erwartend, erhoben sich alle, was Frau Doktors Würde geziemte. Frau Doktor winkte immer lächelnd ab. Aber was hat man bei ihrem Eintreten erleben können? Ich sage: «Luft ist gereinigt, atme den Geist.» Die Atmosphäre war absolut erfrischt.

Im Jahre 1936 vollzog sich der Umzug von Marie Steiner aus der Villa Hansi in die Rudolf Steiner-Halde. Die Proben begannen um 11.15 Uhr oder/und um 17.15 Uhr. Die Zeit davor am Morgen war frei für die Ausbildungskurse der Eurythmie- und Sprachschule. Wir Eurythmisten profitierten enorm, waren wir doch in den verschiedenen Dramen als Engel oder Tänzerinnen beteiligt. Eine wunderbare Eurythmieprobe hatten wir mit Frau Doktor im Goetheanum. Es handelte sich um den Spruch «Die Geisterwelt, sie bleibt dir verschlossen, erkennst du in dir selber nicht den Geist, der in der Seele leuchtet, und tragend Licht dir werden kann in Weltentiefen, auf Weltenhöhen.» Frau Wachsmuth sprach für uns den Spruch – und wir hatten das Glück, dass Frau Doktor uns den Spruch ein paarmal rezitierte. Es war unglaublich, wie wir flogen ...

Sie griff den Laut, das Wort – wir waren auf ihrem Atemstrom – und sie liess wieder los! – Sehr schwer ist das Loslassen. Ein Erlebnis!

Eine nette kleine Begebenheit während einer intimen Eurythmieprobe im grossen Saal (jetzt Halde I) von Frau Doktor: In Zürich wurden Anfang der vierziger Jahre kleinere Eurythmieaufführungen, z. B. im Kaufmännischen Verein, arrangiert. Marie Savitch benutzte gerne die Gelegenheit, jüngeren begabten Eurythmisten eine Chance zur Weiterbildung zu geben. So musste ich die «falsche Nonne» in der Dichtung «Die Königskinder» darstellen. Savitch sagte mir: «Nimm einen Schleier mit und tu ihn dir über den Kopf.» Gut, ich erscheine mit dem Schleier bei meinem Auftritt. Frau Doktor: «Warum hat sie denn einen Schleier über dem Gesicht? – Ja, Frau Doktor, sie sieht so jung aus.» – Frau Doktor: «Aber es kann doch eine junge, feurige Nonne sein, die Bewegungen sind doch gut.» – Typisch Frau Doktor!

Noch etwas fällt mir ein: eine Probe im Sommer in der Schreinerei. Eine Eurythmistin hatte ihr Debüt; sie musste sich Frau Doktor präsentieren, trägt bei ihrem Stück einen roten Schleier. Die Probe beginnt, alles geht durch, auch das Stück der Eurythmistin. Etwas später zwischen zwei Nummern ist Frau Doktors Stimme zu hören: «Die in dem roten Kleid muss Kopfstellungen üben, sie ist zu steif.»

Waren Chorproben angesetzt, so dauerten diese ziemlich lange Zeit. Edwin Froböse schildert in einem Aufsatz (in Heft Nr. 101 der «Beiträge zur Gesamtausgabe») sehr anschaulich, wie es überhaupt zu dem «Sprechchor» kam, der dann wirklich zu «Weltberühmtheit» kam.

Ja, es wurde manchmal sehr spät – und man erwartete die Künstler dann zum Essen. Ich sehe noch die ganze Schar, wie sie hinterströmte aus dem Saal von Frau Doktor

zum Haus Haldeck. Edwin Froböse kam meistens als letzter, da Frau Doktor noch einiges mit ihm zu besprechen hatte.

Gerne erzählte Edwin Froböse, dass Marie Steiner die Hexe aus «Faust I», seine Hexe, so durchgelassen habe, wie er sie spielte. Und das war enorm temperamentvoll und ausdrucksvoll bis in die Gebärde und Mimik. Zum Auftritt hatte er sich einen Stuhl hinter den Schornstein gestellt, von dem er heruntersprang mit seinem Besen. Die Meerkatzen mussten sich in acht nehmen, um zu «überleben». Den Zauberkreis eurythmisierte er mit einem S sehr eindrucksvoll, was ihm ein Lob von Lea van der Pals einbrachte. «Ist er nicht eine schöne Hexe?» sagte Frau Doktor.

Eine reizende Geschichte von Frau Doktor: Sie war beim Einstudieren der Sorge-Szene von «Faust II», V. Akt. Wie so oft, probierte sie immer wieder andere aus. Keine und keiner bestand. Schliesslich sagte sie: «Jetzt probiere ich noch Froböse aus – und wenn das nicht geht, schliesse ich die Sektion!» Aber es ging – und ich habe nie wieder eine so hervorragende «Sorge» erlebt.

Beim Schauspielertreffen im April 1996 erzählte ich diese Geschichte, die ich von meinem Mann kannte – und ich gerade angeregt war. Helles Gelächter von allen Seiten! Ich versuchte zu sagen, dass Froböse etwas andeuten wollte ... Aber was stellte er in den Mittelpunkt? Den Silbenschrift. Natürlich ist der ganz wichtig. In diesem Zusammenhang kann ich auf das Heftchen «Aus der Probenarbeit» hinweisen, in welchem Aufzeichnungen von Inna Punter enthalten sind, die sie während der Proben mit Frau Doktors Aussprüchen festgehalten hat. Dort ist viel über den Silbenschrift zu finden.

Bei der Szene in «Auerbachs Keller» mit den vier Trinkkumpanen muss es grossartig gewesen sein, wie sie die vier Temperamente anlegte, arbeitete und schliesslich sprach. Es war wohl Hendewerk, der sich so äusserte, er habe da erst richtig erkannt, was für eine grossartige Schauspielerin sie sei.

Nach einer Probe ging Frau Doktor an Werner Teichert vorbei und sagte: «Nicht wahr, Teichert, das haben Sie gar nicht gern, wenn ich so streng arbeite.» Teichert darauf: «Nein, Frau Doktor.»

Im Sommer 1946 wollte Frau Doktor noch einmal, bevor die «Faust»-Aufführungen stattfanden, den Walpurgisnachtstraum mit allen darin Auftretenden durcharbeiten. Diese Probe fand in ihrem grossen Saal in der Rudolf Steiner-Halde statt. Alle waren wir versammelt – dann trat sie in den Saal, sehr zart und schmal geworden, in einem naturfarbenen seidenen Burrettkleid, und ging langsam, ohne jede Begleitung, auf ihren Platz links auf der Seite auf die Bank. Natürlich waren wir alle zur Begrüssung aufgestanden. Es begann, und ab und zu hörte man ihre helle, korrigierende Stimme. Sie war jugendlich geblieben. Bei dieser Gelegenheit stellte man ihr zwei neue, junge Eurythmistinnen vor: eine Holländerin und eine Engländerin. Das war die letzte gemeinsame Probe. In Beatenberg, wo sie sich bis zu ihrem Tode aufhielt, hat sie noch mit einigen Künstlern intensiv gearbeitet.

Es war der 28. Dezember 1948, an welchem an einem Nachmittag ein grosses schwarzes Auto, gedämpft durch den Schnee, ihre sterbliche Hülle wieder in den Saal zur Aufbahrung brachte – in den Raum, in dem unsagbar viel Kulturelles durch sie geschaffen worden war.

Zum 90. Geburtstag von Lea van der Pals am 9. Januar 1999

*Erinnerungen an ihre Eurythmie
und an ihre Schule*

Annemarie Bäschlin

Wenn man in den fünfziger, sechziger Jahren die «Lea-Schule» erlebt hat, so konnte man wahrnehmen, dass sie von einem urgesunden, urkünstlerischen Geist getragen

und durchdrungen war. Das zeigte sich zunächst in dem gehaltvollen Unterricht aller Lehrkräfte, die von Lea, der Schulleiterin, immer viel lernen konnten und dennoch in ihrer Unterrichtsgestaltung völlig frei gelassen waren. Alle hatten ihre Haupttätigkeit an der Goetheanum-Bühne unter der Leitung von Marie Savitch und liessen aus dem Quell ihres künstlerischen Schaffens die besten Kräfte in die Eurythmieschule fließen. Die Lehrer waren damals – mit Lea –: Christine Custer, Cara Croot, Margarethe Proskauer-Unger, Imme Atwood-Reipert und Anita Zingg. Unterricht und Übstunden wurden unterstützt von guten Musikern und Sprachgestaltern, die ebenfalls stets mit Dankbarkeit die treffenden Korrekturen von Lea entgegennahmen. Der sinnvolle Aufbau des Lehrplans hat sich als sehr fruchtbar erwiesen, ebenso der stets rhythmisch und organisch verlaufende Stundenplan.

Während des zweiten und dritten Jahres der Ausbildung gab Lea wöchentlich eine Farben-Stunde. Da konnte man erleben, dass jeder Laut, jede Seelengeste etwas Wesenhaftes sein kann und eine starke differenzierte Aussagekraft hat. So wurde man zwei Jahre lang an die Eurythmiefiguren herangeführt – durch das Erlebenlernen der Farbqualitäten.

Eine grosse Bereicherung waren die vielen Eurythmie-Aufführungen. Als Zuschauer war man zutiefst ergriffen von den belebenden Kräften, die Leas Eurythmie ausstrahlte und den ganzen Raum, die Gemüter erfüllte. Lea konnte sich in die grössten Gegensätze verwandeln – von der «Mater Gloriosa» zur «Sorge», zum «bösen Geist», zum «Phantom der Helena», zur «Gallathea», zur «Bacchantin», zur «Dryade», zur «Erichtho» – um nur einige Rollen aus dem «Faust» zu erwähnen. Und wer erinnert sich nicht an die gewaltigen Werke Beethovens! An den langen Satz aus der Hammerklaviersonate, wobei Beethovens Ringen zwischen den tiefsten Abgründen des Daseins und den verklärten Höhen der göttlichen Gegenwart vor einem

stand. Wer sieht nicht lebhaft das Thema mit Variationen aus Beethovens drittletzter Sonate! Wer sieht nicht Chopins Nocturns (in Des-Dur, in Es-Dur), Schuberts Forellenkintett, Händels «Pariser Chaçonne», die Van-der-Pals-Fuge, die «Geburt der Venus», das Van-der-Pals-Violinsolo usw., die eindrucklichen Werke der Lauteurythmie – von Kurt Hendewerks einzigartig geistvoller Sprache getragen: Goethes Urworte, Olaf Åsteson, die Worte der Grundsteinlegung, «Der Engel Rache», «Kassandra» von Schiller, C.F. Meyers «Die zwei Reigen», Pentheus, «Die sterbende Meduse» und vieles mehr – auch die Humoresken «Der Vielfrass», «Das Auge der Maus».

Lea war – im wahrsten Sinne des Wortes – eine Griechin, aber auch – im wahrsten Sinne des Wortes – Eurythmistin. Sie fühlte sichtbar die Bewegungen des Ätherleibes und der Umkreiskräfte, die sie, durch die Weisheit in ihren Gliedern und aus dem vollen Menschen heraus, zu gestalten wusste. Was hat der starke ätherische Strom bewirkt, der Zuschauer, Kollegen auf der Bühne und Eurythmieschüler innerlich in Bewegung brachte und trug? Man wurde angeregt, die eigene Aktivität derselben Kräfte in sich wachzurufen und zu engagieren. Aber, wie Lea bemerkte: «Dieses erwünschte Wie-von-einem-Strom-getragen-Sein kommt erst nach langem Üben.»

Auch wenn Lea den Schülern zuschaute, fühlten sie sich nicht gehemmt durch ihre Überlegenheit, im Gegenteil: ihre Ruhe, ihre Grösse und Güte hatte eine ermutigende Wirkung und regte die Phantasiekräfte an. Durch wenige, aber wesentliche Korrekturen wurden die schönsten Fortschritte erzielt.

Als man im vierten Jahr alle Laut- und Toneurythmiestunden bei Lea haben durfte, war das eine gewaltige Fülle von Substanz, die einen nährte, inspirierte und beflügelte. Lea hatte alles wahrhaftig, anthroposophisch fundiert durchgearbeitet. Ihre goetheanistische Art, die Dinge zu betrachten,

machten den Unterricht auch so anschaulich, konkret und praktisch, man wusste immer, was man erlebnismässig zu tun hatte, um es in die entsprechenden eurythmischen Bewegungen umsetzen zu können. Sämtliche Grundelemente wurden aufgearbeitet, so dass sich durch jedes Element Welten offenbarten, die einem dem Wesen desselben näherbrachten. Die Formen von Rudolf Steiner fingen noch ganz anders an zu sprechen. Man wurde in das innere Geschehen der Gedichte und Kompositionen hineingeführt, um eurythmisch in sie eintauchen zu lernen. So wurden verschiedene Gebiete intensiv durchgenommen, wie die Elementarwesen – Sylphen, Gnomen, Undinen, Salamander –, die Seelenkräfte – Philia, Astrid, Luna –, Luzifer und Ahriman, die Kulturepochen ...

Man hatte das Gefühl bekommen, klare Wege für die Arbeit der Zukunft zu sehen, und auch das Gefühl, dass die Eurythmie erst richtig anfangen würde, geboren zu werden, dass man so an ihr weiterarbeiten müsste, um in sie hineinwachsen zu können. Leas Art bewirkte eine Begeisterung für das Üben, denn die Grundlagen konnten Schritt für Schritt, sinnvoll, aus dem Lebendigen heraus, geschaffen werden.

Im Hinblick auf die Zukunft äusserte sich Lea folgendermassen: «Es ist nötig, mutig, verständig, verantwortlich zu ergreifen die noch reichlich zu findenden Hinweise Rudolf Steiners, welche noch unausgeschöpft sind. Die Eurythmie hat mehr und mehr ihre Zukunftsaufgabe noch vor sich ... So wie das Üben eurythmischer Beweglichkeit des ganzen Menschen auf die Denkfähigkeit belebend und produktiv zurückwirken kann, so kann das belebte, imaginative, schöpferische Denken die Beweglichkeit aus der Stagnation befreien.»

Die Anfänge, welche Lea van der Pals – in Zusammenarbeit mit Dr. med. Kirchner Bockholt – für die Ausarbeitung einer Tonheileurythmie gemacht hat, sind aus ihrem urkünstlerischen, intuitiven Erfassen der

toneurythmischen Wirkungen und aus dem Verarbeiten von Rudolf Steiners Anregungen hervorgegangen. Davon zeugt auch ihr wertvolles Buch «Der Mensch Musik», welches der Tonheileurythmie-Arbeit vorangegangen ist. Die langjährigen Erfahrungen, die seither von Heileurythmisten mit ihren Patienten gemacht wurden, haben viele fruchtbare Ergebnisse gebracht. Somit hat Lea auch auf diesem Gebiet einen Weg in die Zukunft gebahnt, auf dem noch ungeahnte Möglichkeiten liegen.

