

The background features abstract, layered shapes in various shades of green and purple. A central, irregular purple shape is layered over a larger green shape, which is itself layered over a white background. The edges of these shapes are soft and blended, creating a sense of depth and movement.

# Rundbrief der Sektion für redende und musizierende Künste

Michaeli 1999

Liebe Leser!

Ein Hauptteil des Michaeli-Rundbriefes ist den Einleitungen gewidmet, die zu Ostern 1999 in der Sektionstagung gehalten wurden. Es war das die erste Sektionstagung überhaupt; ein Versuch, ein Keim an der Schwelle zum neuen Jahrtausend. Es ist zu hoffen, dass wir in unseren Künsten Wege finden, die der Entwicklung von Rudolf Steiners Kunstimpuls dienlich sind. Die Rubrik «Bühnenforum» wird in dieser Ausgabe durch diese Beiträge ersetzt. Bei der Redigierung wurde der gesprochene Duktus weitgehend beibehalten. Es folgen auch einige Eindrücke und kritische Stimmen zur Tagung. Wir haben keinen Gesamtbericht der Tagung aufgenommen und hoffen, dass das durch mündliche Berichte und die Rundbriefe in den einzelnen Ländern geschieht.

Inhaltlich ist eine Reihe Aufsätze zu den Quellen der Eurythmie aufgenommen: zu den «Wortmysterien» und zum «Sonnengeheimnis», auch das Verhältnis «Eurythmie und Kultus» wird berührt. Es ist weiterhin ein ausführlicher Aufsatz zu den Aufgaben der Sektion zur Jahrtausendwende zu lesen, der hoffentlich auch zu intensivem Austausch anregt. - Was sehen Sie als notwendig an und wie kann es fruchtbar gemacht werden? Was machen wir, dass die Krise unserer Künste fruchtbar werden kann? Wie arbeiten wir an neuen Arbeitsweisen in unseren Künsten? Wer hat positive Ausblicke erfahren, die er allen mitteilen möchte?

Bitte helfen Sie mit, vielfältige Beiträge in möglichst kurzer Form zu schreiben. Besonders freuen wir uns, wenn sie getippt sind, auf Diskette oder noch mehr, wenn sie per e-mail (buehne@goetheanum.ch) uns erreichen. Vergessen Sie auch nicht, Ihren Unkostenbeitrag zu überweisen. Die Kosten übersteigen zur Zeit bei weitem das Budget.

*Mit herzlichen Grüßen  
Für die Redaktion*

*Werner Barfod*

## Sektionstagung 1999

«Das Unhörbare in Musik, Eurythmie und Sprache» (Dr. Virginia Sease) .....	4
«Das Unhörbare in Musik, Eurythmie und Sprache» (Don Vollen) .....	6
(Rüdiger Fischer-Dorp) .....	10
Die meditative Vertiefung der Künste (Werner Barfod) .....	13
Gedanken zu den darstellenden Künsten (Christopher Marcus) .....	19
Wahrnehmen von Zeitfragen im Zusammenhang der Künste (Elmar Lampson) ...	22
Das Verhältnis der drei Künste Sprache, Musik, Eurythmie (Margrethe Solstad) .....	26
Die Beziehung der Künste Sprache, Musik und Eurythmie (Branko Ljubic) .....	30
«Zur Zukunft von Sprache, Musik und Eurythmie» (M. MacDonald Lampson) .	35
Die Zukunft der Sprache, Musik und Eurythmie (Paul Klarskov) .....	40
Übend in das nächste Jahrhundert (Imme Atwood-Reipert) .....	46

## Eurythmietagung 1999

Einige Gedanken und Fragen zur Eurythmietagung (Diotima Engelbrecht) ..	47
Musik zu den Fensterworten des Goetheanum (Christian Ginat) .....	49
Die anthroposophisch-eurythmischen Grundlagen der Blaselauteihe (Thomas Göbel) .....	49

## Inhaltliche Beiträge

Bewusstsein und Eurythmie (Göran Krantz) .....	56
Das Karma von Kratylos und die Wortmysterien (Ate Kopmans) .....	61
Das Sonnengeheimnis der Eurythmie (Ate Koopmans) .....	63
Eurythmie: Kunst und Kultus (Kees van der Zwet) .....	66
Entdeckung aus der Wochenspruch-Arbeit in Jerusalem (Jan Ranck) .....	74
Was bedeutet das eigentlich: Sektion für	

Redende und Musizierende Künste der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft? (Wilfried Hammacher) .....

## Berichte

South Coast Eurythmy Ensemble .....	82
Miniatur-Begegnungen mit Kurtag (Christian Ginat) .....	82
Bericht über die Eurythmietagung in Südafrika999 (Liz Smith) .....	83
Ein «Faust»-Projekt aus der Waldorfschule Mannheim (Johannes Bleckmann) .	84
Suche nach neuen Klangqualitäten im Streichinstrumentenbau (Arthur Bay) .....	86
Auf der Suche nach einem Weg, den Menschen im Westen Nordamerikas die Eurythmie nahezubringen (Helga Mekeel-Mattke) .....	87
Bericht über die Freie Eurythmie-Gruppe Stuttgart (Elisabeth Brinkmann) ....	91
Eurythmie Bühne Hamburg «... an die Erde» (Ria Malmus) .....	92
«Antwort des Umkreises» zur 5. Eurythmie-Musiktagung Stuttgart (Stefan Abels) .	94
Bühnenkurs (Chatou - Hamburg - Järna) (Masja Hoogendoorn) .....	96
Mysteriendramen in Zürich (Johannes Starke) .....	98
Bericht über die Puppenspieltagung am Goetheanum (Ursula Ohlendorf) 99	
Gedankensplitter zur Eurythmie als Kunst (Juliane Neumann) .....	102
Eurythmie in Stourbridge (Maren Stott) .....	104
Fest der Sprachgestaltung (Johannes Bergmann) .....	105
Eine Sternstunde der Eurythmie (Nicole Oldenburg) .....	110

## Nachrufe

Anne-Maidlin Vogel (Marie-Reine Adams) .....	113
Shaina Stoehr .....	114

## Ankündigungen und Tagungen

Tritonus Ensemble .....	115
Aufruf an alle Eurythmie-Ausbildungen .	115
Orientierungswochen, Den Haag .....	117
Wochenende für Laien, Studenten und EurythmistenNürnberg .....	117
Pädagogische Berufsausbildung für Eurythmisten, Wien .....	117
Aus der Arbeit des EVOE-Theaters ....	117
Seminare mit Juliane Neumann im Theater Moving Word Theatre .....	118
Kurse mit Annemarie Ehrlich .....	118
Gestaltetes Sprechen zwischen Bewegen und Denken .....	119
Mitteilung der Hogeschool Helicon/- Eurythmie-Ausbildung Den Haag ..	119

## Fortbildung

Pädagogisches Seminar .....	120
Eurythmie in der Pädagogik Kurse mit Elisabeth Göbel .....	121
Fortbildung und Kurse an der Hogeschool Helicon, Den Haag .....	121
Fortbildungskurs für ausgebildete Euryth- mistInnen und Studierende des 4. Aus- bildungsjahres, Stuttgart .....	122
Akademie für Eurythmische Kunst München .....	122
Freie Studienstätte Unterlengenhardt Fortbildung für Sprachgestalter ....	123
Tonheileurythmie-Fortbildungskurse .	123
Eurythmie-Fortbildungskurse mit Annemarie Bäschlin .....	123
Fortbildungskurs für Sprachgestalter mit Dorothea Mendel .....	124
17.-21. April 2000, im Berner Oberland Fortbildungsseminar für Sprachgestalter und Schauspieler .....	124
Union pour l'Eurythmie .....	124
Fifth Year Post-Graduate Course .....	125
Arbeitstage und Fortbildungen an der Bildungsstätte für Eurythmie Wien .	125

## Biographisches

Erinnerungen an Lea van der Pals zu ihrem 90. Geburtstag Gunhild Wilhelmer-Rating .....	126
Zum 100. Geburtstag von Edmund Pracht Christof-Andreas Lindenberg .....	127

## Buchbesprechungen

Wilfried Hammacher: «Marie Steiner» Sergej O. Prokofieff .....	130
Eurythmie als Schwellenkunst Birrethe Arden Hansen .....	132

## Verschiedenes

«... an die Erde» der Eurythmie Bühne Hamburg .....	134
Eurythmie in der Ukraine Charlotte de Roguin .....	134
Spezielle Kostümangaben Rudolf Steiners für die Eurythmie .....	135
Schleierseide für Toneurythmie .....	135
Kaesbach TanzSchuh .....	135

## Veröffentlichungen

Werner Barfod: IAO und die eurythmischen Meditationen .....	136
Musik zur Eurythmie .....	136
Die Wiedergeburt der Poetik aus dem Geiste der Eurythmie Band I Hedwig Greiner-Vogel .....	136
Sämtliche Kompositionen zu Toneuryth- mieformen Rudolf Steiners .....	136

## Leserbriefe

Leserbrief zum Artikel: Vom Schicksal des Eurythmistseins Elisabeth Göbel .....	137
Leserbrief: Alan Stott, GB-Stourbridge .	138

# SEKTIONSTAGUNG 1999

## «Das Unhörbare in Musik, Eurythmie und Sprache»

### *Begrüßung*

*Dr. Virginia Sease*

Liebe Künstlerinnen!

Liebe Künstler!

Im Namen des Vorstandes, des Hochschulkollegiums, der Mitarbeiter am Goetheanum und der Vorbereitungsgruppe für diese Tagung möchte ich Sie alle ganz herzlich begrüßen.

Sie sind eigentlich die Menschen, die als Klassenmitglieder und als Künstler in den Künsten der Eurythmie, der Sprachgestaltung, der dramatischen Kunst, der Musik, sich entschlossen haben, auch mitzuarbeiten als Klassenmitglieder und als Repräsentanten Ihrer Künste. Das ist schon eine wichtige Entscheidung und nicht eine Entscheidung, die man einfach als selbstverständlich nehmen kann.

Wir sehen diese Tagung wie eine Art Aufruf zur Begegnung und zum Gespräch, für menschliche und künstlerische Begegnung. Durch mehr als zwei Jahre hat die Vorbereitungsgruppe mit mir und mit Menschen hier am Goetheanum gearbeitet, um diese Tagung zu planen, und wir schauen diese Tagung ein bisschen so an, dass wir jetzt am Ende des Jahrhunderts die Möglichkeit geben wollen, dass gerade die Künstler die Gelegenheit haben, miteinander tief und offen zu sprechen.

In dieser Tagung und in der Vorbereitung zur Tagung kamen immer wieder drei Aspekte in Betracht für uns, und ich meine, Sie werden im Laufe der Tagung auch diese drei Aspekte hier oder da erkennen. Hinter allen Überlegungen und allen Gesprächen war immer wieder eine besondere Stimmung, und diese Stimmung hat eine alles

durchdringende Qualität, die auch vorhanden war in diesen drei Hauptaspekten. Es ist die Frage: Wie ist das jetzt am Ende dieses Jahrhunderts in bezug auf eine Art Rechenschaft diesen Kunstimpulsen gegenüber, diesen Kunstimpulsen, die ihren Ursprung in der Anthroposophie zentral haben? Jeder kommt mit dieser Frage der Rechenschaft sozusagen von einer ganz individuellen Seite her. Es gibt nicht, was man nennen könnte: Normen! Jeder Mensch ist auf sich selber gestellt, sich selber gegenüber, der Kunst gegenüber, der geistigen Welt gegenüber Rechenschaft abzugeben. Diese Rechenschaftsstimmung, die für die Kunst dann auftaucht, wurzelt in etwas, was Rudolf Steiner sagte in bezug auf die Pädagogik, und das ist, dass die Anthroposophie nicht eine Lehre ist, sondern dass im praktischen Sinne die Anthroposophie die Methode ist. Das wird vielleicht im Gespräch dann heraus kommen. Also das als eine Stimmung, die wir in der Vorbereitungsgruppe auf verschiedene Art und Weise angeschaut haben, und nun zu diesen drei Aspekten.

Ein Aspekt ist auch verbunden mit einer Frage: Wie ist das für den Geistesschüler, wenn der Geistesschüler an die Schwelle zur geistigen Welt kommt und sogar immer wieder über diese Schwelle hinübertritt? Wie zum Beispiel durch die Inhalte der Klassenstunden! Und dann, ganz besonders spezifisch: Wie ist das in bezug auf die Schwellenverhältnisse heute für den Künstler, für die Künstlerin, in den redenden und musizierenden Künsten? Ist der Künstler durch die Schwellenerlebnisse, die jeder auch in der Ausübung dieser Künste hat, bevorzugt oder benachteiligt? Man könnte diese Frage mit dem ersten Aspekt dieser Frage zusammenfassen: Wie erfüllt der Künstler, die Künstlerin, die Verheissung, die wir zum Schluss der

siebten Klassenstunde hören?

Mit dem zweiten Aspekt sehen wir, wie der Mensch heute, seit dem ersten Drittel dieses Jahrhunderts, sogar in eine besondere Lage hineinkommt, wenn er die Welt des physisch Hörbaren und Sichtbaren verlässt. Er kommt dann in eine Dimension, wo heute auch der Christus in ätherischer Form zu finden ist. Die Christus-Wesenheit wird heute entweder während des Lebens für den suchenden Menschen gefunden werden können, oder, wenn der Mensch suchend ist, dann nachtodlich. Wenn der Mensch in dieser Inkarnation aber nicht suchend ist und er nichts in seinem Leben hat, was dieser Suche entspricht, dann wird er nachtodlich den Christus im Ätherbereich nicht erleben können und wird warten müssen bis zur nächsten Inkarnation. Gerade hier aber, für diese Menschen, die vielleicht sogar nicht einmal in der Lage sind, den Christus im Ätherischen wenigstens gedanklich in dieser Inkarnation zu entdecken, dienen die Künste, die Sie aus anthroposophischen Impulsen ausüben. Sie ermöglichen es, dass die Menschen, die auf keine andere Art und Weise an dieses Erlebnis herankommen können, doch während dieser Inkarnation durch die Eurythmie, die gestaltete Sprache, die Musik von diesen Gesichtspunkten aus gesehen, dazu kommen können.

Wir sehen jetzt, dass wir dann an eine andere Sphäre herankommen. Wir kommen an eine Sphäre, wo diese Künste Auferstehungskräfte erlebbar machen können, nicht nur für die Künstler, die die Künste ausführen, sondern auch für diejenigen, die die Künste erleben können. Das ist jetzt gegen Ende des Jahrhunderts in einer gesteigerten Form vorhanden, sogar mehr als im Vergleich zu Marie Steiners und Rudolf Steiners Lebzeiten. Wie kann das sein?

Jetzt sind hundert Jahre abgelaufen seit dem Ende der Kali Yuga-Zeit, und mit diesen hundert Jahren, mit diesem Jahrhundert, ist es so, dass auch die nachträglichen, gabrielischen Kräfte sich ausgelebt haben. Die

Kräfte von der vorhergehenden Epoche bleiben noch etwa hundert Jahre wirksam, hundert Jahre und noch ein bisschen mehr, und jetzt stehen wir zentral in der Michaelzeit.

Und nun zum dritten Aspekt, und das sollte man nicht oberflächlich verstehen. Es ist wirklich zutiefst real. Es geht um die Frage: Wie kann man sich wirklich freuen, dass man die Möglichkeit hat, hier zusammenzusein? Wie kann man diese Möglichkeit feiern? Nicht nur, weil man selber feiern will und glücklich sein will; das ist schon schön; aber auch, kann man in aller Bescheidenheit sagen, als ein Gegengewicht zu der Trauer, zum Hass, zum Krieg, der jetzt in der Welt überall tobt. Auch die geistige Welt sucht Momente, wo Menschen wirklich echt feiern können; feiern können mit den Herzen, mit den Augen, gerichtet auf die geistige Welt.

Nun, zum Schluss dieser kleinen Begrüßung möchte ich ein paar Tagungseinrichtungen beschreiben und erklären.

Eine erste Frage ist: Warum beginnen wir mit der achten Klassenstunde? (Viele Menschen wissen, dass seit sieben Jahren in manchen Zusammenhängen in der Sektion jedes Jahr eine Klassenstunde kam; und das in der Eurythmie, zusammenhängend mit den Eurythmie-Ausbildern, für die Musiker-tagung und auch bis zu diesem Jahr für die Tagung für Sprachgestalter und Schauspieler. Und diese Klassenstunde, beginnend zum ersten Male 1992, diente wie ein Faden, der uns zusammengebunden hat in unseren Bemühungen. Deswegen beginnen wir heute abend mit der achten Klassenstunde und kommen dann zu der elften Klassenstunde.

Es ist für Klassenstunden natürlich nicht möglich, eine Simultanübersetzung zu machen, aber in den englischen Stunden wird immer das Mantram in deutscher Sprache vorgelesen werden. Das ist die Sitte in der ganzen Welt, wo die Klassenstunde in einer anderen Sprache als der deutschen gehalten wird. Es war die Frage: Und wenn

man nicht deutsch versteht, oder wenn man nicht englisch versteht? Ich habe nur ein kleines Wort dazu: Sie sind Künstler, die mit dem Unhörbaren auch umgehen. Zu der Simultanübersetzung: Das wird geschehen ausser in den Fällen, wo nur eine deutsche Angabe oder nur eine englische Angabe im Programm gegeben wird.

Heute abend kommen wir dann zu dem Totengedenken, und dieses Totengedenken wird in der Ansprache zweisprachig sein. Ich möchte auch gerne hier sagen, weil wir das nicht während des Totengedenkens sagen wollen, dass die Rezitation durch Johannes Händler vom Goetheanum gestaltet wird, der Gesang durch Marion Ammon, und die Instrumentalmusik Violine, Felicia Birkenmaier, Christoph Day, und Violoncello Christoph Kilian. Die Musik ist von Philia Schaub komponiert worden, und die Eurythmie ist dargestellt durch Eurythmisten, Eurythmistinnen von der Goetheanum-Bühne und aus Dornach. Wir haben auch einige Krankheitsfälle, Menschen, die sich entschuldigen mussten; ich erwähne jetzt Jürgen Schriefer. Wir hoffen, dass er unter uns sein kann, aber er wird morgen seine Ansprache nicht halten; dafür wird Werner Barfod ein bisschen mehr Zeit haben.

Und nun wollen wir beginnen mit unseren Beiträgen und dadurch in diese Tagung gemeinsam hineinsteigen.

## **Einführung zum Tagungsthema «Das Unhörbare in Musik, Eurythmie und Sprache»**

*Don Vollen*

Liebe Freunde und Mitglieder der Sektion, es ist mir eine große Freude, Sie heute hier in englischer Sprache willkommen heißen zu können und mit Ihnen einige Gedanken vorzustellen, an denen der Vorbereitungskreis mehrere Monate lang gearbeitet hat. Es ist auch eine willkommene Gelegenheit,

einen bestimmten englischen Begriff einzuführen und Sie zu bitten, ihn zu verwenden und die englische Sprache als Arbeitselement in die Tagung aufzunehmen. Nach meiner kurzen Ansprache wird Rüdiger Fischer-Dorp Sie wieder auf Deutsch begrüßen.

Ich möchte mit dem ersten wichtigen Begriff beginnen, mit dem wir über Monate hin gearbeitet haben, mit dem Begriff des «Unhörbaren». Wenn wir über die letzten achtzig Jahre zurückblicken und uns der Gegenwart an der Schwelle des 21. Jahrhunderts bewusst werden, und wenn wir uns die Zukunft unserer Sektion vorstellen, so können wir uns fragen: «Wieviel haben wir eigentlich von dem Unhörbaren verstanden?» In unseren Kreisen haben wir seit Jahrzehnten über das Unhörbare gesprochen. «Wieviel von dem Unhörbaren haben wir eigentlich begreifen und in unsere Arbeit miteinbeziehen können?»

Gegen Ende ihres Lebens forderte uns Else Klink immer wieder auf - oft auf dieser Bühne nach Aufführungen, mehr miteinander zu arbeiten. Sie sagte, die Zukunft unserer Arbeit hänge davon ab, dass wir anfangen, miteinander zu sprechen, dass wir anfangen, unsere Wahrnehmungen und Fragen auszutauschen, und sie forderte uns auf, uns in Gespräche zu vertiefen, uns gegenseitig mitzuteilen, was wir erlebt haben, was wir denken, und was wir gegenseitig an unserer Arbeit wahrnehmen, über die Fragen zu sprechen, die in uns leben. Und eine Frage kann mit Sicherheit folgendermaßen formuliert werden: Wieviel von dem Unhörbaren ist nach 80 Jahren wirklich Teil unserer Arbeit geworden? Können wir von dem Unhörbaren in einer modernen, wissenschaftlichen, künstlerischen Sprache anderen gegenüber sprechen, die nicht an unserer Arbeit teilhaben? Können wir es ausreichend beschreiben? Haben wir Erfahrungen mit dem Unhörbaren? Oder ist es eine Art allgemeiner Begriff geblieben, oder ein Gefühl, dass wir in Zusammenhang mit

einer Pause haben, einem Intervall, einem leeren Raum zwischen zwei Momenten, wenn ein Element aufhört und das nächste noch nicht angefangen hat? Ist das das Unhörbare, oder haben wir genauere Wahrnehmungen dessen, was das Unhörbare ist? Wir können die gleiche Frage auch anders stellen: Was ist der Unterschied zwischen dem Unhörbaren, dem Unsagbaren und dem Unsichtbaren? Können wir zwischen diesen drei Momenten unterscheiden? Was ist das Unsagbare, inwiefern unterscheidet es sich von dem Unhörbaren? Und an diesen Fragen sehen wir, dass unser Verständnis für diese Realitäten sich noch in einem frühen Stadium befindet, und dennoch haben wir ein gewisses Verständnis erreicht. Wenn wir an das Unhörbare denken, so denken wir an eine schöpferische Welt, eine Welt schöpferischer Harmonien, in der wir vor unserer Geburt leben, eine Welt, die unser Ohr hervorgebracht hat und die Fähigkeit, hörend wahrzunehmen, zu hören; und wir haben diese Welt verlassen, um geboren zu werden, um in eine sinnliche Realität zu kommen; das aber, was unser Ohr vor der Geburt geformt hat, das ist das Unhörbare. Und Rudolf Steiner sagt, wir wollen das Hörbare benutzen, das, was wir hören, um auf das hinzudeuten, was hinter der Sinneswelt geblieben ist, was die Sinneswelt nicht betreten kann, das Unhörbare.

Das ist völlig verschieden von dem Unsichtbaren, das aus dem Licht kommende, das unser Auge in unserem vorgeburtlichen Zustand geformt hat, das die eigentliche Struktur des Auges aufgebaut hat. Mit der Geburt lassen wir diese ätherischen Formkräfte zurück und betreten die Sinneswelt. Und genau diese Kräfte, die Kräfte des Unsichtbaren, durchströmen unser Auge in jedem Augenblick, und nur das, was wir von diesen Kräften zurückhalten können, ist das, was wir als das Sichtbare wahrnehmen. Alles andere ist unsichtbar. Und unsere Kunst hat die Aufgabe, andere Menschen darauf hinzuweisen, dass diese

unsichtbare Welt da ist. Und genauso ist es auch mit dem Unsagbaren. Was unseren Kehlkopf geformt hat, was unsere Sprachorgane gebildet hat, was uns die Fähigkeit des Sprechens verliehen hat, diese ätherischen Kräfte bleiben in der geistigen Welt zurück. Wir kommen durch das Tor der Geburt und wir sprechen und intonieren nur einen Teil dieser Kräfte, und ein großer Teil davon bleibt ungesprochen, «unsagbar».

Betrachten wir diese drei Stufen: das Unhörbare, das Unsagbare und das Unsichtbare, so stellen wir fest, dass es ätherische Kräfte sind, die bereits eine Verwandlung durchlaufen haben. Sie sind sehr nahe am Ohr, am Kehlkopf, am Auge, sie sind den Tätigkeiten der Sinneswahrnehmung schon sehr nahe gekommen. Und es gibt im Englischen einen wunderbaren Begriff, den ich hier einführen möchte: es handelt sich um einen jener besonderen Ausdrücke, die wir im Deutschen nicht haben, und darum freut es mich, dass ich ihn in Englisch einführen kann und auch die deutschsprachigen Freunde bitten kann, mit ihm zu arbeiten. Dieser Begriff kommt eine Stufe vor den drei bereits genannten: «the ineffable». Im Deutschen wird es oft als das «Unsagbare» wiedergegeben, das Unaussprechliche, aber das ist es nicht. Es ist das, was nicht ausgedrückt werden kann. Es ist nicht an Sprechorgane, Ohr oder Auge gebunden, es ist zu erhaben, als dass man es ausdrücken könnte, also etwa das «Unausdrückbare». Es ist ein Wort, das Rudolf Steiner sicher benutzt hätte, wenn er sich der englischen Sprache bedient hätte. «The ineffable», ein wunderbarer Begriff, und tief verbunden mit der Anthroposophie. Die Anthroposophie ist eine Kulturbewegung, die zum Ausdruck bringen will, die die Menschheit darauf aufmerksam machen will, dass das «Unausdrückbare» gegenwärtig und wirksam ist.

Dieses Unausdrückbare bildet den wirklichen Kern unserer künstlerischen Arbeit. Es gibt unserer Sektion ihre spirituelle



Dimension: nämlich das Arbeiten mit diesem Element des Unausdrückbaren. Goethe verwendet diese Vorstellung am Ende seines Faust, in den allerletzten Zeilen, wo er sagt: «das Unbeschreibliche, hier ist's getan». Hier ist das gemeint, was im Englischen «ineffable» heißt. Das deutsche «Unbeschreibliche» hat andere Konnotationen in Richtung «unglaublich», oder «besonders schön», «unbeschreiblich», aber diese Nuance, dass etwas nicht ausgedrückt werden kann, weil es zu hoch, zu erhaben, zu geistig ist, das ist hier eigentlich gemeint.

Ich möchte mich für einen Augenblick einem anderen Aspekt unserer Sektionsarbeit am Ende des Jahrhunderts zuwenden, und das ist eine Art - ich möchte ganz offen sprechen, es ist eine subjektive Interpretation, aber vielleicht leben die Fragen in Ihnen in ähnlicher Weise - eine Art Wahrnehmung, dass unsere Sektion am Ende des Jahrhunderts eine rasante Verwandlung durchmacht. Und ich möchte diese Verwandlung aus der Sicht unserer Sprachgestalter und Schauspieler betrachten. In den letzten Jahren sind starke Bestrebungen zu einem betonteren Bühnenrealismus hin deutlich geworden. Was die Schauspieler sagen, was sie darstellen, all das wird heute sehr real, eine Art spiritueller Realismus. Es gibt Fragen unter den Schauspielern, wie zum Beispiel: «Ist es heute noch angebracht, beim Intonieren von Gedichten, von Zeilen, bei dramatischen Dialogen zu übertreiben, in eine Art aufgeblasene Welt einzutauchen, eine ganz großartige Welt, in der man aber persönlich nicht immer gegenwärtig ist?» Diese Fragen leben schon seit sechs, sieben Jahren in den Schauspielern. Wie können sie den Sprachimpuls auf die Ebene herunterbringen, auf der sie gerade stehen, mit ihren eigenen persönlichen Fähigkeiten und Unfähigkeiten, heute?

Ähnlich ist es bei den Eurythmisten, die sich fragen, und in all diesen Fragen liegt keine Kritik: «Was bedeutet es, in einen Raum zu treten und Eurythmie zu machen?

Wie real ist dieser Raum? Wie sehr ziehe ich mich aus diesem Raum zurück und schaffe ein Trugbild, eine großartige, aber symbolische Welt? Wie können wir einen Raum schaffen, der heute mehr und mehr real wird?» Und diese Fragen haben meiner Meinung nach dazu geführt, dass sich unsere Künste in den letzten zwei Jahren dramatisch geändert haben, in der Eurythmie und besonders in der Theaterarbeit unserer Sektion. Viele erleben diesen Wandel als großen Verlust, als ein Engerwerden, ein Sich-Entfernen von den großen Produktionen der Vergangenheit. Andere dagegen fühlen, dass die Arbeit mit diesem Schritt gerade erst begonnen hat. Und es gibt einige Meinungsverschiedenheiten darüber, wo wir jetzt, am Ende des Jahrhunderts, eigentlich stehen. Es geht nicht darum, den einen oder anderen Standpunkt zu vertreten oder zu unterstützen, aber ich möchte auf etwas hinweisen, was ich in den letzten beiden Jahren, besonders im Bereich Sprache und Schauspiel, beobachtet habe. Wir erleben eine Art Kontraktion. Die Sprachgestaltung ist auf eine viel realere Ebene heruntergebracht worden, eine gewisse persönliche Note ist aufgekommen. Man spürt im Sprachgestaltungsimpuls, dass die einzelnen Künstler viel mehr aus ihrer eigenen Persönlichkeit heraus sprechen, und gleichzeitig ist unter den Sprachkünstlern ein neues Streben danach spürbar geworden, den wirklichen Kern unserer Arbeit zu erfassen, nämlich das Bestreben, auf der Bühne sichtbar zu machen, was Reinkarnation ist, was das Mysteriendrama auf der Bühne ist.

Ich möchte noch einen Schritt weiter gehen und einige Namen nennen, und wenn ich diese Namen nenne, so heißt das nicht, dass ich andere Namen auslasse. Ich nenne nur die Namen, wo ich es praktisch gesehen habe. Sie alle kennen andere. Fügen Sie diese zu denen hinzu, die ich nenne. Es ist keine Auswahl, sondern konkrete Wahrnehmung. Ich denke an Wilfried Hammacher. Er begann vor einigen Jahren

damit, neue Stücke zu schreiben, Reinkarnationsstücke, und sich der schwierigen Aufgabe zu widmen, Reinkarnation auf moderne Weise auf die Bühne zu bringen.

Christopher Marcus in London geht die englischen Mysteriendramen auf neue Weise an. Er widmet sich ganz dieser Aufgabe und sieht darin den Kern unserer Arbeit: den Reinkarnationsimpuls neu zu beleuchten, die Mysterienspiele auf die Bühne zu bringen. Er arbeitet mit den englischen Mysteriendramen und schreibt dann auch selbst neue Texte, die er versucht aufzuführen. Olaf Bockemühl in Stuttgart sagt selbst, wenn er es noch einmal zu tun hätte, würde er es ganz anders machen. Er ist nicht zufrieden mit dem Ergebnis, aber er verspürt den Drang, ein Stück über Reinkarnation zu schreiben, für Menschen, die nicht mit dem Inhalt unserer anthroposophischen Arbeit vertraut sind. Philip Beaven sucht nach Wegen, Eurythmie und Schauspiel mit allem, was wir über Reinkarnation wissen, zu verbinden. Georg Darvas, der Stücke aus dem Inhalt der Karmavorträge heraus schreibt, versucht, die Erkenntnis über Schubert und Heine aufzugreifen und dem Übergehen von einer Kulturepoche in eine andere gerecht zu werden. Es ist spannend, all diesen Menschen zuzusehen und anderen, die dies noch nicht miteinander besprochen haben, die Impulse zu sehen, die aus ihnen hervorgehen, dem zentralen Impuls der Mysteriendramen und Reinkarnationsspiele treu zu bleiben, und neue Wege zu finden, diese Inhalte auf die Bühne zu bringen. Ich finde das sehr spannend, denn unsere Sektionsarbeit, und das ist meine persönliche Ansicht, verengt sich gewissermaßen, es findet eine Kontraktion statt, aber so wie wir dieses Verengen sehen können, so sehen wir auch, wie sich die Künstler in unserer Sektion auf den wahren Kern der Arbeit konzentrieren, die heute in der Welt für die Anthroposophie getan werden muss.

Ich möchte also damit enden, dass ich Sie

ermutige, in den nächsten Tagen dieses Thema aufzugreifen und darüber nachzudenken: «Was ist das Unausdrückbare? Was wissen wir darüber? Was können wir darüber mitteilen? Welche Erfahrungen haben wir damit?» Denn wir sehen, dass dieser eine Impuls, der von den fünf genannten Künstlern ausgeht, ein echtes Erforschen des Unausdrückbaren ist, des Unbeschreiblichen, ein Bestreben, diese Welt der Reinkarnation neu zu öffnen, zugänglich zu machen, das, was wir nicht ausdrücken können, worüber wir nicht sprechen können, wir können nur darauf hindeuten, dass es da ist, dass es eine Realität ist. Es gibt keinen Weg, die Realität der Reinkarnation auf die Bühne zu bringen, es ist unmöglich. Wir können aber darauf hinweisen, dass sie da ist.

Und noch ein letzter Gedanke: Es ist Ihnen vielleicht aufgefallen, dass die fünf genannten Künstler alle Männer sind. Und die Frage ist - und es ist eine Frage, die ich neu formuliere, denn Hagen Biesantz sprach sie schon in den 70er, 80er Jahren aus: Wann wird die Aufgabe der Frau, die weibliche Rolle in unserer Sektion, wieder ihren rechten Platz finden? Es ist eine ernsthafte Frage, denn das wirkliche Hören oder Erforschen, das Erfahren des Unausdrückbaren, des Unhörbaren, war immer, durch alle Kulturepochen hindurch, besonders mit der Frau, mit dem weiblichen Element verbunden; das Lauschen, das Deuten, das Hineinleben in das Unhörbare. Und wenn die Arbeit unserer Sektion in den letzten Jahren sehr männerorientiert geworden ist, wie die Führung in vielen anderen Bereichen, so müssen wir bestrebt sein, nicht nur den Status quo beizubehalten, d.h. ein paar Frauen in den Vorständen zu haben und sie in unsere Arbeit miteinzubeziehen, sondern wir müssen wirklich hinzuhören und das finden, was unersetzbar ist, das weibliche Element, das Teil unserer Sektion sein muss. Ich bin fest davon überzeugt, dass dieser Beitrag neu in unsere Arbeit einfließen muss, wenn wir den Schritt in das Spirituelle machen, in

das Unhörbare, das Unsichtbare, das Unsagbare, das Unausdrückbare. Nur eindeutigere Wahrnehmungen in der spirituellen Wirklichkeit, die hinter unserer Kunst steht, können uns dabei helfen, im kulturellen Leben unserer Zeit Fuß zu fassen. Wir dürfen nicht zu einer Gesellschaft von Kunstgenießern werden, die sich an der Schönheit von klassischen Kunstwerken weiden, sondern wir müssen das Spirituelle in der Kunst aufdecken. Das wird mit Sicherheit eines der Themen unserer Konferenz sein. Nun möchte ich das Wort an Rüdiger Fischer-Dorp weitergeben. Vielen Dank.

*(aus dem Englischen übersetzt von Margot M. Saar)*

### *Rüdiger Fischer-Dorp*

Liebe Freunde!

Ich möchte Sie mit dem dritten Aspekt von Frau Dr. Sease herzlichst begrüßen. Es war bei der ersten Sitzung des Vorbereitungskreises, als Cara Groot mit ihrer liebevollen, herzhaften Stimme sagte: «Es ist so eine Freude, dass zum ersten Mal sich Eurythmisten, Sprachgestalter und Musiker zusammenfinden zu einem gemeinsamen Gespräch.» Und diese Freude, ich hoffe, dass diese in diesen Tagen in uns allen aufblühen möge: Freude zur Begeisterung, Freude zu dem, was wir hier vorhaben.

Es ist also die erste Tagung dieser Art, und wenn Künstler versuchen – und immer da, wo das geschieht, besonders eben hier unter dem Aspekt der Hochschule –, wenn Künstler sich begegnen, um über ihr Eigenes hinauszuschauen, also der Eurythmist wirklich wahrnimmt den Sprecher, der Sprecher wahrnimmt den Musiker, und so weiter, wenn das dann im Leben praktiziert wird, entsteht etwas, was stiftenden Charakter hat, eine neue Art einer Gemeinschaftsbildung zum Ende dieses Jahrhunderts.

Es ist dieses Ostern, was wir jetzt haben, ja ein besonderes, es ist das letzte Ostern mit der Zahl Neunzehn, und, es wurde schon erwähnt, man schaut nun auf so ein ganzes Jahrhundert zurück, und da es Ostern ist, eine Auferstehungszeit, macht man sich Gedanken: Was will denn jetzt auferstehen? Und in dem Sinne, dass wir ein christliches Ostern haben, schaut man zurück: Was war nun geschichtlich vor dreiunddreissig Jahren? Rudolf Steiner gibt uns den Rhythmus, dass das, was zur Weihnachtszeit Keim-Impulse sind, wenn es im geschichtlichen Werdestrom drinnensteht, nach dreiunddreissig Jahren auferstehen will. Wir schauen demnach auf Weihnachten 1965, und ich darf Sie jetzt bitten, das mit mir sehr grosszügig zu machen, weil ich so im Detail nicht ganz sicher bin, aber Weihnachten 1965 war die Vorbereitung zur ersten «Allgemeinen Eurythmietagung» hier in Dornach, also ich nehme jetzt Weihnachten als gesamtes 1965, weil ich nicht weiss, wann die Vorbereitungen begonnen haben, aber 1966 war im Juli die «Allgemeine Eurythmietagung», die erste, worüber noch im Herbst Rudolf Grosse mit Begeisterung sprach – das ganze Goetheanum war durchbewegt, durchlichtet, durchleuchtet, durchrhythmisiert: er war begeistert von dieser ersten «Allgemeinen Eurythmietagung» vor dreiunddreissig Jahren, also ein Lichtblick in diesem Jahrhundert –, und wir sehen, dass, was mit diesem dreiunddreissigjährigen Rhythmus nun zusammenhängt, wir jetzt wieder an solch einem Keim-Moment stehen. Ich darf in Klammern noch erwähnen, dass 1966 auch die erste grosse Ärztetagung hier in Dornach war und die erste grosse Tagung der Heilpädagogen. Das war alles 1966 wie zu einem ersten gemeinsamen Impuls nach vielen Vergangenheitsschwierigkeiten in der Gesellschaftsgeschichte.

Und dass jetzt diese Tagung (1999) stattfindet, und dass das jetzt so ist, dafür möchte ich mich bei Frau Dr. Sease wärmstens bedanken, denn das ist wirklich etwas,

wovon man sagen kann: Das steht in dem geschichtlichen Werdestrom dieser Sektion.

Ich möchte nur mit einem Satz doch erwähnen, dass wir, während wir hier zusammen sind, ja in einem Teil Europas uns im Krieg befinden. Und das ist natürlich etwas, was einen sehr beschäftigt: Wo führt das hin? Und man ist dankbar, dass wir überhaupt hier zusammenkommen können und arbeiten dürfen, denn es ist ein Kriegseignis, was uns jetzt sehr tangiert, durch das, wie die Welt sich äussert, und vielleicht geht von dieser Freude-Tagung etwas aus an geistigen, verjüngenden Kräften.

Als ich vor einiger Zeit in einer kleinen Stuttgarter Sitzung sagte: Wir bereiten hier eine Tagung vor «Das Unhörbare in Sprache, Musik und Eurythmie», da schmunzelten die Teilnehmer. Ich dachte: Was gibt's da jetzt zu schmunzeln? Und dann sagten sie: Ja, es wird das wohl eine sehr schweigsame Tagung. Und dem bin ich nachgegangen. Ich habe mir vorgestellt: Das ganze Programm – schweigend. Es wird alles so stattfinden, wie es da steht, aber – schweigend. Und das, was jetzt hier im Saal sofort eintritt, ist Stille. Und was ereignet sich in dieser Stille – wenn heute abend hier Hochschule gehalten wird, Frau Dr. Sease steht hier oben? Sie tut alles, wie sie es laut tun würde, aber schweigend. Und wir lauschen! Was entsteht in dieser Stille? – Und der Abschlussvortrag von Herrn Schmidt-Brabant auch schweigend, und all das, was dazwischen ist – aber wir lauschen hinein, in das, was sich da ereignet.

Der zweite Gedanke war: Wo hast du das schon mal erlebt? Da erinnerte ich mich plötzlich – das hat sich tatsächlich so ereignet –, wie ich einige Stunden durch die Wüste gefahren und niemandem begegnet war. Dann dachte ich: Jetzt musst du aussteigen. Eine unglaubliche Stille! Dann erlebte ich plötzlich in dieser Stille, wie laut man selber ist. Der Atem war furchtbar laut, der Kreislauf, der Puls: alles war sehr laut in einer wirklichen Stille, und ich musste das

jetzt beruhigen. Und dann wuchsen die Ohren, und die Augen schauten in diese herbe Wüstenschönheit hinein, und es entstanden grosse, erhabene Gedanken. Man kam sich ganz klein vor: die Wucht der Natur, aber alles doch auch hörend, hinein-hörend. Und dann ein Entstehen, aber an der Sinnesgrenze. Wenige Stunden später, es wurde schon dunkel, erreichte ich eine Wüstenstadt mit Millionen von Lichtreflexionen, mit Lärm, mit unendlichem Krach und Beleuchtungseffekten, man war wie hereingeschoben bis auf sein Innerstes, und ich musste nun den umgekehrten Prozess machen: Ich musste mich halten und musste die Grenze, die das Äussere verursachte in mir, aushalten, mich dagegenstellen und versuchen, mit der Zeit es nicht mehr zu hören, Stumpfungsprozess. Der eine Prozess: Weitungsprozess bis an die Grenze, der andere Prozess: Abstumpfungsprozess, und da pendelt nun die Seele und versucht, sich in diesen Extremen zu orientieren.

Ich mache jetzt einen ganz grossen Schritt über die Schwelle, und wir hören von Rudolf Steiner, wie er uns sagt, dass er das siebte Bild des Mysteriendramas geistig-real gehört hat, er habe es «nur» abschreiben müssen; «nur» sage ich jetzt in Anführungsstrichen. Er hat es also verdichtet in die Sprache, dasjenige, was er geistig gehört hat. Maria, Philia, Astrid, Luna geistig hörend, es verdichtend in die Sprache, und heute sitzt man dann vielleicht vor dem Buch und versucht zu hören: Wie hört sich das nun an, wenn es geistig gehört werden will?

Ein Weiteres. Elena Zuccoli schildert, dass Marie Steiner geistig wesentlich gesprochen habe. Wenn sie sprach als Sprachkünstlerin, war es geistig wesentlich. Das sei nach der Zeit Marie Steiners nicht mehr hörbar gewesen. Also unmittelbar Geistiges, was durchbricht in der Sprache selbst, Ausdruck wird in der Sprache selbst.

Ein nächstes Motiv. Wer je erlebt hat, dass er auf die Sprache von Kurt Hendewerk Eurythmie machen durfte – man muss wirk-

lich sagen: «durfte», vor allen Dingen, wenn man am Anfang stand –, man hatte so seine Laute beieinander für einen Rudolf-Steiner-Spruch oder was auch immer es war, man merkte plötzlich: Das hat alles gar keinen Sinn! Man war bei Hendewerk aufgenommen von einem imaginativen Phantasie-Atem-Strom des Sprechens, in dem man aufblühte, und man konnte phantasievoll arbeiten. Man hatte gottseidank geübt, aber das konnte man alles vergessen, man tauchte unter in einen realen Schöpfungsstrom.

Einen Schritt weiter. Else Klink sagte einmal zu einem Sprecher: Ich kann auf deine Sprache keine Eurythmie machen. Du sprichst schön, aber ich kann mich darauf nicht bewegen.

Sie sehen jetzt, was eigentlich die Auseinandersetzung ist: Wie kann etwas in der Seele sich ereignen, wenn sie schaffend oder nachschaffend Dichtung, Musik hervorbringt, wie kann da etwas Lebendiges, Reales so anwesend sein, dass es sozusagen von dem anderen wahrgenommen werden kann und er es auch zum Ausdruck bringen kann? Also nicht, dass der Eurythmist dem Musiker nachjagt, und der spielt viel zu schnell, oder dass der Eurythmist mit dem Sprecher irgendwie versucht zurechtzukommen, sondern dass eine wirkliche, reale, künstlerische Begegnung stattfindet, die sich gegenseitig befruchtet im Erschaffen eines Neuen, im goethesischen Sinne, eines Dritten; nicht dasselbe, sondern eine Erhöhung dessen, was als Polarität da ist.

Diese Tagung, diese Keim-Tagung, diese Zukunftstagung mit den Fragen, die in der Seele wirklich leben: Wie hört der Eurythmist, wie hört der Musiker, wie hört der Sprecher? – Es gibt Musiker, das habe ich mir berichten lassen, wenn sie Noten lesen, sie hören die Musik nicht, sie müssen sie notenmässig sich erüben; es gibt Musiker, die haben die Noten vor sich und hören die Musik; beim Sprecher, wenn er mit der Dichtung umgeht, hört er sich selber nur

sprechen – oder kommt ihm etwas entgegen von dem, was aus dem Werk selber sich ausspricht, ich meine jetzt wirklich in dem geistig befruchteten Sprechansatz. Wie hört der Eurythmist, wenn er sich mit einem Kunstwerk beschäftigt? Und wenn alle hören und das zu einer Begegnung werden lassen, was entsteht dann für ein Zukunfts-Kunsterleben? Auch so, dass es dann ganz sicher für das Publikum wirksam wird?

Aus Zeitgründen höre ich mit der Begrüßung an dieser Stelle auf und möchte zum Schluss sagen: Alle sprechen: Wir sind in der Krise. Und das finde ich gut. Denn Krise heisst: Erneuerung von innen heraus. Sonst wäre es ja immer wieder das alte; das kann gar nicht sein. Und das erhoffe ich mir so ein bisschen von dieser Tagung, dass wir gemeinsam in dem Zwiegespräch Wege finden, dass wir neu schöpferisch jetzt beginnen; die Tradition können wir nicht weitermachen – Krise: Erneuerung von innen heraus! Und wenn ich das im Negativen positiv sage als Herausforderung, möchte ich drei Sätze zum Schluss hinstellen.

Wenn wir die Eurythmie verlieren, verliert die gesamte geisteswissenschaftliche Bewegung ihre künstlerische Seele; es wird dann nur noch Vertrocknungserscheinungen geben in der Anthroposophie-Bewegung. Wenn der Mensch die Sprache verliert, verliert er sein Menschsein; eine unglaubliche Herausforderung haben wir da. Und wenn der Mensch die Musik verliert, verliert er seinen Zusammenhang mit dem Kosmos. – Ich wünsche uns eine gute, fruchtbare gemeinsame Arbeit.

*Einleitende Vorträge  
in der Sektionstagung*

## Die meditative Vertiefung der Künste

*Werner Barfod*

Liebe Freunde,

«Meditative Vertiefung für den Künstler»: das ist ein Thema, welches auf sehr verschiedene Weise ergriffen werden kann, und ich kann selbstverständlich nur einen Einstieg, eine Farbe hier heute morgen versuchen. Ich möchte diesen Beitrag versuchen hereinzustellen in das, wovon Rüdiger Fischer-Dorp gestern sprach, dass diese innere Wende, diese innere Erneuerung etwas ist, was wir brauchen, und dazu vielleicht ein Baustein, an dem wir arbeiten können in der Zukunft.

Wenn wir von Meditation sprechen, dann haben wir ja in erster Linie die geistige Konzentration vor Augen, das Mittel zur Selbsterkenntnis und Welterkenntnis, und wir gehen davon aus, dass Meditation etwas ist, was Arbeitswege des Ich sind, um diese Schritte leisten zu können, zu höherer Erkenntnis zu kommen.

Gegenüber der Sinnenwelt können wir mit unserem Tagesbewusstsein das aufnehmen, was wir wahrnehmen in vielfältigster Weise, können es erinnern, können es reflektieren. Mit unserem Tages-Ich sind wir in unserem Leibe wach und können dadurch auch diese gegenständliche Welt erfassen, auf uns einwirken lassen; die geistige Welt hingegen verhält sich polar dazu, die geistige Welt offenbart sich uns nur, wenn wir gerade unser Tagesbewusstsein überwinden. Und um uns für diese geistige Welt zu öffnen, können wir gerade wie mit der Meditation die Hindernisse der Tageswelt bewusstseinsmässig versuchen zu überwinden. Gelingt das, dann kann das Geistige an uns herantreten, also genau umgekehrt: wir sind das Objekt, und es ist umgekehrt wie zur Tageswelt, wo wir das Subjekt sind und die Objektwelt betrachten, aufnehmen, wahrnehmen.

Wir sind einerseits mit den Sinnen erkennend mit der Welt verbunden und andererseits mit unseren Handlungen. Mit unseren Vorstellungen und Begriffen versuchen wir, die Welt zu erkennen, zu erfassen. Diese Begriffe haben wir uns erbildet aus dem, was wir aus der Vergangenheit erworben haben. Unsere Fähigkeiten dagegen, die wir natürlich erübt haben, setzen wir in der Gegenwart ein, aber so, um die Aufgabe zu erfüllen, deren Ziel noch in der Zukunft liegt. Sowohl unser erkennendes Denken als auch der geschulte Wille sind für eine meditative Vertiefung zugänglich.

Über die Willensseite dieser Vertiefung soll es in diesem Zusammenhang heute im weiteren gehen, denn das ist ja gerade der Bereich, der dem künstlerischen Tätigsein angehört. Die Willensvorgänge einer Handlung, einer Bewegung, sind für uns unbewusst, und es gilt, in dieser meditativen Arbeit diese Willensvorgänge von dem, was wir Objektwelt nennen, ein wenig loszulösen, also von dieser Gegenstandswelt, von der Sinneswelt loszulösen, auf die unsere tagesbewussten Handlungen gerichtet sind.

Und das bedeutet, in den bewusst-beseelten Bewegungen der Eurythmie zum Beispiel, ohne eine Objektbeziehung zu erwachen. Also, so wie die Objektwelt im Hinblick auf unsere Handlungen durch die Bewegung des Menschen nicht mehr Motiv ist, kommen wir in eine Region, die sich löst, wo die Bewegung sich löst von dieser sinnlich wahrnehmbaren Welt. Die eurythmischen Bewegungen, das wissen wir natürlich alle sehr gut, sind dem geistig-ätherischen Bewegungen abgelauscht und werden dann in den ausdrucksvollen Gebärden in der künstlerischen oder therapeutischen Gestaltung sichtbar.

Ich möchte jetzt in erster Linie also auf einige Gestaltmeditationen hinweisen, die im Eurythmischen zu Hause sind, und vielleicht im weiteren nachher auch ein Beispiel geben, wo alle drei Künste betroffen, einbezogen sind.

Die eurythmische Meditation will also Mittel sein für ein Erwachen in der rein menschlichen Bewegung, und indem sich da das leise Erwachen der Seele ankündigt, ist es, dass ein Wesenhaftes darin wirksam werden kann. Der Mensch kann zwei Grenzen der geistigen Welt erfahren, die Welt des Denkens und die des Wollens, und er ist mit seinem Ich im Leibe auf der einen Seite ein Wesen, das ganz als Zentrumswesen wie eingatmet für die sinnliche Welt offen ist, und zugleich ist der Mensch als Umkreiswesen in seinem Ich wie ausgeatmet. Und in diesem Umkreiswesen, in diesem Umkreiswesen schrittweise zu erwachen, oder, anders gesagt, sich in dieser Schlagsituation wie überwach halten zu können: das ist das Ziel. Und dazu ist die eurythmische Meditation, auf die ich hier jetzt zu sprechen kommen möchte, das Mittel.

Durch das Durchlichten des Willens, also ein Moment, wo denkerische Lichtkraft hereinfließt, hereinströmt in diesen schlafenden Willen, kann es diesen schlafenden Willen wecken. Das geschieht auch jedesmal in einem künstlerischen Prozess, wenn wir in den darstellenden Künsten den Übungsprozess abrunden und zur Aufführung bringen, in dem Moment der Aufführung aus der Sache heraus versuchen zu handeln. Wir handeln aus einem umfassenden Motiv, das nicht mehr unmittelbar aus dem Tagesbewusstsein kommt. Aus diesem tableauartigen Bewegen, ob es musikalisches, sprachliches oder eurythmisches ist, kann dann in schöpferischer Weise die Darstellung erfolgen. Dieses ist ein solcher meditativer Vorgang, aber dann eben im Moment der darstellenden Aufführung.

Jetzt etwas konkreter. Die «eurythmischen Meditationen», ein Wort, was Rudolf Steiner selber prägt im Zusammenhang mit dem TAO, auf das wir noch zu sprechen kommen, haben alle eine esoterische Quelle, und das heisst, Rudolf Steiner schöpft sie aus den Mysterienzusammenhängen oder eben aus

dem, wie wir es auch in der Esoterischen Schule der ersten Jahre dieses Jahrhunderts nachlesen können. Aber er macht immer etwas Besonderes, wenn es zur eurythmischen Meditation werden soll, dass er eine Kleinigkeit hinzufügt; es sind wirklich oft Kleinigkeiten, scheinbare Kleinigkeiten, aber sehr wesentliche Veränderungen, Umstellungen, um die Übung für das heutige Bewusstsein und für den die Eurythmie Übenden wirksam werden zu lassen.

Ein Kennzeichnendes für die eurythmische Meditation ist, wie mir das im Nachhinein dieser Dinge aufgegangen ist, dass sie immer stehend geschieht. Das sagt einem nicht so viel zunächst, ist aber doch eine wesentliche Grundlage, weil der aufrechte Mensch, der aufrecht auf der Erde stehende Mensch, die Voraussetzung ist. Sowie wir uns im Raume bewegen, ist diese Bedingung nicht mehr rein gegeben, es sei denn in dieser vorher schon angedeuteten Weise, dass wir in einer künstlerischen Darstellung in dieses Tableaubewusstsein hereinkommen. Aus diesem können wir uns überwach bewegen, tritt ein Ähnliches in diesem Erwachen der schlafenden Bewegungen ein. Zunächst aber ist das Stehen ein Kennzeichen, was man auch erfahren kann im Tun: Wenn dieses Stehen verlassen wird und man übergeht ins Bewegen, tritt eine neue Ebene ein, eine Aussage zur Welt.

Ein Weiteres. Alle Meditationen haben ihre Quelle im Herzraum. Was wir in der Eurythmie unseren «eurythmisch-seelischen Ansatz» nennen: da sind sie beheimatet. Und dann wirken sie in vielfältigster Weise, jede wieder in einer anderen Art, gerichtet auf etwas anderes, auf den Bewegungsmenschen, den Menschen überhaupt, und im wesentlichen immer wieder natürlich den neu zu erbildenden Äthermenschen – als Aufgabe, darin zu erwachen. Das haben die eurythmischen Meditationen gemeinsam: der aufrecht stehende Mensch als Grundvoraussetzung zwischen Erde und Himmel, mit den Armen, seinen Gebärden,



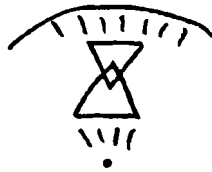
den Umkreis erfüllend.

Das ist schon etwas Selbstverständliches einerseits, und andererseits etwas Besonderes, weil auf diese Weise immer wieder

bei Rudolf Steiner bemerkbar wird, dass er diese Vertikale zwischen Unten und Oben als eine Dimension, und den Umkreis, qualitativ, als die zweite Dimension anspricht. Selbstverständlich ist dabei die leibliche, räumliche Gestalt immer in diesem dreidimensionalen Raum vorhanden, aber worum es sich hier handelt in dem, was jetzt hier gesucht wird, ist immer in einer Ebene. Das wird hier angedeutet durch diese Vertikale zwischen Himmel und Erde, Erde und Himmel, und durch das, was als Umkreis qualitativ von innen nach aussen und von aussen nach innen gegriffen werden will.

Das wird etwas deutlicher noch betont, wenn wir zwischen Licht und Schwere unsere Aufrechte erfahren: Nach oben – zum blauen Himmel, oder vom blauen Himmel und der Sonne umgeben, den Sternen umgeben –, und nach unten – auf der Erde stehend, zum Erdmittelpunkt orientiert, die Schwere überwindend. Und in der Mitte dieser Gestalt, der menschlichen Gestalt, entsteht dann dieser Freiraum. Sie kennen das alle.

Es ist dies die Übung, die in den «Mittelalterlichen Mysteriengestaltungen» von Rudolf Steiner gegeben ist und die eben dort als Skelettübung eine bestimmte Funktion hatte. Wenn wir sie heute für das Eurythmische, für das sie nicht unmittelbar gegeben ist, ergreifen, dann spielt das eben gerade in diese Qualitäten herein, von denen ich gerade versuchte, andeutend etwas zu sagen, wo eben dieser Raum der ausgesparte Mitte-Raum ist zwischen Oben und



Unten.

Ich möchte jetzt versuchen anzuknüpfen an das, was Frau Dr. Sease gestern nachmittag ansprach, wo man in dem unteren Dreieck sich orientiert hat auf den Erdmittelpunkt und wo man in dem oberen Dreieck sich auf die Welt orientiert in einen Weltenumkreis, in ein Sonnenhaftes, und wo eben zwei verschiedene Ebenen miteinander verbunden werden; eine, die mit der Erdschwere, mit der physischen Welt zu tun hat, und eine, die mit der Lichtkraft zu tun hat, mit der ätherischen Welt, dem Ätherleib; ich sage besser «Leib», um das deutlich zu machen; es ist gerade diese Tendenz, die unsere Aufrechte überhaupt möglich macht, uns in das Licht zu erheben. Und das ist schon sehr bedeutend, dass das eben die Lebensebene schlechthin ist, die auch für jede Pflanze Gültigkeit hat, die sich der Erdschwere durch das Sonnenlicht entringt und nicht nur Leichte hat, was das Polare wäre zur Schwere, sondern eben gerade Lichtkraft braucht, um in ihre Zukunftsgestalt hineinzuwachsen zu können.

Dieses heute mit unserem Bewusstsein als Gestaltübung gemacht, fordert diese kleine Nuance anders zu machen, diese Qualität mit der Schwere der eigenen Leibesgestalt bis zum Erdmittelpunkt empfindend zu erfahren. Mit der Aufrechten, die Arme zum Himmel öffnend, ins Licht strebenden Seite, sich in das hineinzugeben, dass ein Gleichgewicht entsteht und dieses Licht-Schwere-Empfinden als eine Doppelheit in sich aufzurufen: das macht gerade das aus, dass diese Gestaltübung zu einer meditativen werden kann. Das ist scheinbar ganz wenig, aber es ist gerade das Entscheidende, dass mein empfindendes Bewegen, was ja sehr sparsam ist in dieser Übung, zur Erde hin in einer andern Qualität ergriffen wird als zum Himmel hin. Und man wird erfahren, dass dann etwas von dem Ätherleib empfunden werden kann, den wir ja niemals als Normalsterbliche in der direkten Weise erfassen können, sondern immer nur



auf dem Umweg über die gezielte Anstrengung, über die Empfindung. Es wird also hiermit ein Bewegungsstrom des Ätherisch-Zeitlichen erfahrbar.

Wenn wir einen weiteren Schritt machen und versuchen, den Menschen langsam hier in dieses irdische, seelische Leben hereinzustellen, und wir aus dieser Polarität, die ja dieser auseinandergezogene Sechsstern ist, herunterführen in einen Fünfstern, in das Pentagramm, so dass aus der Polarität eine neue Mitte entsteht, wird aus dieser kosmi-



schen Grundlage des Lebendigen im Leiblichen ein Seelisches, ein beseelter Innenraum.

Auch das ist Ihnen selbstverständlich vertraut. Es entsteht ein Innenraum im Herzraum, wenn wir dieses menschliche Pentagramm hinstellen, dieses aus der polaren Situation entstehen lassen. Die ätherische Gestaltmitte haben wir hier schon erobert, und jetzt kommt etwas Neues hinzu, dass dieses lebendige Wesen einen beseelten Innenraum bekommt und dass eben durch das Einziehen auch um den Kopf herum ein drittes Element auftaucht, so dass die Ganzheit der menschlichen Gestalt jetzt ein seelisch-geistiges Bild wird, weil das eingezogen ist, was vorher als Polarität in der Aufrechten zum Ausdruck kam.

Damit sind die drei Bewegungsquellen nicht nur der Eurythmie, sondern für unsere drei Künste geboren: die ätherische Mitte, die Leben spendende Mitte in der aufrechten Gestalt um das Sonnengeflecht herum, die seelische Mitte in dem Herzraum und eine geistige Mitte um den Kopf herum.

Wenn wir dann zu der ersten Übung gehen, die Sie auch alle kennen – auch hier möchte ich nur auf etwas hinweisen, was eben gerade die Besonderheit ist, wie Rudolf Steiner dieses kleine bisschen verändernd vollzieht –, wenn wir unsere erste Übung «I» – «A» – «O» nehmen. Er beschreibt, wie wir –

er gibt es Lory Meier-Smits natürlich –, wie sie sich so hinstellen soll, dass sie ihr Gewicht auf dem Vorderfuss empfindet, da hinein sich empfindet mit dem Gewicht, das spürend, wird die Sache verinnerlicht. Diese Haltung ist Voraussetzung, und dass dann eine Lichtsäule, oder eine Lichtachse, er nennt es «Säule», vor der Gestalt erlebt werden soll bis zur Stirn herauf, am Brustbein entlang. Da kommt jetzt sehr viel darauf an, dass dieses auch nicht nur herauf-, sondern auch wieder herunter empfunden wird, so ist jedenfalls meine Erfahrung, damit diese Ganzheit der Lichtachse vor der physischen Gestalt – das sind die berühmten wenigen Zentimeter, wenn Sie so wollen, drei Zentimeter vor der Gestalt, um die es gerade geht –, um diese aufrechte Lichtachse zu empfinden. Diese fällt zusammen mit dem Fühlens-Meridian der Energiezentren des Menschen, geht durch diese «I»-Lichtsäule. Beim Neigen nach hinten und vorne diese «I»-Säule, und das ist gerade das kleine bisschen, was dazu notwendig ist, eben mitgenommen werden muss und nicht losgelassen werden darf, so dass das «A»- und das «O»-Empfinden dadurch entsteht, dass diese lichte, aufrechte Gestalt das ist, woran der Übende sich hält. Und indem er sich darin hält, tritt wie von selbst das «A»-Erleben ein. Indem er sich hält vor dem «O»-Raum, in dieser vor ihm sich erhaltenden, empfundenen Lichtsäule, tritt das «O»-Erlebnis ein, und die Wirkung ist, dass in der Empfindung der Ätherleib als eine Ganzheit erfahren wird. Es schliesst sich die Gestalt zusammen wie in einem Oval-Empfinden, das eben auf die Äthergestalt empfindend hinweist.

Ich möchte noch zwei von den Übungen herausgreifen, da ich etwas mehr Zeit habe, nehme ich die Zeit und hoffe, Sie können das mit mir vollziehen. Ich nehme eine der letzten Übungen, die Rudolf Steiner uns gibt, das TAO, Februar 1924, was einerseits das älteste Mysterienwort ist und schon aus der Atlantis herüberkommt, indem die

Menschen schon immer eine direkte Beziehung zu den Göttern erlebt haben. Rudolf Steiner macht daraus wieder etwas Zeitgemässes in der eurythmischen Meditation, in diesem esoterischen Intermezzo, was da plötzlich auftaucht im Toneurythmiekurs. Diese Übung wird uns dann auch noch weit in die Zukunft begleiten können.

Das «I» als Ichgefühl im «I» – «A» – «O», mit der Gestalt verbunden, stülpt sich hier vom Kosmos heraus, oder vom Umkreis heraus, man kann noch exakter sprechen, als Ich-Einschlag um: «I» wird zum «T». Mit dieser Aufrichtekraft zwischen Erde und Himmel dringt jetzt dieses Licht von oben ein in den Menschen, mit diesem Licht wird zugleich ein Gewissenseinschlag mitgebracht, erweckt. Durch dieses Gewissen wächst der Mensch über seine leibliche Bindung hinein in ein Geistiges; im «A» erlebt er im seelischen Reagieren, im seelischen Antworten Erstaunen über das, was da sich vollzieht durch diesen «T»-Einschlag; im «O» verbindet er sich im Mitgefühl mit der Welt. Erstaunen, Mitleid und Gewissen: das sind die drei Kräfte, die der Mensch erst seit dem Mysterium von Golgatha schrittweise verinnerlichen und durchdringen kann.

In diesem Zusammenhang steht, also eine ganz andere Ebene als die IAO-Übung, dieses TAO. In dieser Übung leben die – ich kann es nur andeuten – schaffenden Kräfte der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft. Musik und Sprache werden durch Ton, Intervall und Vokal integriert. Das ist etwas ganz Unerhörtes, was da geschieht, was Rudolf Steiner da vollzieht.

Aus dem Umkreis des Menschen greift die Übung ins Seelische ein, und das Seelische setzt sich fort in die Bewegung, stimmt das Instrument, wie er sagt, macht das gestaltende Bewegungen geschmeidig und gibt, wenn man diese Übung integriert macht und da kommt wieder dieses «kleine bisschen anders» als das, was wir vielleicht aus der Tradition gewohnt sind, gibt da eben etwas Neues hinzu, wenn dieses integriert

gemacht wird. Ich will das nur kurz andeuten, dass man also nicht jetzt das Sprachliche und das Musikalische getrennt übt, sondern ineinanderschiebt; wenn zu dem «T» dann Septim-Sext als Doppelklang erklingt, und dann über das Terz-Erleben zum «A» gegangen wird, unmittelbar hintereinander, und von der Sekunde übergegangen wird in den Konkordanzlaut «O». Also wieder ein ganz klein wenig hineingefügt. Ich kann das jetzt nicht ausführlich hier darstellen. Rudolf Steiner reicht uns das Material für diese Meditation: Wie wir damit genau umgehen müssen, wenn Sie das dann noch einmal versuchen nachzulesen, ist eben nicht so selbstverständlich daraus zu entnehmen. Es ist vielleicht eine Aufforderung, so damit umzugehen, dass es ein esoterisches Intermezzo werden kann.

Diese Übung hat, wie gesagt, eine ganz andere Qualität, wo das geistige Wesen des Menschen, wo sein Schicksals-Ich, sein Nacht-Ich, wie Rudolf Steiner es auch nennt, sich mit der Seele verbindet bis in den Ätherleib hinein durch die menschliche Bewegungsgestalt und diese durchtönt.

Es handelt sich also bei dieser angedeuteten eurythmischen Meditation, wo ich nur hinweisen wollte auf diese kleinen Veränderungen, die meines Erachtens aber alles ausmachen – die kleinen «Aufmerksamkeiten» –, um diese Vertiefung der eurythmischen Bewegung im Erleben durch die beherrschte Bewegung, stehend, das ist ja erstaunlicherweise auch beim TAO zu erfahren. Rudolf Steiner gibt uns die stehende Übung für das Geschmeidigmachen des Instruments. Es wächst durch die eurythmische Meditation die Sicherheit hinsichtlich der eurythmischen Bewegung, ihrer Quellen, und die Sicherheit hinsichtlich des eurythmischen Raumes. Das kann nur wachsen, das wird eben gerade gepflegt durch diese Übung, dadurch, dass das wahrnehmende Fühlen vom Herzen her Organ wird.

