

The background features abstract, layered paper-like shapes in shades of pink and orange. A large, irregular orange shape is positioned in the center, overlapping with several pink shapes. The overall effect is that of a collage or a layered paper composition.

# Rundbrief der Sektion für redende und musizierende Künste

Ostern 2000

# VORWORT

Liebe Leser!

Eine wesentliche Gebärde zum Auftakt des neuen Jahrtausends möchte die Begegnung der aktiv tätigen Künstler sein. Zuerst lädt die Bühne am Goetheanum die Schauspieler ein, später werden die Eurythmisten folgen. Alles Suchen fühlt sich dem Impuls Rudolf Steiners verpflichtet, auch wenn es ganz verschieden erscheint. «Theater an der Schwelle» stellt sich auch die Aufgabe, Kriterien zu erarbeiten, die ästhetisch im Wahrnehmen und sich Austauschen hilfreich sein können im Bemühen um Authentizität und Wahrheit. Viele haben sich gemeldet, um mitzuarbeiten. Wir hoffen, dass es ein Sektions-Impuls in die Zukunft wird.

Der Beitrag von Martin-Ingbert Heigl, dessen erster Teil jetzt zu Ostern erscheint, will Eurythmie und Sprache, ihrer gemeinsamen Quelle, ihrem Werdeprozess in der Zeit, ihrer Aufgabe in Gegenwart und Zukunft, ihrer menschenkundlich-ästhetischen Grundlage nachspüren.

Die Forschungsberichte von der Sektionstagung vor einem Jahr regen hoffentlich auch andere Freunde noch an, aus ihrer forschenden Tätigkeit Anregungen mitzuteilen.

Die Puppenspieler möchten wir willkommen heissen, die auch mit verstärkter Aktivität ihre Arbeit in den Reigen der darstellenden Künste hereinstellen mit ihren Beiträgen und einem von Frau Dr. Sease.

Sehr wünschen würden wir uns konkrete ästhetische Beiträge, die hilfreich sind, Urteilsgrundlagen unserer Künste durchsichtiger zu machen und den Austausch unter den Künstlern fachgerechter zustande zu bringen.

Wir sind froh über die Reaktionen, die im Zusammenhang mit der Aufforderung – sich bitte mit möglichst allen Lesern – an den Rundbrief-Unkosten zu beteiligen, uns sowohl als Zustimmung zur jetzigen Gestaltung als auch in den zahlreicheren Beiträgen erreicht haben. Bleibt die Tendenz steigend, können wir mit der Arbeit fortfahren. Dabei bleibt zu hoffen, dass auch die inhaltlichen Beiträge wieder in stärkerem Masse Anliegen werden, sich auszutauschen. Anregend könnten auch Reaktionen zu Beiträgen sein, die den Dialog fördern.

Jetzt bleibt noch die Aufgabe einige gravierende Druckfehler und Korrekturversäumnisse im Michaeli-Rundbrief zu bereinigen:

Im Impressum auf der letzten Seite sind alle Daten zu aktualisieren: Redaktionsschluss ist jeweils der 15. Februar für das Osterheft und der 15. Juni für das Michaeliheft.

Das Michaeliheft 1999 ist Nr. 31.

Die Schreibebeiten und die Administration ist seit dem letzten Rundbrief in andere Hände übergegangen. Wir danken Felicitas Werner und Karin Rohrer für die geleistete Arbeit.

Weiterhin waren die im Text verteilten Gedichte von Hedwig Diestel. Sie sind der neuen Ausgabe im Verlag die Pforte «Verse für die pädagogische Eurythmie» entnommen.

Auf S. 65 in «das Sonnengeheimnis der Eurythmie» fehlt das Wort «herausragten».

*Mit herzlichen Grüßen  
Für die Redaktion*

*Werner Barfod*

# INHALTSVERZEICHNIS

## Bühnenforum

Theater an der Schwelle – Festival am Goetheanum 2000 .....	4
Gastspiel des Moskauer Eurythmie-Ensembles «Slavia» (Alan Stott) .....	4
«Lettice and Lovage» vom Threshold Theatre (Alan Stott) .....	6
«Songs of Life» Eurythmy Spring Valley (Alan Stott) .....	6
Sprache und Kunst – Teil I (Martin-Ingbert Heigl) .....	8

## Inhaltliche Beiträge

Bericht einer Gesprächsgruppe in der Sektionstagung Ostern 1999 (Erdmuthé Worel, Verena Zacher) ...	30
Berichte aus der Forschungsarbeit in der Sektionstagung Ostern 1999	
Zur Sprache: M.G. Martens .....	31
Zur Musik: Heiner Ruland .....	33
- Dina Winter .....	34
- Veronika Peter .....	35
Zur Eurythmie: Werner Barfod .....	37
Computer und Eurythmie (Annemarie Ehrlich-Liefmann) .....	39
Die Stile der neuzeitlichen Musikgeschichte und die «Ideale» der Toneurythmie (Hans-Ulrich Kretschmer) .....	40
Spieler – Figur – Zuschauer (Mathias Ueblacker) .....	45
Gedanken und Fragen zur Zukunft der Eurythmie in Nordamerika (Helga S. Michaels) .....	56
TAO- und AUM-Motive in der abendländischen Musik und in der Baukunst Rudolf Steiners – Teil I (Michel Schweizer) .....	62
Das Wiedererscheinen des Christus im Ätherischen und was hat die Eurythmie damit zu tun? (Ottilie Testi) .....	68
Zur künstlerischen Gestalt eines Gedichts von Morgenstern (Hans Paul Fiechter) .....	69

Vom Erwachen in unserem schlafenden Willen im künstlerischen Tun (Werner Barfod) .....	74
Eurythmie als praktische Übung für die Arbeit des «Kollegiums» (Elena Cristy) .....	77
Der Laut H in der Therapeutischen Sprachgestaltung (Christa Slezak-Schindler) .....	81
Hallelujah (Alan Stott) .....	87
Die Sprache der Figur und der Entwicklungsgang des Menschen (Dr. Virginia Sease) .....	99

## Berichte

«Antwort des Umkreises» - Zur praktischen Anwendung des 5. Vortrags des Toneurythmiekurses (Julian Clarke) ...	106
Eurythmie-Tagung in Südafrika (Christiane Wigand) .....	108
Zur Sonnenfinsternis vom 11. August 1999 und vom sonnenhaften Wesen der Eurythmie (Regine Radke) .....	110
«Wenn Ihr Eurythmie macht, könnt Ihr besser denken!» (Franziska Berreth) .....	112
Die Kairos-Eurythmie-Initiative in Kapstadt (Ursula Zimmermann) ...	112
Bericht über das Eurythmie-Ausbildungsprojekt in Kapstadt (Silke Sponheuer) ...	113
Eurythmische Initiative in Südafrika (Caroline Hurner) .....	116
Bericht der ersten nationalen Eurythmie-Tagung in Melbourne, Australien (Birgith Lugosi) .....	116
Eurythmie-Tagung in Japan (Etsuko Agematsu) .....	117
Fundevogel Eurythmie-Theater, Wien (Ernst Reepmaker) .....	118
Zur Vorbereitung einer Tagung in der Osterwoche 2001 am Goetheanum (Manfred Stüve) .....	120

Ein Kurzbericht von dem Austin Eurythmie Ensemble, USA . . . . .	121
Aus der Arbeit nordischer Sprachgestalter (Thomas Röhr) . . . . .	121
Intervall und Erleben - ein Forschungs- bericht (Göran Krantz) - Teil I . . . . .	123
Das Musikseminar Hamburg zieht um! . . . . .	124
Sound Circle Eurythmy (David-Michael Monasch/Glenda Monasch) . . . . .	125
Was seit dem offenen Brief der Eurythmie- studenten geschah... (Benedicta Ber- tran/Karin Stegemann/Susanne Raf- felt/Claudia Wandersleben) . . . . .	128
Veränderungen an der Eurythmie Bühne Hamburg (Barbara Mraz) . . . . .	133

## Nachrufe

Elena Cristy (Judith Cristy) . . . . .	135
Ruth Vogel (Gabriela Stüdemann) . . . . .	136
(Stefan Hasler/Carina Schmid) . . . . .	139
Gertrud Haussmann (Renate Deschner) . . . . .	140
Marlies Koppe (Tille Barkhoff) . . . . .	143

## Ankündigungen

- Tagungen
- Fortbildungen . . . . . 145

## Biographisches

Aus: Jaques Lusseyran / Das wiedergefun- dene Licht (P.J. Stollwerck) . . . . .	164
Von der künstlerischen Arbeitsweise Marie Steiners (Annemarie Dubach) . . . . .	167
«...die letzte der Ur-Eurythmistinnen...» (Margareta Habekost) . . . . .	168

## Buchbesprechungen

Eduardo Jenaro (Hrsg.) «Rudolf Steiners eurythmische Lautlehre» (Bernd Meine-von Glasow) . . . . .	169
Für den Preis eines neuen Hemds... (Hugh O'Connor) . . . . .	169

Thomas Göbel «Eurythmie als erlebte, gestaltete und wirksame Gebärde» (Philia Schaub) . . . . .	174
---	-----

## Veröffentlichungen

Quinten- und Tonartenzirkel - Studien- material für Eurythmisten von Danielle Volkart . . . . .	177
Eurythmie - sichtbare Sprache von Martin Burckhart (Werner Barfod) . . . . .	177
Verse für die Eurythmie im Vorschulalter/ Verse für die pädagogische Eurythmie und den rhythmischen Unterricht von Hedwig Diestel . . . . .	177
Kompositionen für den Eurythmie-Unter- richt von Wilhelm Appl . . . . .	178
Rudolf Steiner über die technischen Bild- und Tonmedien - Eine Dokumentation von Werner Schäfer . . . . .	178
Aus dem Rundbrief der medizinischen Sektion, Nr. 39 - Zur therapeutischen Sprachgestaltung . . . . .	178

## Verschiedenes

IAO im Internet (Berta Fränkel Heisterkamp) . . . . .	179
Gehört das zum «Theater an der Schwelle»? (Dorothea Mier) . . . . .	180
Festival zum Geschehen des Geist- erkennens? (Alan Stott) . . . . .	181
Vom Ursprung der Sprachgestaltung (Roland Gelfert) . . . . .	182
Kaesbach TanzSchuh OEG, Salzburg . . . . .	182

## Leserbriefe

Eindrücke und Gedankenbilder von der Sektionstagung, Ostern 1999 (Gudrun D. Gundersen) . . . . .	183
Anregungen für englischen Lauteurythmie-Unterricht (Kristin Ramsden) . . . . .	184

# BÜHNENFORUM

## Theater an der Schwelle *Festival am Goetheanum 2000*

Vom 7.–13. August treffen sich Schauspieler, Sprachgestalter, Eurythmisten und andere Theaterschaffende, um zu erleben, was die Kollegen aus aller Welt beschäftigt. Gemeinsame Arbeitsgrundlage für dieses Treffen sind der Dramatische Kurs und die Sprachgestaltung.

Seit den Anfängen unserer Kunst ist bald ein Jahrhundert vergangen, und die Vielfalt der Bestrebungen ist gross – so gross, dass ein Verständnis für das Tun des anderen manchmal nicht mehr möglich ist. Die oftmals harten Urteile gegeneinander zeugen davon.

Deshalb wird die Goetheanumbühne ein *Festival der Begegnungen* veranstalten; in möglichst vielen Aufführungen, Gesprächen und Workshops soll ein Klima des gegenseitigen Wahrnehmens und Erlebens entstehen.

Doch möchte die Tagung auch einen Beitrag zur Begriffsklärung leisten. Die Urteilsgrundlagen für die auf der Bühne geschaffenen Kunstwerke sollen aus der Anschauung erarbeitet werden. In einem täglich stattfindenden Podiumsgespräch werden Vertreter unserer Künste und Wissenschaftler über gemeinsam erlebte Aufführungen miteinander in einen Austausch kommen. In unserem ersten Brief, der auf Möglichkeiten hinweisen sollte, haben wir dieses Podium «Jury» genannt. Jetzt hat es sich folgendermassen metamorphosiert: Stellvertretend für alle Festivalteilnehmer sollen die Podiumsredner die jeweils am Vorabend erlebte Aufführung charakterisieren, um sich den Intentionen der Ausführenden zu nähern. Ein Diktat des «Richtigen» wird nicht erstrebt; doch die Wahrnehmung des anderen Wollens kann das eigene Wollen gründen und zur Selbstklärung beitragen. Grundlage der Gespräche

sind ein Vortrag zu Rudolf Steiners Ästhetik und ein tägliches Kurzreferat zur Geschichte der Ästhetik vom Altertum bis zur Gegenwart.

Die Zahl der eingegangenen Angebote ist gross. Wir müssen eine Auswahl treffen. Etliche Eurythmieprogramme können erst später in einer mehr Eurythmie-spezifischen Tagung aufgenommen werden. Doch wird es Darbietungen geben, die entweder direkt mit dem Schauspiel zu tun haben, oder die durch ihre Konzeption für die Thematik relevant scheinen.

Als Teil der Veranstaltung wird parallel ein Programm für Jugendliche durchgeführt. Die Teilnehmer werden dabei die Gelegenheit haben, die Vielfalt des Theaterschaffens wahrzunehmen und in Workshops und Gesprächen die Künstler kennenzulernen.

Es würde uns freuen, wenn daraus ein Zuwachs für die Kunstschulen erfolgen würde.

Alle Aufführungen werden öffentlich zugänglich sein, wie auch Teile des übrigen Programms.

*Für die Goetheanumbühne  
Paul Klarskov*

## Gastspiel des Moskauer Eurythmie-Ensembles «Slavia»

*Alan Stott*

Der Besuch der Russen im Februar in England – diesmal sogar in Stourbridge – war ein Ereignis, das man nicht verpasst haben sollte. Ihr anspruchsvolles Programm «...in das neue Millennium» war ein Fest grosser musikalischer Werke von Bach, Rachmaninov, Schostakovitsch, Skriabine und Schnittke, mit Gedichten von Daniil Andrejev. Ina Samochina rezitierte beeindruckend für unsere Ohren. Eine Überset-

zung gabs im Programm. Die jungen Musiker spielten ausgezeichnet. Alla Alkatcheva war es möglich, Sonate Nr. 9 von Skriabine aus unserem alten britischen Broadwood Flügel zu zaubern. Olga Roudskaya, Nikolai Kourchoun, Anna Weinstein und Victor Koustov formten ein ausgeglichenes Streichquartett, welches den anspruchsvollen modernen Werken gewachsen war.

Zehn Eurythmisten unter der künstlerischen Leitung von Nikolai Konovalenko brachten in ihrem Programm die «zerstörerischen Kräfte, aber auch die neuen geistigen Möglichkeiten für die Menschheit» zum Ausdruck. Waren wir für eine solche künstlerische Vision vorbereitet? Waren die Künstler solch einer gewaltigen Aufgabe gewachsen? Energie und Hingabe waren sicherlich sichtbar. Man kann sich fragen, wie es für die Künstler sein mußte, von der russischen Ebene kommend, voll Licht unter weitem Himmel, auf dieser kleinen Insel, mit immerwährendem Wind und Regen, zu landen. Waren wir als Zuschauer bereit, die menschliche Geschichte des Leidens und der Verwandlung, welches unser Jahrhundert charakterisiert, mit zu machen? Und mehr technisch gesehen: war ich stolz darauf, oder war es mir peinlich, daß unsere kleine Bühne und die begrenzte Beleuchtung diesem künstlerischen Angebot dienen mußte? In unserer Halle hat mancherlei stattgefunden, und es geht – aber nur gerade so!

Manche im Publikum waren begeistert, und einigen wurde es zuviel. Sollte man von den Russen nicht epische Proportionen erwarten? Vielleicht bleiben am Ende künstlerische Fragen zum musikalischen Ausdruck der Eurythmie. Ist es berechtigt Musik zu dramatisieren – eine Geschichte daraus zu machen? Musik spricht für sich selbst – das kann man nicht verleugnen – jedoch die Sonatenform z.B. ist durchaus dramatisch. Wenn die Eurythmisten etwas mehr erforschen würden, wie die oberen und unteren Glieder des Menschen zusammenklingen können durch den eurythmischen Ansatz-

punkt, würden wir weniger wiederholte links-rechts diagonale Bewegungen sehen (Angabe von Rudolf Steiner für die russische *Lauteurythmie*), etwas weniger Tanzchoreographie – etwas weniger auch von diesen auf-den-Knieen-die-russischen-Prinzessinnen-bewundernden Rittern wäre mehr! Ein durchlässiges Bewußtsein im Instrument war kaum zu sehen. Dies würde eine gewisse Steifheit und die arroganten Blicke verhindern. Die ganze Bemühung würde dadurch überhaupt vergrößert. Könnte man einen größeren Unterschied zwischen Bach und Schostakowitch, z.B., und etwas mehr Gefühl aus der Musik zu sehen bekommen? Schnittke als Parodie des Zusammenbruchs der eleganten Gesellschaft, mit passenden Kostümen, erschien für manchen im Publikum als ausgedacht. Und muß die Eurythmie denn immer noch versuchen, das Ballett nachzuahmen? – ein merkwürdiges Problem, das einige Eurythmisten in der Vergangenheit der fünfziger und sechziger Jahre nicht zurücklassen können.

Nachdem alle Vorbehalte erklingen sind, könnte man vielleicht sagen, was kann sich an *unserem* Verhalten ändern? unkultiviert wie wir sicher erscheinen, sind wir dennoch diejenigen, die Zeugen einer werdenden *russischen* Eurythmie waren. Wie hervorragend und *richtig*, daß wir nicht alle das gleiche tun! Aber in dem universellen Versuch nach «Echtheit», stehen wir *alle* vor den Fragestellungen unserer Voraussetzungen. Ein kultureller Austausch kann ein ideales Forum sein. Wir, das bevorzugte Publikum, erwarten ein «Miteinbezogensein» von der Bühne her, nicht wahr? – ich frage mich jedoch, ob *wir* genügend Interesse und Liebe für unsere Gäste zurückströmten? Trotz der kühlen Engländer fand doch etwas künstlerisches statt, und wir waren dankbar. Letzten Endes, kann dieser Kritiker zum Schluß «Ja» zu dem Versuch von «Slavia» sagen, die die Traditionen ihres Landes aufgegriffen haben, um mit ihrem Programm *das neue Millennium* zu zelebrieren.

## «Lettice and Lovage» vom Threshold Theatre

Alan Stott

Am 26. Januar wurde von vier Schauspielern des «Threshold Theatre» (in Verbindung mit dem Michael Chekhov Centre UK und Tschechov Studio Berlin) die Komödie *Lettice and Lovage* von Peter Schaffer in Stourbridge aufgeführt, unter der Regie von Jörg Andrees. In diesem Spiel handelt es sich um eine Freundschaft zwischen zwei sehr verschiedenen Frauen. Das übergeordnete Thema war die Debatte um moderne Architektur, was uns an die achtziger Jahre erinnerte (in Prinz Charles bekanntem Buch besonders diskutiert). Bemerkenswert war der künstlerische Gebrauch der Sprachgestaltung. Sarah Kane spielte die lebhafteste, aber frustrierte Künstlerin Lettice Duffet, die zu Beginn als Touristenführerin in einem historischen Haus erscheint. Zuerst von ihrem Job entlassen wegen fantastischer Übertreibungen der historischen Tatsachen, wird sie später zur Freundin ihres Ex-Bosses, der nüchternen Lotte Schön (gespielt von Christiana Reidesser), welche symbolischerweise an Migräne leidet. Beide Frauen entdecken, daß sie sich brauchen auf ihrer Suche nach echtem menschlichen Erleben, um über Launen und Neurosen herauszuwachsen. Zusammen entdecken sie historische Begebenheiten bis hin zur Imitation von Hinrichtungen berühmter Könige und Königinnen der Britischen Inseln. Dieses führt zu einem Vorfall, welcher den Höhepunkt der Konfrontation zwischen einer reichen Fantasie und einer strikten historischen Korrektheit bildet.

Christy Fowlston als Mr. Bardolf, der Rechtsanwalt, stahl hier die Schau – obwohl auch Ruth Baldwin ihre Begabung in mehreren kleinen Rollen zeigte. In diesem Drama wurden wir nicht nur mit der immerwährenden Kunst-und-Wissenschafts-Debatte konfrontiert, sondern auch mit dem Thema «Menschlichkeit versus Unmenschlichkeit»

(tragischerweise immer aktuell). Vor unseren Augen verwandelte sich der nüchterne Rechtsanwalt durch einen selbst-produzierten Trommelrhythmus («tum-tittity-tum») in einen leidenschaftlichen und erbarmungslosen Soldaten. Er spielte seine Rolle voll überzeugend. Was von der Bühne herüber kam, war erschreckend. Es war nicht mehr nur einfach eine private Debatte (Kunst versus Wissenschaft), sondern hier ein sehr anderer *Gebrauch* von beidem – der künstlerischen Fantasie und der Genauigkeit des Historiker-Rechtsanwalts – Bardolf wird zu einem Erkenntnismoment geführt. Seine Sprachlosigkeit beim Abgang wird mir noch lange Zeit im Gedächtnis bleiben. War es einfach nur die Wirkung unschuldigen Historienschauspiels, was ihn bewegte, oder war er zutiefst betroffen? Es ging plötzlich nicht mehr um die Frage der *Realität* der Fantasie, sondern darum, *welche* Fantasie in der Gesellschaft und nicht nur in der Architektur walten wird. Genug, uns im Publikum zum Nachdenken anzuregen.

## «Songs of Life» Eurythmy Spring Valley

Alan Stott

Am 4. März auf ihrer Europatournee 2000, führte Eurythmy Spring Valley «Songs of Life» im Michael Hall Theatre in Forest Row auf. Das vierteilige Program, das Aspekte und Stimmungen des Lebens zeigte, wurde in zwei Hälften präsentiert. Die Gedichte, die von Thomas Traherne bis e.e. cummings reichten, schlossen auch Texte von Kathleen Raine, Walt Whitman und einige «leichtere» moderne ein. Musikalisch fing es mit Debussys «Première Arabesque» an und ging weiter zu Z. Kodaly, A. Scriabin, O. Messiaen, F. Schubert, I. Borodin, um mit dem ersten Satz des «Dumky» Klavier-Trios von A. Dvorak zu enden, sehr schön gespielt von Emmanuel Vukovich (Violine), Tamas Weber (Cello) und Melanie Braun (Klavier).

Ein Kaleidoskop-Programm? Assortierte Pralinés von «traditioneller» Eurythmie? Ein Papierkorb voll künstlerischer Belanglosigkeiten, dessen Inhalt garantiert organisch war, wiederaufbereitbar und politisch korrekt? Vielmehr wurden wir auf eine «Reise» eingeladen, auf der wir gemeinsam ein bestimmtes Ziel erreichen konnten. Michael Steinrueck (Recitation) war sehr bemüht, uns dorthin zu führen – eine wichtige Aufgabe, die er mit einer Mischung von humoristischer Beobachtungsgabe, deliziöser angelsächsischer Selbstparodie, zu erwartender Untertreibung und tieferer Fragestellung, mit nur etwas moralischem Unterton, ausführte.

Das Eröffnungsstück von Debussy zeigte die Qualität dieser Gruppe. Erstens sind sie wirklich eine Gruppe, welche sich um Beziehungen auf der Bühne bemüht, choreographisch und bewegungsmäßig (welche sie gemeinsam entwickeln – eine Methode, die langsam auch von kontinentalen Kollegen entdeckt wird). Dieses ging so weit, daß man oftmals sah, wie die musikalischen Motive in der Luft zwischen den Eurythmisten spielten. Zusammen mit geschickten Füßen und musikalischer Artikulation, wurde eine «atmende» Qualität dieser Kunst gezeigt. Zweitens ist es klar, daß die reiche Erfahrung Dorothea Miers (künstlerische Leitung) die Gruppe ätherisch zusammenhält. Sie ist Meisterin des «weniger ist mehr». Wie gelingt es ihren Kollegen, aber ganz besonders ihr, die Peripherie zu beherrschen, so daß wir die Bewegung zwischen den Eurythmisten sahen? Dorothea Mier gab zwar ihren Anteil an Solopassagen, aber mehr noch unterstützte sie als Teil des Ensembles das Ganze, auch wenn sie nicht auf der Bühne war. Wie macht sie das, ohne großen Wirbel und Auffälligkeiten? Sie führte, wie alle wahren Expeditionsführer im Busch, von hinten, wo «gewöhnlich» (wie Laurens van der Post uns aufmerksam macht) «alle Schwierigkeiten sich sammeln». Eurythmisch wird dies nur erreicht

durch eine lange und bescheidene Hingabe zum Ansatzpunkt, zu der wahren Mitte.

Der Bereich des Vorgeburtlichen wurde zart berührt mit den Texten von Thomas Traherne; vielleicht könnte die Interpretation etwas mehr konkret gewesen sein. Dann wurde uns ein Einblick in die Erfahrungen amerikanischer Jugendlicher gegeben. Hier wirkte die einfallsreiche Kostümierung, entworfen von Gabriele Knecht, besonders gut. Die verschiedenen Arten der Schleierstärkungen halfen auch der eurythmischen Interpretation. Die Darstellung dieser kritischen Phase der verletzbaren Jugendlichen zeigte eine spürbare Schärfe, trotz des humoristischen Elementes, das auch zum Vorschein kam. «West-Side Story» kann natürlich nicht wiederholt werden – und blosser «Naturalismus» ist offensichtlich auch keine Kunst. Daher bleibt es der Eurythmie übrig, etwas von den kalten niederdrückenden Kräften zur Offenbarung zu bringen. Im weiteren Verlauf des Programmes wurden wir zu einem Todesmoment in «from Introspection» von Kathleen Raine geführt. Während wir anfänglich den 2. und 4. Vers vermissten, bemerkten wir doch bald, daß die Lösung durch den Satz von Schubert, der gleich darauf folgte, herbeigeführt wurde. Die thematischen Wiederholungen des «Andantino» aus der späten A-Dur Klaviersonate nahmen durch die Eurythmie an Intensität zu. Der Mittelteil ist die überraschendste Klavierkomposition sämtlicher Schubert-Werke. Die gezeigte lyrische Rhapsodie reichte jedoch nicht ganz an diese Schwellensituation heran. Das Klavierspiel war hier auch zu brav für solch ein unruhiges Drama, und die eurythmischen Künstler müssen mehr riskieren – wenn überhaupt, dann hier!

Ein Programm aus der Neue Welt würde nicht komplett sein ohne Walt Whitman – wir sahen «Song of the Open Road...», und «The Last Invocation». Und wir amüsierten uns durch einige Stückchen, welche die leichtere Seite sozialer Konventionen reflek-



tierten. Das Programm führte zu einem Spruch von Rudolf Steiner mit der impressiven TIAOAIT-Spiegelform. Das letzte Stück, Dvoraks Trio, brachte den Abend zu einem passenden Höhepunkt. Die kontrastreichen Stimmungen der Musik wurden befriedigend ausgedrückt, und das Publikum hätte sicherlich gern das ganze Trio eurythmisch erlebt.

## SPRACHE UND KUNST

*Martin-Ingbert Heigl, Ulm*

### SPRECHENDE UND SCHWEIGENDE WELT

#### *SPRACHE ALS GESPRÄCH*

Sprache und Gespräch bilden eine untrennbare Wesenseinheit. Nur indem Sprache die Kluft zwischen Wesen zu überbrücken geeignet ist, erfüllt sich ihr Sinn. Sprache vermag Grenzen zu überbrücken und Mauern zu öffnen; das heute gängige Schlagwort von der Kommunikation und ihren Mitteln verbirgt nur hinter einem dünnen Schleier, daß es nicht, wie die gängige Anschauung nach technischem Vorbild behauptet, um den Austausch von Informationen geht, sondern um die Kommunion von Wesen. Es ist dem Wesen der Sprache fremd, sich selbst in Szene zu setzen. Doch läßt sie selbstlos auch dies mit sich geschehen und sich in vollmundigen Werbetexten dazu mißbrauchen, zu verhüllen, statt zu offenbaren. Manipulation ist in diesem Sinne bereits Nicht-Sprache. Wo Sprache inhaltsentleert sich selbst zeigt, werden wir, vorausgesetzt, wir seien wach genug, mißtrauisch. Aus diesem Mißtrauen erwächst der Schritt in das andere Extrem leicht und man meint dann, auf den Inhalt allein komme alles an; Sprache selbst sei dafür nur ein beliebig austauschbares Transportmittel. In der Folge verdorrt und verblaßt die Sprache; Inhalte lassen sich am bequemsten mit Kürzeln transportieren. Doch läßt sich das Bedürfnis nach Bildhaftigkeit in der

Sprache nicht ganz austreiben und so steht der intellektuellen Verödung eine genauso einseitige Wucherung skurril überzeichneter Bildhaftigkeit, die alle Grenzen sprengen möchte, z.B. in der Jugendsprache, gegenüber.

Daß Sprache eine eigene Seins-Ebene ist, in der fast unser gesamtes bewußtes Leben stattfindet und sie dabei ganz anderen Gesetzen gehorcht als die Gegenstände unserer festen Welt, die sich gegenseitig ausschließen und stören – das alles wird uns nicht bewußt, da wir mit nur zu großer Selbstverständlichkeit davon Gebrauch machen. Da uns Sprache nur als Produkt, als Aus-Druck unseres Wollens erscheint, betrachten wir sie als unserem Egoismus untergeordneten und ganz von uns abhängigen Gebrauchsgegenstand. Doch sondern wir Sprache nicht ab wie einen Drüsensaft. Wir produzieren sie so wenig wie die Luft, die wir ausatmen. Wir erheben uns vielmehr in sie als in etwas, an dem wir innerlich teilhaben und das zugleich von außen an uns klingt und so über den Gegensatz von Ich und Welt verbindend fließt. Der Irrtum beginnt schon, wenn wir meinen, das kleine Kind lerne von den Erwachsenen sprechen<sup>1</sup>. Es ist dem Wesen der Sprache näher als wir und entsprechender wäre es, zu sagen, das Kind verenge das Meer von Sprache und Schöpferkraft, in dem es schwimmt, auf die festen Formen und wenigen Worte der einen bestimmten Sprache, die von außen an es klingt.