Über Lea van der Pals

Almut Schröder

Die Eurythmie von Lea van der Pals war immer von einer wunderbaren, grossen ätherischen Ausdruckskraft umgeben. Wenn man mit ihr zusammen in einer Gruppensache auftreten durfte, war man von ihren Ätherkräften eingehüllt und mitgetragen.

Lea van der Pals ist nicht nur das Ideal einer Eurythmistin mit der grössten ätherischen Ausdruckskraft, sondern auch ein auf allen Gebieten ganz umfassend gebildeter Mensch.

Elke von Laue

Am 9. Januar 1999 erhielt Lea van der Pals, einst Leiterin der Eurythmieausbildung in Dornach und später auch verantwortlich für die Eurythmiebühne Dornach, von vielen, vielen ehemaligen Schülern aus aller Welt Grussworte und Blumen. Diese vielen Persönlichkeiten hatten ihre ganz individuellen Begegnungen mit Frau van der Pals, die sie im nachhinein als Sternstunden ihres Lebens zu benennen wussten.

Die Meisterin teilte ihre Früchte aus, und die Samen fielen auf fruchtbaren Boden. Einige ihrer Schüler (Ingrid Gillert, Rosmarie Barsold, Werner Barfod, Christof Graf, Jan Ranck, Dorothea Mier) gründeten wieder

Ausbildungsstätten in Deutschland, Holland, in der Schweiz, in Israel und den USA.

Zum Geburtstag am 9. Januar verwandelten sich die Wohnräume von Frau van der Pals in «blühende Landschaften». Am Abend war allein die Rose neunzigmal vertreten! Der Höhepunkt des Festes war der 10. Januar, als nachmittags der Jubilarin eine Eurythmieaufführung geschenkt wurde. Im vollbelegten Grundsteinsaal am Goetheanum freuten sich die Zuschauer, dass Frau van der Pals unter ihnen weilen konnte. Frau Dr. Virginia Sease überbrachte vom Vorstand und von der Sektion für Redende und Musizierende Künste herzliche Grüsse und Wünsche und deutete in ihren einleitenden Worten an, wie vielfältig das Leben von Frau van der Pals von künstlerischen Tätigkeiten durchzogen war. In der zweiten Lebenshälfte wurde die schriftstellerische Tätigkeit intensiver.

«Der Mensch Musik», «Was ist Eurythmie?» und das Buch über die «Tonheileurythmie» sind die bekanntesten Veröffentlichungen von Frau van der Pals. Im letzten Jahr ist noch der Gedichtband «Einsam – aber nicht allein» erschienen.

Frau Annemarie Bäschlin (Schweiz) und Frau Jan Ranck (Israel) sei sehr herzlich gedankt, dass es ihnen gelungen ist, zum richtigen Zeitpunkt mit einem Programm Frau van der Pals und die Festgäste zu erfreuen. Die Eurythmisten wählten u.a. Texte, denen Angaben von Rudolf Steiner in Raumformen, Kostümen, Beleuchtung und eurythmischer Gestaltung zugrunde lagen.

«Neues Jahr», ein Gedicht von Lea van der Pals, liess den ersten Teil ausklingen. Der zweite Teil der Aufführung begann mit dem Prélude in As-Dur op. 28, Nr. 12 von Frédéric Chopin. Die Zuschauer waren erfreut über das Prélude, dessen Raumform die Jubilarin einst entworfen hatte. Wer während der Musik einen Blick auf sie richten konnte, durfte um sie einen zarten schnellen Bewegungsstrom und ein Lächeln wahrnehmen.

Wohlbehütet von ihren Pflegerinnen, den Eurythmistinnen Ferena Janki, Maria Theresa Griffo und Nina Lehmann konnte sie das Geschenk der Eurythmie-Aufführung entgegennehmen.

Was ihr da entgegenströmte, nahm Frau van der Pals mit erhabener Ruhe und Offenheit auf. Alle Anwesenden waren herzlich dankbar, dass die gefeierte Künstlerin noch einmal am Ort ihres Wirkens erscheinen konnte. Herr Schmidt-Brabant und Frau Dr. Virginia Sease reichten der Jubilarin die Hände, während die übrigen Anwesenden nur von ferne in Gedanken ihre Glück- und Segenswünsche an Frau van der Pals richten konnten. Alle früheren Schüler, alle Freunde wünschen ihr Mut und Vertrauen für die Zukunft.

Urte Copijn-Meier (1964)

*Hold Vögelein,
nun sing dich in die Höh' hinein,
lass' dich vom Sonnenwagen
im Morgenglanz hinuntertragen.*

*Die Sanftheit kühler Nacht,
den Erdenschoss mit Perlen reich gemacht,
weicht nun, den neuen Tag uns zu
[verkünden,
der Perlendecke Lichter anzuzünden.*

Diesen Sonnenwagen verstanden Sie in uns Studenten zu erwecken! Dabei erinnerte ich mich an folgendes Erlebnis: Wir lernten die Dur-Terz als Intervall zu gestalten. Und nachdem Sie uns erst einmal tüchtig hatten strampeln lassen, machten Sie uns die Terz selber vor. Obwohl wir ja nur dastanden und zuschauten, war mir plötzlich, wie wenn eine gewaltige Kraft, wie eine grosse, sanfte Woge mich ergriff, hob und forttrug, bis ich wieder den Boden unter den Füßen spürte. Ich fühlte mich über mich hinausgehoben. Ja, in diesem Augenblick war ich Nike! – Es war ein gewaltiges Erlebnis und wurde mir von da an wegweisend für die Eurythmie.

So sende ich Ihnen nachträglich zu Ihrem neunzigsten Geburtstag meine allerherzlichsten Glückwünsche mit der Hoffnung für ein weiteres schöpferisches Schaffen, wie es in ihrem Gedichtband «Ein Weg, einsam, aber nicht allein» so schön und so stark zum Ausdruck kommt.

Lea van der Pals als Rezitatorin

Cara Groot

Lea van der Pals war nicht nur eurythmisch, sondern auch in der Sprachgestaltung eine echte Könnlerin. Sie hatte einen grossen Atem und konnte die sprachlichen Mittel bewusst und nuanciert einsetzen. In den vielen Jahren, da sie die von Marie Steiner geleiteten Proben erleben durfte, hat sie Massstäbe für eine hohe sprachliche Kultur in sich aufgenommen.

Bei der Inszenierung von Goethes «Faust» wurde sie von Marie Steiner als Grazie im «Mummenschanz» und als Mater Gloriosa in der «Himmelfahrts-Szene» auch sprechend eingesetzt.

Wenn Lea beim Unterricht oder während Proben rezitierte, konnte man sich wunderbar darauf bewegen, und junge Rezitatoren, die zur Eurythmie sprechen sollten, wurden von ihr manchmal kräftig in die Kur genommen.

Auch heute noch besitzt sie ein unbestechlich feines Ohr für sprachliche Nuancen, und es ist nicht lange her, dass Sprachgestalter mit besonderem Interesse für die Rezitation zur Eurythmie zu ihr kommen konnten und wertvolle Anregungen von ihr erhielten.

In der Eurythmieschule, wenn die Fremdsprachen drankamen, rezitierte sie das Englische und Französische fast immer selbst.

Nach dem Krieg wurden die Eurythmisten oft nach Strassburg eingeladen. Das kam vor allem durch Elfriede Maurer zustande, die dort als Eurythmistin unermüdlich tätig war.

Diese Strassburger Aufführungen auf der kleinen Schulbühne waren immer ein freudiges Erlebnis, wozu auch der Schularzt, Dr. Schoch, der mit begeisterter Improvisation die Beleuchtung übernahm, das Seinige beitrug.

In der Nachkriegszeit konnte man mit einem Schweizer oder niederländischen Pass ungehindert die französische Grenze passieren, während man für den deutschen Pass stets ein Visum benötigte. Einmal, Anfang der 50er Jahre, sollte eine kleine Gruppe aus Dornach nach Strassburg fahren. Aber zu aller Aufregung waren am Abend vor der Abreise zwei Visa, nämlich eins für den Rezitator und eins für eine der Eurythmistinnen, immer noch nicht da. Was tun? Die erlösende Idee kam von einer Eurythmiestudentin (Willy Woldijk): Lea van der Pals mit ihrem niederländischen Pass könnte doch die Rezitation übernehmen, während die holländische Schreiberin dieser Zeilen für die deutsche Eurythmistin einspringen sollte. So geschah es. Und so kam das Strassburger Publikum zu einer Aufführung, bei der es die von allen verehrte Eurythmistin Lea van der Pals nicht auf der Bühne, sondern überraschenderweise daneben, französische und deutsche Texte rezitierend, erleben durfte. Mit grossem Beifall hat es ihr dafür gedankt. – Und Lea selber hatte ihren Spass an dieser unerwarteten Herausforderung.

Dank an Lea van der Pals

Rosemaria Bock

Es war im Sommer 1948, nur wenige Deutsche konnten in dieser Zeit schon Dornach besuchen. So sehe ich es als grosses Glück an, mitten in meiner Eurythmieausbildung an einer Jugendtagung in die Südschweiz eingeladen worden zu sein. Am Tag der Durchreise durch Dornach gab es eine Eurythmieaufführung in der Schreinerei; das durfte man nicht versäumen! Und was war das für ein Erlebnis, all die «alten» Grossen

der Eurythmie zu sehen! Der durchgreifendste Eindruck wurde mir allerdings durch die «Kassandra» von Schiller, die durch Lea van der Pals wie persönlich verkörpert wurde. Eine Griechin in moderner Gestaltung war anwesend. Es wurde zur Gewissheit, was ich gedanklich aufgenommen hatte: Die Eurythmie hat eine Wurzel in Griechenland, so wie wir Eurythmisten auch. Aber – es ist griechischer Geist und Schönheitssinn, der – durch den Orkus gegangen – wieder erwacht, stärker erwacht ist.

Alles, was ich durch Lea van der Pals an Tagungen oder in der Zeit eines Gasttrimesters im Oberkurs aufnahm, konnte ich verarbeiten und im Unterricht weitergeben. Neben der beflügelnden Ausbildung bei Else Klink waren die Gaben von Lea van der Pals wichtigstes Lebenselixier und Arbeitsmaterial zugleich, vor allem für meine Unterrichtstätigkeit. Seien es die Anregungen für die Toneurythmie in Dur und Moll und der Tonleiter, seien es die Farben, die Tierkreiszeichen oder die grundlegenden Hinweise für Humoresken – alles war erarbeitete Wahrhaftigkeit nach den «Gesetzen des Ätherischen» (siehe Clara Smits in GA 277a). An den Gebärden von Lea van der Pals war stets unmittelbar zu erleben, wie es der Ätherleib ist, der in Fülle und Weite eurythmisiert und der den Körper in zukünftiger Weise durchgeistigt.

Das Erlösen der Gebärde in den Raum hinein, die gewaltige Dynamik der Farben oder musikalischer Harmonien im Raum, die wir heute so oft vergessen, wenn so viel stehend eurythmisiert wird, zeigte die Grösse und das Können dieser Künstlerin.

In dem Büchlein von Lea van der Pals «Der Mensch Musik» haben wir, wie durch ein Prisma gesehen, die Ursprünge der eurythmischen Kunst erhellt und geformt. Es kann ein Arbeitsbüchlein für jeden Eurythmisten sein.

Was vor Jahren dankbar entgegengenommen werden durfte, konnte ich in den letzten Jahren, in denen Lea van der Pals zurückgezogen lebt, immer wieder erzählend als praktisch Angewandtes zu ihr bringen. Ihre geistige Anteilnahme war stets eine Bereicherung.

Zum 90. Geburtstag von Lea van der Pals

Jan Ranck

Es geht um eine wiederholte Wahrnehmung bei den Frühlings- (später: Sommer-) Abschlüssen im Holzhaus der «Lea-Schule», und



zwar: bei jedem Abschluss von jedem der Unterkurse sind die Studenten aufgetreten und haben sich, wie in jeder Schule, wie Miniaturen ihres Ton- bzw. Lauteurythmielehrers bewegt. Am letzten Abend war dann der Abschluss des Oberkurses, nachdem sie ein Trimester lang ausschliesslich mit Lea gearbeitet hatten. Da traten – besser gesagt, strömten – nicht Miniaturen von Lea auf (leider,

möchte man fast sagen!), sondern jeder bewegte sich wie er selber, nur ungeheuer in seiner individuellen Aussagekraft gewachsen. Es war, als ob Lea eine Sonne war, die über allen ausstrahlte und ihnen dazu verhalf, ihr eigenes Wesen und Können zu entfalten. Leas Eurythmie, weil so rein und ursprünglich, hat als hintergründige Quelle getragen, aber nicht bestimmt. Darin lag ihre Grösse als Lehrerin ausser ihrer einmaligen Fähigkeit, jedes Thema und jede Stunde als eine organische Einheit mit ungeheuer reichem Hintergrund aufzubauen. Unerbittlich korrigiert sie die schlechten Gewohnheiten, ohne aber dafür ihre eigenen, «guten» Gewohnheiten darauf zu stempeln. «Unrichtiges» hat sie nicht zugelassen, aber sie liess einen ganz frei, das Richtige zu tun, so wie es aus einem selber kam.

Mögen wir alle einmal auch soweit sein!

Ein unvergesslicher Eindruck ...

Christa-Maria Schmidt

Ich weiss nicht mehr, in welchem Jahr es war, vielleicht Anfang der 70er Jahre, dass ich in Dornach einer Eurythmie-Aufführung beiwohnte, in welcher ich folgendes starkes Erlebnis hatte:

Ich sass in der ersten Reihe links in der Schreinerei. Unter anderem wurde das Märchen «Von Gut und Böse» von Rudolf Steiner aufgeführt. Lea van der Pals gestaltete wohl den «Mann», es könnte auch der Erzähler gewesen sein; auf jeden Fall hatte ich das begnadete Erlebnis, dass ich den Sprecher an der Seite nicht mehr wahrnahm, sondern Lea sprach ganz real durch ihre kraftvollen, ausdrucksvollen Laute. Am Ende des Stückes wachte ich plötzlich auf und erschrak richtig; ich war wie eingetaucht in das Geschehen: «Was war das nur, du hast ja den Sprecher nicht mehr gehört!»

Lea selbst sprach für mich – ich sah nicht nur eine sichtbare Wortgebärde, sondern ich hörte ihre Bewegung gleichzeitig mit – sie sprach!