Jetzt noch eine Übung, die Sprecher, Sänger und Eurythmisten gemeinsam berührt.

Es ist der Vokal-Mensch gemeint. Rudolf Steiner schildert das so andeutend und doch auch sprechend in dem Vortrag vom 9. Januar 1915, der ja auch in der Vorbereitungsgruppe eine Rolle spielte, dass dieser volle Klang der fünf Vokale den ganzen Äthermenschen ausmacht. Der Ätherleib ist dazu veranlagt, beim Sprechen der Vokale sich in eurythmischen Bewegungen mitzubewegen, wird aber eben durch den Leib gehindert. In der Eurythmie wird nun versucht – und das geschieht in dem, was beim Gesang und bei der Sprache getan wird, ganz ähnlich –, das, was das Ich an Bewegungen im Ätherleib erzeugen kann, herauszuholen. Vielleicht sage ich das noch einmal. Also das, was da veranlagt ist und was durch den Leib verhindert wird, frei sich zu zeigen, das wird jetzt eben versucht durch das Ich, durch die im Ätherleib angesetzten Bewegungen herauszuholen. Das ist jetzt etwa mit meinen Worten das, was Rudolf Steiner etwas ausführlicher dort schildert. Beim Sprechen, Singen der Vokale erscheint immer der ganze Mensch, und immer dann in Bewegungsformen im Ätherleib, für den Geistesforscher wahrnehmbar, wenn auch hintereinander, nacheinander in Teilspektren, so nennt Rudolf Steiner das, einmal erscheint eben hell mehr der Kopf, dann wieder mehr der Brustraum, dann mehr die Glieder, je nachdem, welcher Vokal erklingt, und alles andere bleibt im Dunkeln der menschlich-ätherisch webenden Gestalt.

Nun sagt er nicht genau, wann, wo, wie, was. Und da habe ich immer den Eindruck: Nun ja, wir müssen ja auch noch etwas zu tun haben. Und wenn man dem ein bisschen nachgeht, dann kann ich das ja in diesem Zusammenhang auch wiederum sehr kurz zusammenfassen, weil Sie mit den Dingen vertraut sind. Das Staunen im «A» erscheint als Konkordanzlaut der Terz; also «A» – Terz. Und wenn Sie die Gestalt als beseelte Monochordsaite nehmen, was bei Rudolf Steiner selbstverständlich in der Zeit als bekannt vorausgesetzt wurde, was nur

einmal kurz in der Fragenbeantwortung, im «Wesen des Musikalischen» auftaucht, gerade bei der Terz, dass er dann da spricht von dem Herzraum. Also Terz – «A» – Herzraum. Und wenn Sie innerlich die Eurythmiefigur jetzt dazunehmen: Wer hätte sie denn so entworfen, dass dieses staunende «A», diese ganze Gestalt, die herunterströmt vom Himmel auf die Erde, so dasteht, dass es sich eben zur Erde hin öffnet, aber über dem Brustraum einen intensiven, doppelten Schleier in diesem Grünblau zeigt? Es ist also wohl «A» – Herzraum gemeint, was da aufleuchtet.

Und beim «E», diesem Laut des Auf-sich-selbst-Stellens gegenüber einem anderen oder der Welt. Der Konkordanzlaut der Quint erscheint da, wo die Grenze sich zwischen dem unteren und oberen Tetrachord hereinschiebt. Es ist ein Grenzerleben, dieser «E»-Laut als Konkordanzlaut an der Gestalt im Bereich von Mund – Kehlkopf, da, wo was klingend lebt, wenn man durch die Gestalt die Konkordanzintervalle anschaut. Und wenn Sie sich an die Eurythmiefigur erinnern, ist es ja sehr erstaunlich, wie stark diese «E»-Kreuzung da stattfindet und wie das bis herauf mit den Fingerspitzen bis zu den Ohren reicht. Es ist sehr hoch in diesem Bereich die Gestalt des «E» in der Figur wahrnehmbar. Und dieses Sich-Aufrechterhalten der Seele im Bereich von Mund und Kehlkopf, das erhellt sich im «E».

Das «I» will sich hineinstellen in die Welt, erscheint als Konkordanzlaut in der Septim und in der Gestalt im Stirnbereich. Die Eurythmiefigur zeigt eine wach-beherrschte Gebärde, die über die ganze Gestalt hin nach oben und nach unten greift, sich haltend im Gleichgewicht. Dabei leuchtet der ganze Kopf auf, er ist noch einmal im hellblauen Charakter ergriffen, ganz in diese Wachheit hereingestellt.

Dann das «O», diese liebevolle Hingabe im «O», der Sekund-Konkordanzlaut, in dem Leibesbereich; Sekund – Leibesbereich. Die Eurythmiefigur erscheint erstaunlich nach

unten gebildet mit der «O»-Gebärde vor der Gestalt, und die Seele lebt in diesem Mitgefühl wie vor dem Sonnengeflecht zur Welt in Wärme.

Und dann das «U», der Laut der Furcht oder der Sehnsucht, beides ist darin, mit dem Zusammenhang des Suchens nach überirdischem Geschehen oder des Sich-davor-Zurückziehens, und dem Konkordanzlaut der Prim, und das «U», da erscheint das noch einmal. In den Beinen, da ist der Laut als Konkordanz zur Prim, für die beseelte Monochordsaite zu suchen. Die Eurythmiefigur mit dem «U», die «U»-Gebärde, ganz nach unten, mit dieser lichtgelb überströmten Gestalt. Man kann also zusammenfassend vielleicht sagen, dass in dieser Weise das die Gestaltmomente sind, die aurisch heller werden, nacheinander, vom Herzen her in den Kopf herauf und dann herunter über den Leib in die Glieder herein.

Wenn man dann noch hinzunimmt, dass die Ätherströme vom linken Fuss herauf in den Kopf, herunter in den rechten Fuss, herüber in den linken Arm, in den rechten Arm, und zurück strömen, dann hat man da vielleicht erst die Gesamtheit, die Ganzheit der Gestalt. Es ist dieses durchaus etwas, was bei den Gnostikern noch gewusst wurde und dann verlorengegangen ist. Ich habe den Eindruck, dass Rudolf Steiner das, ohne das so genau auszusprechen, ganz klar vor sich hatte, das so gemeint hat.

Es ist jetzt nicht der Raum, um noch mehr davon hier zu berichten von diesen Übungen. In dem Büchlein, was jetzt gerade erschienen ist: «IAO und die eurythmischen Meditationen», ist das ausführlicher dargestellt. Alles fasst sich in dem Mantram für die Eurythmie zusammen, da gibt Rudolf Steiner diese drei Motive kurz an, was die Wirkung der Sache sein kann. Jetzt meine ich also die Eurythmie-Meditation «Ich suche im Innern», die eine andere Ebene ist und nicht mit den geschilderten eurythmischen Meditationen zu verwechseln ist. Er gibt ja

da die drei Hinweise, dass durch immer wiederkehrendes Erwecken einer gewissen Seelenstimmung wir uns empfänglich machen für das Fühlen und Empfinden der ausdrucksvollen Gebärde – für das Fühlen und Empfinden! Und dann sagt er weiter, es kann sich darum handeln, dass durch eine auf die Geheimnisse der menschlichen Organisation gehende Meditation der Eurythmist gerade in dieses feine Empfinden hineinkommt – Geheimnis der menschlichen Organisation! Und das dritte: dadurch, dass man diese Meditation gemacht hat, kann man zum Erlebnis kommen: Wir sind wie aus dem Weltenschlaf ins Himmlische der Eurythmie aufgewacht, was, ich glaube, nichts anderes meint, als gerade die Ebene des Äthermenschen empfinden zu lernen.

Im Umgang mit diesen Anregungen, die meines Erachtens eine innere Erneuerung, Vertiefung im Umgang ermöglichen, ist es immer so, dass die Verbindung gesucht wird zum Geistigen. Der Mensch in seiner Gestalt auf der Erde sucht die Verbindung mit seinem höheren Wesen, seinem höheren Selbst. Es ist immer in sehr differenzierter Weise in diesen eurythmischen Meditationen, die für jedermann greifbar sind, ein Weg vom leibgebundenen Menschenwesen zum ausgeatmeten Menschenwesen zu gehen.

## Gedanken zu den darstellenden Künsten

von Christopher Marcus<sup>1)</sup>

*Ich möchte hier einige Gedanken ansprechen, von denen ich hoffe, dass sie zu weiteren Diskussionen anregen werden. Sicherlich muss an vielen Punkten noch weiter gearbeitet werden und sie müssen von anderen Standpunkten aus betrachtet werden. Vielleicht gibt es Kollegen, die ihre Meinung im nächsten Rundbrief veröffentlichen*

möchten.

Wer sich mit den Erkenntnissen der Anthroposophie beschäftigt, der findet sich einer geistigen Welt gegenüber, die er denkend erforschen kann. Da wir in der physischen Welt leben, setzen sich unsere Gedanken aus Vorstellungen zusammen, die aus dem Erleben dieser Welt heraus entstehen. Die geistige Welt ist mit Sicherheit ganz anders, als wir sie uns, von physischen Voraussetzungen ausgehend, vorstellen. Es besteht also ein Abgrund zwischen dem, was wir lesen und denken, und der Realität dessen, was wir uns vorzustellen versuchen.

Der Künstler leidet ständig unter diesem Abgrund. Er arbeitet mit künstlerischen Kräften, die nicht der Sinneswelt angehören, gleichzeitig lebt und arbeitet er jedoch in der physischen Welt und die Kunst, die er hervorbringt, muss er mit physischen Mitteln zum Ausdruck bringen.

Jeder Künstler, auch wenn er nicht versucht, sich von der Anthroposophie inspirieren zu lassen, hat fortwährend mit diesem Problem zu kämpfen, denn er weiß, dass wirkliche Inspiration von einem Unhörbaren und Unaussprechbaren ausgeht.

Das Theater des 20. Jahrhunderts zeigt eine Entwicklung, die sich von den sicheren, alten Formen entfernt, die sich in erster Linie auf die Gesetze der physischen Welt stützen. Immer mehr Regisseure und Schauspieler arbeiten daran, in ihrer Kunst das Unsagbare zu offenbaren. Was einst Randgruppen überlassen war, ist heute als «Mainstream» etabliert. Regisseure und Schauspieler, die zur Avantgarde gehören wollen, wissen, dass sie sich nicht mit einem Programm zufrieden geben können, das nur darauf abzielt, ein großes Publikum anzuziehen. Obgleich der Geschmack der breiten Masse stets um einiges hinter der Welle derer zurückliegt, die versuchen, den Anforderungen der Zeit gerecht zu werden, müssen Regisseure und Schauspieler, die als überzeugende und ernstzunehmende Einflüsse in der heutigen Theaterwelt gelten

wollen, sich an die Offenbarung des Unsagbaren heranwagen. Darin liegt die neue Herausforderung unseres Jahrhunderts.

Dahinter steht das allmähliche Aufkommen dessen, was wir als die Kunst der *Bewusstseinsseele* bezeichnen können. Sie löst die Ära der Empfindungsseelenaufführungen ab, bei denen der Erfolg einer Vorstellung an dem Wohlgefühl des Zuschauers gemessen wurde. Regisseure, die nach anderen Erfolgskriterien suchen, stellen sich Fragen wie: «Wie kann meine Arbeit ehrlich sein?», «Wie kann ich sie ungewöhnlich machen?», «Wie kann ich das ergreifen, was die Zeit an uns heranträgt, und es in den Dienst der Kunst stellen?», «Was kann ich tun, damit ich mich nicht nur auf Talente verlasse?» Und dahinter steht die ausschlaggebende Frage, die vielleicht nicht ausgesprochen wird, aber dennoch die treibende Kraft ist: «Wie kann ich vom Geist sprechen, ohne vom Geist zu sprechen?»

Man sollte annehmen, dass anthroposophisch orientierte Künstler in dieser Situation einiges zu bieten hätten. Die Welt sucht nach einem Weg, das Geistige zu offenbaren - die Anthroposophen müssen doch zu dieser allgemeinkulturellen Situation etwas beizutragen haben? Dennoch findet die anthroposophische Kunst in der postmodernen Welt kaum noch Beachtung in nicht-anthroposophischen Kreisen. Warum machen wir hier so wenig Fortschritte? Die Gründe dafür liegen nicht offen auf der Hand, aber es ist eine wichtige Frage und, wenn wir Antworten finden wollen, müssen wir uns selbst unter die Lupe nehmen.

Gewisse Elemente in der gegenwärtigen Kunst sind für Anthroposophen tabu. Ihre inneren Überzeugungen hindern sie daran, etwas zu sehen, was tatsächlich da ist. Wenn wir uns aber anderen gegenüber so verhalten, so schaffen wir eine Situation, in der den anderen keine andere Möglichkeit bleibt, als sich uns gegenüber genauso zu verhalten. Menschen, denen die Erkenntnis der höheren Welt fehlt, und die sie nur durch

ihre Erfahrungen auf intellektueller Ebene wahrnehmen, können durchaus ein Gespür dafür haben, ob die Kunst eines anderen wirklich von der Schwellenatmosphäre erfüllt ist, oder ob sie an irgendeiner Tradition festhält.

Man hat den Eindruck, dass wir uns an einem Vermächtnis festhalten, ohne den Versuch zu unternehmen, uns weiter zu entwickeln. Wir leben in der Zeit Michaels und arbeiten aus einem kleinen Teil der Michaelsschule heraus, an dem wir mit aller Kraft festhalten. Klassenlesungen können eine wirksame Form der Schulung sein, aber nur in Zusammenhang mit einer ausgeprägten inneren Aktivität. Während ein Buch wie «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten» offensichtlich als Anweisung zum praktischen Üben gedacht ist, werden Klassenlesungen als eine Art Beschreibung gegeben, die wir in unseren Gedanken und Gefühlen zu verwirklichen suchen. Möglicherweise gelingt uns oft nicht mehr als ein Gedankengebäude, an dem wir mit einer Art religiösen Glaubens festhalten. Das und die unzähligen Bücher und Schriften, die uns zeigen, was wir tun sollen, können leicht dazu führen, dass wir anfangen, alles zu verurteilen, was sich von unseren durch diese Beschreibungen geprägten Ansichten unterscheidet. Es entstehen Gefühle wie Misstrauen, Angst und Ärger dem gegenüber, das wir nicht verstehen.

Wird diese Haltung in die kulturelle Welt hinausprojiziert, so kann es dazu kommen, dass wir zu einem armen, un kreativen Künstlerkreis werden, der einer Theaterwelt wenig bieten kann, die herausfinden will, wie man mit dem Geistigen umgeht, aber nicht unbedingt über die dazu notwendigen Mittel verfügt. Wir können über den Geist sprechen, aber wenn wir etwas zeigen wollen, das Anerkennung finden soll, so braucht es mehr als das Vermächtnis einer Erkenntnis, das uns zu Beginn des Jahrhunderts gegeben wurde. Es muss etwas sein, das aus dem Geist der Zeit heraus neu gebo-

ren wird. Wie aber können wir das erreichen? Wie können wir das Versäumte nachholen?

Anthroposophisch ausgebildete Regisseure und Schauspieler, die ihre Arbeit nicht nur einem zuverlässigen Freundeskreis vorstellen wollen, wissen, dass sie eine Verbindung zu der gegenwärtigen Kunst finden müssen. Bei dem Versuch, ihre Ideen zeitgemäß zu präsentieren, stoßen sie jedoch auf viele Probleme. Da in unseren Ausbildungskursen unterschiedliche Strömungen und Techniken meist nicht unterrichtet werden, haben wir ein Nachholbedürfnis gegenüber Schauspielern, die mit den Ideen von Grotowski, Boal und anderen schon vertraut sind. Manche Kollegen begeistern sich dafür, aber im Grunde ist es so, als versuchten sie, das Rad wieder zu erfinden, denn was ihnen so neu vorkommt, ist eigentlich schon recht alt.

Bei der verzweifelten Suche nach neuen Ideen übersehen sie oft, was an ihrer eigenen Ausbildung neu und revolutionär ist. Es muss jedoch auch hinzugefügt werden, dass viele Kollegen bei ihrer Suche nach zeitgerechten Aufführungen wunderbare Ergebnisse erzielen. Nicht jeder, der bestrebt ist, die Aufmerksamkeit der heutigen Welt auf sich zu ziehen, neigt dazu, «das Kind mit dem Bade auszuschütten». Trotzdem muss man sehen, dass die Ausbildungssituation in ihrer gegenwärtigen Ausrichtung dem Künstler große Hindernisse in den Weg stellt.

Um aus wirklicher Inspiration heraus etwas zu schaffen, ist es notwendig, dass man als Kollegen zusammen arbeitet. Es ist Michael, der heute versucht, der Menschheit beim Überbrücken des Abgrundes behilflich zu sein, der sich auf tut zwischen dem Weltkonzept und der Welt, in der wir leben. Die Künstler, die mit ihm arbeiten, versuchen, den Raumfaktor auszudehnen und ihn in die Zeit hinaufzuheben. Oft werden sie aber noch tiefer in den Raum eingebettet. Aber Michael inspiriert sicherlich nicht nur eine erlesene Zahl von Künstlern,

die über blaue Mitgliedsausweise verfügen! Ich bin zwar Mitglied der ersten Klasse, kann aber nur demütig dastehen in dem Bewusstsein, dass ich bisher in der michaelischen Kunst nur wenig erreicht habe, und dass es Künstler gibt, die weit mehr getan haben als ich und die mir weit voraus sind. Sie sind in geistiger Hinsicht meine Schwestern und Brüder. Vielleicht wird der Weg nach vorne deutlicher, wenn ich mich von allen überheblichen Gedanken befreie, die ich unbewusst vielleicht in mir trage, und mir die Frage stelle, was es bedeutet, dass ich diese Schwestern und Brüder habe?

(aus dem Englischen von Margot M. Saar)

*1) Christopher Marcus hat seinen mündlichen Beitrag für die Sektionstagung 1999 schriftlich ganz neu überarbeitet.*

## Wahrnehmen von Zeitfragen im Zusammenhang der Künste

*Elmar Lampson*

Sehr verehrte Anwesende!

Ich würde sehr gerne direkt anschliessen an Christopher Marcus; ich habe nur ein Problem, ich verstehe sehr wenig Englisch, und wenn ich auch noch dabei bin zu überlegen, was ich gleich sagen muss, verstehe ich noch weniger. Einige seiner Worte habe ich, glaube ich, doch verstanden. Am Anfang hast du gesagt, Künstler seinen wenig inkarniert - ist das richtig? Ich glaube das nicht. Wir sind die einzigen, die wirklich inkarniert sind, denn, schliesslich und endlich, denke ich, die Künstler sind *die* Realisten des werdenden, schliesslich geht es bei uns immer darum, dass das, was wir tun, konkret sein muss. Denn wenn es nicht konkret ist, wenn der Geiger nur spielen möchte, wenn der Komponist nur komponieren möchte, im Prinzip ist das überhaupt keine Kunst, sondern erst dann, wenn er wirklich den Ton spielt: da fängt es an. Und die Frage nach der

Kunst scheint mir immer die zu sein nach einem wirklichen Realismus, denn die Kunst bezieht sich ja schliesslich wirklich auf die Sinneswelt, auf das, was für uns irdische Menschen unmittelbar und wirklich wahrnehmbar ist, was in Raum und Zeit stattfindet. Die Kunst fängt überhaupt erst da an, wo es um die Realisierung geht. Ich glaube nicht, dass du ernstlich das nicht meinst, sondern ich habe ein Wort herausgepickt aus dem, was ich verstanden habe, um einen Einstieg, einen konkreten Einstieg in eine schwierige Aufgabe zu finden.

Und noch eine andere Stelle, die auch Christopher Marcus angesprochen hat, möchte ich aufgreifen. Er sprach von den vielen, vielen Kriegen, die im Moment um die Welt gehen und die während dieses ganzen Jahrhunderts durch die Welt gegangen sind, und gerade gegenwärtig, gerade im vorletzten Sommer dieses Jahrtausends, wird ja deutlich, wie dünn der Firnis der Kultur ist, der über den wirklich nicht fassbaren, nicht aussprechbaren Abgründen der menschlichen Natur liegt: eine ganz, ganz dünne Schicht der Kultur, und da drunter, man sieht es in diesen Tagen wieder, was geschieht, wenn die Zusammenhänge anders sind, wenn die Abgründe der menschlichen Natur wirklich mit all ihrer zerstörerischen Kraft zur Auswirkung kommen können.

Was mir in diesen Tagen durch den Sinn geht, das ist die Tatsache, das Erlebnis, dass wir Menschen, die nach dem zweiten Weltkrieg geboren worden sind, gänzlich unerfahren sind in bezug auf das, worum es da eigentlich geht. Wir sind eigentlich gänzlich unerprobt. Wir kennen uns selber nicht, denn, wer man selber ist - ich denke, die älteren Menschen hier, die die Kriege noch miterlebt haben, die wissen, dass man erst wirklich weiss, wer man ist, wenn man in solchen Situationen gewesen ist - , wer man selber ist, zu was man fähig ist, wie die eigene Natur in ihren Tiefen wirklich ist, weiss man erst, wenn man selbst einmal unter Bedrohung gewesen ist; ob man mutig

ist, ob man feige ist, ob man zum Verrat fähig ist, um sich zu retten, wer man wirklich wäre in einer solchen Situation, ich denke, man weiss es nur, wenn man es wirklich erlebt hat. Christopher Marcus hat darauf hingewiesen, wie wir am Fernsehen quasi unwirklich das beobachten können; scheinbar hat man es im eigenen Wohnzimmer, gleichzeitig ist es unwirklich weit weg, es ist da und es ist nicht da..., und wir alle, hier auf dem sicheren Boden der Schweiz oder sonst in Mitteleuropa, wir sind unerprobt, unerfahren in dem, worum es eigentlich geht.

Das Thema der Künste in der europäischen Kulturgeschichte war doch letztendlich ein Thema, in dem es darum ging, im quasi normalen Leben zu erfahren, wer wir sind. Es war ein fortwährendes Sich-Absetzen, ein fortwährendes In-der-Minderheit-Sein und ein fortwährender Kampf um die Praxis, möchte ich sagen, wie ein einzelner Mensch aus sich selber heraus an seine schöpferischen Quellen kommen kann, immer tiefer und tiefer in die Wirklichkeiten seiner Natur einzudringen vermag und gleichzeitig ein individueller, einzelner Mensch ist. Es scheint mir ein Ur-Erlebnis des Künstlers zu sein: Er ist immer in der Minderheit. Das macht die gute Kunst aus, denn schliesslich hat er das Gefühl: Dadurch, dass ich da bin, wird etwas der Welt hinzugefügt, was nicht da wäre, wenn ich nicht da wäre. Warum sollte er denn sonst ein Künstler sein?

Und es ist doch auch ganz klar: Jeder Musiker, der ein Stück spielt, jeder Komponist, jeder Maler, denke ich, hat das Gefühl: Eine Farbe, ein Ton, etwas, das mag grösser oder mag kleiner sein, etwas fehlt doch! Irgendwie, die ganze Musik, ob das Bach war, ob das Beethoven war, als Ganzes ist das doch unvollständig; Ich habe das Gefühl, etwas fehlt, das möchte ich hinzufügen. Es ist auch ganz selbstverständlich, dass wer mit einer solchen unbescheidenen, unverschämten Haltung in der Welt lebt, dass dann niemand einen ernst nimmt, dass

man auch keine Kollegen hat und dass es ein ganz, ganz anderer Prozess des Zusammenhanges mit anderen Menschen ist als der, den man sonst hat.

Also die Kraft - individuell, aus sich heraus, im Umgang mit Farbe, mit Wort, mit Ton versuchen herauszufinden, in die Schichten hineinzudringen, in denen Wirklichkeit, Realismus lebt, in denen wir wirklich inkarniert sind, in denen wir wissen, wer wir sind, in denen wir spüren können, wer wir sind, an die Grenzen heranzukommen: das scheint mir eines der Grundthemen der abendländischen Kultur zu sein. Sie ging ja einher mit der Entwicklung der Technik, die sie jetzt im grossen Stil überholt hat, und wenn wir heute von Kultur sprechen im öffentlichen Raum, meinen wir meistens eher die Badezimmer, ja die Art eines sehr, sehr verfeinerten Wohlgefühls des Sich-zivilisiert-Fühlens. Machen wir uns nichts vor! Wir sind unglaublich durchtränkt von dieser Art des Lebens. Auch das gehört dazu. Wir wissen es gar nicht, wie andere Situationen wirklich sind und wie dünn die Schicht derjenigen Kultur ist, die auf unserer individuellen Leistung besteht.

Im zwanzigsten Jahrhundert haben ja die grossen Komponisten am Anfang des Jahrhunderts diese Forderung, aus der eigenen Kraft unmittelbar individuell schöpferisch zu werden, auf die Spitze getrieben. Sie haben sich ganz ausgesprochen, ganz deutlich in den Gegensatz gestellt zur Massenkultur. Sie haben angefangen, künstlerische Gesten zu entwickeln, die wirklich nur noch für diejenigen verständlich waren, nachvollziehbar waren, die in sich selber künstlerische Kräfte mobilisiert haben. Es wurde, wenn man an die grossen Komponisten, Maler und andere Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts denkt, es wurde überall und an den verschiedensten Stellen ein Kulturgestus versucht herauszufordern, eine Kultur, eine Kunst, die nur da ist, wo aus dieser individuellen, schöpferischen Geste heraus nicht nur Kunst geschaffen wurde, sondern



auch gehört wurde, gesehen wurde, wo eine Menschengruppe, die zusammen ist - und das gehört zu den, meine ich, rätselhaften Bedingungen vieler Kunstrichtungen des zwanzigsten Jahrhunderts - , dass Kunst überhaupt so ist, dass eine Menschengruppe, die zusammen ist, sich nicht gruppenartig mehr verhalten kann, nicht wie ein kleiner Teil in einer Masse, sondern dass die Kunst gerade so ist, dass sie nur da stattfindet, wo die Menschen, die zusammen sind, sich individuell verhalten, wenn sie sich so verhalten, wie man sich verhält, wenn man zu zweit ist, sich einander gegenübersteht, sich in die Augen schaut und wenn man weiss: Das, was jetzt stattfindet, kann nur stattfinden, wenn der andere zuhört, wenn dann mal ich zuhöre, wenn ein wirkliches Wechselgespräch des gegenseitigen Wahrnehmens stattfindet, das also beruht auf einer Kultur, dem Beginn einer Kultur der Aktivität - im Zuhören! Ich sage es nochmals, einer wirklich inkarnierten Situation des *Jetzt*, wo es darauf ankommt, ob man vielleicht in der Geste, die von dem Kunstwerk ausgeht, in dem Blick, in dem Hören derjenigen, die die Kunst wahrnehmen, ob man die Chance des Augenblickes versucht zu nutzen. Sie vergeht auch wieder. Und immer wieder und immer wieder wurde an kleinen Stellen der Kunst im zwanzigsten Jahrhundert versucht, solche Situationen zu schaffen einer Kultur des individuellen Erlebens in Gemeinsamkeit.

Heute wird ja überall von Kreativität gesprochen, von einem Wort, das ich sehr wenig mag, denn aus Kreativität entsteht eigentlich keine Kunst -, sondern zur Kunst gehört die biographische Identität mit einer Lebensart, die biographische Identität mit dieser merkwürdigen Tatsache des Inkarniertseins, nämlich dass das, worum es einem geht, immer nur momentweise, wenn man Glück hat, wenn man tüchtig geübt hat und wenn man im Gelingen und Misslingen, im Korrigieren und Probieren immer und immer und immer wieder leben

will: dann entsteht in einem merkwürdigen Sonderzustand des Bewusstseins in der Auseinandersetzung mit dem konkreten Material ein Zustand, in dem plötzlich etwas gelingt, in dem aus dem Prozess heraus etwas Neues entsteht und indem dieses Gefühl auftaucht: Ja, ich habe in einem ganz winzigen Teilaspekt die Welt noch einmal neu erfinden können. Ich denke, ein Maler, ein Musiker, ein Schauspieler, er wird Gehör finden bei einigen, und vielleicht merkt er's nicht, wenn deutlich wird, sein Thema ist es, den «Faust» nochmals zu erfinden, den Beethoven nochmals zu erfinden, in dem Moment in dem er aufgeführt wird -: dass das, worum es geht neu ist, aus der Gefahr des Scheiterns heraus geboren wird.

Überall wird nach Kreativität gefragt, weil, und ich habe das in doch recht vielen Gesprächen mit verschiedenen Menschen in der letzten Zeit erfahren, weil viele Menschen aus ganz unterschiedlichen Lebenssituationen heraus fühlen, dass das einundzwanzigste Jahrhundert wohl ein Jahrhundert der Biologie werden wird, ein Jahrhundert werden wird, das seine grosse Energie des Fortschritts, des Weiterkommens im Umgang mit dem Lebendigen haben wird, dass immer mehr und mehr Fragestellungen kommen werden, die so sind, dass sie Fragen nach der Kunst sind, nach einem künstlerischen Bewusstsein. Vielleicht wird das eine der grossen Herausforderungen an die Kunst werden, sich an ihren neuen Platz im Dialog und in der Auseinandersetzung mit den grossen Fragen nach dem Umgang mit dem Lebendigen zu stellen und an der eigenen Arbeit Bewusstseinsformen, Gedankenformen zu entwickeln, durch die man dialogfähig werden kann mit denjenigen Fragestellungen, die jetzt auftauchen werden.

Zum Schluss. Ich denke, dass Kunst ein absolut autonomes Gebiet ist. Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Kunst und Anthroposophie und Kunst und der Klassenarbeit stellt sich für mich nur in einer

bestimmten Dimension. Zunächst einmal möchte ich betonen, in die Kunst kommen wir herein durch die Arbeit an der Kunst, durch die existentielle, schicksalsmässige, bedingungslose Arbeit an der Kunst selber. Das ist ein Leben, das ist ein Schicksal, sich mit ihr zu verbinden, aus ihr heraus eben wie gesagt im Gelingen und Misslingen zu leben, und es ist eine ganz besondere, typisch künstlerische Situation des Lebens, dass, wenn man das wirklich getan hat, oder wenn man es wirklich tut, dass dann ein bestimmter Aspekt, eine bestimmte Wahrnehmungsfähigkeit, eine bestimmte Erfahrungsfähigkeit in bezug auf die Welt in der eigenen Seele vorhanden ist, die der Begegnung mit der Anthroposophie, der Begegnung mit der Hochschularbeit eine ganz bestimmte, zutiefst künstlerische Färbung gibt. Wenn ich als Komponist zum Beispiel in der künstlerischen Arbeit erfahren habe, was das bedeutet, an einem einzigen Ton das Gefühl zu haben: Ja, jetzt liegt er in der Luft. Und wie allein schon das Hin-Denken, das Hinfühlen zu dem Ton jetzt auch diesen Raum verändert; ich höre ihn vor, ich schmecke ihn vor, ich spüre ihn in meinem Atem. Jetzt denke ich, ich könnte so ein Stück anfangen; nun, ich mache es vielleicht nicht, ich fange mit einem kräftigen Akkord an. Oder, ganz anders, ich fange mit dem Ton an, ich habe ihn erlebt, ich habe in der künstlerischen Arbeit irgendwie erfahren, was das Wesen des einzelnen Tones ist, und ich lese dann bei Rudolf Steiner, wie er in den Fragebeantwortungen, wie er in vielen Andeutungen versprengte Bemerkungen über die Melodie im einzelnen Ton gesprochen hat, dann habe ich ein bestimmtes Aroma, eine bestimmte Lebensluft der Gemeinsamkeit. Ich glaube nicht, dass mir als Künstler der umgekehrte Weg viel nützt. Aus den Mitteln der Kunst selbst heraus wird unser Beitrag, unser künstlerischer Beitrag zur Anthroposophie einer sein, der sich an den eigenen Quellen der Kunst genährt und gebildet hat.

Und das ist ein Weg, der letztlich stilistisch

nicht festlegt. Ich habe zum Beispiel vor einigen Wochen in Weimar die heiss umstrittene und in allen Zeitungen völlig zerrissene Faust-Aufführung von Michael Gruner gesehen. Ich weiss nicht, ob Sie die Verrisse gelesen haben; sie haben sich überschlagen, und sie waren höchst originell und höchst amüsant; sie waren so, dass ich gedacht habe, das *muss* ich sehen, so, wie das verrissen ist, kann das eigentlich nur interessant sein. Es war merkwürdig. Ein Faust, so'n komischer Typ, der nicht richtig weiss, was er will, der zwischen den verschiedenen Gewalten hin und her schwankt, kein Heroe, scheussliche Bilder, alles, was eigentlich lichthaft und hehr und schön ist, wurde heruntergezogen. Zum Beispiel die Szene am Anfang im Himmel, das waren Leute auf Stelzen mit komischen Spiegeln, ziemlich komisch alles, oder Auerbachs Keller war von einer Drastik, mit Ratten, die er da aufgefressen hat, also es war wirklich nicht besonders schön. Dann war eine merkwürdige Tatsache, dass der ganze Anfang so langweilig war, dass ich dachte: Ah, wie komm' ich hier bloss wieder 'raus? Dann plötzlich, unmerklich, habe ich diese Fragestellung vergessen, war ich in einer Dynamik drin, und ohne dass ich's gemerkt habe, war plötzlich dieser erste Teil des «Faust» vorbei, und das Ganze entwickelte sich, wie denn auch, immer schneller weiter und war genau auf den Moment hin konzipiert, wo Faust zuerst die berühmten Worte sagt: «Verweile, doch, du bist so schön!» Es waren die einzigen authentischen Worte, die an diesem Abend gesprochen wurden für einen Moment, und um dieses Momentes willen hätte ich diese Inszenierung hier gerne gesehen, und ich denke, es müsste zur Normalität unserer Kultur gehören, und erst dann wird diese Schwelle, diese Isolation, in der man sich befindet, aufgebrochen sein, wenn die Grenzen überschritten sind, wenn der wirkliche Dialog zu den anderen, es ernst meinenden Künstlern zur Selbstverständlichkeit unserer Kulturlebens in den anthroposophischen Zusammenhängen werden

wird.

Denn nicht nur das Goetheanum, sondern die vielen Schulen, die vielen anthroposophischen Einrichtungen, die es gibt, sie haben eine riesige Chance, ein Wort mitzusprechen in dem Kulturleben unseres Jahrhunderts, wenn sie die Chance ergreifen, nicht nur zu geben, sondern auch zu hören, wenn sie in der Lage sind, unter den vielen befremdlichen Bildern, die auftauchen, den einen kleinen Moment der Authentizität wirklich zu würdigen und den Künstler, der das tut, ihn als einen Bruder, als einen, der dazugehört für diesen Moment, wirklich gastlich aufzunehmen. Ich denke, dass in der Richtung nach unserem Beitrag gesucht werden kann, der ein Teil davon ist, von der grossen Notwendigkeit, die Kultur des Individuellen wirklich so weit zu vertiefen, dass wir Menschen, die eben die Kriege und die extremen Erfahrungen so nicht kennen, dass wir trotzdem eine Chance haben zu erfahren, wer wir eigentlich sind.

## Das Verhältnis der drei Künste Sprache, Musik, Eurythmie

*Margrethe Solstad*

Liebe Freunde, liebe Kollegen!

Erstmal möchte ich einen herzlichen Dank wieder an das grosse Ensemble, sowohl an die Sprecher wie an die Eurythmisten, geben, weil es doch unglaublich ist, dass wir hier sitzen dürfen um neun Uhr morgens, wo wir noch nicht ganz vom Himmel heruntergekommen sind, und dann so einen gewaltigen Eindruck empfangen dürfen. Herzlichen Dank!

Wie der Mensch sich zu einem durch Musik, Sprache und Bewegung sich offenbaren Wesen entwickelt hat, wird vielfach von Rudolf Steiner beschrieben. In der «Akasha-Chronik» wird es bildhaft, stimmungsvoll vor uns hingestellt.

«Wir sind in einem Walde, bei einem mächtigen Baum. Die Sonne ist eben im Osten aufgegangen. Mächtige Schatten wirft der palmenartige Baum, um den rings herum die anderen Bäume entfernt worden sind. Das Antlitz nach Osten gewendet, verückt, sitzt auf einem aus seltenen Naturgegenständen und Pflanzen zurechtgemachten Sitz die Priesterin. Langsam, in rhythmischer Folge strömen von ihren Lippen wundersame, wenige Laute, die sich immer wiederholen. In Kreisen herum sitzt eine Anzahl Männer und Frauen mit traumverlorenen Gesichtern, inneres Leben aus dem Gehörten saugend. – Noch andere Szenen können gesehen werden. An einem ähnlich eingerichteten Platze *singt* eine Priesterin ähnlich, aber ihre Töne haben etwas Mächtigeres, Kräftigeres. Und die Menschen um sie herum bewegen sich in rhythmischen Tänzen. Denn dies war die andere Art, wie *«Seele»* in die Menschheit kam. Die geheimnisvollen Rhythmen, die man der Natur abgelauscht hatte, wurden in den Bewegungen der eigenen Glieder nachgeahmt. Man fühlte sich dadurch *eins* mit der Natur und den in ihr waltenden Mächten.»

Und weiter heisst es:

«Nicht nur Seele kam auf diese Art in die Menschheit durch diese rhythmischen Tänze. Hervorgerufen durch die Töne und Rhythmen, die der weisen Priesterin auf geheimnisvolle Art von höheren Führern eingeflösst waren, wurden die ersten Keime für unseren heutigen Sprachorganismus, für Kehlkopf und Nachbarorgane in der damals noch nicht sprachbegabten Menschheit veranlagt.»

Das haben wir jetzt – die Folgen davon – sichtbar hinter uns gehabt. Töne und Laute, rhythmische Bewegungen sind an den Menschen herangetragen worden. Damals waren die Menschen, wie gesagt wurde, in ei-

nem traumähnlichen Zustand. Sie erlebten die Natur als etwas Wesenhaftes, womit sie auf das innigste verbunden waren. Sie hatten sich sozusagen von der Natur nicht emanzipiert. Heute sind wir aber selbständig geworden. Wir haben unser mehr oder weniger waches Tagesbewusstsein. Wir sind sprachbegabte Wesen, die sich aber auch durch das Musikalische und durch das Bewegungselement äussern.

Wie erleben wir aber das Musikalische und das Sprachliche? Wenn wir musizieren oder etwas Musikalisches an uns herantönt, wird unsere innere Erlebniswelt angesprochen – vielleicht, könnte man sagen, in einer unbestimmten Weise. Wir werden, innerlich bewegt, an Seelenerlebnisse herangeführt, die nicht unserer Tageswelt entnommen sind. Die Erlebnisse können sehr differenziert sein, wir können das Gefühl haben, wir gehen durch schwere Prüfungen, aber auch durch die grössten Glückserlebnisse hindurch, und noch dazu in differenzierter Weise, je nachdem, welcher Komponist das Werk geschrieben hat, wir sind ganz unserer Gefühlswelt hingegeben.

In dem Moment, wo wir an die Sprache herantreten, werden die Erlebnisse anders. Wir wachen in gewissem Sinne auf dem Musikalischen gegenüber. Durch die Sprache, durch die Dichtkunst treten Bilder an uns heran, Gedanken wollen verstanden werden, das Vorstellen kommt eben dazu, und wir treten in ein Gespräch mit der Welt ein. Wir können aber noch einen Schritt machen und unsere ganze Sinnesorganisation, die auf die äussere Welt hingewendet ist, ins künstlerische Element erheben.

Rudolf Steiner fasst diese Gedanken zusammen in einem wunderbaren Bilde:

«Im Musikalischen lebt man wie in einem webenden Geistmeer, im Sprachlichen ist es, als ob man von diesem webenden Geistmeer überall ans Ufer käme, überall ans Ufer, und die Vorstellungen sind ja dasjenige, was am Ufer von dem liegt, was zwischen Wasser und Erde ist: am Ufer.

Aber wenn man nun aus dem Wasser herauskommt, sich wirklich ganz der Sinneswelt hingibt und dennoch das Geistige der äusseren Welt wahrnimmt, dann kommt man an dasjenige, was nun nicht mehr durch die Sprache, sondern nur noch durch das Zeichen, das am Menschen selber lebt, vergegenwärtigt werden kann: an die Eurythmie. So können wir sehen, dass wir einen Weg gegangen sind von der Menschen-Innenwelt zu der Sinneswelt, zum Erlebnis des Geistigen in der Sinneswelt. So angeschaut, können wir sagen, dass das Musikalische die künstlerische Ausgestaltung der Gefühlswelt ist, das Dichterische die sprachlich-künstlerische Ausgestaltung der Vorstellungswelt, und die Eurythmie klärt uns auf über die Geistigkeit in der uns umgebenden Welt.»

Und damit sind wir da angelangt, wo Rudolf Steiner ansetzt, als er Lory Meier-Smits die erste eurythmische Übung gibt, die Übung, Alliterationen zu schreiben.

Vreidvar Ving-Tor dá han vakna  
og hamaren sin han mune sakna.  
Han riste sitt hár, han reiv sitt skjegg,  
Jordson søkte kring seg.

Um diese Übung wenigstens innerlich, aber lebendig mitmachen zu können, müssen Sie mit mir nach Hause kommen. Im Norden, wo die Berge direkt vom Meer sich emporheben, oder vielleicht ein schmaler Strand bildet die Grenze zwischen Meer und Felsen, der Wind und die Wellen tönen in ein brausendes Getöse zusammen. Wir müssen aber auch uns zurückversetzen in die Zeiten, wo das Erlebnis von diesem gewaltigen Zusammenklang der Elemente noch eine Offenbarung der geistigen Welt war für die Menschen, und, jetzt müssen Sie Ihre Vorstellungskräfte wirklich entfalten, Sie müssen ein Barde werden! Für mich hat ein Barde einen grossen Bart, grosse Stiefel an den Füßen, sicher einen grossen Bauch

auch, und ist gewaltig. Und dieser Barde, Leier im Arm, schreitet an dem Strand entlang, Felsen sind da, Wind kommt vom Meer, und da versucht er, seine Kräfte zu messen an den Elementen.

Das war die erste Übung, die Lory Meier-Smits bekam. Sie sollte sich in dieses Geschehen lebendig hineinversetzt fühlen, sie sollte imaginierend die Bilder hinstellen und wirklich fühlen, dass sie gegen den Wind hinschreitet und dass sie für jede Alliteration sozusagen sich den Weg erkämpfte gegen die Elemente. Erste Übung überhaupt! Was wird dadurch erübt? Die Imaginationsfähigkeit. Das Meer, die Klippen, das Brausen und Tosen der Elemente soll ja zuerst vorgestellt werden. Und dann soll man als Barde fühlend, erlebend sich hineinstellen in diese Imagination, die man geschafft hat, bevor man sich überhaupt bewegt hat.

Und dann kommt das Grandiose, dass, aus dieser ganzen Imaginationskraft, man versuchen muss zu fühlen, wie der Blitz, der Donner, die Welle in einen wie hereinschlägt, erstirbt und dann neu entsteht durch den Schritt, durch die Alliteration. Der Laut wird geboren. Wir sind dann wieder eins geworden mit den Elementen, aber dadurch, dass die äusseren Naturgewalten sozusagen in uns hereingestorben sind und, wie von innen her, den Laut neu gebären. Wir werden Schöpfer.

Jetzt sage ich «Laut», am Anfang hat sie keine Laute gehabt, sie hatte nur ihr Instrument und sollte die Leier spielen, sozusagen als Bild ihres Kehlkopfes. Kein Laut, sie musste nur sich selber empfinden, als ob sie etwas Neues wäre. Also die Imaginationskraft wird von Anfang an von Rudolf Steiner angelegt als Voraussetzung für das ganze Eurythmische.

Aber ich glaube, man kann sagen, das gilt ja nicht nur für das Eurythmische; das muss ja überhaupt betätigt werden, damit die Sprache dorthin kommt, wo sie zu Hause ist, das heisst, für den Sprachgestalter ist dieses Imaginationsfeld genauso nötig wie für den

Eurythmisten, damit wir an die Quellen der Sprache herankommen. Nur, bei den Sprachgestaltern werden dann die Imaginationskräfte nicht sichtbar durch die Bewegung der Gestalt, sondern sie müssen jetzt dem Atemstrom eingefügt werden und dann neu erstehen, indem die Sprache dann gebildet wird durch die Laute, durch die Silben, durch die Rhythmen, durch die verschiedenen Tempi, so dass die Sprache wie eine neue Schöpfung entsteht.

Ich habe versucht, mir auch zu denken: Wie ist das eigentlich in der Musik? Kann man da auch ein Imaginatives innerlich haben, jetzt ohne es in ein physisches Bild zu bringen? Kann man ein imaginatives Bild von einer Motivgestaltung haben? Meinem Erlebnis nach würde es möglich sein; es würde sich nicht so tief verdichten eben bis zu einem physischen Bilde, aber es würde eine innere Gebärdensprache sein können von einem Motiv.

Das ist also die erste Übung: Imaginationsfähigkeit erüben. Dann kommen wir an die zweite heran, und das ist eine Rätselübung. Rudolf Steiner hat Lory Meier-Smits einen Satz gegeben:

«Barbara sass stracks am Abhang.»

«Und das bitte tanzen!» Ich glaube, wir würden heute genauso ratlos im ersten Moment davorstehen. Für einige ist diese Übung vielleicht bekannt, für andere nicht, und für Lory Meier-Smits hat damals Rudolf Steiner eine Hilfe gegeben, damit sie wusste, wie mit dieser Übung anzufangen wäre.

So hat er das auf der Tafel aufgezeichnet und gesagt: «Bar» – das ist ein Ruck nach oben in den Sprachorganen; «bara» – sind geformte, aber wenige bewegte Silben; «sass» – dehnt sich aus in die obere Ebene; «stracks» – ist ein Ruck, aber diesmal nach unten; «am Abhang» – sind weniger geformte, aber bewegte Wellenbewegungen.

Wie soll man das jetzt verstehen? Immer noch keine Laute; es ist ja die zweite Übung.

Sie sollte sozusagen mit ihrem Kehlkopf nachlauschen, was sie an Bewegungen macht, und das sollte sie jetzt tanzen; dass er etwas an die Tafel geschrieben hat, ist ja nur, damit sie ein inneres Bild dafür haben konnte, wie sie durch die Gestalt diesen Empfindungen, Bewegungen der Sprache nachgehen könnte. Und ich finde es eine Schlüsselübung. Wenn man das mit Studenten macht, ist man erstaunt zu sehen, wie in erster Linie, also wenn man es zuerst macht, die Übung ganz mechanisch ist. Wenn ich das aufzeichnen sollte, «Barbara sass stracks am Abhang», vielleicht «... am Abhang», wieso kommen hier Wellenbewegungen: «... am Abhang», drei Silben? Welche innere Bewegung ist es, die Rudolf Steiner uns hier nahebringt? Es ist eben nicht nur sozusagen die Silbe, aber unterhalb der Sprache liegt ein sprachlich-musikalischer Zeitenstrom, den wir lernen müssen wahrzunehmen. Nicht das, wie könnte man sagen, Oberflächliche, nicht das, was nur direkt durch die Sprache erst mal tönt; aber das, was als innerer, geistig-seelischer Bewegungsimpuls die Sprache trägt: «Barbara sass stracks am Abhang». Wenn man es übt und bewegt, dann sieht man auch: Um es zu schaffen, kann man nicht zwischen den Worten stehenbleiben, dann ist's aus!

Um durch diesen Satz durchzukommen, muss man eben, oder man wird genötigt vorzugreifen, sich zwischen den Silben bewegen. Und das ist die zweite Übung, die Lory Meier-Smits bekommt, selbstverständlich ohne das alles, was ich jetzt sage. Aber das liegt in der Übung selber, dass die Qualität der Inspiration vorhanden ist. Es muss nur geübt werden. Und dieses Moment lebt sowohl in der Musik wie in der Sprache wie in der Eurythmie. Und damit kommen wir einen Schritt weiter sozusagen in diesem Gang von der Imagination zur Inspiration, und das durch die beiden allerersten Übungen.

Die dritte Übung, die dann gegeben wird, das ist eine Übung, die wir alle gut kennen.

Das ist «Ich denke die Rede». Diese Übung wurde allerdings dann am Anfang so gegeben, dass kein Text dabei war. Es wurde ja anhand von den Zeichnungen von Agrippa von Nettesheim entwickelt, und Lory Meier-Smits hat als Aufgabe gekriegt, von der einen Stellung zur anderen zu springen, und dabei sollte sie auf das Verhältnis zwischen Arm und Fuss achten. Wir werden jetzt diese Übung einmal sehen durch meine Kollegin Inger Hedelin. – Obwohl Sie die Übung kennen, sage ich dann einmal den Text einfach durch; das kam ja erst 1924 im Lauteurythmiekurs. Ich sage es erst ohne Bewegung.

«Ich denke die Rede.

Ich rede.

Ich habe geredet.

Ich suche mich im Geiste.

Ich fühle mich in mir.

Ich bin auf dem Wege zum Geiste, zu mir.»

Jetzt wird Inger jede Stellung nochmals machen, und ich werde noch ein paar Worte zu jeder Stellung dazufügen, die einen inneren Weg dann zeigen durch die Übung.

«Ich denke die Rede.»

Ich erscheine in der ersten Stellung als Gedanke.

«Ich rede.»

Jetzt wird das Denken nach aussen durch die Sprache, durch das Wort geoffenbart.

«Ich habe geredet.»

Das Wort fügt sich der Erinnerung ein und lebt jetzt im Inneren, unabhängig von Raum und Zeit.

«Ich suche mich im Geiste.»

Ich suche die kosmischen Kräfte des Wortes, wovon ich ein Bild bin.

«Ich fühle mich in mir.»

Ich ergreife mich als kosmisches Wesen.

«Ich bin auf dem Wege zum Geiste, zu mir.»

Die Welt wird in mir Gebärde, und ich werde Welt.

Danke, Inger!

Das letzte, «Die Welt wird in mir Gebärde, und ich werde Welt», das ist, glaube ich sagen zu können, das, wonach wir immer streben, und das, was Elmar Lampson gestern angesprochen hat, dieser eine Moment, der uns mal glückt, wo wir wirklich eins sind. Wir machen nichts, aber wir sind in dem Moment eins mit dem, was sich nach aussen offenbart. Das ist ja eigentlich das, was sich gebiert aus der Kraft der Intuition.

Und damit hat Rudolf Steiner in diesen ersten drei Übungen, ohne dass ein Lautwesen noch nach aussen tritt, die Kräfte der Imagination, Inspiration und Intuition veranlagt als einen Grundkeim für all unser Streben. Um diese Übungen wirklich innerlich nachfühlend, gestalterisch zum Erlebnis zu bringen, fordert es eine völlige Hingabe an das, was gemacht werden soll. Kein Eigenwille, aber eine Opferung des Eigenwillens auf dreifache Art, damit die Kräfte des Weltenwortes im erweiterten Sinne durch die Künste erlebbar werden können. – Danke!

## Die Beziehung der Künste Sprache, Musik und Eurythmie

### Einleitung

*Branko Ljubic*

Liebe Freunde der Sprache, des Schauspiels, der Eurythmie und der Musik!

Zunächst möchte ich auf ein Urmotiv hinweisen, es vor unsere Seelen stellen, das eine grosse Rolle spielt im Leben eines jeden künstlerisch Schaffenden; es ist im gesamt-künstlerischen Schaffen sozusagen ein Urmotiv. Es handelt sich um ein Erlebnis, von dem ein jeder Künstler sagen könnte, es ist sein eigenes Motiv, ein Ur-Erlebnis eines jeden künstlerisch schaffenden Menschen. Dieses Erleben und Empfinden stellt sich immer ein, wenn man versucht, beim Üben eines Gedichtes oder in einer Probe an die Aufgabe heranzukommen, und dann merkt man irgendwann, dass man an die eigenen

Grenzen kommt. Also ich habe etwas gekonnt bis zu einem gewissen Punkt, ich konnte es mehr oder weniger gut, und dann von diesem Punkt an merke ich, ich kann es nicht mehr so gut; es gibt andere, die können es besser, aber ich werde da schwach. Also eine gewisse Grenze, über die ich nicht so leicht hinwegkomme; ich möchte es wie einen kleinen Tod bezeichnen, einen Sterbeprozess; eine Beschränkung, die immer in gewissem Sinne eine Art Sterben ist.

Da muss man schauen, wie man darüber hinwegkommt, und jeder wird im Schaffen diesen Augenblick erleben, wo man kurz ohnmächtig dasteht, und dann – wie im Atemprozess zwischen Ein- und Ausatmen stehend, da gibt es den Moment der Freiheit, ein Momentchen, bevor man ausatmet – mobilisiert man aus eigenen Tiefen Kräfte, die vielleicht bis dahin geschlafen haben, und dann überwindet man diese Grenze, beziehungsweise man verschiebt sie durch eine Kraft, die ich als die «Kraft der Phantasie» bezeichnen möchte. Diese Phantasiekraft ist immer diejenige, die uns hilft, über die Ohnmacht hinwegzukommen, sich zu erheben, in neuen Situationen die Lösung zu finden, die eben nicht die alte ist.

Und da möchte ich Ihnen gerne einen Satz vorlesen von einem Menschen, der so gedacht hat, dass man das Gefühl haben kann: Bei dem waren die Gedanken Taten. Und gerade für die Künstler sind die Gedanken von einem solchen Menschen, von dem Standpunkt dieser Ausführungen besonders aktuell und auch intim bekannt.

In der Vorrede zur «Phänomenologie des Geistes» sagt nämlich Hegel über das Todeserlebnis, über den Tod und das Leben folgendes:

«Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes. Er gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet.»

Man kann das Gefühl haben: Da hat einer gedacht oder formuliert, was ich erlebt habe und was ich fortwährend als künstlerisch Schaffender erlebe. Schon in der Ausbildung lernt man das, das Hineinsterben in diese Beschränkung, die man hat, die man als Mensch mitnimmt, und die Überwindung durch die eigene Phantasie, die immer mehr und mehr rege werden soll; man lernt, dieses wie ein Instrumentarium zu betrachten, als ein Tor, durch das man immer wieder durchschreiten muss. Das ist ein Motiv, ein Erlebnis, von dem man sagen kann: Wenn das nicht mit Mut immer wieder gelebt wird, nicht immer wieder vertieft wird, dann kann man nicht wesentliche Fortschritte erzielen.

Das zweite, was ich hinstellen möchte, ist, dass eben auch dieses Sterben und die Lösungen, die aus der Phantasie heraus kommen, immer echt sind, wenn sie erlebt sind. Damit schliesse ich an das andere Motiv an, das uns ständig auch in unseren Künsten begleitet, nämlich das Ringen um die Wirklichkeit, um die Wirklichkeit desjenigen, was wir darstellen. Es ist zwar ein Schein – womit wir arbeiten –, aber ein solcher, dass in ihm immer eine Wirklichkeit durchscheint, und sie muss in diesem Schein auch den Ausdruck finden. Diese Wirklichkeit ist ganz nah. Man ringt um sie, auch bei uns. Zum Beispiel das, was wir jetzt mit dem «Faust» machen, ist so, dass ein Regisseur, das ist bei uns jetzt Christian Peter, seine Qualen durchsteht, damit diese Wirklichkeit des Werkes herauskommt, auch Geduld haben muss, bis sozusagen der Mensch im Künstler die Wege zur Gestaltung dessen findet, was erstrebt ist. Also dieser Künstler-Mensch braucht eben auch seine Zeit.

Um dieses Ringen handelt es sich fortwährend, wo man eben das Neue sucht, das Alte gerne verlassen möchte, weil es nicht mehr nährt; aber dieses Neue, das ist eine Sache, die auch echt sein muss und auch nicht ausgedacht werden kann, nicht nur ein Einfall, nicht nur eine Willkür sein kann. Es stellt sich eben die Frage: Wie unterschei-

det man das echt Neue, was sozusagen überleben kann, etwas Tieferes vermitteln kann, von der Willkür? Aktuelle Beispiele wurden schon gestern erwähnt, bezüglich dessen, was mit dem «Faust» auch anderswo geschieht, nämlich zum Beispiel in Frankfurt und in Weimar, was auf solche Weise aus dem «Faust» geworden ist. Es handelt sich dabei nicht bloss darum, dass man das Werk des grossen Dichters zerschunden oder verkrüppelt hat, sondern es handelt sich vor allem darum, dass, wenn man es so macht, wie es gemacht wurde, der «Faust» nicht stattfindet; er ist einfach nicht da. Aber das ist doch das Ziel, das Ideal, das wir haben: das Werk zu inkarnieren, darzustellen, was dort geschrieben wurde.

Ein anderes Beispiel sind unsere Mysteriendramen. Man sucht immer nach neuen Formen, das heisst nach dem Ausdruck dessen, was im Stoff veranlagt ist. Dann kann zum Beispiel ein Künstler auch die Idee haben, ich nenne es als ein konkretes Beispiel, den Ahriman in den Mysteriendramen – in bestimmten Szenen, natürlich nicht überall – als eine Art, man kann sagen, Geheimagent hinzustellen. Und es ist eine ausserordentlich interessante Idee, es ist gar nicht abwegig; denn man kann eben das Geheimdienstliche, insofern da ahrimanische Züge vorhanden sind, sehr gut in dieser Art darstellen und das Ahrimanische darin, aber die Frage stellt sich: Findet dann das Mysteriendrama statt (durch solche Griffe in der Stilisierung der Kleidung und der Sprache)? Sie sehen, man ist immer in einem Prüfen, und das Neue muss man auch immer im Leben prüfen. Also die Erkenntnis, die ich habe, die kann ich nicht sofort offenbaren in der Welt, die muss ich im Leben prüfen, ob sie eine wahre ist, und ob das Neue, das wahre Neue auch im Geist gehaltvoll ist, das muss ich durch die Aufführung im Leben, mit dem Publikum prüfen.

Das sind die zwei Motive, die ich gerne hinstellen möchte, eben dieses immerwährende Sterben und Sich-Erheben aus diesem



Sterben, und andererseits das fortwährende Ringen um die Wirklichkeit dessen, was man darstellt: Wie bettet sich das ein in meine Zeit, in meine Welt, wo ich heute lebe? Wenn wir weiter auf die Intimitäten unserer Arbeit, unserer drei Künste eingehen wollen, dann möchte ich, dass man die Frage stellt: «Wie kann man heute besser zusammenarbeiten?» Denn wir haben oft diese Frage unter uns. Sie entspringt dem Erlebnis, dass man ein gewisses Beamtenum im künstlerischen Arbeiten überwinden muss, ein Beamtenum, das darin besteht, dass man in der Probe mit den anderen Kollegen das Seine macht und dabei auch bleibt, dass man es aber überwindet, indem man mit seinem Interesse über die eigene Kunst hinausgeht und ein stärkeres Interesse für die Intimitäten der anderen Kunst entwickelt.

Denken Sie mal an die Zusammenarbeit zwischen einem Rezitator und einem Eurythmisten. Man sieht oft, dass es nicht so gut zusammengeht, dass man gewisse Fortschritte nicht erzielen kann, wenn man als Sprecher für die Intimitäten der Erlebnisse des Eurythmisten kein Gehör hat. Es hat der Eurythmist gerade über die Sprache sehr Wesentliches dem Sprecher zu sagen, und zwar durch seinen Verzicht auf das Rezitieren. Er lebt stark innerlich damit und er hat *seine* Art, wie er das formuliert. Und da ist ein Austausch möglich, man muss sich da auch austauschen, nicht wahr: Was braucht der Eurythmist, um an die Gestalt des Gedichtes zu kommen? Und was braucht der Sprecher in der Arbeit, um an die Wortgestaltung näher heranzukommen? Es ist nicht gefragt, dass einer oder der andere sich darstellt, sondern es ist die Gestalt des Gedichtes oder des Werkes, die zum Vorschein, zum Ausdruck kommt. Es ist eben das Ziel das Gedicht selber.

Ich möchte an dieser Stelle die Gelegenheit nutzen, einen grossen Dank gerade an die Eurythmisten auszusprechen. Man kann gerade als Rezitator viele Male ein ungewein intensives und ergreifendes Erleb-

nis haben, dass das, was man rezitiert – was eben ein Intimes ist, es ist ein Inneres eigentlich –, durch die eurythmische Darstellung zur Umgebung wird. Es wird äussere Umgebung, das Intime wird offenbar. Es wird das, was Gestaltung in der Zeit ist, zum Raum, und zwar durch den Eurythmisten. Man kann dann sogar eine gewisse Erschütterung erleben, indem man rezitiert und beim Proben schaut, was der Eurythmist macht; macht man eine gewisse Erschütterung durch: da ist einer, der macht die Zeit zum Raum vor meinem Auge, ich darf jetzt zuschauen, was da entsteht. Und andererseits ist es für den Eurythmisten etwas Besonderes, das formulieren sie immer wieder, in dieser Wortkraft, in dieser Atemplastik, in dieser Architektonik sozusagen gestalten zu können. Und dieses Gestalten, wenn es ein echtes ist, ist immer ein Entdecken im jeweiligen Moment; was auch die Regisseure immer wieder verlangen: Entdecke es jetzt, erschaffe es jetzt! Man entdeckt, indem man gestaltet.

Und eine andere Sache, die man auch lernen kann in der Arbeit mit den Eurythmisten, ist zum Beispiel, was es heisst, die Formen zu laufen. Dass man also manchmal dasjenige tut, was der Eurythmist ständig tun muss: er muss seine Form laufen. Da kann man wahrnehmen, wie in diese dynamische Gestalt verborgene Gesetzmässigkeiten des Gedichtes hineingeheimnisst sind. Und was geschieht, wenn ich sie einmal laufe, als Sprecher? Wenn ich eintauche, mit anderen Worten, in diese Kunst? Und jeder natürlich, dort, wo er steht, muss sein Mass finden: Inwieweit brauche ich das, in die andere Kunst einzutauchen? Ohne dass ich das mache, ohne gewisse Intimitäten zu kennen von der anderen Kunst, sozusagen ohne meine Beschränkung zu überwinden, aus meiner Kunst heraus mindestens für eine kurze Zeit hinauszuschreiten: Wie mache ich dann wesentliche Fortschritte?

Dann wird es möglich sein, auch Sensibilitäten zu entwickeln für den Sprachaus-

druck, dass man deutlich zu erleben vermag, wie verschieden das Sprechen für die Eurythmie von einer Solo-Rezitation ist, dass man also niemals das eine und das andere gleichstellen kann. Es braucht uns nicht zu wundern, dass manche meinen, es sei doch das gleiche, wenn solche Intimitäten nicht beachtet werden. Genauso ist es beim Musiker, der für den Tänzer spielt, dass er anders spielt, als wenn er alleine konzertant musiziert. Auf diese Sensibilitäten kann man leicht achten, wenn man gewohnt ist, mit den Sensibilitäten auch zu leben, schon durch die Probenarbeit.

Nun will ich auf das Musikalische vom Standpunkt der dramatischen Kunst schauen. Da muss ich von der Sprache und der Gebärde ausgehen, weil ich damit als Goetheanum-Ensemblemitglied arbeite. Man hat da die komplexe Situation, die greifbar ist für einen, der mit der Musik zu tun hat in einem Drama, in einem Stück, und merkt, dass man da auch nicht weiterkommen kann, wenn man sich nicht einlässt auf gewisse Intimitäten der Musik, beziehungsweise der Musiker sich nicht einlässt auf die Intimitäten, auf die Gesetzmässigkeiten der Sprachkunst, das heisst – lauscht, wann man ein Instrument einsetzen darf oder nicht, vom gesamten Werk aus gesehen, und welches Instrument ist es, das da tatsächlich passt? Zum Beispiel haben wir oft erlebt, wie schwer es ist, mit dem Gong zu arbeiten, wenn der Gong unmittelbar vor der Sprache kommt und dann ein Sprechchor oder eine einzelne Stimme einsetzen soll. Es gibt eine Gewalt auch in dem Ton, die so stark sein kann, dass das Wort, das eine völlig andere innere Gebärde hat, nicht den Raum findet, um sich unmittelbar danach zu entfalten, und dass man den Dialog dann suchen muss: Wie sprechen diese Künste miteinander, welche Töne, welche Instrumente sind da sinnvoll? Man kann das nicht pauschal machen, das kann man nicht nur so machen, indem man bei der «eigenen» Kunst verweilt, sondern man müsste sozusagen interdisziplinär arbeiten

können, in die Intimitäten der jeweils an deren Kunst etwas mehr eintauchen wollen.

In der Sprache selber ist die Musikalität auch drinnen. Wir arbeiten ständig damit, wie das Musikalische, besonders in der Konsonantenbewegung, hörbar werden kann; nicht wahr, das Harte, das Konsonantische erklingt genauso wie die Farben, das Leuchten in den Vokalen erlebt werden kann. Und heute, in dieser Zeit, die überaus schnell und seelisch so trocken ist, muss man wirklich oft Mut haben, die Musikalität der Sprache zu pflegen. Verbleibt man aber primär bei der Musikalität, kann man natürlich oft bei unseren Zusammenkünften die Kritik hören: Man pflegt wiederum den «berühmten» Sprechgesang, man singt, indem man spricht. – So spricht man gelegentlich von Dornach; da kann man das Gefühl bekommen, dass diejenigen, die das sagen, oft in den letzten Jahren nicht in Dornach waren, denn Dornach ist nicht so plakativ zu beschreiben, es ist ein mannigfaltiges Bestreben da, und jeder versucht eben, eine Farbe in dem gesamten Konzert zu erschaffen.

Aber, die schon erwähnte Kritik macht deutlich: Man hat oft eine bestimmte Tendenz, dass man bei dem Musikalischen verweilt und nicht genügend auch die Beweglichkeit der Sprache darin hat, man könnte sagen – nicht genügend die Gebärde darin entwickelt, dann merkt man, es ist eine Musikalität da, die aber eine stehende ist, und zwar so, dass es dann sentimental klingt. Das bezeichnet man eben als «alt», als etwas, was nicht mehr zu unserer Zeit gehörig ist. Und andererseits braucht man doch den Mut, die Qualität des Musikalischen in der Sprache zu pflegen, und dazu natürlich: Man braucht den Fleiss im Üben, aus diesem Stehen im Ton herauszukommen und das willentliche Element in der Sprache so zu schulen, die Gebärden so stark zu entwickeln, dass die Sprache eine bewegliche wird. Das wird man immer geniessen bei einem guten Sprecher, dass er eine bewegte Musikalität, eine musikalische Beweglichkeit in der Sprache hat –

und der Zuhörer ist überzeugt, wenn beides da ist, wenn sich beides durchdringt. Also Mut zum Musikalischen, aber andererseits auch Fleiss des Bemühens, aus dieser Starrheit, in der wir oft innerlich leben, zum Beweglichen hinzukommen. Das ist ein fortwährender Kampf.