Auch als Erwachsene haben wir durch unsere Sprache an dieser Schöpferkraft teil. Anders als das Kind, das in die eine, konkret gesprochene Sprache herabsteigt, steigen wir aus der Welt des Gewordenen in die des werdenden auf, wenn wir in die Sprache eintauchen. Unsere Ideen, die uns zum Ausgangspunkt der Veränderung der Welt werden, fassen wir in sprachliche Formen. Wenn wir Zukünftiges planen, lassen wir aus der werdewelt der Sprache Impulse in die äußere Welt fließen und setzen sie durch unseren Willen um. Wenn wir Vergangenes, Erlebtes,

uns Zugestoßenes uns wirklich aneignen und aufarbeiten wollen, ringen wir um sprachliche Formen, die uns ein Fassen ermöglichen. Viele Dichtungen sind so entstanden. Wir heben Gewordenes damit wieder in den Bereich des Werdenden und Gestaltbaren. Wir können dies im inneren Denkgespräch auch alleine tun; urbildlich dafür und meist auch fruchtbarer ist jedoch das Gespräch zwischen zwei oder mehr Partnern.

Solch ein Gespräch kann mehr sein als ein Abgleich von Interessen oder Ausgleich unterschiedlichen Informationsstandes. Im Gespräch kann etwas ganz Neues entstehen, was zuvor weder im einen noch im anderen lebte. Doch gibt es dafür Voraussetzungen. Erst, wenn die Sphäre des Ausdrucks der eigenen Gedanken oder Gefühle durchschritten wurde und ein Gleichgewicht zwischen dem Wahrnehmen des Anderen und dem Einbringen des Eigenen entstehen konnte, kann der Eintritt in den schöpferischen Sprach-Raum gelingen. Von solch einem Gespräch läßt sich dann mit Goethe sagen, es sei «erquicklicher als Licht». Es läßt uns in die Welt des Schöpferischen eintauchen.

Ein Hören, das die Bereitschaft mitbringt, die Gedanken-, Gefühls- oder Willensbewegungen des Sprechenden mitzumachen, bleibt nicht passiv, sondern wird ebenso aktiv-beweglich, wie auf der Seite des Sprechenden Sensibilität im Hineinfügen der eigenen Aktivität in das bereits entstandene Ganze gefordert ist. Wie eine Waage im Ausgleich der Gewichte in der *Schwebe* leise schwingt, kann das Gespräch eine von allen Beteiligten feinfühlig aufrechterhaltene Transparenz und Leichtigkeit erhalten – manchmal allerdings erst, nachdem auch die Tiefen und deren Eigendynamik unverdrossen durchlebt wurden. Wird zu viel – oder zu wenig! – Eigenes eingebracht, drängt ein Gesprächspartner sich zu stark in eine Rolle (oder wird er dazu gedrängt), geraten Lauschen und Sprechen aus dem Gleichgewicht. Kann das «Schwingen» nicht rechtzei-

tig wieder erreicht werden, wird der Ausschlag größer und der zurückgedrängte Partner wird, je nach Temperament mit mehr oder weniger großer Emotionalität sich wiederum einzubringen versuchen. Erst wenn auch solche Massivität die gegenseitige Wahrnehmungssituation nicht wieder möglich macht, wird das Gespräch meistens, zumindest für einige Zeit, verlassen – oder aber auf anderer, handfesterer Ebene fortgesetzt. In ähnlicher Weise wird ein Gespräch aber auch be- oder verhindert, wenn feste Vorstellungen oder Absichten sich nicht in den lebendigen Fluß bringen lassen.

Wie bereits angedeutet, ist es für das Wesen des Gesprächs von grundlegender Bedeutung, daß sowohl der Sprechende als auch der Zuhörende mit seinem Willen aktiv ist. Die mechanische Vorstellung, der Zuhörende werde wie ein Topf passiv angefüllt, beschreibt nur eine Situation, die mit Gespräch bereits nichts mehr zu tun hat: sie tritt z.B. ein, wenn es sich um die Mitteilung einer feststehenden Tatsache handelt. Wenn solch eine Vorstellung allerdings verallgemeinert wird, ist sie in ihrer Auswirkung auf Gespräche, Referate oder Unterricht verheerend. Anders als beim «Informationsfluß» der EDV setzt das menschliche Zuhören nämlich ein Interesse oder eine Frage voraus, ohne die ein Aufnehmen nicht möglich ist. Diese Frage- oder Interessehaltung ist bereits Wille und kann als innere Bewegung beschrieben werden, die weder einen bestimmten Inhalt hat, noch etwas äußerlich Sichtbares bewegt. Man könnte hier von einem Raum der Möglichkeit oder des Werdens sprechen, der Zukünftiges völlig frei in sich trägt. Wie ein Samenkorn in die vorbereitete Erde fällt und dort seine Form entfaltet, kann sich das Wort des Sprechenden in diesem Raum wieder neu formen. Was so vom Hörenden gebildet wird, ist nicht weniger wirklich und ebenso am Gespräch beteiligt, als die geformten Worte des Sprechenden. Gerade durch das Zusammenwirken von Form und noch ungeformter Möglich-

keit, kann im Gespräch wirklich Neues, Zukünftiges entstehen. Hier ist ein Bereich der eigentlichsten Tätigkeit des Ich: es hält hier das Gleichgewicht zwischen aufgenommener Form und neugestaltender Tätigkeit, indem die Worte und Gedanken nach dem Vorbild des Gehörten neu geschaffen werden. Wo versucht wird, diese Ich-Tätigkeit auszuschalten und unmittelbar mit der «Botschaft» in den Innenraum des Hörenden einzudringen, handelt es sich nicht mehr um ein Gespräch, sondern um Manipulation oder Überstülpung.

So gehört es zum Gespräch im charakterisierten Sinne, daß dabei zwei «Willen» miteinander in Beziehung treten, wobei die gleichermaßen willenshafte Tätigkeit des Sprechens wie die des Zuhörens bei jedem der Gesprächspartner ständig wechselt. Wichtiger noch als dieser Wechsel scheint mir jedoch die Begegnung im Willen zu sein: ein frei gehaltener Vortrag kann, wenn Offenheit vorhanden ist, durchaus Gesprächscharakter haben. Daß die Intensität des Zuhörens einen Raum schafft, in dem es auch dem Vortragenden möglich wird, auszusprechen, was er noch nie vorher gedacht hat, ist eine immer wieder gemachte Erfahrung.

Was ich bisher zu charakterisieren versucht habe, könnte man als «Ideal» eines Gesprächs bezeichnen. Die Bedingungen, unter denen es möglich wird, habe ich nur ganz kurz angedeutet – man könnte sie beliebig weiter ausführen und vertiefen. Doch zeigt sich gerade im Ideal das Wesen.

### DAS SELBSTGESPRÄCH ALS ICH-AUSDRUCK

Eine durchaus bemerkenswerte Fähigkeit des Menschen scheint mir die zum *Selbstgespräch* zu sein. Dabei denke ich weniger an äußerlich hörbare Selbstgespräche als an innerlich in Gedanken geführte. Erstaunlich ist dabei unser offensichtliches Vermögen, uns Gesprächspartner selbst zu schaffen,

mit denen wir verschiedene Aspekte eines Themas «durchsprechen» können. Dieses fast ständig in uns vorhandene Gedankengespräch könnte als eine Art von «Ausnahmestand des Gesprächs» bezeichnet werden.

Wie die verschiedenen Personen in einem Drama verschiedene Aspekte einer Persönlichkeit darstellen, begeben wir uns selbst in unterschiedliche Rollen. Besonders intensiv verläuft solch ein Drama oder Gespräch, wenn wir unverdaute Erlebnisse haben, die wir nicht allein aufarbeiten können. Wenn uns auch bei schwerwiegenden Eindrücken der äußere, real vorhandene Gesprächspartner nötig ist, um das dauernde Kreisen um einen scheinbar unauflöslichen Komplex von außen aufzubrechen, hat doch der «selbsterschaffene» innere Gesprächspartner erstaunlich große Fähigkeit, andere Standpunkte einzunehmen. Dies kann auch geschult werden. Von einer solchen Übung, sich selbst gegenüber möglichst unterschiedliche Standpunkte einzunehmen, hängt das Niveau des Selbstgesprächs ab und damit auch die Möglichkeit, Erlebnisse zu verarbeiten. Eine Hilfe, in ein solches Gespräch zu kommen, kann z.B. das Tagebuch- oder Briefeschreiben sein. Überhaupt scheint mir die Fähigkeit des Verfassens von Schriften nicht unwesentlich auf der charakterisierten *Fähigkeit* zum Selbstgespräch zu beruhen.

Gerade in dieser Fähigkeit drückt sich aus, daß der Mensch nicht die Einheit ist, als die er sich nach außen wie selbstverständlich darlebt. Der Mensch ist auch – oder gerade – in seinem innersten Wesen Gespräch. Er kann zu sich selbst sprechen und sich zugleich zuhören. Darüber hinaus kann er sogar noch eine dritte Instanz, eine Art übergeordneter Gesprächsleitung, einrichten, die die verschiedenen Stimmen seines Inneren ordnet, zurechtweist oder bewertet.

Hier, so meine ich, ruht der tiefe Quell des Menschseins: ob wir soziale Wesen dadurch sind, daß wir in eine soziale Welt hineinge-

boren sind oder ob wir die Gesellschaft suchen, weil wir in unserem Wesen bereits sozial veranlagt sind, ist letztlich gleich, da wir als Mensch selbst schon Gespräch sind.

Zugleich können wir etwas von der Wandlungsfähigkeit und Schöpferkraft unseres Ich erahnen: daß in ihm nämlich die Kraft liegt, sich über sich selbst, über einen soeben innegehabten Standpunkt, zu erheben und darüber hinauszuwachsen. So liegen Entwicklung und Werdekraft in unserem Ich begründet. Gerade das Ich als die Instanz, die uns unsere Einheit ermöglicht, hat in sich auch die Kraft und Veranlagung, uns über uns selbst wieder hinauszuführen zum Du, zur Welt, zu der es gleichfalls «Ich» sagen kann. Denn das Ich ist nie Inhalt, sondern *Fähigkeit zur Identifikation*. Und wie es in der Grundgebärde des Ich liegt, sich einen Inhalt zu geben, an dem es sich erleben kann, gehört es zu ihm, diesen wieder zu verlassen, um die Welt als Inhalt zu gewinnen. So ist das Wesen des Ich, obwohl es uns einerseits die innere Sicherheit und Kontinuität gibt, nie als Stillstand, sondern immer als Werden aufzufassen. Denn was es eben schafft oder bildet, womit es sich dabei ganz eins fühlt, kann es im nächsten Augenblick bereits von außen, als von ihm Getrenntes betrachten. Mit der Charakteristik des Wesens des Ich werden zugleich die Gefahren deutlich, denen es unterliegen muß: Die Identifikation mit dem Inhalt kann zu stark, zu dauerhaft werden, so daß das Ich sich nicht mehr daraus lösen kann und zu schwer wird. Umgekehrt kann die Identifikation aber auch zu oberflächlich und leicht sein. Wie zuvor bereits im Bild der Waage charakterisiert, kann es auch als Wesensgebärde für das Ich gelten, daß es die Mitte als rhythmische Schwingung zwischen zwei Polen finden muß, um lebendig und schöpferisch bleiben zu können. In welches Verhältnis diese Werdekraft des Ich jeweils zum bereits Entstandenen tritt und daß dies in besonderer Weise einen Aspekt von Sprache bildet, möchte ich in den folgenden

Abschnitten untersuchen. Dabei möchte ich mit der Betrachtung von Gehen, Sprechen und Denken als Ich-Ausdruck beginnen.

### GEHEN, SPRECHEN UND DENKEN ALS GRUNDLAGE DER PERSÖNLICHKEITS-ENTWICKLUNG

Wie der Mensch in seiner frühen Kindheit von seinen Eltern und Mitmenschen ange-regt Gehen, Sprechen und Denken lernt und diese dann Grundlage werden für seine weitere Entwicklung als Mensch – und damit ist immer gemeint: seine Ich-Entwicklung – so kann später das Ich auch wiederum umwandeln, was ihm zunächst die Grundlage gebildet hat. Durch Gehen, Sprechen und Denken erringt der werdende Mensch die Fähigkeiten, sich als Ich-tragende Persönlichkeit auf der Erde zu bewegen, auszudrücken, zu verständigen und zu begreifen. Im Gehen, oder allgemein gesprochen: im Bewegen, durchmißt der Mensch die Welt räumlich und veräußert sich damit in die Welt. Im Denken dagegen verinnerlicht er, was er in Begriffe faßt. Dazwischen hält die Sprache die Mitte. Verinnerlichung und Veräußerlichung hängen in ihr wie Ein- und Ausatmung miteinander zusammen.

Was aber die Persönlichkeit zunächst ermöglicht, gerät dem schöpferischen Ich später leicht zum Gefängnis: Die Eigenarten der Persönlichkeit drücken sich aus in Gang, Sprechweise und Denkgewohnheiten; diese wirken aber wieder auf die Persönlichkeit zurück und lassen sie in ihrem Gewordensein erstarren. Gerade die Entwicklung, das fortwährende Umgestalten des Leibes und aller Äußerungen der Seele und des Geistes, machen das Wunderbare der Kindheit aus – hält diese inne, wird das schaffende Wesen selbst gefangen. Wir sprechen dann von Entwicklungsstörungen und müssen erkennen, daß schon ein geringfügiges Verharren auf einer bereits abgelebten Lebensstufe zu großen Problemen führt. Was sich aber im Kin-

desalter noch mit der Selbstverständlichkeit von Naturgesetzen vollzieht, gerät im Erwachsenenalter zunehmend ins Stocken, wenn es nicht bewußt und aktiv gewollt wird. Dabei erweist es sich, daß es nicht so sehr darauf ankommt, auf welchem Gebiet diese Aktivität ansetzt, als daß sie überhaupt dazu die Möglichkeit bekommt. Während das kleine Kind sich als naturhaft-künstlerischen Prozeß den Leib zur Grundlage seiner Persönlichkeit bildet, muß der Erwachsene diesen Prozeß bewußt und wollend weiterführen. Dies ist eine Arbeit an den eigenen Ausdrucksmitteln und damit ein künstlerischer Gestaltungsprozeß. Jede Kunst muß nämlich zuerst einmal die eigenen Mittel ergreifen – der Maler die Farben, der Plastiker die Formen, der Musiker die Töne, der Schauspieler die Gebärden usw. Dabei ist grundsätzlich jede Kunst zugleich Gestaltung der eigenen Persönlichkeit, soweit sich der schöpferische Vorgang nicht nur nach außen entläßt, sondern gleichermaßen die Person des Schaffenden einbezieht. Es kommt auf den künstlerischen Schaffensprozeß an, nicht auf das Gebiet, auf dem er stattfindet.

Anders gesagt: Das Menschen-Ich bildet sich Leib und Seele zum Abbild aus. Diese Abbildung aber wirkt wie ein Spiegelbild, das Scheinleben bekommt. Wie das Licht selbst nicht gesehen wird, sondern nur der Gegenstand, den es beleuchtet, erlebt auch der Mensch sein Ich im Spiegel seines Leibes. Identifiziert er sich aber vollständig damit, wird er selbst Ab-Bild, statt Bildner.

### *KUNST UND PERSÖNLICHKEITS- ENTWICKLUNG*

Im künstlerischen Prozeß kann bewußt wieder an die Kindheitskräfte der Entwicklung und des Schaffens angeknüpft werden. Ein Bild oder eine Plastik können wir vor uns hinstellen und werden dabei meist die Erfahrung machen, daß wir unser eige-

nes Bild herausgesetzt haben. Wir gestalten also tatsächlich das äußere Werk nach dem gleichen Gesetz, das auch uns ausgebildet hat. Der Schulungsweg des Künstlers hat nicht zum Ziel, in willkürlicher Weise etwas «Objektives» zu gestalten, das nichts mit ihm persönlich zu tun hat, sondern bewußt die eigene Persönlichkeit samt ihrer Beziehung zur Welt in den Schaffensprozeß mit einzubeziehen. Auf diesem Weg kann die Arbeit am Werk zugleich Arbeit an sich selbst sein. Ein Hinauswachsen über die anfängliche Gebundenheit an das eigene Bild wird so möglich. Nicht ein Schaffen aus einer rein äußeren Gesetzmäßigkeit, sondern die Umwandlung der eigenen Persönlichkeit zu einem Instrument für die Gesetze der Welt kann demnach heute Kunstideal sein.

In direkter Weise knüpfen Eurythmie und Sprachgestaltung an dieses Ideal an und zeigen dabei den unmittelbaren Bezug zu Gehen- und Sprechenlernen. Die in der Eurythmie zum Gegenstand des künstlerischen Schaffens werdende Eigenbewegung bleibt nicht Bild einer gewordenen Persönlichkeit, sondern erhält wieder die Transparenz der Sprache. Das Ich selbst spricht durch die Gebärden. Sie werden so zur sichtbaren Sprache. In ähnlicher Weise erlöst die Sprachgestaltung die zum Sinnträger erstarrte Alltagssprache zum allgemeinschlichen Seelenausdruck und bildhaften Erleben der Welt und läßt eine Freude am Sprachschaffen entstehen, wie sie sonst nur kleinen Kindern noch eigen ist.

Auch die «Philosophie der Freiheit» rechne ich in diesem Sinne zu den Künsten. Sie erlöst unser denkendes Ich aus den Gewohnheitsvorstellungen und fast zwanghaft ablaufenden Gedankenkombinationen, die ohne unser Tun vor sich zu gehen scheinen und schenkt uns, gerade durch das Bewußtsein für diese Prozesse die Möglichkeit, diese eigenschöpferisch zu gestalten. Ein solches Denken ist nicht definierend oder konstatierend, sondern schafft lebendige Gedankenorganismen, die als freie

Schöpfungen Bezüge zur Welt schaffen können. Welt-Begreifen zeichnet dann nicht passiv nach, sondern vermag die Welt im Wesen zu erkennen und zugleich aus diesem Wesen umzugestalten.

### GESPRÄCHS- UND BILDCHARAKTER

Was bisher für die Sprache oder besser: das Gespräch ausgeführt war, kann in seinen Grundzügen für jede Kunst gelten. Denn jedem Kunstwerk ist eigen, daß es zu uns «spricht», sei es durch Farben, Formen, Töne oder Laute. Was uns nichts sagt, was stumm bleibt, ist allenfalls Gebrauchsgegenstand oder Inventar der Welt, mit dem wir nach Belieben umgehen. Erst, was zu uns *spricht*, offenbart uns sein Wesen, so daß wir es uns ebenbürtig erleben.

Umgekehrt spricht aber durchaus nicht alles, was äußerlich Sprache zu sein scheint. Worte zwischen Menschen können durchaus «nichts-sagend» sein, während es andererseits wortlose Gespräche gibt. Oft dienen Worte gerade dazu, die fehlende Aussage zu verschleiern. Nichts-sagende Gespräche entstehen stets, wo Standpunkte sich begegnen, wo Meinungen lediglich gegeneinander gestellt werden, wo vorgegebene Ziele erreicht werden sollen. Solche Gespräche zeigen nicht mehr Werdendes sondern nur noch Gewordenes. Die Gesprächspartner sprechen nur sich selbst aus, ohne Bereitschaft zur Wandlung. So sind sie als Angriffspunkt für Satiren oder Komödien gut geeignet. Gerade dadurch, daß wir solche, uns allen bekannte Szenen gestaltet und von der Wirklichkeit losgelöst vor uns gestellt sehen können, werden sie wiederum sprechend – während das unmittelbare Miterleben im Alltag allenfalls Bestürzung, Betroffenheit oder Peinlichkeit hervorruft. Durch den gestaltenden künstlerischen Griff in der Bühnendarstellung, wird das erstarrte Verhaltens- oder Gesprächsmuster wieder in das Leben übergeführt<sup>ii</sup>.

In einer ganz ähnlichen Situation sieht sich auch der Therapeut, der sich bemüht, in einer verfahrenen Lebenssituation, sei sie nun körperlich oder seelisch manifest, dem Ich wiederum Gestaltungsfreiheit zu verschaffen.

Gerade dadurch, daß ich etwas Gewordenes, nicht mehr in der Umwandlung Befindliches aus mir heraussetzen kann, erhalte ich die Freiheit, es erneut zu bearbeiten und damit wieder in den Lebensprozeß einzubeziehen. Dieses Gewordene ist eine «Bildung» im Sinne eines «Gebildes» und weist auf ein anderes hin, von dem es gebildet wurde oder dessen Abbild es ist. In diesem Sinne möchte ich hier von «Bild» oder «Bildcharakter» sprechen und ausdrücklich darauf hinweisen, daß ich damit nicht die sprechende Welt der bildenden Künste meine. Diesem Bildcharakter möchte ich das Gespräch gegenüberstellen, in dem eine wirkliche Wesensbegegnung stattfinden kann. Diese Ebene des Gesprächs muß erst gesucht und errungen werden. Solange ich in einem Gespräch noch beobachte: wer ist mein Gegenüber? wie ist sie oder er gekleidet? was erwartet sie von mir? wie sind meine Gefühle? bin ich noch ganz in der Ebene des Anschauens und Deutens.

Auch mit Bildern kann etwas gesagt werden. Doch die zeichenhaften Bilder z.B. auf Verbotstafeln oder Hinweisschildern sprechen nicht wirklich. Das Wesen, das hier *will*, hat sich längst zurückgezogen und wirkt nur noch durch eine Art von Magie. Wo die Begegnung fehlt, ist aber keine Sprache möglich. Manchmal versucht jedoch jemand, über ein unsinnig erscheinendes Verbot mit einem Verantwortlichen ins Gespräch zu kommen. Wenn es gelingt, kann die gewordene Struktur wieder aufgelöst werden.

Es gibt aber demgegenüber Bilder, Kunstwerke, mit denen ein Gespräch möglich scheint. Dabei ist es für diese Betrachtung nicht wesentlich, ob tatsächlich das Bild spricht, oder das Gespräch durch die oben

charakterisierte Fähigkeit des Ich möglich wird. Wir haben Fragen an so ein Kunstwerk und suchen eine Antwort zu erhalten. Es sind gerade die nicht eindeutigen Bilder, die so ein Gespräch in Gang bringen. Oft beenden wir es allerdings gar zu schnell durch den Blick auf das Hinweisschild im Museum und geraten dann durch die Illusion des Wortes im erläuternden Text aus dem zart entstehenden Gespräch wieder heraus.

Auch (oder: gerade) Gebärden können sprechen: ein im entsprechenden Zusammenhang überreichter Blumenstrauß kann mehr sagen als tausend Worte der Entschuldigung. Und umgekehrt ist das: «Zurückbleiben» des U-Bahn-Schaffners genauso wenig sprechend, wie das obengenannte Verbotsschild.

Es kommt nicht so sehr darauf an, durch welches Medium hindurch sich Sprache offenbart: ob durch Worte, durch Farben und Formen, durch Gesten – entscheidender ist, ob wir durch sie hindurch eine Begegnung mit einem sich aussprechenden Wesen finden können.

### SPRACHE ODER AGGRESSION

Wir scheinen diese Begegnung mit dem anderen Wesen suchen zu müssen, solange wir mit unserem eigenen Ich tätig bleiben wollen. Gelingt sie uns nicht, ziehen wir uns entweder resigniert zurück oder aber wir versuchen, unser eigenes Ich an Stelle des fehlenden Gegenübers zu verstärken: dabei kann der Versuch, die gewordene Form wieder ins Leben zu überführen, durchaus zu ihrer Zerstörung führen. Aggression entsteht, wo das Gespräch nicht (mehr) möglich ist. Bleibt dieser Versuch aber im Gedanklichen, statt unmittelbar den Willen zu ergreifen, so *analysieren* wir den Gegenstand. Indem wir zu begreifen suchen, nach welcher Gesetzmäßigkeit etwas, das uns entgegentritt, entstanden ist, stellen wir uns wieder auf die Seite des Schöpfergeistes. So

bildet die Analyse eines Gegenstandes, der uns gegenübertritt, immer die erste Stufe seiner Wiederbelebung. Ähnlich wie wir die Stoffe, die unserer Ernährung dienen, erst zerkauen müssen, bevor sie in uns erneut in einen Lebensprozeß aufgenommen werden können, zerlegen wir begrifflich, was uns als Gewordenes entgegentritt, um es in unserem Denken wieder aufleben zu lassen. Davon ausgenommen ist jedoch, was unmittelbar zu uns spricht. Wenn wir einen Gedankenorganismus, z.B. einen Aufsatz oder eine Rede dennoch analysieren, verlassen wir die Ebene des Gesprächs bereits wieder. Wir tun dies mit vollem Recht, wenn wir mutmaßen, daß der Autor manipulieren möchte, er sich hinter seinen Worten also mehr verbirgt als offenbart. Dann vermissen wir gerade die wichtigste Bedingung jeden Gesprächs: die Anwesenheit des Gesprächspartners. Beginnen wir aber in einem als wahr gemeinten Gespräch die Worte des anderen zu analysieren, anstatt sie aufzunehmen, zerstören wir die Gesprächsebene und rufen Verletzungen hervor.

Rudolf Steiner betonte ausdrücklich, daß es sich bei der Wahrnehmung von Worten, Gedanken und dem Ich des anderen Menschen um Sinnesprozesse handle, wir hier also unmittelbare Wahrnehmungen haben und nicht etwas, was erst durch Interpretation entstünde. Die drei Sinne der Wort- (Sprach- oder Laut)wahrnehmung, der Gedankenwahrnehmung und der Ichwahrnehmung liegen jedem Gespräch zugrunde. Meist sind sie zudem an den Hörsinn gebunden; dieser ist jedoch ersetzbar, wenn wir z.B. Gebärden durch das Auge aufnehmen.

Auch ein Kunstwerk kann und möchte unmittelbar sprechen. Eine Analyse kann jedoch häufig nötig und durchaus sinnvoll sein, um den Weg für die Gesprächshaltung erst frei zu machen. Es ist dabei nicht anders als mit Gesprächen zwischen Menschen: man möchte den anderen erst kennenlernen – und dies ist eine analytische Haltung. *SPRACHSURROGATE*

Für unsere Kultur ist die Grundeinsicht, daß wir uns als Iche nur in einer «sprechen-den» Welt halten können, von ganz grundsätzlicher Bedeutung. Während nämlich für ein «altes» Bewußtsein noch Gott oder geistige Wesen durch die Erscheinungen der Welt sprachen, ist für das heutige Bewußtsein dieses Sprechen verstummt. Nur durch eigene Aktivität kann der Mensch heute die Welt wieder zum Leben und Sprechen bringen. Es scheint zur Grundproblematik unserer Zeit zu gehören, daß wir dies noch nicht gelernt haben, sondern im Grunde in der alten Haltung, in der die Welt sich ohne unser Zutun offenbart, verharren.

Die Versuchungen, der von unserer Zeit geforderten Eigenaktivität auszuweichen, sind enorm. Eine besondere Form der Zerstörung und Aneignung wird uns immer mehr zur Lebenshaltung: man könnte sie als «Konsumwut» bezeichnen. Wir suchen die Begegnung mit einer Welt künstlich (nicht künstlerisch!) gemachter Gegenstände, die uns ansprechen, ohne uns etwas sagen zu können. Enttäuscht eilen wir von einem Konsumgut zum nächsten und setzen den immer wieder neuen Reiz an die Stelle einer wesenhaften Begegnung – nicht anders als der Beziehungsunfähige von einer Scheinbegegnung zur nächsten eilt. Zugrunde liegt jedoch eine tiefe Sehnsucht nach Wesensbegegnung – und das bedeutet Sprache im tiefen Sinn.

Zum Sprachsurrogat läßt sich insbesondere die weitgehend übliche Geräuschkulisse, sei es der Fernseher oder das Radio, etwa in Form moderierter «Musik»sendungen rechnen. All dies (und noch vieles mehr) fassen wir unter dem Oberbegriff «Unterhaltung» zusammen. Was Moderatoren und Talkmeister produzieren, ist tatsächlich geistreich – doch ist dieser Geist selten noch gestaltend tätig. Nur, wer ohne zu überlegen, schlagfertig pariert, taugt zum «Talk». Tiefergehende Erklärungen sind unerwünscht. Wo die Worte solchermaßen von selbst sprudeln, hat sich das Geistige tief in

den Fluß der Worte hinein gesenkt, ist damit ganz identisch geworden und hat keinen freien Anteil mehr, der das eigene Tun, die eigene Darstellung hinterfragen und von einem höheren Gesichtspunkt aus gestalten könnte. Sich selbst möglichst vorteilhaft in Szene zu setzen, zu zeigen, wer man schon ist, anstatt worum man ringt, will zwar gekonnt sein – ist aber gerade deswegen kein künstlerischer Prozeß mehr.

Noch eine Stufe weiter und damit ganz zum Automaten begeben wir uns, wenn wir meinen, Computer «verstünden» unsere Sprache, nur weil sie auf bestimmte Eingaben spezifisch reagieren. Für verhängnisvoller als die Existenz von Computer«sprachen» halte ich dabei die Rückübertragung auf den Menschen: als funktioniere auch das menschliche Verstehen auf dem Prinzip von Input und Output. Erst, wenn Sprache nicht mehr unter gestalterischem Aspekt, sondern nur noch als Zeichensatz gesehen wird, kann das Mißverständnis entstehen, man könne dem Computer etwas «sagen». Konsequenterweise müßte man dann auch davon sprechen, man sage einem Schloß: «Geh auf», wenn man den Schlüssel einsteckt. Zugleich wird aber an einem solchen Beispiel deutlich, daß eine Kette von zwangsläufiger Verknüpfung nie Sprache sein kann; auch nicht, wenn Kommandos erteilt werden. Sprache setzt letztlich immer Freiheit voraus.