Ich werde dieses Erlebnis nie vergessen.

Ein Erlebnis vom Ende der 40er Jahre

Ursula-Ingrid Gillert

Als nach dem Krieg zum ersten Mal wieder Dornacher Künstler nach Stuttgart kommen durften, waren das natürlich grosse Festtage für uns. Und so kam in dieser Zeit auch die Eurythmie-Bühnengruppe (so wurde sie allerdings damals noch nicht genannt). Ich hatte gerade eine Zeitlang angefangen, Eurythmie zu lernen bei Else Klink in Köngen. Wir freuten uns natürlich ungeheuer auf die Aufführung und waren äusserst gespannt. Da trat nun eine Eurythmistin auf. Ich wusste schon, dass sie Lea van der Pals hiess. Ja, sie trat auf, sie schwebte nicht, aber

sie war plötzlich an einem Ort der Bühne; dann fing die Musik an, und sie bewegte sich. Aber sie bewegte sich natürlich überhaupt nicht wie wir: Form und Töne. Sondern es war wirklich dem Gefühl nach so, als ob eine griechische Plastik von ihrem Sockel gestiegen wäre und nun mit Bewegung den Raum erfüllte. Ich war damals knapp über 20 Jahre alt, und es war dieses Bewegungserlebnis einfach atemberaubend, es war lebendig gewordene Schönheit.

Ein vergleichbares Erlebnis hatte ich, auch in Stuttgart, auch zu dieser Zeit. Das war «Kassandra» von Schiller. Ich habe nie zuvor und nie mehr in späteren Jahren ein so tiefes Erlebnis von Schönheit gehabt. Das hat sich mir in meine Eurythmie-Seele tief und bedeutend eingepägt.

Erinnerungen

Margareta Habekost, Helsinki

Für die Wege-weisenden Erlebnisse von damals ein aphoristischer Strauss:

Ich sehe sie mitten in der Unterrichtsstunde königlich von ihrem Sitz- und Bein-klappstühlchen im grossen Saal des Holzhauses zur Tür schreiten – verwunderte Stille unter den Studenten. Als die Tür sich nach einiger Zeit von aussen wieder öffnet, wirft sie, wiederum hereingetreten, einen faust-grossen Stein auf den Holzfussboden! – Er-wachen wir Schlafenden endlich gegenüber dem, was unsere Lehrerin uns nahebringen möchte? Haben wir jetzt verstanden ...?

Sie fordert mich auf: «Zuviel Wasser in Ihrem Ätherleib! Schicken Sie Feuer in Ihren Astralleib!», «Legen Sie endlich die gotische Kathedrale ab!»

Ihr Unterricht war derart farbenreich und lebendig, dass man als Studentin keinen Hang zu den am Goetheanum für alle Studenten des Ortes stattfindenden Bildungskurse verspürte, sie erschienen gegenüber den Eurythmiestunden bei Lea farblos.

Zu bedenken und zu überlegen gab sie uns manches in ihren Stunden: So erinnere ich mich z.B. an die uns weckenden Bemerkungen zu Denken, Fühlen und Wollen und den dazugehörigen Formen des Geraden, gebogen Geraden und dynamisch Runden.

Lebendig waren die Farbstunden, voll von bildhaftem Erleben und Kraft.

Als ich einmal aus Dänemark später zum Studium kam, aus Unverstand ein zu schweres Tonsolo gewählt hatte und damit natürlich nicht zurecht kam, schlug kurz vor dem Abschluss die Lehrerin ein passendes Stück vor, das dann auch aufgeführt werden konnte.

Ihre Stimme trug am besten und einfühlsamsten von allen Sprechern: Man war sicher und getragen, wenn man wusste: Lea spricht das Gedicht.

Von der Bühne her steht mir lebendig die Rolle der Galathea in der Muschel aus «Faust» vor Augen: Königlich!

Ausserhalb des Unterrichts «klappte sie ihr Visier herunter» und erschien vielen von uns unnahbar fern, fast einsam. Diesen Kreis zu durchbrechen war nicht jedermann gegeben. Um so befreiender war Jahre später die Begegnung mit der ehemaligen Lehrerin, als es um die Frage einer Studentin in Finnland und ihre weitere Ausbildung ging.

Wärme, Tragekraft, Entwicklungsbereitschaft unter einer herb-abschliessenden Oberfläche: so habe ich unsere Lehrerin und Jubilarin, der ich für die lehrreichen und schicksalsbildenden Jahre an ihrer Schule danken möchte, in Erinnerung.

Wie eine «kleine Mythe»

Christine Lubczyk

In der Zeit, in der Lea van der Pals' 90. Geburtstag sich näherte, träumte mir in eindringlicher Klarheit:

Im Goetheanum war gerade eine herrliche Eurythmieaufführung auf der Bau-Bühne beendet. Die Menschen gingen tief berührt

und von Freude bewegt vondannen. Lea van der Pals hatte im Programm mitgewirkt und wieder einmal durch ihre künstlerische Kraft den Raum der Bühne so in Bewegung und Schönheit verwandelt, dass die Wände gewichen waren und Sprachkräfte wie direkt von den Sternenkraften in gewaltiger farbiger Klangfülle heruntergeströmt waren.

Viele Menschen aller Altersstufen trafen sich anschliessend in ihrem Haus, im vorderen Zimmer, in dem noch heute der Flügel ihres Vaters steht. Hier ging es bewegt weiter – angeregte Gespräche über das soeben auf der Bühne Erlebte, Fragen an Lea van der Pals und ihrerseits Antworten und auch Unterweisungen praktischer Art. Immer mehr Menschen – vor allem jugendliche – drängten herein, und andere gingen auch wieder. Während dieser angeregten und anregenden Begegnung war Lea van der Pals unbemerkt entschwunden. – Da wurde der Blick aller durch die geöffnete Flügeltür in das hintere Zimmer gelenkt. Doch siehe! Dieses Zimmer wurde immer grösser und weitete sich zu einer unendlichen, wunderbaren Landschaft voller Kraft und voller Pflanzen: Blumen, Büsche und Bäume aller Arten wurden sichtbar, und besonders fielen die dunklen Zypressen auf, die wie bei van Gogh gleich dunklen Flammen zum blauen Himmel strebten. Und jetzt konnte man Lea van der Pals in ihrem weissen Eurythmiekleid mit dem viereckigen Halsausschnitt wahrnehmen. Sie war auf einer kleinen Anhöhe in mächtiger Tätigkeit versunken: sie bewegte mit ihren kraftvollen Armen die gesamte Natur um sich herum und formte in immer herrlicheren Gestaltungen die Büsche, Bäume, ja selbst die Wolken und Winde. –

In stauender Stille standen alle Menschen des vorderen Zimmers wie gebannt, keiner wagte es mehr, sie anzusprechen. Eine wundersame Beglückung breitete sich über alle und alles aus.

Für Maria Jenny-Schuster, zum 92. Geburtstag einer Ur-Eurythmistin

Cara Groot

In den düsteren Jahren des Zweiten Weltkrieges war es in dem vom Feind besetzten kleinen Holland für junge Menschen, die sich gerade an die Anthroposophie herantasteten, ein Ereignis, durch ältere Mitglieder vom Goetheanum im sagenumwobenen «Dornach» erzählen zu hören. Neben vielem anderen war da auch von grossartigen künstlerischen Erlebnissen die Rede: von den Mysteriendramen und deren Darstellern, von der ersten Gesamtauführung des Goetheschen «Faust» und natürlich auch von der Eurythmie. Besonders wenn dieses letzte Thema zur Sprache kam, spitzte eine junge Eurythmie-Anfängerin die Ohren. Viele klangvolle Namen wurden da genannt: «Savitch», «Mimi», «Zuccoli», «Simons», «Lea» und so weiter. Auch ein gewisses «Schusterli» oder «Schuschu» kam immer wieder vor. Man konnte erfahren, wie einmalig die Mozart-Darbietungen dieser Eurythmistin waren, und auch, dass sie die bewegtesten «Doktorformen» auf winzigem Raum sichtbar machen konnte. Sie sei eine kleine Gestalt, und ihre Bewegungen seien zierlich, aber konnten auch kräftig, ja dramatisch sein. Geschwärmt wurde von ihren Auftritten zusammen mit dem «Ritterli» (Ida Ritter, später Schweigler), als ein ideales Duo. – Solche Erzählungen kamen einem damals wie Bilder aus einem unerreichbaren Traumland vor.

1949. Der Krieg war vorbei, und die holländische Eurythmieschülerin hatte in Dornach ihr Studium zu Ende führen können. Im Goethe-Jahr 1949 durfte sie im «Faust» die Rolle des «Euphorion» übernehmen. Für das Duett mit dem «wildesten» der Mädchen des Helena-Chors sollte sie Maria Jenny-Schuster als Partner bekommen. Diese war nach einigen Jahren Unterbrechung gerade

wieder zur Bühne zurückgekehrt. Mit Spannung sah die junge Eurythmistin der ersten Probe mit dieser vielgerühmten, aber – in ihrer Vorstellung – jetzt doch recht «alten» Eurythmistin (42!) entgegen. Auch fragte sie sich, ob diese Koryphäe eine Anfängerin überhaupt akzeptieren würde. – Welche Überraschung: Maria erschien ... und es gab überhaupt keine Probleme. Mit Feuer und Präzision bis in die Fussspitzen ging sie ganz selbstverständlich in die kurze Szene, die sie früher mit dem «Ur-Euphorion» Emica Mohr-Senft («Mimi») kreiert hatte, hinein. Für den neuen Euphorion war es ein überwältigendes Erlebnis! Man kam im Zusammenspiel mit dieser temperamentgeladenen Partnerin zu völlig neuen Impulsen und fühlte sich über sich selbst hinausgehoben. Und gleichzeitig war diese erfahrene Künstlerin im menschlichen Umgang herzlich und unkompliziert. Man fühlte sich von Anfang an ernstgenommen und völlig frei. Es war ein unvergessliches Erlebnis.

Liebe Maria, es freut mich, dir an dieser Stelle nochmals von Herzen dafür zu danken!

Im Gespräch mit Jürgen Schriefer

Durch ein Dritteljahrhundert

Wilfried Hammacher

*Musik – Gesang – Sprache
und Schauspiel*

Meine erste Begegnung mit Jürgen Schriefer hatte ich Mitte der sechziger Jahre im Goetheanum anlässlich einer ersten internationalen Eurythmietagung. Unter Werner Barfods Initiative hatte sich in Bochum eine Eurythmiegruppe gebildet, die im Goetheanum neben vielen anderen Gruppen eine Aufführung zeigte. Jürgen Schriefer hielt eine einführende Ansprache. In verwandter Art, wie wir von der Christianisierung Euro-

pas durch Columban und andere iroschottische Mönche lesen, schilderte er die «Anthroposophierung» des Ruhrgebiets von allem Anfang an mit einer Kenntnis der karmischen Einzelheiten, liebevoll, geistreich, faszinierend. Die konventionelle Passform solcher Ansprachen, durch welche sich die verschiedenen eurythmischen Ensemblebildungen aus vieler Herren Ländern vorstellten, betrug zehn bis fünfzehn Minuten. Nach einer guten halben Stunde spannender Landes-Karma-Geschichte rührte das allein auf eurythmische Taten gerichtete junge Volk des Fachpublikums seine Hände zu abbrechendem Applaus. Und mit wenigen Sätzen musste Jürgen Schriefer seine Ansprache abschliessen; sehr zu meinem Bedauern und meinem durchaus ungestillten Interesse.

Am nächsten Tag wollte es der Zufall, dass wir uns in der letzten Reihe nebeneinander plazierte fanden. Jürgen Schriefer begann das Gespräch – auf meine ersten Inszenierungen im Goetheanum Bezug nehmend: «Sie sind ja ein sehr berühmter Mann!» – «So», sagte ich, «was haben Sie denn gesehen?» Damit hatte er das erste Gespräch in Gang gesetzt. Ich bemerkte bald, dass er ein grosses Talent hatte, Begegnungen einfach vom Zaun zu brechen. Man fühlte darin sein unbändiges Interesse, seine Liebe für Menschenbegegnungen. – Das nächste Gespräch fand im lieben und gastlichen Hause Kühn in Bochum statt. Diesmal nahm keiner von den unbegrenzt dahinfließenden Stunden des anregenden, aufregenden Austauschs die geringste Notiz; so sollte es sich durch die Jahrzehnte wiederholen.

Eine erste Ausrichtung zu gemeinsamer Tätigkeit erhielt unsere freundschaftliche Beziehung durch die grosse Sängerin und Gesangspädagogin Valborg Werbeck-Swertström (1879–1972). Auch eine kleine Karma-geschichte. Frau Werbeck hatte ihre Tätigkeit seit Jahrzehnten ganz dem therapeutischen Gesang gewidmet und grundsätzlich keine Schüler im Kunstgesang mehr ange-

nommen. Diesen Grundsatz hielt sie strikt ein; und es war bekannt, dass sie darin keine Kompromisse zu machen gewillt war. Ausserdem schützte sie sich vor unliebsamen Schülern durch einen Ratschlag von Rudolf Steiner persönlich: nämlich, sie solle niemals einen Schüler annehmen, der ihr nicht vollkommen sympathisch wäre. Ich habe selbst miterlebt, wie eisern sie ihre Freiheit unter dieser Devise behauptete. Ich wusste von ihrer Wirksamkeit durch meine Schwester, Helga Hammacher, die durch ihre langjährige heilpädagogische Tätigkeit sich einen so gravierenden Herzschaden zugezogen hatte, dass sie ihre Tätigkeit abbrechen musste; vielleicht, wenn keine Besserung eintrat, für immer. Frau Werbeck hat sie im Laufe von eineinhalb Jahren vollkommen gesund gesungen, so dass sie ihren Beruf uneingeschränkt wieder aufnehmen konnte, ohne Rückfall.