Wie unser Atem, so hat auch unser Denken die ihm innewohnende Beweglichkeit. Wir können bei unseren Tagungen wahrnehmen, dass unsere Begriffe beweglich sein können, aber auch sein müssen. Die Künstler denken ein bisschen anders als die anderen Menschen, weil sie Wesen sind, die stark in Metamorphose begriffen sind. Die dürfen auch nicht so bleiben, wie sie sind, sie müssen sich fortwährend verändern; der Beamte muss fortwährend sterben in dem praktizierenden Künstler; wenn jener überlebt, ist es aus mit dem Künstler. Oft hört man gewisse Vorurteile über den Künstler, auch in unserer Gesellschaft, in dem Sinn, dass man sagt: Ach, das sind Leute, die nicht so gut denken können; die leben ja im Gefühl, in der Leidenschaft, die leben eben im dionysischen Element. Dabei merkt man nicht, dass gerade die Künstler Menschen sind, die den Geist nicht nur wollen und fühlen, sondern den Geist in ihrer Art auch denken können, und wie! Man kann oft bei dem Künstler lernen, wie man über das Geistige beweglich denken kann. Es gibt genügend Beispiele dafür, Vorbilder solcher Künstler wie Goethe, Schiller, Novalis, Morgenstern, Steffen und so weiter, die so aktiv gedacht, so mannigfaltig das Objekt ihrer sinnenden Betrachtung ins Auge gefasst haben, dass dadurch auch ihr Gefühlsleben enorm vertieft und erweitert wurde. Sie können für uns geradezu als Meister gelten im Handeln und Stehen in der Wirklichkeit. Heute, da die Abstraktion unsere Tür täglich bestürmt, bedeutet das Willenswerk solcher Geister unermesslich viel – falls wir an ihre Impulse anknüpfen –, weil wir dann unter den Füßen den Boden zu spüren bekommen, auf dem wir erst ein wirklich Neues erschaffen könnten. Denn

damit ist uns ein Weg markiert, der in keinem künstlerischen Mediumismus, Einfallfeuerwerk oder blosser Aktionismus enden kann. Der volle Künstler wird ja immer als voller Mensch wirken wollen: so wird zum Beispiel weder die Gedankenlosigkeit noch das blosser Wissen für sein Schaffen von Belang sein. Er muss zwar möglichst voll erleben, was er tut, muss sich aber im Gedankenlicht die Rechenschaft über seine künstlerischen Motive geben können. Das bedeutet, dass die Gegenwart von uns Künstlerkenntnis verlangt, die mit theoretischem Wissen nichts gemein hat. Das ist es, was der Mensch als Künstler heute sehr braucht, und wehe, er hätte nicht die Fähigkeit entwickelt, auch bewegliche Gedanken über das, was man tut, zu haben, denn die Frage wird immer brennender vor uns stehen: Kann der Künstler, besonders wenn er ein Regisseur, ein Leitender bei einer Probe ist, kann er die Quelle der jeweiligen Inspiration erkennen, die sich da niedersenkt in die Arbeit, bei der Auslegung eines Gedichtes oder eines Dramas? Inspirationen gibt es natürlich immer, sobald man im Arbeitsprozess ist; die Frage ist aber: Was für eine ist es? Was für eine Quelle ist dahinter? Kann ich sie erkennen? Habe ich dafür ein Organ oder die Möglichkeit, aus einer höheren Quelle zu schöpfen und das hineinfließen zu lassen in meine Arbeit? Es ist eine besondere Aufgabe, dasjenige, was zwischen den Menschen lebt, was unsichtbar in den Seelen webt, zu erhöhen und zum Ausdruck zu bringen, sichtbar zu machen im Künstlerischen auf der Bühne, insofern die Kunst nicht nur naturalistisch aufgefasst wird, das heisst nur spiegelt, was im äusseren Leben stattfindet.

Wir brauchen also bewegte Begrifflichkeit, und dazu brauchen wir eine «gemeinsame Begrifflichkeit». Wie manche Kollegen das schon bemerkt haben – wenn einer also «Apfel» sagt und der andere auch «Apfel» sagt, das haben wir in letzter Zeit bei unseren Zusammenkünften erlebt, dann meinen sie nicht immer den gleichen Apfel. Da sind

Gespräche, vor allem aber Zusammenarbeit besonderer Art nötig, um zu verstehen, zu erfühlen, wo der andere innerlich ist, und oft nur im Arbeiten, im Willentlichen tatsächlich zu verstehen, was er im Wesentlichen gemeint hat. Die Gegenwart fordert uns auf, Begriffe zu klären, damit wir uns immer deutlicher verstehen, die Intentionen der anderen besser nachvollziehen und wir auch begriffen werden in dem, was wir meinen. Da gibt es inzwischen so viel Nebuloses und Unordnung, was aber zunächst nur individuell geklärt werden kann.

Nun möchte ich zuletzt noch auf eine Kunst – ich möchte es als Kunst bezeichnen – hinweisen, die damit zusammenhängt, dass wir dort, wo wir stehen als künstlerisch Schaffende, doch Menschen sind, wie schon am Anfang gesagt, mit ihren Beschränkungen und Einseitigkeiten, und diese Menschen müssen sich also bestimmten Aufgaben widmen, sie müssen etwas in sich überwinden, müssen damit arbeiten, sie suchen das auch im Neuen, das sie sich erringen, und die Frage ist: Können sie aus ihren Schicksalen, in denen sie stehen – und oft muss man eben genau wahrnehmen, wo mein Kollege jetzt steht im Leben, in der Umgebung, in der Arbeit –, inwieweit können sie auch aus ihren Schicksalen Neues schaffen?

Auf dem Alten fussend, auf demjenigen, was jeder bis jetzt aus dem jetzigen und den früheren Leben gebracht und gemacht hat, auf dem Alten fussend, auch im breiteren Sinne, das heisst, auf alledem stehend, was die sogenannten «Alten», was unsere Lehrer gemacht haben, zum Teil gar nicht mehr inkarniert, sondern im Jenseits leben, den Mut auch zu den Wurzeln der geisteswissenschaftlichen Anregungen, zu dem neuzeitlichen Geist der Kunst findend, Mut zu dem Neuen, was sich offenbaren möchte, suchend, stehen wir vor dieser Frage: Können wir diese Kunst jetzt stark entwickeln, aus unseren Schicksalen auch Neues zu machen, vielleicht vieles verlassend, was man bis jetzt gemacht hat, es metamorphosie-

rend, um Fortschritte, weitere Schritte überhaupt zu erzielen?

Das steht in einem grossen, dramatischen Kontext in diesem Augenblick, in dem wir auch sagen können, dass auch das gesamte Europa vor dieser Tatsache steht: Das Alte sozusagen, die Gewohnheiten, besonders die Gedankenschemen, die man hat, aus denen alles andere auch herzuleiten ist, tragen nicht mehr. Hat da das Europa Mut, Neues zu denken und zu fühlen, also sich neu hinzustellen innerhalb dieser ungeheuren Dramatik, die sich abspielt, oder hat es den Mut nicht? Man kann aus den Schicksalen der Kollegen wahrnehmen, dass jeder vor dieser Frage steht: Kann er, nicht wahr, Mut zu dieser Kunst finden, aus dem eigenen Schicksal Neues zu erringen? Dann wird man es eben auch finden können.

Das sind die Fragen, die ich gerne hinstellen, formulieren wollte, also Fragen, von denen ich wahrnahm, dass sie in den Seelen meiner Kollegen, auch in meiner eigenen, leben, und ich hoffe, dass wir einiges zu finden vermögen und eben mit diesen Fragen auch weiterleben können, ohne uns zu täuschen, also immer diese Frage voll bewusst vor uns stellen: Inwieweit sind wir bereit, innerlich zu sterben, um zu einer Auferstehung zu kommen? Inwieweit sind wir bereit, vieles zu opfern, um das Neue zu finden, auch im eigenen Schicksal, und das heisst eben auch – in dieser Kunst noch viel mehr –, das heisst mit der ganzen Kraft, wenn möglich, in diesem Schicksal drinzustehen beziehungsweise fortschreiten zu wollen.

## «Zur Zukunft von Sprache, Musik und Eurythmie»

*Ein Vortrag von Melaine MacDonald Lampson. Freitag, 9. April 1999*

In dieser Woche sind so viele fruchtbare und anregende Dinge gesagt worden, und es herrschte soviel Vielfalt und Reichtum in

unseren Zusammenkünften, dass ich versucht bin zu sagen: [die Ärmel hochkrempe!]: Dann kann der Vortrag ja kurz gehalten werden!

Ich möchte gerne ein paar Ideen mit Ihnen teilen, ein paar Gedanken, ein paar Erlebnisse, die mich während und vor dieser Woche beschäftigt haben. Es gab natürlich viele verschiedene Anregungen in unterschiedliche Richtungen, zum Denken, zum Handeln. Beim Vorbereiten dieses Vortrages kamen mir vor allem zwei Worte in den Sinn, die über allem stehen sollen, was ich zu sagen versuche. Eines ist der Begriff, den Don Vollen zu Beginn vorstellte: «ineffable», der auch hinter, oder eher vor den Wörtern «unsichtbar», «unhörbar» und «unsagbar» steht. Er stellte die Frage: Wie arbeiten wir damit? Wir fühlen, wir wissen, es ist die Realität - die größere Realität - aber wie weit sind wir, wenn es darum geht, wirklich damit zu arbeiten, es zu artikulieren und - Ich würde sagen - es in unser tägliches Leben einzubringen?

In Zusammenhang mit einem anderen Wort, das in dieser Woche oft gesagt und gehört wurde, läßt sich ein Schlüssel finden. Dieses zweite Wort ist das Wort «Krise». In der Zusammenarbeit mit anderen Menschen scheint eine Krise notwendig zu sein, damit man lernt, wie man mit dem «Unausdrückbaren» umgeht. Eine Krise hat nach meiner Erfahrung die Wirkung, dass sie einen wieder hören läßt, neu zuhören läßt.

Vor einigen Jahren hatte ich das große Glück, einen sehr interessanten Menschen und großen Komponisten zu treffen - einen Musiker, der unser Jahrhundert beeinflusst hat. Er heißt György Ligeti. Viele von Ihnen werden diesen Namen kennen. Ich muss hinzufügen, dass das, wovon ich heute hier sprechen möchte, mit Musik und Eurythmie zu tun hat, denn damit habe ich mich in den letzten Jahren hauptsächlich beschäftigt.

György Ligeti ist der Komponist, der das «Cluster» einführte. Dieses Phänomen, die Musik zu einer Art «Pulver» zu verwandeln,

um neue Kräfte freizusetzen, neue Dimensionen zu hören, ist Teil seines Beitrages zur heutigen Musikkultur. Die Krise, von der ich spreche, und die er durchmachte, hatte mit seinem großen Vorbild zu tun, seinem geistigen Vater, wie er ihn nannte - Bela Bartok, den er tief verehrte. György Ligeti kam zu dem Punkt, wo ihm klar wurde: «Ich komponiere eigentlich aus der Kraft und dem Stil Bartoks heraus, und wenn ich so weitermache, werde ich dem Ideal, der Aufgabe nicht gerecht werden, die mir als Individualität gegeben wurde.» Und so brachte ihn diese Krise - um bei den Begriffen der letzten Woche zu bleiben - dazu, erneut auf die unsichtbare, unhörbare Dimension hinzuschauen, indem er die Quantität des Ausdrucks reduzierte und sich sagte: Ich nehme nur einen Ton und versuche zu hören, was er sagt. Oder ich nehme nur ein Intervall und lausche darauf, was es werden will. Oder ich nehme einen Rhythmus. Oder vielleicht bringe ich diese Elemente - oder man könnte sie auch Kräfte nennen, oder Wesenheiten - zusammen und höre zu, was sie werden wollen? Wer sind sie? Was können sie durch mich werden? Und er schuf Kompositionen, die aus diesen Fragen heraus geboren wurden. In einer bestimmten Komposition, zum Beispiel, die ich bei einem meiner Projekte benutzte, nahm er ein kleines Fragment - eine Quinte - und gab diesem Fragment ein völlig neues Leben. Zu Beginn des Stückes ließ er es «einfach sein», leise, und ließ es dann langsam stärker werden, ließ es wesentliche und unerwartete Wechsel durchlaufen, ließ es sich, man könnte sagen, von innen nach außen kehren, und dann konnte es anfangen zu singen, um am Ende der Komposition eine eigene Melodie zu werden. Er hatte die Inspiration für diese Komposition, als er vor einem Konzert den Orchestermusikern beim Stimmen der Saiten zuhörte. Gewöhnlich wartet man darauf, dass dieser Teil zu Ende ist, damit man das hören kann, wofür man eigentlich gekommen ist. Aber jemand, der durch eine

Krise gegangen ist, der wach ist für das, was hinter und um die Dinge ist, kann aus diesem Moment eine fruchtbare Inspiration erhalten, die zum Keim für eine Komposition werden kann.

Es war aufregend, als György Ligeti zu einer Probe kam, um seine Komposition zu sehen. Als wir uns danach trafen, sagte er als erstes: «Erklären Sie mir nichts. Versuchen Sie nicht, mir zu sagen, was Sie tun. Erklären Sie nichts. Ich sehe, dass die Bewegung die Musik ergreift und Musik wird. Ich sehe, dass Eurythmie eine ernsthafte Eleganz hat.» Ich fragte ihn dann, ob er für unsere Studenten einen Vortrag halten würde. Und er sagte: Nein, nein, nein, nein. Er ist sehr lebendig - ein Mensch, der an allem interessiert ist, aber er sagte: «Nein, ich möchte keinen Vortrag halten. Ich glaube, Sie sollten sich mit möglichst vielen Formen menschlicher Bewegung beschäftigen. Gehen Sie zu den Archiven. Schauen Sie sich an, was in diesem Jahrhundert gemacht worden ist. Nehmen Sie das auf, was getan wurde, in den unterschiedlichen ethnischen Regionen, machen Sie es sich bewusst, machen Sie es sich zu eigen, und lassen Sie sich inspirieren von dem, woran gearbeitet worden ist und woran gearbeitet wird im Bereich menschlicher Bewegung. Das wird Ihre eigene Kunst stärken.»

György Ligeti ist gebürtiger Ungar, und da er viele schwierige politische Situationen miterlebt hatte, wollte er nichts mit einer geschlossenen Gesellschaft oder Ideologie zu tun haben. Er sagte das gerade heraus: «Ich habe das Gefühl, dass die Atmosphäre um die Eurythmie herum zu verschlossen ist. Aber ich sehe auch etwas, das mich berührt.»

Eine Erfahrung, die wir alle machen, ist das Gefühl, von anderen getragen zu werden, in der Lage zu sein, zum Beispiel der Eurythmie zu begegnen, von älteren oder jüngeren Lehrern inspiriert zu werden, und in diese besondere Bewegung hineinzukommen, und von den Elementen und der

Quelle dieser Kunst bereichert und aufgeweckt zu werden. Ich kam selbst zu einem Punkt, an den wir alle wohl einmal kommen. Es ist der Punkt, an dem man erkennt: Ich werde immer noch getragen, und ich muss mein Selbstvertrauen finden, mich selbst finden und zumindest einen Schritt zu einer eigenen selbständigen Verbindung mit dieser Kunst tun. Immer wieder muss ich fragen: Was tue ich eigentlich? In meinem Fall war es die Schwesterkunst, die Musik, an die ich mich in einer Krisensituation hilfesuchend wenden konnte. Durch die Zusammenarbeit mit sehr guten Musikern wurde meine Krise eine produktive Krise, eine künstlerische Krise. Ich versuchte, ein aktiver Partner zu werden, und merkte, wie unfähig ich in Bezug auf gewisse Musikelemente war. Diese in der Zeit wirkende Kraft, zum Beispiel, die wir einen Puls nennen könnten, die in unserer klassischen Musik, man könnte sagen, zu einem richtigen Maß geworden ist: «der Takt». Wir wissen, dass der Takt, der Puls nicht nur das ist [klopft auf das Pult]. Wenn er richtig ausgeführt wird, hört man die Kraft, die da durch kommt, aber das ist es nicht. Und es wurde mir klar, dass ich in diesem Element schwamm, aber nicht aktiv war. Durch meine Arbeit mit einem Musiker, der damit wie mit einer kreativen Kraft umgehen konnte, konnte der Rhythmus ein neues Leben annehmen. Wenn wir uns aktiv mit der Musik identifizieren, können wir unsere eigenen Seelenkräfte erkennen. Bei der Komposition von Anton Webern, an der diese Woche bei einer Präsentation gearbeitet wurde, fühlt man, wie diese verschiedenen Kräfte nur von einem feinen Faden zusammengehalten werden. Das heißt auch, dass man aktiv und gut verankert sein muss, sonst fällt es auseinander, oder schläft ein und kann einfach nicht zum Leben erwachen. Im Augenblick kann ich, weil ich etwas nervös bin, einen Puls wahrscheinlich nicht vollkommen halten, um zu zeigen, wie eine bestimmte, sehr zerbrechliche Melodie in einem bestimm-

ten Puls lebt. Vielleicht schaffe ich ein Motiv. Wenn Sie einfach an einen Puls in der Zeit denken, wie diesen, dann haben Sie eine Melodie, die nicht vollkommen sicher ist, aber sie lebt in diesem Puls, und sie haben eine melodische Kraft - eine Wesenheit, die von innen kommt [zeigt einen Puls mit der einen Hand und eine Melodie mit der anderen]. Sie können es sehen. Aber haben Sie auch einen Eindruck davon, wie zerbrechlich - aber auch wie wirklich - das ist? Die Seele wird zum Vibrieren gebracht, in eine neue Dimension gelenkt, aber es genügt nicht, es einfach nur zu *wollen*. Das ist es, was ich eigentlich sagen möchte. Dadurch, dass ich einen Musiker traf, einen disziplinierten Künstler von hohem Rang, konnte ich lernen, mich zu verändern und dieser Kraft wirklich näher zu kommen. Wieder und wieder erkennt man anhand von konkreten praktischen Erfolgen, dass es hier ist, wo ich mich selbst finden kann, wo mir auch die Notwendigkeit bewusst wird, einen inneren Schulungsweg zu gehen, damit ich mit diesen Dingen umgehen kann.

Nach dieser Zeit der Soloarbeit folgte mehr Ensemble-Arbeit in einer kleinen Gruppe. Ich erlebte natürlich wieder eine Krise. Ich möchte über den Versuch sprechen - es ist erst ein Anfang - Probleme durch Hinanhören zu lösen, ein Versuch, so viel wie möglich von diesem Unhörbaren, diesem Unsagbaren, auf unsere Arbeit wirken zu lassen. Wir alle kennen diese Momente, wenn wir in eine Sackgasse geraten. Was wir üben, bringt uns nicht weiter, und vielleicht wird der eine oder andere böse oder frustriert und versucht vorzuschreiben, was getan werden sollte. Das geht nicht, es inspiriert nicht und es wird deutlich, dass es nicht hilft.

Einen ganz kleinen Schlüssel finden wir, wenn wir uns von dieser Frustration lösen, wenn wir uns von diesem Gefühl «wir müssen aber *etwas* finden» lösen. Stattdessen müssen wir nur darauf schauen, was dieser Mensch eigentlich tut, in genau diesem

Moment. Wir lassen alles beiseite, was uns dabei im Weg sein könnte, und lassen uns auf eine Art ruhiger Betrachtung ein, eine Art intimen, objektiven Hinschauens auf das, «was da ist», jetzt, in diesem Moment. Wenn wir das erreichen, sehen wir immer wieder etwas Neues in diesem Menschen. Eine neue Dimension, eine Inspiration, kommt in die Arbeit. Oft ist das der Moment, wenn eine neue Idee geboren werden kann, denn man schaut auf das, was dieser Mensch sagen will. Wieviel kommt durch? Man kommt bei einem engen Zusammenarbeiten immer näher an diesen besonderen Ort oder Moment heran, der meiner Meinung nach unausdrückbar ist, der eine bestimmte Identität hat, eine bestimmte Individualität wird erlebbar. Das führt natürlich - je länger man zusammenarbeitet - zu mehr und mehr Problemen, denn, wie besonders es auch sein mag, man erkennt auch, wie verschieden wir sind. Das führt zu einer anderen Art von Krise. Aber ich erlebe zur Zeit, dass bei einer solchen Arbeit, bei der jeder vollkommen die Verantwortung trägt für alles, was vorgeht, dieses soziale Element fortwährend zugegen ist und in unsere Kunst hereinspielt. Wenn wir alle erstaunliche Genies wären, bräuchten wir uns darüber keine Gedanken zu machen, wir würden einfach sagen: «das ist in Ordnung, lass uns einfach mit unserer Kunst weitermachen. Wir haben Ideen, wir wissen, es ist gut, lasst uns einfach weitermachen.» Herrlich! Aber so ist es nicht. Stattdessen haben wir kleine Momente der Genialität, in denen man merkt, dass sich da etwas getan hat. Und das beruht meiner Meinung nach darauf, wie man zusammen arbeiten und zueinander finden kann. Und das bietet eine Grundlage für unsere zukünftige Arbeit.

o0Es geht darum, sich mit Konflikten anzufreunden und in der Lage zu sein, durch diese unbequemen Momente hindurchzugehen, ohne sich voneinander abzuwenden. Auf einer Seite besteht die einzige Möglichkeit in der Erkenntnis, dass jeder sich ändern

will und darin, zu lernen, stets dafür aufmerksam zu sein, ob sich jemand nicht frei fühlt, wo derjenige behindert wird, weil ihm vielleicht nicht zugehört wird. Vielleicht gibt es zu viele Kompromisse oder nicht genügend Intensität. Dann muss das Problem einfach aus dem Weg geräumt werden, denn andernfalls geht es in eine Richtung, die ganz und gar nicht fruchtbar ist.

Dieser Unterschied ist wunderbar, bringt aber auch große Schwierigkeiten. Und ich muss sagen, dass es im Laufe dieser Woche durch die verschiedenen Beiträge, die verschiedenen Aufführungen, an denen wir teilhaben durften, und durch die verschiedenen Diskussionen und Gespräche, noch offensichtlicher geworden ist, wie unterschiedlich wir sind. Und wenn wir unsere Arbeit in der Sektion in Frage stellen - und für mich ist diese Frage nicht abgeschlossen - scheint es mir, dass dies eine mögliche Aufgabe der Sektionsarbeit ist, diese Herausforderung, wirklich mit Unterschieden leben zu können. Warum sollten Künstler, die so verschieden sind, sonst etwas miteinander zu tun haben? Der eine wird durch den Reichtum der Tradition angezogen, und der andere hat das Bedürfnis, neue Wege zu erforschen. In unserer Schwesterkunst, der Musik, gibt es doch auch Musiker, die sich von früher, von klassischer, von moderner oder von ethnischer Musik angezogen fühlen. Es wird als selbstverständlich akzeptiert und die Vielfältigkeit führt zu einer reichen und fruchtbaren Musikkultur. Ich habe das Gefühl, dass wir durch eine Zeit der Differenzierung gehen, und wir werden zunehmend erfahren, dass unsere Unterschiedlichkeit einen Reichtum in sich birgt, solange man nicht erwartet, dass der andere in der gleichen Weise arbeitet wie man selbst. Das gilt natürlich für jeden Menschen und jede Gruppe. Das Potential, das wir haben, wird durch das Besondere möglich, das uns gewissermaßen zusammenführt und so diese Herausforderung schafft, dass wir mit den Unterschieden umzugehen

lernen. Darin liegt unsere gemeinsame Grundlage, nämlich in dem Willen, für die Freiheit zu arbeiten, an der geistigen Entwicklung zu arbeiten.

Etwas wurde im Laufe der Tagung mehrmals, auf unterschiedliche Weise, zum Ausdruck gebracht, einmal, etwa in der Mitte der Woche, besonders nachdrücklich von Christopher Marcus. Er sagte: «Ich habe Kollegen, die nicht hier sind, weil sie sich nicht willkommen fühlen.» Wir arbeiten nicht so eng zusammen, dass ich wissen könnte, wer diese Kollegen sind, aber ich habe das Gefühl, wenn so etwas gesagt wird, dann stellt sich die Frage: was fangen wir mit dieser Tatsache an, wie können wir damit offen umgehen, und die Gründe herausfinden, um die notwendigen Konsequenzen zu ziehen? Wie können wir unsere Zusammentreffen gestalten, damit dieses freie Miteinanderarbeiten stattfinden kann? Wenn man mit solchen Problemen umgeht, schafft man meines Erachtens eine Grundlage dafür, wie wir als Vertreter unterschiedlicher Kunstrichtungen in dieser Sektion zusammenkommen können. Daraus kann die Inspiration für unser tägliches Arbeiten hervorgehen. Wir werden - zumindest als Eurhythmisten - noch nicht von der Welt getragen. Meine Frage ist, ob wir in der Lage sein werden, in uns gegenseitig die Kraft zu entzünden, die wir brauchen, indem wir in uns aufnehmen, was der andere tut, indem wir herausfinden, was in uns lebt und sich ausdrücken will.

Ich glaube, ich habe alles gesagt, was ich hier sagen wollte, und ich hoffe, dass wir mit unseren Problemen fertig werden. Ich bin sehr dankbar für diese Woche, in der wir sozusagen «durch die Mühle» gegangen sind. Nur so kann man die eigene Substanz verwandeln, sich öffnen, neue Ideen, neue Momente aufnehmen, damit wir sie in der Zukunft in uns tragen, sie nicht vergessen und hoffentlich, in nicht zu ferner Zukunft, wieder zusammenkommen. Vielen Dank.

*(aus dem Englischen übersetzt  
von Margot M. Saar)*



## Die Zukunft der Sprache, Musik und Eurythmie

Paul Klarskov

Liebe Kolleginnen, liebe Kollegen!

Dear friends,

Wir haben jetzt ein Wort gehört von dem Geist, der uns verbinden kann; wir haben eine Seele erlebt, ringend um die Frage der Toleranz, des Lebenlassens des fremden Willens, des Suchens des eigenen Willens und des eigenen Pfades, und man konnte erleben in dem, was auseinandergesetzt wurde, wie die Frage auch der Stille, die Frage der Krise, eine fruchtbare Frage war für dasjenige, was uns bewegt in unserem Tun. Ich habe wahrnehmen können, dass – in den Momenten der Stille, die angesprochen wurden, die Frage nach der Geistesgegenwart gestanden hat: Wie werden wir wahr gegenüber dem, was in uns lebt, wie werden wir wahr gegenüber dem, was um uns ist, wie werden wir wahr gegenüber der Gegenwart?

Diese Frage nach dem Geist, so könnte man das ja auch nennen, die war immer da, solange anthroposophische Kunst betrieben wurde. Vor neunzig Jahren ungefähr, als es anfang mit anthroposophischer, oder anthroposophisch inspirierter Kunstausübung, war diese Frage eklatant da, denn diese Kunst, ist ja nicht entstanden aus irgend welchen Traditionen damals, sie war absolut neu, hervorgegangen aus dem, was abendländisches Geistesleben war, durch Rudolf Steiner. Es fing an mit Anthroposophie, mit Erkenntnisstreben, und führte zur Kunst. Die Kunst, die wir betreiben, ist unmittelbar hervorgegangen aus dem anthroposophischen Erkenntnisstreben.

Rudolf Steiner setzte sich auseinander damals, als er seine neue Kunst inaugurierte, kräftig unterstützt dann von Marie Steiner, mit den damaligen Kunstbestrebungen. In seinem Drama «Die Pforte der Einweihung» setzt er sich auseinander mit

dem Naturalismus, im «Vorspiel» und «Zwischenspiel», mit der Frage: Was ist der Naturalismus? Und was ist ein geistgetragener Kunstimpuls dem gegenüber? Sie erinnern sich an die Unterredung der beiden Freundinnen.

Das war damals brennend aktuell, und das ist heute nicht mehr brennend aktuell; der Naturalismus ist ein Schritt gewesen auf dem Weg der Menschheit in ihrer Kunstausübung. Er liegt da, er ist vorhanden, aber wir sind weitergekommen. Ich würde meinen, dass keiner, der heute Kunst betreibt – und auf der Höhe seiner Zeit ist –, ich würde meinen, dass keiner, von dem man das sagen kann, nicht mit geistigen Inhalten umgeht.

Das kann sehr verschieden ausgeprägt sein; ich habe manches erlebt: hoch-spirituelle Bilder, und sehr abgleitende. Und eine Frage ist immer dabei: Woher kommen meine Inspirationen? Wie stehe ich da drinnen in dem, was ich tue? Wie ist mein «Kanal» offen zu einem geistigen Raum?

Was inspiriert mich? Woher kommt es? Was braucht es, damit ich mich freimachen kann für dasjenige, was mit meinem eigenen inneren Kern zusammenhängt, wenn ich Anthroposoph bin mit meinem esoterischen Kern? Was muss ich «putzen», welche «Antennen» muss ich blankscheuern, welche «Kanäle» muss ich freimachen?

Ich hatte einen Freund einmal, habe ihn immer noch, aber dieser Freund betrieb damals ein Theater in Dänemark und hat mir erzählt von einem Gastspiel, das er dort eingeladen hatte; er beschrieb mir folgendes Bild, das ihm Eindruck gemacht hatte:

Ein Tisch mit einem weissen Tischtuch; es liegt ein Brot darauf, es liegt ein Messer daneben, es stehen in einem Halbkreis um diesen Tisch herum Menschen mit Vogelköpfen, mit Schnäbeln, und ein Priester geht hin zu diesen Vögeln, und jeder Vogel kriegt eine Hostie in den Schnabel, hält diese Hostie; alle im Halbkreis angeordneten Menschen-Vögel standen da mit Hostien. Dann ging der Priester hin zum

Tisch, hielt das Brot, nahm das Messer und schnitt in das Brot hinein – Blut floss heraus auf das weisse Tuch, tröpfelte dann hinunter, und die Vögel spuckten die Hostien aus.

Das war das Bild, das mein Freund beschrieb, und er fragte nachher die Regisseurin: «Wie bist du zu dem Bild gekommen?» Und sie sagte – eine sehr bekannte Persönlichkeit in Dänemark – sagte: «Ich weiss es nicht, aber es wirkt.» Damit ist eine Situation charakterisiert, die wir alle kennen: Wie werden wir frei von dem, was wir wissen? Wie werden wir schöpferisch-künstlerisch wahr aus dem Moment? Und, die Frage wird auch daran deutlich: Wie werde ich wissend in dem, was ich tue? – eine Fragestellung, die wir alle tragen.

Wenn wir auf die Schulung kurz zurückblicken, die wir alle hinter uns haben, weil wir ja alle ausgebildete Leute sind, dann haben wir dort einen riesigen Berg von Wissen, von den befürchteten, gefürchteten «Angaben»: «Man muss es so machen, es gibt Silbenschrift, es gibt Gleichklang der Vokale, es gibt Rezitationen und Deklamationen, es gibt Stosswellen, es gibt – alles mögliche gibt es!» – bei der Eurythmie sogar noch mehr als bei uns Sprechern, eine Fülle, die so gross ist, dass man sich manchmal fragt, oder ich als Eurythmie-Laie, mich frage: Wie kommen sie denn überhaupt dazu, Kunst zu machen? Wenn sie das beachten müssen: sie sind so voll, wir sind so voll von dem, was wir wissen, dass die Frage eben aufkommt: Wie werde ich frei? Wie werde ich Künstler? Das ist die Frage an die letzten neunzig Jahre, das ist eigentlich auch die Frage nach der Quelle, das ist die Frage nach unserer Verbindung zum esoterischen Kern unserer Bewegung, die ich anfangs erwähnt habe.

Ich kann natürlich sagen, ich lerne das jetzt einmal; so bin ich selber an die Sache herangekommen; ich dachte: Das ist ja furchtbar, was sie hier machen!, aber ich muss es ja kennenlernen, damit ich dann meine Sache machen kann. Ich mache das

ein Jahr oder zwei, dachte ich, dann kann ich genauso gut singen wie die auch, und dann mache ich, was mir passt. Aber auf dem Weg habe ich dann gemerkt, dass es doch nicht so einfach war. Ich habe mich auseinandergesetzt mit dem, was dort geboten wurde, so furchtbar es mir auch zunächst schien, und habe dann gemerkt, dass durch diese Angaben, die in Hülle und Fülle eben da waren, ein Geist sprach, ein Geist, den ich auch als richtig bejahen, anerkennen musste, obwohl ich das Kleid von diesem Geist nicht anerkennen konnte, eben die Angaben, oder eine Lehrerpersönlichkeit, die mir komisch vorkam, oder so etwas. Aber, wir wissen es alle: die Auseinandersetzung mit dem Stoff, die Auseinandersetzung mit dem, was gegeben ist, ist eine Geistesarbeit.

Ich denke, man darf sagen, die Angaben sind nicht dazu da, um befolgt zu werden in erster Linie, die Angabe sind dazu da, um uns zu schulen. Die Angaben, die Tradition, alles, was geworden ist, ist nicht von irgendwoher gekommen. Das geht direkt zurück auf den esoterischen Kern unserer Arbeit, unserer Bewegung, es geht direkt zurück auf Rudolf Steiner. Wenn ich mich damit auseinandersetze, setzte ich mich in Beziehung zu dem, was sein innerstes Anliegen war. Aber ich muss ja trotzdem frei werden!

Sie erinnern sich sicher lebhaft, wie das in der Ausbildung eine Aufgabe war, sich dem zu stellen, was geboten wurde, und dann zu fragen: Was hat es mit mir zu tun? Wie gehe ich damit um? Meine Erfahrung war, dass ich nach diesen ersten Lehrjahren zurückblicken musste und sagen: Dieser junge Mann, der damals anfang, den gibt es nicht mehr! Den gibt es in Rudimenten vielleicht noch. Ich musste aber doch sagen: Wo immer mir etwas gelang in meiner Kunstausübung, war dieser kritische junge Mann verwandelt worden – ein Stückchen weit!

Und es scheint mir wichtig zu sein, dass dieses, was ich habe als Anliegen, wenn ich herangehe an die Kunst: dass das ich selber bin! Ich bin ja hingeführt durch mein Karma

zu dem, was ich dort vorfinde. Was dann daraus wird, das ist das, was in mir wird durch die Auseinandersetzung, das ist das, was in mir als Möglichkeit liegt, oder über meiner Normalpersönlichkeit schwebt und was ich entblättern kann, Schicht für Schicht, durch diese Auseinandersetzung.

Ich denke, wir haben die Aufgabe, uns zu verwandeln anhand von dem, was die neunzig Jahre uns gebracht haben, und sehr, sehr, sehr viel Fleiss und Arbeit aufzubringen, um es zu verstehen. Wir haben gehört von Margrethe Solstad, wie fruchtbar die Auseinandersetzung mit der ersten Eurythmieangabe für Lory Meier-Smits sein konnte. Es wurde nicht damals ausgesprochen; aber im Nachhinein kann man erleben: Imaginationsfähigkeit ist gefragt. Im allerersten Moment der Eurythmie zeigt sich: Für den nachschaffenden, mit den Angaben arbeitenden Menschen ist Imaginationskraft, Imaginationsfähigkeit verlangt: Ein Beispiel für das fruchtbare Umgehen mit dem, was gegeben ist - was aber natürlich die Verpflichtung gleichzeitig ist, selber damit umzugehen, vom Lehrling zum Meister den Schritt zu tun: wir haben alle die Aufgabe, Meister zu werden.

Das werden wir dadurch, dass wir gelernt haben, uns haben verändern wollen - und jetzt kommt der Moment der Freiheit! Daher kommen die Fragen, die wir haben, daher kommt die Äusserung: Ja, wir sind doch so verschieden alle! Eine furchterregende und beglückende Verschiedenheit, die wir haben: das ist das Meistertum! Der Meister ist anders als jener; auch wenn er vielleicht derselben Schule entspringt, muss er sich doch individualisieren.

Ich habe das erlebt anhand von der harten Sprachschulung, die man damals genoss hier. Wenn man's überlebte, war es heilsam. Nur zum Beispiel so etwas wie diese Verschiedenheit von Rezitation und Deklamation ..., wie das nicht fassbar war. Es war für mich nicht fassbar. Ich dachte: Deklamation, das ist das, was spannend ist, und das

Rezitatorische war für mich das Langweilige, das, was da so im Gleichmass sich abspielte, und Griechisch war und irgendwie immer gleich. Und die Erfahrung war dann, dass, wenn ich mich dem gestellt habe, dass ich gemerkt habe: Von dem Phänomen, von dem Phänomen der Aussenwelt - von Rudolf Steiner erkannt, entschlüsselt, und als Lehrgut hingestellt -, von dem Phänomen wirkt eine Kraft auf mich zurück! Wenn ich dann geübt habe dieses für das deklamatorische Sprechen: «Hoch klingt das Lied vom braven Mann», war durch die Sprachform wahrnehmbar dass die Atmung sich umstellt, dass das Ineinanderstecken der Glieder sich verändert

«Hoch klingt» - Man kann anders spielen, wenn man ein solches Gefühl hat als das umgekehrte von dem Rezitatorischen: «Der Tauwind kam von Mittag her und schnob durch Welschland trüb und feucht ...», das von aussen ansetzt und hineinwirkt in die Leiblichkeit, in die Normalpersönlichkeit. Aber das Eigene des Künstlers, was er eigentlich ist, das wird angeregt, das wird bereichert, das wird bewusst gemacht durch diese Auseinandersetzung. Es kommt von dem Phänomen aus der Welt auf ihn zu, lässt etwas in ihm wach werden, so dass er dann andere Fähigkeiten bekommt. Er wird Meister, ich sage das für uns alle: Wir werden Meister, haben die Pflicht, Meister zu werden, indem wir immer mehr zu uns selber kommen, zu dem Teil in uns selber, den wir nicht sind, wenn wir geboren werden, den wir nicht sind, wenn wir zwanzig Jahre alt sind, dem wir uns durch das Leben immer mehr nähern können. Und Rudolf Steiner ist der Lehrer, der alle Angaben hinstellt, damit wir das erreichen können.

Es lassen sich viele Beispiele finden für dieses Öffnen, Sichöffnen für die Phänomene. Ich kann es mir nicht verkneifen - obwohl ich das in letzter Zeit ein paar Male gemacht habe; aber ich finde es so einleuchtend: das Wesenhafte von dem Laut S-C-H. Das «Schschschsch» schwächt ab, es

löscht aus. Sie kennen die Beispiele von Rudolf Steiner: «reiten», ich «reite» auf einem Pferd, oder ich «schreite»; ich «reibe» etwas oder ich «schreibe» etwas; ich spreche vom «Sein» oder «Schein»; es ist etwas da und es wird verbrannt oder verschwindet, und dann ist es «Asche»; oder Sie haben ein Ding und es gibt den «Schatten»; «wach», «schwach». Sie sehen es überall, dieses «Schschschsch» gibt eine Auflösung. Diese Plastizität und dieses elastische Umgehen mit den Lauten in der deutschen Sprache ist unglaublich. Da haben wir auch so eine «Angabe», eine furchterregende: Die Laute sind Geisteskräfte.

Das nimmt man auch in der Schulung eben zunächst entgegen: Gut, sie sind halt Geisteskräfte, oder Götter, und man glaubt es zumindest. Aber im Zuge dieses Ganges, den ich probiere zu schildern, kann es einem Erlebnis werden: Ein «Schschschsch» ist etwas anderes als ein «K». Nicht wahr, Sie hören das unmittelbar: «Schschschsch» – «K». Andere Räume werden angesprochen. Und wenn Sie da jetzt nur eine kleine Veränderung machen, statt «Schschschsch» machen Sie «Sprrrr», «S-P-R», «Sprrrr», dann kommt eine andere Gebärde heraus. Es ist da nicht das Auflösen, das Weitwerden, das Sich-Abheben, das Heben, Schweben, oder so, sondern es kriegt eine andere Gebärde.

Welche? Ich sage ein paar Beispiele: «Sprudeln, spritzen, sprossen, sprengen, sprechen, spreizen». Was ist das für eine Gebärde? Das ist nämlich die Frage, die wir dann haben: Wenn das Götter sind, was heisst das denn? «S-P-R» ich muss mich da aktivieren, in der Begegnung mit dem Phänomen muss ich mir eine Frage stellen, muss ich etwas mit mir tun, das ich nicht getan hätte, wenn dieses Phänomen nicht da wäre, wenn ich nicht aufmerksam gemacht worden wäre auf das Phänomen. Und was ist es, das «S-P-R», was ist das für eine Gebärde? «Sprengen, spritzen, sprossen, sprudeln»? Was tut es? Wir sind so voller Mut und äussern das nicht; jeder nimmt es

wahr, man findet nur den Begriff nicht. Das ist eben auch dieses, was wir tun: Wir arbeiten mit unserem «Begriffskasten». Das «S-P-R» ist eine Bewegung vom Punkt in den Umkreis. Ich spreche: wenn ich Glück habe, ist mein Wort auch hinten im Saal, obwohl es von hier ausgeht; es geht weit; es sprudelt von hier da hin. Oder ich sprengte etwas. Dann habe ich eine Ladung, sie wird gezündet und es geht weit: Eine Bewegung vom Punkt in den Umkreis. Das kann ich auch auf mich beziehen als Schauspieler, und so ein Gefühl habe ich: (Gebärde) das ist anders, als wenn ich ein «Schschschsch»-Gefühl habe: Forschungstätigkeit, wir haben Forschende zu werden anhand von dem, was uns im Phänomen begegnet.

Dieses Forschen geht ja von dem «Begriffskasten» aus; Sie verzeihen den uncharmanten Ausdruck; ich meine damit das wissenschaftliche Normalbewusstsein, das jeder in sich trägt, das uns fähig macht, den richtigen Zug zu finden, wenn wir verreisen wollen, unsere Steuererklärung richtig auszufüllen, miteinander zu verkehren, bewusste Menschen zu sein in der Welt.

Wenn Faust das bewusste Erkennen wegwirft, frohlockt der Teufel. Faust sagt:

«Stürzen wir uns ins Rauschen der Zeit,  
Ins Rollen der Begebenheit!  
Da mag denn Schmerz und Genuss,  
Gelingen und Verdruss  
Miteinander wechseln, wie es kann;  
Nur rastlos betätigt sich der Mann.»

*(Faust I, Verse 1754 – 1759)*

Das ist Faust, in dem Moment. Und wenn er weg ist, sagt Mephisto mit Hohn und Spott:

«(in Fausts langem Kleide)  
Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,  
Des Menschen allerhöchste Kraft,...»

*(Faust I, Verse 1851 – 1852)*

Er weiss die Vernunft einzuschätzen; Faust in dem Moment nicht.

Das ist der Schlüssel zu unbekanntem Räumen, den wir haben. Ich möchte es so ausdrücken: Das ist das eine Zehntel des Eisberges, der sichtbar ist, und der Rest ist unten in unbewusstem Weltenwasser. Und wir haben mit diesem Schlüssel die Aufgabe, das Unsichtbare zu heben, ins Licht zu bringen. Es ist alles da: wir sind ein Ergebnis der göttlichen Welt, aber wir haben mit diesem einen Zehntel, oder Hundertstel, alles andere aufzuschliessen, die Räume aufzumachen. Und dieses Bewusstsein ist ein Gegenstand unserer eigenen Arbeit.

Ich schliesse den Bogen zurück zum Anfang. Unsere Kunst ist hervorgegangen aus der Anthroposophie, aus Erkenntnistreben, Leben in der Liebe zu, in der Suche nach dem Geist, nach meinem eigenen Urquell. Und was ich als Bewusstsein habe, dieses kostbare, kleine Juwel, das alles aber in sich einschliesst, das ist beeinflussbar. Ich kann diesen kleinen Teil beeinflussen durch bewusstes Tun; ich kann dasjenige, was mein Bewusstsein ist, was mein Fünkchen ist, verändern, wenn ich es nicht wegwerfe wie Faust in dem Moment, sondern wenn ich es nehme, wenn ich es als Schlüssel nehme. Das können wir durch die anthroposophische Tätigkeit im Wissen einerseits, andererseits durch das bewusste Verhalten in der Meditation.

Wir bilden scharfe Begriffe, auch in den berühmten «Nebenübungen». Wir wissen genau, was wir tun; wir schauen das «Streichholz» an: es ist so lang und es ist viereckig und es hat diesen Kopf am einen Ende, und hinten, ja, da ist ein bisschen abgebrochen; man guckt ganz genau hin, konzentriert sich. Auch in den Meditationen, die wir vollführen, gehen wir ganz bewusst mit den Begriffen um. Und es entsteht etwas anderes, wenn wir Geduld haben, wenn wir die Kraft aufbringen, wenn wir nicht verzaugen, wir erleben, dass etwas abfällt: Das Überflüssige, die «Verkehrsregeln», die man im Kopf hat, alles, was man weiss ... zwei plus zwei sind vier und nicht drei Komma

acht ..., alles geht weg, und es wird still! Man konzentriert sich mit seinem klaren Denken auf etwas, auf ein bewusst gewähltes Bild, nicht irgend etwas, ein bewusst gewähltes Bild, und es entsteht eine neue Stille. Der ganze «Zivilisationsdreck», den wir haben, wo alles immer voll ist mit allem möglichen, fällt ab, und es entsteht ein neuer, innerer, unhörbarer Raum, der aber erlebbar ist. Wir können erleben: Es bildet sich ein Raum, und in diesem Raum wird es still.

Sie wissen, wie kostbar, äusserst kostbar dann die Momente sind, wo es nicht nur still wird, sondern wo man das Gefühl hat: Es kommt ein Licht, oder es entsteht etwas, das ich nicht selber erzeuge: Das ist ein Umgehen, das mit einem Raum arbeitet, der vor der künstlerischen Äusserung ist, aber im Zentrum des anthroposophischen Tuns. Daraus quellen unsere Künste hervor, daraus differenzieren sie sich in Musik, Sprache und Eurythmie. Das ist dasjenige, das uns verbindet. Ich denke auch, dass es dasjenige ist, das uns tolerant werden lässt:

Dem Kollegen gegenüber mag das Gefühl entstehen:

«Du hast einen anderen Weg, oder du hast eine andere Ansicht; das kann ich gelten lassen, wenn ich weiss, dass du seriös aus deinem anthroposophischen Sein arbeitest.» Dann ist die Verschiedenheit eine Bereicherung. Wir müssen ja nicht immer alle zusammenarbeiten im selben Ensemble. Wenn einer meint, dass man nach Westen gehen muss, um nach China zu kommen, und der andere, dass man nach Osten gehen muss, dann ist es besser, dass man sich trennt. Dann trifft man sich ja vielleicht in China! Das sind einfach lebenspraktische Momente: «Geh' deinen Weg, Freund! Ich gehe meinen, und wir begrüssen uns immer, wenn wir uns begegnen.» Es ist die Toleranz dann kein Problem!

Rudolf Steiner hat in dem Band «Wege zu einem neuen Baustil» sich geäussert über die Rolle des Erkennens, des Erkenntnis-kreuzes im Verhältnis zur Kunst, und ich möchte da

gerne ein Stückchen vorlesen. – Er schildert das fürchterliche Dilemma, das man hat, wenn man als Künstler irgend welchen Interpretationen gegenübersteht. Er sagt: Es ist ja entsetzlich, wenn man hört, dass irgend ein Gelehrter etwas sagt über Kunst, «man stirbt als Künstler», sagt er, aber er hat noch einen weiterführenden Gedanken.

«Wie kommen wir aus diesem Dilemma heraus? Nur durch ein einziges Mittel, und dieses Mittel liegt darin, dass Geisteswissenschaft für uns ein Kreuz ist, dass Geisteswissenschaft für uns ein Opfer ist, dass wir sie wirklich so empfinden, dass sie uns fast alles nimmt, was die Menschheit bisher an lebendigem Weltinhalt gehabt hat. Und es gibt keinen Grad von Intensität, den ich schildern möchte, um begreiflich zu machen, dass für alles, was lebendig sprosst auch im Hergange der Menschheitsentwicklung und der göttlichen Welt, Geisteswissenschaft zunächst sein muss etwas wie ein Leichenfeld.

Aber wenn wir dann Geisteswissenschaft als Künderin des Grössten, was es in der Welt gibt, so empfinden, dass sie uns der grösste Schmerz, die grösste Entbehrung wird, dann wird sie zu dem Leichnam, der sich aus dem Grabe erhebt, dann feiert sie die Auferstehung, dann steht sie aus dem Grabe auf.

Keiner wird eine Freude empfinden über die Entblätterung und Verödung des Weltengehaltes, doch keiner kann die Produktivität der Weltengeheimnisse empfinden wie der, welcher sich mit seiner Produktivität als eine Nachfolge des Christus empfindet, der das Kreuz zur Schädelstätte getragen hat, der durch den Tod gegangen ist.»

Wenn Sie das Rosenkreuz nehmen: Sie bilden das tote Kreuz der Gedanken, der scharfen Begriffe, des Wissens; schwarz - Balken - Kreuzungspunkt - viereckig - tot; nicht mehr verwurzelt, ein totes Holz, ausgetrocknet, abgeschnitten, mit Klugheit weggeschnitten in der Mitte, damit die beiden Balken sich kreuzen können. Wenn Sie irgend etwas Totes bezeichnen wollen, nämlich auf einer Karte zum Beispiel, wo etwas ist, dann

machen Sie nicht so (Gebärde), sondern Sie machen ein Kreuz. Da, und sonst nirgendwo, da ist es – tot! Das Kreuz des Todes, das ist auch die Auseinandersetzung mit den «Angaben», es ist die Auseinandersetzung mit dem Zehntel des Eisberges, der uns zugänglich ist, und wir bilden dann damit die roten Rosen der Zukunft. Das Kreuz führt zu Ende, kommt zu einem Sterbeprozess, der schwarze Punkt ist nicht mehr wendiskutierbar.

Wir schaffen aber dann, wenn wir die Meditation weiterführen, die sieben leuchtenden, roten Rosen um diesen Mittelpunkt. Es geht eine neue Welt auf; Sie spüren das ja im Leib, wenn Sie das probieren, es entsteht ein mittlerer Raum, der ohne diese Übung nicht dagewesen wäre. Ich erlaube mir zu sagen: Das schwarze Kreuz der Wissenschaft, der Anthroposophie in Wissensform auch, wird zur Auferstehung gebracht durch die roten Rosen der Kunst. Wenn wir diese Betätigung üben, können wir miteinander umgehen, wissend: Du machst es auch auf deine Weise, und ich auf meine. Wir fügen der Welt etwas hinzu, was ohne uns nicht gewesen wäre. Rote Rosen, schwebend um ein schwarzes Kreuz – das gibt es nicht in der Welt; wir schaffen es! Völlig unnötig und überflüssig wie ein Schmetterling oder wie die Kunst, und ebenso unentbehrlich!

Wir machen das nicht aus dem, was wir einfach so sind. Begabung ist vorausgesetzt, aber Begabung alleine reicht nicht! Die wird abgeschafft, die wird verbrannt, die wird verwandelt anhand von dem, was uns gegeben ist in der Tradition, in den Lehrbüchern, und wir werden frei und selbständig, fügen der Welt etwas hinzu durch diese Verwandlungstätigkeit. Die Welt wird reicher, wir fügen ihr etwas hinzu, das ohne Anthroposophie und ohne unsere Verwandlung an der Anthroposophie nicht gewesen wäre.

Es klingt ein bisschen posaunisch, es tut mir leid, es lebt aber so in mir, und ich wünsche uns das für das nächste Jahr: Dass wir uns so begegnen können, interessiert auf-

nehmend, was der andere gemacht hat in der Zwischenzeit, und das in uns tragen. Jeder trägt bei, über die Jahrtausendschwelle auch, trägt bei zu dem, was aus der Anthroposophie hineinfließen soll in die Gegenwart, die wir mit «wachem Interesse», wie es geäußert wurde, verfolgen und liebend unseren Teil hinzufügen wollen.

### *Impressionen zur Sektionstagung und Eurythmietagung*

## Übend in das nächste Jahrhundert

*Imme Atwood-Reipert*

Im Rückblick auf die Sektionstagung vom 5. bis 9. April 1999 möchte ich einige Gedanken beitragen.

Ich bin seit 45 Jahren in Dornach und habe die Entwicklung der Kunst liebevoll und ernst mitvollzogen und angeschaut. Ich war immer für «Neues» und bin es auch jetzt. Ich kam 1954 aus dem Inferno einer Front mit Flucht, Bomben und Tieffliegergeschossen nach Dornach. Daher nahm ich in tiefer Ehrfurcht und Dankbarkeit auf, was Rudolf Steiner empfangen hatte, um eine völlig neue rosenkreuzerische Mysterienkunst zu inaugurierten. Ich machte die Erfahrung, dass man sich völlig wandeln muss, wenn man in diese Kunst hineinwachsen will. Dann erwirbt man sich ein grosses Freiheits- und Selbständigkeitsgefühl, weil man *weiss*, was man macht, und sich nicht unbewussten Impulsen überlassen muss.

Wenn wir alle ehrlich sind, sagen wir uns: Wir haben hinsichtlich der meisten gegebenen Kunstmittel noch längst nicht vollständig erarbeitet und zur Wirklichkeit werden lassen, was in ihnen veranlagt ist. Unsere Wesensglieder- und körperliche Konfiguration gibt das nur teilweise her. Daher sehe ich einen Teil des «Modernen» darin, dass wir in dieser Hinsicht vorankommen.

Wo können wir nun weiter nach Modernem suchen? Da finden wir eine grosse Palette von Angeboten der guten geistigen Mächte und von luziferischen und ahrimanischen Wesen. Deshalb sollte man daran arbeiten, die Kunstmittel hinsichtlich ihrer sinnlich-sittlichen Wirkung zu prüfen. Die sogenannten «Angaben» und ursprünglichen Inszenierungen der Mysteriendramen Rudolf Steiners und des «Faust» waren ein Schulungsweg in dieser Hinsicht.

Ich weiss, dass das Sprechen über die «Holzgruppe» bei Künstlern unbeliebt ist, weil man leichter aus dem Unbewussten heraus kreativ ist und «sich selbst» verwirklichen will. Aber schliesslich steht die Holzgruppe geistig hinten im Mittelpunkt unserer Bühne. Im Zeitalter der Bewusstseinsseele kann eine junge Mysterienkunst nur sicher gesteuert werden, wenn man Unterscheidungskräfte wach einsetzt. Auch erhält man nur auf diese Weise eine gemeinsame Gesprächsbasis.

Wie wollen wir «Modernes» machen, wenn wir die Werkzeuge unserer Mysterienkunst nicht völlig durchschauen und beherrschen oder sie sogar ablehnen und über Bord werfen? Man kann einer Mysterienbühne nur dienen, wenn man sie *aus ihrer eigenen Quelle* heraus ernährt und erfrischt. Wenn wir uns bereichern wollen an dem, was Künstler machen, die nichts von Christus, Luzifer und Ahriman wissen, so realisieren wir nicht, dass eine Mysterienkunst tatsächlich eine *andere* Aufgabe, einen anderen Kunstansatz und eine andere Zielsetzung hat. Selbstverständlich können wir dennoch kameradschaftlich und bescheiden mit anderen Künstlern zusammenarbeiten.

Diese aus der geistigen Welt gegebenen Kunstmittel sind der *Schutz* einer Mysterienkunst. Wenn man sie ignoriert, entsteht Schutzlosigkeit und Raum für Kompasslosigkeit und Willkür. Die beiden letzteren sind gerade die Hauptcharakteristika eines grossen Teiles der Gegenwartskunst. Man

muss sich völlig klar darüber sein: Wenn man möglichst *viele* Menschen erreichen will, muss man das spirituelle Niveau einer Mysterienbühne senken. Dann spricht man *andere* Menschen an.

Wie könnten wir zum Beispiel mit der Zeit mitgehen? Man sieht überall, wie furchtbar die Widersachermächte in der Welt ihr Handwerk treiben. Könnten wir nicht den guten geistigen Mächten helfen, indem wir möglichst positive, lichte, heilende und helfende, gemütvolle und harmonische Inhalte und Kunstmittel in Wort, Ton und Bewegung lebendig machen? Wenn wir dramatische, apokalyptische Inhalte bringen wollen, so sollten wir zum Schluss an einer Versöhnung, Erlösung und Begütung arbeiten. Das hilft, die Ausstrahlung eines Kunstwerkes den guten geistigen Mächten entgegenzutragen, was wir im Grunde doch alle wollen.

Ich bin jederzeit gerne für kameradschaftliche Erkenntnisgespräche offen, denn die Entwicklung der anthroposophischen Künste liegt uns doch allen so sehr am Herzen.

## Einige Gedanken und Fragen zur Eurythmietagung Ostern 1999 am Goetheanum

*Diotima Engelbrecht*

An der Eurythmietagung in Dornach vom 9. bis 11. April stand am 10. vormittags eine Demonstration der Übung «Wir suchen die Seele – uns strahlet der Geist» auf dem Programm. Sie ist eine der wesentlichsten und erhabensten Grundübungen, die wir haben, weil sie wohl am lapidarsten das Wesen der Eurythmie gegenüber den Tanzkünsten offenbart. Die Seele sucht aus der Welt kommend den Weg zu sich (in Gemeinsamkeit mit anderen Menschen) und findet in sich den ganz neuen Impuls, einen Weg in einen Innenraum in der geistigen Welt zu gehen, in dem sie nicht sucht, sondern empfängt! Gibt es einen eindrucksvolleren Hinweis auf das Besondere der eurythmischen Bewegungskunst? Schaut man als Eurythmist auf die Zeichnung der beiden Spiralen, wie sie im Raum liegen, dann springt einem das Wunder dieser Übung ins Herz!

Was uns aber nach zweijähriger Arbeit im Vorbereitungskreis geboten wurde, waren im mittleren, zweiten Teil dieser Demonstration Fragen – die man sich immer wieder gestellt hatte –, die sich auf Volkstanzniveau abspielten. Vom Wesen dieser Übung war nichts begriffen und ergriffen. Das IAO wurde zum Kasperletheater. Ich weiss, das klingt hart, sehr hart, aber es traf mich so hart! Seitdem lässt mich dieser Eindruck nicht mehr los und bewegt mich sehr. – Viele Eurythmisten kommen von weither angereist, um am Goetheanum neue Nahrung für ihre Arbeit – oftmals auf einsamen Posten – zu empfangen, und sie bekamen hier Steine statt Brot!

Was man erlebte, scheint mir immer mehr zum Wahrbild zu werden für so manches, was an Fragen und Problemen unter uns Eurythmisten heute auftaucht und ausgesprochen wird. Auf welchem Niveau entstehen denn manche Probleme? Ich meine die Fra-



gen nach Publikumswirksamkeit, Ankommen bei den Menschen, Entfaltung der eigenen künstlerischen Persönlichkeit usw., usw. Wir bleiben doch – bildlich gesprochen – in der ersten Spirale und wenden uns nur an die Welt zurück, aus der wir den Weg nach innen gesucht haben. Der innere Ruck in die andere Spirale, die uns in die Welt hineinführt, in der die Eurythmie urständet, bleibt aus. Aber beide Spiralen gehören zusammen! Das heißt: die Frage nach der Entfaltung der eigenen künstlerischen Intentionen ist völlig berechtigt und notwendig, solange sie nicht bei dieser Frage stehenbleibt, denn das wäre sozusagen nur die erste Spirale. Die andere Spirale ist das tiefe Eindringen und das Er-schliessen der Geistesfülle unserer «Angaben» und Hinweise. Aber solange wir sie nur als Tradition betrachten und womöglich auch weitergeben, zum Beispiel im Unterricht, kommt die Eurythmie keinen Schritt weiter. Seit geraumer Zeit breitet sich in der Eurythmie ein Intellektualismus – wohl-gemerkt nicht Erkenntnis – aus, der uns nur in primitive Sackgassen führt.

In den Abendaufführungen möchte ich mich zu den mehr oder weniger Experimenten positiv verhalten. Vielleicht brauchen wir in unserer Zeit allgemeiner Verunsicherungen heute auch Experimente, aus denen wir lernen können. Man sollte aber diese Experimente nicht als reife Darstellungen ausgeben und ansehen, sondern als Experimente hinstellen.

Ein solches Experiment, aus dem ich viel gelernt habe, war u. a. für mich «Et expecto». Wir wurden an absolute Grenzen geführt, in der Musik wie dadurch auch in der Eurythmie. Die Musik: auf einem Raum zusammengeballter Zeitenstrom des Melodischen – Klaster –, es blieb nur noch Geräusch. Die Eurythmie: Arme und Hände, die «ausdrucksvollsten und beseeltesten Organe», «meiner Hände Singen», verstummten fast völlig, und was blieb, waren in den Leib hineingestauchte Bewegungen. Das ist für mich das Ende der Eurythmie! Aber das

einmal in aller Deutlichkeit vorgeführt zu bekommen, war wohl wichtig und lehrreich.

Man sollte nicht glauben, dass aus der Eurythmie herausfallende Bewegungen schon Ausdruckstanz seien: das wären dilettantische Zwitterwesen, Dilettantismus auf beiden Seiten! Echtes Interesse für andere Bewegungskünste ist notwendig und gut – aber bitte keinerlei Nachahmung oder Anlehnung! Ich weiss, wovon ich rede. Vierzehn Jahre lang habe ich Ausdruckstanz gemacht, davon fast zehn Jahre zunächst als Studentin bei Mary Wigman, dann bei ihr als Assistentin und schliesslich freiberuflich mit eigenen Tanzabenden. Ich bin unendlich dankbar für diese Arbeit mit dieser wunderbaren, grossen Künstlerin, die ihren Tanz immer als einen Tempeldienst betrachtete. Aber der Schritt in die Eurythmie ist ein so entscheidender, dass es dann kein Zurück mehr gibt. Es ist ein Schritt über den Abgrund. Das habe ich in meiner unerbittlichen Umwandlung durch Else Klink erfahren.

Ich habe immer wieder erlebt, dass Menschen, die Eurythmie in ihrer Reinheit wahrnahmen, betroffen waren: «Das ist ja etwas völlig anderes, als wir bisher gesehen haben.» Warum enthalten wir die Ätherformen Rudolf Steiners den Menschen vor? Warum gibt es in Eurythmie-Aufführungen so gut wie keine Steiner-Formen mehr? Ist das, was wir darin noch höchst anfänglich gestalten können, schon überwunden und liegt hinter uns? Ist nicht vieles einfach noch unbegriffen, siehe die Demonstration? – Es gibt nichts «Moderneres», nichts Zukünftigeres als die Eurythmie! Dazu müssen aber die Schätze überhaupt erst gehoben werden. Wir schielen auf die Teller der anderen – und haben vor uns die köstlichste Nahrung, die wir austeilen sollten, unverfälscht. Je mehr wir danach streben, im üblichen Sinne «publikumswirksam» zu sein oder zu werden, desto weniger Menschen werden zu uns kommen. Je mehr wir eurythmische Substanz haben, desto mehr werden uns junge Menschen suchen!

## Musik zu den Fensterworten des Goetheanum

*Christian Ginat*

Im Vorfeld der Sektionstagung Ostern 1999 wurde ich mit dem Auftrag erschreckt, Musik zu den «Fensterworten» zu schreiben. Der Auftrag war mit dem Streichseptett Heiligenberg verbunden. Dieses Ensemble spielt neuentwickelte Instrumente von Arthur Bay, deren Idee aber auf Franz Thomastik zurückgeht. Ohne Zweifel konzipierte Thomastik das Instrumentarium im Zusammenhang mit dem ersten Goetheanum; die sieben Hölzer der Goetheanum-Säulen wurden je einem Instrument zugeordnet, allerdings anders als im Bau nach ihrer Planetenzugehörigkeit von der Diskantvioline (Kirsch, Mond) bis zum Kontrabass (Buche, Saturn). Die grossen Holzunterschiede bei gleichbleibendem Bauprinzip ergaben eine vielfältige Klangsichtung.

Zum Anfang widmete ich mich der Aufgabe, meditatives Wort (die Sprüche) und Bild (die Fenster) innerlich zusammenzubringen. Dieser doppelte Vorgang ist innerlich sehr anregend, auch wenn die Fülle der möglichen Vertiefungen keineswegs erschöpft werden kann.

In der Folge entschloss ich mich, Wege zu suchen Komposition und Improvisation zu verbinden. Bei der Komposition ist das einzelne Ereignis in der Ganzheit klar eingespannt, in der Improvisation entsteht die Ganzheit erst aus dem momentanen Ereignis. Und doch sind beide eigentlich Grundkräfte, die nur in verschiedener Stärke miteinander erscheinen.

Ein nächster Schritt war die Festlegung eines Tonzentrums für jede Fensterfarbe. Ich wählte H-C-A-E-D. Kenner der steinerschen Toneurythmieübung werden unschwer die «Mischung» der Einstimmübung und des «Tao» entdecken. Doch ist damit nicht gesagt, dass diese mir sehr hilfreiche Tonfolge sich als Übung oder gar als Meditation eignen soll.

In den letzten Stücken verwendete ich vermehrt den Kunstgriff, eine melodische Folge von Instrument zu Instrument wandern zu lassen. Eine einfache Folge wie z.B. d'c'd'e' erhält dadurch ein ganz anderes intensives Leuchten.

Ursprünglich bezog sich der Auftrag auf die Instrumentalmusik. Nachträglich (eine ebenfalls bestellte Chorkomposition musste abgesagt werden) vertonte ich die Sprüche für Sologesang. In diesem Vorgang wird die Diskrepanz zwischen dem Wort und den eigenen Möglichkeiten beschämend spürbar. Dadurch wird die Frage nach dem Sinn der Vertonung brisant. Nicht darin zu verzweifeln, dass der Gesang etwas vom persönlichen Verständnis und Erlebnis der Sprüche mitteilt, und es doch so zu tun, dass deren allgemeiner Gehalt nicht zugedeckt wird, in dieser Balance suchte ich eine mögliche Antwort.