Das Ich selbst ist schöpferischer Geist und kann sich nur in einer Welt schöpferischen Geistes halten. Es sucht die Begegnung mit dem anderen Ich als wesensverwandtem Geist. Wo es diese nicht finden kann, sondern auf gewordene Formen stößt, fängt es selbst an, zu gestalten, umzugestalten. Die erstgenannte, unmittelbare Begegnung von «Geist zu Geist» wäre reine Intuition. Wir können sie genauso wie Faust die Begegnung mit dem Erdgeist nicht oder zumindest nur für seltene Augenblicke ertragen. Das unmittelbare Erlebnis des anderen Geistes würde unser eigenes Ich auslöschen. In



der Sprache tritt ein Vermittelndes zwischen beide Wesen. Ihre Begegnung geschieht durch die Sprache hindurch. Sprache ist Leben, Verwandlung, Bewegung und kann deshalb die schaffenden, gestaltenden Willensimpulse des sprechenden Ich aufnehmen. Zugleich aber hat Sprache auch Bildcharakter – ihre Laute, Gebärden, Bilder werden gleichsam «anschaulich».

So tritt uns in den klingenden Wort und Satzgebilden etwas entgegen, an dem das Ich unmittelbar in seiner Gestaltungskraft tätig ist. Besonders deutlich ist dies, wenn der Sprechende um Ausdruck ringt und dabei dem Hörenden der Gestaltungsprozeß mitvollziehbar wird. Wird dagegen auf «vorgefertigte Formen» zurückgegriffen oder ein Referat einfach verlesen, fehlt uns dieses unmittelbare Erlebnis des schaffenden Geistes.

Zum Wesen der Sprache gehört schöpferische Kraft von beiden Seiten: da wir es nicht ertragen können, dem schöpferischen Geist des anderen Menschen unmittelbar zu begegnen, muß dieser an Worten oder Werken gestaltend tätig werden. Die Schöpferkraft ist dadurch auf ein für uns erträgliches Maß herabgemindert. Am gestalteten Gegenstand oder Wort wird die Gestaltungskraft jedoch nur erlebbar, insofern wir selbst ebenfalls schöpferisch werden: wir müssen nämlich die zur Ruhe gekommene Form wiederum in Bewegung erlösen.

Hier liegt die Wesenseinheit von Kunst und Sprache begründet. Indem Kunst zu uns sprechen will, ist sie Sprache. Und umgekehrt: indem wir an der Sprache gestaltend tätig werden, wird sie wiederum Kunst. In diesem Sinne konnte Rudolf Steiner von der Sprache als Urkunst sprechen<sup>iii</sup>. Die von uns gesprochene Sprache ist ein Sonderfall davon. Sie muß selbst immer wieder in die Ebene der Kunst, des schöpferischen Ausdrucks gehoben werden, wenn sie lebendig bleiben soll. Unsere Alltagssprache, soweit sie in gleichsam vorgefertigten Floskeln statt schöpferischem Rin-

gen verläuft, verhält sich zur eigentlichen, gestalteten Sprache wie der Gebrauchsgegenstand zum Kunstwerk. Wie uns die Gegenstände unseres Alltags jederzeit selbstverständlich zur Verfügung stehen müssen – auch wenn sie einmal aus einem schöpferischen Akt hervorgegangen sein mögen – so stehen uns auch die Begriffe, Sätze und Idiome unserer Alltagssprache selbstverständlich zu Diensten. Und wie die Gegenstände Sinn und Funktion in sich zu tragen scheinen, sind auch im sprachlichen Alltag Begriffliches und sprachlicher Ausdruck untrennbar miteinander verknüpft. Wir machen keinen Unterschied zwischen einem Kamm «an sich» und seiner Funktion des Haarekämmens – sobald wir einmal gelernt haben, wozu so ein Gegenstand nützt. Genauso sind Wortleiblichkeit (das Lautgebilde: K-A-M-M) und Begrifflichkeit (ein Gebilde aus einreihig und gleichmäßig angeordneten Zinken mit Zwischenräumen, das dazu bestimmt ist, einzelne Haare beim Durchstreichen in eine gemeinsame Richtung zu legen) miteinander legiert. Beides voneinander zu trennen, ist bereits der erste Schritt in einem sprachkünstlerischen Akt. Sobald wir eine Idee, die noch nicht in sprachliche Formen geronnen ist, aussprechen wollen, erleben wir den mühsamen Prozeß, ihr den Wortleib erst «gebären» zu müssen. Auch dieser Prozeß muß vom Aufnehmenden mit gleicher Intensität mit- oder nachvollzogen werden: er muß sich die Idee wieder neu erschaffen, die in der Wortleiblichkeit wie in einem Grab erstorben liegt. Erst, wenn die Idee in uns wieder auferstanden ist, sagen wir: ich habe verstanden.

Zur Problematik unserer Zeit gehört, daß wir auch das, was als Schöpfung der Natur aus eigener Lebenskraft gewachsen ist, weitgehend so betrachten, wie die uns dienenden Alltagsgegenstände. Gestirne, Meere, Berge, Pflanzen und Tiere bewerten wir nach ihrem Nutzen für uns. Anders aber als bei den menschengeschaffenen

Gebrauchsgegenständen geht hier die Rechnung nicht auf: die Naturreiche sind nicht von menschlicher Verstandeskraft geschaffen, sondern von derselben Logoskraft, die auch den Menschen selbst geschaffen hat. Wir können ihre Sprache nicht verstehen, wenn wir nicht selbst schöpferisch werden, also den in den Pflanzen, Steinen oder Tieren gestaltenden und auch in uns selbst sprechenden Schöpfergeist wachrufen. Ohne selbst zu werden, finden wir keinen Zugang zu den Werdekräften der Natur.

### GEWORDENES UND WERDENDES DER SCHRITT IN DIE WERDEWELT

Rudolf Steiner entfaltete am Anfang dieses Jahrhunderts ein vielfältiges Wirken, das unter dem Motiv gesehen werden kann, Entwicklungsprozesse an die Stelle erstarrter und den Menschen bindender Formen zu setzen. Dabei kam der Beschäftigung mit der Sprache eine ganz besondere Aufgabe zu. Nicht nur in den Künsten der Eurythmie und Sprachgestaltung, in der Philosophie der Freiheit und der Vortragstätigkeit kommt dies zum Ausdruck, sondern z.B. auch in der Art und Weise, wie in der Waldorfschule das Schreiben angelegt wird. Hierbei soll nämlich möglichst lange der künstlerische Prozeß des «Am-Schriftbild-Malens» beibehalten werden, bevor dann später eine Schrift «aus dem Handgelenk» entwickelt wird<sup>iv</sup>.

Dieser Grundimpuls Rudolf Steiners, aus der erstarrten Form wieder in die Bewegung zu kommen, ist durchaus in einem zeitlichen Kontext zu sehen. Tatsächlich läßt sich nämlich um die Jahrhundertwende ein Aufbrechen auf allen Gebieten beobachten. Die Menschheit beginnt jetzt auf vielen Kulturgebieten, sich aus der Fesselung durch die äußere Form zu befreien und neuen Inhalt zu suchen.

Ein sicher nicht beweiskräftiges, aber

doch sehr deutliches Bild dafür kann man bekommen, wenn man Photographien aus dem 19. Jahrhundert mit solchen nach der Jahrhundertwende vergleicht. Ernst, gefaßt und gesammelt blicken die Menschen aus den alten Gruppendarstellungen, scheinen dabei ganz in ihren Anzügen darinnen zu stecken und keine Seelenregung unkontrolliert nach außen dringen zu lassen. Sie scheinen ganz anwesend in der Form, ganz bewußt erfüllt von der Bedeutung des Augenblickes. Das mag *auch* mit den damals noch notwendigen langen Belichtungszeiten und der noch nicht alltäglichen Situation des Photographiert-Werdens zusammenhängen, scheint aber darüber hinaus auch Ausdruck einer Lebenshaltung zu sein. Ganz anderes spricht aus den Darstellungen des 20. Jahrhunderts: die Stellungen versuchen belebt zu wirken, seelisches Leben spricht aus den Bildern, die Gestalten möchten sich befreien und in Bewegung übergehen.

Dies kann illustrieren, was um die Schwelle des 19. zum 20. Jahrhundert allgemein einsetzt: ein Überschreiten gesetzter, tradiertter Formen, die von außen aufgenommen wurden. Nicht mehr innerhalb der Begrenzung der Gehröcke erlebt sich der Mensch – er möchte weiter werden und in Bewegung kommen. Tradierte Formen in den Künsten, im Sozialleben und in der Politik werden gesprengt. Dies ließe sich an vielen Beispielen darstellen und soll hier nur angedeutet, nicht weiter ausgeführt werden.

Auch der Tanz wird nun neu entdeckt. Jedoch interessiert jetzt nicht mehr der Gesellschaftstanz mit seinen festgelegten Formen, die besonders in alten höfischen Reigen gepflegt wurden, sondern Tanz und Bewegung als Ausdruck der frei werdenden Persönlichkeit wird erstrebt. Eine Suche nach neuen Formen der Einheit von Geistig-Seelischem und Leiblichem (so kann das Wesen der Persönlichkeit umschrieben werden) beginnt. Das griechische Ideal der

Einheit von Leib, Seele und Geist lebt wieder auf. Darin liegt aber das Problem: der Mensch ist anders geworden, ist geistig zum Bewußtsein seiner selbst erwacht und erlebt sich nicht mehr als Abkömmling des Kosmos.

In dieser Situation trat die Fragestellung nach einer neuen Bewegungskunst durch Lori (Maier-)Smits schicksalhaft an Rudolf Steiner heran. Die Eurythmie wurde daraus geboren, als ein neuer Weg, die Person tatsächlich von Geistigem neu durchklingen (per-sonare) zu lassen, anstatt es nur stärker in sich zu befestigen.

Wie sehr «Eurythmie» eine Zeitforderung war, zeigt sich bis in den Wortgebrauch hinein: Auch Simone Perottet, Schülerin Rudolf Labans, benennt die von ihr vertretene Kunst des Ausdruckstanzes so und geht erst später davon ab, um Verwechslungen mit der Schöpfung Rudolf Steiners zu vermeiden<sup>5</sup>.

Wie aber geht Rudolf Steiner bei der Entwicklung der Eurythmie vor? Er schuf nicht neue, von außen vorgegebene Formen, in die sich der Mensch hineinzustellen hätte. Er überließ es aber auch nicht der gewordenen Persönlichkeit, sich so auszudrücken, wie es bereits in ihr lag. Er stellte den Menschen in ein Spannungsfeld der Entwicklung zwischen dem, was er bereits ist und dem, was er noch nicht ist, was aber wie ungeboren von ihm im Kosmos lebt, hinein. Jede eurythmische Gebärde ist so ein Sich-Öffnen oder Dehnen nach dem Kosmos. Eurythmische Gebärden leben immer im Spannungsfeld und Gleichgewicht von Innen und Außen, Selbst und Welt.

In den alten Formen des Tanzes herrscht die von außen gegebene Form vor, in die sich der Mensch hineinstellt. In den neu entstandenen Arten des Ausdruckstanzes befreit sich die gebundene Menschenseele aus allen Formen. Beide Wege sind einseitig, entweder von Außen nach Innen oder umgekehrt. So könnte man die Entstehung des Ausdruckstanzes auch als Pendelschlag

in die andere Richtung sehen. Die Eurythmie sucht das Gleichgewicht zwischen beiden Richtungen.

Ihr Urbild ist die Sprache. Diese trägt in sich sowohl die dargestellte Polarität als auch die verbindende Mitte. Wir können in der Sprache uns selbst ausdrücken oder die Welt beschreiben. In der Sprache kann sich die eigene Schöpferkraft in Formen ausdrücken, die zugleich aus dem Inneren des Menschen hervorgehen. So sind sie zugleich individuell wie überindividuell. Individualität lebt in der Art ihrer jeweiligen Gestaltung, Überindividuelles in der Grundform ihrer Hervorbringung. Wären Laute, Silben, Worte, Begriffe nicht allgemein menschlich, könnten wir uns gegenseitig nicht verständlich werden. Wären sie andererseits nicht von der gleichen Substanz wie unser Inneres, könnten sie nicht Gefäße werden für unser Erleben. Das Geheimnis der Sprache liegt in ihrem Ursprung: sie quillt aus uns heraus als Überfluß dessen, was uns selbst gebildet hat. Das Wort «Muttersprache» deutet diesen Zusammenhang noch an. Wie wir Menschen aber alle nach einem Prinzip in vielfältigen Variationen gebildet sind, so bilden wir wiederum die Sprache als Gemeinsames, aber persönlich Gestaltetes aus. Was erst als Naturkraft gewirkt und gestaltet hat, kann vom Ich als Wesenskern des Individuellen ergriffen werden und wird damit zum Urbild der Kunst.

So wird durch die Eurythmie der Bewegungsorganismus Sprache. Umgekehrt kann aber auch die heute allzu stark vom Begrifflichen ergriffene Alltagssprache wieder vom Willen ergriffen und in Bewegung übergeführt werden, wenn in der Sprachgestaltung ihr lautliches Element wieder als Werdeprozeß erlebbar wird.

Im Bereich des Denkens hat Rudolf Steiner den Schritt vom Gewordenen zum Entstehungsprozeß schon lange vorher selbst vollzogen. Während für das Alltagsbewußtsein erst die bereits gebildeten Gedanken den Widerstand (oder Spiegel) bilden, an

dem es erwachen kann, fordert er in der Philosophie der Freiheit dazu auf, den Prozeß des Denkens selbst zu beobachten. Die Tätigkeit des Denkens, nicht erst der gewordene Gedanke soll Bewußtseinsinhalt werden. Dies ist aber nur möglich, indem im Denken der Wille selbst angestrengt wird. Hierin liegt begründet, warum die Philosophie der Freiheit bei den Philosophen nicht die entsprechende Anerkennung fand: sie waren gewohnt, Gedanken sozusagen «objektiv» anzuschauen, in ein begriffliches Umfeld einzuordnen und gingen dabei in der gleichen Weise vor, wie die Naturwissenschaftler mit ihren Gegenständen. Daß es gerade beim Umgang mit Ideen auf der Hand liegt, mit dem eigenen Denken in den Werdeprozeß ihres Entstehens einzutauchen, um sie zu verstehen, anstatt sie als fertige Gegenstände zu betrachten, blieb ihnen verborgen<sup>vi</sup>.

Zusammenfassend läßt sich charakterisieren: Werdeprozesse statt gewordener Formen, lebendiges Denken statt abgegrenzter Gedankendefinitionen, Erleben der Sprachprozesse statt gewohnheitsmäßiger Laut- und Wortbildung – in Philosophie der Freiheit, Sprachgestaltung und Eurythmie hat Rudolf Steiner dem Menschen Gehen, Sprechen und Denken zur Neugestaltung in die Hand gegeben. In der Anthroposophie hat Rudolf Steiner Begriffe entwickelt, die ebenfalls in sich beweglich, umgestaltbar sind und so das Denken des Menschen für geistige Inhalte öffnen können. Dabei ging es nicht um ein Gedankengebilde, eine Lehre über die Geistige Welt, sondern darum, daß wir in unseren Begriffen selbst schauend werden können. So sind die anthroposophisch erneuerten Künste nicht etwa als Illustration der Anthroposophie aufzufassen, sondern bilden mit ihr einen Zusammenklang, der ein neues Zeitalter, indem die Welt wieder sprechend werden kann, einleiten kann.

#### *DER SCHRITT VOM GESCHÖPF ZUM*

## *SCHÖPFER*

### *DAS HELIOZENTRISCHE WELTBILD UND DIE KULTUR DER BEWUSSTSEINSSEELE*

Die vergangenen fünf Jahrhunderte seit Anbruch der Neuzeit waren dem Ergreifen der äußeren Welt, des Raumes gewidmet. Der Mensch löste sich mehr und mehr von einem Bewußtsein des Darinnenstehens in einer gottgeschaffenen Welt und begann tätig, die äußere Welt zu entdecken, zu bereisen, zu unterwerfen. Sowohl der äußere Globus wurde so erforscht (die «Entdeckung» Amerikas ist ein dafür stehender, markanter Einschnitt) als auch der Innenraum des Menschen durch die beginnenden anatomischen Untersuchungen.

Für die räumliche Anschauung ist von ganz besonderer Bedeutung, wie der Mensch sich selbst und die Stellung der Erde im Kosmos ansah. Jetzt begann nämlich der Mensch, die Erde als Gestirn im Weltall zu begreifen, das um die Sonne kreist. Zeitliche Erscheinungen, der Rhythmus von Tag und Nacht sowie der Jahreszeiten werden nur noch als Ausdruck dieser Himmelsmechanik angesehen. Und auch auf der Erde selbst entstand mit den Entdeckungsreisen ein Bewußtsein von der räumlichen Anordnung der Kontinente und der Kugelgestalt der Erde.

Wesentlich dabei ist, daß Landkarte, Globus und Himmelsmodell die Erde nicht so darstellen, wie sie sich dem menschlichen Auge darbieten, sondern so, wie ein göttliches Wesen – außerhalb des Planetensystems stehend – sie sehen würde. Was heute durch Satelliten und Raumfahrt materialisiert wenigstens annähernd möglicher Blickwinkel geworden ist, war zunächst nur dem Denken möglich: Erden- und Himmelsraum samt Naturreichen und Menschen wie von außen vorzustellen.

So sehr sind wir heute bereits an diesen Standpunkt gewöhnt, daß wir leicht übersehen, welche gewaltige Erkräftung des Denkens nötig war, sich soweit von der Sinneswahrnehmung zu lösen, daß statt des

anthropo- und geozentrischen Weltbildes der Gedanke möglich wurde, die Erde kreise um die Sonne. Vor dem inneren Auge bilden wir diesen Gedanken zur Vorstellung und nehmen ihn für die wahre Wirklichkeit – wohingegen wir als Täuschung beurteilen, was uns die Sinne zeigen.

Auch sich selbst begann der Mensch nun in ähnlicher Weise von außen und damit äußerlich zu sehen.

Daß sich der Mensch in seinem Denken so sehr halten kann, daß er über die Gebundenheit an seine (beschränkte) Sicht der Sinne sich gleichsam leibfrei erheben kann, kann als ein wesentliches Charakteristikum für die Bewußtseinsseele gesehen werden. So wie im heliozentrischen Weltbild die Sonne als Quell des Lichtes und Mittelpunkt des Planetensystems Sicherheit inmitten der sich wandelnden Erscheinungen gibt, findet nun die denkende Seele in sich den Quell, die Dinge zu beleuchten. Mehr noch: so sehr identifiziert sie sich wiederum mit diesem Quell des Denkens, dem Standpunkt des göttlichen Schöpfers, daß sie den anderen Pol, die Wahrnehmung, vernachlässigt.

Wie sich der Mensch zuvor als Geschöpf Gottes in einer gottgeschaffenen Welt erlebte, die er durch seine Sinne geschenkt bekam, erlebt er sich nun ebenso einseitig (und naiv) mehr und mehr selbst auf der Seite des Schöpfers, indem er die Dinge vom Standpunkt des Weltenschöpfers aus vorstellt. In der Konsequenz führt das dazu, daß er auch selbst Schöpfer wird – Schöpfer jedoch einer technischen Welt.<sup>vii</sup>

Um das nun entstandene Verhältnis zur Welt zu charakterisieren, möchte ich einen Vergleich mit einer künstlerischen Situation versuchen:

Ein Künstler hat eine Bühne gestaltet, etwa für ein Puppenspiel. Alles ist so eingerichtet, daß es die Idee des Stückes bestens wiedergeben kann: Kulissen werden farbig beleuchtet, Geräusche von Wind und Donner mit dem entsprechenden Blech hergestellt, Puppen an feinen Drähten bewegt.

Durch diese Vorrichtungen hindurch erscheint die Idee, die Aussage des Stückes. Das Stück wird gespielt und im Publikum sitzt ein Kind, ganz hingeeben an die Welt, in die es im Zuschauen eintauchen darf. Die Puppen scheinen sich selbst zu bewegen und zu sprechen. Erfüllt geht es nach Hause und die Bilder umgeben es noch lange. Der größere Bruder aber geht nach der Vorführung hinter die Bühne, sieht die Drähte und wie alles funktioniert und gemacht wird. Er ist «aufgeklärt» und weiß, daß die Puppen «in Wirklichkeit» nicht sprechen. Zu Hause macht er sich daran, selbst Puppen zu bauen und seinen kleinen Geschwistern etwas vorzuspielen.

Es gibt verschiedene Ebenen der Wirklichkeit. Ohne Fäden und Mechanismen könnte das Stück nicht gespielt werden – doch sind diese nicht Selbstzweck, sondern stehen im Dienste der Aussage. Das Spiel sagt uns nur etwas, wenn wir durch die Mechanismen hindurchschauen. Selbst schöpferisch können wir nur werden, wenn wir beides, Ideelles wie Technisches umfassen. Während das Hingeeben sein an das gespielte Stück noch einem kindlichen<sup>viii</sup> Zustand entspricht, sind wir heute der Welt gegenüber meist in der Situation, daß wir ihre Mechanismen begreifen, von dem «Stück» aber nichts ahnen. Die Welt spricht nicht mehr zu uns, weil wir gar nicht ahnen, daß ihr «Inventar» nicht Selbstzweck ist oder wie bei einem Schausteller nur als Attraktion genommen werden möchte, sondern in einem größeren Zusammenhang steht.

Wer so auf die Welt der Mechanismen blickt, hat wohl das Gefühl, sie zu verstehen. Das Denken findet Anhalt und Erklärung. Doch erlebt es nichts vom Werdeprozeß, der sich in den Erscheinungen ausdrückt. Dem Eigendenken genügte seit Anfang der Neuzeit zunehmend das Inventar der Welt als Widerstand, sich bewußt zu werden und zu erkräften. Weil der Standpunkt dem Schöpfer gleich, begann der sich jetzt als gott-gleich erlebende Mensch in der gewordenen Welt

zu schaffen, neu zu schaffen, umzuschaffen und zu verbessern. Was wir heute als Probleme unserer Technik, bis hin zur Genmanipulation sehen, entspringt diesem Bewußtsein. Was gänzlich außer Acht geblieben ist, ist das Wesen der Entwicklung, der Zeit, der Verwandlung. Auch zur Zeit nämlich nehmen wir den gleichen Standpunkt ein: wir stellen uns außerhalb ihres Stromes und können dadurch Zeiträume überblicken. Historisches Bewußtsein entsteht so, in dem jedes Ereignis seinen Ort hat. In diesem Nebeneinander wird auch die Zeit als Raum behandelt, wird meßbar und von räumlichen Vorgängen wie dem Schwingen eines Pendels abhängig.

So wird die Zeit einerseits an den Raum gebunden, ja selber verräumlicht; andererseits stellt sich der Mensch, wie schon beim Raum geschildert, wiederum einseitig auf den Standpunkt außerhalb Raum und Zeit. Er vergißt dabei, daß er selbst ein Wesen ist, das in der Zeit lebt und in Wandlung begriffen ist.

Das geschilderte Bewußtsein, das sich selbst außerhalb der Welt sieht und entsprechend die Dinge der Welt von außen anblickt, könnte man als einseitig räumliches Bewußtsein bezeichnen. Es verhält sich ebenso zu seinen Gegenständen wie die Sonne im Raum, die die Gegenstände beleuchtet, dabei aber nur bis an deren Oberfläche kommt.

Es soll deshalb auch nicht verkannt werden, daß das, was ich bisher «Denken» genannt habe, ein Nachbilden der geschaffenen Welt in Modellen ist, das den Charakter des Wahrnehmens noch nicht abgelegt hat, sich jedoch von der Gebundenheit an einen irdischen Standpunkt lösen konnte. Das Denken hat sich in die Höhe geschwungen, ohne sich zu verwandeln. Es stellt sich vor, wie die Welt aussähe, blickte es aus der Unendlichkeit darauf und bleibt dabei sinnesartig, indem es nur äußere Bilder aufnimmt.

Die Selbstvergessenheit gegenüber den

Sinneswahrnehmungen (wir wissen nichts von uns selbst, während wir einem Sinnesindruck hingegeben sind) wich einer neuen Selbstvergessenheit gegenüber den Gedankenbildern. Beide Male weiß der Mensch nichts von sich und stellt nicht in Frage, wie sein Verhältnis zur Welt ist. Nur als dumpfes unterschwelliges Selbsterleben – zunächst ganz als Geschöpf bei den Sinnesbildern, dann ganz als Schöpfer bei den Gedankenvorstellungen – tritt es traumhaft in das Bewußtsein. Nur ein Bewußtsein von unserer Denktätigkeit ermöglicht uns, die Mitte zwischen beiden zu halten: Gedanken an den Wahrnehmungen zu entwickeln anstatt sich mit Vorstellungen von beidem zu entfernen.

Im heute «modernen» Weltbild wirken die Extreme sogar zusammen: in seinen Gedankenmodellen stellt sich der Mensch heute auf den Standpunkt eines Schöpfers *außerhalb* der Schöpfung (und versucht deshalb konsequent, es besser zu machen als die Natur); inhaltlich aber begreift er sich als reines Geschöpf oder, weniger noch, als reines Zufallsprodukt in einem molekularen Wirbel der Stoffe.

Gelingt es uns, die auseinandertriftenden Pole zusammenzuhalten, uns nicht einseitig auf den einen oder anderen Standpunkt treiben zu lassen, entsteht ein völlig anderes Weltbild: dann können wir Wahrnehmungen und Denken zusammenbringen, beides miteinander verbinden. Wir bleiben dann *innerhalb* der Welt und erleben die in ihr schaffenden Geisteskräfte – während wir im zuvor gezeigten Standpunkt außerhalb der Welt uns einem Schöpfer vergleichen, der die Welt längst verlassen hat, so daß sie nun tot und geistentleert daliegt. Entsprechend kann ein solches Bewußtsein auch nur das Tote erfassen und muß an der Sinnfrage scheitern.

Nur ein Denken, das nicht einfach die Sinnesbilder als Vorstellungen in sich aufnimmt, sondern sich den Sinneseindrücken gegenüberstellt, sich an ihnen kontrolliert

und schult, so daß es sich selbst umbildet, kann in die Welt des Werdenden eindringen.

Indem wir denkend mitvollziehen, wie eine Erscheinung aus der anderen hervorgeht, wie die Dinge miteinander verbunden sind, verhalten wir uns selbst in unserem Denken geradeso, wie der Geist, der in den Dingen schafft. Letztendlich kann dies dazu führen, daß wir den in unserem Denken wirkenden Geist als wesensgleich erleben mit dem in der Welt schaffenden Geist. Nicht eine abstrakte Schöpferkraft außerhalb der Welt, die diese in Modellvorstellungen nachbildet, sondern ein Sich-Vereinigen mit der wirklichen Schöpferkraft in den Dingen wird möglich, wenn das Denken nicht in der Beobachtungsattitüde verharrt, sondern in den Werdeprozeß der Erscheinungen eintaucht.

Die beschriebene Erkräftung des Denkens läßt sich auch als Konzentration, Zusammenziehung in zwei Schritten begreifen.

In einem alten, noch nicht denkenden Bewußtsein schaute der Mensch das Geistige in den Dingen. Er erlebte sein eigenes und das in der Welt schaffende Geistige als Einheit. Geistig schaffende Kraft und gewordene (physische) Erscheinungsform bildeten eine Einheit. Auch heute noch finden wir in der frühen Kindheit diesen Bewußtseinszustand. Aber auch der erwachsene Mensch trägt einen Nachklang davon in sich, wenn er empfindet. Dabei nämlich erleben wir uns mit der Welt verbunden; unsere Empfindungen scheinen wie Hüllen zu sein, die geistige Wahrnehmungen der Welt sanft verschleiern. Will man noch genauer differenzieren, kann man unterscheiden zwischen dem, was bereits in der Wahrnehmung als Sinnesempfindung (z.B. einer Farbe) liegt und was dann schon seelisch-innerlich als Gefühl darauf antwortet. Es bedeutet hier eine besondere Sinnesschulung und Sinnespflege, mit der eigenen Seelenkraft (nicht dem Gefühls*inhalt!*) in die Qualität einer Sinnesempfindung einzutauchen, z.B. in

eine Farbe, einen Ton oder einen Laut.

Gegenüber dem «alten» Zustand der Menschheit sei betont, daß dies heute ein ganz bewußt gewollter Weg zur Qualität einer Wahrnehmung ist – während der alte Zugang sich früher nur selbstvergessen in einem traumhaftem Bewußtsein abspielen konnte.

Es muß einen gewaltigen Schritt in der Entwicklung des Bewußtseins bedeuten haben, das schöpferische Prinzip nicht mehr *in den Dingen* zu schauen, sondern nur noch im eigenen Denken zu tragen. Vom Menschen ausstrahlend scheint es nun die Dinge zu beleuchten. Bewußt werden kann es jedoch erst, wo es sich an den Dingen bricht, spiegelt, – so wie auch das Licht nicht selbst sichtbar ist, sondern erst, wenn es auf Grenzflächen trifft.

Diese Stufe – es handelt sich um die Verstandesseele – könnte man so charakterisieren: Der Mensch hat die geistig-schaffende Kraft verinnerlicht. Sie kann ihm aber nur bewußt werden, wenn sie auf den Widerstand eines Festen, Gewordenen trifft.