Da Frau Werbeck Interessenten für den Kunstgesang also gar nicht mehr erst empfing, liess ich durch meine Schwester anfragen, ob ich trotzdem eine Frage an sie richten dürfe: nämlich die, wie man Rudolf Steiners Hinweis, dass Rezitation und Deklamation zwischen Sprechen und Singen als eine Mittebildung zu suchen seien, wirklich übend zum bewussten Erlebnis bringen könne. Und, o Wunder, sie empfing mich tatsächlich zu einem ersten Gespräch in ihrem Musikzimmer: mit einem grossen Flügel, auf dem ein schön gerahmtes Bild von Rudolf Steiner herrschte, einer Marmorbüste von ihr selbst aus ihren jungen Jahren europäischer Berühmtheit als Opern- und Konzertsängerin, vielen laubenartig aufgehäuften Pflanzen und zwei altmodischen hübschen Sesseln, auf denen wir uns gegenüber sass. Sie war von zierlicher Gestalt, vollkommen aufrecht in ihrer Haltung und in ihrem Gang, hoch in ihren Achtzigerjahren noch von einer bezaubernden Grazie, mit tiefer, etwas heiserer Stimme sehr dezidiert ihre Worte setzend, in denen der schwedische Akzent liebenswürdig nachklang; ihre

blauen, sehr hellen Augen prüften ihr Gegenüber durch und durch. Nach einer Stunde, während der ihr zunächst strenger Ernst immer mehr dem so herzlichen und so charmanten Lächeln Platz machte, hatte die zweite Maxime zu meinen Gunsten über die erste gesiegt: ich war zwar kein Patient, aber ich hatte ihre Sympathie errungen. Und so wurde ich nach langen Jahren ihr erster Aspirant für den Kunstgesang. Durch etwa zwei Jahre durfte ich ihren Unterricht entgegennehmen.

Eines Tages sagte sie mir während des Unterrichts: «Ich habe Jürgen Schriefer als Schüler angenommen. Er hat sich seine Stimme durch den Unterricht in der Waldorfschule vollkommen überanstrengt. Ich musste ihm helfen», setzte sie mit einem Seitenblick auf mich hinzu. Offensichtlich wollte sie mir klarmachen, dass meine Situation eine Ausnahme bleiben sollte und sie Jürgen Schriefer allein aus therapeutischen Rücksichten angenommen hatte. Schon bald aber entnahm ich ihren Bemerkungen, dass sie tief beeindruckt war von der hohen Musikalität ihres neuen «Patienten» – wie sie mir immer neu berichtete –, und auf diese Weise bahnte sich Polyhymnie, die Muse des Gesangs, zwischen Meisterin und Schüler ihren Weg.

Übrigens gelang es mir noch – neben wenigen vergeblichen Versuchen –, einen weiteren Musiker bei ihr einzuschleusen, meinen Schwager, den Pianisten und Dirigenten Luigi Sagrestano. Er empfing in ihren Stunden fundamentale Anregungen für sein weiteres musikalisches Wirken. Über diese beiden Musiker von Rang sprach sie bald so, wie eine sorgende Mutter von ihren beiden extrem verschiedenen Söhnen spricht: «der Schriefer» und «der Stano» – so sagte sie immer und beehrte mich durch ihr Vertrauen mit einer Art Ehrenpatenschaft für beide. Jeder war auf seine Weise hingerissen von dieser einzigartigen Persönlichkeit, und Stano bezeugte dies mit italienischer Verve auf

seine Weise, indem er ausrief: «Die Alte ist zum Verlieben!»

Eines Tages, als ich wieder von Dornach angereist war, war an Unterricht nicht zu denken. Die Meisterin war in Aufruhr, die Augen flammten, die Wangen waren hoch gerötet. «Denken Sie, was passiert ist», sagte sie. «Ich spreche mit Schriefer über meine Schule und wie sie fortgesetzt werden könnte. Und plötzlich höre ich mich sagen: Sie müssen meine Schule übernehmen! Und kaum ist das Wort aus dem Munde, denke ich: Was sagst du denn da? Er ist doch gar kein Sänger. Das geht doch gar nicht. Und ich bin so erschrocken über das, was ich da angerichtet habe. Aber ich habe es gesagt.» Und dann folgte eine lange Ausführung, durch die sie ihrer Intuition, die sie so offensichtlich ungewarnt überfallen hatte, das Recht gegenüber ihrem kritischen Sachverstand einzuräumen bemüht war. Und zuletzt war sie beruhigt und sicher in dieser Schicksalsentscheidung. Nichts zeigt schöner ihre tiefe elementare Spiritualität, welche ihrem Genie eigen war, die sie vor ihrer durchaus nüchternen Bewusstseinselenkritik zu rechtfertigen das radikale Bedürfnis hatte. Ihre Entscheidung trug das Karma von über zweitausend Schülern in sich, die Jürgen Schriefer im Laufe des vergangenen Vierteljahrhunderts an vielen Orten der Welt im Werbeckschen Gesang unterrichtet und ausgebildet hat.

Frau Werbeck nahm in ihrem zweiundneunzigsten Lebensjahr an der Begründungsfeierlichkeit der Novalis-Schule für Sprachgestaltung und Dramatische Kunst teil und versicherte mir herzlich, dass unsere beiden Schulen eigentlich zusammengehörten. Dies konnte insofern eine gewisse Realisierung finden, indem zuerst Luigi Sagrestano und dann durch lange Jahre Jürgen Schriefer die Gesangsepochen für die Sprach- und Schauspielschule abgehalten haben. Viele Anregungen künstlerischer Art und schicksalsbildende Gespräche mit den Studenten durch Jürgen Schriefer haben das

Schulleben bereichert. – Von grosser Bedeutung wurden Jürgen Schriefers Vortragszyklen über die Entwicklung der Musik im Gang der Menschheitsgeschichte. Bei einer der letzten dieser Vortragsreihen kam Else Klink täglich zu uns herüber und hörte zu. Eines abends sagte sie mir beim Hinausgehen: «Er spricht wirklich vom Geist; nicht über, sondern *aus* dem Geist.»

Eine entschiedene und segensreiche Wendung nahm unser gemeinsames Streben durch meine Bitte, Jürgen Schriefer möge für die Einstudierung der vier Mysterien-dramen Rudolf Steiners durch die Novalis-Bühne die Musik schreiben. Durch sieben Jahre hat diese Musik unsere über 120 Mysterien-Aufführungen an mehr als zwanzig Orten im deutschsprachigen Gebiet begleitet. Sie hat das dramatische und eurythmische Spiel durch ihre Klänge geistig erweitert und seelisch vertieft.

Hier einige Impressionen, die das ganze musikalische Geschehen charakterisieren mögen:

Im 1. Bild der «Prüfung der Seele» erleben wir Capesius, mit den mantrischen Sprüchen des Benedictus ringend, ohnmächtig zum Geiste durchzudringen, der Verwirrung anheim gegeben. Die Musik offenbart den inneren Gang der Seele: aus dem Chaos dissonierender Seelenklänge ringt sich die Geige in Höhen und Licht, suchend, zagend, aufwärts – und doch sich verlierend. – Dann tritt Benedictus ein, und in Capesius festigt sich der Entschluss zu neuem Suchen. Wieder ringt sich im Nachspiel die Geige aus den tieferen Instrumenten in grosse Höhe herauf, angstvoll, fliehend, ertastend. Und jetzt erheben sich auch die tiefen Klänge nach oben, füllen sich, steigern sich in ein Erwachen, wie gesegnet von Zukunftsblicken, noch zart, wie Morgenröte.

Ganz anders das Nachspiel des 2. Bildes, dem Gespräch Marias mit Benedictus: Die Stimmen ertönen in geschlossener Konkordanz, geschlossener Kraft. Die Geige erhebt sich aus ihnen herauf, aber jetzt wie aus-

strahlende Erkenntnisblicke. Dann wendet sich das Klingen ins Dunkel, wie im Schmerz, in ein kämpfendes Durchleiden, als eine Kampfansage der Erkenntnis an Ahriman, sich kraftvoll zur Klarheit wendend.

Wunderbar, wie im 5. Bild nach dem Erlebnis des Märchens vom Quellenwunder die Flöte sich die Zaubersphäre elementarisch-astralischer Geheimnisse aufschliesst, die geistigen Wunden des Capesius mit dem Schleier des Märchens heilend verhüllend, und doch seine höheren Sinne traumhaft öffnend.

Am Ende des 10. Bildes, in dem Capesius sein Schicksal erkennt und an ihm zerbricht, taucht die Flöte dagegen wie unter in die Meerestiefen der Schicksalswogen und verdunkelt sich in den Labyrinthen des Schmerzes.

Eine Zwischenmusik, die ich immer besonders geliebt habe, ist die beim Erscheinen des Geistes des Benedictus in der Ritterburg. Das Orchester beschreibt melodische Spitzbögen, einen über den anderen emporwölbend, betende Hände übereinander nach oben geführt mit der Inbrunst, Stärke und Klarheit scholastischer Geistgestaltung. – Soviel von dieser so einfalls- und phantasiereichen Musik, die dankenswerterweise jetzt im Goetheanum wieder zu hören ist.

Eine besondere Aufgabe verband Jürgen Schriefer und mich im Enthusiasmus für eine Anregung Rudolf Steiners, die er der Eurythmistin Tatjana Kisseff gegeben hat. Nämlich die Szene von Maria und den drei Seelenkräften aus dem 7. Bild der «Pforte der Einweihung» in folgender Reihenfolge zur Darstellung zu bringen: 1. instrumental, 2. gesanglich, 3. sprachlich, 4. eurythmisch-stumm, 5. sprachlich, 6. gesanglich, 7. instrumental. Diese Metamorphosenreihe birgt eine Fülle von Erlebnissen, die auf andere Weise nicht zu erfahren ist. Der Prozess als solcher öffnet Tore der Inspiration. Siebenmal konnten wir an der Novalis-Bühne und anderen Orten diese Gestaltung auf die Bühne bringen. Es war eine Uraufführung. Jürgen Schriefers Musik besass die Geistig-

keit und die seelische Intimität, die in diesem Vorgang gefordert ist.

Zu welcher innigen, innerste Erlebnisse aufschliessenden Geistessprache das Lied fähig ist, konnte man an seinen Novalis-Liedern erleben und an anderen Liedkompositionen, die vor einiger Zeit durch den A-cappella-Chor von Frau Waltjen im Goetheanum zu hören waren. Hier ist es gelungen, in dem herben Klang, nach dem unser Bewusstsein heute verlangt, der mehr oder weniger alles romantische Dur und Moll hinter sich lässt, doch die singende Seele voll und ganz in schönster Weise zur Geltung kommen zu lassen. Man muss dem Komponisten danken, in einer Wüste abstrakter Intellektualität von musikferner Misstönigkeit so viel Intelligenz der Seele im Melodischen erleben zu dürfen.

Ein Impuls Rudolf Steiners, der Jürgen Schriever und mich seit vielen Jahren verbindet, ist die Erneuerung der Jahresfeste, wie sie in den vier Erengel-Imaginationen vom Herbst 1923 angeregt worden ist. Unter diesen ist die Johanni-Imagination diejenige, die ihr Zentrum in der Musik findet. Mit der herzlichen Gratulation und den von Dank und Hoffnung erfüllten Glückwünschen für den Gefeierten verbindet sich der Wunsch und der Wille, dass unsere freundschaftlichen Gespräche und unsere schicksalhafte Gemeinsamkeit nach siebzig Wanderjahren einen Höhepunkt finden mögen in der Gestaltung einer solchen Jahres-Festes-Feierlichkeit, wie sie die Johanni-Imagination und -Inspiration werden könnte und sollte.

A E I O U

Die Hacke hackt den Ast ab.
 Die Sense mäht den Klee weg.
 Der Himmel bringt das Licht hin.
 Die Sonne lockt die Ros' vor,
 Und lustig ruft der Kuckuck.

Das Schaf
 Und der Esel,
 Die Ziege,
 Der Ochs'
 Und die Kuh
 Lagen umher auf der Wiese in wohliger Ruh'.
 Rannte von ferne ein Stier im Galopp auf sie zu.
 Sprangen vor Schreck alle Tiere davon wie im Nu:
 Das Schaf
 Und der Esel,
 Die Ziege,
 Der Ochs'
 Und die Kuh.

VERÖFFENTLICHUNGEN

Sylvia Bardt

Eurythmie als menschenbildende Kraft

Werner Barfod

Aus den Erfahrungen jahrelangen Unterrichtens der Eurythmie mit allen Altersstufen in der Waldorfschule ist dieses Buch geschrieben. Es wendet sich an einen breiten Leserkreis: Menschen, die etwas über das Wesen der Eurythmie erfahren wollen; Lehrer und Erzieher, die über den wirksamen Zusammenhang zwischen den Altersstufen des sich entwickelnden Kindes und dem Eurythmieunterricht erleben und erkennen wollen; Eurythmisten, die sich für die Pädagogik erwärmen wollen oder menschenkundlich konkret Anregung und Vertiefung suchen.

Darüber hinaus wird die Eurythmie aus ihrer Quelle, der Anthroposophie, von verschiedensten Seiten an konkreten Beispielen erlebbar. Der Gesichtspunkt von der Umstülpung des Kreises vom kleinen Kind, das sich von aussen umgeben fühlt, im Umkreis lebt, bis zum 18jährigen Jugendlichen, der aus dem Mittelpunkt, in dem er steht, den Umkreis ergreifen lernt und den Anschluss an den Kosmos sich wieder erarbeiten muss als Keim und Aufgabe für das ganze Leben, zeigt die Möglichkeit der eurythmischen Schulung.

Überall leuchtet hindurch, dass die Eurythmie als Kunst die Quelle ist für alles fruchtbare Darinnenstehen in der Pädagogik. Aber es wird auch erlebbar, dass es um *Erziehungskunst* geht im Grossen, im Lehrplan, im Gang durch die Altersstufen, in der einzelnen Unterrichtsstunde. Der Mensch nach Leib, Seele und Geist steht als ganzer im Mittelpunkt der Ausführungen. Die Eurythmie als Kulturimpuls wird greifbar in allen Facetten, die beleuchtet werden. Im Eurythmisieren kann man «... sein Bewusst-

sein bis zu einer gewissen anderen Schicht hinaufheben». Da wird die Ebene berührt, in der die Engel im menschlichen Astralleib Bilder formen, die die Kräfte für die zukünftige Entwicklung der Menschheit bilden.

Mögen viele Menschen das Buch lesen und ein neues Verständnis für die Eurythmie in der Kultur bekommen und viele Eurythmisten den Weg in die Pädagogik finden.

W. Barfod

Tierkreisgesten und Menschenwesen

Birrethe Arden-Hansen

«Sie könnten alle Gegenden der Welt bereisen. Sie könnten alles erfahren, was es auf der Erde gibt, es wäre nichts gegen die unendliche Gestaltungsfülle, die aus einem einzigen Tierkreiszeichen dem Menschen und der Welt entgegenströmt.»