*Zusammenfassung eines Vortrages,  
der während der Eurythmietagung  
am Goetheanum Ostern 1999  
gehalten wurde*

## Die anthroposophisch- eurythmischen Grundlagen der Blaselautreihe

*Thomas Göbel*

Das Osterfest, zu dem der folgende Text vorgetragen wurde, gibt Anlass, der Osterstimmung, die die Eurythmie umgibt, durch den Oster-Wochenspruch Rudolf Steiners Ausdruck zu geben:

*«Wenn aus den Weltenweiten  
Die Sonne spricht zum Menschensinn  
Und Freude aus den Seelentiefen  
Dem Licht sich eint im Schauen,  
Dann ziehen aus der Selbstheit Hülle  
Gedanken in die Raumesfernen  
Und binden dumpf  
Des Menschen Wesen an des Geistes Sein.»*

In den Zeiten, als die Mysterienkultur zu Ende ging, als noch das letzte Licht «aus des Geistes Sein» des Menschen Wesen berührte, waren es die Mysterien der Göttin Artemis von Ephesus, in denen die Osterstimung der Inhalt der Mysterien war. In den ephesischen Mysterien wurde der Schüler in diejenigen Vorgänge eingeweiht, die sich in der kosmischen Mondensphäre dann ereignen, wenn ein Menschen-Ich zur Geburt schreiten will. Darüber spricht Rudolf Steiner in dem Osterzyklus (GA 233a), den er 1924 in Dornach gehalten hat. Dort schildert er, wie das Menschenwesen, das sich in der Region des Tierkreises seinen Astralleib gebildet hat, in die Mondensphäre eintritt, um sich aus den kosmischen Kräften, die in der Mondenregion wirksam werden, seinen Ätherleib zu bilden. Und die Beschreibung der Bildung des Ätherleibes war der Inhalt, der in den Mysterien in Ephesus gelehrt wurde. Erst der in der Mondenregion mit dem Ätherleib bekleidete Mensch strebte und strebt noch heute zur Geburt auf die Erde.

Der Bildeprozess des Ätherleibes auf dem Mond ist ein rhythmischer Prozess, durch den der Zeitleib dem Menschen geschenkt wird. Von der Erde aus gesehen, erscheint dieser Rhythmus durch den Wechsel der Mondphasen. Bei Vollmond strahlt der Mond das Sonnenlicht zur Erde, bei Neumond wirken die Planeten auf dem Monde. Rudolf Steiner schildert nun, wie das vom Monde umgewandelte Sonnenlicht die zusammenhängende äussere Gestalt des Ätherleibes schafft, und das kulminiert zur Zeit des Vollmondes. Zur Neumondzeit bewirken die Mondenwesen, die einmal die Urlehrer der Menschheit waren, die innere Gestaltung des Ätherleibes. Dazu hören sie, was die Planetengötter sprechen, und die schöpferischen Kräfte dieser Sprache schenken sie den Ätherleibern der Menschen.

Die Mysten von Ephesus erlebten im Mysterium, dass vom Mondenstandpunkt aus diejenigen Weltverhältnisse bestimmt wer-

den, die mit der Bildung des menschlichen Ätherleibes zusammenhängen. Sie erlebten, wie dazu die Kräfte des Mondes in einem Zusammenhang mit den Kräften aller anderen Wandelsterne standen, und das im rhythmischen Wechsel, und damit sich der Mensch daran erinnere, sind die Wochentage der gliedernde Rhythmus des Menschenlebens auf der Erde. Sie sollen dem Menschen erinnernd sagen:

«Du bist heruntergestiegen auf die Erde. Dabei hast du die Kräfte gebraucht, die auf dem Monde ausgebildet werden. Diese Kräfte empfangen die Mondenwesen, wenn sie auf die anderen Planeten des Sonnensystems hinhören. Demjenigen, was der Mond hat, von den sieben Hörweisen, dem verdankst du die besondere Konfiguration, die dein ätherischer Leib beim Herabstieg in das irdische Leben annehmen kann.»

Und darüber hinaus wurde in den ephesischen Mysterien gelehrt, welche Fähigkeiten der Mensch denjenigen Kräften verdankt, die im Sprechen der Sterne wirksam sind:

Durch den Blick der Mondenwesen auf den Mars bekommt der Mensch die Sprachfähigkeit seinem Ätherleibe einorganisiert.

Durch den Blick der Mondenwesen auf den Merkur bekommt der Mensch die Bewegungsfähigkeit in seinen Ätherleib hineinkonzentriert.

Wenn man mit diesen beiden Mondengaben sprechen will, dann wird daraus Eurythmie. Man kann sagen: Eurythmie wird aus der Sprachfähigkeit, wenn man die Geheimnisse der Sprache dadurch erforscht hat, dass man sich von den Mondenwesen sagen lässt, was sie, auf den Mars hinschauend, für Beobachtungen machen. Und wenn man dann erforscht, wie sich diese Beobachtungen verändern, wenn die Mondenwesen nach dem Merkur hinschauen, dann bekommt man aus der Lautsprachefähigkeit die eurythmische Fähigkeit im Menschen.

Das ist Eurythmie, kosmisch ausgesprochen. Der Vollständigkeit halber wird noch aufgezählt, was darüber hinaus aus dem

Hinhören der Mondenwesen auf die Wandelsterne dem menschlichen Ätherleibe eingebildet wird:

- Mond = Der Ort der Bildung des Ätherleibes  
 Mars = Sprachfähigkeit  
 Merkur = Bewegungsfähigkeit  
 Jupiter = Weisheit  
 Venus = Liebe, Schönheit  
 Saturn = Innere Seelenwärme  
 Sonne = Die schützenden Kräfte, die alles dasjenige zurückdrängen, was den Ätherleib und seine Bildung beim Herabstieg auf die Erde stören kann, damit er ein geschlossener, ganzer Mensch werde.

So trugen die Schüler von Ephesus in ihrer Seele, in ihren Herzen, was sie miterlebt hatten und was Rudolf Steiner in die folgenden Worte gekleidet hat:

«Weltentsprossenes Wesen, du in Lichtgestalt,  
 Von der Sonne erkräftet in der Mondgewalt,

Dich beschenket des Mars erschaffendes Klingen  
 Und Merkurs gliedbewegende Schwingen,

Dich erleuchtet Jupiters erstrahlende Weisheit  
 Und der Venus liebetragende Schönheit –

Dass Saturns weltenalte Geist-Innigkeit  
 Dich dem Raumessein und Zeitenwerden weihe!»

Durch das Erklingen solcher Worte in der Seele fühlte der Angehörige der ephesischen Mysterien, wie er mit dem Planetensystem zusammenhängt, und ihm wurde bewusst, wie zum Ätherleib vom Weltenall gesprochen wurde:

«Weltentsprossenes Wesen, du in Lichtgestalt,  
 Von der Sonne erkräftet in der Mondgewalt,»

Jetzt fühlte sich der Epheser in der Mondgewalt.

«Dich beschenket des Mars erschaffendes Klingen»

Ein Erschaffendes, ein Schöpferisches klang vom Mars herüber. Und dasjenige, was

dem Menschen die Glieder erkräftet, dass er ein bewegliches Wesen, ein eurythmisches Wesen wurde, erklang dazu vom Merkur:

«Und Merkurs gliedbewegende Schwingen,»

Vom Jupiter leuchtete es herüber:

«Dich erleuchtet Jupiters erstrahlende Weisheit»

Und von der Venus leuchtete es herüber:

«Und der Venus liebetragende Schönheit –»

Das hört der Mensch, damit Saturn alles zusammenfassen kann, was dem Menschen Grenzen gibt und ihn innerlich so abrundet, dass er nun heruntersteigen kann auf die Erde, um sich mit dem physischen Leibe zu umkleiden, als ein Wesen, das den Gott in sich trägt und auf der Erde weiterleben kann,

«Dass Saturns weltenalte Geistinnigkeit  
 Dich dem Raumessein und Zeitenwerdenweihe!»

Das geistige Leben in Ephesus war ein helles, farbiges. Und in dieser Farbigkeit war alles enthalten, was man vom Ostergedanken wusste, von des Menschen wahrer Würde im Kosmos.

Wenn ein Epheser die Mysterien der Artemis betrat, hörte er an der Schwelle die Worte, die ihm der Hierophant sprach:

«Mensch, rede, und du offenbarst durch dich das Weltenwerden.»

Und rückwärts erklangen ihm diese Worte, wenn er den Tempel wieder verliess:

«Das Weltenwerden offenbart sich durch dich,  
 o Mensch, wenn du redest.»

Und in diesen Worten lag die Übungsaufgabe verborgen, die der Schüler der Mysterien zu erfüllen hatte, bevor er zu den permanenten Ostermysterien zugelassen wurde, die im Voranstehenden dargestellt sind.

Diese Übungen führten dazu, dass der Schüler fühlte, wie die Luft, die beim Reden aus dem Munde strömt, einerseits den Ge-

danken ergreift, um diesen zum Erklingen zu bringen. Dabei sollte er empfinden lernen, wie die Luft den Gedanken, der in der Wärme lebt, herunter in die Zeit holt, und wie sich der Atemstrom mit dem wässerigen Element verbindet, damit die Sprache, erklingend, zur hörbaren Erscheinung wird.

Der im Wärmetableau lebende Gedanke.

↖

Die Luft des Sprachstromes.

↙

Die im wässerigen erklingende Sprache.

Hatte sich der Schüler in dieses Erleben eingearbeitet, so wurde er dazu angeleitet, darin ein Bild der ganzen Weltentstehung, ein Bild der Evolution zu sehen. Und er sollte daran durchschauen lernen, dass sich die makrokosmische Weltentstehung eine elementarische Stufe tiefer abgespielt hat, als es ihr mikrokosmisches Bild zeigt, das die Sprache ist:

Luft – Das Element,  
in dem die Seelenkräfte wirken.

↖

Wasser – Das Element,  
in dem die Ätherkräfte wirken.

↙

Erde – Das Element,  
dem die Raumgestalten eingeprägt werden.

Was in Ephesus an der Beobachtung und am Erleben der Sprache gelehrt wurde, das können wir heute aus eigener Kraft an der eurythmischen Sprache der ganzen menschlichen Gestalt selbst erlernen, denn die Mysterien sind offenbar geworden.

Auf eine Arbeitsweise, wie so etwas zu leisten wäre, wird derjenige selber kommen, der den Zusammenhang (erst einmal) fühlt, der zwischen einem eurythmisch auszusprechenden Kunstwerk, dem Bewegungsprozess, durch den es ausgesprochen wird, und dem Werk besteht, das auf der Bühne erscheint.

Das aufzuführende Kunstwerk hat der Eurythmist durch zureichende Übung als Fähigkeit seinem Ätherleib so eingeprägt, dass dadurch sein höheres Wesen, sein Ich, diesen zur Kultur erhobenen Teil seines Ätherleibes in sich aufnehmen und tragen kann. Es hat dadurch den Charakter des Lebensgeistes angenommen. Wenn der Eurythmist dieses Kunstwerk aufführen will, so kann er es als Tableau aufrufen, er kann sich als Künstler mit diesem Inhalt seines Ich verbinden. Dann fühlt er das Kunstwerk als zeitlose Tafel, die hinter-über ihm anwesend ist. Hier wird der Inhalt vom Bewegungsprozess ergriffen, in die Zeit gerufen vom Willen beseelt, um in der Gestenfolge sinnlich so zu erscheinen, als ob dies Geist, also der Ätherleib selber wäre:

Tableau – der Ätherleib  
des Kunstwerkes als Inhalt des Ich.

↖

Gestaltungsprozess –  
Durch Üben seelisch erworben.

↙

Eurythmieaufführung – Erscheinung  
der Gestenfolge, eurythmisches Werk

Dieser Zusammenhang ist eine Metamorphose dessen, was der Schüler in Ephesus erwerben musste, ehe er in die Ostermysterien der Göttin Artemis eingeweiht wurde. Wenn er aber dann eingeweiht war, konnte er die einzelnen Worte seiner Sprache so erleben, dass sich ihm die ganze Weisheit seines Ätherleibes im Nacheinander offenbarte. Er wurde sich seiner kosmischen Herkunft bewusst. Die Sterne sprachen zu ihm.

Die Metamorphose davon, so denke ich, kann sich jeder Eurythmist heute selber erobern, er kann fühlen lernen, dass sich die ganze Weisheit seines Ätherleibes durch seine Kunst aussprechen lässt. Und dadurch kann er das geistige Wesen, was im alten Griechenland die Göttin Artemis einmal

war, an seiner Kunst interessieren und er kann sie eurythmisch anreden.

Auf ein solches Geheimnis der Eurythmie hat Rudolf Steiner durch ein Rätsel hingewiesen, das er seinen Eurythmieschülerinnen zur Lösung aufgegeben hat.

Und so könnte es sein, dass derjenige, der dieses Rätsel löst und sich erlebend, dann sich erführend und schliesslich auch erkennend in die Lösung einlebt, an einer kommenden Offenbarwerdung des Mysteriums von Ephesus mitarbeitet.

Das Rätsel, auf das hier hingewiesen werden soll, ist in drei Vorträgen des Laut-eurythmie-Kurses (GA 279) von Rudolf Steiner ausgesprochen worden, und es bezieht sich auf den esoterischen Hintergrund, der mit dem Laute «f» verbunden ist. Er sagt, so gekürzt wie möglich, man lese bitte vollständig nach:

«... wenn man das, was man also auf der Strasse findet: Er kennt die Sache aus dem «ff», vergleicht mit dem, was über das «f» in alten Mysterien gesagt worden ist, dann stellt sich etwas ganz Merkwürdiges heraus. In alten Mysterien, wo lebendig war: «Im Urbeginn war das Wort und das Wort war bei Gott ...», wo also das lebendig war, was ich Ihnen gestern auseinandergesetzt habe, wo man wirklich das Schöpferische des Wortes, des Logos empfand – denn Logos (λογος) ist nicht zu übersetzen mit Weisheit, mit dem manche Moderne ihr Unverständnis für die alten Sachen zeigen möchten, Logos ist schon zu übersetzen mit verbum, «Wort», nur muss man es dann, das Wort, so nehmen, wie wir es gestern auseinandergesetzt haben –, nun wenn über das «f» gesprochen worden ist, da sagte man etwa das Folgende in alten Mysterien, namentlich in den vorderasiatischen, afrikanischen, südasiatischen Mysterien. Man sagte, wenn jemand das «f» spricht, stösst er den ganzen Atem aus; der Atem aber ist dasjenige, wodurch die Gottheiten den Menschen geschaffen haben, was also die ganze

menschliche Weisheit im Winde enthält, in der Luft enthält, im Windhauch enthält. So dass der Inder alles dasjenige, was er etwa lernen konnte, indem er in der Joga-philosophie den Atem beherrschen lernte, dadurch sich mit innerer Weisheit füllte, dann fühlte, wenn er das «f» ausstiess. Und im älteren, indischen Jogaübungen empfand man das auch so; man machte seine Jogaübungen, deren Technik darinnen bestand, dass man innerlich fühlte die Organisation des Menschen, die Fülle der Weisheit. Und im Aussprechen des «f» fühlte man, wie einem die Weisheit im Worte bewusst wurde. «f» kann daher nur dann richtig empfunden werden, wenn man auch noch nachfühlt, wie eine gewisse Formel, die wenig bekannt geworden ist in der Welt, die aber vorhanden war, wie eine gewisse Formel in den ägyptischen Mysterien lautete: «Willst du anzeigen, was die Isis ist, die da weiss das Vergangene, das Gegenwärtige und das Zukünftige, die niemals ganz enthüllt werden kann, so musst du es in dem Laute ,f' tun.»

Das Sich-Erfüllen mit der Isis in der Technik des Atems, das Erleben der Isis im ausgehauchten Atmungsvorgange ist im «f», so dass eigentlich «f» nicht ganz genau, aber annähernd gefühlt werden kann als «Ich weiss». – Aber es ist mehr drinnen als das «Ich weiss». – «Ich weiss» ist noch ärmlich, wenn man das «f» empfindet. Es wurde daher am frühesten verloren die f-Empfindung. Es lässt sich eigentlich fühlen als «Wisse du» – der andere, zu dem man spricht; «f» sage ich zu ihm, um ihn aufmerksam zu machen, dass ich ihn belehren kann – «Wisse, dass ich weiss».

Ich werde es daher als natürlich empfinden, durchaus als natürlich empfinden, wenn jemand, der einen belehren will, auf ihn losgeht und in irgend einer Form «f» haucht. Es liessen sich nun interessante Worte studieren – doch das kann ich Ihnen selber überlassen –, in denen das «f» in ir-

gend einem Zusammenhange vorkommt. Sie werden schon erinnert werden an dasjenige, was ich Ihnen jetzt als eine intime Empfindung über das ‹f› gesagt habe.»

Ein solches interessante Wort kann (nur?) der Name Ephesus sein, der Name der vorderasiatischen Mysterienstätte, aus der das zitierte «Im Urbeginne war das Wort» ja stammt. Am folgenden Tag sagt er:

«Ich habe Ihnen gestern gesagt, dass das ‹f› eigentlich die Isis ist. ‹f› – das Bewusstsein von dem Durchdrungensein mit der Weisheit. Wenn man das eigene Wesen zuerst in sich empfindet und dann erst in dem Aushauchen, in dem Ausatmen erlebt: ‹f›, dann hat man das ‹f›. Man erlebt die Weisheit seiner selbst, gewissermaßen den eigenen Ätherleib im Aushauchen. Das muss nun auch in der Gebärde drinnen sitzen, die das ‹f› darstellt. Machen Sie uns das ‹f› vor! Es ist genau die Gebärde, die auch liegt in der ausgeatmeten Luft beim ‹f›-sagen. Machen Sie nur in Absätzen das ‹f›! Dann spüren Sie das, was hier beim ‹f› angedeutet wird. Deuten Sie an, dass eine Art zweimaliger Ansatz da ist, aber nur nicht so schnell, sondern sanfter. Das ist das ‹f›. In dem ‹f› haben wir sehr genau drinnen die Nachahmung dieses so vielsagenden, bewussten Aushauchens.»

Der Eurythmist soll lernen: Das eigene Wesen in sich empfinden: «e», und dann es im Aushauchen erleben: «ef». Und nun in Absätzen das «f» wiederholen = «ef-f», damit dieses zum Wesen des Anderen spricht = «ef-fe», dann erst ist das das eurythmische «f». Und am Tag darauf sagt Rudolf Steiner:

«Nun denken Sie aber an die beiden Buchstaben, an diese beiden Laute, an das ‹f› und an das ‹s›. Die müssen in der Eurythmie so gestaltet werden, dass man einen gewaltigen Unterschied zwischen ihnen sehen kann. Wenn das ‹f› gemacht wird, muss es ausdrücken das ruhige Be-

herrschen desjenigen, was da in die Welt hineingezaubert wird. Mit Ruhe wird das hineingezaubert. Sie müssen nur bei der Ausgestaltung dann die Hände etwas gegen den Arm beugen, aber aktiv beugen, nicht hängen lassen, sondern so, wie wenn Sie etwas schützend bedecken würden.

Jetzt ‹s›; sehen Sie sich das an, wie eigentlich hier etwas mit Beherrschung abgelenkt wird im ‹s›-Laute. (Es wird ausgeführt.) Empfinden Sie dieses als mit Beherrschung abgelenkt. Namentlich liegt es in der Beziehung, die entsteht im Bewegen; in der Beziehung zwischen den beiden Armen.»

Jetzt beschreibt er, dass auf das «ef-fe» das «s» folgt, also «ef-fe-s». Fasst man das Ganze noch einmal zusammen, lässt es sich auf die folgende Art zum Namen des Mysteriums vervollständigen, der sich so als Lösung des «Rätsels» darstellt:

Nimmt man das «f» als die aus mir, aus meinem «e»-Punkt ausgesprochene Weisheit = «ef» und spricht so zu dem Hörenden wie der Hierophant in Ephesus, damit er im Nachahmen die Weisheit – jetzt aber aus sich selbst – erleben lerne = «ef → fe». Erfühlt er die Weisheit in sich, so erlebt er auch, dass diese Weisheit dann zur irdischen Intelligenz wird, wenn Ahriman sie ergreift. Und diese Macht hat Ahriman, weil er im Ätherleib lebt, und dann empfindet die Seele Furcht. Und auch das teilt die Stimme des Sprechenden dem Hörenden mit: «ef-fe-su». Und diese Furcht kann auch die Seele des Hörenden nachempfinden, wenn er seinen Ätherleib und dessen Gefährdung durch Ahriman im eigenen eurythmischen Sprechen erlebt: «ef-fe su-us».

Davor ist makrokosmisch der Ätherleib des Menschen geschützt, der sich seiner Geburt nähert. Da ist es die Sonnenkraft, die den Ätherleib vor Ahriman schützt und alles zurückdrängt, was beim Herabstieg auf die Erde stören kann. Auf der Erde erst kann

Ahriman im Ätherleib wirken, und die Seele kann davor Furcht empfinden.

Der eurythmisch ausgesprochene Laut «f» ist die Abbeviatur des Wortes Ephesus, des Namens der alten Mysterienstätte des Wortes, der Mysterienstätte des Ostergeheimnisses.

Im Vorstehenden wurde zu zeigen versucht, dass dasjenige, was der ephesische Schüler an der Beobachtung seiner Sprache lernen konnte, heute der Eurythmist an der Sprache seiner ganzen Gestalt lernen kann. Wie der ephesische Schüler vor seiner Einweihung seine Sprache in ihrer dreigliedrigen elementarischen Tätigkeit kennenlernte, so kann der Schüler des offenbaren Mysteriums der Eurythmie die dreigliedrige elementarische Tätigkeit seines Ätherleibes kennenlernen, wenn er eurythmisch spricht. Wenn er in innerer Stille sozusagen meditativ eurythmisiert, kann er erfühlen, wie seine eurythmisch geübte Bewegungsfähigkeit das Kunstwerk so anzieht wie der Sprachprozess auch heute noch den Gedanken. Er weiss das Tableau des erarbeiteten Kunstwerkes hinter – über sich, das er in seinem Ich aufrufen kann. Aus dem zeitlosen Sein des Tableaus holt er den Bewegungsstrom in die sinnliche Erscheinung. Soweit sind wir in der Betrachtung des Rätsels Eurythmie gekommen. Ob sich darin ein Abbild des Kosmos entdecken lässt, dessen Quellen im eigenen Ätherleib liegen müssen, und ob sich dessen sinnliche Erscheinung in der Ganzheit der Tierkreisstellungen

und der Planetenbewegungen der Eurythmie entdecken lässt, das wird die Zukunft zeigen. Jedenfalls ist das Osterfest der Zeitort im Jahreslauf von Natur und Mensch, an dem sich eine solche Frage stellen lässt. Und in der Suche nach der Antwort kann der Eurythmist erleben, dass sein Wesen sich fühlend an des Geistes Sein bindet, wenn solche Gedanken aus der Selbstheit sich erheben, um im Schauen des Lichtes sich mit ihm zu einen.

In einer solchen Richtung könnte die Lösung des «Rätsels» liegen, das Rudolf Steiner den Eurythmisten gegeben hat. Und wer in der eurythmischen Sprache seinen Schulungsweg sucht, der arbeitet mit an einer Offenbarmachung der Mysterien von Ephesus, die darin bestehen wird, die Lautfolgen der menschlichen Sprache in ihren eurythmischen Gesten als Weltenlaute, als kosmische Sprache des Menschen, die er zu den Sternen spricht, empfinden zu lernen. Das werden die Mondenwesen hören. Sie werden hören, dass Menschen verstanden haben, was sie in deren Ätherleiber hineingeheimnisst, hineingezaubert haben. Dann wird die Welt des «Als-ob», die Welt des Mondes in der Eurythmie mit ihrem Wohlwollen, vielleicht mit ihrer Hilfe rechnen dürfen und als Wahrnehmung allen Menschen im Kunstgenuss erfahrbar werden.

\*

*Während der Eurythmietagung zu Ostern 1999 wurde die eurythmische Blaselauteihr im Zusammenhang mit dem Vortrag von Thomas Göbel aufgeführt. In einer kommenden Ausgabe dieser Mitteilungen wird Thomas Göbel die menschenkundlich-eurythmischen Grundlagen dieser Blaselauteihr darstellen.*

*In meinen Stall viel Pferdchen stehn,  
Die können rasch im Trabe gehn.  
Sie springen schnell im Kreis herum,  
Dann stehn sie wieder still und stumm.*



# INHALTLICHE BEITRÄGE

*Zwei Vorträge von Göran Krantz (Järna) anlässlich der Sommertagung für Eurythmisten im Juli 1997 in Peredur, East Grinstead, England*

## Bewusstsein und Eurythmie

*Eine vom Vortragenden durchgesehene Zusammenfassung von Alan Stott*

Wir sehen uns heute verschiedenen grundlegenden Fragen gegenüber: Was ist Eurythmie? Ist sie heute von Bedeutung? Eurythmie wurde nicht von einem Tänzer begründet, sondern von dem Philosophen und Geisteswissenschaftler Rudolf Steiner. Er sagte nicht viel über ihren geschichtlichen Hintergrund, sondern gab nur einige Hinweise. Hier sind zwei davon: 1. Eurythmie ist eine Erneuerung des alten Tempeltanzes. 2. Sie schliesst direkt an die Praktiken der früheren griechischen Mysterien an und führt sie fort. Das war die Zeit, als das individuelle Bewusstsein geboren wurde. Philosophie wurde aus dem Tanz heraus geboren und umgekehrt. Plato spricht von Bewegung als einem Geschenk der Götter, einer Gabe der Musen. Der Tanz geht darauf zurück, dass mit Hilfe von Armbewegungen und Gesten die Worte und Sprachlaute nachgeahmt wurden (die Gesetze). Plato unterscheidet zwischen dem Kriegstanz und dem Friedenstanz (die er gutheisst) und den anderen Tänzen (die er ablehnt). Der Kriegstanz gibt Mut; der Friedenstanz verbindet die Menschen miteinander und mit den Göttern. Weitere Einzelheiten finden sich in dem Dialog *Kratylos*: Sprache ist mehr als ein Träger der Vernunft. Die Welt wurde durch das Wort, durch Sprache geschaffen. Zu Platons Beispielen für Lautbewegungen gehören R (rho: «ein feines Instrument, das nur Bewegung ausdrückt ... für den Namensgeber, der Raschheit ausdrücken wollte ... die Zunge hat am wenigsten Ruhe und ist am meisten in Bewegung, wenn dieser Buchstabe gesprochen wird», *Kratylos* 426), D, M, N usw. *Kratylos* selbst kam aus Ephesus. Zum ephesischen Strom gehören auch Heraklit und Pythagoras. Die Mutter Maria lebte in Ephesus. Johannes schrieb sein Evangelium dort.

In Griechenland hängen die Welt des Tanzes und die Welt der Philosophie zusammen. Die Macht von Musik und Sprache, wie sie in den Mysterien benutzt wurden, wird anerkannt. In den Orphischen Hymnen finden wir eine Widerspiegelung der Mysterienvokale IAO. Insbesondere in den eleusischen und samothrakischen Mysterien finden wir Überreste einer inspirierten Kultur, bei der Tanz, Musik und Sprache eins waren. Die dreiteilige Choreia (Tanz, Musik und Sprache) ist immer noch eine Einheit. Später, mit dem Erwachen des individuellen Bewusstseins und der Entwicklung der Freiheit, teilt sich diese Einheit auf.

Goethe spricht (in Anlehnung an Hermann Grimm) von vier Zeitaltern («Kunst und Altertum», Oktober 1817): 1. Das Zeitalter der Dichtkunst; ein naives Bewusstsein, wobei der Mensch mit den Göttern und der Natur eins ist. 2. Das Zeitalter der Theologie; eine Spaltung hat eingesetzt, Furcht tritt ein; der Mensch braucht Hilfe. Gott (die höchste Vernunft) ist jedoch sinngebend in allem. 3. Das Zeitalter der Philosophie; der individuelle Mensch kann Vernunft erwerben, wodurch ihm selbst und der Welt Sinn verliehen wird. 4. Das Zeitalter der Prosa; die Vernunft gewinnt Kontrolle und wird so zum Zerstörer von allem; Sakrileg der Mysterien ist die Folge; Dekonstruktion setzt ein.

In Goethes «Faust» sehen wir, wie Faust mit dem Vernunftproblem ringt. Sie kann die Rätsel des Lebens nicht lösen. Faust sucht die Antworten auf anderen Wegen. Osterglocken und Ostergesang sind es, die ihn vom Selbstmord abhalten. Die Musik ruft Kindheitseindrücke in ihm wach. Er wird durch Musik zum Leben zurückgeführt, nicht durch Glaubensbekenntnisse.

*Dies Lied verkündete der Jugend muntre Spiele,  
 Der Frühlingsfeier freies Glück;  
 Erinnerung hält mich nun mit kindlichem Gefühle  
 Vom letzten, ernsten Schritt zurück.  
 O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!  
 Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!*

(Goethe, Faust I)

Nietzsche (1844–1900) ging so weit, zu sagen, alle traditionellen Werte seien tot, wenn man sie nicht für sich selbst neu schaffe. Heute versucht die philosophische Grundlage des Post-Modernismus die destruktiv gewordene intellektuelle Vernunft zu bekämpfen. Seit den 80er Jahren unseres Jahrhunderts wird versucht, die beschränkte, individuelle Vernunft zu überwinden. Die Vernunft wurde geboren und wurde zur destruktiven Kraft, sie muss wieder befreit werden. Die Post-Modernisten sagen: 1. Wir können uns nicht auf die Vergangenheit verlassen. Unsere Situation ist neu und braucht eine neue Inspiration des Augenblicks; ein Bewusstsein des Jetzt. 2. Die Forschung, die in den frühen 90er Jahren zum Bewusstsein der modernen Jugend durchgeführt wurde, zeigte vier Hauptmerkmale: a) die Freiheit, zu tun, was man will; b) die Möglichkeit, über das eigene Denken nachzudenken. Wahrheit ist relativ, sie ist nicht objektiv oder absolut; c) das Phänomen der multiplen Identität; das Bewusstsein, verschiedene Rollen zu leben oder anzunehmen (zum Beispiel: Mann/Frau; Nationalität; verschiedene Ebenen der Selbsteinschätzung; sogar ein Spielen mit Identitäten). Identitäten definieren einen nicht; man muss sich selbst definieren; d) jedes moralische Handeln muss aus Inspiration hervorgehen. Das Geschehen des Augenblicks, das Bewusstsein des Augenblicks bestimmt das Verhalten.

Das birgt eine zweifache Gefahr: einerseits ist eine einzelne Rolle (zum Beispiel Nationalität) etwas Festgelegtes. Andererseits lässt eine ständig wechselnde Rolle es nicht zu, sich in besonderem Masse zu verbinden oder besondere Verbindungen einzugehen. Wie kann ich mir in jeder Situation selbst treu sein?

Charles Taylor sagt in «The Ethics of Authenticity» (1991), dass nichts bindend ist. Unsere Freiheit der Wahl wird jedoch in unserer modernen Kultur von den Überredungskräften bedroht. Die Frage ist, wie kann ich frei sein, meine eigene Wahl zu treffen, die sich auf das ganze Leben bezieht? Meine Biographie muss bei meinem Tun eine Rolle spielen. Der Prozess ist umkehrbar. Das Bewusstsein, dass jedes Tun kreativen Charakter hat, verändert sowohl mich als auch die Welt, aber es kann nur als wahr bezeichnet werden, wenn es sich auf mich bezieht, auf andere und auf die Natur. Eine neue Sensibilität gegenüber der Umwelt entwickelt sich. Mit jeder Tat schaffe ich Beziehungen.

Zwei Hauptaspekte der modernen Situation sind Dekonstruktion und Reflexion. Der Verlust ist in so vielen Bereichen heute ein weitverbreitetes Phänomen. Reflexion ist notwendig. Sie kann sich, wie es gewöhnlich der Fall ist, intellektuell manifestieren oder existentiell. Existentielle Reflexion beginnt mit der Erfahrung eines inneren Lebens, das mit meinem Körper zusammenhängt, und das Körperliche hängt mit meinem Innenleben zusammen. Die innere Welt besteht aus Musik, Sprache und Denken, und ein äusserer körperlicher Teil gibt die Form. Eurythmie beginnt mit den grundlegenden Übungen, die aus dieser existentiellen Reflexion hervorgehen.

Göran Krantz beendete seine erste Ansprache mit einem Hinweis auf einen Vortrag, den Rudolf Steiner am 11. Oktober 1913 in Bergen, Norwegen, hielt. In der frühkindlichen Entwicklung erlangt der Mensch die Fähigkeit, zu laufen, zu sprechen und zu denken. Das gei-

stige Bewusstsein entwickelt sich aus dem Denken, durch die Sprachkräfte, die Kräfte, die Laufen und Bewegung ermöglichen. Wir müssen die Kräfte wiederfinden, die wir in der Kindheitsentwicklung zurückgelassen haben. Denn diese göttlichsten unschuldigen Kräfte im Menschen bringen die Kräfte hervor, die uns mit der geistigen Welt wieder verbinden können.

\*

In seinem zweiten Vortrag entwickelte Göran Krantz einen Überblick über die Probleme und Entwicklungen, die er in seinem ersten Vortrag angesprochen hatte. Er brachte einige Beobachtungen bezüglich der Entwicklung von Kunst und Tanz im zwanzigsten Jahrhundert. Die Fragen, Probleme und Möglichkeiten unserer Zeit sind auch Teil unserer individuellen Lebenssituationen. So bildet auch die Frage der Eurythmie und ihrer Möglichkeiten einen Teil unseres Zeitalters der Dekonstruktion und Reflexion. Aus diesem Grund müssen wir Probleme und Möglichkeiten erkennen, wir müssen sie fühlen und sehen. Eurythmisten tun das: wir müssen das, was wir tun, in Frage stellen. Die Phänomene Dekonstruktion und Reflexion hängen eng mit unserer Situation zusammen. Ein Leitimpuls in der Kunst dieses Jahrhunderts ist der Verfall alter Formen von Schönheit, das Loslösen von gegebenen, traditionellen Formen, zum Beispiel das Bemühen, das griechische Schönheitsideal zu zerstören. Warum? Damit ich etwas an sich Wirkliches schaffen kann (Barnett Newmann, USA, und andere). Dieser Prozess setzt die Befreiung des Künstlers und Zuschauers von dem persönlichen Element voraus (vgl. zum Beispiel Jasper Johns).

Bezeichnenderweise spricht Rudolf Steiner am Ende des 5. Vortrages der Reihe «Eurythmie als sichtbarer Gesang» (GA 278) von der Notwendigkeit, über das griechische Stadium der «entsetzlichen Symmetrie» hinwegzukommen, über die in Form gehaltene Spiritualität.

«Aber es ist schon eine Art von Auflösung des Griechentums, wenn wir, unmittelbar anknüpfend an Sprache und Gesang, an Sprache und Musik, die Bewegungen herausholen aus dem Sprachlichen und Musikalischen selber. Die Schwierigkeit im Verständnis der Eurythmie liegt eben darinnen, dass das europäische Verständnis eingefroren ist in der ruhenden Form und im Grunde genommen in der Bewegung nicht mehr leben kann. Aber die ruhende Form sollen wir der Natur lassen. Wenn wir an den Menschen herankommen, müssen wir, da der Mensch über die ruhende, rein sinnlich anschauliche Form hinausgeht, eben in die Bewegung hinein.» (GA 278, S. 84)

Dekonstruktion ist der Prozess des Aufspaltens in kleinste Teilchen. Anstelle des Strebens nach umfassenden Schöpfungen tritt der künstlerische Versuch, das unvollendete Experiment. Das bedeutet auch, dass alles möglich ist, und auch relativ. G. Krantz verdeutlichte das anhand von einem Paar Schuhen. a) Wir nehmen die Schuhe einfach wahr, wie sie auf dem Boden stehen. b) Wir fangen an zu fragen: Wer hat sie so dahingestellt? c) Welche Beziehung besteht zwischen den beiden Schuhen? d) Was fehlt? Welches innere Bild des Fehlenden steigt in mir auf? Auf diese Weise können neue Verbindungen entstehen, die das innere Erleben ansprechen. Das Denkvermögen ist notwendig, wenn man zu Urteilen kommen will.

Der Postmodernist J.-F. Lyotard sagte, dass, was wir sehen, nur ein Zeichen oder ein Abbild eines Ungesehenen ist, das jedoch von der Vorstellung wahrgenommen wird. Mit dem, was wir darstellen, zeigen wir das Nicht-Darstellbare. Wir werden vom Zeichen zu etwas anderem geführt. Josef Beuys und andere haben fortwährend mit diesen Konzepten gearbeitet. Dekonstruktion führt zu Reflexion, nicht zu einem In-Form-Bringen, sondern zu einem Überwinden von Form. Das ist ein transzendenter Kunstbegriff.

In dem Buch «Kunst im Lichte der Mysterienweisheit» (GA 275) und auch an anderer Stelle weist Rudolf Steiner darauf hin, wie die frühe Kunst durch die Form selbst sprach. Der neue Impuls in der plastischen Kunst spricht nicht durch die Form, sondern durch die Reaktion des Betrachtenden. Das Goetheanum ist nicht der Kuchen, sondern die Kuchenform (GA 158). Der Kuchen wird von der Seele des teilnehmenden Betrachters bereitet; es ist die Tätigkeit, die in ihm vor sich geht. Das ist das neue Kunstprinzip: nicht gehaltene Form, sondern ein Loslassen der Form in die innere Reaktion. Und was musikalisch ist, muss mit der plastischen Form in Verbindung gebracht werden. Bereits in «Einleitungen zu Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften» (GA 1) erklärte Steiner, dass der einzige Weg zum Finden einer menschenwürdigen Wahrheit darin liegt, dass der Mensch die Wahrheit in sich selbst sucht. Nichts von aussen Kommendes oder als «Offenbarung» Kommendes sollte ihn führen. Für Goethe lehrt «das gesunde menschliche Empfinden in jedem Augenblick (...), wie die Sprachen der Anschauung und des Denkens sich verbinden, um die volle Wirklichkeit zu offenbaren» («Goethes Weltanschauung», GA 6). Ein Vertiefen der existentiellen Denkfähigkeit des einzelnen Menschen wird in den Übungen entwickelt, die Rudolf Steiner in dem Buch «Wie erlangt man Erkenntnisse höherer Welten?» (GA 10) gibt.

In der Tanzkunst ist die Dekonstruktion etwas später aufgekommen als in den anderen Künsten. Nietzsche hat den modernen Tanz stark inspiriert, zum Beispiel Ruth St. Denis, Isadora Duncan, Mary Wigman (ausgebildet in Dalcroze Eurythmics), R. Laban, M. Graham. Nietzsche geht zu den Griechen zurück. In «Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik» (1870/71) propagiert er das altgriechische Menschheitsideal: er erkennt, dass der ideale Mensch beim Gehen, Singen und Sprechen in einem musikalischen Prozess zusammenkommt. In einem handschriftlichen Fragment, das sich auf einen früheren Teil dieses Buches bezieht, schreibt er:

«Der gehende und sprechende Mensch, insofern er Sänger ist, bestimmt die Grundformen der Musik. Die Musik hat sich in ihrer Entwicklung an die anthropomorphischen Hauptäusserungen angeschlossen: Gang und Sprache. Richtiger können wir den Gang eine Nachahmung der Musik und den sprachlichen Satz eine Nachahmung der Melodie nennen. In diesem Sinne ist der ganze Mensch Erscheinung der Musik. Dann wäre der Takt als etwas Fundamentales zu verstehen: d.h. die ursprünglichste Zeitempfindung, die Form der Zeit selbst.» (Nietzsche, Werke II, Band I, S. 128.)

Nietzsche beschreibt auch die apollonischen und dionysischen Tendenzen und spricht von dem freien dionysischen Tänzer, der sich durch den Tanz mit den Göttern verbindet. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es einige Tänzer, die das Bestreben, die formalen Elemente der Musik sichtbar zu machen, frustrierte. Sie wollten ihr inneres Erleben frei zum Ausdruck bringen.

Der moderne Tanz wendet sich von dem griechischen Ideal ab. Tänzer haben vom frühen 20. Jahrhundert an auf verschiedene Weise versucht, dieses Ideal zu erfüllen (zum Beispiel die sichtbare Musik von St. Denis). Aber die Entwicklung führte von diesen Idealen weg. (Hier folgte ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Tanzes im 20. Jahrhundert.)

In den 50er und 60er Jahren wendet sich der Tanz an die Bewegung selbst, wird Improvisation. Mit Hilfe meiner Vorstellung erlebe ich durch meine Bewegungen andere Menschen und äussere Gegenstände. Hier kommt der Tanz auch der Kunstvorstellung der 80er Jahre nahe, wo zum Beispiel die Initiative zum Tun die einzige künstlerische Anregung ist. Jede Bewegung ist eine Schöpfung. Kunst und Leben existieren nebeneinander, sind kreativ.

Es war nicht mehr ausreichend, «mich selbst zu erleben», sondern durch die Bewegung wird etwas ausgedrückt, was die Denkfähigkeit des Betrachters anspricht. W. Welsch wies darauf hin, dass die Malerei nicht mehr die Natur darstellt (Wirklichkeit imitiert), und auch nicht die ideale Welt, sondern dass sie unseren Impuls zum Malen reflektiert. Auf die Bewegung in den 90er Jahren bezogen verlangt diese Haltung, dass wir als Künstler über unsere eigenen Absichten und Bewegungen reflektieren.

### *Eurythmie*

In der ursprünglichen eurythmischen Übung (Alliteration) stellt man sich vor, man ist der Barde, der, mit der Harfe in der Hand durch die Elemente wandelnd, der äusseren Welt begegnet («Wie Eurythmie begann» von Magdalene Sieglöcher). Die musikalische Seele hat eine intensive Begegnung mit der Aussenwelt. Die Anfänge der Eurythmie sind durchweg das Ergebnis dieser Spannung zwischen dem äusseren plastischen und dem inneren musikalischen Pol. Das plastische Element muss in Bewegung umgewandelt werden. Hier treffen wir auf die grundlegende Frage der Eurythmie oder Bewegung, der Frage nach dem Körper und dem inneren Erleben.

In dem Vortrag «Die Psychologie der Künste», den Rudolf Steiner am 9. April 1921 in Dornach hielt (in «Kunst und Kunsterkenntnis», GA 271), beschreibt er, welches Verhältnis die unterschiedlichen Künstlertypen zur inneren und äusseren Welt haben. Er beschreibt Novalis als musikalische Seele, in der sich das materielle in das spirituelle Element auflöst. Goethe beschreibt er als einen plastizierenden Schöpfer, der durch die äussere Welt bricht. Die Eurythmie muss beide Pole haben. Der Mensch mit seinem innerlich entwickelten Willen fühlt sich gebunden, wenn er der Welt der äusseren Wahrnehmung gegenübersteht.

«Dann entsteht die Nötigung, die ruhende menschliche Gestalt, die der Ausdruck dieses normalen Verhältnisses ist, in Bewegung überzuführen, in solche Bewegungen, welche die Form der menschlichen Gestalt selber hinaustragen in Raum und Zeit. Wieder ist es ein Ringen des menschlichen Inneren mit Raum und Zeit. Versucht man, es künstlerisch festzuhalten, so entsteht daraus zwischen dem Musikalisch-Poetischen und dem Plastisch-Architektonisch-Malerischen das Eurythmische.» (GA 271, TB 650, S. 218)

Gebärde und Bewegung in der Toneurythmie entstehen, wenn durch den Arm, das körperliche Instrument, das plastische Element in Bewegung umgeformt wird, die dann zu dem Zuschauer spricht. Keine andere moderne Tanzkunst tut das, sagt Steiner. Er schreibt: «Was als Bewegungsmöglichkeiten in dem menschlichen Organismus liegt, wird in Laut- und Toneurythmie aus ihm herausgeholt» (Nachrichtenblatt, 2. März 1924, in GA 278) und im 7. Vortrag von «Eurythmie als sichtbarer Gesang» sagt er:

«Versuchen Sie es einmal, zwei Eurythmisierende anzuschauen, von denen der eine so die Bewegung formt, wie sie etwa auch ein aus Papiermaché künstlich nachgemachter Maschinenmensch formen würde, und ein solcher, der nun wirklich den Ansatz im Schlüsselbein fühlt, den Grundton in der Ansatzstelle des Oberarmes, die Sekund von hier ausgehend (Oberarm), die Terz im Unterarm, und was weiter ist, Quarte, Quinte, Sexte, Septime ... Es kommt in der Eurythmie wirklich nicht darauf an, dass man künstlich Bewegungen erfindet, sondern dass man die Bewegungsmöglichkeiten, die in der menschlichen Form veranlagt liegen, dass man diese Bewegungsmöglichkeiten aus dem Menschen herausholt. Dadurch unterscheidet sich die Eurythmie von allen anderen heutigen Versuchen an Bewegungskünsten. Sehen Sie sich irgendwelche solche Versuche an Bewegungskünsten an,

so werden Sie nirgends finden, dass in dieser Weise dasjenige aus dem Menschen herausgeholt ist, was gemacht wird. Aber man muss zuerst wissen, dass der menschliche Arm mit der menschlichen Hand im Ansatz durch das Schlüsselbein eben die Skala ist.» (GA 278)

Rudolf Steiner beginnt den letzten Vortrag der Reihe «Eurythmie als sichtbarer Gesang» mit der Ankündigung, dass die Unterweisungen vorläufig abgeschlossen sind. Er beschreibt das neue Bewusstsein, das der Eurythmist in Beziehung zum Willen und der Welt der Formen entwickeln muss, und welche Beziehung der Eurythmist zu den Kräften des Denkens, des Vorstellens hat. Steiner spricht davon, diese beiden Kräfte zu verbinden und umzuformen. Das ist nur möglich durch die Herzkräfte. Hier liegt die Quelle allen wahren Reflektierens. Damit werden wir mitten in das Ringen um die Entwicklung der Wandelkräfte gestellt, die an der Persönlichkeit arbeiten und uns zum Instrument werden lassen. Dadurch entwickelt Rudolf Steiner die von Nietzsche gestellte Frage weiter, die Frage, wie die Kräfte von Sprache, Musik und Bewegung wieder frei vereint werden können. Toneurythmie macht nicht die Musik sichtbar. Vielmehr kann sie durch dieses neue Bewusstsein der Erweiterung der Brustregion nach oben und unten, der Öffnung des wahrnehmenden Herzens, in dem die Gefühle leben, eine wirkliche Freiheit zum Ausdruck der inneren Realität der Musik erreichen.

*Aus dem Englischen übersetzt von Margot M. Saar*

*Ate Kopmans*

## Das Karma von Kratylus und die Wortmysterien

*Notizen von Roel Munniks von zwei Vorträgen von Ate Kopmans über «Eurythmie und Menschenkunde» während des Wochenendes vom 21./22. August 1998, von der Sektion für Eurythmie in den Niederlanden veranstaltet*

Wenn man in der Geschichte auf die Suche nach dem Ursprung der Eurythmie geht, dann findet man Anknüpfungspunkte in einer weit zurückliegenden Zeit der Menschheit: man gelangt zu den Mysterien, die mit dem geistigen Ursprung des Wortes zu tun haben, den Wortmysterien. Die Mysterienstätte Ephesus mit ihrer Einweihungsschule rund um den Artemistempel, die im 4. Jahrhundert vor Christus durch Brand verwüstet wurde, war der letzte Ausläufer von diesen Mysterien. Zwei Schriften verweisen hierauf: der Dialog *Kratylos* von Plato und der Prolog des Johannes-Evangeliums, in dem das Logos-Wesen offenbart wird. Nachdem Johannes auf Patmos die Apokalypse geschrieben hatte, wohnte er bis zu seinem Lebensende in Ephesus, wo er sein Evangelium niederschrieb.

Der Dialog *Kratylos* handelt von der Frage nach dem Ursprung der Worte und den Namen der Dinge. Es ist ein Dialog, der in der wissenschaftlichen Welt wenig Beachtung findet. Drei Personen sind im Gespräch miteinander, Hermogenes, ein jugendlicher Student, Sokrates, der zu diesem Zeitpunkt um die sechzig war, und der weise Kratylus, der auf dem Tempelgebiet von Ephesus wohnte und deutlich jünger als Sokrates war. Der Dialog beginnt mit der Behauptung von Hermogenes, dass Namen lediglich eine Frage von Absprache oder Festlegung sind. Sokrates fragt sich, ob das stimmt, und schlägt vor, die Sache näher zu untersuchen. Kratylus ist während des Gesprächs der schweigende Dritte, bis zu dem Moment, wo Sokrates nicht weiter weiss und ihn um Hilfe fragt.

Obwohl das Gespräch über die Namen der Dinge geht, «onoma», ist das eigentliche Thema der Ursprung des Wortes. Zuerst werden die Eigennamen untersucht, danach die selbständigen Hauptwörter. Die Schlussfolgerung lautet, dass ein Name übereinstimmt mit dem Wesen einer Person oder eines Dinges, an den der Name gegeben ist. Sokrates und Hermogenes sind sich darüber einig, dass es vor Urzeiten jemanden gegeben haben muss, der als eine Art Gesetzgeber und Namenskundiger den Dingen ihre Namen gegeben hat. In dem Masse, in dem sie bis zu den Grundelementen eines Namens vordringen, scheint dieser mit wachsendem Sachverstand gegeben zu sein. Schliesslich behandeln sie die kleinste Einheit der Worte, die Laute. Für Sokrates ist der Klang des Buchstabens r (rho) ein Ausdruck für Bewegung. Demgegenüber scheinen die Laute d (delta) und t (tau) mehr dazu geeignet zu sein, um Gebundenheit und Stillstand nachzuahmen. Das l (lambda) lässt die Zunge am meisten gleiten und gibt dadurch einem Wort eine fließende Qualität. Durch das n wird nach Sokrates mehr die innerliche Seite von etwas hörbar, das a gibt etwas Grosses, das e (eta) etwas Langes, das o etwas Rundes in einem Wort wieder. An einem bestimmten Punkt des Dialoges kommen Sokrates und Kratylos nicht zu einer Übereinstimmung. Es scheint, dass einige Laute manchmal willkürlich gebraucht werden und die Bedeutung eines Wortes nicht übereinstimmt mit der Qualität der Laute, aus denen das Wort aufgebaut ist. Für Kratylos ist es dann kein wahrer Name mehr. Für ihn hat das Wort Seinscharakter, Namensgebung ist Realismus, kein Nominalismus. Namen und Wesen sind eine ungeteilte Einheit, sie sind identisch. Der wahre Name *ist*.

Sokrates kann dem nicht zustimmen. Seiner Ansicht nach kann man dem Ur-Namensgeber nicht vertrauen, wenn man nicht weiss, wann er einen wahren oder einen willkürlichen Namen gegeben hat. Für Sokrates ist die Willkürlichkeit von Worten eine Realität. Für Kratylos fallen die Namen auseinander in Seinsnamen und willkürliche Namen. Seine Auffassung ist vergleichbar mit dem Streit des Mittelalters über den Seinscharakter der Gedanken. Nach Auffassung der Realisten waren Gedanken (übersinnliche) Realität, die Nominalisten sahen in den Gedanken allein praktisch handhabbare Andeutungen.

Die unterschiedlichen Auffassungen von Kratylos und Sokrates über das Bestehen oder Nichtbestehen von wahren Namen lässt auch an die Darlegung Rudolf Steiners denken, wo er über die Opposition der Planeten-Erzengel bezüglich des Sonnen-Erzengels Michael spricht. Die Erzengel der Planeten fanden sich teilweise mit den Folgen des Sündenfalls für die Menschen ab. Michael lehnte dies ab; er ist der Ansicht, dass der Mensch den Weg zum göttlichen Geist von neuem wiederfinden kann. Auf die gleiche Weise lehnt Kratylos es ab zu akzeptieren, dass Namen durch Willkür entstanden sind. Seiner Meinung nach kann sich der wahre Namensgeber nicht irren.

Das Argument von Sokrates, dass auch eine Abbildung nicht das Original sein kann, dass es einen Unterschied zwischen einem Bild von Kratylos und Kratylos selbst gibt und dass deshalb auch ein Unterschied zwischen Wort und Wesen sein muss, findet bei Kratylos kein Gehör. Er warnt davor, ohne weiteres visuelle und auditive Elemente zu vergleichen, was Sokrates mit seinem Einwand tut. Dies erinnert an Darlegungen Rudolf Steiners in «Meditativ erarbeitete Menschenkunde», worin gezeigt wird, dass Hören und Sehen zwei völlig verschiedene Welten im Menschen sind: mit unserem Stoffwechsel-Gliedmassen-System nehmen wir das Hörbare auf, mit unserem Nerven-Sinnes-System dagegen das Sichtbare. Die Verarbeitung des Aufgenommenen findet in einem anderen System statt. Im Rhythmischen System tritt der Begriff auf, im Stoffwechsel-Gliedmassen-System wird ferner das Sichtbare erinnert und im Nerven-Sinnes-System das Hörbare.

Durch seinen Ansatz gibt Kratylos zu erkennen, dass er der letzte Vertreter der Wortmysterien ist. Wer war dieser Kratylos? In den Vorträgen während der Weihnachtstagung spricht Rudolf Steiner über die Individualität von Eabani (Enkidu), dem Freund von Gilgamesch, der in Aristoteles (und Thomas von Aquin) reinkarnierte. Er war zwischenzeitlich inkarniert als Schionatulander (aus dem Parzival-Epos), und in früherer Zeit lebte er in Ephesus. Aus dem Nachlass von Ita Wegman, der durch Margarethe und Erich Kirchner-Bockholt herausgegeben ist, scheint es, dass die Zwischeninkarnation in Ephesus Kratylos war. Er war Lehrer von Plato (427–347 v. Chr.) und starb relativ kurz bevor Aristoteles, in den er reinkarnierte, 383 v. Chr. geboren wurde.

Als Schüler von Herakleitos aus Ephesus war Kratylos tief mit dessen Ausgangspunkt «Panta rei»<sup>1</sup>, «Alles strömt», verbunden. Die Welt wurde von Herakleitos aus dem ätherisch Strömenden und Bewegenden wahrgenommen. Kratylos, der letzte Vertreter der Wortmysterien, kehrt im 19. und 20. Jahrhundert zurück als Rudolf Steiner. In seiner Inkarnation als Aristoteles brachte er es als erster in der Geschichte zustande, dass auf dem Gebiet des Denkens die Gedanken scharfe Konturen bekamen und dass sie durch einen logischen Zusammenhang zu eigenen Gedanken werden. Auf dem Grunde dessen liegt das «Wort, das aus der Bewegung entstanden ist» von Ephesus.

Die geschichtliche Tatsache, dass in Kratylos dieselbe Inkarnation wie in Rudolf Steiner lebte, kann uns auf die Spur der grossen Vergangenheit bringen, in der die Eurythmie wurzelt. Makrokosmisch gesehen ist das Johannes-Evangelium die Offenbarung der Logos-Kräfte, mikrokosmisch gesehen erscheint es in der Reinkarnationsfolge, von der Kratylos und Rudolf Steiner einen Teil ausmachen.

Die Bewegung des Wortes, die von Kratylos durch die Lautqualitäten noch als eine bewusste Verbindung mit dem Wesen der Dinge erfahren wird, wird im Sprechen halb unbewusst erlebt. Durch die Eurythmie wird dies in das bewusste Erleben des physischen Leibes gebracht. Es geht darum, den physischen Leib des Menschen für den Geist durchlässig zu machen. Deshalb ist es auch zu verstehen, dass das Lectorium Rosicrucianum, das der Auffassung ist, dass der physische Leib nicht mehr zu retten ist, vor einigen Jahren die Mitglieder beauftragt hat, ihre Kinder auf Waldorfschulen von dem Eurythmieunterricht fernzuhalten.

Der Kampf, den der Eurythmist in der heutigen Zeit zu führen hat, ist im wesentlichen der Kampf um den Erhalt des physischen Leibes für den Geist.

<sup>1</sup> Siehe Platon, «Sämtliche Dialoge», Band II, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1993, ISBN 3-7873-1158-4.

*Vortrag von Ate Koopmans am 22. August 1998*

## Das Sonnengeheimnis der Eurythmie

*Notizen von Rolf Munniks*

Heute schauen wir mehr auf die Gegenwart, vor allem auf das Jahr 1998. Die Zahl 1998 trägt das Geheimnis von  $3 \times 666$  in sich. Dieses Geheimnis stammt aus der Apokalypse, in der 666 die Zahl des Sonnendämons Sorat ist. Wie gehen wir mit dieser Gegebenheit für das Jahr 1998 um, wie fassen wir diese Zahlen auf? Im gewöhnlichen Leben machen wir keinen Unterschied zwischen dem Zählen von Dingen und dem Zählen von Jahren. In beiden Fällen zählen wir zahlenmässig, das heisst, dass jede 1, die wir dazuzählen, die gleiche Qualität hat. In



der Apokalypse wird mit Zahlen ganz anders umgegangen. Die Zahl 666 steht für die Wellenbewegung eines Wesens, dessen Wirkung beginnt, im Jahre 666 kulminiert und dann vorübergehend weniger wird, aber doch weiter wirkt. Zahlen haben also genau wie Laute wesenhafte Qualität. Das ist zum Beispiel in der Musik in den Intervallen erlebbar, aber auch in der chemischen Zusammensetzung von Substanzen treten wesentliche Zahlengesetzmässigkeiten auf! Zahlen sind Wesen, so wie es in der eurythmischen Bewegung auch für die Laute vertraut ist.

Die Zahl 666 weist auf eine dreifache Krisiszahl zwischen den Zahlen 5 und 7. Die Zahl 7 steht für ein harmonisches Abrunden einer Entwicklungsreihe, die Zahl 6 ist die Krisis vor dem harmonischen Abschluss.<sup>1</sup>

In der kosmischen Evolution der Erde und der Menschheit, die in der «Geheimwissenschaft» beschrieben wird, weist die Zahl 666 auf einen weit vor uns liegenden Zeitabschnitt hin. Sie beschreibt den «Streit aller gegen alle».

Diese zukünftige Zeitepoche spiegelt sich im voraus in den Jahreszahlen 666, 1332 und 1998 wider. Dieses sind die Jahreszahlen, in denen ein Anti-Christusimpuls in der Welt kulminiert, ein Impuls, der gegen den physischen Leib und das Ich gerichtet ist.

Das Anti-Sonnentier fängt im Jahre 333 nach Christus an, in der menschlichen Entwicklung zu wirken, genau in der Mitte der Vierten nachatlantischen Kulturepoche. In diesem Jahr fand, nach Rudolf Steiners Angaben, der Ich-Einschlag aus der Christussphäre in die Menschheit statt. Wie eine Art Schatten dieses Ereignisses beginnt die Wirksamkeit des «Tieres», des Sonnendämons. Der erste Höhepunkt seines Wirkens fällt in das Jahr 666. Zu der Zeit befand sich im Mittleren Osten, in Gondishapur, eine Akademie, die Zentrum eines stark leibgebundenen Denkens war. Es fand ein Einschlag der Bewusstseinsseele statt, der viel zu früh war. In unserer Zeit bewirkt das leibgebundene Denken unter anderem die materialistische Weltanschauung. Im siebten Jahrhundert war es ein Ausdruck der Wirksamkeit des Sonnendämons auf dem Gebiet des Denkens. Das Sorat-Wesen wollte dadurch das Denken, den Geist, mechanisieren.

Obwohl der Impuls von Gondishapur durch den aufkommenden Islam geschwächt wurde, liegt der ganzen arabischen Weisheit, die später vom Süden her nach Europa einströmte, dieser Sonnendämon-Impuls zugrunde.

Das Jahr 1332 ( $2 \times 666$ ) steht sozusagen im Zeichen des Untergangs des Templerordens, obwohl der tatsächliche Untergang schon ein paar Jahre vorher stattgefunden hatte. Vor ihrem Tod erlitten sie die schrecklichsten Folterungen, unter deren Einfluss sie alle Sünden «bekannten», deren sie beschuldigt wurden. Ihr eigenes Wesen hatte bei den Folterungen den Leib verlassen, der statt dessen von Sorat-Dämonen besetzt wurde. Diese dämonischen Wesen legten durch den Mund der Templer Zeugnis von den schrecklichen Sünden ab, deren sie bezichtigt wurden, doch die sie nie wirklich begangen hatten. Das Aussprechen dieser Bekenntnisse liegt in dem Gebiet des rhythmischen Menschen, in dem die Sorat-Dämonen ihren Platz eingenommen hatten. Die Templer waren während der Folterungen in ihrem ureigensten Seelenraum, dem Rhythmischen System, durch Sorat-Dämonen besessen. Während sich um das Jahr 666 der Sorat-Impuls auf die Mechanisierung des Denkens richtete, breitete sich um 1332 die Wirkung dieses Impulses bis ins Rhythmische System aus, bis in das Sprechen, das Bekennen. Das Besessensein wird im Jahre 1998 ( $3 \times 666$ ) ebenfalls eine grosse und wichtige Rolle spielen.

Als Vorläufer davon darf vielleicht Nietzsche genannt werden, dessen spätere Schriften, laut Rudolf Steiner, sozusagen von Ahriman diktiert wurden.<sup>2</sup> In den Jahren 1933, 1935, 1940 und 1945, den Jahreszahlen, die Rudolf Steiner angibt für das Erscheinen des ätherischen

Christus<sup>3</sup>, spielte sich neben diesem Sonnengeheimnis auch ein starker Anti-Sonnenimpuls in der Menschheit ab. Es sind die Jahre des Naziregimes in Deutschland, welche von der Menschheit, besonders in Europa, noch immer nicht vollständig verarbeitet sind.

Im zwanzigsten Jahrhundert ist die Geburtsstunde der Eurythmie. In grösserer Perspektive angeschaut, könnte man das Eurythmieren-Lernen als Entwicklungsphase in der Menschheitsgeschichte mit dem Erlernen des Rechnens und des Schreibens vergleichen. Die Menschheit lernte in der Fünften atlantischen Periode das Rechnen. In den Mysterien- oder Orakelstätten wurde diese Fähigkeit konstitutionell vorbereitet dadurch, dass sich der ätherische und der physische Leib erstmals, vor allem im Kopf, vollkommen verbanden. Die Frucht des Rechnenlernens ist das Erwachen des Ich-Bewusstseins. Das Rechnen kann einem träumerischen Kind helfen, sich zu inkarnieren, und das Erwachen für sich selbst und die Welt fördern.

Beim Lesen muss der Mensch Wort und Bild ineinanderschieben lernen. Die Kelten waren dafür bekannt, dass sie nicht schrieben. Die Germanen, die sehr wohl Schriftzeichen gebrauchten, wurden von den Kelten aus diesem Grunde als kranke Menschen betrachtet. Die Indianer sahen in dem Vertrag, den die Weissen ihnen anboten, kleine schwarze Teufelchen auf weissem Papier. Schreiben bedeutet im allgemeinen eine Abschnürung des Menschen von der geistigen Welt, besonders von seinem eigenen Engel.

Die Sonnenmysterien, aus denen die Fähigkeiten zum Rechnen und Schreiben in die Kultur strömten, hatten zwei Aufgaben zu erfüllen: einerseits die Selbständigkeit des Menschen zu fördern und andererseits die Verbindung zum Geiste nicht zu plötzlich abbrechen zu lassen. Diese Sonnenmysterien waren je nach Ort verschieden, nämlich an die Bevölkerung angepasst, für die sie Verantwortung trugen. Sie waren differenziert abgestimmt auf die konkreten Menschen, welche zu diesem bestimmten Sonnenmysterium gehörten.

Nicht nur von Thomas von Aquin, sondern auch von Aristoteles und von Rudolf Steiner kann gesagt werden, dass sie •••???••• im Umgang mit dem Wort. Letzterer geht noch einen Schritt weiter, indem er die Eurythmie auf die Erde bringt. Die Aufgabe von Marie Steiner in bezug auf das Wort war eine doppelte. Einerseits bringt sie das gesprochene Wort Rudolf Steiners zu Papier und gibt es heraus, andererseits stellt sie sich mit der Sprachgestaltung vollständig in den Dienst der Entwicklung der Eurythmie. Ihre Herausgeberrätigkeit und auch ihr Auftreten als Wortkünstlerin bringen beide das Wort wieder in Verbindung mit dem Geist. Auch in der Eurythmie wird durch das Wort die lebendige Verbindung zwischen physischem Leib und Geist gepflegt. Durch das bewusste Ausführen ätherischer Bewegungen mit dem physischen Leib wird dieser umgebildet zu einem Organ für den Geist.

Die drei Impulse des Sonnendämons 666 haben mit einer Determinierung des Denkens (im Jahre 666) und sowohl mit einer Besessenheit im Sprechen (im Jahre 1332) als auch im Stoffwechsel-Gliedmassen-System (im Jahre 1998) zu tun. Beim Denken geht es um die Aktivität des Ätherleibes in bezug auf den physischen Leib. Durch den Impuls des Sonnendämons werden diese beiden ineinandergedrückt. Das Sprechen ist eine Äusserung des rhythmischen Menschen, wobei das Ich und der Astralleib rhythmisch in den physischen und ätherischen Leib eintauchen und wieder loslassen. Aus dem Bewegungs- und Stoffwechsel-System des Menschen heraus wirkt der Anti-Sonnenimpuls unserer Zeit, dort, wo Astralleib, Ätherleib und physischer Leib wie zu einer tierischen Einheit aneinandergelagert liegen. Im Stoffwechsel ist der Mensch physiologisch gesehen ein Egoist, die Ökonomie die eigentliche Antriebskraft; ebenfalls sind in den anthroposophischen Institutionen nicht mehr die Initiatoren die wichtigsten Menschen, sondern die Schatzmeister.

In der «Meditativ erarbeiteten Menschenkunde» werden zwei Tendenzen des Ich in bezug auf den Astralleib, den Ätherleib und den physischen Leib beschrieben. Das Ich kann sich einerseits mit diesen identifizieren, andererseits kann es auch konstitutionell bedingt zurückweichen. Wenn das Ich durch den Leib aufgesogen wird, zeigt das Kind kein kulturelles Interesse, und es droht selbst die Gefahr, dass es zu kriminellem Verhalten neigt. Das leibliche Wohlergehen ist dann die einzige Nahrung für das Ich, das daraufhin zur Tat gedrängt wird. Das Eigeninteresse des Leibes wird durch kriminelles Verhalten verstärkt.

Wenn sich das Ich ungenügend mit dem Ätherleib verbindet, äussert sich das auf dem Gebiet der Wahrheit und der Lügenhaftigkeit. Auch das ist eine Zeiterscheinung; auf vielen Gebieten ist es heutzutage gebräuchlich, zu lügen, sei es in der Politik, der Reklame oder der Kriegspropaganda.

Verbindet sich das Ich zu tief mit dem physischen Leib, so äussert sich das beispielsweise in der Anti-Kultur des Fussballs. Kopf und Beine werden einseitig als Gliedmassen eingesetzt. Auf der anderen Seite sieht man auch Versuche zur Humanisierung des Fussballsportes.