War der Mensch auf der ersten geschilderten Stufe von einer Welt umgeben, aus der ihm Geistiges und Physisches zugleich entgegenkam, erlebt er sich jetzt von einer gewordenen (geistleerten) Welt umgeben, in die hinein er geistige Gesetze erst denken muß. Im Alltagsbewußtsein nimmt er dabei das Gesetzmäßige und Begriffliche der Dinge (wenn es erst einmal gedacht wurde) genauso selbstverständlich hin, wie früher der Mensch die schaffenden Kräfte in den Erscheinungen hinnahm. Zugleich gewahrt er jedoch damit in sich die Kraft, den Rätseln der Welt gegenüber eigene Antworten zu finden. So erlebt er sich geistig schöpferisch in einer geistleeren Welt, in der er zwar geistige Eigenständigkeit gewonnen, dafür aber die Realität des Lebendigen verloren hat. Nur im Bereich des Toten kann er zunächst schöpferisch werden.

Ein weiterer Schritt in der Konzentration wird jetzt möglich. Das Denken hat nämlich nicht nur die Möglichkeit in sich, die von

außen gegebenen Wahrnehmungen zu beleuchten, sondern gleichermaßen die Kraft, sich seiner selbst bewußt zu werden. Der Mensch denkt nicht nur über die Dinge der Welt – er kann auch wissen, daß er denkt. Zunächst entsteht das Bewußtsein am Widerstand des Gewordenen: der Sinneswahrnehmung, dann an den aus dem Denken bereits hervorgegangen Begriffen. Mehr und mehr aber kann es sich lösen vom Gewordenen und sich seiner selbst als Prozeß bewußt werden. In diesem Moment kann der Mensch sich selbst als schaffenden Geist erleben. Eine Geistgeburt vollzieht sich im Seelenschoß des Denkens.

Ein solchermaßen geistig geborenes Denken verliert nicht das Bewußtsein seiner selbst, wenn es den Bereich des Spiegels verläßt. Es kann sich den Erscheinungen hingeben, sich verwandeln, ohne sich zu verlieren.

Als Gebärde der Konzentration beschrieben, müßte man hier von einer Konzentration durch den Punkt hindurch sprechen, die zugleich wieder Weite gewinnt in eine neue Dimension hinein. Es muß für ein vorstellendes Bewußtsein unbegreiflich bleiben, wieso wir als Subjekte unseres Denkens von uns selbst, ja sogar von unserer Subjektivität wissen können. *Daß* wir es können zeigt, daß sich die beschriebene Geistgeburt im Grunde unserer Seele schon ereignet hat, auch wenn wir sie noch nicht bewußt entfaltet haben.

Die Möglichkeit, sich im Denken seiner selbst bewußt zu werden, ist von ganz grundlegender Bedeutung für das gesamte Menschenleben. Sie bedeutet, daß wir einerseits selbst in einem schöpferischen Strom darinnenstehen können, den wir zugleich aus uns hervorbringen und uns andererseits dieses Schöpferisch-Seins auch noch bewußt sein können. Das Denken kann für dieses Hinauswachsen über sich selbst als Urbild gesehen werden; der schöpferische Prozeß läßt sich in der ange deuteten Weise auch auf andere Gebiete

übertragen.

Insbesondere beruht jeder künstlerische Prozeß auf diesem Prinzip. Daß ein Schaffen, das zeitlich und räumlich vom Künstler absetzbare Gegenstände hervorbringt, wie etwa das Malen oder Plastizieren, in einem ständigen Wechsel von Tun und Wahrnehmen bestehen muß, leuchtet unmittelbar ein: Immer wieder tritt der Maler von seiner Leinwand zurück und betrachtet das Entstandene. Bei Künsten, die wie Musik, Sprachgestaltung oder Eurythmie in der Zeit verlaufen, muß auch dieser Prozeß selbst in der Zeit geschehen und entspricht damit dem beim Denken bereits geschilderten Bewußtwerden der eigenen Tätigkeit.

#### ALTES UND NEUES KUNSTPRINZIP

Wenn Kunst den Charakter des Gesprächs haben soll, darf sie nicht fertige Ergebnisse («Perfektion») vor den Zuschauer oder Zuhörer hinstellen. Er selbst muß an dem Prozeß beteiligt sein können bzw. es muß noch ein Rest bleiben, den er in seiner Seele vollenden kann. Dies gilt als Prinzip ebenso für Kunstwerke, die wie in Architektur, Plastik oder Malerei vom Schaffenden losgelöst betrachtet werden wie für Musik, Rezitation oder Eurythmie, die jeweils durch den Schaffenden neu erscheinen müssen. Bei den erstgenannten ist allerdings deutlicher, daß das, was der Künstler schafft, auch in der Seele des Betrachtenden nochmals geschaffen werden muß, wenn es lebendig werden soll. Dabei sind natürlich nicht im dilettantischen Sinne unfertige Formen gemeint, sondern solche, die die Phantasie anregen ohne sie in einer bestimmten Richtung festzulegen. Naturalistische Abbilder, die den Sehgewohnheiten genauso bequem entgegenkommen, wie die Eindrücke der Sinneswelt, können insbesondere keine neuen Wahrnehmungsfähigkeiten anregen, die über die Sinneswelt hinausweisen, sondern nur das Vorhandene befestigen. Sie



leben heute weniger in den Künsten selbst als in der Welt von Film und Fernsehen weiter und sind bequem, ohne jede Eigenaktivität, zu konsumieren. Anders als im Theater wird ja dem Auge im Film sogar noch die Blickbewegung durch die Bewegung der Kamera abgenommen.

Schwieriger ist der Prozeß zu fassen, wo der Künstler unmittelbar vor dem Publikum den Schaffensprozeß vollzieht. Die Verführung, eine einseitige Rollenverteilung in Künstler und Nur-Genießer vorzunehmen, ist groß und wird vom Augenschein (hier der bewegte Pianist, Sprecher oder Eurythmist – dort der bequem sitzende Zuschauer) nahegelegt. Und doch bleibt auch hier die Frage bestehen: geht der Zuhörer oder Zuschauer «nachher» satt wie nach einem guten Mahl nach Hause – oder gelang es, in ihm etwas anzuregen, was ihn bewegt, was den Künstler *in ihm* und seinen Entwicklungswillen anregt. Von einem Konzert, einer Rezitation oder einer Eurythmieaufführung können wir noch tagelang erfüllt und belebt sein.

Bei zeitgenössischen Künstlern lebt häufig eine Ahnung davon, daß Kunst etwas in Bewegung bringen muß und nicht nur genossen sein möchte. Fehlt jedoch die spirituelle Dimension, bleibt häufig nur der Versuch, die gesuchte Bewegung durch Provokation zu bewirken. Doch ist es etwas völlig anderes, ob ein Kunstwerk aus innerer Notwendigkeit entsteht und durch seine Neuartigkeit mit bestehenden Wahrnehmungsgewohnheiten kollidieren muß oder ob dies absichtlich herbeigeführt wird.

Rudolf Steiner sprach bei Künsten, die Geistiges *abbilden* von der Wirksamkeit Luzifers; und dies ist oft so mißverstanden worden, als sei Kunst in jedem Falle Luzifers Bereich. Doch stellt er dar<sup>ix</sup>, daß die heutigen «ahrimanischen Künste», die wir in der Technik erleben, einen notwendigen Ausgleich zu der luziferischen Geistigkeit der Vergangenheit bilden und die Aufgabe unseres heutigen Geisteslebens sei, in der Seele eigene Kräfte anzuregen, die den Kün-

sten Ahrimans standhalten können. Deshalb seien geisteswissenschaftliche Texte so abgefaßt, daß sie nicht einfach Geschautes vor den Leser hinstellen, sondern erst nach intensiver Denkanstrengung zu Imaginationen führen können.

Dies bezieht Rudolf Steiner ausdrücklich auch auf die Kunst. Er stellt die Formen des (ersten) Goetheanums wie Negativformen («Gugelhupfform») dar, in die hinein die Aktivität des Betrachters erst das Kunstwerk schaffen müsse<sup>x</sup>.

Was Rudolf Steiner so als Kunstprinzip am Anfang dieses Jahrhunderts formulierte, ist in seinem Verlauf immer dringlicher geworden. Nicht luziferische Abbilder einer Geistigkeit, sondern nur das Erlebnis eines real Geistigen kann heute in der Kunst eine Berechtigung haben<sup>xi</sup>. Denn die Menschheit schreitet in zwei Richtungen über die Schwelle: die eine Richtung führt zu realen geistigen Wahrnehmungen, die andere aber zu den Zauberwelten untersinnlicher Kräfte. Ist dem Menschen kein künstlerischer Zugang aus eigener Seelenkraft möglich, sucht er die bequeme Erfüllung der in ihm keimenden neuen Fähigkeiten durch «virtuelle Wirklichkeiten», die freiwerdende Seelenkräfte durch Faszination binden, statt sie zu entfalten. Im folgenden Teil möchte ich der Frage nachgehen, inwiefern in den Künsten, die aus dem anthroposophischen Kulturimpuls hervorgegangen sind, bereits im Keim veranlagt ist, daß sie *reale* Geistigkeit anstelle von Abbildern vermitteln können. Insbesondere für die Eurythmie ist diese Frage von ganz grundlegender Bedeutung. Oft hört man gerade von künstlerisch empfindenden Menschen die Frage, wozu es denn gut sei, Hörbares auch noch sichtbar zu machen. Dieser Frage sollte nicht mit Unverständnis oder Belehrung begegnet werden, verrät sie doch eine tiefe Ahnung von dem, was Kunst ist (oder sein kann) und kann deshalb nicht ernst genug genommen werden. In der Tat kann es nämlich bei der Eurythmie keineswegs darum gehen, etwas

für die Augen sichtbar zu machen, was bereits für die Ohren hörbar wäre. Eine solche Verdoppelung müßte bloße Illustration bleiben und wäre damit zutiefst unkünstlerisch. Dennoch vermag sie zu gefallen und zu faszinieren: durch die aufgewandte Geschicklichkeit und völlige Synchronität, die ein exaktes Abbild der äußeren Erscheinungsform der Musik gibt. Auch ein didaktischer Reiz soll einem solchen Unterfangen nicht abgesprochen werden, wenn sich so etwa besser verfolgen läßt, wie sich die Flötenstimme zu den Geigen verhält. Die Bewunderung von Geschicklichkeit und Übereinstimmung von Bewegung und Hörbarem sollte aber nicht mit einem geistigen Kunsterlebnis verwechselt werden. Sie unterscheidet sich ja in nichts von der Bewunderung für einen Maler, der in exakter Weise die Blätter eines Baumes nachgebildet hat. Was das Ohr hört, ist nur das äußere Kleid einer musikalischen Inspiration. Wird dieses hörbare Kleid nun noch zusätzlich in die Sichtbarkeit verdoppelt, entsteht nichts Neues. Vielmehr wird durch die Deckungsgleichheit der Eindruck erweckt, das Kleid sei das Wesen. Statt zu einer geistigen Wahrnehmung geführt oder angeregt zu werden, wird der Zuschauer nur noch tiefer in den Schein verstrickt und in ihm gefangen gesetzt.

Gegenüber diesem «Netz» des eurythmischen Nachbildens sinnlicher Erscheinungen, das man auch als eine Wiederholung des Naturalismus auf höherer Stufe ansehen könnte, besteht die andere Gefahr, das Geistig-Wesenhafte einer Musik oder Dichtung selbst für die Sinnesaugen sichtbar machen zu wollen. Sowohl das Abbilden der Natur als auch das Abbilden des Geistigen fällt aus dem Bereich der Kunst heraus<sup>xii</sup>. Dies wird verständlich, wenn man bedenkt daß beides die Phantasie des Zuschauers durch vorgegebene Bilder lähmt, statt sie anzuregen, selbst Bilder zu entwickeln. Wie Rudolf Steiner in seiner *Vortragskunst* nicht einfach geistige Wahrheiten ausspricht oder Bilder

vor den Zuhörer hinstellt, sondern so von verschiedenen Gesichtspunkten aus beleuchtet, daß der Zuhörer selbst sich das geistige Bild erschaffen muß, entsteht auch in der Kunst das Sichtbare nicht konsumierbar sondern in einem Spannungsfeld, in dem die Seele des Zuhörers und Zuschauers selbst aktiv werden muß.

Die Gewohnheit jedoch, Kunstwerke als Gegenstände aufzufassen, die durch die gekonnte Gestaltung ihrer Oberfläche wirken, ist tief eingewurzelt. Bewundert wird dann («Kunst kommt von Können»), wie der Geiger sein Instrument beherrscht oder die Geschicklichkeit, mit der ein Eurythmist den Tönen einer Musik scheinbar körperlos zu folgen vermag. So sehr es sich bei Können und Geschick auch um selbstverständlich notwendige Voraussetzungen der jeweiligen Kunst handeln mag, dürfen diese jedoch nie Inhalt werden. Gerade Künstler unserer Zeit – Joseph Beuys sei hier als Repräsentant genannt – verzichten auf das Gewand des Könnens, um die Aussage nicht zu verstecken. Die Regsamkeit, in die die Seele des Betrachters kommen soll, kann sich auch an scheinbar alltäglichen, unscheinbaren Dingen entzünden – wenn die entsprechende Fragestellung z.B. durch eine Komposition angeregt werden kann. Das Kunstwerk wird dann zum Tor, durch das der fragend-regsame Betrachter in einen neuen Seinsbereich eintreten kann<sup>xiii</sup>. Rudolf Steiner selbst stellt im Mysteriendrama «Die Pforte der Einweihung» sehr eindrucksvoll ein solches künstlerisches Erlebnis dar<sup>xiv</sup>. Das gemalte Bild, ein Portrait, scheint in seinen Farben und Formen zu entschwinden und zielt letztlich auf eine Wesensbegegnung mit dem Dargestellten.

Im folgenden möchte ich zeigen, wie bereits in den Künsten des Wortes angelegt ist, daß sie nicht abbilden wollen, sondern einen geistigen Raum öffnen können, in dem wie zwischen zwei irdischen Säulen das Wesenhafte sichtbar werden kann<sup>xv</sup>.

## ANMERKUNGEN UND ERGÄNZUNGEN

<sup>i</sup> Daß die moderne Sprachwissenschaft das Rätsel des Spracherwerbs keineswegs gelöst hat, stellt in übersichtlicher und nachvollziehbarer Form Dieter E. Zimmer in seinem Buch: «So kommt der Mensch zur Sprache» (1986 Zürich) dar.

<sup>ii</sup> Was über die Bühnendarstellung einer erstarrten Alltagssituation gesagt wurde, soll hier noch eine Ergänzung erfahren. Wenn nämlich auf der Bühne gesprochen wird, geschieht dies doch typischerweise nicht so, daß wir als Zuschauer direkt angesprochen würden: die Sprache des Schauspielers dient der Charakteristik, gehört also zu seiner Rolle dazu. In der dramatischen Darstellung wird die Sprache damit selbst Bild, so daß ein Gesamtbild mit Einschluß der Sprache entsteht. Diesem *Schau*-spiel gegenüber brauchen wir die Distanz des Bühnenraums. Gerade umgekehrt ist dieses Verhältnis beim epischen Erzählen: da entstehen die Bilder, flüchtig, aus dem Sprachstrom. In der Lyrik dagegen steht der Sprechende dem Zuhörenden am direktesten gegenüber und spricht aus, was er im Herzen trägt.

<sup>iii</sup> «Die Urkunst, was ist sie? nichts anderes ist die Urkunst als die menschliche Sprache selber.» Rudolf Steiner in: «Das Künstlerische in seiner Weltmission», GA 276, S. 80

<sup>iv</sup> Im Vortrag vom 13.1.24 spricht Rudolf Steiner über die Notwendigkeit, über die Worte hinauszukommen zum Erlebnis des Geistigen: «Denn gerade dann, wenn man nicht mehr in der Sprache denkt, dann fängt man an, die Sprache zu empfinden und als Empfindungselement in sich und von sich strömen zu haben. Aber das ist etwas, was von dem Menschen heute erst angestrebt werden muß.

*Es ist vielleicht zunächst von den Menschen gar nicht für die Sprache zu erringen, sondern zuerst durch die Schrift. Denn auch in bezug auf die Schrift ist es so, daß die Men-*

*schen nicht die Schrift haben, sondern die Schrift die Menschen hat. Was heißt das, die Schrift hat die Menschen? Das heißt, man hat im Handgelenk, in der Hand einen bestimmten Schriftzug. Man schreibt mechanisch aus der Hand heraus. Das fesselt den Menschen. Ungefesselt wird der Mensch dann, wenn er so schreibt, wie er malt oder zeichnet, wenn ihm jeder Buchstabe neben dem anderen etwas wird, was er zeichnet, so nicht das, was man gewöhnlich eine Handschrift nennt, vorhanden ist, sondern wo man die Form eines Buchstabens zeichnet, wo man sich also objektiv zum Buchstaben verhält, so daß das Wesentliche das Anschauen ist.»*

Enthalten in: «Mysterienstätten des Mittelalters», GA 233a

Und mit direktem Bezug auf die Sprachgestaltung äußert Rudolf Steiner sich im gleichen Sinn im letzten Vortrag (22.9.24) des «Dramatischen Kurses» («Sprachgestaltung und Dramatische Kunst», GA 282.

<sup>v</sup> Suzanne Perrotet, Ein bewegtes Leben, Beltz-Quadriga-Verlag, Weinheim 1995

<sup>vi</sup> Ein für Rudolf Steiner besonders schmerzliches Beispiel für die geschilderte Unfähigkeit, sich mit dem eigenen Denken auf einen Denkprozeß einzulassen, stellt sicher die Haltung Eduard von Hartmanns zur Philosophie der Freiheit dar. Rudolf Steiner schätzte Hartmann sehr und hatte dessen Anmerkungen zur Philosophie der Freiheit in ein eigenes Exemplar übertragen und auf dieser Grundlage die Neuausgabe überarbeitet. Doch war Hartmann ganz außerhalb der dargestellten Gedankenwege geblieben und hatte nur seine eigenen Gedanken als Maßstab genommen. In «Mein Lebensgang» schreibt Rudolf Steiner über ein Gespräch mit Hartmann, daß dieser «alles sogleich mit Kritik überzog, was an ihn von anderen Anschauungen herankam. So saß ich ihm denn gegenüber, indem er mich scharf beurteilte, aber eigentlich mich *innerlich* doch nicht anhörte.» («Zur Philosophie der Freiheit», Beiträge zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe

Nr. 85/86, Dornach 1984)

<sup>vii</sup> Das hier charakterisierte Welt- und Selbstverständnis ist die konsequente Fortsetzung der Verführung Luzifers: Ihr werdet sein wie Gott und Gut und Böse erkennen.

<sup>viii</sup> Rudolf Steiner schildert, wie in alten Zeiten tatsächlich die Menschheit in einer Art von Bildertraum die Welt erlebt, während nur der Eingeweihte für die äußere Sicht der Dinge erwacht war. (Vortrag vom 25.12.23 in: «Die Weltgeschichte in anthroposophischer Beleuchtung», GA 233)

<sup>ix</sup> *«Dem Menschen ist gewissermaßen gegeben worden die Kunst, die Kunst, welche auch ihr Rohmaterial entnimmt der Natur; indem sie die Natur zermürbt und zerkeilt und dieses Rohmaterial in der zweiten Etappe wieder zusammenfügt zu einem neuen Etwas und ihm ein gewisses, wenn auch nur bildhaftes Leben einhaucht. Dieses Leben, das durch die Kunstimpulse der Vergangenheit gegeben wurde, ist (...) dazu geeignet, das Materielle zu durchziehen mit mehr luziferischer Geistigkeit. Luziferische Geistigkeit, der schöne Schein, alles das, was in der Kunst auf den Menschen wirkt, ist ein Hinwegführen des Menschen aus dem Materiellen in das Geistige, aber durch das materielle Leben. Luzifer ist der Geist, der immer dem Materiellen entfliehen und den Menschen auf unberechtigte Weise in das geistige Leben hineinragen will. Das ist der andere Pendelausschlag. Nur dadurch, daß wir in der jetzigen Inkarnation hindurchgehen müssen durch das technische Milieu, wird es möglich, mit dem Ahrimanischen in Zusammenhang zu kommen, in Zusammenhang zu kommen mit etwas, was in früheren Inkarnationen in ein mehr Künstlerisches untertauchen konnte. Dadurch setzen wir entgegen gewissen luziferischen Kräften die heutigen ahrimanischen Kräfte, die ein Gleichgewicht bilden, während vorher nach der einen und jetzt nach der andern Seite das Lebenspendel ausschlägt.»*

Rudolf Steiner im Vortrag «Technik und Kunst» vom 28.12.1914, in: «Kunst im Lichte

der Mysterienweisheit», GA 275

Was für alte Kunstimpulse galt, sollte nicht als heutige Zeitforderung mißverstanden werden. Wohl ist denkbar, daß die Welt des schönen Scheins uns persönlich einen Ausgleich schaffen kann zur Welt der Technik – doch zeigt andererseits gerade die heute zu erlebende Verknüpfung von Technik und schönen Bildern in den Medien, daß dies kein Zukunftsweg ist. Gerade in den Kunstimpulsen Rudolf Steiners läßt sich erleben, daß es nicht um ein «Einhauchen eines bildhaften Lebens» geht. Im genannten Vortrag spricht er davon, daß die Seele des Menschen heute in sich selber Kräfte entwickeln muß, damit das moderne Leben ertragen werden kann: *«Ein tapferes Sich-Verhalten zum modernen Leben ist dasjenige, was notwendig ist nach dem Weltenkarma, und deshalb hat die wahre Geisteswissenschaft diesen eigentümlichen Charakter, daß sie von vornherein Anstrengungen, mehr oder weniger sogar intensive Anstrengungen von der menschlichen Seele fordert.»*

Am Ende des genannten Vortrages führt Rudolf Steiner zur Kunst aus:

*«Wenn wir durch das Weltenkarma in ein ganz besonders ahrimanisch wirkendes Milieu hineingestellt werden heute und unsere Seelenkraft stark machen müssen, um durch alle die Hindernisse, die uns von der ahrimanischen Geistigkeit kommen, dennoch den Weg in die geistigen Sphären zu finden, so braucht die menschliche Seele heute andere Unterstützungsmittel, als sie früher gebraucht hat. Und das hängt damit zusammen, daß auch die Kunst andere Wege einschlagen muß auf allen Gebieten.»(...)*

<sup>x</sup> *«Ein altes Kunstwerk wirkte durch das, was in seinen Formen und Farben war. Die Formen und Farben machten Eindruck. Schematisch gezeichnet also, wenn dies die Form war, so wirkte auf das Auge diese Form. Dasjenige, was in dem Raum darinnen war, den die Form ausfüllte, das wirkte. Und ebenso ist es mit den Farben. Die Farbe, die an*

der Wand war, die wirkte.

*Ich habe gesagt, so ist es nicht gemeint mit unserem Bau, sondern unser Bau ist gemeint (...) wie ein Gugelhupftopf, wie ein Napfkuchentopf, der nicht da ist um seinetwillen, sondern für den Napfkuchen. Darauf kommt es an, daß das, was darinnen ist, die Form bekommt, und wenn er leer ist, so zeigt er eigentlich, daß er zu etwas da ist, der Napfkuchentopf. (...) **Also das Kunstwerk wird eigentlich nur angeregt durch das, was an Formen da ist. Das Kunstwerk ist dasjenige, was die Seele erlebt, indem sie den Formen entlang erlebt.**» (a.a.O.) (alle Heraushebungen von M.-I. H.)*

In der alten Kunst wurde Geistiges im Bilde so vor die Augen des Menschen hingestellt, als könne es ohne eigene Anstrengung geschaut werden – wie auch die Dinge der Sinneswelt gesehen werden kann. Darauf beruhte die luziferische Welt des schönen Scheins. Im «Gugelhupfprinzip» dagegen nehmen sich Künstler und Kunstwerk selbst zurück und schaffen nur etwas wie einen Raum, der die Eigenaktivität des Betrachters anregt. Dies kann als christliche Gebärde empfunden werden.

<sup>xi</sup> Auch im Vortrag vom 23.10.21 (Anthroposophie als Kosmosophie II, GA 208) spricht Rudolf Steiner über das Luziferische in der Kunst im gleichen Sinn. Er schildert die Wirkung Luzifers und Ahrimans im theologisierenden Denken und in den kulturellen Erscheinungen, wie sie sich in Kunst und Technik seit der Renaissance entwickelt haben:

*«Durchaus ein starkes luziferisches Element lebt in der Theologie, lebt in der Kunst, wie sie uns aus alten Zeiten heraufgebracht worden ist, jener Kunst, die vorzugsweise suchen muß, damit sie künstlerisch sein kann, Überirdisches, die nicht vollständig herunterkommen kann bis zum Menschen.» (...)*

*«Wir können also sagen: Luzifer hat seine Hand im Spiele bei allem traditionell Theologischen, bei allem ins Manierhafte, Steife ausartenden Künstlerischen, bei allem*

*Renaissanceartigen: während Ahriman seine Hand im Spiele hat bei allem, was nur äußerliche geistlose Naturwissenschaft ist, die in der Natur nicht den Geist entdecken kann, und bei allem, was äußerlicher Mechanismus im menschlichen Tun ist.» (...)*

*«Indem die luziferischen Wesen diese übermenschlich-überirdische Weisheit pflegen, entreißen sie das Seelisch-Geistige des Menschen dem Erdendasein. Dann verfällt einfach das, was noch so hohe äußere materialistische Wissenschaft ist; das verfällt, hat keinen inneren Bestand. Es ist ja nicht von realer Geistigkeit durchzogen. Das interessiert sie nicht weiter.*

*Ebenso möchten diese luziferischen Wesenheiten die Kunst möglichst lebenslos, geistlos in dem Sinne haben, daß in die Form nicht Geist einzieht. Sie möchten immer nur Renaissance haben, das, was in alten Zeiten gelebt hat.»*

Demgegenüber spricht Rudolf Steiner von «ahrimanischen Künsten», die uns mit Programmen und Paragraphen in eine ständige Geschäftigkeit treiben und deutet an, welcher Weg hier helfen kann:

*«Heraus aus alledem kann doch nur führen ein Hinlenken der ganzen Gesinnung, der ganzen Seelenverfassung des Menschen zum Geist-Erkennen, zu demjenigen, was wiederum das Vorstellungswesen durchdringt mit realer Geistigkeit, so daß der reale Geist den ganzen Menschen ergreift, nicht bloß den Kopf. Und indem er den ganzen Menschen ergreift, kann er auch das ahrimanische Wesen überwinden, und indem er es überwindet, erlöst er es.»*

Nicht der luziferische Schein als Gegengewicht, sondern *wirklicher Geist* ist es, der in die Zukunft führen kann. Daß Kunst Luzifers Wirkensbereich sei, ist eine oft vertretene Ansicht. Es stellt sich die Frage, ob nicht das anthroposophische Kunstschaffen deshalb so oft als unzeitgemäß erlebt wird, weil das Prinzip des «Gugelhupfes» nicht wirklich verstanden wurde Gerade die Sprache kann auch hier als Urbild des Künstlerischen

gesehen werden: sie löste sich von der zu direkten Nachbildung der Außenwelt, indem sie sich in den Lautverschiebungen gleichsam emanzipierte. Aber sie löste sich auch vom Zur-Erscheinung-Bringen der Götter, indem sie ihre alte unmittelbar geistige Kraft ablegte.

<sup>xii</sup> «Mit Bezug auf das künstlerische Empfinden und künstlerische Schaffen scheint es mir aber jedenfalls notwendig, daß man von zwei Erbsünden spricht. Und zwar scheint mir die eine Erbsünde im künstlerischen Schaffen, im künstlerischen Genießen, die der Abbildung, der Nachahmung zu sein, der Wiedergabe des bloß Sinnlichen. Und die andere Erbsünde scheint mir zu sein, durch die Kunst ausdrücken, darstellen zu wollen, offenbaren zu wollen das Übersinnliche.»

(Rudolf Steiner im Vortrag vom 15.2.1918, enthalten in «Kunst und Kunsterkenntnis», GA 271)

<sup>xiii</sup> Die heute sich weit verbreitenden 3-D-Bilder können in diesem Sinne geradezu als Karikatur und Gegenbild eines wirklichen Kunsterlebnisses gelten. Der Betrachter überschreitet auch hier eine Schwelle, die gerade im Auslöschen der Ich-Gerichtetheit des Blickes besteht und an Stelle geistiger Erfahrung taucht er fasziniert ein in ein höchst primitives Bildchen.

<sup>xiv</sup> Gemeint ist das Erlebnis Straders am

Portrait, das Johannes Thomasius malte, im 8. Bild des Mysteriendramas «Die Pforte der Einweihung» (GA 14): «... O diese Farben, sie sind flächenhaft/ Und sind es nicht,/ Es ist, als ob sie sichtbar seien nur;/ Um sich unsichtbar mir zu machen./ Und diese Formen,/ Die als der Farbe Werk erscheinen./ Sie sprechen von dem Geistesweben,/ Von vielem sprechen sie./ Was sie nicht selber sind./ Wo ist, wovon sie sprechen?/ Nicht auf der Leinwand kann es sein;/ Denn da sind geistentblöbte Farben ./ So ist es in Capesius?/ Warum kann ich es nicht an ihm erschauen?/ Thomasius, ihr habt gemalt,/ Daß dies Gemalte sich durch sich/ Im Augenblick vernichtet,/ Sobald der Blick es fassen will./ Ich kann es nicht begreifen./ Wozu dies Bild mich treibt./ Was will von mir ergriffen sein?/ Was soll ich suchen?/ Die Leinwand, ich möchte sie durchstoßen,/ Zu finden, was ich suchen soll./...»