Lässt man eine solche Aussage Rudolf Steiners eine Weile auf sich wirken, und vergleicht man sie dann mit der Einführung, die er 1924 den Eurythmisten im Lauteurythmiekurs gab, so erscheinen die Sätze des 10. Vortrages zur Charakteristik der Tierkreisgebärden zunächst erstaunlich knapp bemessen: «Heben Sie beide Arme in die Höhe, Handflächen auswärts, spreizen Sie alle Finger.» Und später: «Es strömt sonnenhaft dasjenige aus, was man das Element der Begeisterung nennen kann, das Element, das namentlich in der Brust seinen Ursprung hat.» Und: «Der Löwe, der trägt einseitig als seine Charakteristik dasjenige an sich, was Sie da durch die entsprechende Gebärde haben.» Im 11. Vortrag dann einfach: «Löwe, t (TAO).»

«Unglaubliche Gestaltungsfülle»? Mehr als sämtliche Erdenerfahrungen? Ja, aber nur, wenn man die kurze Angabe wie ein Sa-

menkorn erlebt und sich selbst als die Erde, in die es gelegt wird! Die scheinbare «Armut» als Herausforderung: lebe damit, arbeite daran, erzeuge aus deinem eigenen Inneren die versprochene Gestaltungsfülle!

Wer die Themen der Kurse von Werner Barfod durch Jahre miterlebt hat, weiss, wie intensiv er die Frage des Tierkreises bearbeitet hat. Von immer neuen Gesichtspunkten aus hat er es in sich und den Kursteilnehmern bewegt: aus den Gebärden, den Lauten, den Farben, den Formkräften – und zuletzt aus der ganz eigenen Entdeckung: dem Zusammenhang mit den menschlichen Arbeitsbewegungen.

Die Zusammenfassung all dieser Bemühungen liegt jetzt als Buch vor: «Tierkreisgesten und Menschenwesen. Ein Weg zu den Quellen der Eurythmie». Ein Buch, das zur Mitarbeit auffordert, wie die Sätze des 10. Vortrages. Es ist sehr konzentriert geschrieben, es will nicht nur gelesen und zur Kenntnis genommen, sondern geübt und vollzogen werden. Im nachsinnenden Erleben der Üb-Erfahrungen will es verstanden werden, und die Hilfe, die man bekommt, besteht in der Fülle der Aspekte der zwölf Kapitel des Buches, die wirklich wegweisend sind zu den Quellen der Eurythmie.

Da wird man zuerst in die kosmische Stimmung um die Schöpfung des Menschen versetzt, wo die Gestalt aus dem Weltenwort verdichtet wird. Es wird entdeckt, dass die Gesten zur Hälfte aus spiraligen, zur Hälfte aus strahligen Bildetendenzen entstehen. Das Farberleben wird aus den Urangaben vertieft. Neue Aspekte der Eurythmiefiguren werden vermittelt. Die Laute werden in sieben Stufen zwischen Wesen und Werkwelt beschrieben. Die Weltkreuze des Tierkreises, die Elemententrigone, die Kulturepochen ... Die vielfältigen Aspekte werden alle durch den ganzen Tierkreis geübt und angeschaut. Eine riesige und beeindruckende Arbeit ist hier geleistet worden.

Ganz neue Gesichtspunkte gibt das Kapitel über die menschlichen Arbeitsbewegun-

gen: wie das Schaufeln und Fegen und Werfen mit dem F verwandt sind, das Flechten mit dem W, das Säen mit dem H, usw. Auch unsere gesamte Technik hat im Tierkreis ihre Urbilder – zunächst ein erstaunlicher Gedanke, aber im Buch sehr einleuchtend dargestellt.

Das folgende Kapitel leistet ebenfalls Pionierarbeit: der Ursprung der sechs Sprachgebärden und der natürlichen Dialoggebärden wird im Tierkreis gefunden. Hier öffnen sich Möglichkeiten für eine neue Art des Zusammenwirkens der Sprachgestalter und Eurythmisten durch ein gemeinsames Bewusstsein im Kosmischen verwurzelt. Zwei schöne Gedichtbeispiele zeigen, wie es gemeint ist.

Das 10. Kapitel trägt die Überschrift «Künstlerische Übung und Schulung gehören zusammen». Zwei Wege klingen hier auf: «Der eine Weg geht vom Phänomen, vom Baustein aus und sucht im Üben der Elemente des Instruments zur Ganzheit zu kommen; der andere Weg erfüllt das Werdende vom Wesen, vom Urbild her, um zur Gestaltung des Kunstwerks zu kommen.»

Vieler Jahre Erfahrung mit der Eurythmie als Schulungsweg wird hier zum Abschluss in bescheidener Weise angedeutet durch die feinen, innigen Betrachtungen über den Umgang mit der Eurythmiemeditation und mit den Übungen IAO und TAO. Eurythmie und Anthroposophie aus derselben Quelle!

Dass die Eurythmie dem Menschen helfen kann, sich mit seinem geistigen Ursprung wieder zu verbinden, ist Werner Barfods Anliegen mit diesem Buch. Es wendet sich wohl in erster Linie als Forschungsarbeit an Eurythmisten und Sprachgestalter – aber jeder, der den Menschen als Mikrokosmos im Makrokosmos verstehen möchte, kann davon bereichert werden.

An die Ausbilder, die Heileurythmisten und die Eurythmielehrer der Oberstufe ist es ein besonderes Geschenk: eine Hilfe, die Tierkreisgebärden aus immer neuen Gesichtspunkten heraus zu vermitteln.

VERÖFFENTLICHUNGEN

Zum Nachdenken ...

waren die Erlebnisse und Fragen eines Schülers der 11. Klasse einer Waldorfschule an die Eurythmie.

Aus der Festschrift der Tübinger Waldorfschule schreibt die Studentin Ariane Dieter im Rückblick auf ihre Schulzeit auch wenige Sätze zum künstlerischen Unterricht, die eine ganz andere Farbe haben. Ist es dort geglückt, die Selbständigkeit im Schöpferischen und ein Gefühl für Echtes zu entwickeln? Red.

Was bedeutet das? – Das Vermögen, unabhängig über Einseitigkeiten zu stehen. Dies wurde auch bei uns in den höheren Klassen durch viele Unterrichtsgespräche und eigene Arbeiten angeregt. Tragend ist für diese Fähigkeit das Gefühl, die mehr oder weniger bewusste Überzeugung, dass Wahrheit nichts mit Fanatismus oder rein formalen Kriterien zu tun habe, sondern dass sie eine Stimmigkeit besitzt, die über persönlichen Einseitigkeiten liegt und dass sie sich dem einzelnen in jeweils verschiedenen Aspekten zeigt, die zusammen zu sehen sind.

Schon in den unteren Klassen sollten wir den Zusammenhang der gelernten Inhalte in einem anderen Medium, unseren Epochenheften, angemessen und kunstvoll ausgestalten. Auch im künstlerischen Unterricht, insbesondere in der Eurythmie, konnten wir die Objektivität der künstlerischen Ausdrucksmittel erfahren, die Stimmigkeit aus dem Gedanklichen bis in die Wort- und Gebärdengestaltung hineinführen – wir wurden selbstschöpferisch. Beglückend war es, sich ganz in ein Gedicht oder – beim «Klassenspiel» – ganz in eine Rolle einleben zu können, mit ihr zu verwachsen und dies auch auf die Zuschauer übertragen zu können. Nicht zuletzt diesen Übungen verdanke ich die Fähigkeit, Kunst als «höhere Natur»

zu erleben, die die Gesetzmässigkeit der Natur in reinerer Form zur Wahrnehmung bringt. Dies ist zwar an der Uni nicht mehr üblich, dennoch aber in jeder Lebenslage von grösstem Wert.

Pädagogische Begleitung, Beratung und externe Mentorenschaft für Eurythmistinnen und Eurythmisten – Ein Angebot

Eugen Meier

Auch im Bereich unserer Bewegung setzt sich langsam die Erkenntnis durch, dass Beratung und Supervision hilfreich sein könnten. Gerade die Eurythmistin, der Eurythmist (im folgenden verwende ich der Einfachheit halber die weibliche Form) steht oft unter einem grossen Erwartungsdruck, stellt doch dieses Fach besonders hohe Anforderungen an die pädagogischen Fähigkeiten. Nicht immer gelingt im Alltag der in «Wie erlangt man ...» aufgezeigte Hinweis zur «inneren Ruhe», die den Raum schafft, sich selbst wie von aussen als eine Fremde zu betrachten, um zur richtigen Selbsterkenntnis im Hinblick auf den Unterricht und im Hinblick auf sich selbst zu kommen. Da kann Beratung oder Supervision als eine Hilfe für das Weiterlernen als Erwachsener verstanden werden.

Die Eurythmistin als Grenzgängerin

Oft genug stand ich selbst als Eurythmist an jenem Ort, wo ich mich fragte: Wo stehst du eigentlich mit deiner Eurythmie, mit deinem Unterricht? Was wollen die jungen Menschen von dir wirklich? Müsstest du nicht alles ganz anders machen? ... Solche

Krisen sind gesund, aber nicht lustig. An wen kann ich mich da wenden? – Wer hat zusätzlich Zeit und Kraft zu hospitieren, zuzuschauen und die entsprechenden Gespräche zu führen? – Und doch, hängt nicht von einer guten Begleitung sehr viel ab?!

Zweierlei Hemmnisse können bei einer Überforderung auftreten: Sie kann zu einer Schwächung in Richtung Resignation mit Tendenz zur Flucht führen, oder es werden Inhalte und «bewährte» Formen des Unterrichts ohne entsprechende Individualisierung übernommen. Das führt zu Mechanismen, die dem Grundprinzip der lebendigen Erziehung, der Eurythmie als Kunst diametral entgegengesetzt sind. (Vgl. Vincent im letzten Rundbrief.)

Die Ausbildung zum Berater

Die Koordinationsstelle im Bund der Freien Waldorfschulen, die von Michael Harslem geführt wird, hat mit der auf anthroposophischer Grundlage entwickelten Trigon Entwicklungsberatung eine berufsbegleitende Beraterausbildung ins Leben gerufen. Sie ist in dieser Hinsicht einmalig und völlig originär. In sorgfältiger Arbeit wird eine Brücke zwischen der «Allgemeinen Menschenkunde» und «Wie erlangt man Erkenntnisse ...» mit den Aufgaben und dem Handwerkszeug eines Beraters bzw. eines Entwicklungsbegleiters angelegt. Alle Teilnehmer der Ausbildung haben langjährige Waldorfschulerfahrung. In einem intensiven Lehrgang von 3 Jahren versuchen sie, sich die Fähigkeiten zu erwerben, die sie in die Lage versetzt, Hand bieten zu können, wenn es um die Vertiefung der Qualität der Zusammenarbeit in unserer Schulbewegung geht.

Die Ausbildung besteht aus drei Säulen: Organisationsentwicklung, pädagogische Begleitung und Mentorenschulung, Konfliktmanagement (Vgl. den entsprechenden Aufsatz in «Das Goetheanum».)

Pädagogische Begleitung für Eurythmistinnen

Pädagogische Begleitung muss von der betreffenden Lehrerin gewünscht und gewollt werden. Sie geht vom Bedürfnis der Individualität aus. Der Kernprozess richtet sich auf den Lernprozess, der sich im intimen Wechselspiel zwischen Lehrerin und Schülerinnen abspielt. Es geht darum, Entwicklungsmöglichkeiten aufzuzeigen, zu wecken und zu fördern. Folgende Schwerpunkte kommen dabei in Betracht:

- Hospitationen und Nachbesprechungen der im Unterricht gemachten Erfahrungen. Auswertung und Umsetzung der besprochenen Schritte.
- Vorbereitung der Stunden. Wie bereite ich mich vor?
- Fragen, die den Schulungsweg der Eurythmistinnen betreffen.
- Wie verbinde ich mich mit dem Wesen Eurythmie?
- Überblick über den Lehrplan.
- Hilfestellung für das Verständnis der Eurythmie im Kollegium.
- Wie gestalte ich die Elternarbeit?
- Entwicklungsgespräche.
- Hilfestellung für Inversion im eigenen Kollegium mit Lernpartnerschaft (kollegiale Beratung).

*Eugen Meier
Im Tubackacker 2
CH-8234 Stetten
Tel./Fax +41/52-643 41 46*

Zum Nachdenken ...

Bayern 2 Radio

23. Dezember 1998, 19.30 Uhr:

Sendung der Kulturkritik (Schluss)

Die Anthroposophie und ihre Gegner

Wolfgang Müller-Funk

*Von Geistern, Gurus und
geheimen Lehren*

« ... eines ist aber offenkundig: Das Tun der Anthroposophie verdankt sich einem Bilde des Menschen, in dem dieser mehr ist als eine abstrakte Entität von Genen, und ihre Bedeutung liegt – entgegen dem eigenen Selbstverständnis – in ihrem Einspruch gegen den wissenschaftlichen Reduktionismus.

Es gibt gute Gründe, über die Anthroposophie zu diskutieren, statt sie ins Gerede zu bringen. Ein Gespräch zwischen einer kritisch interessierten Öffentlichkeit und der Anthroposophie wäre für beide Seiten von Nutzen. Dabei wäre nicht nur an spirituelle Fragen zu denken, sondern auch an ganz handfeste praktische Probleme. In Zeiten, die so arm sind an gesellschaftlichen Entwürfen, müsste eine Auseinandersetzung mit Steiners sozial-reformerischen Ideen, wie er sie in kritischen Auseinandersetzungen mit dem Marxismus entwickelt hat, von Interesse sein.

Umgekehrt dürfte es den Schülern Steiners schwerfallen, an einer ironischerweise so zeitgebundenen Lehre wie der Anthroposophie festzuhalten, die der Befindlichkeit des modernen Menschen offensichtlich nicht mehr entspricht. Dazu gehören das prekäre Verhältnis zur Sexualität, das Bild der Geschlechter und die überzogene Geistharmonik, ebenso wie der weltumspannende Lehranspruch. Beides übrigens Erbschaften vom Christentum und eines in dieser Form kaum mehr tragfähigen Eurozentrismus. Letztlich könnte eine solche Treue zum Meister zu einer Erstarrung führen, die die positiven Impulse der Anthroposophie zunichte macht.

Die gegenwärtige Situation der Anthroposophie ist nicht zuletzt selbstverschuldet, weil sie es versäumt hat, den kräftigen Zustrom aus dem Milieu der neueren ökosozialen Bewegungen für eine Fortentwicklung zu nutzen. Entsprechende Tendenzen gibt es z. B. in der holländischen anthroposophischen Gesellschaft; deren Brandmarkung als Sekte will vernünftige Diskussion und Streit verhindern. Was dahintersteht, ist ein autoritärer Diskurs, der polizeilich nach Ausschluss ruft, weil er Gefahr wittert oder Konkurrenz befürchtet. Seine Vertreter müssen es sich gefallen lassen, dass man ihr politisches Selbstverständnis hinterfragt. In einer aufgeklärten und liberalen Gesellschaft ist es lächerlich, Menschen vor geistiger Abhängigkeit bewahren zu wollen. Die Kehrseite der Freiheit ist im Extremfall die potentielle freiwillige Unfreiheit. Es liegt in der Logik der über sich selbst aufgeklärten Moderne – der Postmoderne –, dass sich auch Religion und alles, was damit zusammenhängt, pluralisiert.