Auch in der Eurythmie geht es um den physischen Leib, dann jedoch als Antenne für die geistige beziehungsweise moralische Welt. Eine Moralität, die in unserer Kultur bis hin zu einer Angelegenheit von Normen und Werten verarmt ist. Rudolf Steiner hielt in diesem Zusammenhang Eurythmie für Kindergartenkinder lebenswichtig. Durch das Eurythmisieren im Kindergartenalter entsteht ein einzigartiges Organ für Moralität, etwas, das später auf keine andere Art nachgeholt werden kann.

Der Sorat-Impuls, der Sonnendämon 666, bewirkt, dass das geistige Ich-Wesen des Menschen auf all diesen Gebieten nichts zu sagen hat. Eigennutz, Lüge und Barbarei bestimmen die von Sorat impulierte Kultur. In dieser Kultur muss die Eurythmie ihren einsamen Kampf führen für eine Bewegung, die vom Ich ausgehend den Leib mit einer Welt der Moralität verbindet. Das Problem, die Eurythmie wirklich in die Kultur zu integrieren, ist somit eine Menschheitsaufgabe ersten Ranges.

1 Siehe Rudolf Steiner, «Die Apokalypse des Johannes», GA 104, Vortrag vom 29. Juni 1908.

2 Siehe Rudolf Steiner, «Esoterische Betrachtungen karmischer Zusammenhänge», Band VI, GA 240.

3 Siehe Rudolf Steiner, «Apokalypse und Priesterwirken», GA 346.

## EURYTHMIE: KUNST UND KULTUS

*Kees van der Zwet*

*Der höchste Gottesdienst ist, Gotte gleiche werden,  
Christförmig sein an Lieb, am Leben und Geberden.  
Angelus Silesius*

Welcher Zusammenhang besteht zwischen Eurythmie und Kultus? Der folgende Artikel, entstanden aus einem Referat, das ich im vorigen Jahr zu Beginn des vierten Studienjahres meiner Eurythmie-Ausbildung in Den Haag gehalten habe, beschäftigt sich mit dieser Frage.

Als ich mit meiner Eurythmie-Ausbildung begann, hatte ich gerade mein Theologiestudium abgeschlossen. Hinter mir lagen Jahre der intensiven Beteiligung am liturgischen und kirchlichen Geschehen der römisch-katholischen Kirche, aus dem Wunsch heraus Priester zu werden, Jahre auch einer - noch immer anwesenden - großen Verbundenheit mit dem Klosterleben. Seit der ersten Begegnung mit der Eurythmie, im eigenen Tun, hatte ich sodann sehr bald ein tiefes Empfinden dafür, daß Eurythmie und Kultus viel miteinander zu tun haben. Dieser Artikel ist das Ergebnis meiner Suche nach Aufklärung; er will dieses Empfin-

den, dieses Erlebnis der Eurythmie, in Worte fassen. Es ist hiermit ein noch un abgeschlossener Versuch, aber sehr wohl einer, der es meiner Ansicht nach in sich trägt, der Eurythmie einen möglichen Weg in die Zukunft zu weisen.

### **DREI NIVEAUS**

Über die Verbindung von Eurythmie und Kultus kann, in sich ausdehnender Richtung, auf drei Niveaus gesprochen werden.

Zum ersten gibt es einzelne, besondere Gebärden in der Eurythmie, die als «kultische» Gebärden bezeichnet werden können. Im folgenden könnte man über «kultische Eurythmie» als über ein noch nicht bestehendes oder noch nicht zum Ausdruck gebrachtes Teilgebiet der Eurythmie sprechen. Kultische Eurythmie als ein Anwendungsgebiet, eine Spezialisierung, wie es die pädagogische und die therapeutische Eurythmie sind. Zuletzt kann man über Eurythmie als Kultus sprechen, als von einem kultischen Prozess oder als dem Wesen nach kultisch.

### **DAS ERSTE NIVEAU**

Das erste Niveau will ich hier nur kurz nennen. Es gibt, wie gesagt, Gebärden in der Eurythmie, die als kultische Gebärden bezeichnet werden können. Beispiele hierfür sind:

- Eine Gebärde, die das höchste göttliche Wesen in seiner trinitarischen Wesensform bezeichnet;
- Eine Gebärde, die ausdrückt: «So ist Es»;
- Eine Gebärde, die ausdrückt: «Das ist Wahrheit».

Eigentlich müssen wir sagen, dass wir auf diesem ersten Niveau das einzige konkrete Material haben für die Verbindung von Eurythmie und Kultus. Es ist interessant, sich mit diesen Gebärden zu beschäftigen und sich dabei die Frage zu stellen: Warum ist hier die Bezeichnung «kultische Gebärde» anwendbar? Ich lasse dieses Gebiet als Forschungsgebiet im weiteren liegen, da ich die Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die anderen zwei Niveaus richten will.

Aber bevor ich damit beginne, ist es dienlich, erst die Frage zu stellen: Was ist Kultus? Wir haben dann über zwei aus der Anthroposophie beschriebene Formen von Kultus zu sprechen.

## **WAS IST KULTUS?**

### **1. DER SAKRAMENTALE KULTUS**

Die erste Form von Kultus, die ich knapp bespreche, ist der sakramentale, christliche Kultus. Genauer: Der Kultus, der sich vollzieht innerhalb der Bewegung für religiöse Erneuerung, der Christengemeinschaft. Diese erneuerte Form von Kultus wurde zu seiner Zeit von Rudolf Steiner der Bewegung gegeben.

Kultus ist hier zu umschreiben als: Ein Ganzes von Handlungen und Worten, vollzogen durch einen Priester und innerlich mitvollzogen durch diejenigen, die hierbei anwesend sind. Auf einer anderen Ebene, mehr aus dem Aufgabengebiet des Priesters, wird Kultus hier umschrieben als: «Das hingebende Wollen». Aus dieser kernartigen, aber vielsagenden Beschreibung ist auszumachen, dass wir uns beim Vollziehen des Kultus im Willensgebiet befinden, und dass im Wollen, im Handeln gleichzeitig ein Hingeben, ein Sich-Übergeben, eine Widmung, eine lauschende Haltung, ein Sich-Öffnen für die Anwesenheit geistiger Wesen enthalten ist.

Dieser Kultus ist weiterhin wie folgt zu kennzeichnen:

- Wesentlicher Ausgangspunkt ist: Das Erleben des Christus.

- Wichtig ist das Wiederholungsmotiv. Dieser Kultus lässt sich immer wiederholen, will sich stets wiederholen, will immer wieder neu zum Entstehen gebracht werden, ohne «Routine» zu werden, im Gegenteil: Wiederholung gibt hier die Möglichkeit zu Vertiefung und Intensivierung.
- Es ist die Rede von einer geschlossener Form, es gibt eine festgelegte Reihenfolge, einen linearen Prozess, ein organisches Ganzes. Es gibt nämlich vier Urelemente oder Wesensteile zu unterscheiden: Die Linie läuft von einem Offenbarungsteil zu einem Opferteil, dem die Verwandlung oder auch Transsubstantiation folgt, mündend in der Kommunion. Ginge ich hierauf ausführlicher ein, käme ich auf den Zusammenhang zu sprechen, der besteht zwischen diesem Kultus und dem Gang den der Mensch zurück-legt, wenn er - noch anwesend in den Sphären der Hierarchien in der geistigen Welt - seine Intention zur Erde richtet, und den Weg durch die Geburt zur Inkarnation geht. Das führt nun hier zu weit. Hier will ich allein andeuten, was diese Wesensteile beinhalten.

Im beginnenden Offenbarungsteil steht das Wort des Evangeliums zentral. Christus offenbart sich im Wort, Christus offenbart sich als Das Wort. Dann folgt das Opfer, ein Weihrauch-Opfer. Irdische Materie wird durch einen Wärmeprozess zu wohlriechendem Rauch, wird «peripher». In der Verwandlung werden Brot und Wein durchgeistigt, durchdrungen von dem Christuswesen, werden zum Leib und zum Blut des Christus. Und die Kommunion: Ich nehme diesen Leib und dieses Blut des Christus zu mir, als Begegnung von Wesen zu Wesen, als ein wesentliches Kommunizieren.

Wichtig ist noch, auf die Richtung zu schauen, die in diesem Kultus liegt. Im Vollziehen dieses Kultus werden, so kann man sagen, geistige Wesen «eingeladen», sich mit der kultischen Handlung und somit auch der irdischen Sphäre zu verbinden. Sie werden sozusagen angezogen, weil sie in der kultischen Handlung eine für sie bedeutungsvolle Substanz, Nahrung finden. Dies lässt sich, vom menschlichen Standpunkt aus, beschreiben als eine empfangende Bewegung, eine Bewegung von oben nach unten, eine Bewegung aus der Peripherie zu einem Zentrum, eine Verdichtungsbewegung.

Abschliessend kann dann noch auf die grösste Perspektive gewiesen werden, in der dieser Kultus gesehen werden kann: Die Substanz, die sich durch die Beteiligung geistiger Wesen im Kultus formt, ist nichts weniger als diejenige Substanz, die den Keim mitformt für die folgende Inkarnation der Erde, die Jupiter-Inkarnation. Alles, was auf der Erde geschaffen wird durch maschinelle, technische und routinierte Handlungen, hat für die Zukunft keine Bedeutung, geht verloren: Hier sind Todeskräfte am Werk. Aber die in der kultischen Handlung ins Leben gerufene Substanz ist von eminenter Bedeutung für die Zukunft, ist die Leben tragende Substanz, die übrigbleibt, wenn unsere Erde verschwindet, und welche die Brücke bildet hin zur fünften Erdeninkarnation. Kultus bereitet die Zukunft vor - oder noch besser: Kultus holt die Zukunft, so wie sie gewollt und gemeint ist, in die Gegenwart.

## **2. DER UMGEKEHRTE KULTUS**

Während der Periode, in der die Christengemeinschaft als Bewegung für religiöse Erneuerung entstand und Rudolf Steiner diesem Prozess seine grundlegende Hilfe verlieh, wurde er selbst mit der Frage konfrontiert, wie das Kultische innerhalb der Anthroposophie einzugliedern sei. Er begann über den «umgekehrten Kultus» zu sprechen als die geeignete Form von Kultus für diejenigen, die der Anthroposophischen Gesellschaft angehören.

Um hier gleich das bestimmende Kennzeichen dieses Kultus - wodurch er sich auch wesentlich unterscheidet vom sakramentalen Kultus - zu nennen: Der umgekehrte Kultus

hat als Ausgangspunkt das Ich des Menschen, das Ich als schaffendes Wesen des Menschen.

Übertragen in eine Bewegungsrichtung, sehen wir hier eine Bewegung von unten nach oben entstehen, ausgehend vom Ich-Zentrum in die Umgebung. Gleichfalls aber gibt es neben dieser «vertikalen», sich zu geistigen Wesen ins Verhältnis setzenden, auch eine «horizontale» Bewegung von Mensch zu Mensch.

Kurz angedeutet beschreibt Rudolf Steiner nämlich diesen umgekehrten Kultus so, dass dieser dann stattfindet, wenn der eine Mensch erwacht im seelisch-geistigen Wesen des anderen Menschen. Es ist ein Kultus, den in erster Linie Menschen aneinander vollziehen, dadurch, dass sie ein wesentliches Interesse füreinander entwickeln: Nicht stehenbleiben bei der Aussenseite, dem «Oberflächlichen», sondern den Willen haben zur Begegnung von Ich-Wesen zu Ich-Wesen zu kommen. Als zentrales Mittel steht uns hier das Gespräch zur Verfügung. Der Kultus kommt noch einen Schritt weiter, wenn wir für den anderen Menschen ein «weckendes» Wesen werden. Es findet dann nicht allein eine wesentliche Begegnung statt, eine Begegnung, in der man sich in seinem Wesenskern bestätigt und angenommen fühlt, wir wecken den anderen Menschen dann auch in seinem wahren Mensch-Sein, nehmen eine dienende Haltung hinsichtlich seiner Entwicklung ein. Neben dem persönlichen Gespräch ist vor allem das Gespräch, in dem geisteswissenschaftliche Inhalte im Zentrum stehen, ein Sich-auf-dem-Wege Befinden innerhalb dieses Kultus.

Dass hier ein Ideal beschrieben wird, ist deutlich: Der Mensch der Gegenwart hat es noch schwer genug, sein eigenes Ich-Wesen in sich selbst bewusst zu festigen und zu kräftigen und wirklich aus dem eigenen Ich heraus sein Leben zu gestalten.

Es geht hier also um einen Bewusstseins-Kultus, der sich im Sozialen, im Zwischenmenschlichen als moralische Qualität äussert. Mit dieser «horizontalen» Dimension ist dann zugleich die «vertikale» Dimension gegeben. Denn wenn Menschen diesen Kultus aneinander vollziehen, entsteht auch hier eine Substanz, die von Bedeutung ist für geistige Wesen. Es ist eine Substanz, die wir Menschen geistigen Wesen schenken. Während der Mensch im sakramentalen Kultus in erster Linie ein empfangendes Wesen ist, ist er hier, aus dem schaffenden Ich heraus, der Schenkende. Umfassend weist dieser Kultus auf nicht weniger als auf die Möglichkeit, sich auf eine höhere Stufe begeben zu können: Die Entwicklung des Menschen hin zu den Engeln; er bringt sich auf das Niveau der Angeli.

Auch in diesem Kultus kann man die vier Urelemente, so wie wir sie beim sakramentalen Kultus gefunden haben, wiederfinden, aber anders: Hier ist nun nicht mehr die Rede von einem linearen Charakter und einer festen Gliederung. Es geht jetzt eher um vier «Sphären», die einander ausserdem in hohem Masse durchdringen. Dieser Kultus hat also eine offene Form, hat einen kreativen Charakter, da er aus dem persönlichen Ich jedes einzelnen Menschen hervorgeht.

Mit diesem Hintergrund können wir nun zurückkehren zu der eigentlichen Fragestellung: Wie sind Eurythmie und Kultus miteinander zu verbinden, wo sind sie verbunden?

### **DAS DRITTE NIVEAU**

Dieses Niveau habe ich angedeutet als dasjenige, wo Eurythmie und Kultus zwei in einem geworden sind, wo Eurythmie dem Wesen nach kultisch aufzufassen ist.

Es lässt sich ahnen, dass wir als Rahmen hierfür den umgekehrten Kultus nehmen, die offene Form. Denn die Eurythmie steht, aus der Anthroposophie stammend, im Zeichen des schaffenden Ich. Das Ich-Wesen des Menschen hat als «Material», als «Instrument» mit dem es gestalten und schaffen kann, seine irdische, leibliche Gestalt.

Eine erste Frage ist hier: Kann man die Eurythmie als kultischen Prozess beschreiben?

## 1. EURYTHMIE ALS KULTISCHER PROZESS

Ich denke, dass eine solche Beschreibung sehr gut möglich ist. Ein konkretes Beispiel will ich hier ausarbeiten. Dies ist das Umgehen mit den Konsonantgebärden in der Eurythmie, nehmen wir den Laut L als Beispiel.

Will ich das L kennenlernen, findet zunächst ein mir entgegnetretender Offenbarungsprozess statt. Ich lerne die eurythmische Gebärde L anfänglich kennen. Darin ist auch enthalten: Wo lebt das L in der Aussenwelt, wo begegne ich ihm, wo kann ich es in der Natur wiederfinden oder im alltäglichen menschlichen Handeln. Es ist ein Prozess des Aufwachens für diesen Laut, ein Bewusstwerdungsprozess in vielen Facetten, sich verdichtend in der eurythmischen Gebärde.

Will ich diesen Laut aber wirklich kennenlernen, fragt dies ein Opfer von mir: Ich muss mich in einen Übprozess begeben, ich muss all die Facetten des Lautes L, für die ich wach geworden bin, übend erfühlen, ich gehe tastend damit um. Ich muss mich dafür einsetzen, mich darum bemühen, dem L tiefer zu begegnen, es zu durchdringen. Es ist ein Opfer: Begegnung bedeutet, dass ich mich selbst gewissermassen ein Stück verliere, um den Weg der Annäherung zu diesem Laut gehen zu können. Ich bewege mich zum L hin. Polar dazu steht, dass mir von dem L aus etwas entgegenkommt: Neben dem Opfer steht die Verwandlung. Dadurch, dass ich mich einlasse auf das, was das Wesen L mir zu sagen hat, werde ich selbst umgeformt, mache ich mir das L stets mehr zu eigen.

Schlussendlich gibt es eine Kommunion: Dies ist erreicht, wenn es mir gelingt, mir das L so zu eigen zu machen, dass ich die eurythmische Gebärde L bewusst einsetzen kann, bewusstgewollt. Ich kann das L so einsetzen, dass ich sozusagen, in Erhaltung meines Ich-Wesens, L geworden bin. Das Einsetzen der L-Gebärde ist dann eine wesentliche Kommunikation zwischen mir als Ich-Wesen und dem L als geistigem Wesen.

In diesem Beispiel ist der Prozess als ziemlich linear beschrieben. Rücksicht nehmend auf die offene kreative Form, die im umgekehrten Kultus herrscht, ist es eher so, dass die vier Sphären sich durchdringen, oder dass man sprechen kann über einen zyklischen Prozess im Sinne einer sich vertiefenden oder verdichtenden Spiralbewegung.

So sind wir zu einem Punkt gekommen, an dem wir sagen können: Eurythmie kann als kultischer Prozess beschrieben werden. Natürlich fordert dieser Gedanke eine weitere Ausarbeitung.

Will ich nun, auf diesem dritten Niveau, wirklich davon sprechen können, dass die Eurythmie in ihrem Wesen kultisch ist, kann ich nicht stehen bleiben bei einer anzuwendenden «Terminologie». Dann muss ich ein Element anwenden können, durch das die Kunstform Eurythmie zum Kultus wird.

## 2. EURYTHMIE ALS DEM WESEN NACH KULTISCH

Die Kunstform Eurythmie wird in ihrem Wesen zum Kultus, wenn die moralische Dimension ein integriertes und bewusstes Bestandteil der Eurythmie ist. Diese Moralität besteht in den in der Beschreibung des Kultus schon genannten Richtungen: Der vertikalen Doppelform und der horizontalen Richtung.

Beginnend mit der vertikalen Richtung: Hier geht es um die Moralität in der eurythmischen Gebärde. Ich erlebe die Gebärde als zutiefst moralisch, ich gehe auf diese Weise damit um. Ich kann nicht mehr «einfach so» oder aus Gewohnheit mit Gebärden umgehen. Zu erinnern ist an die Beschreibung des sakramentalen Kultus: «Das hingebende Wollen». Ich setze die Gebärde wollend ein - auch die Eurythmie befindet sich im Willensgebiet -, aber in der Gebärde bin ich zu gleicher Zeit lauschend, Hingabe liegt darin, Widmung, die Intention zu

Begegnung meines Wesens mit geistigen Wesenheiten. Eurythmisch weist dies am meisten hin auf das Gebiet, wo das «Bewusst in die Umgebung Greifen», das Formen des «Charakters» in der Umgebung im Vordergrund steht. Ich komme hierauf in der Besprechung des zweiten Niveaus noch zurück.

Auf diese Weise die eurythmische Gebärde beschreibend, kann ich hier die Idee hervorbringen, dass die eurythmische Gebärde eine Verbindung beider Kultusformen ist und somit eine Verbindung dreier Bewegungsrichtungen. Es folgen nun vielleicht grosse Worte, die mehr intentionell zukunftsgerichtet gemeint sind.

Die eurythmisch-kultische Handlung wird einerseits zur Handlung, mit der sich geistige Wesen verbinden können. Das ist die Bewegung von oben nach unten. Der Mensch und damit die irdische Wirklichkeit, stehen auf der empfangenden Seite. Es formt sich eine Substanz, die für die Erdenentwicklung von grosser Bedeutung ist.

Andererseits steht der Mensch in der eurythmisch-kultischen Handlung, von der Ich-Aktivität aus gesehen, auf der schöpferischen Seite. Das ist die Bewegung von unten nach oben. Der Mensch steht auf der schenkenden Seite, er schenkt eine Substanz, die für die geistigen Wesen selbst von Bedeutung ist.

Innerlich damit verbunden kommt hinzu noch die horizontale Dimension: Die Moralität im Sozialen, Zwischenmenschlichen, das Erwachen am anderen und das Wecken des anderen auf seelisch-geistiger Ebene als tragender Faktor. Diese Dimension impliziert, dass die Eurythmie als Kultus nicht in erster Linie oder in ihrer am stärksten wirksamen Erscheinungsform durch den einzelnen Menschen geschieht, sondern eine Gruppen-Gestaltung erfordert.

Auf diese Weise formt die Eurythmie die Möglichkeit für den Menschen, um die gewollte Zukunft durch den Einsatz seines eigenen Ich-Willens vorzubereiten, um den Menschen zur Transparenz in seinem Wesen, zur Ganzheit zu bringen. Kernartig formuliert:

Eurythmie als sichtbare Anthroposophie, als sichtbare Geisteswissenschaft, ist sichtbare Wahrheit.

Eurythmie als Kunst ist sichtbare Schönheit.

Eurythmie als Kultus ist sichtbare Güte.

Das Wahre, das Schöne und das Gute fallen hier, aus dem Ideal gesprochen, zusammen. Oder auch: Wissenschaft, Kunst und Religion - dann aber Religion objektiviert zu Kultus in der «objektiven» eurythmischen Gebärde! - als Einheit. Und mit Blick auf den einzelnen Menschen: Denken, Fühlen und Wollen kommen hier zu transparenter Harmonie.

Aus einer anderen Perspektive kann man auch sagen: Die sich formende kultische Substanz, in drei Bewegungsrichtungen differenziert, ist zutiefst verbunden mit dem Christuswesen. «Himmel» und «Erde» werden in zwei Richtungen miteinander verbunden, und auch in der horizontalen Richtung ist Christus der wesentliche Mittelpunkt.

Diese Gedanken versuche ich nun auf dem zweiten Niveau zu konkretisieren.

### DAS ZWEITE NIVEAU

Gibt es konkrete Richtungen für kultische Eurythmie als eines der möglichen Anwendungsgebiete der Eurythmie? Ich sehe einen Ansatz in zwei Richtungen.

Die erste weist uns auf eine Ansprache von Rudolf Steiner selbst. Wir versetzen uns in das Jahr 1919. Die erste Waldorfschule hat im September begonnen. Auf einem Elternabend wird die Frage gestellt, ob für diejenigen Kinder, die vom Elternhause aus ohne religiösen Hintergrund aufwachsen, nicht von der Schule aus eine Art Sonntagsfeier eingeführt werden könne. Man nahm sich diese Frage zu Herzen und legte sie im Dezember Rudolf Steiner im Gespräch



vor. Als Vorschlag für ein Bestandteil dieser Sonntagshandlung wird der eurythmisierte Wochenspruch genannt. Er antwortet darauf: «Eurythmie...? Aber das ist doch eine weltliche Kunst! Da müsste ich dann schon Formen für eine besondere Art kultischer Eurythmie geben». Kurz darauf nehmen seine Gedanken diesbezüglich aber eine andere Wendung: Die Sonntagsfeier selbst muss eine Kultus-Form enthalten, eine objektive kultische Form. Diese wird dann auch entwickelt, die Eurythmie hat darin - als weltliche Kunst - keinen Platz. Die Entwicklung der kultischen Eurythmie findet nicht statt, ist aber anwesend als noch immer offenstehende Möglichkeit; die Möglichkeit, Eurythmie einzusetzen in einer kultischen Handlung, als kultische Eurythmie, zum Beispiel in Sonntagsfeiern, im Zusammenhang von Geburt und Tod, in Kernmomenten des menschlichen Lebens.

Die zweite Richtung weist auf den Jahreslauf als kultischen Prozess. Der Ansatz hierfür liegt in einer Ansprache Rudolf Steiners vor der Eurythmie-Aufführung am 24. Juni 1923. Diese Aufführung steht im Zeichen des Johanni-Festes. Rudolf Steiner spricht hier über das Mitleben des Menschen mit dem Jahresrhythmus, den Jahreszeiten und den damit verbundenen Festen in Form von kultischen Handlungen, einem Mitleben, das beim Menschen im allgemeinen nicht mehr sehr stark anwesend ist. Der Jahreslauf steht in innigem Zusammenhang mit der Seele des Menschen. «Wenn man insbesondere dann versucht, durch die sichtbare Sprache der Eurythmie nicht dasjenige, was mit der Erde verbindet, sondern was in den Kosmos hinausgeht, in die weiten Äthersphären, darzustellen, kann man insbesondere mit diesen eurythmischen Stimmungen versuchen, die Jahresfeste zu gestalten. (...) Wir wissen, dass die Eurythmie sich weiter entwickeln muss, aber sie hat wirklich unbegrenzte Entwicklungsmöglichkeiten in sich. (...) Es kann sonderbar erscheinen, dass gerade aus einem Künstlerischen auch ein Anlauf genommen wird zu einem solchen Experiment im Menschheitsfortschritt».

Hier stehen uns, kultisch gesehen mehr in der Sphäre des umgekehrten Kultus, bereits bekannte Elemente aus der Eurythmie zur Verfügung: Die Wochensprüche und andere als kosmisch bezeichnete Lyrik, die Planeten- und Tierkreisbewegungen (und die damit verbundene Durchdringung von Vokalen und Konsonanten), ausserdem noch religiöse Texte. Dies alles sind Elemente, mit denen sozusagen das bewusste Greifen in die Umgebung, das «hingebende Wollen» verbunden ist. Das Wiederholungsmotiv, die Wiederholung des Seelenatems des Jahresrhythmus, knüpft hier an.

### AUSBLICK

Wie wäre es, wenn sich Menschengruppen finden könnten, um sich dem zu widmen, was man einen spirituellen Auftrag nennen könnte; wenn Menschen ihr Leben einrichten könnten, an kultischer Eurythmie zu arbeiten. Zur «Aussenwelt» hin wird das kein aufsehenerregendes Geschehen sein. Da, wo die Eurythmie als Kunst ihren Weg zum Publikum sucht, sucht kultische Eurythmie tendenziell mehr den Weg nach innen, zur Konzentration.

Es wird ein Weg sein von Gruppenfindung und Gruppenbildung - den Zentralstellen des sozialen Prozesses der Wesensbegegnung -, und es ist der Weg der Vertiefung der Eurythmie. In diesem Sinne, im Hinblick auf die heutige Situation, in der sich die Eurythmie befindet, kann die Entwicklung kultischer Eurythmie viel bedeuten für das Durchtragen der Eurythmie in die Zukunft. Es wird ein fester Grund gelegt, eine Verankerung, eine beständige Dauerhaftigkeit. Ich muss hierbei, um ein Bild aus meiner eigenen Lebenserfahrung zu gebrauchen, stark an die Funktion der Klöster denken: Kernorte, Verdichtungsorte der Spiritualität. Wenn ich es so sagen darf: Gruppen, innerhalb derer kultische Eurythmie eine zentrale Rolle einnimmt, können, neben allen bestehenden Formen der Eurythmie, eine «Seele» formen für

die Eurythmie, können die Funktion von Klöstern haben, von Klöstern in zukunftsgerichtetem Sinne, oder können, übersetzt in den Titel eines von Rudolf Steiner initiierten, aber nicht zustande gekommenen Impulses im Jahre 1911, ein grosser «esoterisch-sozialer Zukunftsimpuls» sein.

*Literatur:*

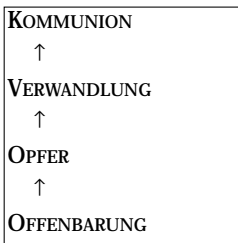
- F. Benesch: - Das Religiöse der Anthroposophie. Der kosmische, der umgekehrte Kultus, Basel 1985.
    - Ideen zur Kultusfrage. Das Religiöse der Anthroposophie II, Basel 1986.
  - H. Hahn: - «Vom Entstehen des Freien Religionsunterrichtes in der Waldorfschule und vom Einrichten der Sonntagshandlungen», in: Ritualtexte für die Feiern des freien christlichen Religionsunterrichtes (GA 269), Dornach 1997, 93-102.
  - R. Steiner: - Die Grundimpulse des weltgeschichtlichen Werdens der Menschheit (GA 216), Dornach 1988.
    - Anthroposophische Gemeinschaftsbildung (GA 257), Dornach 1989.
    - Johannistimmung. Das Miterleben der Jahresfeste», in: Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele (GA 277), Dornach 1980, 349-356.
    - «Ein esoterisch-sozialer Zukunftsimpuls. Versuch zur 'Stiftung' einer Gesellschaft für theosophische Art und Kunst»,
- in: Zur Geschichte und aus den Inhalten der ersten Abteilung der Esoterischen Schule 1904-1914 (GA 264), Dornach 1984, 421-435.

*Schemen zur Verdeutlichung*

Angesichts des sakramentalen Kultus

Angesichts des umgekehrten Kultus

Beschreibung

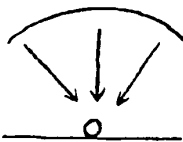


(Fig. 1)

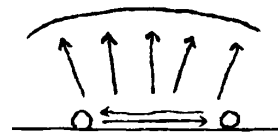


(Fig. 3)

Bewegungsrichtung



(Fig. 2)



(Fig. 4)

## Entdeckung aus der Wochenspruch-Arbeit in Jerusalem

*Jan Ranck*

In den ergänzenden Angaben zu den Wochenspruch-Formen Rudolf Steiners steht folgende Korrektur zur Seite 104 (36. Woche): «IV, V, VI, bei der letzten Zeile eine ganze Lemniskate». (Steiner gab eine halbe Lemniskate hierfür an.)

Diese Korrektur bringt zwar die Darsteller IV und VI auf die angegebenen Plätze für den Anfang des Nachtakts, aber bewirkt auch eine sehr seltsame Beschleunigung des Formablaufs am Ende des Textes. Im Erüben dieses Wochenspruchs mit dem Abschlusskurs in Jerusalem ist plötzlich aufgegangen, dass der Fehler nicht bei Steiners geschriebener Anleitung liegt («IV, V, VI, in der ursprünglichen Richtung die Hälfte des Weges»), sondern bei seiner Numerierung von den Ausgangsplätzen des Nachtakts, wo IV und VI lediglich getauscht sind. Dies ist ein Fehler der bei Rudolf Steiner hier und da doch manchmal passiert, und in diesem Falle ist es sehr verständlich, da Vor- und Nachtakt erst ein Jahr später gegeben worden sind als die Textform.

Wenn das Problem in dieser Weise gelöst wird, entsteht im Nachtakt wie im Vortakt folgende Aufteilung der Farben im Raume: Blau rechts (Ost), Grün Mitte, Rot links (West) – rechts/links vom Publikum aus gesehen.

Warum dieses als richtig empfunden werden kann in einem Vers, worin das Weltenwort spricht, wird aus folgenden Ausführungen Rudolf Steiners deutlich (für den vollständigen Text siehe GA 181, Berlin, 1. April 1918): «... Wenn aus dem Weltenraume herab der Orient, von Asien bis herüber tief in Russland hinein, angeschaut wird, so erscheint die Erde wie von einem bläulichen Schein belegt, bläulich, bläulich-violettlich; so ist die Erde auf dieser Seite aus dem Weltenraume gesehen. Kommt man nach der westlichen Halbkugel, schaut man sie an, wo sie amerikanisch ist, so erscheint sie mehr oder weniger in brennendem Rot. Da haben Sie eine Polarität der Erde, aus dem Kosmos angeschaut ...

Das sind nur zwei Farbenbestimmungen, die ich angegeben habe. Es sind natürlich ausser Farben noch andere Bestimmungen, viele andere. Ich will vorläufig nur erwähnen, zwischen dem Osten und dem Westen, in der Mitte, ist die Erde mehr grünlich, nach aussen hin gesehen, für unsere Gegend zum Beispiel grünlich. So dass in der Tat damit schon eine Dreigliedrigkeit gegeben ist ...

Fassen wir noch einmal ins Auge: die bläulich-violettlich glimmende Osterde, die rötlich-gelblich sprühende Westerde. Aber da kommen noch verschiedene Differenzierungen hinein. Wenn der Tote in unserem gegenwärtigen Zeitenzyklus gewisse Punkte betrachtet, dann bekommt er von der Stätte aus, die hier auf der Erde dadurch signiert ist, dass es Palästina, dass es Jerusalem ist, mitten aus dem Bläulich-Violettlichen heraus etwas von goldigem Gebilde, von goldigem Kristallgebilde zu schauen, das sich dann belebt: das ist Jerusalem, vom Geiste aus gesehen! Da ist das, was auch in der Apokalypse – indem ich von Imaginationen spreche – als ›himmlisches Jerusalem‹ hineinspielt. Das sind keine ausgedachten Dinge, das sind Dinge, die geschaut werden können.

Geistig, vom Weltenall aus betrachtet, war das Ereignis von Golgatha das Aufleuchten eines Goldsternes in der blauen Erdenaura der Osthälfte der Erde ...»

## Was bedeutet das eigentlich: Sektion für Redende und Musizierende Künste der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft?

*Wilfried Hammacher*

Die Frage, die ich durch diesen Beitrag ins Gespräch bringen möchte, schliesst sich an meine «Gedanken zur Leitung der Sektion für Redende und Musizierende Künste seit Marie Steiners Tod am 27. Dezember 1948» im Michaeli-Rundbrief 1998 an. Ich hatte eine Reihe von zustimmenden Bemerkungen dazu erhalten; nicht übermässig viele, aber auch keinerlei Ablehnung. Nur in zwei Fällen wurden diese Gedanken nicht nur als blosse Information hingenommen und damit basta; sondern die Frage wurde gestellt: Was ist zu tun? Ich entnehme diesem Tatbestand, dass die «Sektion» offenbar für wenige ihrer Mitglieder noch «eine zu Herzen gehende Angelegenheit» ist; ja, es wäre nicht uninteressant, in einem grossangelegten Gespräch in Erfahrung zu bringen, welche Begriffe mit diesem Wort verbunden werden und welche Bedeutung diese Einrichtung heute überhaupt noch für den einzelnen besitzt. Um ein solches Gespräch anzuregen, möchte ich einiges skizzieren im Hinblick auf die Fragen: Was *war* die Sektion? Was *ist* sie uns heute? Und was könnte sie uns *werden*?

Aus der Fülle der Berichte über Tätigkeiten, die Rudolf Steiner dann an der Weihnachtstagung 1923 in der Institution «Sektion für Redende und Musizierende Künste der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft» zusammengeschlossen hat, seien ein paar Charakterisierungen herausgegriffen.

Rudolf Steiner begründete diese neue Einrichtung mit den Worten, «dass an die Spitze der einzelnen Sektionen diejenigen Persönlichkeiten gestellt werden, die eben in der Lage sind, aus den Antezedenzen, aus dem was bisher geschehen ist, einen gewissen Zweig anthroposophischer Bewegung zu leiten» (28.12.1923, 10 Uhr vormittags). Und am 30.1.1924 (GA 260a, S. 130) ergänzte er: «Die Einteilung in Sektionen wird Sache der Leitung sein. Und es wird von der Leitung aus so gearbeitet werden, dass wirklich die Abteilungen, die vertreten werden sollen, auch vertreten werden können.»

Die Antezedenzen, die Voraussetzungen durch Können und vorangegangene Leistungen, bestanden für Marie Steiner zunächst von etwa 1902/3 bis 1907 in der Neuschöpfung der Sprachgestaltung. Nach etwa dreijähriger gemeinsamer Arbeit von R. und M. Steiner wurde das erste Ergebnis an dem Gedicht von Hegel an Hölderlin «Eleusis» vor die ersten Zuhörer hingestellt: «... durch das auf die erste Anregung Rudolf Steiners hin Marie von Sivers ganz im Anfange der anthroposophischen Bewegung (1906) unsere Rezitationskunst inauguriert hat». Von 1907 bis 1913 wurde das Dramatische ausgearbeitet: «Marie von Sivers, welche die Rolle der Demeter übernommen hatte, wies in ihrer Darstellung schon deutlich auf die Nuancen hin, die das Dramatische in der Gesellschaft erlangen sollte. – Ausserdem waren wir in einem Zeitpunkt, in dem die deklamatorische und rezitatorische Kunst durch Marie von Sivers in dem *Herausarbeiten aus der inneren Kraft des Wortes* an dem entscheidenden Punkte angekommen, von dem aus auf diesem Gebiete fruchtbar weitergegangen werden konnte» («Mein Lebensgang», 38. Kapitel). Dann folgte die zweite Neuschöpfung, die Entwicklung der Eurythmie vom Dezember 1911 an, deren Ausgestaltung Marie Steiner ab 1914 bis 1925 übernahm, «im *Herausarbeiten aus der inneren Kraft des Wortes*». – Diese Leistungen bildeten 1923 die Antezedenzen und damit den Inhalt der Sektion, deren initiative Führung und verwaltende Leitung und Verantwortung, in enger Zusammenarbeit mit Rudolf Steiner, Marie Steiner anvertraut wurden. In der neugegründeten Sektion wurden von R. Stei-

ner 1924 der Laut- und der Toneurythmiekurs und der Kurs über Sprachgestaltung und Dramatische Kunst gehalten.

Diese künstlerische Entfaltung gründete sich auf die Esoterik der gesamten Anthroposophie. Esoterik und Kunst waren von Anfang an eine Einheit gewesen. Denn in der gemeinsamen Pflege von Anthroposophie und dichterischer und rezitatorischer Kunst hatte ja der Mittelpunkt gelegen, von dem aus Rudolf und Marie Steiner Anthroposophie in die Welt getragen hatten («Mein Lebensgang», 31. Kapitel). Dieses Fundament, wie die Jahre 1902 bis 1923/25 es gelegt haben, betritt jeder, der Sprachgestaltung oder Eurythmie als seine Tätigkeit in Anspruch nimmt; weicht er dem aus, befindet er sich ausserhalb der Sachkompetenz für seine Kunst.

Nachdem Esoterik und Fachgebiet immer aus einem Grunde erwachsen waren, sollte nun 1923 eine Weiterentwicklung und Steigerung errungen werden durch den Aufbau einer Hochschule für Geisteswissenschaft: das Streben und Können der Sektionsarbeit sollte inspiriert und emporgesteigert werden durch eine strenge esoterische und fachkompetente Führung, der sich Rudolf Steiner selbst widmen wollte. Die Sektionen sollten hinaufgeführt werden in drei esoterische Klassen:

*Klassen*

I						
II						
III						

*Sektionen*

Darauf, dass diese Ausgestaltung neu, das Grundprinzip aber von allem Anfang an dasselbe war, was die Entwicklung der redenden, eurythmischen und musizierenden Künste betrifft, wies R. Steiner in seinem Eröffnungsvortrag zur Weihnachtstagung am 24.12.1923 hin:

«Die Eurythmie wird ... wirklich aus den tiefsten Untergründen des anthroposophischen Wesens herausgeholt und gepflegt. Und dessen muss man sich bewusst sein, dass mit der Eurythmie, so unvollkommen sie heute sein mag, etwas in die Welt hineingestellt wird, was ein ganz Ursprüngliches ist, ein Primäres, und was in keiner Weise verglichen werden darf mit irgend etwas anderem, was scheinbar ähnlich heute in der Welt auftritt. Diesen Enthusiasmus müssen wir für unsere Sache aufbringen, dass wir die äusserlichen oberflächlichen Vergleichsmöglichkeiten ausschliessen ...

Ebenso habe ich zum Beispiel in der letzten Zeit viel Blut schwitzen müssen, möchte ich sagen – es ist natürlich symbolisch gemeint –, über allerlei Diskussionen über jene Form des Rezitierens und Deklamierens, wie sie in unserer Gesellschaft durch Frau Dr. Steiner ausgebildet worden ist. Ebenso wie die Eurythmie ist der Grundnerv dieses Deklamierens und Rezitierens derjenige, der aus anthroposophischer Grundlage herausgeholt und gepflegt ist, und auf diesen Grundnerv muss man sich einstellen. Den muss man erkennen und nicht glauben, dass, wenn man da oder dort irgendeinen Fetzen von dem, was nun gut oder sogar besser in anderen, ähnlichen Formationen da ist, hineinführt, so käme etwas Besseres heraus. Dieses Ursprünglichen, dieses Primären, dessen muss man sich bewusst sein auf allen unseren Gebieten.»

Im Nachrichtenblatt vom 8. Juni 1924 (GA 260a, S. 233) prägt Rudolf Steiner diesen Zusammenhang weiter aus:

«Die Eurythmie als Kunst ist eine Frucht der in der anthroposophischen Bewegung wirkenden geistigen Impulse ... Man kann sagen, die rezitatorische Kunst erlebt an den eurythmischen Bestrebungen die Bedingungen ihres Wesens. Sie ist ja zunächst an das Wort gebunden. Aber das Wort unterliegt leicht der Versuchung, vom Künstlerischen abzuweichen. Es will Ausdruck des Verstandes- und Gefühls-*Inhaltes* sein. Künstlerisch wirksam kann aber nur die *Gestaltung* dieses Inhalts sein. Wenn nun die Rezitation an die Seite der eurythmischen Bewegungskunst tritt, muss sie ihren gestaltenden Charakter in aller Reinheit entfalten. Sie muss zur Offenbarung bringen, was durch die Sprache bildnerisch und musikalisch wirken kann. Es war daher für die Eurythmie die Entwicklung der rezitatorischen Kunst in der Art notwendig, wie sie durch die Hingabe Marie Steiners für diesen Teil der anthroposophischen Bewegung ermöglicht worden ist. Man sollte innerhalb der Anthroposophischen Gesellschaft verfolgen, was seit dem Zeitpunkte, da 1914 in Berlin Marie Steiner mit einigen Eurythmistinnen die Arbeit begann, entstanden ist. Eurythmie konnte sich als sichtbare Sprachkunst nur entfalten an der Seite der künstlerisch erfassten, hörbaren Sprachkunst. Nur wer die künstlerische Erfassung dessen, was im hörbaren Wort liegt, hat, kann den rechten Sinn dafür entfalten, wie sich das Hörbare in der Eurythmie zum Sichtbaren umgestaltet.»

Esoterisch sowohl wie künstlerisch-handwerklich handelt es sich um das Vermögen, dahin zu gelangen, dass «der astralische Leib den Ätherleib abfängt» (GA 282, S. 341). Oder: dass wir aus dem physischen Bewusstsein ins Bewusstseinsseelen-Feld des Ätherkosmos vorschreiten.

Im Gedenken der Brandnacht des ersten Goetheanum spricht Rudolf Steiner am 31.12.1923 (GA 260, S. 233) von diesem Entwicklungsschritt esoterischer Kunst: damals in den Mysterien von Ephesus und 1923 am Beginn einer modernen Mysterienstätte; einem Wollen, das Rudolf Steiner selbst nur bis zur ersten Keimlegung führen konnte.

«Wenn der Einzuweihende den Tempel von Ephesus betrat, dann wurde sein Blick gelenkt auf jene Statue (der Diana von Ephesus), die ihm eigentlich die Worte in Herzenssprache zurief: Vereinige dich mit dem Weltenäther, und du schaust das Irdische aus Ätherhöhen.»

Und über den abgebrannten Goetheanum-Bau sagte er:

«Und wäre unser Goetheanum ganz fertig geworden, dann wäre auch vom Eintritte im Westen der Blick gefallen auf jene Statue, in der der Mensch die Aufforderung gefunden hätte, sich selbst als kosmisches Wesen zu wissen, hineingestellt zwischen die Mächte des Luziferischen und die Mächte des Ahrimanischen, in innerer, gottgetragener Wesensangleichung.»

Am ersten Tag des ersten Eurythmiekurses für Lory Maier-Smits betonte Rudolf Steiner (GA 277a, S. 19):

«Diese neue Bewegungskunst kann nur jemand ausführen, der anerkennt und in der Überzeugung lebt, dass der Mensch aus Leib, Seele und Geist besteht.»

Und in seinem letzten Kurs über «Sprachgestaltung und Dramatische Kunst» entwickelte er für den Sprecher und Schauspieler das getrennte Üben von Denken, Fühlen, Wollen (wirk-

sam in Geist, Seele, Leib): 1. des prosaisch-gedanklichen Inhalts, 2. der willenshaft-körperlichen Geste und 3. des Sprechens im «Seelenatem» aus dem Lautempfinden heraus, «der inneren Kraft des Wortes».

Das Hineinwachsen in die kosmische Gestaltung von Denken, Fühlen, Wollen, jenseits der Schwelle zur geistigen Welt, im Elementarischen, im kosmischen Bestehen zwischen Luzifer und Ahriman, bis in die Wesenshöhen der Hierarchien hinauf – das führte Rudolf Steiner in den 19 Stunden der 1. Klasse aus.

Dann starb Rudolf Steiner. Die Hochschule blieb Fragment. Einen «eventuellen Nachfolger» hat er nicht ernannt. Wer wollte das auch sein? Was uns blieb, sind Errechnisse und Keime, mit der Trage- und Entwicklungskraft für Jahrhunderte.

1926 begann Marie Steiner damit, alles, was sie an Grundlagen von R. Steiner erhalten und aus eigenem Können erarbeitet hatte, für das Schauspiel-Ensemble, das sich zusammengefunden hatte, fruchtbar zu machen: in den vier Mysteriendramen, in der Rezitation, im Sprechchor, Faust I und II, in weiteren Dramen von Goethe, Schiller, Steffen u. a. – Kurt Henedewerk hat den Hochschul- und Sektionscharakter der Arbeit durch die weiteren gut drei Jahrsiebente beschrieben:

«Die Leistungen, die im Verlaufe dieser Zeit hingestellt wurden, waren nicht das Ausschlaggebende. Der Weg, auf dem sie errungen wurden, war das Wichtigere. Er verlangte eine innere Wandlung des Menschen, um Zukunftskräfte zu entbinden, die der Entwicklung der Menschheit dienen sollten. In diesem Sinne wurde der sprachliche Schulungsweg auch ein esoterischer. Die Arbeit war eine wirkliche Sektionsarbeit.

Deshalb waren die Anforderungen, die Frau Dr. Steiner an uns stellte, hoch und streng. In gesteigertem Masse stellte sie sie an sich selbst und erfüllte sie. Trotzdem sie ihre eigenen Kräfte und Fähigkeiten aufs höchste entwickelt hatte, so dass sie die Kunst der Sprachgestaltung in wahrer Vollendung beherrschte, suchte sie rastlos weiter. Als ich im Sommer des vergangenen Jahres Frau Dr. Steiner besuchte und sie zum letzten Male mit mir den «Orest» und «Johannes» arbeitete, sagte die Einundachtzigjährige zu mir: «Jetzt, jetzt glaube ich das Geheimnis der Willenskräfte in der Sprachgestaltung verstanden zu haben.»

«Nein, man machte nicht «Sprachgestaltung», weil Frau Dr. Steiner es so wollte, sondern weil sie in kongenialer Weise den künstlerischen Ausdruck fand für das, was in der Anthroposophie als neue Möglichkeiten lebte. Man musste «draussen sprechen», weil das neue Bild des Menschen nicht mehr abgeschlossen war durch die Grenzen des physischen Leibes, sondern hineingestellt in eine lebendige Wechselwirkung zum gesamten Kosmos. Diese ewige Wechselwirkung von draussen und drinnen, wie konnte sie anders zum Ausdruck gebracht werden als durch ein freies Gestalten der Ein- und Ausatmung! Rudolf Steiner sagte einmal zu Frau Doktor, sie besitze diese völlige Freiheit des Atems. – Was bedeutet dies innerhalb der künstlerischen Gestaltung? Dass Denken, Fühlen und Wollen vom Ich aus so gehandhabt werden können, dass sie nicht zerstückelnd, verschleppend oder übersteigernd in die Atemführung eingreifen, sondern dass sie formend, musikalisch belebend, im freiströmenden Atem das gesprochene Wort gestalten, zum aufnehmenden Menschen hingelassen werden, ihn nicht durch subjektives Erleben vergewaltigend, sondern ihn zum freien selbständigen Miterleben aufrufend. Dieses hohe Ziel der Sprachgestaltung wurde vor uns hingestellt und von Frau Dr. Steiner in vollendeter Weise dargelebt.» («Mitteilungen aus der anthroposophischen Bewegung», Nr. 54, Michaeli 1973.)

Tatiana Kisseleff berichtet von M. Steiner:

«Sie sehnte sich danach, in ihren Mitmenschen die Anfänge des Kosmischen zu erleben. Es klingt noch in meinen Ohren, wie sie an einer Probe zu den Schauspielern sagte: «Ach, wenn Sie etwas kosmischer sprechen könnten, wenn Sie ein wenig kosmischer wären!» (Marie Steiner-von Sivers im Zeugnis von Tatiana Kisseleff u. a.), Verlag Die Pforte, Basel 1984.)

Ilja Duwan sprach über die Esoterik M. Steiners im Arbeiten:

«In einem intimen Gespräch hat Marie Steiner ihre «ganze Aufgabe» mit den Worten umschrieben: «eine Vorstufe zur Meditation zu schaffen». – Und: «Die Gesetze der Sprachgestaltung decken sich mit den Gesetzen der Meditation.» – «Wie ein roter Faden zog sich durch die Jahrzehnte ihres Wirkens die Arbeit an den Lauten ... So ist der Schulungsweg tief darauf ausgerichtet, den Ätherleib und die Ätherwelt wahrnehmen zu lernen.» (Ilja Duwan, «Sprachgestaltung und Schauspielkunst», Verlag am Goetheanum 1990.)

Fred Poeppig schilderte den Unterricht:

«Sie ergreift jede Sprachgebärde mit absoluter Sicherheit und verkörpert sie mittels des freischwingenden Atems im Reich der Ätherwelt mit derselben Sicherheit, mit der das absolute Gehör des Musikers den richtigen Ton erfasst.» – Poeppig fragte M. Steiner: «Dr. Steiner äusserte einmal, dass er in Ihnen eine Kontrolle für die innere Sprachgebärde gehabt habe; in welchem Sinne ist das gemeint? Sie sann einen Augenblick, um auf meine Frage die rechte Antwort zu finden, und sagte etwa: «Nun, er sah eben eine Möglichkeit, die Gebärde der Sprache, wie sie als innere Eurythmie ihr zugrunde liegt, an mir abzufangen und zu kontrollieren, so wie sie durch mich zum Ausdruck kam.» (Fred Poeppig, «Marie Steiner», Lohengrin-Verlag 1990.)

Hieraus erhellt sich auch Marie Steiners Erfahrung und Entdeckung an C. F. Meyers Lyrik: «Ich prüfte die bei seinen Gedichten aus der dramatischen Empfindung sich naturgemäss heraus ergebende Gebärde an der Gesetzmässigkeit der Eurythmie und fand, dass sich beide deckten. Ich freute mich an dieser im Spiegel der Eurythmie zurückstrahlenden Gebärde und erkannte in ihr eine Quelle der Wiedererneuerung dramatischer Kunst.» (Marie Steiner, «Gesammelte Schriften II», 1974, S. 53.)

Allein diese Bemerkung forderte eine umfassende Hochschul- und Sektionsarbeit, um den Punkt zu erfassen, aus dem M. Steiner ihren besonderen dramatischen Impuls heraus entwickelt hat; und was von uns in der Ausarbeitung desselben gefordert ist.

Man könnte auch den Arbeitsinhalt der Sektion für Sprecher und Eurythmisten mit den Worten R. Steiners zusammenfassen: «Den Gedanken, der sonst abstrahiert ist, wiederum hinunterzubringen zu der Sprache»; so, wie er es selbst in seinen Mysteriendramen dichterisch verwirklicht hat: «... den heute ja nur noch bestehenden Gedankenrhythmus, das Gedankenmusikalische, das Gedankenliedliche bis zum Laut wiederum zurückzuführen».

So etwa könnte der Begriff dessen, was Inhalt von Hochschule und der Sektion für Redende und musizierende Künste bis 1948 war, umrissen werden. Wesentlich erscheint, dass «Sektion» von einem Einheitlichen, geistig Ganzen durchdrungen war, das, auf festen Grundsätzen ruhend, sich auf intensive, unfassbar reiche Weise zu einer ersten hohen Kultur ausbilden konnte. Als solche ist sie weit in das allgemeine Kulturleben eingedrungen, wirksam noch Jahrzehnte über M. Steiners Tod hinaus.



Und doch kann uns das Wort von Margarita Woloschin zugleich Warnung und Hoffnung sein:

«Die Tat von Marie Steiner, mit der sie in die Kultur der Menschheit eingegriffen hat, indem sie aus dem Geiste der Anthroposophie eine Kunst der Sprachgestaltung schuf, welche das Wort zu seinem göttlichen Ursprung, zu dem schöpferischen Urwort führt, wird einmal von einer geistigeren Zeit, als es die unsrige ist, verstanden und gewürdigt werden. Ihrer Persönlichkeit stehen wir zeitlich zu nah, um ihre Grösse ermessen zu können.» (Gedenkblatt für M. Steiner, März 1949.)

Was 1948/49 schlagartig aufhörte, war die Einheit der Sektion in der Geisteshaltung und Stilsuche ihrer Mitglieder. Wie konnte das auch anders sein, nachdem keine fachkompetente Leitung mehr existierte, welche die verschiedenen, berechtigt individuellen Intentionen zusammengeführt, angeregt, gefördert hätte; oder ihnen auch, wo sie das Fundament verliessen, kritisch zu begegnen. Die zeitweiligen Sektionskollegien, die sehr fruchtbar arbeiteten, konnten ohne eine dauernde und feste Einbindung in das Kollegium der ganzen Hochschule nichts Richtungsweisendes ausrichten.

Heute gehen wir in der künstlerischen Sprachbehandlung und in der eurythmischen Gestaltung einer babylonischen Sprachverwirrung entgegen, soweit wir nicht schon mitten in ihr angelangt sind. Die Individualisierung unserer Künste suchen wir alle. Das könnte und dürfte nicht anders sein. Aber wie können wir es anstellen, dass wir die aus den Fundamenten hervorgehende Einheit nicht verlieren? Wie könnte eine Neuimpulsierung des Sektionsgedankens aussehen?

Bis heute sind für die «Sektion» – sowohl für den Gedanken wie für die Institution – verantwortlich: die Mitglieder derselben, der Vorstand am Goetheanum und das Hochschulkollegium. Genauso, wie der Gedanke den Blick auf den Ursprungszustand fordert, so auch der auf die Institution; im Hinblick auf neue Impulse. In den Gründungsvorstand hatte Rudolf Steiner 1923 drei Naturwissenschaftler und drei Künstler berufen: die Ärztin Dr. Ita Wegman, die Mathematikerin und Astronomin Elisabeth Vreede, den Juristen (Sekretär und Schatzmeister) und autodidaktischen Naturwissenschaftler Dr. Guenther Wachsmuth, Marie Steiner, den Dichter Albert Steffen, die Plastikerin Edith Maryon (auf ihre eindringliche Bitte verzichtete R. Steiner auf ihre Einbeziehung in den Vorstand und übergab ihr nur die Leitung der Sektion für bildende Kunst). Das von R. Steiner unzählige Male besprochene notwendige Zusammenwirken von Wissenschaft und Kunst, sowohl für die Erarbeitung der Anthroposophie als auch für ihre Verwirklichung, war damit institutionalisiert. 1963 starb die letzte der drei Künstlerpersönlichkeiten, A. Steffen; 1973 die letzte der später eingesetzten Naturwissenschaftlerinnen, die Ärztin Dr. Margarethe Kirchner-Bockholt. Naturwissenschaft und Kunst sind so seit 36 bzw. 26 Jahren nicht mehr im Vorstand vertreten.

Die Arbeitsgebiete des Hochschulkollegiums deckten sich zunächst mit denen des Vorstands. Mit W. Lewerenz und K. v. Baltz war dann ab 1948 zumindest noch die Musik vertreten. Heute trägt nur noch ein Künstler, Christian Hitsch, Verantwortung; die übrigen Sektionsleiter sind Wissenschaftler. Was seit 1923 teilweise beibehalten wurde, ist das Prinzip, dass die Sektionen, «die vertreten werden sollen, auch (durch ihre Leistungen) vertreten werden können», mit Ausnahme eben der Abteilung für redende und eurythmische Künste; und seit 33 Jahren (mit kurzer Unterbrechung durch J. Gunzinger) auch der musikalischen Kunst. Es ist mit diesem Jahrzehnte dauernden Ausschluss der Künstler von der leitenden Verantwortung allerdings eine lange Periode der Entmündigung dahingegangen.

Dass die institutionellen Verhältnisse der Hochschule von heute sich in wenig oder keiner Übereinstimmung mit den Gründungsverhältnissen befinden, ist unübersehbar. Ob die Gründe, die zu diesem Wechsel geführt haben, durchgehend fruchtbare oder ausschliesslich unfruchtbare waren, könnte nur eine eingehende Beurteilung klarstellen.

Was nun unser Anliegen, das Anliegen der Mitglieder der Sektion für Redende und Musizierende Künste betrifft – wenn, wie anfangs gesagt, die Sektion wieder etwas Lebendiges, Gemeinsames, Notwendiges und damit zu Herzen Gehendes werden soll –, so müsste dieses Anliegen ein Herzorgan finden, das alles begleitet, was an Tätigkeit sich entfalten will, irgendwo in der Welt, und zugleich die kreisenden Ströme der Peripherie im Herzen versammelt und sie mit dem «Grundnerv» unseres bald hundertjährigen Kunstimpulses in feurige Berührung bringt. Die Worte «Sprachgestaltung» und «Eurythmie» sind mit Begriffen besetzt, die diesen Grundnerv in sich tragen. Was nicht in diesem verwurzelt ist, kann keinen Anspruch auf diese Namen haben. Kontrolle also? Dogmatismus? Niemand kann dergleichen auch nur erwägen, der den Raum der Freiheit kennt, der für die kleinste künstlerische Schöpfung unverzichtbar ist.

Seit einigen Jahren taucht ein Verfahren auf, unter dem staatliche und private Lehranstalten und die Lehre praktisch anwendende Institute (z. B. die Heilpädagogik in der Schweiz) eine «Qualitätssicherung» nachweisen müssen. Sie müssen nachweisen, ob das, was sie oben auf ihre Fahnen geschrieben haben, unten im Leben auch ankommt. Anthroposophische Institutionen haben begonnen, sich dieser Prozedur freiwillig zu unterziehen, um einem eventuell drohenden staatlichen Zwang dazu zuvorzukommen. – Qualitätssicherung also unserer Sektion?

Im Oster-Rundbrief der Sektion 1999 werden eine ganze Reihe solcher Versuche geschildert, zum Teil sehr eindrücklich, die eine Auseinandersetzung zwischen dem Experiment und dem «Grundnerv» der jeweiligen Kunst in Angriff genommen haben. Diese Ansätze müssten zu einem Herzorgan versammelt werden, zu einer Gemeinsamkeit aufbauenden Arbeit, in zum Teil dauernder, zum Teil wechselnder Besetzung. Die Gesetzmässigkeiten unserer Künste, das karmische Fundament, aus dem sie gewachsen sind, das strenge, exakte Handwerk, der geistgegründete Impuls, sie bilden den einen Pol; der andere Pol ist die Herausforderung an Phantasie, Erfindungskraft, Äthervitalität, Unbefangenheit, Kühnheit und Wagemut für nie Dagewesenes. Wovor sollte man bange sein? Was könnte einen fesseln? Wie das Herz zwei Blutströme wechselnd vereint, nicht als Pumpe, sondern als Sinnesorgan des peripheren Umlaufs, so müsste eine vielseitige Arbeit unsere Künste bewegen, erringen, bewahren, erobern. Und: keine Meditation ersetzt Begabung für die Kunst und die so harte Arbeit dafür. Keine Kunst hat wirkliches Blut ohne esoterisches Feuer. So könnte ich mir ein Herzorgan unserer Sektion denken, durch das echtes Leben strömt. Soviel, was mir die «Sektion» sein könnte!

Wenn die Verhältnisse so bleiben, wie sie bis heute geworden sind, mit dem Goetheanum als Zentrum, wird das nächste Jahrhundert wohl kaum mehr Ursache finden, sich nach ihnen länger umzusehen. Wenn ein Gespräch innerhalb der drei Menschenkreise, die Verantwortung tragen, entstehen könnte, würde sich wohl vieles wenden lassen.

Es käme auf einen ehrlichen Versuch an!

# BERICHTE

## South Coast Eurythmy Ensemble

Seit anderthalb Jahren arbeiten die Mitglieder des «South Coast Eurythmy Ensemble» mit Dr. Chiu-Nan hai, Ph. D. von der Chi-Gong Research Foundation hier in Santa Barbara.

Dr. Lai hat seit längerer Zeit zweimal jährlich Workshops gehalten über alternative Heilmethoden für chinesischsprechende Teilnehmer. Ursprünglich waren diese acht Tage dauernden Workshops für Krebspatienten gedacht, aber sie sind gewachsen und umfassen jetzt viele Themen und Aspekte der Gesundheit.

Eine Verlags-, Vortrags- und Tagungsorganisation ist hieraus entstanden, und Zentren (ähnlich den deutschen Reformhäusern) sind zu finden in Malaysia, Singapur, Taiwan und China.

Dr. Lai lernte Eurythmie und Anthroposophie vor mehreren Jahren kennen, und kürzlich nahm sie mit der Waldorf-Schule in Santa Barbara Kontakt auf. Eurythmie für Laien wurde angeboten als Teil der letzten zwei Workshops, und im Dezember 1998 wurde eine Eurythmie-Demonstration und eine kleine Aufführung gezeigt.

Das Ensemble arbeitet intensiv mit Robin Pan, Dr. Lais Übersetzer, an einem Gedicht der Deng-Dynastie in originalem Chinesisch, «Auf dem Storch Turm». Dieses Gedicht wurde dann Teil der Demonstration sowie der halbstündigen Aufführung. Ein Frage-Gespräch folgte mit Hilfe von Robin Pan. Die Teilnehmer zeigten Interesse für Waldorf-Erziehung, Anthroposophie, biologisch-dynamische Landwirtschaft sowie Eurythmie. Mit wenigen Ausnahmen hatte keiner der Teilnehmer früher Eurythmie erlebt. Die uralte Beziehung jedoch zum «Chi» (Lebenskraft, Lebensenergie) wie «Tai-Chi», erzeugte eine starke und natürliche Offenheit der Teilnehmer gegenüber dieser neuen «Lebenskraftkunst» – Eurythmie.

Als Ensemble sind wir enthusiastisch und inspiriert für die weitere Arbeit mit der chinesischen Sprache. Schliesslich ist ein immenser Teil der Erdbevölkerung mit dieser Sprache oder einer der Dialekte verbunden! Da wir bis jetzt rein aus dem Hören und mit den ursprünglichen eurythmischen Gebärden arbeiten, wären wir sehr dankbar über alle Hinweise und Anregungen, die wir zur chinesischen Eurythmie bekommen können.

Bitte nehmen Sie Kontakt auf mit uns:

*Maria Walker-Ebersole  
South Coast Eurythmy Ensemble  
4970 Third Street  
Carpinteria, CA 93013, USA*

## Miniatur-Begegnungen mit Kurtag

*Christian Ginat*

Donnerstag, 3. Dezember. Das Kairosquartett spielt «Aus der Ferne» im Grundsteinsaal. Ein sehr wortkarges Stück, zunächst nur ein einzelner Ton für jedes Instrument, gleiche Duo-dezimalabstände, dann wenige weitere Tonschritte. Doch weder Struktur noch Einfachheit sind vordergründig. Vom ersten Angang an entsteht eine Hörspannung, die so stark ist, dass sie das weitere Konzert «durchstimmt». Die Wachheit des Verlaufs spannt die Töne in einen

weiten Raum hinein. Und dadurch scheinen die Spielbewegungen mit einer neuartigen Souveränität zu geschehen. Der Bann, der entsteht, ist aber kein Sog, er besteht aus liebevoller Klanggebung und gesteigerter Wachsamkeit.

Dass daneben die fünf Stücke von Webern verblissen, wird mir der Leser nicht glauben, doch war es nicht nur mein, sondern mehrerer Zuhörer starker Eindruck.

Nach Bartóks 3. Streichquartett folgt op. 1 von Kurtág (1959). Eine sehr komplexe Klanglichkeit, aber immer mit Leichtigkeit bewegt, fast wie durch einen Flügelschlag. Und wieviel Humor in den häufigen skurrilen Wiederholungen! Und wieder das wunderbare erste Stück am Schluss, allerdings getrübt durch die Unruhe im Saal.

Montag, 25. Januar. Kurtág in der Musikakademie Basel. Studenten des Instrumentationsseminars von Roland Moser haben Klavierstücke aus «Jatekok» für Bläserquintett umgeschrieben.

«Très humble regard sur Oliver Messiaen»,

«Sintflutsirenen»,

Geburtstagsmusik für D. Antal.

Kurtág geht äusserst liebevoll mit den Klängen um und pflegt sie so, dass mitunter gewürzähnliche Wirkungen entstehen (ein gestopft Horn fortissimo in einem leisen Klang zum Beispiel). Aber auch mal eine so weiche Klanggebung, dass nur noch die Bewegung statt der einzelne Töne hervortritt. Sein Engagement für die musikalische Phrasierung ist aber unbedingt und sehr energisch. Manchmal kommt die Stärke der Gebärde nahe an eine Sprachdiktation. «Grösste geistige Unruhe, aber grösste technische Ruhe.» Sein Arbeitsstil ist völlig unpräzise: «ich lerne hier» und weckt das nötige Vertrauen, um die öffentliche Stunde für alle zum tiefen Erlebnis werden zu lassen.

## Bericht über die Eurythmietagung in Südafrika im Januar 1999

*Liz Smith*

Seit fünf Jahren kommen Eurythmisten aus ganz Südafrika zu einer jährlichen Tagung in Kapstadt zusammen. Jedes Jahr fliegt Ursula Zimmermann, wie der kleine Pirol, nach dem sie ihre Dornacher Gruppe benannt hat, nach Süden in wärmere Gefilde, um uns auf unserer Eurythmiereise führend zu begleiten. In diesem Jahr spürten wir alle deutlich, dass diese Tagung zu einer Veranstaltung geworden ist, von der ein eigener Impuls ausgeht, der die Eurythmie in diesem Land trägt und nährt, und aus dem neue Impulse hervorgehen können.

Jeden Morgen trafen wir uns zur Toneurythmie und bewegten uns zu der Musik von Mozart, Pugnani und Schubert. Begleitet wurden wir dabei von Lorraine Rothenberg (Klavier) und Bernard Hurner (Geige). Es war eine besondere Ehre für uns, von diesen begabten und hilfreichen Musikern begleitet zu werden. Lorraine, die zu unserer Gruppe gehört, war vom ersten Jahr an auf unserer musikalischen Reise dabei, und Bernard, der mit zur Familie gehört, half uns dabei, die Musik zu erforschen, während Ursula auf magische Weise jedem Musikstück sein Geheimnis entlockte und uns Flügel verlieh. Darauf folgte eine Periode des konzentrierten Studiums, während der wir uns mit den Nebenübungen und ihren positiven Auswirkungen beschäftigten.