<sup>xv</sup> Gerade die Sprache kann auch unter diesem Aspekt als Urbild des Künstlerischen Tuns gesehen werden, da sie nicht direkt naturalistisch abbildet, sondern einen Bereich von gesetzmäßig in den Dingen liegenden Gebärden erlebbar macht. Von der zu starken Verbindung mit der Außenwelt löste sich die Sprache geschichtlich durch die Lautverschiebungen; gleichzeitig verlor sie aber auch die Kraft, Geistiges unmittelbar zur Erscheinung zu bringen.

# INHALTLICHE BEITRÄGE

## Bericht einer Gesprächsgruppe in der Sektionstagung Ostern 1999

*Erdmuthe Worel und Verena Zacher*

An dieser ersten Sektionstagung versuchten wir, in den Gesprächsgruppen eine «geschwisterliche» Begegnungsart zu schaffen. Nicht einzelne Persönlichkeiten sollten leiten, die uns mit ihrem breiten Wissen und Können beschenken, aber uns in unserer eigenen Anstrengung entlasten. *Alle* aus dem «Geschwisterreigen» waren in ihrer eigenen Aktivität gefragt, jeder mit seinen besonderen Erfahrungen und Eigenarten. Jeder war aufgerufen, sich in das Gespräch einzubinden, sich zu verbinden mit einer Gemeinschaft von «Willensträgern». Es ging nicht um ein «repräsentatives Treffen von Repräsentanten», sondern um den Versuch, in der Begegnung eine Gesprächskultur zu entwickeln, die eine gemeinsame «Mitte-Bildung» zulässt. Das ist aber gar nicht so einfach, unter wildfremden Freunden und «Verwandten», solch ein Gespräch zu beginnen. Zunächst wurden dann auch ein wenig Ansichten und «Rezepte» mitgeteilt, dann wurden «Mein»ungen ausgetauscht und langsam, zögernd und tastend, kamen erste Fragen, in denen man den Suchenden (Bruder/Schwester) entdecken durfte. Allmählich wurden alle zu Schatzgräbern!

Da war beispielsweise die Frage nach der Freude... Ist die Freude nicht etwas Wesentliches in unserer Kunst? Ist der Christus nicht freudig? Ergreifen wir eigentlich mit Freude und auch mit – Lust unsere Auseinandersetzungen mit den Wesenheiten von Ahriman und Luzifer?

Oder: Gier ist doch etwas Wunderbares in der Erscheinungsform der Neu-Gierde, auch in der Neugierde, in dem aktiven Interesse für den Weg des Anderen. Unser Ätherleib schläft oft wunderbar tief, indem er unsere allzu lieben Gewohnheiten trägt – aber will er nicht Ausdrucksfeuer werden? Das Tor ist geöffnet – wie weit aber ist es mit unserer Willenspräsenz? Es braucht viel, um die erlebten Vorstellungen Einzelner so zu durchdringen, dass in einer gemeinsamen Arbeit wirklich ein Mehr entsteht, welches dann die (Bühnen)Rampe überwindet.

Das Leid der Menschen, gegenwärtig durch den Krieg im Kosovo so erschreckend hautnah, rüttelt so vieles auf. Das Tor ist geöffnet; sind wir uns aber dessen bewusst? – Oder kann es sein, dass man es in seiner gewohnten Arbeit unbeabsichtigt wieder zuschüttet? Jede Begegnung ist ein Tor – werden wir der Wesensnähe des Anderen aber immer gewahr? Wie oft erleben wir Attacken auf unsere Sinnestätigkeit, die unsere Offenheit verschliessen – sind wir dadurch für das Wesentliche weniger bereit?

Wie oft sind wir allein, verzweifelt... es ist gar nicht immer möglich, aus dem Schatten der persönlichen Schicksalseigenheiten herauszutreten in das Licht der Begegnung mit dem Anderen. Heisst Sich Verändern nicht auch – Sich Ver-*ändern*, zum Anderen hin bewegen?

Vielleicht brauchen unsere Schicksalszusammenhänge noch viel intimere und zugleich offenere Formen, um den in der Kunst versuchenden Menschen zum immer fähigeren Mittler werden zu lassen?

In den Berichten aus verschiedenen Ländern breitete sich ein weltweites, reiches Arbeitspanorama farbig vor uns aus.

Aus *Japan* hörten wir von der Empfindung, dort immer wie ein Seiltänzer zu leben. Aber durch die Hochschularbeit dort ist das Vertrauen oder Bemerken zu den begleitenden Engeln

stetig zu einem Vertrauenslicht gewachsen. Ob die Samenkörner, die langsam gepflanzt wurden, nun Wurzeln bilden werden und grosse oder kleine Früchte treiben, wissen wir alle nicht. In der Hochschul-Arbeit können wir lernen, aneinander zu glauben – auch oder vielleicht gerade durch die Misserfolge. Sie sind ja für Künstler wie kleine Tode... Auch wenn wir uns den «Tod» nicht wünschen dürfen, wird deutlich, dass gerade auch die Misserfolge fruchtbare Keimpunkte neuer Entwicklung sein können, an denen wir zu wachsen lernen können. Da ist ein grosses Feld der Brüderlichkeit im Erwachen an den Schwierigkeiten des Anderen. Oft sind das enge Nadelöhre, manchmal aber auch ein weit geöffnetes Tor.

*Rumänien* ist auf der Suche nach einem starken inneren Zusammenhalt. Das durch Ceaucescu geknechtete Volk trägt noch schwer an seiner unbeweglichen Vergangenheit – aber es sind die Kinder, welche durch Eurythmie und anthroposophische Pädagogik wirklich erreichbar sind. Die allmähliche Veränderung braucht viel Kraft der tragenden Menschen, welche den stärkenden Zusammenhalt in der grossen Welt-Hochschul-Gemeinschaft existentiell suchen, denn die sozialen Kräfte im Lande sind geschwächt, ungeübt und sehr empfindlich.

Aus *Amerika* kam die Schilderung, wie «die Kultur in Hunderten von Stockwerken übereinander stattfindet, in Beton eingefasst...» – und daneben, im Schatten der Wolkenkratzer, die Armut, das Tor zur Angst. In der täglichen Überwindung dieser Angst aber können neue Kräfte entstehen.

In allen Länderberichten konnte man die Beschwernisse des Mangels und der Armut, aber auch jene des Reichtums erleben. Immer deutlicher tönte wie ein gemeinsames Motiv die Frage an:

«Wie kann ich Mensch werden, wie kann ich Mensch bleiben, Tag für Tag, auf der Strasse, im Arbeitsleben, in der Gefahr – wenn ich den Menschenbruder suche?»

Wie dankbar können wir sein, einander als strebende, ringende und strauchelnde Menschen begegnen zu dürfen!

Während der Tage sind Augenblicke grosser Nähe entstanden. Auch erschütternde Begegnungen mit dem unausgesprochenen Fragen-Dreiklang: «Woher kommst du, Bruder – wie geht es dir – was mangelt dir?» können vielleicht in der Zukunft Keimkräfte schenken für einen intimeren und offeneren Umgang miteinander und im Ringen um die Entwicklung unserer Künste.

Wie eingangs angedeutet: Es ist nicht leicht, Gespräche mit fremden Geschwistern zu führen – aber ein Teilnehmer brachte zum Ausdruck, was wohl viele von uns erleben durften: «Nun ist heute schon der letzte Tag dieser Tagung gekommen, und gerade heute fallen mir so viele fremde Menschen auf, denen ich während der ganzen Tagung nicht bewusst begegnet bin – aber sie sind mir alle so vertraut!»

## Berichte aus der Forschungsarbeit: dargestellt in der Sektionstagung 1999 am Goetheanum

### *Bericht zur Sprachgestaltung*

*M.G. Martens*

«Kosmische Aspekte der Sprachgestaltung», so hatte ich meinen Beitrag zur Sektionstagung in Dornach bezeichnet. Dabei ging es mir um die Beschreibung eines Arbeitsergebnisses, das die Hochschularbeit unmittelbar dem sprachlichen Üben gebracht hatte und das



sich bereits in mancherlei Weise bewähren konnte. Für mein Erleben will die Arbeit in der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft ganz fraglos immer mehr zu einer Quelle werden, aus der sich die verschiedenen Sektionen stärken und erneuern können.

Die Ausgangsfrage lag in der Beobachtung, dass es in den letzten Jahren für die Menschen immer schwerer wird, ihr Seelisch-Geistiges mit dem Körperlich-Leiblichen in einen gesunden Zusammenhang zu bringen. Immer wieder fühlte ich mich im Unterricht aufgerufen, dafür Phantasie zu entwickeln, wie das sprachliche Erleben in genügender Weise die körperliche Grundlage bejahen und ergreifen kann. Ich begann, Sprach-Übungen so zu üben, dass ich ganz konkret das erdige Element der Sprache, z.B. den Stosslaut, am Widerstand des Knochens zum Erklingen brachte. Am Schädelknochen beginnend, den Widerstand für das D oder K (von «Drück die Dinge...») zu spüren, stieg ich dann über die Backenknochen, den Unterkiefer durch den ganzen Leib Silbe für Silbe hinab bis zu den Fussknochen und versuchte am Schluss, ein Gesamtbild des in mir aufleuchtenden Knochenmenschen zu gewinnen.

Nun versuchte ich, unter Beibehaltung des Bildes des Knochenmenschen, von den Füßen aufwärts das wässrige Element zu spüren (z.B. «Leise lispeln ...»), wie es den Knochen umspielt, sich rhythmisch ballt und löst, immer fliessend fein differenziert (Arme, Beine) oder in grossen Wellen (im Rücken) am Knochen entlang strömt. Als geronnenes Gesamtbild stand der Muskelmensch vor mir, aber als ein immer aus der Bewegung neu Entstehendes.

Wieder, unter Beibehaltung dieses Wassermenschen (sonst geht es nicht), versuchte ich nun, von unten nach oben das luftige Element durch eine Sprachübung zu fühlen (z.B. «Rate mir mehrere...»). Dabei entstand ein perlendes Durchrieseln des Wässrigen in mir, eine Empfindung der Leichte und Reinheit bei einem sehr klaren, angeregten Bewusstsein.

Und wiederum, unter Aufrechterhaltung des Erlebens des Luftmenschen in mir, konzentrierte ich mich nun auf einen Punkt unter den Fuss-Sohlen, der mir wie zum Brennpunkt wurde des Feuerelementes, das ich dort durch eine Sprachübung (z.B. «Ach, forsche rasch...») zu entfalten versuchte. Die Laute begannen, wie Flammen und Wärmewellen nach oben zu senden. Ich fand mich im impulsierenden Feuerelement.

Als fünfte Stufe bemühte ich mich, zu einer Zusammenschau der vier Elemente im Leibe zu kommen (z.B. mit der Übung «Erfüllung geht...»). Dabei entstand das Bild der unmittelbaren Tätigkeit der Elemente im Leibe, die mir in meiner Tätigkeit stützend, belebend, helfend, befeuernd zur Verfügung standen. Ich schaute mich in den Elementen.

Nun galt es, den Vokal-Menschen mit dem Kosmos in Zusammenhang zu bringen. Ich versuchte, das durch die Elemente gewonnene Gestalt-Erleben zu einer Schale, nach oben geöffnet, zu erweitern und da hinein aus den Sphären der Planeten leise, rezitatorisch sprechend, die Vokale einfliessen zu lassen. So sprach ich einen Vokal nach dem anderen (Vokalreihe), um ihn gleichsam auf den Boden dieser Schale sinken zu lassen und mein Wesen zu durchdringen. Farberlebnisse und Vokalgesten begannen mich zu durchströmen. Dann, schneller sprechend, übte ich daran, dies Erlebnis dem gewöhnlichen Sprechfluss etwas näher zu bringen («Lalle im Ost...»).

Schliesslich, als Zusammenfassung dieser Übung, erweiterte ich mein Bewusstsein bis zum Tierkreis, indem ich mir ganz konkret die einzelnen Sternbilder an ihren Orten vorstellte, und wanderte mit einer geeigneten Sprachübung («Rauschende Reden...») durch den Weltenkreis. Innere Weitung ergab sich als Folge des Kraftflusses von aussen. Die Nachwirkung dieser Tätigkeit führte zu dem Erlebnis: Ich bin, vom Umkreis getragen, dessen Mittelpunkt.

Ein weiterer Schritt führte mich nun in die Weiten des gesamten Fixsternhimmels. Wiederrum mit einer weitenden Sprachübung («Weiche wehendem Winde...») tastete ich mich bis

zu den Sternen vor. Dabei stellte sich ein Kräfteressen ein. Der Stern wollte entfliehen, und ich musste ihn zurücksaugen. Der Stern wollte sich ins unsichtbare Jenseits zurückziehen. Ich aber musste ihn mir in der imaginierten Sinnlichkeit erhalten. Dies Erlebnis versuchte ich vom einzelnen Stern über das ganze Sternenall zu erweitern.

Den Nachklang dieser Übung in mir wachhaltend, ging ich nun zurück zu meinem Mittelpunkt, der ich selbst war, und wirkte durch eine neue Übung («Wirklich findig...») vom Umkreis auf mich selbst ein. Ich hatte die Erfahrung: nun erst kann ich an mir selbst arbeiten; ich kann mich ganz neu gestalten, verwandeln; ich bin in der Freiheit, mein eigener Schöpfer zu werden.

Wichtig wurde mir, auf den Nachklang nach jeder der neun Übphasen zu achten, also einen Moment der Stille eintreten zu lassen. Für den ganzen Vorgang brauchte ich etwa 20 bis 30 Minuten Zeit. Nachdem ich lange Zeit hindurch diesen Übungsweg an mir selbst erprobt hatte, begann ich, ihn in meinen Arbeitszusammenhängen anzuwenden und durch die Erfahrungen anderer Menschen zu bereichern. Die angeführten Übungsbeispiele sind sicher für einen erstmaligen Versuch geeignet. Ich habe diese Übreihe aber auch mit ganz anderen Übungen versucht. Es ist z.B. sehr reizvoll, alle neun Stufen mit nur einer einzigen Übung zu vollziehen. Man spricht dann diese Übung (z.B. «Erfüllung geht...») neunmal anders und bringt so Bewegung in das Gewohnte.

Ich habe ganz bewusst diese Übung sehr persönlich beschrieben, weil sie darin ihre Richtigkeit, aber auch ihren Schutz hat. Vielleicht kann das Beschriebene eine Anregung sein, unsere Sprachgestaltung immer mehr zu ihren eigentlichen Quellen zu bringen.

## Berichte Zur Musik

*Heiner Ruland*

Wege zu einer Erweiterung des Tonerlebens. Rudolf Steiners Anregungen zur Musik als Quelle für eine vertiefte musikalische Ethnologie, Therapie und künstlerisches Schaffen (7.4.99)

Wie in einer Fragenbeantwortung am 5. Januar 1922 geäußert (GA303, S. 349), hielt Rudolf Steiner eine Beschäftigung mit den von Kathleen Schlesinger entdeckten altgriechischen Aulosskalen für wichtig, und zwar in zweifacher Hinsicht: Einmal sieht er für ein aufkommendes *neues* Tonerleben die Notwendigkeit, dass sich die bisherige Tonskala modifiziere und ihre Intervalle «konkreter ausgefüllt» werden. Diese Modifikation finde aber gleichzeitig einen Anschluss an Elemente von *Urmusik*, von der er in den Schlesingerschen Modi «tatsächlich sehr Wichtiges zu erkennen» glaube.

Meine Arbeit an diesen Skalen seit 1959 erbrachte einerseits das Ergebnis, dass die charakteristischen Intervalle der sieben Schlesinger-Modi tatsächlich die sieben *Ur-Intervalle* darstellen. Jedes dieser Ur-Intervalle – von der Septim angefangen – bildet aus sich heraus das Tonsystem einer Menschheitsepoche, deren Seelenhaltung und Bewusstseinsstufe in der musikalischen Empfindung genau spiegelnd. So ergibt sich bis zur Gegenwart:

Atlantis, Ur-Indien	Septim	☾
Ur-Persien	Sext	♃
Ägypten, Mesopotamien	Quint	♀
Griechenland, Rom	Quart	☉
Neuzeit	Terz	♂

(Schlesingers Planetenzuordnungen zu ihren sieben Modi, und damit zu den Ur-Intervallen, sind von Rudolf Steiner bestätigt worden, wie mir Wilhelm Dörfler aus seiner genauen Kenntnis 1983 berichtete. Zur Planetenzuordnung der nachatlantischen Epochen siehe GA 231, Vortrag vom 17. November 1923 nachmittags!)

Die aus dieser Gesetzmässigkeit resultierenden Tonsysteme und Tonleitern sind musikethnologisch exakt nachweisbar und zum Teil bis heute vorhanden; sie wurden in meinem Bericht zu Gehör gebracht. (Ausführlich dargestellt in H. Ruland, *Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens*, Basel 1988; *Expanding Tonal Awareness*, London 1992)

Anthroposophie könnte also durchaus Licht bringen in verschiedenste Musikkulturen der Welt. Diese Kulturen könnten aus einem neuen, geisteswissenschaftlich befruchteten Bewusstsein heraus ihre eigentlichen, vergessenen Wurzeln neu greifen und auf eigene Weise gegenwärtig in das grosse Menschheits-Konzert einbringen, ohne sich – wie doch immer wieder die Tendenz ist – an europäische Musik anzulehnen.

Andererseits trägt die modifizierte Skala, die sich aus dem von Rudolf Steiner geschilderten neuen Tonbewusstsein ergibt, selber die Ur-Intervalle als Gesamtheit in sich. Von der Innen-Empfindung des Terzen- und Grundtonbewusstseins ausgehend findet diese Skala ganz neu wieder zu den alten «ekstatischen» Ur-Intervallen Sext und Septim hin und verwandelt sie, indem sie sie in einen umfassenden Dur- und Mollaspekt hineinstellt. Dies wird von mir auch musiktherapeutisch eingesetzt.

Zum Abschluss des Berichtes spielte ich sieben kleine Stücke von mir auf Viertelton-Klavichord vor, in denen jeweils eines der Ur-Intervalle innerhalb der modifizierten Leiter in Dur und Moll charakteristisch herausgearbeitet ist (Das Hohenrieder Orgelheft, Sieben Stücke zu den Wochentagen).

### *Dina Winter*

Während der Sektionstagung hatten viele Redner davon gesprochen, dass Wege gefunden werden müssen, die anthroposophischen darstellenden Künste zusammenzubringen. Durch diese Ansprachen angeregt und ermutigt brachte Dina Soresi Winter eine Gruppe von professionellen Künstlern aus Dornach und den USA zusammen. Zwei Präsentationen fanden statt: die erste während der Zeit, die für Dina Winters Bericht über ihre Arbeit mit der Gracia Ricardo Stimmenschulung vorgesehen war. Es war ein passender Zeitpunkt, denn sie setzt diese Methode bei der Ausbildung von Sängern ein, die an HOSTIA-Aufführungen teilnehmen (einer Organisation, deren Ziel es ist, Konzerte zu veranstalten, bei denen die verschiedenen Kunstrichtungen, darunter auch die Eurythmie, zusammenkommen). Die zweite Präsentation fand am darauffolgenden Nachmittag in dem für «Freie Initiativen» vorgesehenen Zeitraum statt.

Als Grundlage diente das Gedicht «Der König in Thule» aus Goethes Faust, das zunächst von Mirjam Hege rezitiert wurde. Die Würde und Aussagekraft des Gedichtes kamen durch ihre Sprache deutlich zum Ausdruck. Daraufhin wurden die gleichen Worte von Catherine Schmid, Sprachgestalterin und Schauspielerin an der Dornacher Bühne, ausgeführt und so gesungen, wie es bei der Faustaufführung in Dornach üblich ist (für Gretchens Lied wird die Musik von Zelter benutzt). Danach stellte Claudia Fontana, Eurythmistin aus Detroit, USA, den König von Thule im Kostüm dar, während Karen Myrin, Sprachgestalterin aus Spring Valley, New York, für sie sprach. Zum Schluss sang die Dornacher Mezzosopranistin Marion Amman das Gedicht in der Vertonung von Franz Schubert.

Das Experiment wurde weitergeführt mit der Gretchenszene aus dem zweiten Akt, wobei die Zeilen «Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer» von Catherine Schmid schauspielerisch dargestellt wurden. Danach sang Patricia Bailey, Sopranistin aus Ann Arbor, Michigan, Schuberts «Gretchen am Spinnrad».

Zum Abschluss der Nachmittagspräsentation nahmen wir die Kerkerszene aus dem Faust. Cathy Schmid spielte einen Teil der Szene, unterstützt von Mirjam Hege, die als Faust einsprang (übrigens eine ausgezeichnete Vorstellung). Darauf folgte die Arie «L'altra notte in fondo al maro» aus Boltos «Mefistofele», die in der Oper als Teil der Kerkerszene gesungen wird. Die Künstler fanden diese Zusammenarbeit äußerst hilfreich und interessant und waren der Meinung, dass sie auch ohne Zuschauer enorm davon profitiert hätten. Als die Präsentation in der Zeit für die «Freien Initiativen» besprochen wurde, sagte jemand aus dem Publikum, es sei «eines der bedeutendsten Ereignisse der Tagung» gewesen.

HOSTIA (kurz für HEIGHTS OF THE SPIRIT THROUGH THE INTEGRATION OF THE ARTS – Höhen des Geistes durch die Integration der Künste) wird zur Feier von Goethes 250. Geburtstag einen weiteren Beitrag zur Integration der Künste in Amerika leisten: eine Aufführung unter dem Titel «Der Genius Goethes und der italienische Einfluss in seinem Leben.» Sie wird am 18. September 1999 im Mendelssohn Theater in Ann Arbor stattfinden und wird unter anderen unterstützt vom Goethe Institut, vom Deutschen Konsulat in Detroit, von der Deutsch-Amerikanische Stiftung, vom Italienischen Konsulat in Detroit, von der Anthroposophische Gesellschaft in den Vereinigten Staaten und vom Goetheanum in Dornach.

(aus dem Englischen übersetzt von Margot M. Saar)

### Veronika Peter

Während der Tagung «Das Unhörbare in der Musik, der Eurythmie und der Sprache» vom 5.-9.4.99 war Gelegenheit, aus der Arbeit Christoph Peters über das «Unhörbare» zu berichten.

Eines seiner zentralen Anliegen war das *Wahrnehmen des Unhörbaren* in der Musik in seinen *verschiedenen Qualitäten*. Diese fand einen ersten Niederschlag in einer seiner Examensarbeiten:

«Zum Phänomen der Pause und der Wiederholung in der Musik»  
(Pädagogische Forschungsstelle beim Bund der Waldorfschulen)

Ausgangspunkt war die Äusserung Rudolf Steiners im Toneurythmiekurs: «das was man nicht hört ist die eigentliche Musik»

Im Studium stellte er als Eurythmiebegleiter fest, dass die Äusserung Rudolf Steiners zwar durchaus bewusst war und ernst genommen wurde, aber in der Ausführung nicht differenziert dargestellt wurde. Christoph Peter versuchte die verschiedenen Qualitäten zu erleben, zu «greifen», immer neu zu bewegen, bis an sein Lebensende.

Wie anders die Qualität z.B. einer «Auflichtungspause», wenn die drei Knaben durch die drei Damen angekündigt werden (I – Zauberflöte Mozart), im Gegensatz zu einer «Spannungspause» nach den ersten 2 Takt



pause» nach den ersten 2 Takt der Klaviersonate Op. 10,1, im 1. Satz (II – L. van Beethoven).

Oder im 1. Satz des d-moll

Abb. I Streichquartettes von Haydn,

Molto Allegro e con brio

L. van Beethoven, Op.10 No 1



Abb. II

Op.72/2 vom 4. zum 5. Takt – diese «Verwandlungspause» vom forte zum piano, nur durch eine Viertelpause hörbar (III).

Ganz anders die erwartungsvollen Klänge zu Beginn der Ouvertüre zur Zauberflöte (IV). Schon nach dem 1. Akkord durch die Fermate grösste Ruhe – Verwandlung und Spannung in einem, um nur einige bekannte Beispiele zu nennen.

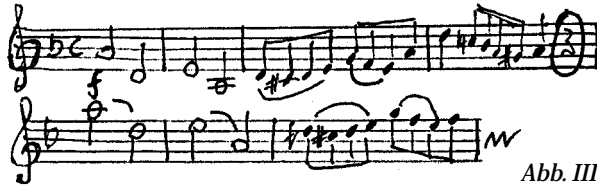


Abb. III

Bei der Demonstration versuchten wir, angeregt durch Christoph Peters Ausführungen, Erscheinungsformen der verschiedenen Pausenarten durch die Musikgeschichte zu verfolgen. Beginnend mit den ungeheuer eindrucksvollen Pausen bei Heinrich Schütz, aus den Biblischen Szenen, wie Maria Christus am Ostermorgen begegnet. (V)

Wir machten uns klar, wann überhaupt dieses «Unhörbare» in der Musik erscheint. Zur Zeit der Gregorianik fließt die Musik – nur vom Wort getragen und gegliedert – einstimmig, ohne dramatische Pausenerlebnisse. Bei Palestrina und Schütz findet man schon starke «Aufleuchtungen» von Pausen (s. Beispiel V).

Dann bei Bach u.a. Doch erst in der Klassik, eingeleitet durch die Vorklassik (z.B. Ph.E. Bach) tritt die starke Differenzierung der verschiedenen Pausen auf. Die drei Grossen Haydn, Mozart, Beethoven sind Meister der Pausengestaltung, wodurch der ganze Stil geprägt wird u.a.

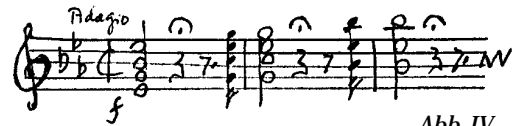


Abb. IV

In der Musik des 20. Jh. findet man Musik, in der die Unhörbarkeiten «Hauptausdruck» des ganzen Geschehens sind. Z.B. Arnold Schönbergs Op. 19, besonders Nr. 2 und 6.

Das Bewusstsein dieser Qualitäten setzt ja auch eine Differenzierung der Stille voraus. (Über Stille wird ja von verschiedenen Seiten gesprochen – wo es eigentlich fast keine Stille mehr gibt!) Die Stille kann eine Verdichtung erfahren, wenn z.B. mehrere Menschen gemeinsam etwas Geistiges innerlich bewegen. Sie hat die verschiedensten Erscheinungsformmöglichkeiten. Sie kann bei Übertreibung auch zur «Leere» werden, zum «Nichts». Das sei nur am Rande erwähnt.

Aus dem Osterdialog  
von Heinrich Schütz

Musical score for the Easter Dialogue by Heinrich Schütz. It features vocal parts for Soprano (Soprano), Alto (Alt), Bass (Bass), and Tenor (Tenor) with lyrics in German. The piano accompaniment is in the bass line. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'pp'.

Abb. V

Das feine Abspüren, während des Eurythmisierens oder Spielens, was das Stück an Ausdruck der Töne und der Pausen verlangt, ist abhängig vom Stil, von den Umständen (z.B. der Akustik), den Spielern u.a.m.

Aber eben auch ganz stark von der Möglichkeit Unhörbares real in das Musizieren mit einzubeziehen. Auch die kleinste «Atempause» kann von grosser Bedeutung sein.

Bei längerer Beschäftigung mit einem Stück verwandeln sich die Phänomene. Man ist im «Prozess», der Zeitgestaltung, muss ständig neu greifen. Sonst erstarrt alles. Wir alle wissen, wie schwer das ist.

Christoph Peter hat während der intensiven Beschäftigung mit den Phänomenen der Pausen für die verschiedenen Qualitäten Namen geprägt. Z.B. «Auflichtungspause», «Innenpause» und viele andere. Dadurch kommt das ganze Gebiet mehr ins Bewusstsein.

Heute sind sie den meisten Menschen, die damit umgehen, geläufig.

Vier engagierte Kollegen: Elsbeth Lindenmaier (Klavier), Isolde Diemand (Violine), Christoph Day (Viola) und Christoph Killian (Violoncello) standen mir tatkräftig und einfühlsam bei dieser Demonstration zur Seite. Dafür möchte ich ihnen sehr herzlich danken.

## Berichte zur Eurythmie

*Werner Barfod*

Die Aufgabenstellung ist, eine Ästhetik der Eurythmie, bzw. eine eurythmische Menschenkunde, zu erarbeiten. Rudolf Steiner hat die Grundlagen dazu aus der Anthroposophie und der Eurythmie gegeben. Aus dem Erarbeiteten des Gegebenen ist eine reiche eurythmische Tradition entstanden. Jetzt gilt es aber durch die eurythmischen Elemente zur menschenkundlichen Erfahrung und Durchdringung zu gelangen, um selbständig den Weg zu den Quellen der Kunst gehen zu können. Nur dann kann die Substanz der Eurythmie neu ergriffen und zeitgemäss weiterentwickelt werden.

Anhand einiger Beispiele aus der Forschungsarbeit soll dies erläutert werden, soweit das hier in Kurzform möglich ist:

1. Die Urgebärde des Menschen ist das geboren werden und sterben, das Ein- und Ausatmen das Weinen und Lachen – in der Eurythmie: Ballen und Spreizen. In ihr sind drei Urphänomene menschlichen Bewegens enthalten:
  - im Aufrichten, zwischen Licht und Schwere, der Lichtatem, aus dem sich alle Zonen eurythmischen Gestaltens ergeben;
  - im sich öffnen zur umgebenden Welt und sich in sich selbst zurückziehen, der Wärmeatem, der den beseelten Umraum in der eurythmischen Gestaltung sichtbar macht; im impulsierenden Ergreifen einer Gebärde und im zur Ruhe kommenden Gestalten der Lebensatem, der jeder eurythmischen Lautgestalt zu Grunde liegt. Verschiedenste eurythmische Elemente lassen sich aus dieser Bildequelle der Urphänomene entwickeln. Mehr darüber lässt sich im Buch: W. Barfod «Die drei Urphänomene eurythmischen Bewegens» (2. Auflage 1996 – Verlag am Goetheanum) finden.
2. Aus den Charakteristika Rudolf Steiners zu den Lauten ergeben sich verschiedene Wirkensebenen und Gestaltungsmöglichkeiten. Die Werdestufen der Erd- und Menschheitsentwicklung sind dabei Urbild dieser Lautstufen. Bei den Konsonanten differenziert sich der eurythmische Ausdruck zwischen Ich und Welt, bei den Vokalen in der Entwicklung des Menschen und seinem seelischen Widerklang.