Erneuter Aufruf!

Ermutigt durch die Schrift zu Beginn des Michaeli-Rundbriefs 1998 von Werner Barfod, kommen wir zurück auf unseren Aufruf.

Wir wären sehr dankbar für Austausch und Hilfe während der Welteurythmietagung 1999 in bezug auf die erwähnten zwei Musikbeispiele von Rudolf Steiner, das sogenannte «Hausbackene» im vierten Vortrag und die F-Dur-Sonate von Mozart im sechsten Vortrag.

Bei Sibelius beschäftigt uns sehr der Orgelpunkt, den Sibelius viel gebraucht. Wie verstehen Sie z. B. «in möglichster Ruhe mit Herauskehrung des ruhigen Stehens» soll man einen Weg absolvieren usw.?

Auf eine fruchtbare Begegnung hoffend:

*Tudi Tamelander
Spargatan 17
S-60223 Norrköping
Tel. 011-132 387*

*Rijikka Ojanperä
Untolantie 72
FI-21570 Sauvo
Tel. 02-473 11 06*

VERÖFFENTLICHUNGEN

Thomas Poplawski

Rhythm, Dance and Soul

Rudolf Steiners Ideas in Practice

A concise and fully illustrated introduction to the principles and practice of eurythmy. A brief survey of dance from its origin in the ancient mysteries to its contemporary forms places Steiners ideas in their historical context.

Eurythmy is shown to be speech and music made visible, an objectively artistic expression of the spirit of word and tone.

Aspects of eurythmy training and stage performance are discussed, along with the important role of eurythmy in both education and therapy.

Thomas Poplawski is a trained eurythmist and practicing psychotherapist working in America. He has taught and performed eurythmy for many years, and the arts.

128 pp.; ill., paperback. £ 5.99

Thomas Poplawski
Rose Cottage
 45 Lexington Avenue
 Northampton, MA 01060
 USA

Ernst Betz

Alliteration und Stabreim

Aus der Zusammenarbeit verschiedener Lehrer, insbesondere angestoßen durch Kurse mit Frau Eva Lunde (Oslo), entstand eine Arbeitshilfe vor allem für Eurythmie- und Klassenlehrer der 4. Klasse. Ausgehend von den Angaben Rudolf Steiners, enthält Eva Lundes Beitrag darüber hinaus wesentliche Gedanken über Grundlagen der Eurythmie.

Das Buch enthält als Grundlage für das Verständnis des Wesens der Stabreim-Form einige wichtige Auszüge aus Vorträgen Ru-

dolf Steiners; dazu wohl alle seine Angaben über die Stabreim-Eurythmie (darunter eine bisher nicht veröffentlichte von Nora von Baditz) und im Zusammenhang damit eine wesentliche Darstellung Eva Lundes: Warum hat Rudolf Steiner als erste Angabe für die Eurythmie die Alliteration angegeben?

Ausführlich werden Texte aus dem Altnordischen über Entstehung, Art und Gebrauch des Stabreims wiedergegeben (in den versgerechten Übersetzungen Felix Genzmers) und dessen Regeln deutlich dargestellt: So kann jedermann selbst herausfinden, ob ein altvertrauter Text wirklich ein Stabreim ist. Der Begriff der «Willens-Bewegung» weist auf das Besondere dieser Form hin.

Das führt zu dem zweiten Hauptteil des Büchleins: Stabreim im Unterricht der 4. Klasse. Helga Daniel und Christoph Binder haben zu diesem Thema allgemeinere Darstellungen beigeleitet, Ruth Vogel hat über den Eurythmieunterricht des Stabreims in der 4. und 9./10. Klasse geschrieben. Ernst Betz stellt eine alte Tradition in Frage: das Stampfen. Der pädagogischen Arbeit dient auch die umfangreiche Auflistung von Vorträgen, in denen Rudolf Steiner über den Übergang im 9./10. Lebensjahr spricht.

So liegt hier wirklich so etwas wie eine Monographie über die Form des Stabreims, über sein Wesen, über seine Darstellung in der Eurythmie und seinen Gebrauch durch den Lehrer beim Übergang seiner Kinder über den Rubikon vor.

Die Texte zweier Spiele für die 4. Klasse mit dem Hinweis auf ein weiteres im Otanes-Verlag erschienenen runden mit zwei Exkursen über die Kalewala und den Hexameter das kleine Werk ab.

Das 9./10. Lebensjahr.
Der Stabreim (91 Seiten)

Gegen Voreinsendung vom DM. 20.– zu erhalten bei:

Ernst Betz

Ostpreussische Strasse 15

D-28211 Bremen

Tel. 0421-445823

Anmerkung: Es ist ins Auge gefasst, im Sommer 1999 mit Frau Eva Lunde einen Wochenkurs für Eurythmisten über den Stabreim durchzuführen. Wer daran interessiert ist, wende sich möglichst bald an die obige Adresse, damit wir ein Bild bekommen, ob genügend Teilnehmer zu erwarten sind.

Stefan Abels

Arbeitsbuch Harmonielehre

2., stark überarbeitete Auflage, 127 S., viele Notenbeispiele, Ringbindung
Fr. 30.–/DM 33.–

Ursprünglich für Eurythmiestudenten geschrieben, aber für alle musikinteressierten Laien geeignet, zum Erarbeiten der Grundkenntnisse der Harmonielehre.

Mit Übungsaufgaben und erlebnisorientierten Übungen zu jedem Kapitel.

Von der Tonleiter bis zur Alteration und Enharmonik.

Mit Hinweisen zu anthroposophischen und menschenkundlichen Hintergründen der musikalischen Phänomene. Mit einem Kapitel «Übungen am Klavier»: Tonleiter bis Kadenz für Nicht-Klavierspieler.

Bezug:

Goetheanum-Buchhandlung

4143 Dornach

Tel. (0041) 61 7064275

Oder über den Autor:

Stefan Abels

Im Ecken 7

D-79429 Malsburg-Marzell

Tel. (0049) 7626 60355

Rudolf Steiner:

Eurythmie als sichtbarer Gesang

(GA 278)

Eine neue Studien-Ausgabe des Ton-Kurses in englischer Sprache

Übersetzung und Kommentar von Alan Stott

Band 1: Die acht Vorträge (Dornach, 19. bis 27. Februar 1924); Steiners Notizbuch zum erstenmal vollständig herausgegeben in Faksimile, Abschrift und englischer Übersetzung, mit einem Vorwort von Dorothea Mier, Vorbemerkungen des Übersetzers (11 Seiten).

Einleitung:

Register zu den Vorträgen (169 Seiten).

Band 2: Vorwort des Autors; 59 Anmerkungen zu den Vorträgen (68 Seiten), 8 Anhänge (126 Seiten), Natur und Kunst, der Charakter jeder einzelnen Tonart, IAO (I) die Tradition, (II) ein esoterisches Intermezzo, (III) R. Steiner, Torquay, 22.8.1924, (IV) eine Bemerkung über den Taktstrich, die Ton-Winkel, Live-Musik, Musikaufnahmen und die Eurythmie; ALP-Elf, (I) esoterische Überlieferung, (II) Eine merkwürdige Tradition, (III) der Ansatz: Bemerkungen für den Künstler: GA 278 als esoterisches Dokument.

3. Ausgabe, revidiert und korrigiert 1999, mit 61 Abbildungen. Beide Bände sind leinengebunden und erhältlich in einer praktischen Schachtelverpackung von *The Anderida Music Trust*. Richtsatz DM 65.– (plus DM 5.– Porto). Nicht im Buchhandel erhältlich. Eine Ansichtskopie ist in der Buchhandlung am Goetheanum vorhanden. Fragen Sie danach.

The Anderida Music Trust
Churton House, Audnam
GB Stourbridge DY8 4JA
England

In Vorbereitung:

*A Further Companion
for Eurythmists and Musicians*

*(Ein weiterer Studienband für Eurythmisten
und Musiker)*

Es beinhaltet u.a. zwei wesentliche Beiträge: (I) R. Steiners Notizbuch NB 494, (II) Charakter und Verhalten in GA 278. Dazu: Der Ansatz: Raphaels II Spozalatio. Die Skala in GA 278, die Meditation für Eurythmisten.

Hedwig Diestel

**Verse für die Pädagogische
Eurythmie**

Ein neuer Sammelband

Cara Groot

Es ist eine erfreuliche Tatsache, dass sämtliche kleinen Gedichte, die Hedwig Diestel für Kinder und speziell auch im Zusammenhang mit der Kindereurythmie geschrieben hat, jetzt alle in einem Band vorliegen: *Hedwig Diestel: Verse für die Pädagogische Eurythmie*. Dieses Buch dürfte für Eltern, Kindergärtnerinnen, Lehrer, kurz: alle, die mit Kindern zu tun haben, von Interesse sein.

Was ist das Besondere an diesen zunächst eher anspruchslos erscheinenden kleinen Texten? Ist es die Fähigkeit der Dichterin, ganz in die Sphäre der Kinder eintauchen zu können, mit ihnen die kleinen und grossen Wunder der Welt zu bestaunen, sich zu freuen oder sich zu fürchten mit ihnen? Ist es ihre im eurythmischen Bereich an der Praxis geübte Leichtigkeit im Umgang mit Lauten, Rhythmen, Reim, so dass sie mit diesen Elementen wie improvisierend frei spielen kann? Dies zu enträtseln bleibt jedem selber überlassen. Hier seien nur einige Beispiele hervorgehoben.

Ammenreim-ähnlich wirkt das erste:

Die Axt gepackt,

*Das Holz zerhackt,
Zerknickt, zerknackt,
Zerklopft im Takt.*

Poetisch-vokalisch erklingt das folgende:

*Ich sah, ich sah, wie die Sonne kam,
Die Erde ganz in die Arme nahm,
In Menschengaugen, in Blütenschalen,
Sah ich die Sonne widerstrahlen.*

Erfrischend ist die kleine Anapäst-Übung (vv -):

*An den Schultern versteckt,
Hab' ich Flügel entdeckt,
Wachsen täglich ein Stück,
Sind mein heimliches Glück.*

Genussvoll-grausig rumort es in der «Hexenküche»:

*Funke sprüht und Sternenschnuppe,
Rühren wir die Höllensuppe!
Lassen abgenagte Knochen
Sieben Mitternächte kochen,
Nehmen Gift und nehmen Galle,
Frisches Obst vom Sündenfalle,
Flüche, Stiche, Hiebe, Kräche,
Heuchlerische Tränenbäche,
Fauls Fett und dumme Schnäcke,
Diebestritte, Schandenflecke!
Seht, schon wallt, schon steigt die Brühe,
O, wir scheuen keine Mühe!
Schmeckt's dir nicht? Das ist unschnuppe,
Dies ist eine Höllensuppe!*

Gekonnt und eventuell auch für Erwachsene geeignet schreitet der «Antispast» (v - - v):

*Am Nachthimmel erglühn ferne
Die Lichtspender, die Goldsterne!
Bewahr innen in Herzgründen,
Was Weltwesen im Traum künden.
Und trag über die Schlafschwelle
Ins Tagwachen die Geisthelle!*

Für Eurythmisten ist wohl jeder weitere Kommentar überflüssig, um zu zeigen, dass hier in aller Schlichtheit noch manche Perlen zu entdecken sind.

Rosemarie Stefanek hat die früher nur zum Teil verstreut auffindbaren Verse in einem nach eurythmischen Gesichtspunkten geordneten Band zusammengetragen. Hilfreich ist die Einteilung nach Themen (z. B. Sprüche – Vokale – Konsonanten – Rhythmen – Jahreszeiten – Märchen), und ein Register der Anfangszeilen erleichtert das Auffinden einzelner Texte.

Eine lebensbejahende, freudige Stimmung durchzieht die gesamten Verse. Um so erschütternder wirkt danach das auf den letzten Seiten abgedruckte biographische Nachwort von Angelika Wegener, in dem wir von dem schweren Schicksal erfahren, das die Dichterin während des Krieges treffen sollte. Dagegen wirken ihre aus reinen Seelenfarben geschöpften Verse um so strahlender.

Es ist zu hoffen, dass Hedwig Diestels Gedichte den Weg zu möglichst vielen Kindern und auch zu den in der Seele jung gebliebenen Erwachsenen finden werden.

Hedwig Erasmý

Die «Zwölf Stimmungen» von Rudolf Steiner als Offenbarung kosmischen Schaffens und menschlichen Seins

*Herausgegeben von der Medizinischen
Sektion der Freien Hochschule
für Geisteswissenschaft am Goetheanum*
373 Seiten, Kt. Sfr. 39.–/DM 43.–

Zu beziehen bei:

Rudolf Steiner Buchhandlung
Rothenbaumchaussee 103
D-20148 Hamburg
Tel. 040-44 24 11, Fax 040-410 75 26
und
Buchhandlung am Goetheanum
Postfach, CH-4143 Dornach
Tel. 061-706 42 75, Fax 061-706 42 76

Lýran

Konst – Pedagogik – Terapi

*Das Buch über die Leier
in schwedischer Sprache ist fertig!*

Der Inhalt des Buches behandelt die Entstehung und Bedeutung der Leier im Verhältnis zu Eurythmie, Kultus, Elektronik, Instrumentenbau, Pädagogik und Therapie.

Originalbeiträge von

L. Reubke, N. Visser, V. Dillmann u.a.
Zahlreiche Photos, Zeichnungen, Skizzen
Geschenkausgabe. 128 S., Preis: 170 Skr.
Subskriptionspreis bis zum 30. 6. 1999:
140 Skr. (ca. 30 DM).

Direkt zu bestellen bei:
Volker Dillmann
Skogsbrynsbyn 2
S-15391 Järna

Pfeil und Bogen

Vom Urphänomen musikalischer Form

Stefan Abels

Anknüpfend an den goetheanistischen Musikdenker Viktor Zuckerkandl (1896–1965). Ebenen der musikalischen Form-erfahrung, Zeiterfahrung in der Musik, der Doppelstrom der Zeit in Thema und Übergang, verschiedene Formen der Musik unter dem Gesichtspunkt der Urpolarität Linear (Pfeil, geht weiter und weiter) – Zyklisch (Bogen, geht zum Ursprung zurück).