In der Lauteurythmie erforschten wir die Vokale und Ursula half uns dabei, unser Erleben ihrer unterschiedlichen Qualitäten zu vertiefen, indem wir sie zusammenkommen und auf-

einander wirken ließen. Die tiefe Weisheit hinter den einfachen und doch archetypischen Formen und Rhythmen der Energie- und Friedenstänze wurde auch deutlich.

Nach drei Tagen konzentrierten eurythmischen Erlebens öffneten wir unseren Raum für die Teilnehmer der allgemein anthroposophischen Tagung und der Lehrertagung. Zu der Idee, die drei Gruppen in einer Tagung zusammenzubringen, war es gekommen, weil Herr Dr. Zimmermann sich glücklicherweise dazu entschlossen hatte, seine Frau auf ihrer alljährlichen Reise zu begleiten. Wir alle erlebten seinen Beitrag und die gegenseitige Befruchtung der verschiedenen Sektionen als äußerst bereichernd, obwohl es räumlich oft eng war und man zwischen verschiedenen Veranstaltungen wählen musste. Es war auch wunderbar, unsere Arbeit am letzten Abend vor einem so warmherzigen und positiven Publikum vortragen zu können. Diese Art von kombinierter Tagung wird mit Sicherheit in der Zukunft wiederholt werden.

Ein Höhepunkt und eine wirkliche Inspiration war für mich die dynamische Aufführung der südafrikanischen Eurythmisten (Celeste Didben-Roux, Michelle Kaplan, Madeleine Roux, mit Kitty Hagman und - aus Neuseeland - Bevis Stevens) mit ihrem Programm «What does it mean - 'Tame'?). Nach einem mehrmonatigen Zusammenarbeiten in Dornach, unter der «großmütterlichen» Obhut von Ursula, hatten sie dieses Programm mit Werken von Schubert, Rudolf Steiner, Saint-Exupery, T.S. Elliot und Schostakowitsch zusammengestellt, das verdienstermaßen großen Applaus erhielt. Eine spätere Aufführung für die Schüler der Waldorf Constantia zeigte, wie die Künstler durch die Wahrheit, Schönheit und Kraft ihrer Arbeit ihr junges Publikum begeisterten, das die Vorstellung aufrecht sitzend und mit großem Interesse verfolgte.

(aus dem Englischen von Margot M. Saar)

## Ein «Faust»-Projekt aus der Freien Waldorfschule Mannheim

Johannes Bleckmann

Im Herbst 1998 fasste ich den Entschluss, zur Feier des 250. Geburtstages von Johann Wolfgang von Goethe den «Faust I» zu inszenieren, und gewann für dieses Projekt viel Zustimmung. Nun haben wir im Januar mit einigen Proben begonnen und eröffnen damit einen Bogen, der seinen Einschlag in den Aufführungen am 2. und 3. Oktober findet. Auf diesem Wege regt sich und bewegt uns schon jetzt ein intensives und vielseitiges Leben.

Was motiviert uns zu einem solchen Projekt?

*Die Sprache:* Auch in unserem Schulleben brauchen wir ihre Impulse in steigendem Masse. Es ist schockierend, wenn Schüler aus ihrer Umgangssprache nicht mehr allein heraus können. Den Verlust empfindet auch mancher Erwachsene nicht mehr. Wie stark aber ergreift und begreift Faust seine Identität gerade durch seine Sprache? Individuelles Ausdrucksvermögen erweitern und gegenseitiges Verständnis erleichtern – das wollen wir ein Stückchen mitbewirken!

*Die Begegnung:* Für viele Teilnehmer ist es einfach interessant, Menschen aus anderen Bereichen unserer Schule zu begegnen. Manche Konflikte und manches Befremden entstehen nur aus mangelnder Wahrnehmung heraus. Fronten werden gebildet, und immer wieder sichern wir uns durch gewohnte Verhaltensmuster voreinander ab. So nimmt das Bedürfnis,

wahrgenommen und geachtet zu werden, immer mehr zu. Aber Freude an einem gemeinsamen Abenteuer ist natürlich die Hauptsache für uns: Eltern, Schüler, Lehrer, Mitarbeiter und «Ehemalige»!

*Goethe:* Er «liegt in der Luft»! Vielleicht nicht ganz so wie die erwartete Sonnenfinsternis im August, aber immerhin vereint beide nicht nur das Monatsdatum, sondern auch die Eigenschaft, das All und das Einzelne zu beleuchten und zu klären. Es ist eine besondere Gelegenheit, einen neuen Zugang zu Goethe und seinem Schaffen zu bekommen. Zu sehr verschattet ist der Blick auf sein «Anliegen», zu sehr benötigen wir sein Vorbild.

*Noch ein Grund* und wohl der spannendste: der Pakt mit dem Teufel.

Wird es gelingen, mit dem Paktgeschehen die dramatische Nähe und Herausforderung mit dem «Bösen» zu gestalten?

Wer erlebt nicht, wie dieser Entscheidung und jenem Entschluss ein innerer Dialog mit dem Teufel vorangeht?

Bildlich gesprochen: den blutroten Faden, der im «Faust» durch alle Teile schäumend schiesst, begleitet mit Knistern ein tödlicher Rauhreif, denn Dumpfheit, Hohn und Verlassenheit lassen den Atem stocken, erstatten. Ein Widerspruch im Innern! Brenn- und Gefrierpunkt zugleich! Individuelle Schärfe, einsames Ringen!

Und das Ziel im «Faust»!?

In der Tiefe ein kindliches Ostergefühl, hinter der Stirne ein unerbittlicher Drang nach Wahrheit und in der Ferne ein Gretchen, das an ihn glaubt?

Schafft neben diesem sonnenhaften Goethe, der so vieles phänomenal überschaute und bis in die Sinn- und Satzstruktur hinein verarbeitet, nicht ein Goethe, der revolutionär einen Bewusstseinszustand, einen Faust nur anreißt und skizziert, der im ersten Teil nicht souverän sein kann, obwohl er will, und der im Schmerz sich verzehrt? Begreife ich dieses dramatische Erkennen in der erschreckenden Zumutung, Verantwortung für des «Bösen» Gesellschaft zu übernehmen? Ist das christlich?

Die Inszenierung wird nicht breit und episch, sondern musikalisch-elastisch sein. Die vitale Sprache und der schlagartige Wechsel der leuchtkräftigen Szenen erfahren dadurch eine besondere Behandlung. Die Szenenfolge soll Bilderstrom werden, im Licht sollen er stehen und vergehen Farbe und Raum, Kulisse und Kostüm werden reduziert wie zum Fragment. Fragen und Antwort erhalten ist das Ringen um den Weg, der nicht gerade ist, sondern ausgreifend wie ein Regenbogen, dessen Wölbungsschwung und Farbenton geistige Berührung und Anteilnahme gewährt, die unser Projekt auf seinem Wege ernährt.

Bei der grossen Zahl von Mitwirkenden ist es gar nicht einfach, einen Zusammenhalt zu schaffen, eine Gemeinschaft zu werden. Deshalb finden wir uns einmal im Monat zu einer Gesamtprobe zusammen. Hierbei verdeutlichen wir Entwicklungsverläufe, Hintergründe und Aufgaben und ermöglichen in gemeinsamen dramatischen Übungen sowie im Vorspiel schon erarbeiteter Szenen auch die praktische Begegnung.

Bei jedem von uns werden Grenzen offenbar, die das Vorwärtkommen hemmen: dieser ist sprachlich ungeübt, jener seelisch verhalten, ein anderer zu forsch und wieder einer zu perfekt, und so weiter! Hier zeigt sich immer wieder, dass neben der Vorbereitung die Phantasie, die Freude und der Humor die nötigen Kräfte heranziehen und den Mut, Grenzen zu überwinden, erleichtern. So mischen sich herrlich die Gaben und Empfindungen aller Beteiligten, wie zum Beispiel das starke Engagement der Eltern (allen voran der Mütter), Lehrer

schöpfen neue Kraft, Schüler erfreuen sich an dem Zusammenspiel mit den «Grossen», Mitarbeiter stehen lustig und stolz auf den «Brettern», und Ehemalige geniessen selig die schöpferische «Waldorfluft». So mancher fühlt bei sich auch überrascht eine neue Beziehung zur Sprache heranwachsen. Zudem sind einige unserer Mitstreiter schon seit zwei Jahren in einer verbindlichen Sprechchor-Arbeit tätig und bereichern auf diese Weise unsere Schulfeste.

Wird es gelingen, den gemeinsamen Kraftbogen tragfähig zu spannen, dass unsere Arbeit ein Geschenk werden kann, dass die Schulgemeinschaft einen Zuwachs an Lebenskraft und Sinngehalt erfährt?

Schon zweimal durften wir ein solches «Theater» machen: vor vier Jahren mit dem «Zauberer Gottes» von Paul Fechter, vor zwei Jahren mit der «Alkestiade» von Thornton Wilder.

Ich schaue dankbar auf unsere Aufgabe, auf unsere Möglichkeiten an der Waldorfschule und hoffe auf ein fruchtbares Zusammenspiel der Kräfte für dieses Wagnis «Faust I»!

*Es glüht ein Feuer! und was brennt,  
das ist ein kostbar Element:  
die menschliche Begeisterung!  
Der Arbeit Plan ist nun konkret:  
all das, was sich im Herzen regt,  
der Inhalt Rätsel, der Schule Leben  
im Künstler-Feuer zu verweben!  
Der Faust, Mephisto und so weiter,  
wir heben uns zusammen auf!  
Beatmet von dem Bilder-Worte  
(das Herz erstaunt an dieser Pforte)  
erfahren wir etwas vom neuen «Lebenslauf»!  
Verhandeln nun, in Goethes Hut,  
so manches eigene «Tröpfchen Blut»!  
Und glauben daran: Es wird gut!*

## Suche nach neuen Klangqualitäten im Streichinstrumentenbau

Arthur Bay

Es ist ein Phänomen, dass man bei der modernen Aufnahmetechnik grosse Schwierigkeiten hat, natürliche Klänge von elektronisch wiedergegebenen zu unterscheiden. Es sind feine Klangnuancen, welche die digitale Übertragung nicht wiedergeben kann. Man braucht ein geschultes Ohr, um diese Nuancen zu bemerken. Eine Art analytisches Hören macht einen auf die Unterschiede aufmerksam. Hiermit gewinnt das Hören eine besondere Stellung: erstens die Klangunterschiede detaillierter wahrzunehmen und zweitens auf Klangqualitäten aufmerksam zu werden. So suche ich unter Anwendung von verschiedenen Materialien an diesem Prozess im besonderen mit Musikern teilzunehmen.

Das Streichquartett und -septett sind aus verschiedenen Hölzern gebaut (siehe Tabelle). Die Idee geht auf Franz Thomastik (1883–1951) in Wien zurück: Anhand von Überlegungen zur Akustik entwickelte er ein neues Stegsystem. Dieser Steg steht mit einem Fuss auf der

Decke und mit dem anderen auf dem Boden, was durch ein dafür vorgesehenes Loch in der Decke möglich ist. Durch diese Technik werden sowohl die Decke als auch der Boden des Instruments direkt von dem Steg in Schwingung versetzt. In einem Aufsatz äusserte Thomastik ganz deutlich, dass es ihm weder um eine Neubelebung der Chrotta geht noch um eine Wiederaufnahme früherer Versuche, welche ihm bekannt waren. Leider wurde seine Werkstatt samt Unterlagen durch einen Bombenangriff im Zweiten Weltkrieg vernichtet. Deswegen stehen uns heute keine Unterlagen über seine Ideen zur Verfügung. An seinen Instrumenten aber sieht man, dass seine Überlegungen bis ins kleinste Detail gehen. Seine Neuerungen betreffen nicht nur den Steg, sondern auch Saiten und Saitenhalter, Form des Kopfes und die Holz Auswahl.

Ein Zeitungsartikel über Franz Thomastik, aus dem hervorgeht, dass für Thomastik der Gedanke der Abstimmung eines Instrumentes sehr wichtig war: «Ich habe den grössten Respekt vor dem unbekanntem Manne, dem zum erstenmal die Idee einer harmonischen Abstimmung der einzelnen Teile des Instruments klar wurde ...» Diese Idee ist ein wichtiger Bestandteil meines Schaffens, weil man hiermit tiefer in die Materialeigenschaften eindringt.

Das Streichseptett wurde erstmals 1995 von mir realisiert. Aus der Arbeit mit diesen Instrumenten ist auch die Idee für die 3. Musikwoche entstanden: «Musik der Stille», eine Beschäftigung mit Musik im Bereich des Entstehens und Ausklingens im Gegensatz zu einer virtuos, akrobatischen Klangerzeugung.

### Holzuordnungen

Quartett		Septett		Stimmung
		Diskant	Kirsche	d1 a1 e'2 h1
1. Geige	Ahorn	Geige	Ulme	g d1 a1' e''
2. Geige	Kirsche	Geige	Birke	g d1 a1 e2
Bratsche	Birke	Bratsche	Esche	c g d1 a1
		Tenor	Eiche 2	G d a c1
Cello	Esche	Cello	Ahorn	C B d a
		Bass	Hainbuche	H1 E1 A1 D G

## Auf der Suche nach einem Weg, den Menschen im Westen Nordamerikas die Eurythmie nahezubringen

*Helga Mekeel-Mattke, Boulder, Colorado, USA*

Jede geographische Region der Erde hat ihre charakteristische Struktur und Wesensart, die in der Lebensweise ihrer Menschen zum Ausdruck kommen. Daraus ergibt sich die Frage: Wie kann Eurythmie am besten auf die unterschiedlichen ätherisch-geographischen Voraussetzungen in der Welt abgestimmt werden? In diesem Artikel möchte ich darauf eingehen, wie ich Eurythmie an die Menschen herbringe, mit denen ich seit einigen Jahren zusammenarbeite. Dieser Pfad der Beobachtung, Entdeckung und Erforschung, den ich gemeinsam mit den Studenten des »Boulder Eurythmy Program« im Laufe ihrer Ausbildung beschritten habe, hat sich als sehr interessant und lohnend erwiesen.

Was sind die Hauptmerkmale dieser geographischen Region, die unser Leben beeinflussen, und die sich aus der Sicht des Eurythmisten besonders hervorheben?



Diese Region, eine Hochwüste, ist das dramatische Begegnungsfeld der Rocky Mountains im Westen und der sich endlos zum Horizont erstreckenden Ebenen im Osten. Es ist sehr trocken hier, das flüssige Wasserelement fehlt fast völlig. Die einheimische Vegetation wird im Gebirge von der Ponderosa-Fichte beherrscht, während die Ebenen von Gras überzogen sind. Für den größten Teil des Jahres ist die Natur in ein entmutigendes Braun gekleidet, von den Sommermonaten abgesehen, wenn sich das Gras, vor allem in den Talwiesen und an den Berghängen, in einem leuchtenden, üppigen, einladenden Grün zeigt. Millionen von Wildblumen leuchten wie kleine Edelsteine aus diesen endlosen Grünflächen. Diese Gegend erhält ihre besondere Charakteristik durch die überwältigende Konfrontation des strahlenden Sonnenlichtes in großer Höhe (ca. 1800 m in Boulder) und der mächtigen, geballten Energie der zackigen Granitfelsblöcke. Damit ist das Naturpanorama hier beschrieben, und ich kann mich der menschlichen Bevölkerung zuwenden.

Boulder hat als lebhaftes New Age-Zentrum viel zu bieten. Seine Regsamkeit geht größtenteils auf das namhafte Naropa Institute zurück, mit seinen annähernd 700 Studenten. Für die New Age Gemeinschaft ist Boulder ein besonderer Ort mit «starker Vibration».

Boulder ist eine Universitätsstadt, die in intellektueller und künstlerischer Hinsicht viel zu bieten hat. Viele erstklassige Künstler von Weltruf treten hier auf und es herrscht ein hohes Bildungsniveau.

Fast jede Art von spiritueller oder religiöser Überzeugung ist hier vertreten und wird aktiv praktiziert. Für reisende Lehrer hat diese Stadt eine besonderer Anziehungskraft.

Alle möglichen Formen alternativer Medizin und Heilmethoden florieren hier. Die Gesundheit ist offensichtlich ein wichtiger Faktor im Bewusstsein der Menschen.

Wie überall im Westen dieses Kontinents verbringen die Menschen einen großen Teil ihres Lebens in Bewegung. Sie haben ein natürliches Bedürfnis nach Bewegung. Alle Arten von Fitnessstraining werden hier angeboten. Die zahlreichen Wanderwege in der Umgebung werden zu jeder Jahreszeit intensiv genutzt. Viele international bekannte Athleten trainieren im Winter in Boulder. Das Interesse am Sport ist natürlich ein Kapitel für sich, auf das ich hier nicht näher eingehen möchte.

Eine andere Bewegungsart ist das Tanzen, von dem die Menschen hier geradezu besessen zu sein scheinen. Jede erdenkliche Art von Unterricht, Workshop und Aufführung wird angeboten, angefangen von rein körperlich orientierten Richtungen wie Aerobics bis hin zu spirituell fundierten Bewegungsformen wie Chi Kung, Tai Chi usw. Viele renommierte Tanzlehrer und -gruppen geben hier Gastvorstellungen.

Eine andere Frage in diesem Zusammenhang betrifft die innere Motivation, die die Menschen an diesem großen Angebot teilnehmen läßt. Wodurch werden sie wirklich angezogen? Natürlich kann ich das nur aus meiner Perspektive beantworten und versuchen, einen allgemeinen Einblick in die Gemeinschaft als ganzes zu geben. Neben den genannten Angeboten, die das Interesse an Spiritualität, Kunst und Sport erwecken, scheint ein tiefes Interesse an sinnvollen Betätigungen zu bestehen, die sich um Familie, Schule, Kirche usw. drehen. Es gibt Veranstaltungen, die sich mehr an jahreszeitlichen Festen orientieren, aber auch rituelle Feiern, die mit der New Age Bewegung zusammenhängen.

Was ist es, was die Menschen zusammenbringt?

- Zunächst ist es das Gefühl der Zusammengehörigkeit und die Sehnsucht nach einem sinnvollen Gemeinschaftsleben.
- Sie wollen im gemeinsamen Tun ihren Willen betätigen.
- Sie wollen ihrem Gefühlsleben auf einfache, teilnehmende Weise Ausdruck verleihen, ohne dass bestimmte Vorkenntnisse oder Vorbereitungen notwendig sind.

- Ein außergewöhnlich schöner und dramatischer Schauplatz ist ein weiterer Anziehungspunkt.

Vor kurzem hatte ich die Möglichkeit, an einer Veranstaltung teilzunehmen, die ich hier als Beispiel heranziehen möchte. Unter dem Thema «Rise and Shine» fand am Ostersonntag, um sechs Uhr früh, eine Zusammenkunft statt, die eine wunderbare Kombination der genannten Faktoren darstellte. Die Veranstaltung wurde in diesem Jahr durch ein außergewöhnliches und majestätisches Naturgeschehen gekrönt: der Vollmond stand noch hoch am westlichen Himmel, als sich die aufgehende Sonne schon im Osten zeigte. Etwa 200 Menschen hatten sich auf einer Bergwiese vor dem bekannten «Star House» versammelt, einem Privatgrundstück in den Hügeln über Boulder. Das Osterfest wurde gefeiert, indem alle zusammen in konzentrischen Kreisen zwei Stunden lang tanzten, bis die Sonne aufgegangen war. Das Tanzen wurde von Singen und sinnvollen Gesten begleitet, dazu wurde auf unterschiedlichen Instrumenten musiziert. Die Bewegungen waren so einfach, dass jeder sie sofort lernen und sich daran erfreuen konnte, sie gemeinschaftlich auszuführen. Ein wunderbares, lebendiges Gemeinschaftsgefühl kam dabei auf. Es war ein sehr eindrucksvolles Ereignis! Diese Art des Tanzens wird regelmäßig durchgeführt und heißt «Dances of Universal Peace» (Tänze des universalen Friedens).

Wenn es schon ein derart reiches Angebot an schönen und interessanten Beschäftigungen in Boulder gibt, wo soll da die Eurythmie ihren Platz finden? Wie kann Eurythmie in die Lebensweise dieser besonderen geographischen Region integriert werden? Es handelt sich hier um eine grundlegende Frage, denn in den vier Jahren, in denen ich hier gearbeitet habe, ist mir ständig von allen Seiten Widerstand gegen die Eurythmie begegnet, sowohl von der menschlichen Gemeinschaft als auch von den umgebenden Naturkräften. Aber wäre bei diesem Mangel an Wasser und bei diesem starken Bedürfnis nach körperlicher Bewegung die Eurythmie nicht ein wohltuendes, heilendes, lebenspendendes Element für alle, die Naturgeister mit eingeschlossen?

Seit ich in diesem Teil des Landes lebe und arbeite, hat mich die Frage beschäftigt, was im Leben der Menschen vor allem wichtig und sinnvoll ist. Es wurde mir sofort klar, dass ich meinen Unterrichtsstil ändern musste, um den Menschen hier entgegenzukommen. Aus dieser Erkenntnis heraus entwickelte ich eine Reihe von Eröffnungsübungen, die den Zugang zur Eurythmie erleichtern sollen.

Als Rudolf Steiner 1924 in dem Kurs «Eurythmie als sichtbare Sprache» über die Übung «Ich denke die Rede» sprach, betonte er, dass diese Übung Erwachsenen den Zugang zur Eurythmie erleichtert. Dieser Hinweis ist von Bedeutung, denn er bezieht sich auf eine Übung, bei der es mehr um klar strukturierte Positionen geht als um fließende ätherische Bewegung. Und dennoch macht diese Übung, je nachdem, wie sie eingeführt wird, nach meiner Erfahrung für Anfänger nicht unbedingt den Zugang zur Eurythmie leichter. Sie bringt jedoch bei Menschen, die sich schon eine Zeitlang mit Eurythmie beschäftigt haben, Kraft und Klarheit in die Bewegungen.

Was also wollen die Menschen wirklich? Was verhilft ihnen zu einem guten Einstieg? Nach meiner Unterrichtserfahrung in den USA - seit meiner Ankunft im Jahre 1993 - verlangen die Menschen unbewusst nach einem Aufwärmen ihrer gesamten dreigliedrigen Wesenheit, damit sie einen gesunden, atmenden, harmonischen Zugang zur Eurythmie finden können. Es ist eines meiner Hauptanliegen, für die Menschen eine Brücke von ihrem Alltagsleben in die Welt der Eurythmie zu bauen.

Für diese Brücke ist ein Prozess notwendig, eine sich allmählich entfaltende tägliche Evolution. Dazu gehört in jeder Unterrichtsstunde eine Aufwärmphase, unabhängig davon, wie fortgeschritten die Teilnehmer sind. Sie waren für diese Methode stets dankbar.

Die folgende Liste verdeutlicht die einzelnen Schritte bei diesem Prozess, der mindestens fünfzehn Minuten dauert, meistens sogar länger.

1. Soziales Aufwärmen: Wenn die Teilnehmer ankommen, besteht zunächst das Bedürfnis nach Gespräch. Das findet zwar statt, während man sich umzieht und in die Eurythmieschuhe schlüpft, aber das scheint nicht genug zu sein. Sie unterhalten sich oft noch in unsere Aufwärmphase hinein, in der wir gehen, laufen, vielleicht auch hüpfen und springen, während wir die Schultern rollen, die Arme schwingen und mit dem Kopf kreisen. Manchmal benutze ich kleine weiche Bälle, um die Kontaktaufnahme zu fördern. Diese Phase bietet ausreichend Gelegenheit für Paare und Gruppen, während sie sich bewegen Neuigkeiten auszutauschen. So entsteht eine Atmosphäre des persönlichen menschlichen Interesses und der Begegnung. Während der Körper aufgelockert wird, verbindet er sich mit der sich ausweitenden Seelenwärme und die Teilnehmer werden allmählich stiller und konzentrierter für die bevorstehenden Übungen.
2. Körperliche Übungen: Hier gibt es natürlich viele Möglichkeiten, einfache Aufwärmübungen, eine Reihe von Dehnungsübungen oder Übungen einer bestimmten Schule. Das bedeutet, dass man andere Ansätze erforschen und ihre Bewegungsmuster herausfinden muss, wie zum Beispiel Pilates, Ron Fletchers Ansatz, Eric Hawkins Free Flow Methode, Feldenkrais, Alexander Technik usw. Meiner Ansicht nach ist dieses Erforschen außerordentlich wichtig für Eurythmisten. Einige östliche Übungen wie Chi Kung und Tai Chi haben eine interessante Ähnlichkeit mit Eurythmie. Bothmergymnastik ist natürlich auch eine Möglichkeit. Neben geeigneten Aufwärmtechniken für die Eurythmiebewegungen habe ich auch nach Wegen gesucht, die Muskelgruppen zu stärken, die die Eurythmiegesten unterstützen, was zu einer faszinierenden Begegnung mit dem physischen Leib und seinen Fähigkeiten geführt hat.
3. Innere Ruhe und Meditation: Ist der Körper wach und belebt, besteht der nächste wichtige Schritt darin, durch Meditation eine Verbindung zum Seelenraum zu finden. Diese Phase benutze ich nicht immer, es kommt auf die Teilnehmer an und auf die Stimmung im Raum. Aber es ist eine sehr hilfreiche Phase. Die Teilnehmer sitzen oder liegen, und finden ihre innere Ruhe oder meditieren für kurze Zeit.
4. Eröffnungsübungen für Eurythmie: Im Lauf der Jahre habe ich eine Reihe von Übungen entwickelt. Sie dauern etwa zehn Minuten und erlauben es dem Teilnehmer, allmählich sein ganzes Wesen zu entfalten und ganz zu atmen. Durch 15 Stadien führt der Pfad vom Erleben des Körpers hin zu beseelter ätherischer Bewegung. Aufrechtstehen, sich mit Erde und Himmel verbinden, das dreigliedrige Wesen öffnen - damit man sich mit sich selbst und mit anderen verbinden kann. Dieser Prozess erzeugt eine Aktivität, die vom Herzen ausgeht und mit dem umgebenden Raum in Verbindung tritt, und führt endlich zu den Gruppenatembewegungen Ballen und Lösen.
5. Der letzte Schritt dieser Vorbereitung besteht aus Übungen wie IAO in Lauteurythmie und HCE in Toneurythmie.

Eine detaillierte Beschreibung der 15 genannten Stufen würde hier zu weit führen, aber nachdem mich Kollegen und Studenten immer wieder darum gebeten haben, diese Serie aufzuschreiben, habe ich mich entschlossen, ein Buch zu veröffentlichen, das diese Übungen allen Interessierten zugänglich macht.

Bei den fünf beschriebenen Punkten und bei meiner Arbeit überhaupt geht es mir darum, die Menschen frei und tief atmen zu lassen. Zunächst durch das physische Atmen durch den

ganzen Körper, dann dadurch, dass man die Seele zum Atmen anregt, und dabei darauf achtet, dass der innere Mensch und die Herzensgefühle angesprochen, miteinbezogen und willkommen geheißen werden. Der nächste Schritt besteht darin, allmählich ein Bewusstsein für die ätherische Welt, in der wir leben und atmen, zu entfalten. Dabei wird besonders auf einen ätherischen Bewegungsfluss geachtet. Das kann auf jeder Stufe erreicht werden, bei Anfängern wie auch bei fortgeschrittenen Eurythmiestudenten. Das Atmen ist ein besonderes Geschenk, eine zarte und doch mächtige Brücke zwischen dem physischen und dem ätherischen Leib, ein geheimnisvolles Tor zur Entfaltung der ätherischen Bewegung. Nach meiner Erfahrung haben diese Eröffnungsübungen am Anfang einer Eurythmiestunde sich stets positiv darauf ausgewirkt, wie die Teilnehmer sich der Eurythmie öffnen und sich in ihrer ganzen Wesenheit von ihr ergreifen lassen.

Diese Übungsreihe ist nicht nur eine Einführung in die Eurythmie, sie ist auch meine Antwort auf die Bedürfnisse und Wünsche der Menschen, mit denen ich zur Zeit zusammen arbeite. Sie ist ein Geschenk, das mir durch mein Leben und meine Arbeit hier zuteil wurde, und es ist mein ernsthafter Wunsch, damit zur Inkarnation der Eurythmie in diesem Land beizutragen.

*(aus dem Englischen übersetzt von Margot M. Saar)*

## Bericht über die Freie Eurythmie-Gruppe Stuttgart

*Elisabeth Brinkmann*

Die Freie Eurythmie-Gruppe Stuttgart hat ihr Domizil im Rudolf-Steiner-Haus. Seit dieses Haus gebaut wurde, waren Eurythmisten in ihm tätig, allerdings im Laufe der Jahre mit unterschiedlichem Schwerpunkt der Arbeit und unter wechselnder Führung und Besetzung.

Heute besteht die Gruppe aus 18 Eurythmisten: fünf der schon länger in ihr tätigen Personen bilden einen beständigen inneren Kern, die sich für den Fortgang der Arbeit verantwortlich fühlen, dazu eine wechselnde Peripherie.

Unsere wichtigste Aufgabe sehen wir darin, ausgebildeten Eurythmistinnen, die ihrem Beruf in Schulen und Seminaren oder einer heileurythmischen Arbeit nachgehen, und solchen, die noch eine Familie zu betreuen haben, eine intensive künstlerische Arbeit, je nach ihren zeitlichen Möglichkeiten, anzubieten.

Die Proben finden an drei Nachmittagen in der Woche statt: dienstags, mittwochs und freitags. Wer nur einmal in der Woche mitmachen kann, hat die Möglichkeit, an einem zeitlich beschränkten Projekt teilzunehmen. Normalerweise aber sollte man sich für mindestens ein Jahr verpflichten. Vorher findet ein Gespräch statt, um die gegenseitigen Arbeitsanliegen und Erwartungen zu klären.

Regelmässig findet eine Arbeit an den Wochensprüchen Rudolf Steiners statt. Diese Sprüche werden an den Gesellschaftsabenden im Rudolf-Steiner-Haus in Stuttgart für die Mitglieder aufgeführt. Mit den Eurythmisten, die Mitglieder in der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft sind, werden die Hochschultagungen, die zweimal im Jahre stattfinden, eurythmisch mitgestaltet.

Ein Schwerpunkt unserer Arbeit birgt eine gewisse Polarität des Bemühens um die Eurythmie: Zum einen arbeiten wir ununterbrochen schon seit mindestens acht Jahren mit einem Musiker, Marco Bindelli, am Toneurythmiekurs. Die keimhaften Angaben Rudolf Steiners in diesem Kurs werden zuerst erkenntnismässig erfasst und danach praktisch durchgeübt. Wir versuchen uns dabei freizumachen von allem «schon vorher Gewussten», um dadurch einen

Prozess der individuellen Erarbeitung der Angaben Rudolf Steiners zu ermöglichen. Einmal im Jahr, im Juni, mündet diese Arbeit dann in einer Tagung für Musiker und Eurythmisten ein. Wir führen uns dann, gemeinsam mit anderen Gruppen, die das gleiche Thema erarbeitet haben, gegenseitig diese vorläufigen Ergebnisse vor. Hier hat unsere Arbeit einen zukunftsbezogenen Charakter.

Zum anderen, was mehr oder weniger mit der Vergangenheit zu tun hat, üben wir an «Klassischen» Stücken, die Formen von Rudolf Steiner bekommen haben, wie z.B. die Wochensprüche, die «Zwölf Stimmungen», die «Ariel Szene» aus Faust II, oder das Traumlied von Olaf Åsteson, dies alles in enger Zusammenarbeit mit dem jeweiligen Sprachgestalter.

Die bestehenden Choreographien Rudolf Steiners als Ätherspuren durchzubewegen, kann ein Organ für die eigene Formgestaltung bilden. Für diese Arbeit bitten wir oft ältere, erfahrene Eurythmisten um Hilfe bei der Einstudierung.

Seit drei Jahren werden von der Freien Eurythmie-Gruppe Fortbildungskurse für ausgebildete Eurythmisten angeboten oder Studenten im 3. oder 4. Ausbildungsjahr. Hierzu werden Eurythmie-Dozenten von auswärts gebeten, die sich bestimmte eurythmische Themen erarbeitet haben und die Früchte ihrer Arbeit mit uns teilen wollen. Es waren dies Annemarie Bäschlin mit Farben und Seelenhaltungen, Dorothea Mier und Carina Schmid mit verschiedenen Themen der Toneurythmie, und Annemarie Ehrlich mit der Eurythmie in Betrieben. Diese Kurse können auch vor allem für junge Eurythmisten den Blick für die Eurythmie erweitern und die innere Beweglichkeit anregen. So hoffen wir den Kolleginnen und Kollegen eine reichhaltige Palette anbieten zu können, die uns das Wesen Eurythmie mit ihren vielfältigen Facetten etwas näher bringt.

## *Eurythmie Bühne Hamburg*

### «... an die Erde»

*Ria Malmus*

Das diesjährige Programm der Eurythmie Bühne Hamburg «... an die Erde» nimmt seinen Ausgangspunkt aus der denkbar grössten Entfernung des Menschen von der Erde: Zu einzelnen Klängen des erst später vollständig zu hörenden Schostakowitsch-Quartetts öffnet sich der Vorhang zur Hälfte. Aus «starkem Saphirblau» tritt ein Astronaut heraus und spricht von seinen persönlichen Eindrücken und Erlebnissen der Erde aus der Perspektive des Weltalls.

Diese Erfahrungen (die in dem Buch «Der Heimatplanet» zusammengefasst zu finden sind) gaben dem Ensemble den Anlass, solche und noch weitere Momente des Zwiegesprächs Mensch-Erde in künstlerischer Form darzustellen. «Wieviel Erde braucht der Mensch?» (aber auch umgekehrt: «Wieviel Mensch braucht die Erde?»), wem gehört die Erde, welche Verantwortung hat der Mensch gegenüber der Erde, sind seine Gebietsansprüche – deretwegen er nicht einmal kriegerische Auseinandersetzungen scheut – rechtens?

Das Programm will keine Antwort auf solche Fragen geben; vielmehr die verschiedenen Ausmasse und Richtungen dieser Fragen in eurythmisch gestalteter Ausdrucksform zur Darstellung bringen.

Ob in dramatischer, lyrischer oder musikalischer Weise – wir als Zuschauer werden während der 80 Minuten auf eine Reise geschickt, die uns immer neue Stimmungsbilder, Bewegungsflüsse, Räume und Klänge der Erde eröffnet.

Steht der *Astronaut* noch ganz unter dem unmittelbaren, tiefen Eindruck der Schönheit seines Heimatplaneten, so tritt in der *stummen Eurythmie* das Bild der Erde selbst in Erscheinung, wie es in den verschiedenen Kulturen erlebt und mittels Sprache seinen Widerhall findet: die mitteleuropäische ERDE verbindet den äussersten Westen Europas – EARTH – mit dem äussersten Osten – SEMIJA. Dies sozusagen als Vorklang, ehe die Erde selbst in *Hella Shamas Monolog* zu Wort kommt.

Die Entwicklung erreicht ihren vorläufig tiefsten Punkt, wenn in *Karl Wolfskehl's «Nova Apocalypsis»* das Böse in Erscheinung tritt und sich selbst zu Wort meldet. Aber es maskiert sich und zeigt sich nur durch seine Helfershelfer. Sie sprechen von sich ausschliesslich in der Wir-Form, denn ihrer sind viele.

Die Schriften des Neuen Testaments unterscheiden an dieser Stelle deutlich die Begriffe «Erde» und «Welt» und geben ihnen vom üblichen Sprachgebrauch abweichende Bedeutung: «Erde» hat die lichte Bedeutung, «Welt» die düstere. Am Ende ist der Mensch ausschliesslich auf sich bezogen, das Wort «Ich» drängt sich immer stärker in den Vordergrund. Dieses Ich versteht die Menschen nicht mehr und die Erkenntnis, dass es sogar eine schädliche Wirkung auf seine Umgebung hat, lässt es zur Bewegungslosigkeit erstarren. Kann es sich selbst aus dieser Erstarrung befreien, wer hilft ihm dabei?

Es sind die Erkennenden und Wissenden, die scheinbar von der Legion Unberührten und Reinen, die ihm ihre helfende Hand reichen und ihn in ihre Reihen aufnehmen (*Wladimir Wysotskij*). Sie widersprechen dem Glauben vom Tod der Erde, sie unterscheiden zwischen «Erde» und «Welt», denn sie wissen um die unverbrüchliche Substanz der Erde: «Nein! Sie hält nur für eine Weile den Atem an.»

Unendlich Tröstendes und Erlösendes für den in sich selbst befangenen Menschen liegt in ihren sicheren, unverrückbaren Worten.

Auf ganz andere Weise, im musikalischen Medium, werden wir – wie ein Programm im Programm – noch einmal durch die gesamte bisherige Entwicklung geführt.

Schostakowitschs Streichquartett Nr. 8 op. 110, der musikalische Mittelpunkt des Programms, wurde 1960 in Dresden komponiert und fällt in die zweite Schaffensperiode des Komponisten.

Die Musik scheint über die zuvor angedeuteten Möglichkeiten hinauszudeuten und eine Erlösung durch sich selbst zu geben, indem sie, wie fragend, freien Raum für das Echo eines jeden einzelnen gibt.

So antworten als erste die Sterne, doch sie antworten in Form von unaufhörlichen Fragen, in denen sich ihre sehnsuchtsvolle Suche nach der Erlösung der Erde durch den Menschen ausdrückt (*Nelly Sachs' 2. Teil des «Chors der Sterne»*).

Wie in einer unmittelbaren Antwort lässt die *stumme Eurythmie* das Erde-Wesen selbst sprechen in den drei ganz Europa umfassenden Sprachen.

Die Erde – und durch die Erde Christus selbst – spricht schliesslich das erlösende Wort und deutet auf die Möglichkeit, wie der Mensch der Erde helfen kann (*Yvan Goll*).

Die Reise kommt zu ihrem Ende und schliesst an ihren Anfang an. Nochmals spricht der *Astronaut*, aber nicht aus dem unmittelbaren Erlebnis und der Wahrnehmung der Erde vom Weltall aus. Nun ist er auf die Erde zurückgekehrt und erinnert sich an die Erfahrungen, durch die er ein anderer geworden ist als er vor seiner Weltraumreise war.

Nachdem eine Frühjahrsstournee die Eurythmie Bühne Hamburg 1999 bereits durch mehrere Städte Deutschlands und der Schweiz geführt hat, wird sich die Eurythmie Bühne Hamburg nochmals im Herbst 1999 auf eine Tournee durch Deutschland begeben, ehe das Programm «... an die Erde» Ende 1999 seinen Abschluss findet.

## «Antwort des Umkreises»

*Zur 5. Eurythmie-Musiktagung im Rudolf-Steiner-Haus Stuttgart*

*Stefan Abels*

Die initiativen Persönlichkeiten, denen diese Arbeit zwischen Eurythmisten und Musikern in Stuttgart zu verdanken ist, sind Marco Bindelli (Musik) und Dietlinde Hattori (Eurythmie). Mitglieder der Freien Eurythmiegruppe trugen durch kontinuierliche Arbeit entscheidend zum Wachsen und Leben dieses kleinen Impulses bei, ebenso wie die Musiker Jean Kleeb, Marburg und Yoichi Usami, Tokio.

Die Fragestellungen der jeweiligen Jahre und Arbeitstagungen wiesen bei aller Unterschiedlichkeit doch Gemeinsamkeiten auf, die sich als «Grundtonart» durch die Jahre noch gefestigt haben. Dazu gehören der Versuch, nach den Quellen des künstlerischen Tuns zu suchen, das Vertrauen in die eigene geschulte Wahrnehmung zu stärken; dann die Bereitschaft, gewohnte Sicherheiten zugunsten eines lebendigen Suchens und Findens zeitweilig zurückzustellen und zarte Ergebnisse dieses Suchens, die noch nicht «repräsentativ», vorzeigbar oder irgendwie großartig sind, als Schritte auf dem Weg und mögliche Keime für künftiges, dann auch wieder «Vorzeigbares» ernst zu nehmen.

Angesichts der Macht der Tradition (sogar in der jungen eurythmischen Kunst) an Orten wie Stuttgart oder Dornach sind solche Ansätze nicht einfach zu entwickeln, führen aber zu Begeisterung und Lebendigkeit. Angesichts der sich in Gegenbewegung zur Tradition entwickelnden Neigung zum bloßen Experiment wirkt eine Schulung der Wahrnehmung andererseits eher ernüchternd.

In vielen Menschen regen sich Fragen, wie dem Niedergang der Eurythmie und vielleicht auch anderer Künste im anthroposophischen Kulturraum heute zu begegnen sei. Große und kleine Tagungen sterben, auch solche, in denen nach Quellen gesucht wurde. Diese kleine Initiative in Stuttgart erlebe ich seit mehreren Jahren als sehr inspirierend und kehre gerade ganz erfüllt von der diesjährigen Tagung zurück. Ich sehe in ihr die Möglichkeit zu einem dritten Weg zwischen Tradition und Experiment.

Thema in diesem Jahr war die Arbeit mit dem musikalisch-eurythmischen Nachbild, der Titel der Tagung «Antwort des Umkreises».

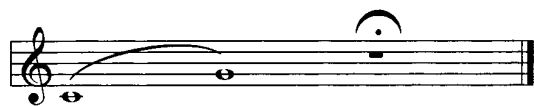
Entzündet und genährt wurde diese Thematik durch jene Stelle aus dem 5. Vortrag des Toneurythmiekurses, wo Steiner die Möglichkeit andeutet, ein vergangenes Motiv, das jetzt gerade nicht mehr klingt, in Reigenformen doch noch im Raume anwesend sein zu lassen und dadurch die Gegenwart des Vergangenen, die in der geistigen Welt Tatsache ist, in der Eurythmie erscheinen zu lassen. Dadurch wird der erklingenden Musik etwas Neues hinzugefügt. In der Musik klingt gerade das zweite Motiv, das erste ist vergangen, es ist, ja, es ist ..., wo ist es eigentlich? «Weg» ist es nicht, aber es wird auch nicht erinnert. Irgendwie ist es ja «da», das erlebt man doch. In der chorischen Eurythmie könnte man nun dieses, was noch «da» ist, sichtbar machen (= das «geformte Motiv» im Gegensatz zum «bewegten Motiv»). Dieses wurde früher durchaus versucht (z.B. an der Goetheanum-Bühne), aber wieder aufgegeben, weil eine «Wiederholung» des vergangenen Motivs (von der auch Steiner nicht spricht) genauso störend-laut wirkt, wie wenn das vergangene Motiv zum aktuellen tatsächlich noch einmal gespielt würde (was nur in Ausnahmefällen geht). Seither wird wohl eher selten mit dieser Möglichkeit gearbeitet, manchmal gar nur noch darüber gelächelt oder gelästert. Die Frage ist aber, wie das vergangene Motiv dargestellt wird. Wie kann ich etwas Vergangenes darstellen, so, daß ich sichtbar mache, wie es sich in die Welt «eingeschrieben» hat? Eine schwere Aufgabe. Für manche scheint es vielleicht auch eine wirk-

lich abwegige Aufgabenstellung zu sein, weil man doch schon Mühe genug hat, im Gegenwärtigen nicht immer zu spät zu kommen... Und doch hat sich gerade die Arbeit an diesem Aspekt des Unhörbaren in der Musik als sehr fruchtbar und sogar als ein Schlüssel zur Toneurythmie überhaupt erwiesen! Wenn nach dem letzten Ton einer guten musikalischen Aufführung ein Moment Stille herrscht, kann man den Eindruck haben, jetzt, erst jetzt sei das Musikstück «ganz da», so wie nach dem Tode das vergangene Leben in Ganzheit als Tableau anschaubar wird. Das Unhörbare erst macht auch ein Musikstück ganz, und zwar das Unhörbare vor dem Erklingen, im Erklingen und nach dem Erklingen. Denn nur im Unhörbaren sind die Kräfte des Zusammenhangs zu finden, die das Kunstwerk wie jeden Organismus vor dem Zerfall in Zeitpunkte und beziehungslose Einzelheiten bewahren. Aus der Stille kommt das Zeitkunstwerk in die irdische Zeit und in die Stille geht es wieder hinein (woran man sich auch beim musikalischen und/oder eurythmischen Üben mit viel Gewinn erinnern kann). Das Bemühen, das Wesentliche eines Motivs in eine Gebärde hinein zu verdichten, hat deshalb eine nicht zu unterschätzende weckende, belebende und stärkende Wirkung im Üben. Übrigens hilft die Bemühung um die Essenz des Motivs nicht nur beim «Ganzmachen», sondern auch beim Differenzieren, denn jedes Motiv, jede Phrase, jedes Thema ist anders.

Eine musikalische Übung darf ich vielleicht beschreiben, sie ist ganz einfach, trägt aber erstaunlich weit. Sie geht von einem beliebigen steigenden Intervall aus, das von einer Gruppe im Raum zu einer anderen, gegenüberstehenden Gruppe gesungen wird. Diese nimmt das Gesungene über einen Zwischenraum hin entgegen und singt die fallende Antwort. Der Ruf geht hinaus wie mit einem Pfeil, die Antwort wie in einer Bogenform (Gerade und Gebogene in der musikalischen Form).



Nach und nach läßt man die Pause zwischen Ruf und Antwort länger werden, bis schließlich eine Antwort gar nicht mehr erfolgt und die Zeit wie angehalten wird. In diesem gestauten und angehaltenen Zeiterlebnis wird das Gesungene erfahren wie ein «Zauberschloß» im Raum, in dem die Aufmerksamkeit je nach Kraft länger oder kürzer verweilen kann. Dann kehrt man in die Normalität zurück. (Im Konzert dient dazu das Klatschen, keine schlechte Tradition!)



Was am diesjährigen Treffen besonders und erfreulich war: daß sich zur Werkstattarbeit verschiedene Gruppen angesagt hatten, die selbständig und auf verschiedene Weise am selben Thema gearbeitet haben (eine praktische «Antwort des Umkreises»).

Das führt zur Frage, ob noch mehr Eurythmisten und Musiker sich mit dieser Thematik beschäftigen wollen und ihre Erfahrungen in das nächste Arbeitstreffen dieser Art einbringen möchten. Sinnvoll könnte dann auch ein Zwischentreffen auf halbem Weg bis zum Juni 2000 sein. Wer möchte mitmachen? Das Thema wird im Wesentlichen bleiben, aber neu gegriffen und nuanciert. Man könnte an eine Ergänzung dieser Thematik durch die Frage denken, wie das zukünftige Motiv schon im voraus dargestellt wird (vgl. die Notiz R. Steiners zum 5. Vortrag des Toneurythmiekurses) und an die Arbeit am qualitativ differenzierten Motivschwung.

Kontakt: Raum Stuttgart: Marco Bindelli, R.-Steinerhaus, Zur Uhlandshöhe 10 DE-70188 Stuttgart. Raum Dornach: Stefan Abels, Im Ecken 7, DE-79429 Malsburg-Marzell



## Bühnenkurs (Chatou - Hamburg - Järna) 1998 - 1999

*Masja Hoogendoorn*

### *2. Trimester in Hamburg*

Ganz anders als das Trimester in Paris gestaltete sich das Trimester in Hamburg. In Paris, konnten wir im letzten Rundbrief durch den Bericht von Jehanne Secretan ein Bild bekommen: es war deutlich «hinein in die Bewegung» angesagt! Jeder durfte aus seinen vorhandenen Kräften und Möglichkeiten alles schöpfen und einfach loslegen.

Für das Trimester in Hamburg war ein besinnlicherer Teil vorgesehen mit Einzelkorrektur und Bewegungsschulung. Das ganze Trimester stand im grossen und ganzen unter dem Thema der Farben.

Jeder von uns hatte in den Ausbildungen schon Farben «gelernt», aber Farben üben war noch etwas anderes, denn bevor das Publikum eine Farbe erleben kann, muss man intensive innere und äussere Seelenstimmungen wirklich sichtbar machen. Als Eurythmist kann man erst zufrieden sein, wenn das Publikum wenigsten Stimmungen erlebt, denn Farben werden in der Eurythmie nur als seelische Qualität sichtbar. Carina Schmid führte uns durch diese spannende Welt, immer wieder taten sich neue Möglichkeiten zu Übungsansätzen auf. Wir übten die Farben an sich, als Bewegungsfarben, wobei darauf geachtet wurde, dass der ganze Mensch Farbe war, vom Fuss bis zur Haarspitze. Auch Farbe im Gefühl - wobei wir uns nie wirklich einig waren und merkten, dass dieses noch ein zu erforschendes Gebiet ist. Natürlich probierten wir unsere Muskeln zu spannen in verschiedenen Farben, der «linke Backenmuskel in Rot», «der kleine Finger in Grün», es wurde alles geübt.

Dies alles wurde schlussendlich in ein paar Lauten vereint probiert; wieder eine neue Welt ging auf: das Üben an den Eurythmiefiguren.

Anhand des eurythmischen Tierkreises und den 12 Stimmungen von Rudolf Steiner konnten wir die Farben in grösserem Zusammenhang erleben. Auch wie man einen Übungsweg findet mit diesen Texten umzugehen, ohne dass man «zu starr» wurde, da auch der Kosmos eine Realität ist. Wir hatten sehr viel Freude, als wir das entdeckten.

In der Toneurythmie haben wir mit Petra Richter ein sehr charaktervolles Stück von L. Janacek gearbeitet. Auch haben wir mit ihr Farbimprovisationen gemacht, was in der Aufführung dann improvisiert wurde.

Sehr andersfarbig war die Epoche mit Gail Langstroth. Sie hat sich seit Jahren mit dem Instrument Gitarre auseinandergesetzt und versuchte uns ins spanische Temperament zu bringen. Wir arbeiteten mit ihr so grundsätzlich an Ton- und Klangfarbe, dass es uns neues Feuer gab für unsere weitere Arbeit. Es war eine Begegnung mit einer wirklichen Künstlerin.

Ganz anders, aber gleich intensiv, war die Epoche mit Melaine McDonald-Lampson. Sie gab uns ganz neue Ansätze zum Üben am eigenen Instrument, für das Schreiten, Raumempfinden, Beziehungen, alles als Vorübung zur Erarbeitung eines Stückes. Erst an den beiden letzten Tagen gingen wir in die Toneurythmie hinein und wir merkten, dass man diese Vorübungen braucht. Wie bin ich in mir oder im Verhältnis zur Welt, wenn ich ein sehr altes Stück mache und wie bei einem romantischen Werk und genauso wie ich die Elemente behandle in einem modernen Stück.

Wirklich konkret farbig wurde die Epoche bei Christian von Pilsach, der uns auf spannendste Weise in die Beleuchtung eingeführt hat. Nach einer klaren Einführung durften wir zwischen dem Anschauen auch viel selber probieren.

Ganz zentral standen auch unsere eigenen Arbeiten. Jeder hatte die Verantwortung für ein Stück bekommen, entweder in Ton- oder Lauteurythmie. Man wählte die Anzahl Leute,

machte Formen, Gebärden und alles, was man als Choreograph machen muss. So gab es am Schluss acht Stücke, die mit Kleidern und Beleuchtung von uns ausgearbeitet waren.

Die Zeit in Hamburg war für uns alle eine Epoche, in der wir sehr individuell an «Eigenarten» arbeiteten und trotzdem gemeinsam uns gefunden haben in den eigenen kleinen Stücken. Nach Paris, als grosse Kunststadt, deren Schätze wir alle besucht haben, war Hamburg auch in diesem Sinn ein Zu-Sich-Kommen. Es gab keine grossartigen Ausflüge, aber dafür konnten wir selber zu vielen eigenen kleinen Kunstwerken kommen.

### *3. Trimester in Järna*

Da, wenn dieser Rundbrief veröffentlicht wird, das letzte Trimester in Järna auch schon beendet ist, schreibe ich hier meine ersten Eindrücke:

Järna, von Paris und Hamburg aus gesehen, im hohen Norden. Mit der wunderbaren weiten Natur, der besonderen Architektur in Järna und den schwedischen Menschen.

Das erste Wort, was mir zur Stimmung hier einfällt ist: Liebe. Die Liebe für die Natur, die Liebe für die Eurythmie und die Liebe, die uns entgegen kam, als wir alle von weit angereist kamen.

In diesem Trimester ist das Thema «Das Wesen des Musikalischen», also ein sehr musikalisches Trimester, selbst in der Lauteurythmie, da die schwedische Sprache eine ungeheure Musikalität hat.

Göran Krantz führte uns ein in die Musikästhetik und in das Erlebnis, die Intervalle wirklich im Knochen zu empfinden. Wir arbeiten an einigen nordischen Stücken und auch da erleben wir weite und grosse Ausdrucksmöglichkeiten. Auch haben wir die Möglichkeit mit einem Streichquartett zu arbeiten, was eine einmalige Chance ist.

In die Musikalität der Sprache wurden wir anfänglich von Inger Hedelin eingeführt. Die Lauteurythmie wurde weiter geführt von Aurora Klingborg; mit ihr arbeiten wir an den vier Elementen.

Ganz stark erleben wir das Nordische in den Stunden mit Eva Lunde. Dass aus den ersten Angaben der Eurythmie, die Alliteration, jeder Laut entsteht, immer mit der ganzen Gestalt vom Fuss ausgehend. Das ist so schwer für uns moderne Menschen, aber so zufriedenstellend, wenn man es erlebt. Es ist uns wieder ein neuer Übungsweg aufgegangen.

Zurückblickend kann man über dieses Jahr sagen: Es hat uns alle sehr bereichert und viel Übungsmaterial für unsere weiteren Schritte gegeben; wir haben uns viele unserer Eigenarten abgewöhnt und vielleicht auch wieder andere bekommen; alle haben wir wirklich sichtbare Fortschritte gemacht.

Wir waren der Pionierkurs, und wir freuen uns sehr, dass es im nächsten Jahr wieder einen internationalen Bühnenkurs gibt.

Im nächsten Rundbrief gibt es auch einen Rückblick auf das ganze Jahr, indem wir vielleicht auch sagen können, wo wir alle gelandet sind.

## «Kein Einsatz ohne Feuer»

### *Mysteriendramen in Zürich unter der Leitung von Beatrice Albrecht*

von Johannes Starke

Nach neun Jahren schliesst sich Ende Oktober dieses Jahres ein Bogen intensiver Arbeit an den Mysteriendramen Rudolf Steiners. 1990 wurden die mittelalterlichen Szenen erübt und im Frühjahr 1991 erstmals aufgeführt. Sie waren der Auftakt für die Einstudierung der Dramen, wobei jedes einzelne eine Zeitspanne von zwei Jahren in Anspruch nahm, bis es als Ganzes auf der Bühne der Rudolf Steiner Schule zur Darstellung gelangte.

Mit der Aufführung des vierten Mysteriendramas «Der Seelen Erwachen» am 24. Oktober 1999 wird eine weitere Frucht im Schaffen von Beatrice Albrecht gereift sein, sozusagen zu ihrem 70. Geburtstag. Die Impulse, wie sie von Rudolf Steiner und Marie Steiner-von Sivers zur Erneuerung der Sprachkunst gegeben wurden, sind ihr zum Lebensinhalt geworden; sie unverfälscht weiter zu vermitteln und in die Welt zu tragen, ist ihr innerstes Anliegen.

Fünf Jahre nachdem der Dramatische Kurs gehalten worden war, wurde Beatrice Albrecht am 1. September 1929 in Basel geboren. Sie besuchte die Rudolf Steiner Schule und erlernte am Goetheanum die Kunst der Sprachgestaltung, wobei sie 1948 als Luna in «Der Seelen Erwachen» auf der Schreinereibühne mitwirken konnte. Als Vertreterin der neuen Sprachkunst ging sie 1954 an die Rudolf Steiner Schule Zürich, wo sie auch Fremdsprachen unterrichtete. Mehr als 21 Jahre lang studierte sie unzählige Klassenspiele in den verschiedenen Altersstufen ein. Auf der Suche nach einer Neuorientierung gab sie zwei Jahre lang an der Novalis-Schule in Stuttgart Unterricht in den Ausbildungsklassen.

1977 begründete sie in Zürich die «Bildungsstätte für Sprachkunst und Gestik» mit Laienkursen, Fachkursen und Einzelstunden für Lehrer sowie zwei Ausbildungsschülern. Im Lauf von 20 Jahren sind in Zusammenarbeit mit dem berufsbegleitenden Lehrerseminar sowie mit Johannes Händler und Ruth Unger-Palmer zwölf Menschen zu Sprachgestaltern ausgebildet worden. Bald formierte sich ein kleiner Sprechchor, dem später auch ausgebildete Sprecher beitraten, und der 1980 erstmals auftrat. Er trug wesentlich zur Gestaltung der Feiern anlässlich der Jahresfeste des Pestalozzi-Zweiges bei. Höhepunkte dieser intensiven Arbeit waren Auftritte in Überlingen und anlässlich der Jahresversammlung der Schweizer Landesgesellschaft im Januar 1996 im Gedenken an Marie Steiner sowie an der letztjährigen Weihnachtstagung im Goetheanum zu ihrem 50. Todestag am 27. Dezember 1998.

Eine sehr fruchtbare Forschungsarbeit pflegte Beatrice Albrecht von 1981-89 zusammen mit Ursula und Dr. Heinz Zimmermann aus Dornach über «Die Sprache Rudolf Steiners und die Wochensprüche» für Sprecher und Eurythmisten.

Aus dem Sprechchor entstand nach und nach ein Ensemble, das sich die Mysteriendramen Rudolf Steiners erarbeitete. Dabei war der Ausgangspunkt immer die Sprachgebärde, der sich dann die Gestik zugesellte. In zahlreichen Voraufführungen wurden jeweils im Frühjahr, Sommer und Herbst auf der sehr kleinen Bühne des Michael-Zweiges und einmal jährlich im Altersheim Sonnengarten Hombrechtikon einzelne Szenengruppen dargestellt. Die musikalischen Kompositionen vorwiegend für Klavier von Ulrich Stoller bereiteten das Bühnengeschehen vor oder liessen es als Stimmungsbild nachklingen. Einen wesentlichen Teil der Kostüme stellte der Novalis-Bühnenfundus zur Verfügung. Die Dekorationen gestaltete Johannes Starke, wobei er für die Szenen im Seelen- und Geistgebiet Tüll verwendete, um die Enge und Starre des Bühnenraumes für den Zuschauer aufzulösen. Das ganze Drama «Die Pforte der Einweihung» gelangte im Oktober 1993 zur Aufführung im Saal der Rudolf Steiner Schule Plattenstrasse Zürich. Ihm folgten 1995 «Die Prüfung der Seele» und 1997 «Der Hüter

der Schwelle», zu welchen beiden Dramen Daniel Eytz für einzelne Szenen Bühnenprospekte malte. Für die Gesamtaufführungen «Der Seelen Erwachen» in diesem Jahr gestaltete Jürg Imholz einige Bühnenbilder. Als treuer, liebenswürdiger und aufmunternder Helfer im Hintergrund wirkte bis zu seinem Tod im November 1998 Hans Portenier als Maskenbildner, der jeweils vom Berner Oberland angereist kam. Auch in der nun über 30 Personen umfassenden Bühnengruppe reisen Mitwirkende für die wöchentlichen Proben aus Überlingen, Dornach und der weiteren Umgebung von Zürich an. Bei der Einstudierung der Eurythmie hilft Anita Zingg.

Dem Ensemble gehören vorwiegend Sprachgestalter an, denen sich Freunde der neuen Sprachkunst mit zum Teil langjähriger Übung als Darsteller zugesellt haben. Zwölf Menschen wirken von Anfang an mit, zum Teil in verschiedenen Rollen, andere über mehrere Jahre und einige bei einzelnen Bildern. Eingeführt wurden die Gesamt- und jetzt auch die Teilaufführungen durch Vorträge von Dr. Heinz Zimmermann oder Wilfried Hammacher. Eine kleine Arbeitsgruppe unter Thomas Witzemann befasste sich vorbereitend mit dem 3. und 4. Drama. In beiden Zürcher Zweigen wurde die Thematik der Mysteriendramen in verschiedenen Formen aufgegriffen u.a. durch Beiträge von Dr. Georg Unger, zuletzt noch wenige Tage vor seinem Tod. Durch die Teilaufführungen, bei welchen die Szenen nach verschiedenen Gesichtspunkten zusammengestellt waren, fühlen sich auch die Zuhörenden und Zuschauenden ganz in den Prozess und die Wandlungen einbezogen.

Der Übungsstil ändert sich mit den Anforderungen, welche die einzelnen Dramen stellen. Immer wieder neu versteht es Beatrice Albrecht in den noch lange nicht erschöpften und viele Geheimnisse bergenden Quellen des neuen Sprachimpulses gestalterische Ansätze für die Geistdramatik zu finden, um Tradierendes und Gewohnheitsmässiges zu überwinden. Dabei wird eingedenk der grossen Vorbilder Rudolf Steiner und Marie Steiner-von Sivers freie anthroposophische Hochschularbeit als heilsam für die Ätherkräfte der Welt erlebbar. Ihre impulsierende, stets erfrischende und unermüdliche Probenarbeit wie auch die vorbereitende Einstimmung der Darstellenden zu den Aufführungen begleitet sie jeweils mit den Worten: «Kein Einsatz ohne Feuer».

Von allen, denen es vergönnt ist, an diesem Prozess aktiv oder aufnehmend teilhaben zu können, sei der 70jährigen Jubilarin ein ganz herzlicher Dank ausgesprochen.

## Bericht über die Puppenspieltagung vom 29. April bis zum 2. Mai 1999 in Dornach am Goetheanum

*Ursula Ohlendorf*

Die Tagung stand unter dem Thema: *Die Sprache der Figur*.

Die Teilnehmer waren grösstenteils Laienspieler, die Puppenspiele für Kinder inszenieren und eine mehr oder weniger große Erfahrung in ihrem Medium mitbrachten. Sie gaben sich gegenseitig durch fünf schöne Märchenaufführungen und in fünf Arbeitsgruppen vielseitige Anregungen und neue Ideen; Vorträge von Dr. Virginia Sease und Mathias Uebli vertieften die gedanklichen und erkenntnismässigen Hintergründe des Puppenspiels, und mit der Eröffnung durch ein gemeinsames Essen und dem Abschluß mit einer Demonstration des in den Arbeitsgruppen Erübten war auch dem gegenseitigen Kennenlernen und Wiederbegegneten genügend Raum gegeben.

Wie überraschend und ausdrucksstark ein maskierter Mensch, ohne Worte zu gebrauchen, die Zuschauer ansprechen kann, erlebten alle gleich zur Eröffnung: Er saß unbeweglich im

weißen Clownanzug unter einer braunen Ledermaske vor allen Gästen auf einem kleinen Tischchen, wartete bis alle still waren, fing an sich langsam zu bewegen, grüßte mit der winkenden Hand, packte aus dem Tischtuch eine Geige aus, eröffnete mit einem hinreißend gespielten neapolitanischen Lied die Tagung - und verschwand durch die Tür, bis er nach drei Tagen wieder erschien, zum Abschluß ein Abschiedslied auf seiner Geige erklingen ließ und erneut in Reglosigkeit verfiel. Ein guter Einfall zum Tagungsthema!

Nun richtete Mathias Ganz seine Begrüßung an die Gäste: «Diese Tagung ist die zwölfte Puppenspieltagung am Goetheanum seit 1973, und genau dreiunddreißig Jahre sind vergangen, seit Elisabeth Scĥneborn die grundlegenden Gespräche mit Maria Samweber in Berlin führte. In dieser bedeutsamen Begegnung kamen die immer wieder von engagierten anthroposophischen Puppenspielern zitierten Worte von Rudolf Steiner ans Licht: Das Puppenspiel ist ein Heilmittel gegen Zivilisationsschäden. Unter diesem Motto haben seither unzählige größere und kleinere Puppenbühnen Märchenspiele für Kinder und Erwachsene geschaffen und einem immer mehr anwachsenden Publikum dargeboten.

Bedenken wir doch wie das erste kleine Figurentheater 1917 im Kinderhort in Berlin, im Kriegsgeschehen entstand. Welche Parallelen bestehen zu heute? Finden wir Ansatzpunkte, die Nöte der heutigen Zivilisationsschäden zu lindern? Und wie kann das Motto des nächsten Jahrtausends lauten? Ein Musiker hat kürzlich vorgeschlagen, diesen Zukunftsaspekt so zu bezeichnen: «Es soll das Bewußtsein gebildet werden, das Lebendige an sich zu erforschen.» Und so wird es spannend für uns werden: die Sprache der Figur vom Gesichtspunkte der Lebendigkeit zu betrachten. Wie werden wir der Aufforderung gerecht, Materie mit Mitteln der Kunst zu verwandeln? Auch diese Tagung soll neue Formen, überkommene hinter sich lassend, herausstellen. Traditionen müssen auch sterben können, wo Neues werden will.»

Nach diesen Worten stellten sich die Kursleiter der Arbeitsgruppen vor. In viermal eineinhalb Stunden konnte in fünf verschiedenen Gruppen geübt, gebaut, geprobt werden und so der ganze Reichtum der Ideen in Praxis verwandelt werden. Es wurde von allen Kursleitern der berechtigte Wunsch geäußert, die Gruppe nicht zu wechseln, sondern immer bei ein- und derselben Arbeit zu bleiben.

Die Themen waren:

- 1.) Die Gebärden des Menschen, wie geht das Wort aus der Gebärde hervor? mit Brigitte von Kralik
- 2.) Seelengesten (Eurythmie); mit Annette Strumm
- 3.) Der Mensch mit der Maske; mit Branko Ljubic
- 4.) Die Bewegungssprache der Tierfigur; mit Silvia und Christoph Bosshard
- 5.) Die Ausdrucksmöglichkeiten der Marionette; mit Carmen Acconcia

Einen Eindruck von der intensiven und freudigen Arbeit in jeder der Gruppen bekamen alle Teilnehmer bei der Demonstration am Sonntag ab 10.30 Uhr im Terrassensaal. Dabei kam eine bewundernswerte Fähigkeit der puppenspielenden Menschen zutage, nämlich ein Stück echte Kindlichkeit in kürzester Zeit wieder heraufzubeschwören:

Sprache und Gebärden (Gruppe 1) waren so kraftvoll und bildhaft, daß sogar der Dankeschönsagende Kasper von Kathrin Belvedere an der Vorführung dieser Gruppe teilnahm. Die Eurythmisten (Gruppe 2) wagten nach dieser kurzen Übzeit schon die Darstellung des Märchens vom süßen Brei, die Maskenspieler brachen aus dem Alltag aus und fanden weit ausholende, ausdrucksstarke Gesten. Große Heiterkeit riefen die zahlreichen Tierfiguren (Gruppen 4) hervor, die im Schneckengang oder schwanzwedelnd über die improvisierte Bühne wanderten. Mit konzentriertem Gesicht erlösten die Marionettenspieler (Gruppe 5) die ein-

fachen Seidenmarionetten aus ihrem «Stoff»-Dasein und führten die sechs Grundgebärden der Schauspieler mit entschiedenen Bewegungen vor.