Bei allen Lauten ergibt sich eine Gliederung in 7 Stufen, bei der die mittlere die eurythmische aus den farbigen Kunstmitteln – Bewegung – Gefühl – Charakter – bildet. Im Einzelnen damit zu arbeiten, verlebendigt die phantasievolle Gestaltungsmöglichkeit. (W. Barfod: Konsonanten und Vokale, Rudolf Steiners Charakteristika für die Eurythmie, 2. Auflage – 1997, Academie voor Eurythmie, Den Haag).

3. Für alles eurythmische Bewegungen lassen sich drei Bewegungsquellen erarbeiten, von denen die seelische Quelle im Herz-Raum die am meisten gepflegte ist. Die Grundlage für alles sprechend wirksame Eurythmisieren ist die ätherische Bewegungsquelle auf der Höhe des Sonnengeflechts, wo alle Bewegungen ihren Quell haben. Die Intensionen aber bekommt das eurythmische Bewegung aus dem geistigen Bewegungsquelle um den Kopf herum. Die Leitsatzübung: «Ich denke die Rede...» berührt diese Instrumentdifferenzierung ganz zentral, in dem im Verlauf der Übung das Bewegungsinstrument, die Gestalt, beseelt erscheint und die Verbindung mit dem Kosmos erübt wird durch die sechs Stellungen. (W. Barfod: Ich denke die Rede, 3. Auflage 1999 – Verlag am Goetheanum)

4. Aus der Arbeit am Tierkreis sei nur hingewiesen auf die Bildung der eurythmischen Tierkreisgesten: aus den Formkräften des strahligen oder spiraligen, aus der Farbe die sich dreifach qualitativ als Bewegung – Gefühl – Charakter erfüllen lässt, und dem Gestaltteil am Menschen, an dem die einzelne Geste wie kristallisiert in Erscheinung tritt.

Im menschlichen Handeln in den Arbeitsbewegungen lassen sich die Abdrücke der eurythmischen Lautgestalten auffinden. In den seelischen Urgesten im Leben zeigen sich die Reste der Tierkreisgesten als Grundlage für die sechs Sprachgebärden. Die Tierqualitäten der einzelnen Tiere im Tierkreis lassen die menschlichen Urtechniken erfahrbar machen. Es zeigt, wie die Eurythmie aus dem ganzen Menschen und seinem Werdegang durch die Zeiten heraus entwickelt ist und sich als neue Kunst in die Kultur der Gegenwart stellt. (W. Barfod: Tierkreisgesten und Menschenwesen, ein Weg zu den Quellen der Eurythmie, 1998 – Verlag am Goetheanum)

5. Zuletzt sei noch auf die eurythmischen Meditationen hingewiesen, um die Quelle der Eurythmie unmittelbar pflegen zu können an der menschlichen Bewegungsgestalt. Alle eurythmischen Meditationen urständen in esoterischen bzw. Mysterien-Zusammenhängen. Die Pflege der eurythmischen Grundlage, des Ätherleibes, als Ganzheit und in seiner Differenzierung hinsichtlich des ichhaften Beseelens der eurythmischen Bewegung, wird dadurch gewährleistet. (W. Barfod: I A O – und die eurythmischen Meditationen, 1999 – Verlag am Goetheanum)

Das mag als Hinweise für die Forschungsarbeiten in der Zusammenfassung genügen. Die Arbeitsweise ist immer von der eurythmischen Erfahrung ausgegangen, die mit den Fragen, mit denen ich gelebt habe, die menschenkundliche Verbindung suchte zwischen eurythmischer Gebärde und dem Menschen. Dabei gilt es immer wieder und wieder mit dem künstlerischen Sinn, dem fühlenden Wahrnehmen, die eurythmischen Bewegungsqualitäten innerlich abzutasten und in ihnen schrittweise zu erwachen.

## Computer und Eurythmie

*Annemarie Ehrlich-Liefmann*

Fragen, die mich beschäftigen:

*Wie können wir die Wirkungen, die der Computer auf den Menschen hat, kennen lernen?*

*Was können wir von der Eurythmie anbieten als Ausgleich?*

Wir waren eine kleine Arbeitsgruppe, einige die täglich mit dem Computer arbeiten als:

Programmierer, als Berater, als Entwickler und einige Eurythmistinnen.

Wir hatten Computer zur Verfügung und haben folgendermassen gearbeitet: Einer arbeitet, der Andere nimmt wahr.

Das Thema war, den Unterschied deutlich zu machen zwischen: einen Gedanken aufschreiben und einen Gedanken in den Computer einbringen.

Die Phänomene waren: bei dem Schreiben sind die Füße auf dem Boden, der Oberkörper ist etwas nach vorne gebeugt, beide Hände, manchmal auch die Unterarme sind auf dem Tisch, der Kopf ist ein wenig nach vorne geneigt, die Augen schauen der Hand zu, die schreibt. Das Schreiben war eine ziemlich fließende Bewegung von links nach rechts.

Der Eindruck war: verbunden, strömend, ruhig.

Jetzt die Phänomene des Sitzens am Computer: die Fusssohle weg vom Boden, auf Zehenspitzen auf den kleinen Rändern des Stuhles, oder der Fuss wird so gedreht, dass die Sohle nach oben schaut und nur die äussere Kante des Fusses am Boden ist. Die Haltung des Oberkörpers ist nach hinten gelehnt, die Hände, Fingerspitzen machen eine tickende Bewegung, der Kopf bewegt sich vom Papier zum Bildschirm und manchmal noch zu den Fingern.

Der Eindruck war: Abstand nehmen, nicht verbunden sein mit dem Boden, unruhig (vogelartig). Ein Teilnehmer der Arbeitsgruppe, dem ich bei einem Essen begegnete, zeichnete auf eine Papierserviette folgendes Gekritzelt:



Und fragte: was ist das?

Ich war erstaunt und antwortete: von der Eurythmie her gesehen sind es «Denkformen».

Er sagte: diese Bewegungen mache ich innerlich wenn ich tippe, von einem zum anderen Buchstaben. Und wie anders ist es, wenn wir schreiben: eine durchgehende, runde und gerade Bewegung (Gefühlsformen).

Selber habe ich mal zwei Stunden am Computer gearbeitet in der Triodos Bank, um es kennenzulernen. Nach zwei Stunden musste ich aufhören, da ich eine Verabredung hatte; ich hätte gerne weitergemacht, die Zeit ging rasend schnell vorbei und es war sehr spannend, für mich waren die zwei Stunden wie eine halbe!

Ich stand auf und mein Kopf war wie ein grosser Ballon, vollkommen schwebend und leicht! Das hatte ich bemerkt: also schnell etwas mit den Füßen machen, um wieder auf den Boden zu kommen.

Danach habe ich eine Übung probiert, die das Bewusstsein vom Kopf in die Füße bringt, in eurythmischer Sprache: eine Art «M» mit den Füßen, aber im Schuh; diese müsste sitzend von dem am Computer arbeitenden Menschen nach jeder Stunde ein paar Minuten gemacht werden. Ich habe etwas versucht, was kein anderer Mensch zu merken braucht, wenn ich es übe.

Das Bewusstsein geht von der Ferse des rechten Fusses aus, langsam an der Fusssohle entlang nach vorne bis zu den Zehenspitzen; wenn die Bewegung wieder zurück geht, fängt der



linke Fuss hinten bei der Ferse an. (Eine Art hin und her gehen, der eine Fuss nach vorne, der andere Fuss zurück u.s.w.).

Die Hände liegen ganz ruhig auf den Oberschenkeln und es ist merkwürdig, dass sie auch ungewollt die Bewegung mitmachen. Also die Fussbewegung wirkt bis in die Oberschenkel. Es ist öfter passiert, dass die Teilnehmer gar nicht wussten, wie sie zur Fusssohle kommen; wir mussten dann erst stampfen, dann die Füße bewegen, damit wir sie ins Bewusstsein bekamen und die zarte Bewegung durchführen konnten.

Nach einem Wochenende, an dem ich mit Menschen, die viel am Computer arbeiten, Eurythmie gemacht hatte, sprach ein begeisterter Computer-Programmierer aus: «der Computer kann alles was wir an Formen gemacht haben viel schneller, viel exakter, viel besser; aber was der Computer nicht kann, das ist das, was zwischen uns entsteht als Beziehungen, da ist das Leben.»!

Der Computer ist nicht mehr wegzudenken aus unserem Zeitalter, er hängt zusammen mit der Unternatur. Wir brauchen aber ein Gegengewicht, etwas was über die Natur hinaus geht und das ist die Eurythmie.

Die Laute aus ihrem kosmischen Ursprung bis zu den einfachsten heilenden Bewegungen!

## Die Stile der neuzeitlichen Musikgeschichte und die «Ideale» der Toneurythmie

*Hans-Ulrich Kretschmer*

Zunächst eine Vorbemerkung. Wenn im folgenden ein Musiker über die Toneurythmie schreibt, so verdient das eine Erklärung, handelt es sich doch nicht um sein eigenes Fach. Und es ist dies wohl überhaupt nur deshalb möglich, weil es in der Eurythmie immer um das *Menschliche* schlechthin geht. Dem Verfasser begann sich während seines Klavierstudiums bis ins Leibliche hinein ein musikalisches Bewußtsein zu entwickeln, das er später, nachdem er die Eurythmie näher kennengelernt hatte, als ein eurythmisches erkennen konnte. Durch viele Jahre der Zusammenarbeit mit der Eurythmie konnte sich dieses Bewußtsein immer mehr präzisieren, was sowohl Konsequenzen für das eigene Musizieren mit sich brachte als auch Fragen hinsichtlich der notwendigen Weiterentwicklung der Toneurythmie. Zum Inhalt der folgenden Ausführungen hat die tägliche Arbeit mit den Studenten an der Eurythmieausbildung in Den Haag wesentlich beigetragen, ebenso die Kollegiumsarbeit und insbesondere der Austausch mit Werner Barfod.

Schaut man auf den Gang der Musikgeschichte seit der Renaissance, so kann man in ihr eine faszinierende innere Folgerichtigkeit entdecken. Es ist so, als ob die mit der beginnenden Neuzeit geborene Bewußtseinsseele sich durch die Jahrhunderte hin wie ein Menschenkind entwickelt, das im Laufe seines Lebens Reifestadium um Reifestadium durchmacht, um immer mehr zu sich selbst zu finden. Mit der *Renaissance* wurde die musikalische Leiblichkeit der Bewußtseinsseele bzw. des Zeitalters der Terzenstimmung geboren. Diese besteht im wesentlichen in der Dur-Moll-Harmonik und im Takt. Der seelische Ausdruck der Renaissancemusik hat dabei noch etwas Kindliches, er lebt noch wie in der Umgebung.

Erst mit dem *Barock* wird die Musik innerlich richtig durchseelt. Doch geschieht das noch auf mehr allgemeinmenschliche Weise. Die verschiedenen Möglichkeiten musikalischen Gefühlsausdruckes wurden zu allgemeinen «Affekttypen» klassifiziert und jeder Satz in einem einheitlichen Affekt gehalten. Die volle Breite des menschlichen Gefühlslebens ist anwesend, doch der persönliche Ausdruck des einzelnen Komponisten steht noch zurück.

Denn das Individuum fühlte sich noch eingegliedert in einen überpersönlichen göttlichen wie menschlichen Zusammenhang, in eine Weltordnung. Man kann hier von der Bewußtseinsseele im Reifestadium der *Empfindungsseele* sprechen. Die Empfindungsseele trägt in sich die Möglichkeit, sich zum höchsten Seelenorgan des Menschen umzuformen, zur Intuitionsseele. In der Musik Bach's wird man diese Fähigkeit der Empfindungsseele, zu einem reinen Spiegel des Geistes zu werden, wiedererkennen können.

In der *Klassik* wird der Gefühlsausdruck der Musik individuell charakteristisch. Die Kompositionen werden mit detaillierten Interpretationsanweisungen hinsichtlich Tempo, Dynamik und Ausdruck versehen, um die angestrebte subjektive Gefühlssprache zu ermöglichen. In der Oper treten individuelle menschliche Charaktere an die Stelle von mythischen oder allegorischen Figuren. Der Höhepunkt dieses Entwicklungsschrittes dürfte bei Mozart und dem späten Haydn liegen. Die Bewußtseinsseele ist im Reifestadium der *Gemütsseele* angekommen.

Mit *Beethoven* wird die Gestaltung des musikalischen Ausdrucks im höchsten Maße ichhaft-existentiell und willenshaft-idealistisch. Den persönlichen Gefühlsausdruck durchzieht eine radikale innere Führung, das Selbstbewußtsein eigenen geistigen Schöpferturns. Mit Beethoven erst ist im eigentlichen Sinne die *Bewußtseinsseele erwacht*.

Auf den freiheitlichen und erdverbundenen Idealismus Beethovens folgt mit dem Zeitalter der *Romantik* eine innerliche Umwendung. Es entsteht in der Bewußtseinsseele eine starke Sehnsucht nach einer *gefühlsmäßigen Verbindung mit dem Geistigen außerhalb* ihrer selbst, mit dem Kosmos. Der romantische Mensch sucht im über sich hinauswachsenden poetischen Gefühl Erfüllung, wobei jedoch die Grenzen zwischen Realität und Fantastik verschwimmen können. Das gegenwärtige Zeitbewußtsein versucht, sich nach der Vergangenheit oder der Zukunft hin zu einem träumenden Tableaubewußtsein zu erheben.

Im Zeitalter der *Moderne* wird die Möglichkeit der erneuerten Rückverbindung mit dem Kosmisch-Geistigen konkret und real. Die Bewußtseinsseele beginnt, das *Geistige außerhalb des Menschen wach und ichhaft zu ergreifen*. Die von der Moderne verwendeten musikalischen Mittel sind als Keime einer zukünftigen Sekund- und Primstimmung aufzufassen. Grundsätzlich werden hier zwei Wege beschritten. Der eine sucht das Unhörbare im Klang (Debussy), der andere das Unhörbare zwischen den Tönen (Schönberg). Beide Wege sind, gerade wegen ihres Mißverständnisses und ihrer vielfachen Pervertierung, noch stets geistig aktuell.

Jedem der beschriebenen Stile der neuzeitlichen Musikgeschichte entspricht ein toneurythmisches Gestaltungsideal. Bevor das hier im einzelnen weiter konkretisiert werden kann, muß erst ein Blick auf den *musikalisch-toneurythmischen Grundprozeß* geworfen werden, der vielfältig metamorphosiert allem toneurythmischen Tun zugrunde liegt. Es geschieht dies hier anhand der Bildung des musikalischen Tones – bei einem anderen musikalischen Element bzw. einem größeren musikalischen Zusammenhang würde derselbe Vorgang in Variation auftreten – und unter dem Gesichtspunkt der drei eurythmischen Bewegungsansätze. Diese haben sich dem Verfasser im Laufe seiner Musiziertätigkeit erschlossen, bevor er sie im Buch «Ich denke die Rede...» von W.Barfod bereits differenziert ausformuliert wiedergefunden hat (woraus ersichtlich ist, daß Musiker und Eurythmisten eben weitgehend denselben Gesetzmäßigkeiten unterliegen). Der *geistige Bewegungsansatz* entfaltet sich von der Stirnmitte ausgehend in den hinteren Umraum des Kopfes hinein, der *seelische Bewegungsansatz* befindet sich zwischen den Schulterblättern im Herzraum und der *ätherische Bewegungsansatz* im Bereich des Sonnengeflechts (solar plexus).

Am *Anfang jeder Tonbildung* (siehe für das folgende auch Abb.1) steht die Notwendigkeit, sich dem *Wesen* des beabsichtigten Tones zu nähern. Dieses direkt zu greifen, ist dem Eurythmisten nicht so ohne weiteres möglich. Dazu ist der Ton ein zu hohes geistiges Wesen, welches

sich nicht *im* Menschen, sondern im Umkreis befindet. Gleichwohl kann sich dieses Tonwesen dem Eurythmisten mitteilen, wenn er die Bedingungen dafür schafft. Diese sind dann gegeben, wenn der Eurythmist sich innerlich vom geistigen Bewegungsansatz (Stirnmitte) aus in den *Hinterraum* – den eigentlichen musikalischen Hörraum – orientiert, um von dort her den Ton mit dem seelischen Bewegungsansatz zwischen den Schulterblättern zu empfangen. Der seelische Bewegungsansatz wird dann zu einer Art «Ohr», das in der Lage ist, die objektive seelische Wirkung des Tonwesens aus dem Hinterraum zu empfangen. Durch das beschriebene Zusammenspiel zwischen geistigem und seelischen Bewegungsansatz kann sich der Eurythmist bewußt an das unhörbare und unsichtbare Wesen der Musik anschließen.

Durch das «Ohr» des seelischen Bewegungsansatzes findet der Ton *Eingang in die Gestalt* des Menschen. (Die Äußerungen Steiners über die zentrale Stellung des seelischen Bewegungsansatzes für die Toneurythmie sind zusammengetragen in W.Barfod, a.a.O.; auch die Notizbucheintragung R.Steiners «Der Ton entsteht im Centrum» gehört hierher). Je nach seelischer Qualität, nach Farbe des Tones (z.B. Dur-Moll-Charakter, Tonhöhe, Intervallstufe usw.) findet dieser seinen spezifischen Ort in der Gestalt des Eurythmisten und beginnt hier innerlich zu resonieren. In jedem Fall wird die Gestalt im Bereich zwischen den Füßen und dem Becken resonieren, da das Tonwesen als solches stets Primcharakter hat (auch wenn es sich im Zusammenhang z.B. um eine Septimstufe handelt). Bei alledem befinden wir uns noch stets *vor* dem hörbaren Klingen des Tones.

Der letzte Schritt der Tonvorbereitung besteht in der *Vorbewegung des Schritts* vom ätherischen Bewegungsansatz (solar plexus) aus. Diese Vorbewegung gestaltet sich nach Tempo und Gewicht ganz entsprechend der seelischen Qualität des Tones. Sie steigert und staut sich zum Beginnpunkt des hörbaren Tones hin. Die so gewonnene Kraft ermöglicht der ebenfalls vorzugreifenden Tongebärde überhaupt erst zu klingen; darauf wird noch zurückzukommen sein. Die soeben beschriebenen drei Phasen der Tonvorbereitung bilden in sich eine innerliche und zeitliche Einheit. Das gilt ebenso für die nun zu beschreibenden drei Phasen des klingenden Tons.

Mit dem *Erklingen des Tons* löst sich die gestaute Vorbewegung in die *ausströmende Tonbewegung*, die den klingenden Ton trägt. Sie verhält sich zur Vorbewegung wie Einatmen und Ausatmen.

Zugleich leuchtet die seelische Farbe des Tons, die innerlich bereits resonierte, in der *Gestalt* auf und wird zur seelischen Expression. Dies ist die Voraussetzung für eine wirklich durchseelte Gebärde. Dabei ist in jeweils differenzierter Weise die ganze Gestalt miteinbezogen, denn «der Ton erscheint durch den *ganzen* Menschen» (Elena Zuccoli, «Aus der Toneurythmie-Arbeit an der ersten Eurythmie-Schule in Stuttgart 1922-24», Hervorhebung durch den Verfasser).

Schließlich wird der Ton am *Schlüsselbein zum Klang* und durchstrahlt die Armgebärde in die Peripherie hinein bis an die Grenzen des eurythmischen (Bühnen-)Raumes. Wo das gelingt, beginnt der Ton im *Raum* zu «*klingen*». Als eigentliches Endziel der Tonbildung kann das geistige Tonwesen aus dem Umkreis heraus «antworten» und sich in Gestalt eines übersinnlichen Lichtstrahles von außen kommend mit der Tongebärde verbinden. Dieses Ereignis bleibt letztlich immer ein Gnadengeschenk. Dem Verfasser ist zweimal vergönnt gewesen, es zu «sehen».

	<i>Tonvorbereitung</i>	<i>Klingender Ton</i>
<i>Geistiger Bewegungsansatz</i>	Bewußte Orientierung in den Hinterraum als den eigentlich musikalischen Raum	Ausstrahlen des klingenden Tones vom Schlüsselbein aus in die Umgebung und «Antwort» des Tonwesens
	↓	↑
<i>Seelischer Bewegungsansatz</i>	«Ohr» zwischen den Schulterblättern, Ergreifen und Resonieren der Gestalt	Seelische Expression der Gesamtgestalt
	↓	↑
<i>Ätherischer Bewegungsansatz</i>	Vorbewegung, sich intensivierend → Tonbewegung, sich lösend	

Abb. 1

Es soll nun noch etwas näher eingegangen werden auf das Phänomen des *eurythmischen Klingens*, das sich aus den soeben skizzierten 2 x 3 in sich gespiegelten Phasen der Tonbildung noch nicht wirklich erklären läßt. Wie kommt es zum Sprung von der nicht klingenden Tonvorbereitung zum klingenden Ton?

Wir haben oben bereits beschrieben, wie sich die vom ätherischen oder Willensansatz aus angesetzte Vorbewegung zum Punkt des Erklingens des Tones hin intensiviert und staut. Dieser

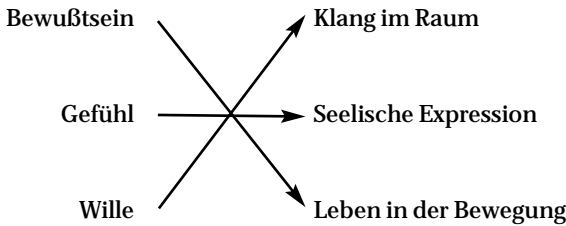


Abb. 2

Widerstand im Schritt – als gefühlter Widerstand der Erde – ermöglicht, die nötige Kraft zu sammeln, um die irdische Materie des Schlüsselbeins innerlich zu durchdringen und damit die Tongebärde zum Klingenzu bringen, aber auch die Kraft, um dann in der Umgebung den Klang des Tones erhalten zu können. Die in der Vorbewegung aktivierte Willenskraft metamorphosiert sich

also in den *Klang des Tones in Gebärde und Raum*. Hingegen darf sich die Willenskraft nicht in die Tonbewegung hinein metamorphosieren, denn diese muß sich lösen und darf keinen «Eigenwillen» mehr entfalten.

In der Tonbewegung findet letztlich die Bewußtseinskraft des geistigen Bewegungsansatzes ihr eigentliches Ziel. Das Bewußtsein taucht in das normalerweise schlafende Gebiet der Bewegung unter und erwacht hier. Es wird zum *bewußten geistigen Leben im inneren Prozeß der Tonbewegung*, welche ja den beseelten, klingenden Ton im eigentlichen Sinne trägt.

So kommt es im Moment des Erklingens des Tones zu einer Überkreuzung der geistigen und der willentlichen Tätigkeit, während sich das *gefühlte innere Resonieren in seelische Expression* verwandelt.

Wir kehren nun zu den Stilen der neuzeitlichen Musikgeschichte zurück, um die mit diesen verbundenen toneurythmischen Gestaltungsideale zu entwickeln. Der oben beschriebene toneurythmische Grundprozeß entspricht dabei stilistisch der Gestaltung eines Werkes des *Barock*. Die eigentliche gestalterische Aktivität des Eurythmisten liegt hier in den ersten beiden Phasen des Urprozesses, genauer gesagt zwischen ihnen. Die Hauptaufgabe bei der Gestaltung etwa einer Komposition von Bach liegt im *aktiven seelischen Empfangen der Musik aus dem Hinterraum*. Ist das toneurythmische Instrument gut vorbereitet, d.h.

zugleich aktiv *und* durchlässig, vollziehen sich die anderen Phasen dann gleichsam von selber. Jegliche subjektive Zutat an die barocke Fülle objektiver menschlicher Empfindung erscheint unangemessen. Die Musik ergreift die Gestalt und nimmt diese in die Bewegung mit, der Ton geht «*durch den Menschen*» hindurch. Dieses erste toneurythmische «Ideal» kann sich vor dem Barock noch nicht verwirklichen. Denn solange das Seelische des Menschen sich noch mehr um ihn herum als in ihm befindet, kann er die Musik auch noch nicht in sich aufnehmen und durch sich hindurchlassen.

In der *Klassik* ist *subjektive seelische Gestaltung* nicht nur zulässig, sondern notwendig und vom Komponisten ausdrücklich erwünscht. Die eurythmisch-gestalterische Aktivität liegt hier zwischen der zweiten und der dritten Phase des toneurythmischen Grundprozesses. Sie nimmt in der individuellen seelischen Mitte des Menschen ihren Ausgang und differenziert, färbt alle vorbereitende, vorgreifende eurythmische Bewegung nach Tempo und Gewicht. Die folgenden Phasen vollziehen sich dann entsprechend, ohne daß es eines weiteren gestalterischen Eingriffs bedürfte. In der *Klassik* tritt also ein zweites toneurythmisches Gestaltungsideal hinzu (das erste wird dadurch nicht aufgehoben!): *Aktiv beseelte Bewegung und Gebärde*.

Die *Beethoven'sche* Musik fordert eine gestalterische Aktivität zwischen der zusammengehörigen dritten/vierten und der fünften Phase des toneurythmischen Grundprozesses. Das eurythmische Vorbewegen kann sich hier nicht mehr einfach in den Ton hinein lösen, sondern das *willenshafte Element* des Vorgreifens dehnt sich auf die *Tonbewegung* selbst aus. Große Bögen müssen gespannt, radikale seelische Ausdruckswechsel bewegungsmäßig gegriffen werden; in Pausen muß die Bewegung abrupt abgebrochen und sofort wieder aktiv neubelebt werden usw.. Hierdurch entsteht eine neuartige seelische Expressivität als Ausdruck der ichhaften, schöpferischen Existenz. Das dritte toneurythmische Ideal kann deshalb lauten: *Ichhaft-existentieller Ausdruck*. Mit Beethoven ist der tiefste Inkarnationspunkt der Musik wie der Eurythmie durchschritten. Die folgende Entwicklung baut auf der Willensgrundlage Beethoven's auf.

In der *Romantik* verlagert sich die eurythmische Gestaltungsaktivität zwischen die fünfte und sechste Phase des toneurythmischen Grundprozesses. Die willenshafte Gestaltung der Tonbewegung wird zu einer bewußten Auseinandersetzung mit den Zeitrichtungen der Vergangenheit und der Zukunft, d.h. die Tonbewegung kann bewußt einen Wimpernschlag der Musik hinterherlaufen, oder ihr auch (über das Vorgreifen hinaus) zuvorkommen. Die Seele kann sich auf diese Weise *über ihre gegenwärtige Gebundenheit an die Leiblichkeit hinaus* ein Stück weit *in die Umgebung ausdehnen*, vom seelischen Bewegungsansatz zwischen den Schulterblättern aus, womit sie die Zeit eigentlich zu überwinden sucht. Das Streben nach einer gefühlhaften Verbindung mit dem Umkreis führt zu dem eurythmischen Gestaltungsideal: *Mit dem Schleier die Grenzen des Umraums ertasten*.

Mit der *Moderne* schließt sich der Kreis: Die sechste Phase des toneurythmischen Grundprozesses wird zugleich zu einer neuen ersten Phase. Die eurythmische Gestaltung muß sich dafür willentlich soweit steigern, daß sie *aktiv eine Bewegung des Umkreises hervorrufen* kann. Dies konnte sich davor nur gleichsam als Geschenk einstellen, sofern der Eurythmist sich dem Umkreis wirklich voll empfangend zur Verfügung stellte (siehe den toneurythmischen Grundprozeß). In der *Moderne* ist hierfür die aktive Mitgestaltung des Eurythmisten gefordert. Gestalterisch bedeutet dies, daß der Eurythmist in der Umgebung noch über das ausgedehnte Gefühl des romantischen Stils hinauskommen muß. Dies geschieht durch ein Loslassen vom seelischen Bewegungsansatz zwischen den Schulterblättern aus, in zwei Richtungen zugleich, sowohl in die Umgebung (sechste Phase) als auch in die Gestalt hinein (erste Phase). Wo das gelingt, kann *die Seele zugleich im Leib und in der Umgebung leben* und

sich darin halten. Willenshaftes Greifen in die Umgebung und Empfangen aus der Umgebung halten sich die Waage. Damit kommt die Toneurythmie an ihr eigentliches Ziel, soweit man so etwas vom heutigen Standpunkt aus überhaupt formulieren kann. Es ist dies das letzte und höchste Ideal der toneurythmischen Gestaltung: *Alle Bewegung ist zugleich wilenshaft und aus der Umgebung geführt*

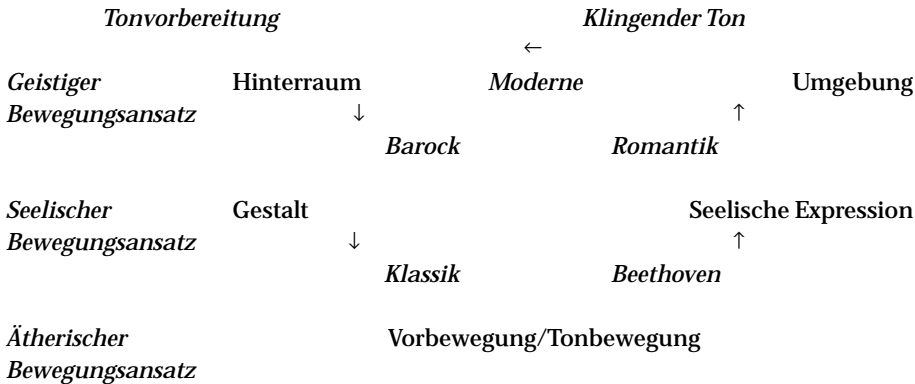


Abb.3

Nachbemerkung: Wenn man das hier Ausgeführte ganz konkret und praktisch nimmt, so lassen sich daraus zahlreiche Übungen und methodische Übschritte entwickeln, worauf hier nun nicht weiter eingegangen werden kann. Der Verfasser würde sich in diesem Sinne über Reaktionen und Austausch sehr freuen.