30S., Notenbeispiele, Ringbindung
Fr. 12.–/DM 14.–

Bezugsquellen:

CH: Buchhandlung am Goetheanum
Tel. (0041) 61 706 42 75
D: Stefan Abels
Im Ecken 7
D-79426 Malsburg-Marzell
Tel. (0049) 7626 60355

LESER BRIEFE

Leserbrief zum Interview mit Elmar Lampson (Michaeli 1998)

Friedwart Blume

Zur Frage: «Dann sind Sie auch kein anthroposophischer Komponist?»

Elmar Lampson verneint die Frage halb und bejaht sie im Untergrund doch halb! Warum? Ist nicht jeder Komponist, der sich in die Angaben Rudolf Steiners vertieft und sie umzusetzen versucht, ein «anthroposophischer Komponist»?

Was er erreicht, ist wohl nicht das Wichtige. Bescheidenheit schadet hier nie.

Bemühe ich mich als Komponist aber, Intervallsubstanz «bewusst» einzusetzen, oder die Elemente von Melodie, Harmonie, Rhythmus ihrer Aussage nach zu verwirklichen und nicht nur launenhaft «reizvoll» mit ihnen umzugehen, um zeitgenössisch zu erscheinen, dann bin ich doch ein anthroposophischer Komponist, oder nicht?

Der Takt ist hier nicht erwähnt, da mir die heutige Zeit für ihn nicht mehr wichtig erscheint. Ein rhythmischer Grundimpuls schafft genauso Ordnung wie der Takt.

Soviel zum Nachdenken. – Habe ich nur eine Mitgliedskarte, ohne Dr. Steiners Texte über Musik zu kennen, dann ...?

Was ist Eurythmie?

Warum Eurythmie an der Rudolf Steiner Schule?

Eugen Meier

Im letzten Rundbrief habe ich den Aufsatz von Vincent D. (11b) gelesen. Seine Ausführungen und Fragen sind nur Anlass, in

loser Reihenfolge einige freilassende Anregungen niederzuschreiben, die sich aus langjähriger Erfahrung ergeben haben. Ob die Zeilen eine wirkliche Hilfestellung sind, dessen bin ich nicht so sicher. Ich persönlich habe lange gebraucht, bis ich für meinen Unterricht sinnvolle Lösungsansätze entwickelt habe, um den Schüler/-innen eine befriedigende Antwort geben zu können auf ihre Fragen: Was ist Eurythmie und warum machen wir an der Rudolf Steiner Schule bzw. Waldorfschule Eurythmie?

Zum Nachdenken

«Weshalb hat uns niemand gesagt, was wir hier machen? Eurythmie? Was ist das? Wie kann Eurythmie zur Persönlichkeitsentwicklung beitragen, wenn die Lehrer uns den Stoff diktieren? – Es wird wenig Verantwortung dem Schüler übergeben! Es findet so gut wie keine eigenständige Gruppenarbeit statt, und dadurch wird auch kein soziales Klima geschaffen. – Es wird wenig improvisiert, kreative Prozesse finden nicht statt ... so Vincent.

Wunderbar! Eine Individualität im Aufbruch und voller Zukunftsimpulse und zudem ein guter Beobachter. – Aber wie können wir ihrem Durst und ihrem Hunger nach Mitarbeit an der Gestaltung einer neuen Welt gerecht werden? – Wie ihrer innovativen Kreativität die richtige Nahrung geben?

Wie sag' ich es dem Kinde?

Meine Erfahrung geht dahin, dass es gar nichts bringt, wenn ich als Eurythmist den Schüler/-innen eine Antwort geben will. Meistens finde ich die richtigen Worte nicht, oder die Antwort verklingt sang- und klanglos. Die Grundlage in der Oberstufe muss ein Unterricht sein, der mit allem, was ich

bringe, an die Welt anknüpft. Aber davon sei hier nicht die Rede. Es darf als bekannt vorausgesetzt werden. Der Schlüssel, der das Tor zum geheimnisvoll umwobenen Schloss der Eurythmie aufschliessen kann, liegt in der Eigenaktivität der Schüler/-innen verborgen. Und man muss nicht einmal zaubern können, um ihn sicher in seiner Hand zu wissen.

Der richtige Zeitpunkt

Und dann kommt der Zeitpunkt in der 10. Klasse – er setzt meistens in der zweiten Hälfte des Jahres ein –, wo die Schüler/-innen einen inneren Ruck vollziehen. Er drückt sich in der Arbeitshaltung aus: «Ich will jetzt arbeiten. – Die Schüler/-innen erlangen eine neue Reife in der Selbständigkeit, die sich in vielen Formen ausgestaltet. Mit Goethes Worten darf man nun sagen: «Es ist an der Zeit!» – Und nicht ungestraft bleibt, wer diesen Zeitpunkt nicht greift und im Unterricht die erwachende Reife auch in der Urteilskraft nicht gestaltet. Um Missverständnissen vorzubeugen: Ich könnte mir auch denken, dass man in der 11. Klasse mit dem weiter unten Dargestellten einsetzt; das ist je nach Klasse und Schüler/-innen abzuwägen. Ich antworte nun mit einer in den 10 bzw. 12 Jahren *einmaligen* Epoche, die sich über längere Zeit dahinziehen kann, in der ich mit den Schüler/-innen zusammen in systematisch, methodisch geführter Form die Frage erarbeite: Was ist Eurythmie? Warum machen wir in der Rudolf Steiner Schule Eurythmie? Ich gehe folgendermassen vor:

1. Stufe

Ich teile den Unterricht in einen längeren Teil ein, in dem ich spezielle Übungen erarbeite, die einen Schwerpunkt haben (z. B. Konzentration, Geistesgegenwart, Sozialkompetenz, bestimmte Stabübungen, musikalische Übungen, Improvisationen ...). In den letzten 10 Minuten müssen nun die Schüler/-innen ihre Erfahrungen aufschrei-

ben. Damit kein Durcheinander entsteht, visualisiere und nummeriere ich die gemachten Übungen. Ich lasse ein Heft führen, in das sie regelmässig ihre Eintragungen machen. So Übung für Übung, Stunde für Stunde. Beim Eintragen helfe ich nicht.

Der Sinn: 1. Die Schüler/-innen erarbeiten sich die Grundlagen der Bewusstseinsarbeit, die Fakten, die wir brauchen. 2. Ich leite sie damit an, ohne es auszusprechen, für ihre inneren, eigentlich geistigen Erlebnisse zu erwachen. Das fällt nicht allen leicht.

2. Stufe

Nun tragen wir zusammen, was die einzelnen aufgeschrieben haben. Ich visualisiere alle Punkte, und ich staune jedesmal, was da alles angesprochen wird. Am Ende der Stunde schreiben wiederum alle auf, was erarbeitet worden ist.

Sinn: Die Gesichtspunkte werden angereichert, werden reicher und umfassender. Sie ergänzen sich gegenseitig. Von den einzelnen Fakten zu einer möglichst vielseitigen *Bildgestaltung*.

3. Stufe

Ich versuche mit den Schüler/-innen in ein Gespräch zu kommen. Je nach Reife, vielleicht unterstützt durch gute Wortführer/-innen, können sich ausserordentlich tiefe Gespräche ergeben. Bei einer guten Gruppe konnte ich vom Mysterium von Golgatha als einem Ereignis sprechen, an das der Mensch anknüpfen kann, wenn er das Gleichgewicht zwischen zwei Abirrungsmöglichkeiten sucht. Natürlich habe ich nicht direkt von Luzifer und Ahriman gesprochen! Mit einer begabten Klasse habe ich auch das Goetheanum besichtigt. Die ganze Klasse stand vor dem Menschheitsrepräsentanten. Diese Gespräche entwickeln sich immer anders. Ich hatte auch schon eine Klasse, die die Reife zum Gespräch nicht hatte. Ich ging von den Eintragungen ohne Gespräch zum nächsten Schritt.

Sinn: Die *Urteilkraft* wird angesprochen. Die Schüler/-innen bejahen, setzen sich ab, wägen ab, widersprechen, ergänzen sich ...

Aufbau

1. Ich lasse das Saturnsiegel von der Wandtafel abzeichnen.
2. Der Anfang des Prologs des Johannes-evangeliums.
3. Erfahrungen aus der Eurythmie.
Hier tragen wir unsere in der Eurythmie gemachten Erfahrungen ein. Es formulieren die Schüler/-innen mit Hilfe ihrer Eintragungen. Ich helfe höchstens im stilistischen Bereich.
4. Konsequenzen dieser in der Eurythmie gemachten Erfahrungen.
5. Fähigkeitsbildung ist Persönlichkeitsbildung. Ich gehe auf die Fähigkeitsbildung ein: Extrakt der gemachten Erfahrungen.
6. Was ist Eurythmie?
Gedanken zum Wort, der Sprache, zum Gesang, zum Kehlkopf, zur inneren und äusseren Bewegung usw.
7. Der Vokalkreis, der Planetenkreis.
8. Die Konsonanten und der Tierkreis.
9. Der Sinn der Eurythmie.
10. Ich denke die Rede.
Ich führe die Übung als Zusammenfassung alles dessen, was erarbeitet worden ist, ein. Ich gebe ihnen eine gedankliche Hilfestellung, die das Wesen der Übung charakterisiert.

Die **4. Stufe** entspricht einem sinnvoll geführten Entscheidungsprozess in der Gemeinschaft. Sie muss wie ein reifer Apfel vom Baum fallen.

Bei allen Bemühungen steht immer wieder das Wort, das Gespräch im Mittelpunkt. Es sind oft die Sterne, die aus der Jugendweisheit hereinscheinen und eine Grundlage für die weitere Arbeit in einer 11. und 12. Klasse geben können.

Es ist die Arbeit deshalb so wichtig, weil der junge Mensch mit seinem Denken, mit

seinem Urteilsvermögen in das Wesen der Dinge, der Welt eindringen will. Wer diesem Geistbedürfnis nicht Raum gibt, läuft Gefahr, die innere Brücke zur werdenden Individualität zu verlieren. Er vergibt sich zugleich die grosse Chance, zu zeigen, dass die Eurythmie mit der modernen, zeitgemässen Bewusstseinshaltung zutiefst verbunden ist, ja aus ihr entstanden ist. Die jugendliche Seele, die die Zukunft in einer viel wirklichkeitsgesättigteren Art und Weise in sich trägt als wir Erwachsenen, sucht nach diesem Quell und ist bitter enttäuscht, wenn sie keine Hilfestellung bekommt.

Hat sich die Eurythmie seit ihrem Bestehen verwandelt?

Brigitte Schreckenbach

Da ich zur Generation gehöre, die noch viele der ersten Eurythmisten erleben durfte, kann ich schlicht antworten: Gar sehr hat sich die Eurythmie gewandelt.

Erstmals begegnete ich zuschauend und übend der Eurythmie im Berlin der Hitlerzeit. Das Kind erlebte dabei eine solche Geistreue, dass es von grosser Lebensfreude und Zukunftszuversicht ergriffen wurde und trotz düsterer und schmerzlicher Erlebnisse zur Zeit des «Dritten Reiches» noch heute wie auf glückliche und durchsonnte Zeiten zurückgeschaut werden kann, weil sich damals, fern des weltlichen Geschehens, neue Welten auftraten, die Beständigkeit zu haben schienen.

Es taucht die Frage auf, ob die Eurythmie heute auch noch die Fähigkeit hat, dunkle, bittere Zeiten zu erhellen und freudige Lebenskraft zu spenden.

Als Else Klink in der Nachkriegszeit eine erste Eurythmieaufführung mit ihrer Gruppe in Nürnberg-Fürth gab, war ich tief beeindruckt von dem, was da zu erleben war. Durch das Publikum gingen Ausrufe des Erstaunens, der Freude und Beglückung über

sinnlich in Erscheinung tretendes Geistig-Seelisches und Ätherisches.

Dann machte ich selbst die Eurythmieausbildung bei Else Klink durch. Sie und Otto Wiemer halfen uns immer und ermahnten uns oft, ganz im Eurythmischen und Künstlerischen zu bleiben. Naturalistisches und Gedankliches hatten in dieser Kunst nichts zu suchen. Als wir damals lernten, gab es ausser den beiden grossen Eurythmiekursen und dem Dubachbuch noch nichts Gedrucktes über Eurythmie. Und dies Vorhandene, so wurde uns gesagt, sollten wir auch gar nicht lesen. Alles zu Erlernende wurde persönlich vom Lehrer übermittelt und durch unser eigenes Erleben gestaltet. «Nicht der nackte Gedanke, sondern das Künstlertum bildet zum Künstler», lernten wir, «denn Gleiches kann nur durch Gleiches hervorgebracht werden.» Dabei wurde das Denken keineswegs vernachlässigt. Was uns durch Otto Wiemer an reinen und energischen Gedanken beigebracht wurde, war aber durch und durch künstlerisch.

1952 kam ich erstmals nach Dornach. Erstaunt war ich, was ich dort an Eurythmie zu sehen bekam. Ich darf es in meinem damaligen Empfinden offen sagen: Es war mir alles furchtbar verstaubt und wirkte neben dem, was wir an Jugendfrische und Schönheit bei Else Klink gewohnt waren, alt und ohne viel Leben. Das änderte sich dann aber bald, wahrscheinlich durch die Begegnung mit dem neuerblühten Klink-Element und ihren Eurythmisten.

Damals waren in Dornach noch zwei Eurythmiegruppen. Die eine wunderschön ästhetisch, aber ohne Ausdruck uninteressant. Die andere Gruppe konnte ausdrucksvoll sein, wurde dann aber schnell emotional, was abstossend wirkte. Von einem Zusammenschluss beider Gruppen wurde erhofft, dass sich die positiven Elemente verstärken und die negativen gegenseitig ausgemerzt würden. Aber schliesslich tauchte doch die Frage auf: Was ist denn in Wahrheit das Eurythmische?

Als ich 1956 einmal Tatiana Kisseleff fragte, ob sie sich eine bestimmte Eurythmieauf-führung angesehen hätte, war ich höchst erstaunt und erschrocken, als sie mir antwortete: «Ich schaue mir so etwas nicht mehr an, das hat doch nichts mehr mit Eurythmie zu tun.» Man möge bitte ein für uns so hart klingendes Wort nicht gleich zurückweisen. Mir wurde auch erst einmal recht kalt innerlich. Dann aber sagte ich mir: Eine Eurythmistin, die neben Rudolf und Marie Steiner und mit diesen beiden zusammen die ganze Eurythmie-Aufbauarbeit für die Welt geleistet hat, seinerzeit in Dornach, die die Eurythmie von Anfang an kennt, muss doch gehört werden. Bald aber merkte ich, dass mit einem Hinhören gar nicht alles begriffen werden kann. So gab ich mir Mühe und nutzte die Gelegenheit, Kisseleff in ihrem eurythmischen Tun über 14 Jahre intensiv zu erleben, um sie immer besser verstehen zu können. Sie hat mit und an uns gearbeitet, hat uns gebildet und gewandelt, was nötig und möglich war. Sie nahm die Eurythmie und die Angaben Rudolf Steiners ungeheuer ernst.