Wesentliche Fragen zum Puppenspiel wurden durch die beiden Vorträge angerissen:

Dr. Virginia Sease behandelte das Thema: Die Sprache der Figur und der Entwicklungsgang des Menschen, Mathias Ueblacker sprach über: Spieler - Figur - Zuschauer, zur Bedeutung der Figur als Medium.

Die Spiele zeigten verschiedenste Ansätze, die Figur als Medium zu benutzen, und mit dem großen Reichtum der Formen erlebte man die lebendige Vielfalt im Reich des Figurenspiels. Es waren folgende Aufführungen zu sehen:

- 1.) Die blaue Rose (Polnisches Märchen), Spiel mit Handmasken, Puppentheater «Das Mondschat» Mannheim (D)
- 2.) Der Josa mit der Zauberpfeife (nach Janosch), Figurentheater Michael Huber, Liestal (CH)
- 3.) Die Kristallkugel (nach Grimm), Stabpuppen und Schattenfiguren, «Blaue Märchenbühne», Offenburg (D)
- 4.) Schneewittchen (Grimm), Marionettenspiel, «Blaue Marionettenbühne», München (D)
- 5.) Hähnchen Goldkämmchen (Russisches Märchen), Handpuppenspiel, «Tokkelbühne», Liestal (CH)

Am Samstag nachmittag fand im Terrassensaal ein Forum mit verschiedenen Beiträgen aus der Puppenspieler-Praxis statt. Als erstes zeigte die Märchenbühne «Der Apfelbaum» aus Wien Teile der neuesten Inszenierung von «Frau Holle». Eindrucksvoll war die Figur der Frau Holle (eine Bunraki-Figur, ca. 60 cm hoch): sie wird von zwei Spielern geführt, von hinten mit einem kurzen Stab am Kopf, wodurch zugleich das Gewicht der ganzen Puppe gehalten wird, und einem an jeder Hand starr befestigten Stab. Frau Horvath hat in jedem Detail der Inszenierung das Ganze des Märchens im Blick gehabt und die verschiedenen Bereiche (auf der Erde, die Welt im Brunnen, das Frau-Holle-Reich) symbolhaft ausgestaltet: Der Erdenbereich kubisch mit streng waagerechten Spielbrettern, die aus dem Kubus herausgeklappt wurden, der Kreis der Jahreszeiten in der Brunnentiefe mit runden, ineinander übergehenden Formen strömenden Lebens und ein ehrfurchtgebietender Turm für die Frau Holle. Man hätte gern eine geschlossene Aufführung dieses Spiels von Frau Holle gesehen, weil in den Andeutungen schon deutlich wurde, daß in dieser Darstellungsart das Puppentheater eine sehr ernste Note bekommt.

Ganz anders ist der Ansatz von Stefan Libardi. (Wien, Volkshochschule St. Margareten, Stöbergasse). Er läßt sich von äußeren Umständen leiten: Sein Puppenspiel kommt aus der Stöberkiste (das Haus liegt nämlich in der Stöbergasse!) und wird vor den Augen der Kinder aufgebaut. Die Puppenspieler sind zugleich Schauspieler, ihre Geschichte bildet den Rahmen für das Märchen, und die Kinder sollen die Erwachsenen als die «Macher» des Puppenspiels ganz durchschauen.

Mathias Ganz berichtete kurz von Aktivitäten der schweizerischen Puppenspielervereinigung, die eine historische Fotoausstellung plant. Zum Abschluß dieser Forumstunde zeigte die anthroposophische Moskauer Puppenbühne das Märchen «Einäuglein, Zweiäuglein, Dreiäuglein» in einer von der bekannten Grimmschen Fassung leicht abweichenden Form (näher dem Märchen «Das Erdküklein»). Die Gruppe setzte einen deutlichen Akzent gegen die stereotype, sehr expressive russische Puppenspieltradition. Das ganze Spiel strahlte eine freudige Aufbruchstimmung aus, dem das Publikum mit herzlichem Beifall dankte.

## Gedankensplitter zur Eurythmie als Kunst

*Juliane Neumann*

Als ich mit 18 Jahren die Eurythmie kennenlernte, war mir das Leben mit der Malerei, der Dichtung und der Musik selbstverständlich. Daß die Eurythmie eine «junge» Kunst sein sollte, war für mich irrelevant, da sie mir vertraut war.

Als Helene Reisinger mit uns die Laute erarbeitete, fand ich jede Lautbewegung durch mein sprachliches Empfinden bestätigt. Die Eurythmiefigur war und ist für mich Urbild gleich der Goetheschen Urpflanze, und damit der Schlüssel im «Übergänglichen und Mildem» neue Formen entstehen zu lassen. In meiner Unterrichtstätigkeit habe ich bisher keinen Menschen getroffen, der bei der Erarbeitung des Alphabets nicht durch Hören, Sprechen und Vergleichen dazu gekommen wäre, die Lautbewegung selber zu finden. Ich führe dies schlicht auf die Tatsache zurück, daß jeder Mensch beim Sprechen unbewußt Eurythmie macht, die Eurythmie also im Menschen selber wurzelt. (Recht plastisch wird dies im «Wesen des Musikalischen» von R. Steiner geschildert)

Mir ist bewußt, daß es Kollegen und Wissenschaftler gibt, die darüber ganz anderer Auffassung sind. Meiner Erfahrung nach beruhen solch gegensätzliche Sichtweisen auf den inneren Konstitutionen der verschiedenen Menschen. Die Malerei «hat» Kandinsky und Picasso, die Musik Menuhin und Celibidache... Polaritäten - aber Künstler.

So mögen meine Ausführungen dem einen als Anregung zum Verständnis eines ihm Fremden, dem andern zum künstlerischen Schaffen dienen.

Ich beginne meinen Tag, indem ich ein einviertel Stunden an den eurythmischen Elementen arbeite, die sich als Basis meiner künstlerischen Arbeit entwickelt haben: den «Tierkreis-zonen» und Konsonanten, an den Intervallen, Tonleitern, Rhythmen und an den zwölf Stimmungen.

Als innere Stütze dient mir bei diesem täglichen Training das Vademecum des Priesterseminaristen:

Genie ist Fleiß  
 Fleiß ist Übung  
 Übung ist Wiederholung  
 Wiederholung ist Einübung, ist lernen.  
 Lernen ist Erfahrung  
 Erfahrung ist Krisis  
 Krisis ist Verzweiflung  
 Verzweiflung ist Besinnung zur Freiheit  
 Freiheit ist immerwährender Anfang aus dem Nichts  
 Immerwährender Neuanfang ist echte Verwandlung  
 Weg, Wahrheit, Leben

Durch die Besuche kultureller Veranstaltungen zeitgenössischer Künstler und die intensive Beschäftigung mit Themen, die mich bewegen, oft über Jahre hinweg, beginnt sich ein zentrales Thema herauszukristallisieren. Ich fange nun an, alles, was ich sehe, höre, lese mit diesem Thema in Verbindung zu setzen. In dieser Zeit entsteht die dramatische oder ätherische Gestalt eines Stückes. Unhörbar wird es Musik. Aus dem Abtasten, in Beziehung setzen dieser «Musik» mit einer möglichen Besetzung -Schauspiel, und/oder Sprachgestaltung, Eurythmie, Musikinstrumente, als Duo, Trio, Quartett etc. - entsteht die gestalterische Idee.

Ab diesem Moment ist das Stück ein Unbekanntes, jedoch vollkommen selbständiges Gegenüber, ein Du, auf das ich mich zubewege, das sich auf mich zubewegt, das, indem ich ihm Texte vorlese, sich die Texte selber «aussucht».

Sobald ein Text gefunden ist, beginne ich mit ihm zu arbeiten, d.h. ich mache mich über die Rhythmen, die Vokale und Konsonanten, die Tierkreisgebärden und Planetenbewegungen, Übungen zur ätherischen Gestaltbildung und aus der Schauspieltechnik M.Tschechows mit dem Text vertraut. Auf diese Weise beginnt der Text aus sich heraus zu sprechen, Beziehungen zu beleuchten und einzugehen.

Meine Aufgabe besteht eigentlich «nur» darin, wahrzunehmen, zu beobachten, im Gespräch zu sein mit dem, was entstehen will.

- Das Prinzip dieser Herangehensweise ist mir seit meinem zwölften Lebensjahr, als ich zum ersten Mal ein Gedicht von James Krüss vertonte, selbstverständlich. -

Für mich kommt Kunst einerseits von Können, aus dem Beherrschen der eurythmischen Elemente. Die Errungenschaften der Vergangenheit bieten sozusagen das Fundament, die Technik. («Man kann an der Eurythmie das Technische der Kunst würdigen lernen;...» R.Steiner, am 20. 6.1924). Aber die Eurythmie würde zum Kunsthandwerk degenerieren, hätte sie nicht ihre andere Quelle im Unbekannten, in dem, was aus ihrer eigenen Zukunft das Vergangene verwandelt.

Ich fand bisher keinen besseren «Begleiter» für diesen Prozeß, als den zweiten Teil des Vademecums.

Es gibt keinen anthroposophischen Rettungsanker in der echten «Krisis», in der «Verzweiflung». In der Bereitschaft, alle Gewohnheiten sterben zu lassen, entsteht die «Besinnung zur Freiheit». In der Haltlosigkeit, im Nichts, beginnt die Idee selber zu führen - und ich kann Ja sagen. Und dieses Ja ist der Neuanfang aus der Zukunft der Eurythmie.

«Als eurythmischer Künstler kann nur wirken, wer aus innerem Beruf und innerer Begeisterung Kunstsinn schöpferisch entfaltet. Um die in der menschlichen Organisation liegenden Form- und Bewegungsmöglichkeiten zur Offenbarung zu bringen, hat man nötig, daß die Seele ganz mit Kunst erfüllt ist.» (R.Steiner am 20.7.1924 im Lauteurythmiekurs)

Steiner sagt hier nicht: der Eurythmist solle mit Begeisterung die eurythmischen Elemente schöpferisch gestalten oder Kunstsinn mit «Bewußtsein» entfalten, er sagt auch nicht, daß die Seele mit «anthroposophischen Inhalten» oder dem anthroposophischen Kunstimpuls erfüllt sein soll...

Sondern: nur der kann als eurythmischer Künstler wirken, der Kunstsinn schöpferisch entfalten kann, dessen Seele ganz mit Kunst erfüllt ist.

Aber, was ist Kunst, Kunstsinn?

In der Zusammenarbeit mit Bühnengruppen und Künstlern tauchte bei den Überlegungen zu Programmen oft der Satz auf: «unsere Zeit braucht jetzt dieses Stück, wir müssen daraus ein Programm machen». Erst im letzten Jahr ist mir bewußt geworden, daß ein Musikstück, eine Dichtung nicht die Idee für ein Eurythmieprogramm sein kann.

Eine Idee ist «klein», unteilbar, aber sie hat die Möglichkeit, Themen zu finden. Sie lebt in jeder Note, jedem Motiv eines Musikstückes, in jeder Silbe, jedem Wort einer Dichtung, sie stiftet die «Notwendigkeit» (Goethe), sie ist der geistige Impuls für die ätherische Gestaltbildung. Aber eine musikalische Idee kann keine Idee für eine Raumbewegungskunst sein. Ein Bühnenstück benötigt eine eigene Idee und produziert dadurch seine eigene «Notwendigkeit», eine eigene ätherische Gestalt als Voraussetzung für Metamorphose und Neu-



schöpfung, denn nicht das eurythmische «A» ist wichtig, sondern wie es von der Idee des Stückes ergriffen ist.

Von dieser «Kleinigkeit» hängt ab, was das Publikum wahrnehmen kann, ob es Authentizität erlebt oder Tradition.

Was die älteren Künste der Eurythmie voraus haben, ist, daß sie sich in der Obhut der religiösen Zusammenhänge der vergangenen Jahrtausende entwickeln konnten, daß kein Künstler um seiner Kunst willen gearbeitet hat, sondern zum Lobe Gottes; daß seine künstlerische Annäherung an Gott ein sich Nähern des Gottes zur Folge haben konnte.

Einen Nachklang dieses Prozesses schwingt noch in den Worten Picassos aus dem Jahr 1966: «Etwas Geheiligt, darum geht es. Man müßte ein Wort dieser Art gebrauchen können, aber es würde schief aufgefaßt, in einem Sinn, den es nicht hat. Man müßte sagen können, daß ein bestimmtes Bild so ist, wie es ist, mit seinem Gehalt an Kraft, weil es «von Gott berührt» ist. Aber die Leute nähmen es krumm. Und dennoch kommt es der Wahrheit sehr nahe.»

Ich frage mich, wieso in der Eurythmieausbildung der Behandlung von R. Steiners Erkenntnistheorie so viel Raum zugestanden wird. Die Kunst ist auch die Schwester der Religion. Es gehört für mich als Künstler zu den Lebensnotwendigkeiten, mich mit den Evangelienvorträgen R. Steiners und F. Beneschs zu beschäftigen, weil das Leben Jesu und des Christus, durch das Werk dieser Autoren nicht bloss Theorie und Glaubensinhalte bleiben, sondern Tatsachen und als solche in ihren ungeheuren Zusammenhängen erlebbar sind.

Das allein gibt mir die innere Kondition, mich einer künstlerischen Aufgabe zu stellen, denn alle Dramaturgie und Komposition hat letztendlich ihre Wurzel in dem Prozeß von Geburt und Tod, Leben und Sterben, Auferstehung und Himmelfahrt. Alles andere ist demgegenüber geradezu unbedeutend.

Wenn eine Idee eine eigene innere Gestalt hat, ist sie ein lebendiges Gegenüber, ein Du. Einem Du kann man von Ich zu Ich begegnen. Man kann auch mit ihm mitfühlen, mitdenken...

Dabei ist es dennoch wichtig zwischen sich und dem entstehenden Kunstwerk zu unterscheiden. Ich kann ihm mein Herz zur Verfügung stellen und dennoch bleibt es mein Herz. Indem ich meine Liebe dem Unbekannten zuwende, bin ich darinnen, weil «lieben» ein Verb ist und damit eine Tätigkeit ausdrückt. Indem ich übe, meinen Willen hingebe an das Entstehende, ist mein Wille darinnen, weil ich es tue. Die Voraussetzung dafür, daß die Idee das ganze Kunstwerk durchdringen kann, ist Andacht im Denken. In dem Maße wie ich es schaffe, das «Nicht ich - die Idee in mir,» wirken zu lassen, in dem Maße ist das Ich als Ich - Wille, als Bewußtsein, man könnte auch sagen als «Sonne» tätig.

So wird klar, die «Liebe zum Unbekannten», die «Hingabe des Willens» und die «Andacht im Denken», ist die Arbeitsweise der Bewußtseinsseele.

Ein Künstler ist ein Arbeiter der Bewußtseinsseele und der Künstler wird zeitgenössischer Künstler, wenn sein Können der Verwirklichung von Ideen dienen kann.

## Eurythmie in Stourbridge

*Maren Stott*

Stourbridge befindet sich im Herzen von England. Es ist sozusagen ein Anhang von Birmingham geworden, der Stadt, die durch die Industrie, hauptsächlich Eisen, gross geworden ist. In Stourbridge dagegen wird Glas hergestellt. Die Gegend wird auch «Black Country» genannt.

1982 begann hier eine Eurythmie-Schule mit Maidlin und Norman Vogel auf dem Gelände der Elmfield Waldorf-Schule. Dieser Impuls wurde bei den Menschen hier sehr unterstützt

und als wichtig empfunden für die Bereicherung der anthroposophischen Arbeit. Studenten von vielen Ländern wurden hier ausgebildet und verschiedene Kollegen kamen für eine zeitweilige Zusammenarbeit an die Eurythmie-Schule. Durch die verschiedenen Einrichtungen in der Umgebung wie Park Attwood Klinik, Elmfield Schule und Camphill gab es immer bis zu zwölf Eurythmisten die künstlerisch zusammenarbeiten konnten.

Leider musste die Eurythmie-Schule 1998 geschlossen werden. Maidlin wurde sehr krank, und sie zog mit Norman nach Deutschland, wo sie versuchten ihren nächsten Schritt zu finden.

Eine Gruppe von Studenten im zweiten Ausbildungsjahr hatten den sehr starken Wunsch hier in Stourbridge die Ausbildung abschliessen zu können. Sie sind jetzt am Anfang ihres vierten Jahres und werden von Shaina Stoehr und Maren Stott unterrichtet, Gastdozenten sind Barbara Beedham und Christopher Kidman.

1997 formte sich eine Gruppe von sechs Eurythmisten, einem Sprecher und einem Musiker mit dem Ziel, die Eurythmie neuem Publikum in näherer Umgebung bekannt zu machen. Wir begannen mit einem Demonstrations-Programm, in dem wir versuchten durch eine Einführung und Demonstration in die Eurythmie überzuleiten, was dann in einem ganzheitlichen Programm *Blake and Bartok* endete. Unser jetziges Projekt, ein Märchen aus Bulgarien *The Peacock Princess* für Kinder von 5 - 12 Jahren führen wir hauptsächlich in Staatsschulen auf, oder in Waldorf-Schulen wo es sonst wenig oder gar keine Eurythmie zu sehen gibt. Die Resonanz ist sehr ermutigend. Kinder in ihrer Schuluniform (die sonst wahrscheinlich noch nie eine Aufführung gesehen hatten) sitzen für 45 Minuten mit offenen Mündern. Die Lehrer sind beeindruckt von der Schönheit der Eurythmie. In diesem Sinne ist England noch ein «Pionierland». Man geht nicht zu dem hin, was man nicht kennt. Die Tradition des Balletts und Theaters ist sehr stark. Statistiken zeigen, dass Kinder in England mehr vor dem Fernseher oder Computer sitzen, als in anderen europäischen Ländern. Und trotzdem hat die Eurythmie hier eine Chance diese Kinder zu erreichen. Die Menschen fangen auch hier jetzt an, sich nach Neuem umzusehen. Neben unserem Märchen haben wir jetzt ein neues Projekt begonnen für die älteren Kinder (13 - 18 Jahre) mit Christopher Kidman als Regisseur.

Im Sommer 2000 werden unsere Studenten ihre Ausbildung abschliessen. Unser Plan für Herbst 2000 ist es, ein anthroposophisch-künstlerisches Grundjahr auf Teilzeitbasis für Eltern und junge Menschen, und ein neues erstes Eurythmie-Ausbildungs-Jahr anzubieten.

## Fest der Sprachgestaltung

*Johannes Bergmann*

Wie jung doch diese Kunst ist!

Würden Sie zu einer Tagung fahren, deren Thema einfach «Musik aktuell» hieße? Oder wollten Sie da vielleicht Genaueres wissen, ehe Sie sich zu einer Teilnahme entschlossen?

Und dennoch genügte eine ähnlich unbestimmte Ankündigung: «Festival Sprachgestaltung aktuell», um eine stattliche Zahl Interessierter zusammenzuführen. Das Risiko war nicht ganz so groß; man wußte, nicht Theoretikern der Kunst würde man begegnen, sondern Ausübenden. Und die Liebe zu dieser Kunst und die Sorge um ihr Fortbestehen ließ berechnete Bedenken in bezug auf ihre Unvollkommenheit zurücktreten. Sie ist eben noch ein Kind. So trafen sich vom 5. bis 7. März 1999 in Stuttgart nahezu 200 Eurythmisten, Lehrer, Heilerzieher, Studenten, Hausfrauen, Eltern, freischaffende und unterrichtende Künstler und vor allem natürlich Sprachgestalter und Schauspieler. Das Eurythmeum stellte seinen großen

Bühnensaal zur Verfügung und das benachbarte Rudolf Steiner-Haus seine Cafeteria. Dort erfuhren die aus der Umgebung Angereisten und die Auswärtigen eine vorzügliche Bewirtung, welche zu längerem Verweilen einlud und zu persönlichem Austausch Raum gab. Man konnte an das frisch Erlebte anknüpfen; denn dadurch, daß die Tagung nicht in Parallelveranstaltungen aufgefächert war (außer den Workshops), war dafür gesorgt, daß das reiche Angebot von Darbietungen von allen gemeinsam genutzt und genossen werden konnte. Das Augen- (oder vielmehr «Ohren»-)merk galt den Rezitationen, die den Kern der Tagung bildeten. Dreizehn waren angemeldet, zwölf (wie im Märchen) fanden statt. Sie waren geschickt gebündelt, je zwei oder drei nacheinander – die Pausen nach jedem Abschnitt lang genug, um die Aufnahmebereitschaft wiederherzustellen.

Als man (Ende Oktober) die in dieser Kunst Tätigen zur Mitwirkung aufforderte, bedang man sich aus, daß jeder Beitrag 20 Minuten nicht unter-, 30 nicht überschreiten solle. Die Auswahl der Texte oblag dem Vortragenden selbst; lediglich erging die Bitte, sie vorher mitzuteilen, um sie möglichst gefällig oder sogar künstlerisch sinnvoll anordnen zu können. Von den Vortragenden verlangte man Sicherheit im Auftreten, durch etwa 50 Aufführungen erprobt. Das bewährte sich dieses Mal und kam der Kunst zugute.

Am frühen Abend eröffnete nach der Begrüßung durch Jochen Krüger der Stuttgarter Sprechchor die Tagung. Mit Worten zeitgenössischer Dichter fiel ein Licht auf das Kommende: «Das Gedicht ist einsam, es ... will zu einem Andern, ...es braucht ein Gegenüber.» Dann erklang, den Vortrag über die Gefährdung der Sprache gewissermaßen einleitend, der Mahnruf

«Völker der Erde,  
zerstört nicht das Weltall der Worte,  
zerschneidet nicht mit den Messern des Hasses  
den Laut, der mit dem Atem zugleich geboren wurde»  
*Nelly Sachs*

und schließlich zur allgemeinen Zeitsituation das 12. Kapitel aus der Apokalypse.

Durch Rainer Patzloff wurde der Verfall der Sprache erschreckend deutlich: Viele Eltern der westlichen Welt gönnen ihren Kindern kaum mehr als 10 Minuten sprachliche Zuwendung am Tag. So fehlen dem Kinde die Anregungen eines reicheren Wortschatzes und die sprachlichen Strukturen, um seinem Denken «auf die Beine» zu helfen. Zusätzlich gebrauchen auch die Erwachsenen die Sprache immer farbloser und ungenauer, sodaß auch im allgemeinen kulturellen und privaten Umgang das Denkvermögen und damit die Voraussetzung freien Handelns verkümmern. Der Ruf nach Sprachpflege entspringt also nicht Wunschträumen realitätsferner Ästhetiker, sondern sie ist dringend notwendig zur Vermeidung schlimmster Schäden. So sind z.B. 70 Mill. Amerikaner «Postanalphabeten», d.h. sie können lesen, aber verstehen nicht den Inhalt. Während an der Universität als zentrale Sprachwissenschaft Linguistik in ihrer Abstraktheit getrieben wird, stößt empirische Forschung im Verborgenen auf Zusammenhänge, die dem anthroposophisch Orientierten längst bekannt sind: daß das Sprechen leiblich im Muskelorganismus wurzelt, so daß für feinere Messungen sogar die Laute (als Segmentierungen) nachweisbar sind. So bestätigt sich anfänglich, daß der Laut bereits als Klangerscheinung wirkt. Das demonstrierte der Vortragende an den Lauten W – R – K, die er, jeden auf einen Atemstoß, bildete und dann zur Silbe (mit Vokal A) zusammenzog. Dem Hörer entsteht ein inneres Bild (etwas gerät in Unordnung, verwirrt sich und stößt auf etwas Hartes), er versteht das Wort, ohne auf seine konventionelle Bedeutung zurück greifen zu müssen.

Demgegenüber erarbeite sich der Sprecher eine Dichtung zuerst vom Inhalt her, indem er sie mit eigenen Worten wiedergibt (sog. Improvisieren). So Wilfried Hammacher in seinem Vortrag «Vom Dreisprung der Sprach-Gestaltung». Daran schließe sich, während ein anderer für ihn rezitiert – eine Empfehlung R. Steiners – das stumme Suchen der zugrundeliegenden Gebärden – und zuletzt das Vereinen dieser beiden Vorstufen im künstlerischen Sprechen. Hammacher zog zum Vergleich die drei Seelenkräfte heran sowie Kunstbegriffe von Goethe (aus z.T. weniger bekannten Aufsätzen) und Schiller, die er an der Tafel folgendermaßen zuordnete:

Philia	Nachahmung	Stoff	«Improvisation»
Astrid	Stil	Spiel	Sprache
Luna	Manier	Form	Gebärde

Den Dreischnitt des Erübens führten er und Silvia Hammacher anhand von Gedichten C.F. Meyers vor, wobei sie auch auf der letzten Stufe noch die Bewegung im Raum walten ließen. Die seelische Erregung blieb auch fürs Auge erhalten.

Die Reihe der Einzelrezitationen eröffnete nach dem Vortrag am Freitag Martin Georg Martens, der Initiator der Tagung. Er unternahm einen Weltraumspaziergang, als ob er über Wolken schwebte, indem er, mit weitausladenden Gebärden, Jean Pauls «Traum über das All» rezitierte. – Jens Bodo Meier eilte durch die Lyrik der Literaturgeschichte, vom «Wessobrunner Gebet» über Tauler, Gryphius usw. bis zu Celan, wobei er für diesen Bereich etwas zu verstandesmäßig tingiert sprach. Seine russischen und niederländischen Einschübe gefielen durch gute Sprachbeherrschung. – Schließlich las Caroline Wispler, gestochen klar und präzise im Rhythmus, Hymnisches von Hölderlin (angekündigt mit seinem Wort: «Mancher trägt Scheue, zur Quelle zu gehen»), u.a., leicht gekürzt, «Der Rhein». Bei ihren Rilke – Gedichten spürte man ein stärkeres Sichverbinden, ein tieferes Eintauchen.

Nach diesem ersten Abend erhob sich unausgesprochen die Frage: Hätte ein «Außenstehender», dessen Ohr zum ersten Mal der Sprachgestaltung begegnet wäre, ihr Charakteristisches überhaupt wahrgenommen? Hätte er bemerken können, daß etwas Neues mit ihr gegeben ist? – Vermutlich: nein. Er hätte den Vortragenden für gute Textwiedergabe und mehr oder weniger gute Einfühlung gedankt, aber: was sollte er darüber hinaus erwarten?

Der zweite Tag brachte dann eine Wende. Gleich am Morgen lieferten Martin Lunz und Michael Scheid (von der «Kultpumpe») der überraschten Versammlung ein abendreifes Cabarét. Sie füllten die Bühne mit Aktion und Kurt Schwitters-Texten und schoben zusätzlich den Zuschauern Tafeln ins Gesichtsfeld, um die Doppelkünstlerschaft dieses Dadaisten darzutun. Die Wogen gingen hoch im Saal, das Gelächter überschlug sich fast – man amüsierte sich. – Einen Ausgleich brachte Michael Schlesinger insofern, als seine Stimme, durch Gesangsstudien zusätzlich geschult, wie Balsam zu empfinden war für diejenigen, deren Stimmbänder unter dem Klamauk gelitten hatten. Er las, etwas etüdenhaft, Tragisch-Heiteres von Erich Kästner, Kurt Tucholsky und Peter Grüniger, stellte dann aber eine ganze Gerichtsszene feinsinnig ohne äußere Mittel vor das innere Auge. – Im Gegensatz dazu hängte Christine Weck Zettel auf einen Ständer, die sie während ihrer «Mundgerechtigkeit» (so der Titel ihres Programmes) herunterschlug. Den Rücken zum Publikum gewandt, verspottete sie (nach Jandl), übertrieben psalmodierend, ausgerechnet am Prolog des Johannes, – einige verließen empört den Saal – den leeren (sog. Dornacher) Singsang. Im übrigen «wühlte» Weck (Christine; ich zitiere aus ihrer Selbstcharakteristik) «respektlos und lustvoll in den Geschichtenkisten und Wortwundertüten einer überformten, bedeutungsschwangeren Sprache» – dabei entnahm sie ihre «Fundstücke» der Moderne (Ausländer, Domin, Fried, Jelinek usw.).

Ganz andere Geister rief, am Nachmittag, Wolfgang Wendt auf den Plan. Er verzichtete auf alle äußere Bewegung und reihte zu der Frage: «Wie begegnet der Dichter dem Laut, dem Wort, der Sprache?» poetische Perlen in eine bedeutungsträchtige Kette. Viele hatten Mühe, deren Gedankenreichtum zu entschlüsseln, weil er mit einer gewissen Wucht vortrug und spielerische Leichtigkeit erst am Ende ( bei J. Bobrowsky, Th. Uebelacker ) aufglänzte. Dafür entfaltete er voll bewußt sprachliche Elemente wie den Hexameter und plastizierte der Worte Lautleiblichkeit liebevoll heraus.

Nach diesem Anschauungsunterricht, welche Lebendigkeit bereits den Bausteinen innewohnt, und die nur zur Erscheinung kommt, wenn man sie sich erlauscht und erarbeitet – erschien zum Erstaunen aller ein «Indianer» in vollem Kostüm. Er trug in gelassener Ruhe und vorzüglichem Englisch (Mark Grant ) die Rede vor, die der Häuptling Seattle 1854 dem Präsidenten der Weißen gehalten haben soll. Grant charakterisierte den verhaltenen Zorn gegen die Anmaßung der Eroberer allein durch dramatische Führung der Satzmelodie, was im Saal gespannteste Aufmerksamkeit weckte und ausnahmslos Bewunderung fand.

Elke Scheuffele unterstützte ihre dramatisch – epische Collage mit einem einfachen Bühnenaufbau. Sie las, in kultivierter Sprechweise, sinnend nachdenklich wie aus Briefen, welche Fragen sich wandelnder Freundschaft aus weiblicher Sicht umkreisen. Dichterinnen des 20. Jhdts kamen zu Wort. – Ursula Ostermai, die kurzfristig eingesprungen war, brachte in ihrer gewinnenden Art Teile eines Programmes zu Gehör, das sie für einen anderen Zweck zusammengestellt hatte. Aus überzeugender Künstlerschaft gestaltete sie Goethe – Texte und – Gedichte, u.a. die «Zueignung» des Gedichtbandes mit ihren 14 Stanzas, wovon nicht alles den Zuhörer erreicht haben mag.

Doris Hubachs Art zu erzählen kündete von verborgenen Tiefen des Seelischen. Wie sie das eigene Gefühl aufrief und, immer im Einklang mit der Lebensweisheit J. P. Hebels, zu den Sinnen brachte, ließ das Publikum erstaunen und begeistert mitempfinden. Sie versteht es eben, Töne aus der Tiefe zu locken, indem sie alles dramatisch vergegenwärtigt. Man war nicht auf dem Holzwege, wenn man vermutete, dieses urwüchsige Alemannisch sei ihre Muttersprache. Durch das volle Eintauchen in die innere Geste, der auch die äußere wie angegossen saß, gestaltete D. Hubach in strömendem Atem und mit Hingabe an die dargereichten Laute. Voll Dank nahm man diesen unvergeßlichen Eindruck mit, den alle als künstlerischen Höhepunkt der Tagung empfanden.

Am Sonntag trat Christel Frankfurt mit 76 Jahren auf die Bühne. Wie eine Prophetin in Geisterferne blickend, rezitierte sie, den Raum ergreifend, von Fercher von Steinwand, von K. Thylmann und von R. Steiner. Schwer zugängliche Gedanken ertranken nahezu in einem Meer von Musikalität. Jeder spürte: Hier klang noch einmal die «alte» Schule auf mit ihrer Tonfülle, durch die die seelenschütternde Gewalt noch durchschimmerte. Wie auch der Einzelne dazu stehen mag – schroff ablehnend oder den Quellort bejahend – die Haltung der Sprecherin und ihr Wille, dem Alter eine solche Leistung abzurufen, geboten Respekt, auch bei Jüngeren. So dankte man auch ihr.

Nun bleibt noch, von der mitwirkenden Beteiligung des Publikums zu berichten. Dem Bedürfnis, selber künstlerisch tätig zu werden, dienten Workshops zur Einführung und Fortbildung – im Zeitplan nur einmal, am frühen Samstag, untergebracht. Hier konnten einige (Helga König, J. Krüger, Christa Slezak-Schindler, C. Wispler, Chr. Weck) persönlich Erarbeitetes weitergeben. – H. Königs Formulierung «Auf neuer Ebene – natürlich sprechen» wurde später im Publikumsgespräch kurz interpretiert: Zwischen alter, gegebener Natürlichkeit und der neu zu erringenden klafft (nach Kleist) der Abgrund, die Krise. ... Denn: Kunst ist nicht Natur (Goethe). «Beim Bewußtsein geht es erst einmal abwärts». Dann der praktische

Hinweis einer Üben, den Hörraum mehr zu beachten. Auch wünschte man künftig mehr Gelegenheit zum Üben. «Überhaupt glaubt man von allen Künsten, daß, um sie zu genießen, in der Fülle dessen, was sie gewähren, man sie selbst üben müsse».

Im Podiumsgespräch «Sprachgestaltung auf dem Prüfstand» ging es um das Verhältnis dieser Kunst zum Schauspiel, zur Öffentlichkeit, zu den «Bedürfnissen» der Studenten. Fragen der Ausbildung, der Anstellung, der allgemeinen Anerkennung in der Welt, also sozialer Art, standen im Vordergrund. Auf dem Podium saßen sozial Verantwortliche, darunter Leiter künstlerischer Schulen: Jobst Langhans, Ursula Ostermai, Benedikta Schradi, Marc Vereeck. Valentin Wember moderierte. – Die heikle Kernfrage «Was ist Sprachgestaltung?» wagte selbst das Podium nicht anzugehen – mit einer Ausnahme: V. Wember hielt als Wissenschaftler den Gedankengang R. Steiners für wahr oder «wenigstens wahrheitsverdächtig»: Es gibt in der Sprache eine verborgene Eurythmie. Diese kann hörbar gemacht werden.

Am lebhaftesten wurde diskutiert am Abend vorher, nachdem die angekündigte «offene Bühne» lediglich zwei Studentinnen der Staatlichen Akademie, Abteilung Sprecherziehung aufzutreten gelockt hatte. Es bildete sich spontan eine offene Runde, Anlaß war die erregte Frage eines Mitwirkenden «Was wollen wir eigentlich?», weil ihn die private Äußerung, Schwitters sei kein Dichter, erzürnte. Man versuchte aus dem Stegreif Standpunkte zu formulieren. Bald lief das alte Mühlrad: die Jungen könnten das Alte nicht mehr gutheißen usw. «So einfach verlaufen die Fronten aber nicht» wurde mit Recht entgegnet. – Vorurteile prallten aufeinander, Meinungen glitten aneinander ab, verwoben sich wenig miteinander. Als (von nichtberuflicher Seite) Erfahrungen mit dieser neuen Kunst geschildert wurden, fanden sie wenig Beachtung. «Es ist tief in der Nacht,

wir müssen's diesmal unterbrechen.»

«Ich hätte gern nur immer fortgewacht» empfand wohl mancher. – Später kam der Vorschlag, bei einem künftigen Treffen nach jedem Rezitationsabschnitt einen Freiraum zum gemeinsamen Erinnern einzurichten. Durch solche Nachbereitung käme man an die Kernfrage (s.o.) heran.

Eingeladen und die Tagung organisiert haben die Aktiven (J. Bleckmann, J. Krüger, U. Maiwald, R. Marks, M. G. Martens, Chr. Moos, U. Ostermai) des Fercher von Steinwand-Vereins, der der Förderung dieser Kunst dient, und des Berufsverbandes.

Die Sektion zeichnete als Mitveranstalter. Die Mitgliederversammlungen beider Vereine fanden, örtlich und zeitlich, inmitten der Tagung statt, allen Teilnehmern zugänglich.

Dieser Initiative ist es zu danken, daß diese junge Kunst endlich Adoptiveltern gefunden hat. Durch die Selbstlosigkeit der Veranstalter, die sich auch darin ausdrückte, daß sie im allgemeinen auf eigene Rezitationen verzichteten, wurde ein Freiraum geschaffen, in dem das Kind Sprachgestaltung aufatmen konnte. Es kam ein wahres Fest der Sprachgestaltung zustande, wie es sich in dieser Vielfalt noch kaum ereignet haben dürfte. Keine «Richtung» wurde bevorzugt! Das Vorhandene freilassend anzuschauen, daß es für die Zukunft wirksam werden könne, war der Zweck des Unternehmens. – Hoffen wir, daß diese Initiative die nötige Unterstützung finde durch neue Mitglieder, sodaß sie ihrer hohen Aufgabe verstärkt gerecht werden kann.

*Adresse beider Vereine: Görreshof 96, 53347 Alfter*

*Das ausführlich erläuternde Programmheft mit grundsätzlichen Aufsätzen, Selbstdarstellungen der Aufgetretenen und ihrer Textauswahl ist noch erhältlich bei J. Krüger, Rankestr. 44, 70619 Stuttgart gegen Einsendung von Briefmarken (5 DM einschl. Porto)*

## Eine Sternstunde der Eurythmie

*Nicole Oldenburg*

Zu Vorträgen und einer Demonstration: «Meditation und Meditation in Eurythmie» von Werner Barfod und Thomas Göbel am 14. Februar 1999 im Rudolf-Steiner-Haus in Hamburg.

Für uns Eurythmisten klang der Titel spannend, und so war die Erwartung recht gross, zumal ja bekannt ist, dass die beiden Referenten seit Jahren eine Zusammenarbeit pflegen.

Mit einem Vortrag am Nachmittag wurde von Thomas Göbel in die meditative Arbeit im anthroposophischen Sinne eingeführt. Nach einem Überblick über östliche und davon abgeleitete westliche Meditationstechniken, wobei der Buddhistische Pfad, den vier Leiden dieser Welt zu entrinnen, näher behandelt wurde. Generell gilt: Meditation führt die Seele des Menschen aus der Sinneswelt an das Tor zur geistigen Welt. Soll der Gang über die Schwelle bewusst werden, so müssten - und das ist die anthroposophische Arbeitsweise - dafür Organe so aus den Kräften der geistigen Welt der Seele eingebildet werden, wie die Kräfte der Sinneswelt dem Menschen die Sinnesorgane eingebildet haben. Und das ist das Ziel der Meditation im anthroposophischen Sinn. Daran muss die geistige Welt interessiert werden, damit sie die Kräfte dieser Organbildung dem Menschen zuwendet. Dafür hat der Mensch bestimmte Bedingungen zu erfüllen. Und diese folgen aus dem «Erkenne dich selbst» als Gratwanderung zwischen dem Befehl Ahrimans: «Erkenne mich» und der Verlockung Luzifers «Erlebe Dich». Diese Gratwanderung zwischen kalter Intellektualität, die die naturwissenschaftlichen Begriffe, die für alle Menschen gleich sind, (Erkenne mich!) liefert und der Selbstüberschätzung, die das eigene Ego über alles stellt (Erlebe Dich!), ist der christliche Weg, durch den der Mensch in sich selbst die Welt ergreift und in der Welt sich selber findet. Dazu sind zwei Grenzen der Seele zu überschreiten, die zur Sinneswelt, zur Natur und die zur Geistwelt im Grunde der eigenen Seele. Das Denken in leibfreien Bildern und Mantrentafeln ist die vom Menschen zu leistende Vorbereitung und aus dem daran kultivierten fühlenden Empfinden folgt die Anlage eines ersten Organs, das man ein geistiges Tastorgan nennen kann, «Grenzerfahrung» setzt die beiden Seiten voraus, zwischen denen die Grenze steht. Was auf der Seelenseite erlebt (erfühlt) wird, ist der Abdruck der Geistseite. Und welche Erlebnisse wurden eindrücklich geschildert, wie aus der Vorstellungsdunkelheit die Willensschwärze wird und wie später, in einer bestimmten Situation, zu der ein Sonderfall des Meditationsinhaltes vor Augen liegt, das Licht der Idee aufleuchtet, die, durch das Denken ausgearbeitet, das Phänomen verständlich macht und in einem Zusammenhang mit den anderen Weltinhalten zeigt.

Sind die Organe für die geistige Welt erst einmal ganz ausgebildet, so wird das Geistige Wesen, dessen Abschattung zur Idee in der Seele aufgetreten ist, unmittelbar geistig gesehen. Das wirkte auf die Zuhörer ernsthaft und wahrhaftig.

Für die Erübung dieser meditativen Fähigkeit unterscheidet Rudolf Steiner streng zwischen dem Aufbau einer Meditation und dieser selbst. Dafür empfiehlt Rudolf Steiner sinnbildliche Vorstellungen, das sind solche, die ihren Zusammenhang nicht durch die Wahrnehmung erhalten, wie eine Rose, deren Wurzeln, Stengel, Blätter und Blüte schon sinnlich im Zusammenhang stehen, sondern zum Beispiel ein Rosenkreuz aus zwei schwarzen Balken und sieben roten Rosenblüten, deren Zusammenhang allein das Denken liefern kann. Hier ist der Zusammenhang ein rein Geistiger und auf das an diesem Zusammenhang entwickelte Gefühl allein kommt es an, erst dieses wird organbildend wirksam. Soweit der einführende Vortrag.

Nach einer Pause folgte eine Bearbeitung einer Angabe Rudolf Steiners zum eurythmischen «TAO», die er im 5. Vortrag des Zyklus «Eurythmie als sichtbarer Gesang» macht, mit Demonstrationen von Werner Barfod.

Die Darstellung, die Rudolf Steiner dort vom «TAO» gibt, nennt er eine Meditation in Eurythmie. Herr Göbel schilderte den Willen des Eurythmisten, der eine Geste eurythmisiert so, dass dieser aus dem Unbewussten der geistigen Welt in den Leib wirkt. Wie die anthroposophische Meditation aus dem Wachbewusstsein in die geistige Welt, die finster ist, führt, solange die Organe nicht voll ausgebildet sind, so ist es Aufgabe der eurythmischen Meditation aus dem Unbewussten, oder dem geträumten Tableau die Grenzüberschreitung in das Wachbewusstsein erlebbar zu machen durch das Erwachen im eurythmischen Bewegungsimpuls. Dafür ist es wohl eine Voraussetzung auf die hier vorliegende Grenze aufmerksam zu werden.

Das kann mit dem Einleben in die Gemütsstimmung des «T», des «A» und des «O» beginnen. Das «T» schlägt aus der geistigen Welt in die Seele ein, «A» und «O» sind Seelenkräfte, die sich mit der geistigen Welt verbinden, jedenfalls in der Eurythmie.

So führt das «T» aus der Willensfinsternis in das Licht der Seele und «A» und «O» führen aus der Seele in eine seelisch dunkle Welt. Beide Grenzübergänge bleiben in der Eurythmie in aller Regel unbewusst. Die eurythmische Meditationsübung Rudolf Steiners soll, so konnte es Herr Göbel nachvollziehbar zeigen und Herr Barfod anschaulich demonstrieren, diesen Grenzübergang wahrnehmbar machen. Zum «T» soll musikalisch, am besten gesungen Septim und Sext erklingen. Das sind die Intervalle, die die Seele über ihre Grenze hinaus in die geistige Welt führen. Zum «A» und «O» sollen die Töne «e» und «d», als Sekund empfunden gesungen werden. Sie erweisen sich als Weg vom Geist in die Seele. Die Übung des «TAO» in dieser Weise enthält damit zwei doppelte Grenzüberschreitungen:

Eurythmie:	«T», als Weg vom Geist in die Seele
Gesang:	Septim - Sext, als Weg aus der Seele in den Geist.
Eurythmie:	«A» - «O», als Weg aus der Seele in den Geist
Gesang:	«e» - «d», als Weg vom Geist in die Seele.

Und die jeweilige Gesangsantwort, die man auch eurythmisieren kann, wie gezeigt worden ist, die ist eine Umkehr der Richtung und ein Weg zurück zu der Quelle aus der die Laute stammen.

Daran kann man im Erleben erwachen.

Das beantwortet mir eine Frage, die ich auch von anderen jüngeren Eurythmisten kenne. Das ist die Frage nach der eigenen Wahrnehmung dessen, was ich als Eurythmist gestalte. Und darin schliesst sich auch der Kreis der von der Meditation zur Eurythmie und zurück zur Meditation führt: Die Wahrnehmung der eigenen eurythmischen Bewegung muss im Inneren der Seele stattfinden, um die Gemütsstimmungen und ihren Wechsel fühlen zu können. Denn nur wenn die Gemütsstimmung gefühlt wird, ist sie auch korrigierbar. Und das solange, bis die reine Gemütsstimmung unverfälscht mit der eigenen Bewegung in Harmonie ist.

Und so stehen wir Eurythmisten heute vor der Aufgabe durch eurythmische Meditation und das Studium der Vorträge Rudolf Steiners die Eurythmie aus ihrem Wesen neu zu ergreifen. Die TAO-Übung schenkt uns eine Meditationsweise, durch die die eurythmische Kunst kraftvoll und schöpferisch wirksam werden kann. Die eigene Persönlichkeit tritt dann zurück



und sie wird zum bescheidenen Diener der Kunst

Ein Blick auf die Gegenwart zeigt mir, dass in dieser Richtung noch viel geleistet werden muss, wenn der Eurythmie Zukunft gegeben werden soll.

Werner Barfod und Thomas Göbel sind dafür ein Beispiel, indem sie Wege aufweisen aus einem Üben für die Gestaltungskräfte unserer Kunst fühlend zu erwachen, um aus eigener Kraft vorwärts zu kommen. Und es bleibt zu hoffen, dass diese Keime noch Früchte tragen mögen.

## EPITRIT

**U - - -**

Die Nacht ruht stumm  
Ein Spuk geht um!  
Der Nachtspek spricht, -  
Wo weilst du, Licht?  
Wo bleibst du, Tag?  
Ein Trostwort sag!  
Ein Spuk geht um!  
Die Nacht ruht stumm.

**- - - U**

Weltallschweigen,  
Sternbildreigen,  
Ursprungsfülle,  
Geistwelthülle,  
Erdenhoben,  
Schlafumwoben,  
Sternbildreigen,  
Weltallschweigen.

**- U - -**

Erster Stern steigt  
Dunkles Land schweigt,  
Sacht' herab schwebt  
Traum, der Licht webt,  
Bild an Bild reiht,  
Glück der Nachtzeit,  
Dunkles Land schweigt,  
Erster Stern steigt.

**- - U -**

Treu harrt Geduld,  
all spendet Huld,  
Welt wird erneut,  
Herz wird erfreut,  
Tau tropft herab.  
Glück sinkt hinab,  
All spendet Huld,  
Treu harrt Geduld.

**- - U -**

Mond überm Land!  
Erdleid entschwand!  
Himmlisch beglückt,  
Weltweit entrückt,  
Steig nun empor,  
Sternkind im Chor,  
Erdleid entschwand!  
Mond überm Land!

**- U - -**

Wird das Nachtblau  
Schon zum Taggrau?  
Wird die Luft fahl?  
Kommt ein Lichtstrahl,  
Der den Tag bringt,  
Dir ins Herz dringt?  
Schon zum Taggrau  
Wird das Nachtblau?

**U - - -**

Das Taglicht steigt, / Die Sehnsucht schweigt,  
Das Nachtblau sinkt, / Der Erdgrund trinkt  
Den Frührotblick! / Erlösungsglück!  
Die Sehnsucht schweigt, / Das Taglicht steigt!

# NACHRUFE

## Anne-Maidlin Vogel

*Marie-Reine Adams*

Maidlin Vogel starb am 21. Mai in Pforzheim. Sie wurde am 11. November 1940 in Jena geboren. Ihr Vater hatte ein so enges Verhältnis zu ihr, dass er schon drei Wochen vor ihrer Geburt die Geburtsurkunde mit dem exakten Datum, usw. ausstellte! Er erfand auch ihren Namen. Sie war das sechste von zehn Kindern. Ihr Vater war ein erfolgreicher biologisch-dynamischer Gärtner.

Ihre ersten Jahre verliefen ziemlich dramatisch des Krieges wegen. Später wurde sie als Weberin ausgebildet. Während ihres ganzen Lebens hatte sie einen echten Sinn für Kleidung, Stil, Stoffe, usw. Als sie zwanzig Jahre alt war (im August 1961) nahm sie an einem Christengemeinschafts-Lager in West-Deutschland teil, wo sie erfuhr dass die Berliner Mauer gebaut wird. Es wurde ihr geraten im Westen zu bleiben, mit einem ihrer Brüder. Während der nächsten zwölf Jahre war es ihr nicht möglich ihre Familie wieder zu sehen.

Sie begann ihre Eurythmie-Ausbildung in Stuttgart bei Else Klink, wo sie Norman Vogel traf. Beide zusammen studierten dann in Florenz mit Friedhelm Gillert und sie beendeten ihre Ausbildung in Wien. Sie studierten auch Heil-Eurythmie, was Maidlin ihr ganzes Leben hindurch mit grosser Liebe durchführte. Maidlin arbeitete dann als Eurythmie-Lehrerin und Heil-Eurythmistin an der Waldorf-Schule in Wien. Dort fand dann ihr grosses Hochzeitsfest mit Norman statt. In den siebziger Jahren kamen sie nach Spring Valley in Amerika, um dort zu unterrichten.

1980 gingen sie für ein Jahr nach Botton Village, Yorkshire, England. Maidlin unterrichtete in der Botton Schule, in der Eurythmie-Ausbildung und arbeitete als Heil-Eurythmistin mit vielen Menschen. Sie erinnerte sich an diese Zeit immer mit grosser Wärme und blieb mit einigen Leuten in Verbindung.

Dann kamen sie und Norman nach Stourbridge, wo sie begannen intensive Kurse zu geben, woraus denn bald eine Eurythmie-Schule wurde. Maidlin unterrichtete in der Rudolf Steiner-Schule (Elmfield), und war auch immer als Heil-Eurythmistin tätig. Bald fing sie auch an in der Heil-Eurythmie Ausbildung in Peredur, East Grinstead, zu arbeiten, was ihr sehr am Herzen lag. Letztes Jahr, nach siebzehn Jahren in Stourbridge, wurde Maidlin sehr plötzlich krank. Norman und Maidlin verliessen Stourbridge und hofften in Deutschland ihren nächsten Schritt zu Maidlins Genesung zu finden. Maidlin besuchte verschiedene anthroposophische Kliniken (die anthroposophische Medizin

war für sie ein grosses Anliegen). Ihre Einstellung war durchaus positiv während dieser Zeit, sie glaubte immer daran, dass sie wieder gesund werde. Und langsam und sachte geschah dies auch. Den letzten Monat ihres Lebens verbrachte sie in ihrem Geburtshaus, mit Norman als privatem Krankenpfleger, umgeben von ihrer warmen grossen Familie. Sie starb, als Norman und sie eine anthroposophische Einrichtung in der Nähe von Pforzheim besuchten, wo sie dachten sich niederlassen zu können. Ihre letzten Worte an Norman waren: «Meine Seele ist ganz gesund.»

Es war eine Ehre Maidlin kennen zu dürfen. Sie führte mich als Eurythmie-Lehrerin ein. Ihr Seele war freundlich, immer positiv gegen Schwierigkeiten sich stellend. Ihre Reise geht jetzt auf andere Weise weiter. Unsere warmen Gedanken gehen zu Norman.

*Shaina Stoehr*

Ich habe Maidlin kennengelernt als ich 1986 nach Stourbridge kam. Norman und Maidlin liessen mich in der Eurythmie-Schule unterrichten. In dieser Zeit, teilten sie mit mir die starke Überzeugung, dass die Eurythmie und das tägliche Leben sich ergänzen sollten. Das eine soll sich im anderen spiegeln. Maidlin erzählte mir oft, wie sie ihre eigene Ausbildung auf den Zehenspitzen (im wörtlichen Sinne) anfang, und wie sie daran arbeitete «auf die Erde zu kommen». In meiner Erinnerung sehe ich sie damals auf den Knien mit den Studenten den Boden polierend, oder im Garten umgrabend, sich an den sozialen Augenblicken erfreuend sowohl auf praktischem Gebiet als auch zu den Jahresfesten.

In der Bühnenarbeit zeigte Maidlin einen weiten Bogen von den höchsten Idealen bis hin zum irdischsten Humor. Sie übernahm immer die Rolle des «Engels», was sie mit starker Aufrechte und liebevoller strenger Kraft ausführte. Sie besass auch einen wunderbaren Sinn für das Spielerische. Eines der Duos, das wir zusammen ausführten, war die Darstellung einer der sieben Todsünden, die Trägheit. Ich erinnere mich, wie wir gegenseitig, Rücken an Rücken uns aufeinander legten, und oftmals lachend zusammenbrachen.

Ein Bild von ihr, welches am klarsten vor mir steht, ist Maidlin auf ihrem Fahrrad wie sie mit fliegendem Mantel und Schal in die Schuleinfahrt gesegelt kommt, oft in rot und weiss gekleidet, mit einem Paar hocheleganter Schuhe von ihrer grossen Auswahl. Es wird wohl früh am Samstagmorgen gewesen sein, um mit einem Patienten zu arbeiten. Monat für Monat, Jahr um Jahr begleitete sie viele Kinder und Erwachsene mit ihrer Hingabe und Liebe. Sie konnte immer die Möglichkeiten des höheren Wesens in ihren Patienten sehen, die gestärkt und ermutigt wurden durch sie. Ich bin sicher, dass sie weiterhin vielen Menschen von «drüben» helfen wird.

## Maidlin

You left into the light  
of Whitsun, youthful soul  
so often dressed in white,  
optimistic, wholly  
committed to find  
the best, seeming naive  
in your quest but mindful  
the future receive  
the joy spring,  
the Maytime gift that I  
may not forget, believing  
where you go brooks no dry  
intellect, only the free  
decision to improve  
continuing  
where words move.

*Roy Sadler*

# ANKÜNDIGUNGEN & TAGUNGEN

## Tritonus Ensemble

Für Oktober 1999 sind in München im Theater an der Leopoldstrasse und in Prien im grossen Kursaal zur Lehrertagung der Freien Waldorfschule Vortrag und Eurythmie vorgesehen.

### *Vortrag:*

Franz Kafka und die Schwellensituation des Menschen im 20. Jahrhundert

*Michael Zech, München*

### *Für Franz Kafka*

Die Kunst fliegt um die Wahrheit, aber mit der entschiedenen Absicht, nicht zu verbrennen. Ihre Fähigkeit besteht darin, in der dunklen Leere einen Ort zu finden, wo der Strahl des Lichts, ohne dass dies vorher zu erkennen gewesen wäre, kräftig aufgefangen werden kann.

Franz Kafka

### *Eurythmische Szenen aus:*

Briefe an Milena

Erzählungen

und den Tagebüchern.

Musik von Anton Webern und Olivier Messiaen.

Tritonus-Ensemble: Alexander Benker, Wolfgang Büscher, Julia Berg, Aiga Matthes, Phoebe Matthes, Gabriele Nicholas, Sonja Zausch in gemeinsamer künstlerischer Verantwortung.

Konzept: Aiga Matthes

## *Offener Brief*

## **Aufruf an alle Eurythmie-Ausbildungen**

Liebe Freunde!

Vom 12. bis 17. April 1999 fand in der Akademie für Eurythmische Kunst in Aesch (CH) eine Tagung statt: 44 Eurythmiestudenten im dritten Ausbildungsjahr zwölf europäischer Schulen trafen sich zum Thema «*Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Eurythmie*».

Das Thema wurde in künstlerischen Kursen, Vorträgen und Gesprächsrunden bewegt. Doch im Laufe der Woche konkretisierte sich das Tagungsthema durch innere und äussere Umstände auf eine Art und Weise, die unsere zunächst persönlichen Anliegen auf eine höhere, gleichsam objektivere Ebene brachte. Durch die Vielfalt der Nationalitäten, Schulen und Persönlichkeiten hindurch kristallisierte sich deutlich folgendes heraus: Die Eurythmie ist in einer Krise, und es liegt auch in unserer (der Studenten) Verantwortung, ob sie eine Zukunft haben wird oder nicht. Und da wir diese Verantwortung mit Ihnen allen teilen und auch teilen wollen, haben wir diesen offenen Brief verfasst.

Die Krise äussert sich in wohl allen Wirkungsbereichen der Eurythmie, aber eben auch innerhalb der Ausbildungen. Und für uns ist es eine Tatsache, dass wir dieser Situation im Inneren der Ausbildungen entgegenzutreten müssen:

In der Eurythmieausbildung treffen wir Studenten auf Dozenten. Von ihnen erwarten wir Fachkönnen und -wissen. Aber wir können die Eurythmie heute nicht mehr nur durch reine Nachahmung inkarnieren, wir können uns heute nur noch durch das Nadelöhr der eigenen bewussten Empfindungsschulung mit ihr verbinden. Wir

müssen die Eurythmie mit Ihnen zusammen erfahren und erforschen dürfen. Wir wünschen uns Begegnung und Gespräch zwischen Dozenten und Studenten, miteinander auf dem gemeinsamen Schulungsweg.

Während der Ausbildung begeben wir uns auf die Suche nach dem Eurythmisten in uns, nicht nach einem allgemeinen Idealbild. Wir wollen gesehen werden und wollen sehen lernen, von Mensch zu Mensch, von Ich zu Ich. Wenn wir diese Brücke schlagen können zwischen «Dozenten» und «Studenten», dann wird das sogenannte «Generationsproblem» eine fruchtbare Vielfalt, kein Hindernis mehr sein.

Konkret könnte der Brückenbau etwa so beginnen:

- Wir Studenten wollen die Verantwortung, die wir der Eurythmie gegenüber empfinden, auch innerhalb der Ausbildungen aktiv mittragen, indem zum Beispiel ein Organ ins Leben gerufen wird, das Studenten und Dozenten in offenem Gespräch und Entscheidungsfindung verbindet.
- Schon während der Ausbildung könnte durch schulübergreifenden Dozentenaustausch Offenheit für die verschiedenen Stilrichtungen, Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit anderen künstlerischen Ansätzen gepflegt werden.

Wenn gegenseitiges Interesse aktiv im Inneren der Schulen lebt, dann wird Lebendigkeit auch nach aussen hin positiv wirksam werden, davon sind wir überzeugt.

Wir hoffen, dass wir durch diese Zeilen Ihr Interesse geweckt haben. Es ist uns aber vor allem ein Anliegen, Austausch und Gespräch zur Frage der Ausbildung nicht nur den einzelnen Ausbildungsstätten zu überlassen, sondern wirklich auch im schulübergreifenden Rahmen einen ersten gemeinsamen Schritt zu setzen:

*Wäre es möglich, einen Zeitraum für eine Gesprächsrunde im Rahmen der Eurythmie-*

*Ausbildertagung im Januar 2000 in Dornach einzuräumen?*

Wir freuen uns darauf (und auf eine Antwort) und verbleiben mit herzlichen Grüßen:

(Es folgt eine Liste von Studenten, die persönlich, nicht unbedingt als Vertreter ihrer Ausbildung zeichnen):

Bénédicta Bertau, Katja Gawrilenko, Manuela Kleber, Anja Kositzki-Metzner, Edeltaud Pohl, Susanne Raffelt, Andrea Rupek, Claudia Wandersleben (Diese acht Menschen haben sich bereit erklärt, in jedem Fall zu einem eventuellen Gespräch nach Dornach zu reisen.)

Theresia Ahiaba-Obermeyer, Gudrun Beck, Uta Becker, Francisco Benitez, Galina Bertelsen, Stefanie Berndt, Marie-Annick Ebermann, Magdalena Futter, Erika Galle, Olga Gerassimova, Annette Heinze, Christa Kemme, Leif Litwenschuh, Junko Machida, Angelika Mayer, Gabriele Otdorf, Silvana Pauli, Christof Schmidt, Nina Skopintseva, Florence Stoll, Myriam Stucki, Döne Yurtçu, Christian Ziller.

Sie wollen antworten, haben weitere Fragen, Kommentare? Bitte wenden Sie sich an:

*Bénédicta Bertau  
2e Antonie Heinsiusstraat 63  
NL-2582 VS Den Haag  
(Deutsch, Französisch, Holländisch)*

*Anja Kositzki-Metzner  
21, Post Horn Close  
Forest Row, East Sussex  
GB-RH18 5DE  
(Englisch)*

*Eurythmieausbildung Helicon,  
Den Haag*

## Orientierungswochen

6. bis 11. Dezember 1999

1. bis 6. Mai 2000

Die Orientierungswoche wendet sich an Menschen, die die Eurythmie in intensiver Form kennenlernen wollen und/oder sich über die Fachhochschul-Ausbildung zum Dozenten Tanz, Fachrichtung Eurythmie, informieren möchten.

Anschließend an die Orientierungswochen finden Tage der offenen Tür statt, am 11. Dezember 1999 und am 6. Mai 2000.

Informationen:

*Hogeschool Helicon*

*Ausbildung Dozent Tanz/Eurythmie*

*Riouwstraat 1, NL-2585 GP Den Haag*

*Tel.: +31-70-3550039*

*Fax: +31-70-3543330*

*E-mail: euritmieopleiding@hhelicon.nl*

*Eurythmieschule Nürnberg*

## Wochenende für Laien, Studenten, Eurythmisten

*Freitag, 5. November 1999, 20 Uhr*

*Samstag, 6. November 1999, 9 bis ca. 22 Uhr*

*Einblicke in die Kulturepochen  
der Menschheit*

Lichtbildervortrag, Eurythmieurse, Demonstration, Eurythmieaufführung

Leitung: Johanna Roth

*Eurythmieschule Nürnberg*

*Heimerichstrasse 9, D-90419 Nürnberg*

*Tel. +49 (0)911 33 75 33*

## Pädagogische Berufsausbildung für Eurythmisten

*AN DER BILDUNGSSTÄTTE FÜR  
EURYTHMIE WIEN*

Dieser praxisorientierte Kurs findet 14-tägig vom 24. September 1999 bis zum 1. April 2000 jeweils freitags und samstags statt. Neben umfassender Einführung in den pädagogischen Beruf wird die Vorbereitung und Auswertung der eigenen pädagogischen Tätigkeit eine der Hauptaufgaben dieses Kurses sein. In der Zeit zwischen den Blockkursen werden neben der eigenen Unterrichtstätigkeit bestimmte Aufgabenstellungen in Kleingruppen ausgearbeitet.

Anmeldung an Walter Appl, Tel. und Fax:  
+43-662-82 10 35

## Aus der Arbeit des EVOE - Theaters Waiblingen

Seminare mit Juliane Neumann im Theater  
Tredeschin, Haußmannstr. 134, Stuttgart

*Die Schauspieltechnik Michael Tschechows  
als Arbeitsmittel in der Eurythmie*

Durch elementare Bewegungserfahrungen an der Gestalt, im Raum und dem, was als Atmosphäre im Raum erlebbar werden kann, wird an eingefahrenen darstellerischen Gewohnheiten, sozusagen der Routine in der Eurythmie gerüttelt. Die die ganze Gestalt seelisch ergreifenden archetypischen Bewegungen und psychologischen Gebärden sind, indem sie die Phantasie aktivieren und konkretisieren, ein Schlüssel zur Wort- und Satzgebärde in der Eurythmie.

*Seminar von Freitagabend 1. bis Sonntag  
3. Oktober 1999 mittags*

### *Das Ätherische ist konkret*

Jedes Motiv in Dichtung und Musik ist Teil der ätherischen Gestalt des jeweiligen Kunstwerkes. Eine vollkommene Darstellung dieses Zusammenhanges wurde in der Klassik durch die Einheit von Form und Inhalt hervorgebracht. Aber auch in Werken unseres Jahrhunderts sind diese Gesetzmäßigkeiten verborgen.

Nicht theoretische Erörterungen, sondern praktische Übungen sollen ermöglichen, die Gesetze des Ätherischen zu verinnerlichen, die dann als Grundlage für Improvisationen und Kompositionen in der Eurythmie fruchtbar gemacht werden können.

*Seminar von Freitagabend 14. bis Sonntag 16. Januar 2000*

### *Der «Tierkreis» ein Vermächtnis*

Anlagen und Charaktereigenschaften einer dramatischen Figur spiegeln sich in ihrer Haltung, ihrer «physischen» Erscheinung.

Die ruhende Tierkreisstellung ist ein Kraftfeld, das zum Ausgangspunkt des spezifischen Bewegungsansatzes der dramatischen Figur werden kann. So wird der Leib tatsächlich zum Instrument, auf dem sich die seelisch - geistige Entwicklung phantasiereich vollziehen kann.

*Vor Ostern 2000. Der genaue Termin wird noch bekannt gegeben.*

Kontaktadresse: Juliane Neumann, Silberstr. 52, DE-71332 Waiblingen

### **Moving Word Theatre**

*Year 2000 Touring Season Auditions*

Eurythmists and actors interested in joining the company for their new project are invited to come to an audition workshop. For eurythmists 29<sup>th</sup> - 31<sup>st</sup> October, for actors 5<sup>th</sup> to 7<sup>th</sup> November. For more details please write to the company, including a short biography.