Von diesem Aufsatz und dem Aufsatz «Melodie-Harmonie-Rhythmus oder Melos-Rhythmus-Takt» (Rundbrief Ostern 1999) ist eine gemeinsame übersichtliche Zusammenfassung in Form eines Posters (A1-Format) erhältlich mit Grafiken und farbigen eurythmischen Zeichnungen. Zu bestellen bei: *Hogeschool Helicon, Studentenfonds, Riouwstr. 1, NL-2585 GP Den Haag; Preis: 25.- Gulden zzgl. Versandkosten.*

## Spieler – Figur – Zuschauer, zur Bedeutung der Figur als Medium

Mathias Ueblacker

«Ich glaube an die unsterbliche Seele der Marionetten und Puppen. Es sind Wesen von Holz und Pappe, aber es ist etwas Göttliches in ihnen, wie klein sie auch immer sein mögen. Sie leben nicht wie unsereiner – und doch leben sie. Sie leben wie die unsterblichen Götter.»<sup>1</sup>

Dieses Bekenntnis des französischen Schriftstellers und Nobelpreisträgers Anatole France (1844-1924) konzentriert in genialer Verkürzung einen großen Teil dessen, was als das Phänomen der Figur bezeichnet werden kann, sei sie nun Hand- oder Stockpuppe, Marionette, Schattenfigur oder auch abstraktes Spielobjekt.

Einigem werden wir begegnen, wenn wir nachspüren den mehrschichtigen Fähigkeiten der Figur, als Vermittler, als Medium aufzutreten.

Ausgehend von der Eigenart der Figur, die uns täglich begegnet, streifen wir die Geschichte des Puppenspiels, um uns dann der Theaterfigur selbst anzunähern. Wie stehen Figur,

Schauspieler und Theatermaske zueinander und wie ist es, wenn sich von einem Spieler eine scheinbar selbständige Figur absetzt – hat sie besondere Möglichkeiten und wie verhält sie sich zu ihrem Spieler? Am Ende der Betrachtung wird der Versuch stehen, zu erfassen, welche Aufgabe die Figur zwischen Spieler und Zuschauer zu erfüllen hat.

Seit Jahrhunderten begleiten diese «Wesen von Holz und Pappe» den Menschen, noch immer erwecken sie beim Zuschauer die Illusion des Lebendigen; auch wenn er weiß, daß da ein Spieler dahintersteht, gibt er sich dem Zauber der Figur hin.

Puppenspiel, Marionettentheater, Figurentheater – Aufgaben, Inhalte und Bezeichnungen haben sich aus den jeweiligen Lebensumständen der Menschen ergeben und sich mit ihnen gewandelt; die heutige Vielfalt der Spielarten wird seit einiger Zeit unter dem Begriff «Figurentheater» zusammengefaßt.

Figurentheater – Theater mit Figuren – *was ist denn eine Figur* – dem Grundbegriff nach?

Die spontane Vorstellung wird sich wohl auf die Figur richten, die eine menschliche Gestalt hat oder wenigstens ein Lebewesen abbildet. Daneben aber hat der Begriff noch recht vielfältige Bedeutungen:

Die *Redekunst* kennt die Figur und die *Musik*, in der *Geometrie* findet sie sich, man kann Figuren *tanzen*, es gibt *Schach-* und sonstige *Spielfiguren*, ein Redner hofft, eine *gute Figur* zu machen. Schließlich und hauptsächlich sind da die *kultische Figur* und die in der *Bildenden Kunst*.

Das Gemeinsame all dieser Figuren ist: sie sind nicht das Eigentliche an sich, sie haben eine übertragene Bedeutung, sie bilden etwas ab: die musikalische Idee etwa, die geometrische Gesetzmäßigkeit, eine religiöse Vorstellung, ein künstlerischer Impuls sind in die jeweilige Figur geronnen und haben sich verfestigt.

Der sie sinnlich aufnehmende Betrachter erschließt sich diese Figuren und nimmt die ihnen innewohnenden Aussagen und Qualitäten auf.

Die ersten Figuren, die der Mensch sich schuf, hatten kultische Bedeutung, mit ihnen holte er göttliche Eigenschaften und Kräfte bildhaft – bildnerisch in seine Vorstellungswelt. Frau Dr. Sease wies in ihrem Vortrag<sup>2</sup> darauf hin, daß in Nord- und Mittelamerika die Übergänge zwischen dem Kultischen und dem Künstlerischen fließend seien.

Im Götterkult und in den damit verbundenen Riten wurzelt auch das *Figurenspiel*. (Die indische Mythologie übrigens erzählt, daß der erste Puppenspieler aus dem Munde Brahmas, des Weltenschöpfers geboren sei.<sup>3</sup>)

Ein kurzer Blick auf die Vergangenheit soll einstimmen in den Lebensraum unserer Figur. Die *Geschichte des Puppenspiels* erstreckt sich vom Götterkult früher Kulturen bis zur politischen Satire unserer Tage. Aus der antiken Literatur erfahren wir von «an Fäden bewegten Bildern», der griechische Geschichtsschreiber Herodot berichtet von Tempelfrauen, die bei Osirisfeiern Figuren trugen, deren Glieder mittels eines Fadens bewegt wurden<sup>4</sup> – ob das Marionetten in unserem Sinne waren, muß offen bleiben.

Hans Richard Purschke, der wohl gründlichste Forscher auf dem Felde des Puppenspiels, verfolgt den Weg der *an Fäden bewegten Gliederpuppe* von ihrem tatsächlich gesicherten ersten Auftreten im China des 10. Jahrhunderts über Persien und Arabien in den Türkischen Raum. Von dort brachten sie im 12. Jahrhundert die Heimkehrer von den Kreuzzügen nach Frankreich und Deutschland.<sup>5</sup>

Die *Stockpuppe* entwickelte sich aus dem chinesischen Begräbniskult. Die *Handpuppe* wiederum scheint in Persien geboren zu sein und steht in Europa seit dem Mittelalter in Verbindung mit dem Straßentheater. Am sichersten belegt ist das *Schattenspiel*, das heute noch in Asien eine uralte Tradition aufrecht erhält.

Bewegliche Marienfiguren in Frankreich – wiederum bei Prozessionen – scheinen der Marionette ihren Namen gegeben zu haben. Groß muß die Anziehungskraft dieser Figuren bei mittelalterlichen Mysterienspielen gewesen sein, so mächtig, daß die Kirche einen zu großen Glauben des Volkes an ihren göttlichen Charakter befürchtete. Das Konzil von Trient verbot im Jahr 1543 die Spiele<sup>6</sup>, mit wenig nachhaltigem Erfolg. Die Verbote mußten erneuert werden, die suggestive Wirkung der Puppen, die Nähe von Glauben zu Aberglauben, die Bloßstellung höfischer Verhältnisse durch die sehr direkte und nicht immer sehr vornehme Art der lustigen Figur provozierten bis weit hinein in das 19. Jahrhundert die Reaktion der Obrigkeit.

Allem Widerstand zum Trotz bleibt das Puppenspiel als Theater des Volks am Leben, Pulcinella, Puck, Guignol, Petruschka und Hanswurst lassen sich nicht so leicht unterkriegen.

In den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts kam es zu einer intensiven Begegnung der Figur des Puppenspiels – vor allem der Marionette – mit der Bildenden Kunst. Oskar Kokoschka, Paul Klee, Wassily Kandinsky, der Architekt Walter Gropius (Bauhaus) experimentierten mit Figuren und spielten selbst Puppentheater. Sie strebten nach dem Ideal der «reinen», der ganz und gar nicht mehr an den Menschen erinnernden Marionette. Nichts sollte sie sein als sie selbst und deshalb setzte man sie aus geometrischen Körpern zusammen<sup>7</sup> – der erste Schritt in die Abstraktion war getan. Es begann, was in jüngster Zeit als *Materialtheater* entstand – das ungestaltete Material einsetzt – oder als *Objekttheater*, das alltägliche Gebrauchsgegenstände wie Werkzeuge, Bürsten, Korkenzieher u.ä. für seine Rollen verwendet.

Diese Ausdrucksformen sind weit über das Puppenspiel hinausgewachsen und finden sich vereint in dem übergreifenden Sammelbegriff *Figurentheater*.

Immer noch aber lebt die Figur aus ihrem mystischen Ursprung: sie spielt vor einem nicht natürlichen Hintergrund. Früher war ihr die Bedeutung durch einen priesterlichen «Spieler» gegeben. Heute, mit z.T. gar nicht mehr bildnerisch festgelegten Figuren, muß sich der Zuschauer aus sich heraus mit der Aussage der Figur auseinandersetzen.

Dazu muß die Figur aber auch eine wirkliche Aussage haben. Die Spielfigur muß – wie ihr Urahne, die Kultfigur – Mittler bleiben zu einem ideellen Hintergrund – oder es wieder werden.

*Die «Wesen von Holz und Pappe...leben nicht wie unsereiner» – sie sind nicht aus Fleisch und Blut und doch erscheinen sie lebendig.*

Jeder Puppenspieler kennt das stoffliche Innenleben seiner Puppen, er ist mit ihrer Technik vertraut, er weiß, daß sie nur gestaltetes Material sind. Katrin Belvedere wird uns eine Kleinigkeit demonstrieren (Frau Belvedere «verwandelt» einen Schal in einen «Hund», den sie dann hinter ihrem Arm wie aus einem Körbchen auftauchen läßt).

Katrin Belvederes Puppe ist ein Schal, ganz ohne Zweifel. Streckt aber der «Hund» sein Schnäuzchen über ihren Arm, dann haben wir die Illusion der Lebendigkeit; wir sehen den Hund scheu, verschlafen oder neugierig aus dem (nicht vorhandenen) Körbchen kommen, sehen ihn blinzeln, schnüffeln usw. Dieser Anschein des Lebendigen wird immer wieder als der Reiz, der Zauber, *das Geheimnis der Puppe* beschrieben.

Hierzu drei Beobachtungen:

Mit ungefähr drei oder vier Jahren spielte unsere Tochter häufig mit einer «Prinzessin». Das war ein farbiges Seidentuch, über eine Wasserflasche gelegt und mit dem Verschuß so festgeklemmt, daß es wie ein Schleier herabfiel. Dieses Geschöpf bewegte sie wie eine Stehpuppe, führte Zwiegespräche und nahm es mit tiefem Ernst als Prinzessin, obwohl sie es doch selbst zusammengebaut hatte. Welche Kraft wirkt da, was gibt der Flaschenfigur diese Wirkung?

Die zweite Beobachtung:

Nach einem Puppenspiel – die Leserin hatte unübersehbar neben der Bühne gesessen, die Marionetten waren offen geführt worden – war es den Kindern erlaubt, die Puppen anzuse-



hen. Ein ungefähr Achtjähriger inspizierte eine Puppe lange und genau. Er schien zufrieden und meinte die Figur durchschaut zu haben – nur «Wie habt ihr das gemacht, daß die spricht?», fragte er.

Die dritte Beobachtung:

Als Leser des Märchens «Der Trommler» vor der Bühne sitzend, bemerkte ich, daß die Hauptfigur, eine Marionette, fähig war, den Gesichtsausdruck zu verändern. Einbildung, dachte ich, das kommt, weil man so ganz drin ist in dem Märchen. Doch auch in nüchterner Probenstimmung blieb es so, je nach Handlung wandelte die Figur ihr Gesicht zwischen eher heiter und eher ernst. Weshalb? Seine Bildnerin hatte ihm unbewußt eine mehr heitere und eine mehr ernste Gesichtshälfte gegeben, kaum auffallend, aber doch so, daß der Zuschauer die jeweils passende Seite des Gesichts mit der momentanen Stimmung im Märchen verbinden konnte.

Als Schlußfolgerung aus diesen 3 Beobachtungen könnte man die Spielfigur als ein Behältnis sehen, als ein Behältnis mit «zauberhaften» Inhalten: Während aber aus einem faktischen Topf nur herauszuholen ist, was wirklich drin ist, kann der Zuschauer aus dem bildhaften Gefäß der Figur seine eigenen Eindrücke schöpfen entsprechend seinem inneren Erleben. Und jeder kann das für sich, in jedem entsteht ein nuanciert eigenes Bild, in einem anderen wird es ein etwas anderes Bild sein.

Für das Kind im 1. Jahrsiebt sagt Rudolf Steiner in der «Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkte der Geisteswissenschaft»<sup>8</sup> das so:

*«Man kann einem Kinde eine Puppe machen, indem man eine alte Serviette zusammenwindet, aus zwei Zipfeln Beine, aus zwei anderen Zipfeln Arme fabriziert, aus einem Knoten den Kopf, und dann mit Tintenkleksen Augen und Nase und Mund malt. Oder man kann eine sogenannte schöne Puppe mit echten Haaren und bemalten Wangen kaufen und sie dem Kinde geben... Wenn das Kind die zusammengewickelte Serviette vor sich hat, so muß es sich aus seiner Phantasie heraus, das ergänzen, was das Ding erst als Mensch erscheinen läßt...»*

*«Diese Arbeit wirkt bildend auf die Formen des Gehirns»,* sagt Rudolf Steiner.

Und wichtig erscheint, daß das Kind sich aus *seiner* Phantasie heraus ergänzen muß, was die Puppe offen läßt, daß es dies aber auch kann.

Nun kann man doch, stark vereinfachend natürlich, fragen, ob das beim älteren Kind oder beim erwachsenen Zuschauer eines Figurenspiels so gänzlich anders ist. Die Antwort, theaterwissenschaftlich aufbereitet lautet:

*«Als Ergebnis der Verknüpfung der Puppe, einem leblosen Objekt, mit der lebendigen, subjektiv bedingten Darstellungsaktion des Puppenspielers entsteht eine erlebbare subjektbezogene Figur, die weder mit der Puppe, noch mit dem Darsteller identisch, sondern ein Anderes ist, das in der Phantasie des Zuschauers seine einmalige Vollendung und Verwirklichung erfährt, denn dort, durch seine Subjektivität bereichert, wirkt es.»<sup>9</sup>*

So ist das, erkenntnistheoretisch. Als Puppenspieler möchte ich es etwas praktischer erklären:

Fließt die Kraft schöpferischer Anstrengung des Spielers in Gestaltung und Spiel, dann kann die Kraft der Phantasie des Zuschauers daraus eigene Vorstellungsbilder schöpfen. Dasjenige, was der Spieler in seine Figur gibt, wird im Phantasieraum des Zuschauers zu einem eigenen Bild geformt. Das ist dann nicht mehr ganz das, was vom Spieler ausging, es entspricht auch nicht genau der Puppe, sondern es ist etwas Neues, Drittes, ein ganz eigener Eindruck des Zuschauers.

Das *Figurentheater* gehört, wie *Schauspiel*, *Pantomime* und *Maskentheater* zur Darstellenden Kunst. Seine Figuren sind zwar bildnerisch gestaltete Objekte, doch sie dienen dazu, im

Zusammenhang eines Theaters etwas darzustellen.<sup>10</sup> *Wie verhält sich das Figurentheater zu seinen Verwandten?* (Ganz kurz angeschnitten werden kann das nur):

Erlebt der Zuschauer die Gestaltung einer Rolle durch einen *Schauspieler*, so ist dessen Mimik wesentlich am spielerischen Gesamtausdruck beteiligt, er bleibt als individueller Mensch erkennbar anwesend.

Die *Maske* verdeckt die Individualität, sie legt auf einen nicht mehr veränderbaren Gesichtsausdruck fest, der einen Teil der Rolle prägend objektiviert. Der Maskenspieler verzichtet auf den ausdrucksvollsten Teil seiner Persönlichkeit. Der Zuschauer erlebt die Rolle in gewisser Weise aufgeteilt in einen maskenhaft starren und in einen körperlich bewegten Ausdruck. Mit der Maske tritt etwas Distanzierendes zwischen Zuschauer und Spieler.

Die *Figur* könnte man in diesem Zusammenhang als eine «den ganzen Körper erfassende Maske» sehen, die auch noch die Bewegung abstrahierend objektiviert. Mehr oder weniger losgelöst vom Spieler agiert dann diese «ganzkörperliche Maske»<sup>11</sup>: Beim Figurenspiel gibt es keine *unmittelbare* Beziehung mehr zwischen Zuschauer und Spieler, zwischen die beiden tritt ein vermittelndes Drittes: die *Figur als Medium*.

Diese Figur ist insgesamt künstlich, es ist nichts Selbstlebendes an ihr, ihr Ausdruck ist durch die bildnerische Gestaltung unabänderlich festgelegt, sie bewegt sich nicht selbst, sondern erhält ihre Führung von außen – wenn man es einmal mit der Handpuppe nicht so genau nimmt. Ohne ihren Spieler bleibt die Figur ein mehr oder weniger gestalteter Gegenstand, sie ist auf die Belebung durch ihren Spieler angewiesen (*und* auf die schöpferische Mitarbeit des Zuschauers, ohne die Figurenspiel nicht möglich ist).

Figurenspiel ist gekennzeichnet dadurch, daß eine Rolle, losgelöst vom Darsteller, in einem materiellen Objekt scheinbar selbständig agiert, also – wenn man so will – durch *die Teilung des Schauspielers in Schau und Spieler*, dies aber unter ganz besonderen Bedingungen.

Nach einer Aufführung von «Schneewittchen» in Vicenza wollte eine Mutter mit ihrem vier- oder fünfjährigen Töchterchen stracks hinter den Bühnenvorhang. Nur mit Mühe war sie davon abzuhalten, ihrem Kind nachzuweisen, daß da «nur» Puppen gespielt hatten. Das Mädchen nämlich hatte wirkliche Lebewesen erlebt.

Zu diesem Vorfall gäbe es manches zu sagen, doch kommt es hier nur auf die entstandene Illusion des Lebendigen an und darauf, was sich als scheinbare Selbständigkeit der Figur und ihrer Rolle daraus ergibt.

Der Schauspieler nimmt die Rolle, die er darzustellen hat, in sich auf, er findet die Mittel seiner Darstellungskunst in sich. Der Zuschauer erlebt den Schauspieler und die Rolle als untrennbare Einheit. Was zunächst unmöglich erscheint, ist dennoch das *Prinzip des Figurentheaters*: es nimmt Darsteller und Rolle auseinander. Der Spieler nämlich schafft sich für seine Rolle ein Darstellungsinstrument, das ist die Figur. Diese Figur schickt er – so scheint es – allein auf die Bühne und überläßt ihr, die Rolle zu spielen. Der Zuschauer nimmt also die Rolle getrennt vom Darsteller wahr.

«Im inszenierten Subjekt – Verhalten von Objekten liegt der wesentliche Widerspruch, mit der sich das Figurentheater auseinandersetzen hat»<sup>12</sup> formuliert das Werner Knoedgen, Professor für Figurentheater in Stuttgart in seiner Studie *«Das Unmögliche Theater; Zur Phänomenologie des Figurentheaters»*.

Weil der Zuschauer wisse, daß hinter der dargestellten Figur ein Spieler steht, fordert Knoedgen vom Spieler, daß er sich überlege, wie er selbst darstellerisch in Erscheinung treten solle. Nur das Inszenieren dieser Trennung, d.h. das Einbeziehen dessen in die Handlung auf der Bühne, das Deutlichmachen dieser Trennung beantwortet lt. Knoedgen dem Zuschauer, weshalb er sich dieses unlebendige, künstliche Theater ansehen solle.

«Nicht durch plastisches Gestalten und nicht durch Beleben, sondern nur durch Inszenieren wird das Objekt des Figurentheaters zur Spielfigur. Und nur durch dasselbe Inszenieren wird das Subjekt des Figurentheaters zum Figurenspieler. Erst wenn dieses Subjekt als ein aktiv inszenierendes zu erkennen ist, kann die belebte Gestalt des Objekts als ein inszeniertes wahrgenommen werden, haben beide ein verbindliches Drittes: Die Szene.»<sup>13</sup>

Wie wir hören, macht es der Autor seinem Leser nicht leicht. Sprache und Intellektualität bauen manche Hürde auf. Was heißt das, «ein verbindliches Drittes»? Der Schauspieler einverleibt sich die Rolle – «einverleibt» bewußt als ein Wort gesagt, da wird sein Inhalt deutlicher – und dann wirkt ein homogener Ausdruck auf den Zuschauer. Das kann das Figurentheater nicht, es will es auch nicht, sonst würde es nicht mit Figuren arbeiten. Aber: Wenn Spieler und Figur (Rolle) von vornherein getrennt sind, muß das doch irgendwie wieder zusammenfließen, es kann ja nicht jeder für sich selbst agieren. Es bedarf einer Art «Wiedervereinigung» – die in der Figur stattfindet. Das ist die Aufgabe der Inszenierung und dies kann nur durch eine besondere innerer Haltung des Spielers, nur durch die aufmerksame, bewußte Durchdringung der Figur geschehen – wir werden noch darauf zurückkommen.

Mit Beispielen werden in dem Buch aber dann Brücken zum Verständnis geschlagen. Eines soll zitiert werden:

«Eine (Pulcinella-)Marionette (von Henk Boewinkel) versucht, an ihren eigenen Fäden hochzuklettern. Nachdem der Spieler sie mehrfach zurückgewiesen und ihr schließlich das eigene Spielkreuz vor die Füße geworfen hat, klemmt sie dieses – ihr «Kreuz» – unter den Arm und hinkt hoch erhobenen Hauptes aus der Szene.»<sup>14</sup>

Dem Zuschauer wird also offensichtlich, daß da der Spieler als Subjekt das von ihm belebte, also abhängige Rollenobjekt quasi gegen sich selbst inszeniert, denn die Marionette verrät durch ihr Verhalten gleichzeitig die Existenz ihres Spielers und ihre eigene Abhängigkeit. Und doch scheint sie überlegen zu bleiben, denn sie kann auf eigenen Beinen die Bühne verlassen (nun als Handpuppe von unten geführt).

Die theatralische Kommunikation mit dem Publikum wird also gesucht, dadurch, daß ihm offen der Ebenenwechsel dargestellt wird. Die komplexe Beziehung zwischen Spieler und Rolle, ihre gegenseitige Abhängigkeit werden veranschaulicht, im Sinne von Knoedgen in das Spiel einbezogen. Diese Art der Einbeziehung kann es auch möglich machen, daß der Spieler doppelt auftritt: wenn ihn nämlich die von ihm gespielte Figur als Partner in die Handlung einbezieht, so daß er durch seine Reaktion zum Schauspieler wird, also zu einem sich selbst als Schauspieler inszenierenden Spieler.

Knoedgen warnt allerdings davor, daß der Ebenenwechsel, wenn er bloße Demonstration bleibt, ein banaler Effekt sein wird.<sup>15</sup> Mit anderen Worten: das Figurentheater darf nicht zum Selbstzweck nur seine Möglichkeiten darstellen, seine Handlungen müssen mit inhaltlicher Aussage erfüllt sein. In diesem Sinne kann ja auch der beschriebene Pulcinella die Einsicht in die Abhängigkeitsverhältnisse unseres Lebens vermitteln. Wieder tritt dann die Figur als Mittler auf.

Und Knoedgens Hoffnung ist, daß sich Figurentheater «jenem großen Publikum stellen kann, das sich für richtiges Theater interessiert»<sup>16</sup>, er stellt also einen sehr hohen Anspruch an das Figurentheater und sieht als seinen Zuschauer den Erwachsenen.

«Was ist es, das die tote Puppe auszudrücken vermag, was der lebendige Mensch nicht ausdrücken kann? Worin besteht ihre Stärke?»<sup>17</sup>

So fragt, rhetorisch, der große russische Handpuppenspieler Sergei Obszow. Und er antwortet selbst: «Wie seltsam es auch klingen mag, darin, daß sie nicht lebendig ist.»

Indem die Figur sich loslöst von der Person des Spielers, legt sie auch dessen Persönliches

ab und gewinnt Eigenschaften, die sie manches reiner ausdrücken läßt als der menschliche Schauspieler es kann.

Die Eigenart der Spielfigur entspringt dem, was schon das lateinische «figura» als «Gestalt, Umrißbild, bildhafte Gestaltung» bezeichnet: sie ist das *Abbild* eines Lebewesens, sie kann bildhafte Darstellung einer Eigenschaft, eines Gedankens, eines Übersinnlichen sein. Wie die Figur allgemein, ist auch die Spielfigur nicht das Lebewesen, nicht die faktische Eigenschaft, nicht das Übersinnliche an sich, sie bildet dieses Andere nur ab. Als Gegenstand ohne eigenen Willen ist sie ihrem Wesen gemäß objektiv, ist sie sachlich und damit kann sich der Zuschauer in eine ganz freie Beziehung zu ihr setzen, die Figur will nichts von ihm.

Der Schauspieler bemüht sich um Objektivität gegenüber seiner Rolle. Er nimmt sein Privates so weit wie möglich zurück und je mehr er seine persönliche Identität vergessen macht, umso reiner, umso befriedigender erlebt der Zuschauer das Schauspiel. Und doch ist der individuelle Mensch im Schauspieler anwesend, seine Verwandlung in die Rolle kann nie bedingungslos sein und zu tatsächlicher Objektivität führen. (Dies will nicht in die Sphäre des Schauspielers übergreifen, sondern lediglich die Eigenart der Figur deutlicher herausarbeiten.)

Die Figur dagegen hat kein Selbst, sie ist selbstlos, sie ist außer ihrer Rolle nichts anderes, sie ist gänzliche Verwandlung, von vornherein nicht-wirklich und nur dem Willen ihres Bildners und Spielers unterworfen. In dieser reinen Objektivität kann die Figur – und nur sie – Übersinnliches sinnlich wahrnehmbar machen.

Max Frisch sagt dazu in seinem Tagebuch: <sup>18</sup>

*«Christus als Puppe? Ich erinnere mich, daß wir als Studenten einmal ein Puppenspiel sahen, welches das Abendmahl darstellte. Es war erschütternd. Es war heilig in einem Grade, wie es mit einem menschlichen Darsteller, der nur einen Christus vortäuschen will, nie möglich wäre...Die Puppe, im Gegensatz zum leiblichen Schauspieler, begegnet uns von vornherein als Gestaltung, als Bild, als Geschöpf des Geistes, der allein das Heilige darstellen kann. Der Mensch, auch wenn er ein Bild spielt, bleibt immer noch aus Fleisch und Blut. Die Puppe ist aus Holz, ein ehrliches und braves Holz, das nie den verfänglichen Anspruch erhebt, einen wirklichen Christus vorzustellen und wir sollen sie auch nicht dafür halten. Sie ist nur ein Zeichen dafür, eine Form, eine Schrift, die bedeutet, ohne daß sie das Bedeutete sein will. Sie ist Spiel, nicht Täuschung, sie ist geistig, wie nur das Spiel es sein kann.»*

Wenn nun aber das Figurenspiel ohne die Verantwortung dargeboten wird, die der Unschuld der Figur gebührt? Seine Reinheit verliert das Figurenspiel dann, wenn es sich nur selbst darstellt oder etwa durch dogmatische Festlegung die Phantasiebildung beim Zuschauer ausschließt. Dann hat es nichts zu sagen, es «vermittelt» nichts und der Zuschauer erlebt nichts.

Mißbraucht wird es gar dann, wenn sich hinter der Unschuld der Figur, die vor allem vom kindlichen Zuschauer angenommen wird, private Interessen tarnen, wie es heute in der Werbung geschieht oder im sog. Kinderfernsehen.

Was das Medium der Figur als Reinheit ausstrahlt, kann schnell verspielt sein, wenn es der Spieler nicht hütet.

*Auf dasjenige, was der Spieler seiner Figur verleihen kann, kommt es an.*

Zu dem weiten Gebiet der Inszenierung – zu dem m.E. auch die Aspekte der bildnerischen Ausgestaltung zählen – nur ein paar Bemerkungen im engeren thematischen Zusammenhang:

Wer hat bei einer Ausstellung zum Puppenspiel – so wie in diesen Tagen – noch nicht das Schild «Bitte nicht berühren» bedauert! Die ausgestellte Figur weckt zwar das Interesse, aber es bleibt eine merkwürdige Distanz. Erst die Bewegung der Puppe, schon bei einer kleinen Demonstration, beteiligt *innerlich*. Doch erst im wirklichen Spiel geschieht die Art der Bele-

bung, die im Zuschauer ein inneres Bild entstehen läßt – sofern der Spieler selbst eine innere Vorstellung hat, die er seiner Figur als Wesen-tliches ihrer Gestaltung und als Wesen-haftes ihrer Bewegung mitgibt.

Aus seinem Empfinden heraus schafft sich der Zuschauer ein ganz eigenes Bild – erinnern Sie sich an den Buben, der die Puppe sprechen sah. Dieses Bild flicht sich gleichsam hinein in das Gewebe des Gezeigten, wenn dies offen genug Raum gibt für dieses Mitschaffen.