Wenn ich auf das schaue, was inzwischen geworden ist aus der Eurythmie im Verhältnis zu dem, was uns Kisseleff noch aus der Anfangszeit übermitteln konnte, und wiederholt solche Worte höre: «Die Menschen sind nicht mehr die gleichen, obwohl die Eurythmie seit über 80 Jahren gleichgeblieben ist», erstaunt mich das sehr.

Wir haben von Rudolf Steiner vor 80 Jahren unendlich viele Anregungen, Anleitungen und Impulse erhalten, ebenso viele unermesslich reiche Möglichkeiten bekommen, das, was wir tun wollen, zu begreifen. Aber fassungslos scheint man heute davor zu stehen, dass die Eurythmie nicht mehr so ankommt, wie wir es gerne sähen. Woran liegt das?

Meiner Meinung nach liegt es nur an der Eurythmie, wie sie heute in Erscheinung tritt. Diese hat sich gewaltig verändert. Natürlich haben sich auch die Menschen verändert, sind einerseits abgestumpfter, ande-

rerseits mehr auf die gedankliche Seite des Lebens orientiert. Die Eurythmie aber darf sich nicht dem Niedergang gewisser Menschheitsbestrebungen anpassen, sondern sich diesen entgegenstellen. «Zeitgemäss» sein verlangt von der Eurythmie wirklich heute ungeheure Mutkräfte, um nicht mit dem Strom zu schwimmen, sondern das zu geben, wonach sich die Menschheit im tiefsten sehnt, es aber noch nicht erkennen kann.

Rudolf Steiner hat einmal zu einer Eurythmistin (Natalie Papoff) gesagt, als sie ihn danach fragte, weshalb er gerade Tatiana Kisseleff nach Dornach gerufen habe, um die Eurythmie dort aufzubauen und sie dann trotz mancher Widerstände aus Eurythmiekreisen fest an diesem Orte hielt. «Nach meinem Tode wird die Eurythmie sehr schnell wieder zerfallen, einer ganz raschen Veräusserlichung entgegengehen. Kisseleff wird, wenn sie die Sache in der Hand behält, die Eurythmie davor bewahren ...» So ähnlich hatte er auch zu Kisseleff selbst vor ihrem Antritt in Dornach gesprochen, als sie noch etwas zögerte.

Nach Rudolf Steiners Tod musste sich Kisseleff sehr bald den Widerständen beugen und Dornach verlassen, es ergab sich so gut wie keine Arbeitsmöglichkeit für sie mehr dort.

Als ich bei einer Eurythmietagung in Dornach Dr. Biesantz einmal fragte, ob er in seiner morgendlichen Begrüssung nicht auch darauf hinweisen wolle, dass heute der Todestag der ersten Dornacher Eurythmistin ist, schaute er mich ernst an und meinte: «So weit sind wir leider noch nicht, dass wir das tun können.» Weshalb nicht? – Und sind wir heute noch immer nicht so weit, dass wir auf das hinweisen und hinschauen können, was die erste Eurythmistin dort wahrhaftig geleistet hat an Laienarbeit, Ausbildung, Kindereurythmie und Bühnentätigkeit in Dornach und auf Reisen? Nicht nur das Äussere an Aufbauarbeit, sondern vor allem das, was sie durch ihre Art und Fähigkeiten schöpfe-

risch sichtbar für alle Menschen in die Welt gestellt hat, sollte erfasst werden.

Wenn Rudolf Steiner über die Eurythmie sagte, er habe sie Ahriman abgetrotzt, so müssen wir damit rechnen, dass dieser sich grösste Mühe gibt, das Abgetrotzte wieder zurückzugewinnen. Vielleicht hat er auch leichteres Spiel damit, wenn er nach Rudolf Steiners Tod, da auf Erden sein grösster Widerpart nicht mehr vorhanden ist, nicht ungeheurer Wachsamkeit und Sorgfalt begegnet.

Wir sind alle gutgläubig und hoffnungsvoll, dass so etwas nicht geschehen kann, da wir selbst am eigenen Leibe, an Seele und Geist erleben konnten, was die Eurythmie während der Ausbildung an uns Wunderbares bewirkt hat. Wir kennen ihren hohen Wert, sind vielleicht auch unkritischer und sogar hochmütiger uns selbst gegenüber geworden im Glauben, das Nötige zu besitzen, was uns vor Gefahren schützen kann. Aber nun stehen wir da und merken, dass uns doch noch etwas fehlt. Wir suchen, was uns abhanden gekommen sein könnte, wenn wir nicht nur die Schuld bei der geänderten Zeitlage suchen wollen, und finden es nicht. Was haben wir versäumt, dass wir nicht mehr Schritt halten können mit der Zeit?

Es wird viel darüber nachgedacht und nach Erklärungen gesucht. Der Zuschauer aber will keine Erklärungen und Belehrungen, wenn er nicht in Freiheit selber wahrnehmen kann, was ihm die Eurythmie darbringen will. All die Hinweise auf die wunderbaren Möglichkeiten der Eurythmie nutzen nichts, wenn der Zuschauer doch nur leer ausgeht.

In den Anfangszeiten der Eurythmie, noch unter Rudolf Steiner, war man oft genötigt, noch wenig geübte Eurythmisten zu Aufführungen heranzuholen, die oft innert kürzester Zeit ihre Aufgabe «vollendet» darbringen sollten, was auch vielfach gelang. Es kam damals noch nicht darauf an, ob jemand die Technik beherrschte, sondern ob er sich so vom ganzen künstlerischen Tun beein-

drucken lassen konnte, damit sich die Technik durch rechtes künstlerisches Empfinden selbst ihre Wege und Mittel suchte. Wir scheinen heute in Technik und Weisheit zu ertrinken oder sanft zu schlummern. Es ist sicher gut, wenn wir viel wissen, und geübt werden sollte auch eifrig, aber nie nur äusserlich, und dann sollten Wissen und Technik vergessen werden, wenn es ans Gestalten geht.

Die Menschen suchen heute nach starken Seelenerlebnissen, deshalb wohl wandelte sich das mehr «ästhetische Tanzen» zum dramatischen Tanztheater. Der Hunger nach übersinnlichen Erlebnissen lässt sie zu sogenannten «meditativen Tänzen» strömen. Warum finden diese Menschen nicht zur Eurythmie? Sie sollte deren Hunger stillen können. Nur sie kann starke Seelenerlebnisse als wahrhaftige Seelen- und Geistesrealität vermitteln. Nichts Realistisch-Naturalistisches, nichts Ausgedachtes wirkt so unmittelbar wie die Eurythmie als wirkliche Kunst. Wie können wir damit die Menschen heute wieder erreichen?

Leserbrief

Birgit Lundqvist

Der Bericht, den die Berliner Eurythmisten über deren Balkan-Tournee gaben, war sehr erfrischend und erfreulich. Man würde sich wünschen, öfter so viel Lebendiges zu erfahren.

Man bemerkt dabei, dass man sich an allen fünf Orten der Aufführung erfolgreich um Werbung gekümmert hat: im Radio und im Fernsehen.

Dass diese junge Eurythmie-Gruppe nach jeder der fünf Aufführungen in ihrer sprudelnden Aktivität auch noch zum Gespräch einlud, verstärkt den positiven Eindruck. In Belgrad war das Engagement so stark, dass es sogar gleich zu einem Laienkurs auf der Bühne kam, bis gegen Mitternacht.

Interessant waren auch die verschiedenen Reaktionen vom Publikum, und hier könnte man die Frage eines kritischen Theaterdirektors hervorheben: «Warum solche ernsten, maskenhaften Gesichter?» Dazu kurz der Hinweis von Rudolf Steiner, dass Eurythmie zwar nicht Mimik sein sollte, aber auch nicht antimimisch. Man denke an die Eurythmiefiguren, die alle ganz verschieden geformte Köpfe haben: Das muss dann selbstverständlich ständig wechselnd ganz leise im Gesicht sich zeigen, und auch die verschiedenen Farben sollten nicht allein für die schönen Bewegungen da sein, sondern sich konsequenterweise auch im Gesicht spiegeln. Oft sieht man wunderschöne wechselnde Bewegungen, bloss der Kopf bleibt ständig gleich.

Ein Bericht über die Gestaltung und Durchführung eines Programms über den Tod

Wann ist ein Projekt reif, um es in die Öffentlichkeit zu bringen?

Karin Olander

Jahrelang hatte ich die Idee, ein Programm über den Tod zu machen, auch für die Verstorbenen: eine Art Totengedenken. Ein Geschehen für ein Publikum in zwei Welten.

Ich habe ein Grundkonzept geschrieben und versucht, eine Gruppe zu finden, um es zu realisieren.

Im Herbst 1997 hat sich eine Gruppe geformt (5 Eurythmisten, 1 Sprachgestalter, 1 Pianist). Alle in der Gruppe haben ihre Impulse zum Üben und zur Gestaltung hineingegeben. Aber der Wille zum Aufführen des Programms war sehr unterschiedlich. Nach 8 Monaten haben alle abgesagt, sie waren alle zu sehr engagiert in der pädagogischen Arbeit.

Es kam mir eine Aussprache von einer erfahrenen Bühneneurythmistin aus Dornach zu Hilfe: «Wenn niemand da ist, musst du es

allein tun!» Am selben Abend haben ein paar Sprachgestalter zugesagt: «Wir finden das Projekt wichtig.» Bald haben sich auch wieder Eurythmisten gefunden.

Alle haben zusammengearbeitet an der Gestaltung.

Die praktische Vorbereitung, von der Organisation bis zur Geldbeschaffung, von der Tourneeplanung bis zur Beleuchtung, war meine Aufgabe.

Zwei Wochen vor der Premiere haben die Sprachgestalter abgesagt. Wir konnten die Tournee mit fest arrangierten Daten und Räumen nicht absagen. Zum Teil mussten wir die Texte zum Rezitieren unter uns selber verteilen und ganz neu ordnen.

So haben wir es durchgeführt! Und darüber waren wir froh. Durch den Entschluss haben wir uns gestärkt gefühlt. Nachher kam das notwendige Geld, von Stiftungen, Eintrittsgeldern, einer Gemeinde, der Anthroposophischen Gesellschaft. Es war in den Kosten ausgeglichen.

Der erste Teil des Programms war «dunkel» mit Gedichten über Schmerz, Angst, Verlust – Musik in Moll; der andere Teil «hell» mit Gedichten von Erlösung, Freude – Musik in Dur, dazwischen ein Spruch von Rudolf Steiner und das Hallelujah.

Nur eine Aufführung war in einem anthroposophischen Zusammenhang.

Viele Fragen blieben offen. Soll man als Anfänger warten, bis man ganz sicher ist, dass es für die Öffentlichkeit gut genug ist? Und wer soll es entscheiden? Soll man Chancen ergreifen, wenn man fühlt, dass die Aufgabe wichtig ist?

Vielleicht ist es auch eine Temperamentsfrage.

Etwa 200 Menschen haben es gesehen. Nicht schlecht für ein kleines Land und ein «merkwürdiges» Programm. Ich würde die Chance nochmals ergreifen. Ich bin sehr dankbar, das ich nicht allein war.

A E I O U

Nah und fern erglitzert's schon im Dunkeln.
Alle Stern' sieht man droben funkeln,
Strahlen hell und schimmern voller Glut,
Machen Menschenkinder fromm und gut.

Schlanke Schwalben
Segeln gerne
Im Gewitter
Vor den Wolken
Durch die Luft.

Auseinander,
Kreuz und quer,
In die Mitte,
Hoch im Bogen,
Und hinunter.

Als Form im Raum

Dieser Rundbrief wendet sich an alle ausgebildeten Eurythmisten, alle ausgebildeten Sprachgestalter/Schauspieler und alle Musiker, die um die in der Sektion gepflegten Künste und ihre anthroposophischen Quellen bemüht sind. Der Rundbrief erscheint zweimal jährlich und wird durch Spenden getragen.

Redaktionsschluss für das Michaeliheft 1999 ist der 15. Juni 1999

Werner Barfod (Redaktion):

Maastrichsestraat 54, NL-2587 XG Den Haag, Fax +31-70-355 83 81

Felicia Werner (Administration):

Goetheanum, Postfach, CH-4143 Dornach 1, Tel. +41-61-706 43 26, Fax +41-61-706 42 51

Bitte teilen Sie uns Ihre Adressänderung mit, damit wir Ihnen den nächsten Rundbrief zuschicken können!

SPENDEN FÜR DEN RUNDBRIEF – FREI NACH TRAGKRAFT (Richtsatz CHF 30.– pro Jahr)

Für die Leser in Deutschland:

Postgiroamt Karlsruhe, Konto-Nr. 2846 30751 (Überweisungsformular beiliegend)

Für die Leser in der Schweiz:

Postcheckkonto Basel 40-13478-9 (Einzahlungsschein beiliegend)

Spenden aus allen anderen Ländern können ebenfalls auf unser schweizerisches Postcheckkonto Basel 40-13478-9 «Goetheanum, Dornach, Sektion für Redende und Musizierende Künste» überwiesen werden. Bitte jeweils Vermerk «Rundbrief» anbringen.

Möglich sind auch Eurocheques in **Schweizer Währung**. Neu können Sie Ihre Spende auch über Kreditkarte (Eurocard/Mastercard oder VISA) bezahlen. Senden Sie dann bitte an die Adresse der Administration eine kurze Mitteilung – Postkarte genügt – mit folgenden Angaben:

Namen und Vornamen und Adresse

Über welche Kreditkarte soll die Abbuchung erfolgen

Kreditkarten-Nummer (16 Stellen)

Verfalldatum Ihrer Kreditkarte

Höhe des Betrages in CHF

*Mit
Dank für Ihre Hilfe
Werner Barfod*

Nr. 30 · Ostern 1999

© 1999 Sektion für Redende und Musizierende Künste

Leitung: Dr. Virginia Sease

Nachdruck und Übersetzungen nur mit Genehmigung der Redaktion. Texte von Rudolf Steiner: Die noch bestehenden Autorenrechte Rudolf Steiners liegen bei der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach.

Redaktion: Werner Barfod

Administration: Felicia Werner – Karin Rohrer

Umschlagentwurf & Layout: Gabriela de Carvalho

Satz: Christian Peter

Druck: Kooperative Dürnau