Moving Word Theatre, 1 Gage Ridge, Forest Row, East Sussex RH185HL Tel: +44 1342-822759 Fax: +44-1342 825061

Email: [sagittar@compuserve.com](mailto:sagittar@compuserve.com)

### **Kurse mit Annemarie Ehrlich 1999 - 2000**

#### **12.-14. November:**

Wien «Eurythmie im Arbeitsleben»

*Anmeldung an: Uta Guist, Wöbergasse 21, AT-1230 Wien, Tel: +43-1-803 71 55*

#### **26.-28. November:**

Hamburg «Planeten - Vokale - Töne»

*Anmeldung an: Kirstin Grams, Eckerkoppel 106, DE-22159 Hamburg, Tel: +49-40-643 31 06*

#### **13.-16. Januar:**

Bern «Die Kunst des Fragens»

*Anmeldung an: Heidi Müri, Grubenweg 2, CH-3422 Alchenflüh, Tel: +41-34-445 39 76*

#### **11.-14. Februar:**

England, Peredur Centre For the Arts

«Communitybuilding through Eurythmy»

*Anmeldung an: Juliette Elgably, 73, St. Alban's Road, Bristol BS 67SQ, England*

*Tel: +44-1179-42 42 68*

#### **10.-12. März:**

Stuttgart «Eurythmie in der Zusammen-

arbeit und der Gemeinschaftsbildung»

*Anmeldung an: Elisabeth Brinkmann,*

*Tel: +49-711-24 78 77 Fax: +49-711-23 28 76*

**31. März - 2. April:**

Finnland, Helsinki «Tierkreis als  
Instrument bildende Kraft»

*Anmeldung an: Riitta Niskanen, Valhallan-  
kai u 6-A-12, FI-00250 Helsinki*

**7.-9. April:**

Schweden, Järna «Sozialsein und gesund  
bleiben am Arbeitsplatz, in der Pädagogik,  
in der Familie»

*Anmeldung an: Ina Kornfeld, Sandtorpsvä-  
gen 12 A, S-15330 Järna, Tel: +46-8551-70 983*

**15.-18. April:**

Dänemark, Kopenhagen «Eurythmie am  
Arbeitsplatz»

*Anmeldung an: Elisabeth Halkier-Njelsen,  
Ordrup Jagtvej 6th, DK-Ordrup (Klampen-  
berg), Tel:+45-39 64 11 08*

## Gestaltetes Sprechen zwischen Bewegen und Denken

Vom 25. - 27. Oktober 1999 findet zu diesem  
Thema eine Fortbildung für Sprachgestalte-  
rInnen statt, unmittelbar vor dem Beginn  
der Arbeitstagung vom 28. - 31. Oktober 1999  
für pädagogisch-therapeutische Sprachge-  
staltung am Goetheanum.

Die Fortbildung ist thematisch unabhängig  
von der Tagung, liegt aber zeitlich günstig  
für alle diejenigen, die ohnehin zur Tagung  
kommen wollen.

Wir wollen unsere Erfahrungen zusammen-  
tragen, die aus der Arbeit mit dem Satz aus  
dem zweiten Vortrag des Dramatischen Kur-  
ses zusammenhängen: «Im Sprechen liegt  
die Auferstehung des in der Gebärde ver-  
schwundenen Menschen.» (Rudolf Steiner).  
Bitte nennen Sie die von Ihnen gewünsch-  
ten Arbeitstexte, damit wir sie für alle vorbe-  
reiten können.

Das Programm erhalten Sie nach Eingang  
der Anmeldungen, da es nach deren Anzahl  
gestaltet wird. Daher wird um eine Anmel-  
dung bis zum 1. Oktober 1999 gebeten.

Anmeldungen sind zu richten an:

*Dora-Gutbrod-Schule für Sprachkunst, z.H.  
Ursula Ostermai, Postfach 701,  
CH-4144 Arlesheim, Tel./Fax: +41-61-701 51 64*

## Mitteilung der Hogeschool Helicon/Eurythmie-Ausbil- dung Den Haag

Zum Beginn des Studienjahres 1999/2000  
im September 1999 hat Werner Barfod die  
künstlerische Leitung und Verantwortung  
für die Eurythmie-Ausbildung an Baptiste  
Hogrefe übertragen.

Werner Barfod wird weiterhin ausbildend in  
der Hochschule tätig sein.

Für das Nederlands Eurythmie-Ensemble  
wird nach einer etwas zurückgezogenen  
Arbeitszeit ebenso Baptiste Hogrefe die Lei-  
tung übernehmen und in neuer Gliederung  
die künstlerische Arbeit intensivieren.

Das Kollegium der Ausbildung gibt sich  
neue Arbeitsformen in der Verantwortungs-  
verteilung.

### JAMBUS

Mit stolzem Sprung,  
In raschem Schwung,  
In raschem Trab,  
Das Tal hinab,  
Den Berg hinauf  
Zum Schloss lauf,  
Zum Königsschloss,  
Mein gutes Ross!



# F O R T B I L D U N G

## Pädagogisches Seminar

*im Rahmen der schulpraktischen  
Ausbildung zum Eurythmielehrer*

Das Seminar begleitet die schulpraktische Ausbildung der Referendare, die an verschiedenen norddeutschen Schulen betreut werden. Die Teilnahme an allen Kursen ist obligatorischer Teil der Ausbildung.

Darüber hinaus sind zur Teilnahme eingeladen – im Sinne der Lehrerfortbildung – auch andere (vor allem an Erfahrung jüngere) Kollegen, die an den Schulen Eurythmieunterricht geben; diese können sich auch für einzelne Kurse anmelden.

Die Anmeldung zum Gesamtseminar (Referendare) soll – mit Lebenslauf, Lichtbild und Eurythmie-Diplom – vor dem 1. September 1999 erfolgen; die Anmeldung für einzelne Kurse (Gäste) soll zwei Wochen vor dem jeweiligen Kursbeginn vorliegen.

In den Ferienkursen werden die «Methodik und Didaktik der Eurythmie» (mit Übungen) und «Anthroposophische Menschenkunde als Grundlage des Lehrplans» durchgearbeitet. In den Wochenendkursen werden Schwerpunkte des Unterrichts behandelt, und eine freiere Handhabung soll den jeweiligen Bedürfnissen der Teilnehmer entgegenkommen.

Im Schuljahr 1999/2000 sind folgende Kurse vorgesehen (Änderungen vorbehalten!):

Sept. 1999 **Elementarwesen**

Frau Ruth Vogel  
Herr Jakob Streit  
10.–12.9.1999

Bremen

Okt. 1999 **Mittelstufe**

Frau Doris Bürgener  
Herr Peter Elsen  
Herr Helmut Eller  
17.–23.10.1999  
Benefeld

Nov. 1999 **Kindergarten und 1. Klasse**

Frau Jorinde Stockmar  
12.–14.11.1999  
Hannover

Jan. 2000 **Unterstufe**

Frau Renate Barth  
Frau Eva Pedroli  
Herr Gieselher Wulff  
2.–7.1.2000  
Benefeld

Febr. 2000 **Musikalische Formen**

Herr Rudolph Heymann  
4.–6.2.2000  
Bremen

Febr. 2000 **Pädagogische Formen**

Frau Helga Daniel  
25.–27.2.2000  
Hannover

April 2000 **Oberstufe**

Frau Edith Peter  
Herr Andreas Borrmann  
Herr Reinhard Wedemeier  
Herr Jan Drewes  
6.–14.4.2000  
Berlin

Mai 2000 **Das auffällige Kind**

Frau Heide Knaack  
Herr Borrmann  
Herr Thengis Tsouloukidse  
12.–14.5.2000  
Berlin

Juni 2000 **Kulturrepochen**

Frau Ruth Vogel  
2.–4.6.2000  
Bremen

*Beginn der Kurse: jeweils 19 Uhr, Ende 12 Uhr (Abreise 13 Uhr).*

*Die Kurskosten betragen (Verpflegung zusätzlich): DM 100,- für die Ausarbeitung der Aufnahme (bei der Anmeldung zu überweisen; nicht rückzahlbar).*

*Gesamtseminar: DM 1400,-*

zu entrichten:

DM 500,- bis 31.8.1999

DM 500,- bis 31.12.1999

DM 400,- bis 31.3.2000

*Einzelseminare:*

Ferienkurse:

DM 400,- (Oberstufe: DM 450,-)

Wochenendkurse:

DM 150,-

Wenden Sie sich bitte in allen Fragen, welche die Arbeit des Initiativkreises «Norddeutsche Eurythmielehrer-Ausbildung» betreffen, an die Vereinsadresse:

*Verein zur Förderung der Ausbildung  
im pädagogischen Eurythmie-Bereich  
Im Rohrfeld 2  
D-21400 Reinstorf*

*Kurse mit Elisabeth Göbel*

## Eurythmie in der Pädagogik

Wie kann ich die **Toneurythmie in der Oberstufe** nach verschiedensten musikalischen Gesichtspunkten gestalten?

Von Freitag, den 29. Oktober 1999, 18 Uhr, bis Samstag, den 30. Oktober 1999, 21 Uhr, sind Sie herzlich zur Mitarbeit eingeladen von

Elisabeth Göbel, Radebeulerweg 7  
D-37085 Göttingen, Tel. 0551/79 22 46

Beitrag inkl. Essen DM 80,-; schriftliche Anmeldung bitte bis 21.10.1999. Genaueres wird Ihnen dann zugeschickt. Musikwünsche können bei zeitiger Benachrichtigung berücksichtigt werden.

### **Eurythmie im 1. Jahrsiebt**

Wie kann ich durch Erarbeitung der 7 Lebensprozesse den Kleinen die Lebenskräfte stärken durch Laut-, Rhythmus-, Stundengestaltung? (GA 170)

Von Freitag, den 18. Februar 2000, 18 Uhr, bis Samstag, den 19. Februar 2000, 21 Uhr, sind Sie herzlich zur Mitarbeit eingeladen von

Elisabeth Göbel, Radebeulerweg 7  
D-37085 Göttingen, Tel. 0551/79 22 46

Beitrag inkl. Essen DM 50,-; schriftliche Anmeldung bitte bis 10.2.2000. Genaueres wird Ihnen dann zugeschickt.

## Fortbildung und Kurse an der Hogeschool Helicon, Academie voor Eurythmie, Den Haag

*Künstlerisch Eurythmische Fortbildung 1999/2000*

*Einwöchige Kurse und Wochenendseminare.*

Einwöchige Kurse

An diesen Kursen nehmen auch Studenten des 5. Ausbildungsjahres der Eurythmieschule teil.

### **30. August - 8. Oktober 1999**

Luziferische und Ahrimanische Wesenheiten  
In diesem Kurs werden mit den verschiedenen eurythmischen Grundelementen die spezifischen Gebärden und Formen dieser Wesen eurythmisch entwickelt und geübt.  
Dozenten: Werner Barfod, Barbara Gerner, Helga Daniel

### **15. - 19. Mai 2000**

Poesie und Musik des 20. Jahrhunderts  
In diesem Kurs werden Wege für eine angemessene Arbeitsmethode in der eurythmischen Erarbeitung von Gedichten und Musik aufgezeigt und anhand von Beispielen geübt.  
Dozenten: Werner Barfod, Baptiste Hogrefe und Barbara Gerner

### **5. - 9. Juni 2000**

Eurythmiebeleuchtung  
In diesem Kurs werden technische und künstlerische Grundlagen für die Eurythmiebeleuchtung erarbeitet.  
Dozent: Peter Jackson, Prometheus Lighting, Kassel

*Pädagogisch Eurythmische Fortbildung 1999/2000*

*Einwöchige Kurse und Wochenendseminare.*

Diese Kurse gehören zum Pädagogischen Jahr, sind aber auch einzeln belegbar.

**6. September - 15. Oktober 1999**

Pädagogische Eurythmie der Klassen 1 - 8  
Theoretische und praktische Vorbereitung auf die Eurythmie in der Unterstufe.

Mentorin: Helga Daniel

**24. Januar - 11. Februar 2000**

Pädagogische Eurythmie der Klassen 9 - 12  
Theoretische und praktische Vorbereitung auf die Eurythmie in der Oberstufe.

Mentorin: Helga Daniel

**14. - 18. Februar 2000**

Phänomenologie

**21. - 25. Februar 2000**

Eurythmie im Kindergarten  
Dieser Kurs beschäftigt sich mit der Eurythmie im Kindergartenalter.

Dozentin: Noor Elffers

**28. Februar - 3. März 2000**

Sozialgestaltung der Waldorfschule  
Die Schulorganisation oder die soziale Struktur der Waldorfschule.

Dozent: Christiaan Eckart

**29. Mai - 2. Juni 2000**

Eurythmie mit Erwachsenen  
Dieser Kurs bereitet auf die eurythmische Arbeit mit Laien vor. Aspekte des Aufbaus, der Art zu formulieren, Kreativität in den Übungen und organisatorische Fragen.

Dozentin: Gia van den Akker

Informationen: Hogeschool Helicon,  
Ausbildung Dozent Tanz/Eurythmie  
Riouwstraat 1, NL-2585 GP Den Haag  
Tel.: +31-70-3550039; Fax: +31-70-3543330;  
E-mail: euritmieopleiding@hhelicon.nl

*Eurythmeum Stuttgart*

**Fortbildungskurs für ausgebildete EurythmistInnen und Studierende des 4. Ausbildungsjahres**

*Montag, 3. Januar, 9 Uhr,  
bis einschliesslich Freitag, 7. Januar 2000,  
jeweils vormittags.*

Im musikalischen Bereich werden wir an Stilfragen der verschiedenen Epochen arbeiten. In der Lauteurythmie beschäftigen uns der «Charakter» im dramatischen und humoristischen Bereich sowie das Gestalten von Tieren.

*Leitung:*

Michael Leber und Benedikt Zweifel

*Kursgebühr:*

250,- DM

Anmeldung:

*Eurythmeum Stuttgart*

*Zur Uhlandshöhe 8*

*D-70188 Stuttgart*

*Tel. (0711) 2 36 42 30*

*Fax (0711) 2 36 43 35*

*Akademie für Eurythmische Kunst München*

**Arbeitsbegegnungen zur Vertiefung der künstlerischen Aussage der Eurythmie**

*Judith Dreyer und Benedikta Schradi:*

**15.-17.10.1999**

**Arbeitsbegegnung für SprachgestalterInnen und EurythmistInnen**

*Christine Lavant:*

«Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben»

Über die differenzierte Behandlung moderner Lyrik

*Stefan Panizza:*

5.-7.11.1999

**Die Arbeit mit Laien**

Künstlerische, hygienische, therapeutische Gesichtspunkte

*Ursula-Ingrid Gillert:*

12.-14.11.1999

**Vom gedruckten Notenbild zur künstlerischen Gestaltung in der Toneurythmie**

*Benedikta Schradi:*

19.-21.11.1999

**Lyrik lesen, hören, bewegen**

Die eurythmischen Mittel und ihre stilorientierte Handhabung

Detaillierte Gesamtinformationen zu allen Veranstaltungen bei:

*Akademie für Eurythmische Kunst München  
Marthashofen 2  
82284 Grafrath  
Tel.: 08144-7488, Fax: 08144-98328  
E-mail: EuMueSorge@aol.com*

*Freie Studienstätte Unterlengenhardt*

**Fortbildung für Sprachgestalter**

*Ausbildungs- und Fortbildungszweig für Sprachgestaltung und Sprachkünstlerische Therapie*

Berufseinführende Fortbildung in Sprachkünstlerischer Therapie für diplomierte SprachgestalterInnen.

*6./7. November 1999*

*27./28. November 1999*

Die Fortbildung ist auf längere Zeit angelegt und wird in den Folgejahren fortgesetzt.

Anfragen an:

*Freie Studienstätte Unterlengenhardt  
Burghaldenweg 46  
D-75378 Bad Liebenzell  
Tel. +49-(0)7052-9265-0  
Fax +49-(0)7052-9265-10*

*Mitteilung der Medizinischen Sektion am Goetheanum*

**Tonheileurythmie-Fortbildungskurse**

*für Heileurythmisten, Heileurythmiestudenten, Ärzte und Medizinstudenten*  
Leitung: Annemarie Bäschlin

*10.-15. Juli 2000*

Ort: Rudolf Steiner-Schule Birseck, Aesch bei Dornach

*9.-13. Oktober 2000*

Ort: im Berner Oberland, Ringoldingen

**Eurythmie-Fortbildungskurse 2000**

Leitung: Annemarie Bäschlin

*\*28. April - 1. Mai*

*Farben (Eurythmie/Malen)*

*\*13.-16. Juni*

*Grundelemente der Toneurythmie*

*10.-15. Juli*

*Tonheileurythmie für Heileurythmisten, Heileurythmiestudenten, Ärzte und Medizinstudenten, in Aesch bei Dornach*

*\*20.-29. Juli*

*Grundelemente der Toneurythmie, Kulturepochen: mit A. Bäschlin*

*Sprachgestaltung und Lauteurythmie: mit Alois Winter*

*\*31. Juli - 4. August*

*Farben, Englische Eurythmie*

*\*9.-13. Oktober*

*Tonheileurythmie für Heileurythmisten, Heileurythmiestudenten, Ärzte und Medizinstudenten*

\* Kursort im Berner Oberland

Nähere Auskunft:  
*A. Bäschlin, Ringoldingen  
CH-3762 Erlenbach  
Tel. (CH) 033-681 16 18*

## Fortbildungskurs für Sprachgestalter 2000

Leitung: Dorothea Mendel

17.-21. April 2000, im Berner Oberland

Aus ihren langjährigen Erfahrungen als Sprachgestalterin und Eurythmistin - auch noch in der 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: +41-33-681 16 11

## Fortbildungsseminar für Sprachgestalter und Schauspieler

14. - 18. Februar 2000 in der Rudolf Steiner-Halde I in Dornach

Eurythmie: Ursula Zimmermann  
Sprachgestaltung: Beatrice Albrecht, Michael Blume, Dorothea Mendel u.a.  
Sprachbetrachtung: Dr. Heinz Zimmermann

Diese drei Gebiete sollen in der Kursarbeit in gegenseitige Beziehung treten und so von verschiedenen Seiten das Wesenhafte der Sprache erarbeitet werden. Um Einblick in die Art und Weise der Tagung zu bekommen, lese man im Rundbrief zu Ostern 1999 den Bericht von Wolfgang Wendt des letzten Seminars.

Ein detailliertes Programm wird im Herbst bekannt gegeben und an die Fachkollegen verschickt werden.

## UNION POUR L'EURYTHMIE L'EURYTHMÉE

ÉTABLISSEMENT LIBRE D'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

Directrice: Hélène Oppert

NOUVEAU!  
STAGES DE FORMATION CONTINUE A L'EURYTHMÉE

pris en charge par les fonds de formation continue des Entreprises et des Instituts de Pédagogie Curative.

Ces stages s'adressent aux eurythmistes qui travaillent dans les écoles, les instituts médico-pédagogiques, à ceux et à celles qui travaillent isolément ou qui auraient cessé de faire de l'eurythmie. Ils seront l'occasion de pratiquer l'eurythmie artistique et d'échanger les diverses expériences de chacun.

En alternance:

Marie-Claire Couty, Hélène Oppert, Arnold Sandhaus, Jehanne Secretan et Evelyne Guilloto pour l'art de la parole.

**8 octobre et 9 octobre 1999:**

Les métamorphoses de l'âme liées à la couleur, aux rythmes, aux tempéraments

**4 février et 5 février 2000:**

Eurythmie musicale

les vendredis: de 10 h 30 à 13 h 30 et de 15 h à 19 h 30

les samedis: de 9 h à 13 h et de 15 h à 16 h 30

Participants formation continue: 1500 FF

Libres participants: 700 FF

Renseignements et Inscriptions à l'Eurythmée, Les stages forment une unité mais peuvent être suivis indépendamment les uns des autres.

1, rue Francois Laubeuf, F-78400 Chatou  
Téléphone et Télécopie +33-1 80 53 47 09

## FIFTH YEAR POST-GRADUATE COURSE

**4th October 1999 - Easter 2000**

The Eurythmy School, Peredur Centre for the Arts, will again offer a post-graduate course for those wishing to concentrate on eurythmy as a performing art. We will explore poems, fairy-tales and drama (Shakespeare), culminating in a spring performance. There will be regular classes in tone-eurythmy as well as speech-eurythmy in English and in French. Speech-formation and English literature will form an important part of the course.

Visiting teachers include Annemarie Ehrlich (Holland), Barbara Beedham (London), Don Vollen (Dornach) and Coralee Schmandt (Peredur).

Course carriers: Isabelle and Hajo Dekker. Further details: The Secretary, Eurythmy School, Peredur Centre for the Arts, West Hoathly Rd., GB-East Grinstead, RH19 4NF, UK. Tel: +44-1342-31 25 27; Fax: +44-1342-32 34 01.

## Arbeitstage und Fortbildungen an der Bildungsstätte für Eurythmie Wien

*Ausbildung in Laut- und Toneurythmie*

### 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).

14-tägige Block-Seminare (mit Walter Appl), dazwischen Hospitationen 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, AT-1040 Wien, Tel: +43-1-504 83 52

# BIOGRAPHISCHES

## Einer meiner entschiedensten Erinnerungen an Lea van der Pals zu ihrem 90. Geburtstag

*Gunhild Wilhelmer-Rating*

Anfang der sechziger Jahre konnte ich einige Eurythmie-Aufführungen verschiedener Eurythmie-Bühnen miterleben, so auch die Savitch/van der Pals-Gruppe in der Wuppertaler Stadthalle.

Etwa im Jahre 1963 muss es gewesen sein, als eben jenes Dornacher Ensemble erneut eine festliche Eurythmie-Aufführung, diesmal im glanzvollen Rahmen des Wuppertaler Opernhauses, gab.

Das Programm im einzelnen ist mir nicht mehr in deutlicher Erinnerung. Unvergänglich jedoch bleibt in mir das bewegte und bewegende Bild der verehrten Persönlichkeit Lea van der Pals. Ihre unendlich weiten, fließenden, wundervoll ausgewogenen Bewegungen durchklangen den hoch sich erhebenden Bühnenraum, in dem man sonst gute Opern und Ballett-Darstellungen erleben konnte. In völlig anderer Weise erfüllte nun Lea van der Pals' geniale Ausdruckskraft wie durch alle Fasern schreitend den grossen Saal bis hin zum zweiten Rang mit vollendeter, edler Harmonie, die den Zuschauer emporzuheben und zu beflügeln vermochte.

Ich wurde in meinem Innersten berührt und ergriffen von Lea van der Pals' strömenden Bewegungseinklang, ihrer ungeheuren Kraft und Dynamik der sich fortwährend wandelnden, schöpferischen Gestaltungs-Fülle.

In meiner Erinnerung sehe ich sie vor mir in einem feurig roten Gewand, umgeben von wechselndem Farbenspiel in den wunder-schönsten Abstufungen der breit gefächer-

ten Farbpalette. Ob gesprochenes, zart und innig klingendes-poetisches, ob dramatisch-fesselndes oder Schmerzerfülltes Wort; oder aber musikalische Schöpfung im Erfühlen und Durchleben der Welten zwischen Dur und Moll: immer wieder war es ein flutendes klingendes Bewegten, entstanden neue, andersartige, von ausdrucksvoller Schönheit durchdrungene Klangmetamorphosen. Was ich hier wahrnahm, bewegt mich zutiefst; es war durch und durch künstlerisch, wahrhaftig und restlos begeisternd.

Das Erlebnis von Lea van der Pals-Eurythmie hatte sich unauslöschbar stark in meine Seele eingeschrieben.

Am Nachmittag vor dieser Aufführung war schon ein buntes Mosaik entstanden, das mein Bild vervollkommnete. Ich hatte das besondere Glück, Lea van der Pals gemeinsam mit der sie begleitenden, ebenfalls grossartigen und liebenswerten Künstlerin, der Pianistin Frau Larska, schon in meinem Elternhaus begegnen zu dürfen. Voller Ehrfurcht sass ich beiden Künstlerinnen gegenüber, und es war für mich als junger Mensch etwas Herausragendes, Bedeutendes, solche grossen Persönlichkeiten so nahe wahrnehmen zu können. Still lauschte ich den interessanten Gesprächen und war fasziniert von dem Umfang der Themen: Über verschiedene Künste tauschte man sich aus; intensiv und ausführlich wurde über Musik gesprochen, die in unserem Haus sehr stark lebte. Auch über Politik und Naturwissenschaft diskutiert. Meine Achtung wuchs zunehmend je spezieller die unterschiedlichsten Lebens- und Tätigkeitsbereiche mit solch weitreichender Kenntnis im Detail. Als auch mit jenem globalen Interesse und auffallender Vielseitigkeit betrachtet wurden.

Insgesamt war es für mich wie ein Markstein des Weges, dieses so anregend leben-

dige und einzigartige Begegnen. Im Elternhaus wurde es abgeschlossen mit einem kleinen, sehr kostbaren Konzert Frau Larskas am Flügel. Diese Erlebnisse wurden in der sich anschließenden Eurythmie-Aufführung abgerundet.

Alle reichen Eindrücke und sprechenden Bilder jenes Tages wurden für meinen späteren Weg entscheidend und prägend. Der Wunsch, einmal selbst Schülerin von Lea van der Pals werden zu dürfen, sollte sich zwei Jahre später erfüllen.

In dankbarer Verehrung und Verbundenheit sende ich Ihnen, liebe Lea van der Pals, zu Ihrem hohen Festtag meine von ganzem Herzen kommenden Wünsche und liebevollen Gedanken, die Sie oft in Stillen aus der Ferne begleiten.

## Zum 100. Geburtstag von Edmund Pracht

*Christof-Andreas Lindenberg*

Am 21. Oktober feiern wir den 100. Geburtstag von Edmund Pracht (1898–1974), dem Erfinder der neuen Leier. Er arbeitete als Klavierbegleiter im Eurythmie-Unterricht mit Kindern, und diese Erfahrung liess ihn darüber nachdenken, wie man den überwältigenden Klang des Klaviers reduzieren könnte. Er forschte nach dem wirklich Wesentlichen der «Harfe» im Klavier und hatte die Idee, Saiten über einen Holzrahmen mit einem minimalen Klangkörper zu spannen. Diese Erfindung nannte er Leier. Zuerst wollte er sie von einem Geigenbauer in Basel bauen lassen; als er aber den Entwurf seinem Freund Lothar Gärtner zeigte, wurden sie beide so von den Musen inspiriert, dass Lothar mit Edmunds Hilfe aus einem Stück Holz, das vom ersten Goetheanum übrig geblieben war (Kirschbaum und Ulme), in einer einzigen Nacht die erste Leier fertigte.

Am Morgen des 6. Oktober 1926 ertönte die Leier zum ersten Mal im michaelischen Zeitalter. Die Botschaft von oben war vernommen worden, der befreite Ton von den «Geistern des erwachenden Hörens» war heruntergekommen. Dr. Ita Wegman begrüßte dieses kleine Instrument, und obgleich die Eurythmisten noch nicht wussten, wie sie es in ihren Unterricht einbringen könnten, fand es gleich in der Heileurythmie Anwendung. Dann entwickelte Lothar Gärtner die moderne, runde Leierform und ging in Produktion. Die ausführliche Geschichte der Leier findet sich in dem Buch «Die Leier» (Verlag am Goetheanum, Dornach 1996) und wird sicher eines Tages auch in anderen Sprachen zur Verfügung stehen. Sie kann hier nicht in allen Einzelheiten wiedergegeben werden. Das Folgende ist einem Artikel entnommen, den ich im Jahre 1986 für das Nachrichtenblatt des Camphill-Dorfes Copake schrieb, wo wir eine Farb-Licht-Schatten-Aufführung von Edmund Prachts Musik zu Worten aus dem Korintherbrief des Paulus gaben.

In den frühen Jahren der Camphill-Gemeinde in Schottland wandten wir diese Farb-, Licht- und Musiktherapie bei Kindern mit Gehirnlähmung an. Ich kann mich noch gut an die Reaktion der Kinder auf diese zauberhafte Komposition erinnern. Als wir die «Neue Adamsmusik» zum ersten Mal spielten, wurde ihre Atmung rhythmisch und gleichmässig.

Edmund Pracht war an der Entwicklung der Farb-Licht-Schatten-Behandlung interessiert, an der Carlo Pietzner 1948 in Heathcot arbeitete. Er fügte ihr Anfang 1949 das musikalische Licht- und Schatten-Spiel aus der «Marjatta» in Dur und Moll zu und komponierte zweieinhalb Jahre später, bei einem zweiten Besuch, die berühmte «Alte und neue Adamsmusik» zu den Paulusworten. Zu dem Zeitpunkt hatten wir bereits ein schönes kleines Gebäude für die Farbtherapie spastisch gelähmter Kinder. Die häufig wiederkehrenden Noten, die plötz-



lichen Harmoniewechsel, das Zusammenweben von Stimme, Leiern und Cembalo, und dennoch die alledem zugrunde liegende tiefe Einfachheit, lebten auch in seiner Seele, aus der die Musik kam.

Seit die Leier auf dem Sonnenhof Einzug gehalten hatte, war Susanne Müller-Wiedemann ein wahres Wunder in der Beherrschung des neuen Instrumentes geworden, und 1968 war sie massgeblich an dem Erscheinen eines Liederbandes zu Edmund Prachts 70. Geburtstag beteiligt, auch dies die Frucht einer langjährigen Verbindung. Edmund begegnete vielen von uns auf eine persönliche und einzigartige Weise, und das nicht nur im musikalischen Bereich. Er war ein Denker, ein Philosoph, ein Naturliebhaber. Ich erinnere mich, wie er in Irland begeistert den Vogelstimmen lauschte, die er vorher nie gehört hatte. Ich erinnere mich auch an seine wissenschaftliche (nicht künstlerische) Beschreibung der Goetheanum-Säulen, und wie er über Gedanken aus der «Philosophie der Freiheit» sprach. Alles war Philosophie, war Denken für ihn. Nur in der Musik kam die Kunst dazu. Zu seinem 70. Geburtstag schickte er vielen von uns eine Karte. Sie zeigte einen Mann, der in Bergsteigerausrüstung eine Dolomitennadel bestieg. «Das bin nämlich ich!» schrieb er, denn er hatte auch ein starkes Ego! Musik, Gedanke und Ego.

Er kam regelmässig zu den jährlichen Zusammenkünften der Leierlehrer, wo er 1970 mit freudigem und feurigem Enthusiasmus den Vorschlag aufnahm, eine Leierschule für «fahrende Studenten» zu gründen. Dieser Plan wurde bald in die Tat umgesetzt; die Unabhängige Musikschule besteht noch heute. 1974 erkundigte er sich mit regem Interesse von seinem Krankenbett aus nach der Schule, für die er eine Art Schutzpatron geworden war.

Die letzten Jahre waren erstaunlich. Er, der Schöpfer der neuen Leier, hatte sich davon gelöst, sie als seinen geistigen Besitz zu betrachten. Er hatte die neuen Formen, die

sich entwickelt hatten, innerlich begleitet, und den Variationen des von ihm 1926 geschaffenen Ur-Instrumentes zugestimmt. Er konnte auf eine langjährige Zusammenarbeit mit W. Lothar Gärtner zurückblicken, dem Mann der Form, und auf das, was sie miteinander hatten schaffen können. Er wusste: andere würden erst später in der Lage sein, seine Tat zu schätzen, eine geistige Tat, aber es war, als ob die karmische Schrift schon jetzt lesbar werden sollte, als wir erfuhren, dass sein Todestag mysteriöserweise auf den 22. März gefallen war, den Geburtstag Lothar Gärtners.

So schreitet der Mann der Musik weiter und singt vielleicht in anderen Regionen von dem alten und neuen Adam, inmitten all des farbigen Lichtes und Schattens, die es auf einer anderen Ebene gibt. Das Lied aus dem Korintherbrief endet mit einem Hinweis auf den «zweiten Menschen, der vom Himmel ist». Mir scheint es, als wendete sich Edmund Pracht besonders an uns hier in Amerika, als appellierte er an unsere höheren Sinne, diesen zweiten Menschen in uns wahrzunehmen. Er, dieser Mann der Musik, des Gedankens, des Egos, fordert uns dazu auf, dass wir hier, wo die Erde so laut ist, mit grösserer Empfindsamkeit auf das hinlauschen, was durch die taube Materie als der subtile zweite Mensch ertönt – «denn er ist vom Himmel». Die Leier-Ton-Wiederaufstellung wird unsere Verpflichtung für ihn, den Schöpfer des Tones der höheren Sinne.

*Nachschrift:*

*«Die Entwicklung des musikalischen Erlebens in der Kindheit»*

Sandra McClure hat (mit Hilfe von Silke Hoer) einen Artikel mit obigem Titel von Edmund Pracht übersetzt. Er besteht aus zwei Teilen und beschäftigt sich mit den folgenden Themen:

1. Die Umgebung des Kindes – Das Kinderlied – Das neunjährige Kind –

Die sieben Intervalle – Die Quintenstimmung – Die Terzstimmung: Dur und Moll – Die Septimstimmung – Lieder in Quintenstimmung

2. Das musikalische Instrument – Musik und Verstärkungstechnologie – Die Leier – Heilaspekte – Das gesunde Kind – Die Initiationswissenschaft

Das 47seitige Manuskript muss überarbeitet werden, das Copyright muss erworben werden und Zeichnungen und musikalische Beispiele müssen beigefügt werden. Samantha Embrey hat sich bereit erklärt, diese Aufgaben zu übernehmen, jetzt müs-

sen wir nur noch einen Weg finden, das Büchlein zu binden, dann kann es, mit etwas Glück, in diesem seinem 100. Geburtsjahr an englischsprachige Lehrer und Musiker übergeben werden! Sandra und Samantha gebührt ein besonderer Dank für ihre Arbeit an diesem so notwendigen Büchlein. Nähere Einzelheiten sind erhältlich von:

*Christof-Andreas Lindenberg  
Beaver Run  
1784 Fairview Road  
Clenmoore PA 19343, USA*

### DER BARDE

*Ich wandre den Winden und Wellen entgegen,  
Ich dringe durch Dunkel und Drangsal mit Mut!  
Die Brust ist geboren in blinkender Rüstung,  
Vom prächtigen purpurnen Panzer umhüllt.  
Als Helfer des Himmels beherrscht' ich die Erde,  
Erkämpfe mir kraftvoll und kühn meine Bahn!  
Es klingen die Lieder zur Leier im Sturme,  
Ich meistre die Mächte harmonisch im Ich!*

### MICHAELI

Der Götter Kampfgesell  
Erscheint uns Michael,  
Mit hellem Angesicht  
Aus Gold und Silberlicht!

Deines Wesens Milde,  
Deines Inneren Licht,  
Deines Ewigen Hauch,  
Deiner Seele Andacht,  
Deines Herzens Stärke,  
Deine lösende Liebe  
Lebe in uns,  
O Michael!

# BUCHBESPRECHUNGEN

## *Eine karmische Biographie*

### **Wilfried Hammacher: «Marie Steiner»**

*Sergej O. Prokofieff*

(Erstabdruck im Nachrichtenblatt «Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht» Nr. 51/52, 1998)

Das hier vorzustellende Buch von Wilfried Hammacher ist zweifellos ein besonderes. Zum ersten Male befasst sich ein Autor in so eingehender Weise mit der «karmischen Biographie» einer Persönlichkeit, die durch 23 Jahre an der Seite Rudolf Steiners gestanden hat, vom ersten Auftreten der Anthroposophie bis zu seinem Tode.

Vor dem Erscheinen dieses Buches sind gewichtige Fragen, die Person und karmische Hintergründe Marie Steiner-von Sivers betreffend, ohne Antwort geblieben, obwohl nicht wenige Anthroposophen wussten, wo im Vortragswerk Rudolf Steiners der Schlüssel zu diesem «offenbaren Geheimnis» zu finden wäre: im Stuttgarter Zyklus «Okkulte Geschichte. Esoterische Betrachtungen karmischer Zusammenhänge von Persönlichkeiten und Ereignissen der Weltgeschichte» (GA 126), im ersten Vortrag vom 27. Dezember 1910. In diesem Zyklus werden vor allem die karmischen Biographien der zwei engsten Mitarbeiterinnen Rudolf Steiners geschildert. Eine von ihnen ist anwesend, Marie von Sivers. Diese Begegnung mit ihrem eigenen Karma wird für sie zu einem entscheidenden Erlebnis, welches bis in ihre Lebensgrundlagen wirkt; eine schwere Erkrankung bricht aus. Und 37 Jahre später, 1948, ebenso an einem 27. Dezember, verlässt sie in Beatenberg den physischen Plan. So klar spricht das Schicksal.

In zwei Stufen wird der Leser an diese Persönlichkeit herangeführt. In der Einleitung

zeigt der Autor, wie sich Marie Steiner-von Sivers in den Augen und Seelen ihrer Schüler – Sprachgestalter, Schauspieler, Eurythmisten und Freunden – widerspiegelte. Auch eigene Eindrücke des Autors von einer ihrer Inszenierungen, die er kurz nach ihrem Hinscheiden erleben konnte, werden berichtet. Dann werden im ersten Kapitel die wichtigsten Motive der Biographie aus der Zeit vor der Begegnung mit Rudolf Steiner geschildert. Ein unaufhörliches Streben zum Höheren, Idealen in den drei Bereichen der Kunst, Wissenschaft und sozialen Gestaltung kennzeichnet die junge Marie von Sivers. Die äussere Welt antwortet darauf in zweimaliger Ablehnung ihrer Bestrebungen, in St. Petersburg, Paris und Berlin. Dies führt bei ihr nicht zu Resignation, sondern zu erhöhtem Ansporn und weiterer Suche nach Erfüllung ihres Schicksals, die in der Begegnung mit Rudolf Steiner, den sie sogleich als ihren geistigen Lehrer erkennt, gipfelt.

Die karmischen Stationen, die aus der Vergangenheit zu dieser Begegnung geführt haben, werden in den vier weiteren Kapiteln des Buches ausgeführt: «Keltische Geheimschulung», «Der Schüler der orphischen Mysterien», «Hypathia», «Albertus Magnus». Die Darstellung folgt, in strenger Zurückhaltung, den Forschungsergebnissen Rudolf Steiners aus dem Stuttgarter Zyklus. Doch welche Fülle neuer und kaum geahnter Aspekte enthüllt sich dem aufmerksamen und bewundernden Blick des Autors in den vier grossen Lebensstufen einer menschlichen Individualität, die prägend und gestaltend in der Menschheitsgeschichte wirkte!

Zwei Marksteine im Wandel dieser Entelechie kennzeichnet der Autor: die *Geburt des Menschenwortes* aus dem Weltenwort in der Abenddämmerung der alten Mysterien, die um der Individualisierung des menschlichen Gedankens willen sich zurückgezo-

gen hatten; und der durch Rudolf Steiner schon in seinem Frühwerk eröffnete bewusste *Weg des Denkens*, die Grenzen der Erkenntnis durchbrechend, in die geistige Welt hinein. Jetzt war die Zeit gekommen, wo den von der Bindung an die Materie befreiten Gedanken das Wort folgen sollte. Und unter der Führung und Anleitung Rudolf Steiners konnte sich Marie von Sivers dieser Aufgabe widmen: *das Wort durch das Wesen der neuen Mysterien zu dem Weltenwort zurückzuführen und einen Schulungsweg zu diesem Ziele zu begründen*. Ein sichtbares Zeichen dieser Aufgabe ist der Bau des ersten Goetheanum. Tag für Tag, stundenlang, sass Marie von Sivers neben Rudolf Steiner, der an dem Modell arbeitete und ihre Anwesenheit brauchte, um die Sprache des Weltenwortes in die imaginativen Formen des Baues zu verdichten. Dieser Bau sollte als «Haus des Wortes» und Heimstatt der neuen Mysterien erstmals die Einheit von Wissenschaft, Kunst und Religion offenbaren.

Zwischen dem Ersterben des Weltenwortes im Verlöschen der alten Mysterien und seiner Auferstehung in den neuen Mysterien im 20. Jahrhundert entfaltet sich die karmische Biographie dieser Individualität. Im Hintergrund dieser Biographie wirken kosmische Mächte: «Sterne sprachen einst zum Menschen ...» Von Urzeiten offenbarten die Geister der Form als Sonnen-Elohim das Weltenwort in den alten Mysterien. Diese kosmische Sprache hat aufgehört. «In der stummen Stille aber reift, / Was Menschen sprechen zu Sternen.» Aus den neuen Mysterien wird das Menschenwort neu erklingen, durchfeuert von der Kraft der Geister der Persönlichkeit.

Hierin liegen die *esoterischen Wurzeln des Kunst-Impulses*, dem Marie Steiner-von Sivers ihr ganzes Leben in Entsagung und Selbstlosigkeit widmete. Hinter dem, was so trocken und knapp als Rezitation und Deklamation genannt wird, steht der Beginn der Erhebung des Menschenwortes zum

Weltenwort, wo die Menschen wieder beginnen mit den Göttern zu sprechen.

Als Lebenshülle für die Mysteriendramen ist das «Haus des Wortes» entstanden. Zwei Gestalten sind in ihnen führend: Benediktus und Maria. Die Vorbilder dieser Gestalten sind Rudolf Steiner und Marie von Sivers. Besonders die Wesenszüge der letzteren sind in der Maria der Dramen unverkennbar. Und doch wie verschieden sind die «karmischen Biographien» des Urbildes und der dramatischen Person. Ganz anders sind ihre historischen Stationen, und doch wie ähnlich sind die in den Tiefen wirkenden Impulse. «Maria und Marie Steiner-von Sivers. Mysteriendichtung und Karmaforschung» ist der Titel des sechsten Kapitels, in dem der Autor in einer subtilen und differenzierten Art die zwei Biographien in ihrer Unterschiedlichkeit vergleicht und eine höhere Entsprechung und einen Zusammenklang findet.

Diese vergleichende Betrachtung verdichtet das Rätsel dieser Erdenindividualität, dem das letzte, siebente Kapitel gewidmet ist. Im Umfang nimmt es fast die Hälfte des Buches ein. Doch ist dieses Ungleichgewicht der Stoffverteilung berechtigt. Alle vorher beschriebenen Inkarnationen treten wie in den Hintergrund vor dem eigentlichen Mysterium dieser Persönlichkeit, dem der Inkorporation. Darauf weist der Titel dieses abschliessenden und doch zentralen Kapitels: «Ein kosmisches Wesen». Drei Motive werden hier zusammengefügt: die Beschreibung der Wesenheit Marias durch Benediktus im ersten Mysteriendrama; die Hinweise auf diese Szene aus dem Werk Rudolf Steiners, darin Berichte über den Inhalt eines Briefes, den Rudolf Steiner in den letzten Jahren seines Lebens an Marie Steiner geschrieben hat und in dem er ihr Wesen charakterisiert und auf die erwähnte Szene des ersten Dramas hinweist; und drittens das Wort Rudolf Steiners, das durch mehrere Ohrenzeugen bestätigt ist: «Sie ist doch ein kosmisches Wesen» (Rudolf Grosse).

Hier kehrt die ganze Darstellung in sich zurück. Der Autor entrollt nochmals die Biographie Marie Steiner-von Sivers' und verfolgt sie bis an das Ende ihres Lebensweges. In dieser Zeit wird neben ihrer künstlerischen Tätigkeit auch die Veröffentlichung des Gesamtwerkes Rudolf Steiners zu ihrer vom Schicksal gestellten Aufgabe. In diesem Kapitel werden wieder Erinnerungen ihrer Schüler und Freunde angeführt, die das Ungewöhnliche dieser Persönlichkeit schildern. Alle elf Sprüche, die von Rudolf Steiner ihr durch Jahre zugeeignet wurden, werden feinsinnig und tiefgreifend besprochen. Überzeugend wird gezeigt, wie sie einen in sich geschlossenen Wortorganismus bilden. In diesen Sprüchen wird das Geistwesen von Marie Steiner angesprochen und offenbart.

Die Fülle des Materials gruppiert sich um den Brennpunkt der ganzen Darstellung des Buches: das Zusammenwirken des Menschlichen und des Göttlichen in einem Erdenleben einer konkreten Persönlichkeit. Wie in enger werdenden Kreisen einer aufsteigenden Spirale wird der Leser näher herangeführt, vom Erahnen zum Verstehen und zu schliesslich sicherem Erkennen dieses Mysteriums. So wird die Lebensaufgabe Marie Steiners nochmals charakterisiert und vertieft.

«Und der Herr blies ihm ein den lebendigen Odem ... / Also ward der Mensch, eine lebendige Seele» (1. Mos. 2,7). In den neuen Mysterien geschieht die Umkehrung. Sie liegt in der Auferstehung des Wortes aus dem geläuterten Menschenherzen durch die vergeistigte Kehle auf dem Atemstrom in die Weiten des Kosmos zu den Orten der Götter empor, und mit ihm betritt der Mensch als lebendiger Geist ihre Reiche. Am Beginne dieses Weges steht ein Mensch – Marie Steiner –, eine Zeitgenossin unseres Jahrhunderts, in dem menschliche und göttliche Kräfte zusammenwirken: denn sie ist ein «kosmisches Wesen».

Was das Buch von Wilfried Hammacher besonders auszeichnet, ist, dass in ihm die ganze Bedeutung des Kunst-Impulses Marie Steiners von einem dazu Berufenen beschrieben ist. Als Dichter, Schauspieler, Rezitator und Eurythmist ist der Autor dem Wort zutiefst verbunden, und entsprechend gestaltet er seine Darstellung. Von einem Künstler verfasst, ist die Sprache des Buches so plastisch, bildhaft und lebendig, wie sie nur der Lebensbeschreibung einer der grössten Künstlerinnen des Jahrhunderts angemessen ist.

Zum richtigen Augenblick erscheint diese Veröffentlichung. Mit Liebe und Verehrung ist sie zum Gedenken des 50. Todestages von Marie Steiner-von Sivers geschrieben. So kann am Ende des Jahrhunderts ihr Geistwesen in seiner menschlich-kosmischen Grösse in neuem Licht erscheinen und dem anthroposophischen Leser nähergebracht werden.

## EURYTHMIE ALS SCHWELLENKUNST

*Von Birrethe Arden Hansen*

In ihren Erinnerungen «Selbsterlebtes im Zusammensein mit Rudolf Steiner und Marie Steiner» erzählte Ilona Schubert, wie Rudolf Steiner ihre Bitte um eine persönliche Meditation beantwortete: «Aber Sie haben doch die Eurythmie». Erst viel später verstand sie, dass Eurythmie «nicht nur eine schöne Kunst ist, sondern richtig verstanden, auch ein Schulungsweg. Nämlich zum imaginativen Schauen zu kommen.»

Ein Weg will gegangen werden. Der Weg, die Eurythmie so zu erarbeiten, dass sie «richtig verstanden, auch ein Schulungsweg» werden kann, wollte zuerst gegangen werden, denn die ersten Eurythmisten haben nicht so viele Fragen gestellt, dass die nächsten Generationen wirklich wissen konnten, wie Rudolf Steiners Andeutung damals gemeint war. Es kamen 1924 im Laufe

des Toneurythmiekurses das «esoterische Intermezzo», die TAO-Übung, und während des Lauteurythmiekurses die Eurythmiemeditation. Aber die Frage, wie die Eurythmie selber ein Schulungsweg, das heisst zur Schwelle und über die Schwelle hin, werden kann, blieb uns als Aufgabe.

Im neuen Buch von Werner Barfod «IAO und die eurythmischen Meditationen» wird die Frage nach dem Schulungsweg des Eurythmisten in einer überzeugenden Weise beantwortet. Die Brücke zwischen Anweisungen der ersten esoterischen Schule und der eurythmischen IAO-Übung wird geschlagen, und sieben der wesentlichsten Grundübungen werden so besprochen, dass sie im Stehen ausgeführt, ein innerer Weg zur Schwelle werden können. Jahrelange Vertiefung kommt in dem Buch zum Ausdruck, das mühsam Gefundene kann jetzt unmittelbar nachvollzogen werden und die wohltuende Wirkung ist deutlich zu spüren.

Ein wichtiger Schlüssel ist die Erschaffung einer ätherischen Lichtsäule zwischen Fuss-

ballen, Brustbein und Stirne, wodurch «die ganze Gestalt in ihrer ätherischen Ganzheit gefühlsmässig aktiviert» wird: eine Urvoraussetzung für das Eurythmisieren. Alle Chakras werden darin angesprochen, aber hauptsächlich die Zentren Stirne, Herz und Sonnengeflecht.

Ausser der IAO-Übung werden «Licht strömt aufwärts», das Pentagramm, die Urfarbgesten, das «Hallelujah», «Ich denke die Rede» und das TAO als Meditationsübungen beschrieben. Klar und schlicht, wie man es nur aus wirklicher Eigenerfahrung machen kann.

Der Höhepunkt des Buches ist eine ganz wunderbare Betrachtung über die Eurythmiemeditation. Weitere Anregungen, wie auch Formen und Laute Kraftquellen der inneren Erfahrung werden können, beschliessen dieses Werk, das ich mit grossem Dank an Werner Barfod als einen sehr, sehr wesentlichen Beitrag zur Weiterentwicklung der Eurythmie in die Zukunft hinein bezeichnen möchte.

#### ANAPAST

An den Schultern versteckt,  
Hab' ich Flügel entdeckt,  
Wachsen täglich ein Stück,  
Sind mein heimliches Glück.

Wenn das Licht mich beschwingt,  
Wenn ein Lied mir erklingt,  
Dann entspring' ich geschwind  
Mit dem schwingenden Wind.  
Ich erringe im Spiel  
Mein erschimmerndes Ziel!

Aus dem Grau,  
Dringt ein Blau,  
Dringt ein spriessendes Grün,  
Was sich barg,  
Wie im Sarg,  
Will im Licht nun erblühn!

# VERSCHIEDENES

## Zur Frühjahrstournee '99 «... an die Erde» der Eurythmie Bühne Hamburg

*Friedhelm Klose*

Mit ihrem aktuellen Programm «... an die Erde» ist der Eurythmie Bühne Hamburg wieder einmal gelungen, was wir in unserer Zeit so notwendig brauchen. Nicht noch mehr Berieselung durch schöne Bilder, Worte und Klänge, nein, ein belebendes Wechselspiel der Gefühle, Bilder und Ebenen ist ihnen gelungen, was mit einem eher lyrischen Programm weit schwerer zu bewerkstelligen ist als mit einem dramatischen, wie es «Hiob» war. Schostakowitschs Streichquartett Nr. 8 bildete das musikalische Zentrum des Programmes und führte durch so verschiedenfarbige Seelenräume, dass es geradezu die ideale Musik zu den unterschiedlichen Texten war, die den sprachlichen Rahmen bildeten. Altbekannte wie Ingeborg Bachmann und Nelly Sachs, aber auch eher unbekanntere Dichter wie Hella Shama, Vladimier Vysockij und Ivan Goll sprachen sich aus und öffneten die Augen auf die Erde in ungewohnter Weise.

Ich hatte das Glück, das neue Programm auf der Frühjahrstournee zweimal zu sehen, aus sehr verschiedenen Blickwinkeln. Der erste Eindruck war der, dass es endlich mal wieder um das Unhörbare der Musik ging, welches sich zum Teil in grosser Beweglichkeit zeigte. Beim zweiten Mal hatte ich das Glück, von weit oben hinten beobachten zu können, wie plastisch und vielschichtig die Choreographie war und wieviel Detailarbeit geleistet wurde. Immer wieder hatte man das Evidenzerlebnis: Ja, das, was ich da sehe, erlebe ich auch beim Hören!

Auf der Suche nach zeitgenössischer Lyrik, die eine besondere Beziehung des Men-

schen zur Erde und zum Kosmos ausdrückt, ist das Ensemble unter anderem auf Texte gestossen, die den unmittelbaren Eindrücken von Astronauten bei der Betrachtung der Erde aus dem All entstammen. In einer unvermutet klaren, aussagekräftigen Sprache, die nicht zuletzt durch die gute Sprachgestaltung hervortrat, spürte man etwas von Bescheidenheit, Ehrfurcht und tiefer Verbundenheit mit der Erde, welche unserer Zeit doch so sehr fehlt. Die Eurythmisten setzten sie zum Teil solistisch, zum Teil chorisch um, und man konnte empfinden das, was die Hamburger Bühne immer schon auszeichnete: Sie arbeiten aus den Grundelementen und bemühen sich um neue Gestaltungswege, denen man die Arbeit an den Grundelementen der Eurythmie anmerken kann. Diese Mischung der Arbeit ist es, die die Aufführungen so erfrischend jung, ohne den Verlust von Tiefe wirken lassen!

Wer mal wieder was Nordisch-Frisches erleben will, sollte sich die Herbsttournee zwischen dem 15. und 25. Oktober 1999 merken, dann kann man noch ein letztes Mal die Hommage «... an die Erde» sehen.

## Eurythmie in der Ukraine

Durch die Begegnung von Jugendlichen der «Steinschleuder»-Initiative aus Witten und einiger Therapeuten mit Dr. Valentin Bjelokon im Kinderlager «Rote Nelke» in Slawjanogorsk (Südosten der Ukraine) entstand seit 1994 eine regelmässige Sommerlager-Mitarbeit.

Dr. Bjelokon betreut als Kinderlagerarzt unter anderen auch Tschernobyl-Kinder (etwa 300 pro Jahr). Er selbst leistete als Notarzt Erste Hilfe am Reaktor in der Katastroph-

hennacht (26. April 1986). Er wurde schwer verstrahlt.

Die «Steinschleuder»-Jugend baute für ihn im Kinderlager eine Krankenstation (Rudolf Steiner-Therapeutikum genannt). Durch die Besuche im Herdecke-Krankenhaus und in der Filderklinik begegnete Dr. Bjelokon mit Interesse der anthroposophischen Medizin.

Jeden Sommer, für die Tschernobyl-Kinder im Kinderlager, stellt er uns ausländischen Therapeuten Räume zur Verfügung und lässt uns, mit grösstem Vertrauen und Erwartung, walten. Während etwa drei Wochen wird unter anderem Eurythmie mit heileurythmischer Betonung angeboten, meistens in der Gruppe, da die Kinder so zahlreich sind. Sie sind zwischen 7 und 17 Jahre alt. Also haben wir es bereits mit der zweiten, schon immungeschwächten Generation zu tun. Glücklicherweise lieben die meisten Kinder die Eurythmie sehr und nehmen die erlernten Übungen ernst. Einige machen schon erfolgreich Gebrauch davon das Jahr über!

Die Zusammenarbeitsformen mit Dr. Bjelokon sind im ständigen Werden. Sowohl Dr. Bjelokon wie auch die Lagerleiterin, Frau Svetlana Buriack, wünschen und erwarten die Fortführung unserer Mitarbeit. Unsere Beziehungen sind sehr vertrauensvoll und herzlich. Doch wird es jedes Jahr zum neuen Abenteuer!

Das Schönste bleibt die Begegnung mit den Kindern!

Gibt es unter Ihnen berufserfahrene Kollegen, auch Kunsttherapeuten anderer Gattungen, die in russischer Sprache unterrichten können, gesund und unbedingt sportlich, flexibel sind und gerne humanitäre Hilfe in dieser Form leisten möchten?

Für alle weiteren Informationen wenden Sie sich bitte an die Unterzeichnende.

*Charlotte de Roguin  
Les Cheneveyres  
CH-1604 Puidoux  
Tel./Fax 0041 (0)21 781 29 03*

## Spezielle Kostümangaben Rudolf Steiners für die Eurythmie

*Ursula Bloss*

Für bestimmte Texte, u.a. Faust, Humoresken, andere Texte und Musiken - gibt es spezielle Kostüm-Angaben von Rudolf Steiner. Sie sind aus dem Kostümfundus des Goetheanums nun photographiert und katalogisiert worden und könnten bei genügend Interesse eventuell auch gedruckt werden.

Wer Interesse hat, kann sich schriftlich im Archiv des Goetheanums melden.

*Archiv am Goetheanum  
Postfach  
CH-4143 Dornach 1*

## Schleierseide für Toneurythmie

zu beziehen bei:

Chronos AG, Sonnhaldeweg 5, CH-4143 Dornach, Fax: +41-61-701 43 48

Die Bahnbreite der Seide beträgt 92cm.

Kosten pro Laufmeter: CHF 49.--, zuzüglich Versandpauschale

## Kaesbach TanzSchuh

*Groß- & Einzelhandel*

wir haben seit 1999 ein erweitertes Angebot an günstigen Eurythmieschuhen aus Stoff und Leder:

Fordern Sie bei Interesse bitte unseren Katalog an.

*Nonntaler Hauptstrasse 16  
A-5020 Salzburg  
Tel: +43-662-84 96 36  
Fax: +43-662-84 59 93  
email: kts@aon.at*



# VERÖFFENTLICHUNGEN

*Werner Barfod:*

## IAO und die eurythmischen Meditationen

*Ankündigung – Buchveröffentlichung*  
Verlag am Goetheanum, 1999

Mit den eurythmischen Meditationen sind Übungen am stehenden Menschen gemeint, die den Ätherleib als Grundlage der eurythmischen Bewegung in seiner Ganzheit und in seiner Differenzierung hinsichtlich des ichhaften Beseelens der eurythmischen Bewegung schulen. Alle eurythmischen Meditationen haben ihre Quelle in esoterischen bzw. Mysterienzusammenhängen. Die erste eurythmische Gestaltübung IAO erweist sich als Quelle der Eurythmie überhaupt.

## MUSIK ZUR EURYTHMIE

Einige Blätter Klaviermusik für Eurythmie-Übungen (dreiteiliges Schreiten etc.), grösstenteils von Eurythmiebegleitern zur Ergänzung des vorhandenen Materials komponiert.

Nützlich und teilweise schön; ein ideales Weihnachtsgeschenk für Ihren besten Kollegen und Helfer, den Eurythmiebegleiter. Verwöhnen Sie ihn. £ 5 oder entsprechenden Gegenwert. Bestellungen an Francois Gaillemin, Butler's Gate, Priory Road, Forest Row, GB - East Sussex RH18 5JA, England. Fax: +44-1342-82 41 64.

*Hedwig Greiner-Vogel*

## Die Wiedergeburt der Poetik aus dem Geiste der Eurythmie Band I

**Endlich wieder greifbar: das lange vergriffene Standardwerk**

«Für alle Stufen der Entwicklung und Wandlung gibt Hedwig Greiner-Vogel reiche Beispiele an Texten, an Angaben Rudolf Steiners, an Eurythmieformen. Es ist eine Lebensarbeit (...). Generationen von Eurythmisten haben mit ihr gearbeitet, Anregungen, Textbeispiele und Eurythmieformen von ihr empfangen, Wichtigstes für ein eigenes Urteilsvermögen wie nutzbar für den Unterricht.»

*Lola Jaerschky in «Die Erziehungskunst»*

2. korr. Auflage CHF 59.-/DEM 63.-;  
Verlag am Goetheanum, Dornach 1999

## Sämtliche Kompositionen zu Toneurythmieformen Rudolf Steiners

Nach einer langen Pause wird jetzt endlich Band IV (Grieg – Moszkowski) der Notenbände erscheinen. Die Ausstattung ist wie bei den ersten drei Heften: mit lose beiliegenden Einzelstimmen zum direkt spielen und ausführlichem Kommentar. (voraussichtlicher Erscheinungstermin Jan 2000)

1. Edition 1999, 68 Seiten,  
CHF 35.-/EUR 21.90; ISBN 3-9520080-3-6  
Bestellungen durch Ihre Buchhandlung.

Info:

Parzifal Verlag · Rütliweg 56 · CH-4143 Dornach.  
Tel: +41-61-701 65 60; Fax: +41-61-701 65 74;  
www.parzifal.ch; email: parzifal@parzifal.ch

# LESERBRIEFE

*Leserbrief zum Artikel:*

## Vom Schicksal des Eurythmistseins

*Elisabeth Göbel*

Jeder künstlerisch arbeitende Mensch kennt die Einsamkeitserlebnisse als Quellort seines schöpferischen Arbeitens. Durch Werner Barfods Artikel werden wir Eurythmisten angeregt, unsere spezielle, durch unsere Art der Betätigung bedingte Einsamkeitsempfindung zu verstehen. Manches Schwierige in unserem Leben könnte vielleicht durch ein Verstehen bejahender ertragen, ja sogar besser bewältigt werden.

Zu der Aussage, ein Eurythmist sterbe schwerer, möchte ich von dem langsamen Sterbeprozess einer Eurythmistin erzählen, den ich begleitete, den ich nun besser verstehe. Wie ich gehört hatte, ist es wohl sonst eine Hilfe für das Sich-Lösen, wenn am Krankenbett Leiermusik ertönt oder das «Hallelujah» eurythmisiert wird. Nicht so bei ihr. Es schien ihre zerbrechliche Körperlichkeit bei jedem Ton, bei jeder Bewegung mitzuschwingen zu müssen, was diese nicht mehr verkraftete. Jeder Ton schnitt ein, jede Bewegung zerrte. Eine unnahbare, ferne Einsamkeit umgab die Sterbende. So konnte ich miterleben die Wirkung des Ätherleibes auf den Zusammenhang von Ätherleib und physischem Leib, ausgeliefert, vom Ich schon halb verlassen. Bei Schmerzen physischen Ursprungs hingegen (Spritzen, Umbetten) fühlte sie sich dankbar geborgen in unserem Mitleid. Sichtlich wohltuend war das Anschauen eines grossen Christusbildes. Wenige Tage vor ihrem Tode, nachdem sie schon länger nichts mehr zu sich nehmen konnte, verlor sie ihre Sprache. Sie bedeutete mir, Sprachübungen mit ihr zu machen. Intensiv schaute sie auf meinen Mund und

ahmte seine Bewegungen mühsam nach: «Lalle Lieder lieblich» und «Nimm nicht Nonnen». – Sie erwarb für diesen Tag noch einmal ihre Sprache, und das in einem Zustand, dass die Ärzte der Filderklinik kaum glauben konnten, dass man so noch leben kann. Bei dem ganzen Vorgang erlebte ich, wie durch diese schwere Art der Loslösung ein ungeheurer Bewusstseinsprozess stattfand, der seine Kraft erst in der Zukunft entfalten wird. Das konnte einen mit Mut und Freude erfüllen.

Schwer ist nicht nur der Tod, auch der Lebensweg sei schwer, so heisst es bei Barfod weiter. Ja, ich meine, aufgrund der beschriebenen Konstitution ist zum Beispiel die Entscheidung sehr schwer, ob man sich in das Abenteuer einer Ehe stürzt oder nicht, da man die alleinige Bearbeitung seines Ätherleibes ein wenig aufgeben muss. Man muss ja etwas davon zur Verfügung stellen, und das «Bewältigen in der Einsamkeit» ist noch schwerer, vor allem, wenn man mit ganzer Hingabe sich der Eurythmie verschrieben hat. Ich denke, diese Entscheidung ist für eine Frau noch einmal einschneidender. Wie man sich auch entscheidet, es ist in jedem Falle ein Verzicht. Wenn ich auf die letzten vierzig Jahre zurückblicke, bin ich sehr dankbar, dass mein Mann von Anfang an mein eigenes Arbeits-/Schlafzimmer akzeptierte als notwendige Voraussetzung für das innere Leben, «für die seelische Hygiene».

Ich glaube, die allgemeine Problematik, im Zeitalter der Bewusstseinsseele als Frau geboren zu sein, stellt sich für eine Eurythmistin noch schärfer. Dadurch sind wir oben intensiv lebende Zeitgenossen!

Besonders deutlich wird es einem beim Muttersein, da man dasselbe Instrument, nämlich den physischen und den ätherischen Leib, in polarer Weise benutzen muss. Ich erinnere mich lebhaft, was für einen Kraft-

akt es bedeutete, von der Kleinkindwelt in die Eurythmiewelt der Kurse und der Aufführungen zu wechseln und wieder zurück. – Aber was für ein Reichtum wird einem zuteil, wenn man mit lebendig gewordenen Sinnen und durchseelten Lebensprozessen den Inkarnationsweg einer Kinderseele miterleben darf!

Zum Schluss noch eine kleine Selbstbesinnung: Wir können in jeglichem sozialen Zusammenhang, sei es in der Ehe, sei es innerhalb eines Kollegiums, an uns eine gewisse Dünnhäutigkeit beobachten. Ist das eine Folge der stärkeren Loslösung der Empfindungsseele vom ätherischen Leib in unserer Konstitution? Sind wir nicht so gut verpackt wie unsere Mitmenschen? (Das könnte in gewisser Weise für alle Künstler zutreffen!) Sind wir denn nicht manchmal in Gefahr, statt das notwendige Zentriertsein zu üben – aus Not, weil alles Geschehen ja an die eigene Substanz geht –, in eine auf sich bezogene Zentriertheit zu verfallen auf dem Wege des Einsamerwerdens? Wenn letzteres eintritt, ist es sehr schwer für die anderen, mit uns umzugehen, weil wir nicht richtig mit uns selbst umgehen.

Aber all diese intensiven Kraftprüfungen sind ja auch eine herrliche Herausforderung des Lebens, die uns vertiefen und stark machen können. Das müssen wir doch einfach dankbar feststellen, wenn wir uns schon über die spezifische Schwere unseres Lebensweges Gedanken machen:

Die Helligkeit der Himmelskunst *Eurythmie* fordert als Gegengabe ihre Opfer und schenkt uns dafür ganz neuartigen Reichtum.

«Das Leben, es wird heller um mich,  
Das Leben, es wird schwerer für mich,  
Das Leben, es wird reicher in mir.»

Nun, den Spruch kennen wir.

## Leserbrief

Alan Stott, GB-Stourbridge

Die Aufgabe, den ganzen «Rundbrief» ins Englische zu übersetzen, macht nicht nur

Mühe, man lernt auch vieles dabei! Und ausserdem kann man bei Aufrufen eine erste Antwort geben! Ein solcher Aufruf kommt nun von Wilfried Hammacher, der so hochinteressante Sätze schreibt – er gibt uns viel Information und beschreibt wunderbare Visionen! Ich will sein Buch ja auch gerne lesen! (Würde er sich auch Zeit nehmen, meines zu lesen? Oder sogar eine Kritik zu schreiben?) Herr Hammacher schätzt die Bemühungen der anderen sehr. Es ist so schade, dass er nicht bei der Welt-Sektions-tagung anwesend war – solche Begegnungen, solche Gespräche haben wir führen können! Entschuldigen Sie, wenn ich als Inselbewohner vor der Küste frage, aber was *will* er eigentlich in seinem Artikel über die Sektionsarbeit?

Darf ich ihm eine Frage stellen: «Können Sie lachen?» – «Natürlich!» wird er schon sagen. «Aber können Sie auch über sich selbst lachen? Wenn nicht, dann verstehen Sie gar nichts von der Bewusstseinsseele!» Wir im Westen sind damit *geboren*! Also, warum habt ihr Mitteleuropäer so eine Sehnsucht nach einer starken Führung? – Verzeihung nochmals, aber diese Tage sind vorbei, längst vorbei. Streitäxte sind nicht mehr «in»!

Unsere jetzige Leiterin erinnert sich unserer Namen, beantwortet jeden Brief, besucht uns, kann schon interessante Vorträge halten ... haben wir nicht die Leitung, die wir brauchen, gerade jetzt, *weil* sie keine hervorragend begabte Künstlerin ist? Sie hört aber zu, gibt sich grosse Mühe, ist durchaus genügend künstlerisch und – Gott sei Dank – ein unvollständiger Mensch. Geht Dornach unter im nächsten Jahrhundert? Das glaube ich ganz und gar nicht, wenn wir es schaffen, wir, die unvollständigen Sterblichen in der letzten Reihe, uns selbst akzeptieren zu lernen, und mit unserem Mitmenschen, mit dem wir uns zusammenfinden, zu arbeiten, wenn auch nur in kleinem Rahmen. Ohne unsere Unvollkommenheiten: würden wir denn dann überhaupt Mitglieder der Hochschule sein?

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*