Dieses offen Bleiben – offen Halten, sollte sich durch die gesamte Inszenierung ziehen, in das Bühnenbild hinein und in die Gestaltung der Figur. Nur angelegt, aber nicht abgeschlossen werden sollte das Gestalterische: Stimmungen im Spiel lassen sich etwa mit farbigem Licht ausdrücken ebenso wie Farben in der Kleidung bestimmte Eigenschaften der Figur andeuten können. Nicht laut und nicht endgültig, sondern so, daß der Zuschauer sich weiter aufschließt, denn auf ihn kommt es ja an, in ihm muß der Eindruck des Lebendigen entstehen können.

Ob die Handlung heiter ist oder verhalten, die Puppe bleibt immer gleich, der Zuschauer muß die jeweilige Stimmung in sie hineinschauen oder, wenn man so will, aus ihr heraus schauen. Auch für den Gesichtsausdruck ist das so, er soll offen sein hin zu vielen möglichen Veränderungen so, daß er dem Zuschauer ein Vollenden im Sinne der Handlung erlaubt.<sup>19</sup> Ein gänzlich «fertiges» Gesicht, eine bis ins Detail ausgestaltete Inszenierung, verwehrt der phantasievollen Ergänzung den Zugang, dem Zuschauer bleibt nichts mehr zu tun, es ist alles schon fertig und damit im doppelten Wortsinn «abgeschlossen».

Das Mitschaffen des Zuschauers orientiert sich aber auch an der Führung der Figur und an ihrer Gebärden Sprache. Die Figur braucht, um ihre Rolle ausdrucksvoll und glaubhaft spielen zu können, die volle Aufmerksamkeit des Spielers. Er muß die Gebärden, die sie ausführen soll, in sich tragen und sie sie ruhig ausspielen lassen.<sup>20</sup> Sobald er hektisch ist oder sich innerlich von ihr entfernt, mit seinen Gedanken woanders ist, wird ihre Bewegung mechanisch und sogar das Stillstehen verliert die innere Spannung, die Figur ist dann nur noch Objekt ohne Aussage. Der Strom zum Zuschauer reißt ab, er findet das Leben in der Figur nicht mehr, weil es ihr der Spieler entzogen hat, ihr Dasein als Vermittler hin zu Bildern ist verloren.

Wer hat als Zuschauer noch nicht an sich beobachten können, wie er in solchen Augenblicken wie hinausgeworfen wird aus dem Strom der Handlung.

Die Figur verlangt, sie ihrer Widmung entsprechend zu *durchleben* für den Zuschauer, der sich in sie *einleben* soll. Das soll nicht schon am äußeren Bühnenrand enden, es soll weitertragen in die Übergangsbereiche von Auf- und Abtritt, wo die Figur schon oder immer noch geführt sein will, die Belebung soll nicht erst im Augenblick des Auftritts beginnen oder mit dem Abtritt abrupt enden. Das Leben muß wirken sogar bis in den Tod der Figur hinein. Es gibt ja Momente, wo *auf* der Bühne die reine Materialität der Figur zu bewältigen ist. In unserem Spiel z.B., wenn Schneewittchen nach dem Biß in den Apfel gestorben ist. Dann liegt es tot auf der Bühne, die Zwerge gehen ab. Der Lichtvorhang schien uns genug zu verdecken und wir zogen die Figur heraus – aber doch nicht unbemerkt von aufmerksamen Augen.

«Ihr dürft das so nicht machen, nicht einfach schleifen, inszenieren müßt ihr das», ermahnte uns Mathias Ganz. Nun also begleiten zwei Zwerge die leblose Figur auf ihrem Weg von der Bühne.

Solch ein Hinweis kann ein Schlüsselerslebnis sein für alles andere: im *ganzen* Spiel, auch in den nur mechanischen Vorgängen ist die Figur ernst zu nehmen als das, was der Zuschauer erleben will: als ein belebtes Wesen und – in gewisser Weise – als Vermittler eines geistigen Hintergrundes des Spielers.

Da der Spieler seine Figur als Ausdrucks-Instrument benützt, muß er natürlich sein Instrument erstmal technisch beherrschen. Aber das allein läßt noch längst nicht spielerischen

Ausdruck entstehen. Gewiß kann einer materiellen Figur keine Seele verliehen werden, doch eine innig vom Spieler empfundene Lebendigkeit muß ihr gegeben werden als unbedingte Voraussetzung für das seelische Miterleben durch den Zuschauer.

Das Führen der Figur ist ein Wechselspiel zwischen dem, was vom Spieler an Bewegungsimpuls in sie hineinfließt und was an Beobachtung des Spielers, wie sie sich bewegt, zu ihm als Spieler zurückkommt. Es geschieht also eine Art Rückkoppelung dessen, was der Spieler in der Figur tut, in ihm selbst, und nur, wenn er auf diese Weise *bei seiner, in seiner Figur ist* und sie *be-lebt*, dann kann auch der Zuschauer sie in einer erfüllenden Weise *er-leben*.

«...Jede Melodie, jeder Ton sollte an diesem einen Konzertabend neu erfunden sein. Man kann das hören, ob an diesem Abend etwas neu erschaffen wird – oder ob es nur der Aufguß von gestern ist» sagt der Geiger Christian Tetzlaff<sup>21</sup>.

Ob es nun Noten sind, ein Schauspiel oder eine Figur, jeweils hat sich ein künstlerischer Ausdruck in eine Form verfestigt und muß vom Hörer/Betrachter aufgenommen, verwandelt und zu seinem Eigenen gemacht werden.

In der Musik ebenso wie in der Darstellenden Kunst bedarf es aber vorher des «Neu-Erschaffens» durch den Interpreten und das kann nur geschehen, indem das *stofflich* Gewordene durch alle Wesensglieder des Künstlers zu einem beseelten Ausdruck verlebendigt wird, den der Zuschauer innerlich aufnehmen kann.

Die Figur ist sinn-bildlich werdende Idee des Spielers von dem über dem Spiel stehenden Höheren. Dies nimmt den urzeitlich mystischen Ursprung der Figur aus kultischen Zusammenhängen auf. Beim asiatischen Schattenspiel sind die kultischen Wurzeln ja noch zu finden: schon die Herstellung der Figuren war ein ritueller, Priestern vorbehaltener Vorgang, das Material stammt von heiligen Tieren; «in diesen Figuren begegneten sich Himmel und Erde».<sup>22</sup>

Den *geistigen* Hintergrund wieder – buchstäblich – ins Spiel zu bringen, ist unsere Aufgabe als Figurenspieler. Wir müssen versuchen, in unserer materialistischen Umgebung dem geistigen Hintergrund des Lebens wieder Raum zu geben.

Rudolf Steiner sagt in seinem Vortrag «Das Künstlerische in seiner Weltmission»:<sup>23</sup>

«Wir müssen in der Kunst das Göttlich-Menschliche wiederum finden. Das können wir aber nur finden, wenn wir auch erkenntnismäßig, das heißt anschaulich, wiederum den Weg zum Göttlich-Geistigen zurückfinden.»

Die Figur steht zwischen Spieler und Zuschauer, scheinbar losgelöst vom Spieler und für die Wahrnehmung des Zuschauers selbständig, vermittelt sie die Aussage des Spieles. Auf sie konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Zuschauers, auf sie konzentriert sich aber auch die Aufmerksamkeit des Spielers. Man kann sich vorstellen, daß diese Aufmerksamkeiten wie auf der Bahn einer Lemniskate hin- und herschwingen und in der Figur als dem Kreuzungspunkt sich treffen.

Der Zuschauer wird aber nur herausgefordert, als ganzer Mensch am Geschehen der Handlung teilzunehmen – mitzuschwingen, wenn das Spiel den «richtigen Ton» anschlägt:

*Versuch mit Stimmgabeln:*

*Von zwei nebeneinander stehenden, gleich gestimmten Stimmgabeln wird eine angeschlagen und dann angehalten, die andere tönt weiter. Wird aber die erste Stimmgabel durch eine aufgesetzte Klemme in ihrer Stimmung nur leicht verändert, tönt bei der Wiederholung des Versuchs die zweite Stimmgabel nicht mit.*

Wenn in der Figur objektive Wahrheiten antönen, wird der Zuschauer mitschwingen und eigene schöpferische Phantasie entwickeln. Dann wird das vom Spieler in die Figur Hineingelegte sich in ihm – dem Zuschauer – weiter aussprechen.

Tritt damit aber nicht neben dem «Zauber der Figur» ein zweites Phänomen auf beim Figurenspiel, nämlich das der menschlichen Phantasiekraft? Liegen nicht im Zuschauer begründet Bereitschaft und Vermögen, etwa ein an einem Stock bewußt bewegt geführtes Tuch als Lebewesen zu interpretieren, obwohl er doch die Alltagsfunktion der einzelnen Materialien erkennt? Es ist doch seine Freiheit und seine Fähigkeit, die Illusion anzunehmen. Ist es dann aber überhaupt richtig, von einer Phänomenologie der Figur zu sprechen oder sollte man besser fragen, welche Qualität der Figur das Phänomen des phantasievollen Mitschaffens beim Zuschauer zum Erblühen bringen kann?

Zusammengefaßt: Die *Figur* ist zunächst bloße Materie, der Spieler verleiht ihr Gestalt und Belebung, in sie hinein legt er, was den Zuschauer ansprechen, ihn am Spiel schöpferisch beteiligen soll. Die Figur ist Hülle in einem zweifachen Sinn:

Sie nimmt auf, was der Spieler wie einen Keim in sie hineinlegt, und sie bildet gleichsam die Nahrung für das, was sich in der Phantasie des Zuschauers aus ihr entwickelt.

*Was aber ist der Spieler?*

Er richtet sein künstlerisch-schöpferisches Denken und Handeln auf die Figur, er ist ihr Führer und ist ihr Diener zugleich. In diesem Dienst stellt sich ihm die Frage nach dem Wesenhaften, ja eigentlich nach dem Wahren und so öffnet sich der Spieler den Einflüssen des Geistigen. Seine Suche richtet sich auf das, was sich ausdrücken will; er arbeitet ja nicht einfach drauf los, sondern geht lange mit Stoff und Inhalt um, damit sich das Richtige, das Objektive für sein Spiel herauschälen kann. Auch wenn er das dann auf seine Weise ausdrückt, wird es doch in einer gewissen geistigen Sachlichkeit stimmig sein.

Damit hat sich aber doch letztlich der Spieler selbst zum *Gefäß* gemacht für das, was er an Erkenntnissen auf seine Fragen nach dem objektiv Richtigen erhält. Das gibt er dann weiter an seine Figur und von ihr aus wird es sich dem Zuschauer mitteilen.

Ist der Spieler aber voll von – kann man sagen? – materialistischen Gedanken und Empfindungen, dann kann er dieses Gefäß nicht sein. Der private Mensch muß zurücktreten, er muß sich, sagte Dr. Biesantz «*selber so gestalten, er muß als Seele so anwesend sein, wie die Gestalt, die er darzustellen hat*». <sup>24</sup>

Der Schluß soll aber wieder der *Figur* gewidmet sein und zwar der Bedeutung, die Dr. Biesantz bei der Puppenspielertagung 1995 in Dornach so bewegend aufgezeigt hat (als Referiertem wird dem jetzt die Wärme des künstlerischen Ausdrucks und die Tiefe von Dr. Biesantz fehlen):

Dr. Biesantz erzählte aus dem 5. Evangelium, wie Jesus vor der Jordantaufe seiner Ziehmutter den großen Schmerz offenbart, daß da keine Erneuerungskräfte für die verfallende Menschheit waren. Die Mutter habe durch die unendliche Liebe ihres Zuhörens dem Jesus ermöglicht, sich zum ersten Mal ganz und gar auszusprechen. Dabei verließ ihn das Zarathustra-Ich und es war, wie wenn in ihm nur noch der physische Leib, der Ätherleib und der Astralleib lebten. So ging er an den Jordan zur Taufstätte, nachdem er sich von allem freigemacht hatte.

Was sei, fragte Dr. Biesantz, einer Puppe ähnlicher? Sie sei, trotz ihrer menschlichen Gestalt, in Wahrheit ein sakraler Gegenstand und zugleich eine Aufforderung, das Ziel der Menschheit zu erreichen: die Selbstlosigkeit. Die Puppe stehe anstelle des höchst entwickelten Menschen, der hingeht, den Geist aufzunehmen.

Die Puppenbühne, schloß Dr. Biesantz, kann so gesehen werden, daß man auf ihr mit sakralen Gegenständen umgeht, wie an einem Altar, wir müßten den größten Respekt vor der eigenen Verantwortung für ihre Aura bekommen.

Das soll nun so stehenbleiben. Nicht wenig von dem, was vorgetragen werden durfte, ist noch ein weit entferntes Ziel. Mit jeder Arbeit am Figurenspiel, mit jeder neuen Aufführung können wir dieses Ziel aber anstreben.

*Anmerkungen:*

- 1 zitiert in: Vera De Blue, Puppentheater, Genf 1981, S. 5
- 2 Dr. Virginia Sease, Die Sprache der Figur und der Entwicklungsgang des Menschen, Vortrag bei der Puppenspieltagung in Dornach am 30.4.1999
- 3 De Blue, a.O S. 18
- 4 Die Welt im Puppenspiel, Zürich 1972, S. 6
- 5 Hans R. Purschke, Die Anfänge der Puppenspielformen und ihre vermeintlichen Ursprünge, in: Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen, Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum 1979
- 6 De Blue, a.O. S. 8
- 7 Tankred Dorst, Geheimnis der Marionette, München 1957, S. 18
- 8 Rudolf Steiner, Die Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkte der Geisteswissenschaft, Dornach 1969, S. 23
- 9 Konstanza Kavrakova-Lorenz, Das Puppenspiel als synergetische Kunstform, in: Manfred Wegner (Hg.) Die Spiele der Puppe, Köln 1989, S. 231
- 10 Werner Knoedgen, Das Unmögliche Theater, Zur Phänomenologie des Figurentheaters, Stuttgart 1990, S. 67
- 11 a.O. S. 57
- 12 a.O. S. 20
- 13 a.O. S. 77
- 14 a.O. S. 82
- 15 a.O. S. 80
- 16 a.O. S. 15
- 17 Sergei Obraszow, Von der Kunst des Puppentheaters, in: Puppentheater der Welt, Berlin 1968, S.21
- 18 Max Frisch, Tagebuch 1947, in V. De Blue, o.O. S. 30
- 19 Vgl. Harro Siegel, Verborgener Zauber der Marionetten, in: Märchen, Puppenspiel, Farbige Schatten, Studienmaterial der Internat. Vereinigung der Waldorf-Kindergärten, Heft 8, Dornach 1975, S. 52
- 20 Anneliese Metzsig-Brusberg, Die Gebärden im Marionettenspiel, in: Puppen- und Figurenspiel, Arbeitsheft 1, Dornach 1989, S. 20
- 21 in einem Gespräch auf die Frage: «Wollen Sie uns den Mythos rauben, daß die Musik, direkt aus der Seele des Künstlers zu uns spricht?» «Das sollte kein Mythos sein. Jede Melodie...» Süddeutsche Zeitung, 27./28.3.1999
- 22 Märchen, Puppen, Farbige Schatten, a.O. S. 56
- 23 GA 276, Vortrag vom 20.5.1923
- 24 Dr. Hagen Biesantz im Vortrag am 7.5.1995 bei der Puppenspieltagung in Dornach

P.S.: Beim Lesen dieses Aufsatzes kommt einem immer wieder Heinrich von Kleists Essay «Über das Marionettentheater» in den Sinn. Dort wird die «beseelte Figur» mit ihrem natürlichen Mitteln von Schwere und Leichte, harmonisch bewegend durch den Puppenspieler, ätherisch lebendig beschrieben. Für jeden darstellenden Künstler, sei er Puppenspieler, Schauspieler, Eurythmist oder Musiker eine unerlässliche Lektüre.



## Gedanken und Fragen zur Zukunft der Eurythmie in Nordamerika

*Helga S. Michaels, (Helga Mekeel - Mattke), Boulder, Colorado, Mai 1998*

Als ich 1993 in die USA kam, um hier zu arbeiten, war ich von dem Ausmaß der Eurythmie-Initiativen in diesem Land beeindruckt. Dennoch beschäftigte mich die Frage: Warum gibt es nicht in allen Großstädten Nordamerikas Ausbildungsstätten oder Zentren für Eurythmie? Derzeit gibt es die folgenden Möglichkeiten:

1. «Eurythmy Spring Valley» in Chestnut Ridge, New York, künstlerische Leitung: Dorothea Mier. Dies ist eine vollständige Ausbildung, die in den USA etabliert ist und jedes Jahr Abschlüsse hat.
2. Die «American School of Eurythmy» in Mount Shasta, Kalifornien, künstlerische Leitung: Karen McPherson. Dies ist eine Ausbildung für eine Gruppe von Studenten, die sich auf unterschiedlichem Niveau befinden. Sie besteht seit über zehn Jahren.
3. Die Eurythmieschule in Auburn, Kalifornien (bei Sacramento), künstlerische Leitung: Jeanne Schwarzkopf. Hier wurde für eine Gruppe von Studenten eine Möglichkeit zur Ausbildung geschaffen. Die Gruppe begann im Herbst 1998 ihr drittes Jahr, eine vierjährige Ausbildungsdauer ist vorgesehen.
4. Laienurse und Intensivurse das ganze Jahr über, sowie regelmäßige Workshops unter der Leitung von Glenda und Michael Monasch in Seattle, Washington. Es handelt sich hier um eine Situation, die über mehrere Jahre entwickelt wurde und zu einer anerkannten Ausbildung werden könnte.
5. Das «Boulder Eurythmy Program» in Boulder, Colorado, künstlerische Leitung: Helga Mekeel-Mattke. Dies ist ein Zentrum, das eine Eurythmieausbildung, sowie Kurse für Erwachsene und Kinder anbietet, und in dem jahreszeitliche Feste und Aufführungen stattfinden. Es ist nach vierjährigem Bestehen wegen fehlender Mittel und mangelnder Unterstützung geschlossen worden.

Die Amerikaner verfügen über viele Qualitäten, die ihnen den Zugang zur Eurythmie erleichtern könnten. Sie haben ein instinktives Gefühl für Kunst und lieben es, spontan in jegliche Art von Amateurproduktion (sei es Theater, Chor, Tanz o.ä.) einzusteigen. Besonders im Westen gibt es eine auffallende, willensgetragene Liebe zur Bewegung. Die Menschen lieben das gemeinsame Tun, das Miteinander, solange der Raum und die Freiheit des Einzelnen respektiert werden.

Die Amerikaner sind friedliebende, freundliche Menschen, die sich an der Einzigartigkeit des Individuums erfreuen. Sie streben ihr ganzes Leben lang nach Weiterbildung und suchen stets nach einem Lehrer, den sie achten und respektieren können. Ihre Liebe zur Bewegung kommt in ihrer Begeisterung für neue Bewegungs- und Tanzformen zum Ausdruck, die sich in relativ kurzer Zeit wie ein Lauffeuer über das Land verbreiten kann. Als Beispiel möchte ich die Arbeit von Gabriele Roth nennen, eine New Yorker Tänzerin, der ich kürzlich in Boulder begegnete. Sie nennt ihre schamanistische Tanzform «Die fünf Rhythmen». Es ist eine leicht zugängliche Art des Tanzes. Ich selbst habe an ihren Tanzstunden teilgenommen und kann sie meinen Kollegen zur Forschung nur empfehlen. Menschen bei dieser Art von Bewegung zu beobachten, war für mich ein äußerst aufschlussreiches Erlebnis und ich habe dabei Antworten auf einige meiner Fragen dazu erhalten, was für ein Verhältnis die Amerikaner zur Bewegung haben. Fasziniert stellt man immer wieder fest, dass der physische Leib ihr Ausgangspunkt und ihre Energiequelle ist. Sie sehnen sich offensichtlich danach, ihre Gefühle zu erforschen und ihnen durch körperliche Bewegung Ausdruck zu verleihen. Im heutigen Amerika findet man jedoch eine tiefe Sehnsucht nach Spiritualität, die nicht nur körperlich

orientiert ist. Sie kommt in alternativen Lebensweisen und einem vielseitigen spirituellen Angebot zum Ausdruck, das der Bevölkerung das tägliche Praktizieren verschiedener spiritueller Wege ermöglicht.

Wenn man in dem New Age Mekka Boulder lebt, hat man oft Gelegenheit, den vielen spirituellen Lehrern zu begegnen, die entweder hier leben oder Station machen. So konnte ich zum Beispiel vor kurzem einen programmatischen Vortrag von Marianne Williamson hören, einer bekannten und hervorragenden Schriftstellerin und Rednerin. Sie war nach Boulder gekommen, um die «Conference for World Affairs» an der Universität von Colorado zu eröffnen. Ihr Leben und Werk zeigen den Übergang von der Maßlosigkeit der sechziger Jahre zu dem Streben nach einem erhöhten spirituellen Bewusstsein und Aufwachen am Ende des Jahrtausends. Eines ihrer neuesten Bücher trägt den Titel «The Healing of America» (Das Heilen Amerikas).

Warum also hat die Eurythmie bei dieser Liebe zur Bewegung, bei diesem Interesse am Spirituellen, bei diesem angeborenen Sinn für das Künstlerische und dieser Offenheit für alternative Lebensweisen, diesen Kontinent noch nicht ganz und gar durchdrungen?

Bevor ich mich der Frage zuwende, wie sich ein Wachstum der Eurythmie in der Zukunft erreichen ließe, möchte ich mich mit den Faktoren in der Mainstream-Kultur beschäftigen, die einer Ausbreitung im Wege stehen könnten. Es gibt eine Vielzahl von Elementen, die dem Enthusiasmus und dem Potential zur Aufnahme einer so anspruchsvollen und lohnenden Tätigkeit, wie es die Eurythmie ist, hinderlich sein können. Ich spreche hier natürlich aus meiner Perspektive als Eurythmistin heraus, und bin mir darüber im Klaren, dass das Folgende dem bereits Gesagten widerspricht: Amerika, der Kontinent der Gegensätze!

Es gibt hier eine offensichtliche und stark ausgeprägte Besessenheit mit dem Materialismus. Um im Leben erfolgreich zu sein, muss alles, was man tut, geschäftstüchtig und finanziell einträglich sein. Das ist der konventionelle Weg, zu Ansehen und Anerkennung in der Gemeinschaft zu kommen.

Eine Neigung zur Oberflächlichkeit scheint dem kulturellen Leben in Amerika in vieler Hinsicht anzuhaften.

Von allen darstellenden Künsten wird erwartet, dass sie leicht und unterhaltsam sind, und darin werden sie von den Medien unterstützt.

Diese Aspekte verleihen der New Age Bewegung eine fragwürdige Nuance, da das Spirituelle zu einer Art «esoterischem Bonbon» wird.

Das Gefühl für Zeit und Raum geht allmählich verloren. Alles muss schnell gehen und dem Wachstumsprozess wird wenig Bedeutung zugemessen. Ich hatte oft Anfragen von Menschen, die nach einem Wochenendseminar gleich Eurythmielehrer werden wollten. «Auf die Schnelle» ist in.

Ich habe den Eindruck, dass diese Hindernisse das Ergebnis einer Erziehung sind, die die oberflächlichen Werte unserer Mainstreamkultur pflegt und durchdringt. Ich möchte versuchen, einige davon hier zusammenzufassen.

Die Aufnahme in einem angesehenen College ist eines der Hauptziele im Leben, nicht nur für Studenten, sondern für die ganze Familie. Schon vom Kindergartenalter an wird diese Ansicht dem Kind, bewusst oder unbewusst, eingegeben. Ein gut bezahlter Arbeitsplatz, der zukünftigen Erfolg und Wohlstand gewährleistet, ist wichtig, wenn man in der Gemeinde einen guten Ruf genießen will. Die Erziehung, die das bieten soll, ist äußerst teuer, das heißt, die jungen Leute nehmen Kredite auf, die sie nach Abschluss ihres Studiums abzahlen müssen. Das wirtschaftliche Rennen beginnt also schon in frühen Jahren. Interessanterweise entstehen als Nebeneffekt dieses Zwanges, genug Geld für einen teuren Lebensstil zu verdienen,

das Bedürfnis nach Entspannung und die Notwendigkeit zur Wirklichkeitsflucht. Amerika schafft für die jungen Menschen ein Ambiente, in dem das bevorzugte Lebensideal darin besteht, für immer jung, schön und verspielt zu sein. Verantwortung ergreifen und aus freier Entscheidung einen disziplinierten Weg einzuschlagen, ist schwierig und wird, wenn überhaupt, erst im späteren Leben interessant, es sei denn, man kann Geld damit verdienen.

Um bei der Hochschulbildung zu bleiben: wie stehen die Amerikaner einer künstlerischen Ausbildung gegenüber? In Europa ist eine künstlerische Ausbildung mit einer akademischen gleichwertig, und man kann sie an einer Kunsthochschule oder Akademie absolvieren. In den USA dagegen wird jede Ausbildung am College gemacht. Eine akademische oder kommerzielle Ausbildung wird einer künstlerischen bei weitem vorgezogen, denn der letzteren wird kein hoher Wert beigemessen.

Die hohen Kosten der College-Ausbildung machen eine spätere Ausbildung wie zum Beispiel in Eurythmie unmöglich, oder sie muss warten, bis man älter ist und entweder eine gutbezahlte Arbeit oder einen gut verdienenden Partner hat. Das heißt besonders für Frauen, dass eine sinnvolle Berufsausbildung erst im späteren Leben möglich ist, nachdem sie schon eine berufliche Karriere hinter sich haben oder eine Familie großgezogen haben. Wenn sie sich dann für eine weitere Ausbildung entscheiden, haben sie mit Hindernissen wie Zeit, Gesundheit, Unterstützung, mangelnder Flexibilität, Familienverpflichtungen und oft auch Geld zu kämpfen.

Diese Betrachtungen machen deutlich, dass Eurythmie den jungen Menschen in diesem Land als Teil ihrer College-Erziehung angeboten werden sollte, am besten als Teil der Fachbereiche Tanz und Freie Künste. Sabina Nordorff, eine kürzlich verstorbene amerikanische Eurythmistin, unterrichtete mehrere Jahre lang Eurythmie am Bard College in New York. Sie war eine kühne Pionierin dieses Konzeptes und wir können nur hoffen, dass wir in der Zukunft mehr davon sehen werden.

Was können wir der amerikanischen Kultur zu diesem Zeitpunkt als Eurythmisten bieten, wenn wir all diese Hindernisse überwinden wollen? Was tun wir, um den Bedürfnissen des amerikanischen Volkes entgegenzukommen? Präsentieren wir Eurythmie auf eine Weise, die für das Leben der Menschen nährend und förderlich ist? Lassen wir es zu, dass sich die Eurythmie aus dieser Kultur heraus schöpferisch entwickelt, so dass sie von den Menschen angenommen, geschätzt und geliebt werden kann? Wir können diese Fragen auf verantwortliche Weise angehen, wenn wir eine neue Art von Eurythmieausbildung schaffen.

Diese Fragen haben für mich bei meiner Arbeit hier in den USA stets im Vordergrund gestanden. Die Suche nach Antworten hat Anregung für zahlreiche Projekte gegeben, die in Zusammenarbeit mit meinen Studenten entstanden sind. Die Arbeit und die Gespräche zu diesen Fragen, die als Teil der Ausbildung in Boulder während der letzten vier Jahre regelmäßig stattfanden, haben sich als interessanter und anregender Beitrag zu meiner «Entdeckung Amerikas» erwiesen. Während ich an diesen Themen arbeitete, sind mir die folgenden Gedanken gekommen. Zur Zeit basieren alle in der Welt bestehenden Eurythmieausbildungen meines Wissens auf der deutschen Eurythmietradition, die in uns allen fest verankert ist. Wie wir unterrichten, welche Texte und Musik wir aussuchen, wie wir das Material in den Klassen präsentieren, wie wir mit den sozialen Bedürfnissen unserer Studenten umgehen, sie durch die Ausbildung begleiten und mit der Gemeinschaft umgehen, die um die Ausbildung herum besteht, all das ruht im Grunde auf dem deutschen anthroposophischen Modell. Es stellt sich also die Frage: könnte man möglicherweise ein völlig neues Konzept für eine Eurythmieausbildung entwickeln, das den amerikanischen Menschen anspricht, mit neuen Unterrichtsformen, einem neuen Lehrplan, neuen sozialen Strukturen, usw.? Eine andere Ausbildung, die den jeweiligen geographischen Gegebenheiten angepasst ist?

Ich respektiere und bewundere die Arbeit, die in diesem Land seit Jahrzehnten geleistet wird und den wunderbaren, selbstlosen Einsatz für das Ideal der Eurythmie. Aber wir müssen uns dennoch die Frage stellen: wie können wir als Amerikaner, die ein Interesse daran haben, die anthroposophische Arbeit hier zu unterstützen, wachsen und reifen und unsere eigenen Ideale zum Fruchten bringen? Bei dem Boulder Eurythmy Program haben wir in den letzten vier Jahren an diesen Fragen gearbeitet, so gut wir konnten. Ich habe über einige der Prozesse, durch die wir hindurchgegangen sind, in früheren Beiträgen geschrieben, zum Beispiel über die von mir entwickelten Körperübungen, Improvisation und Eröffnungsübungen, die den Einstieg in die Eurythmie erleichtern sollen.

Damit komme ich zum Hauptanliegen meines Artikels. Das dionysische und das apollinische Prinzip durchdringen die ganze Eurythmie. Rudolf Steiner lehrte die Elemente der Lauterythmie von diesen beiden Aspekten ausgehend und knüpfte mit seiner Lehre an einen alten europäischen Kulturstrom an. Friedrich Nietzsche gibt uns in seinem Buch: «Die Geburt der Tragödie» eine Vision dieser beiden Prinzipien. Dort spricht er von der vorchristlichen griechischen Epoche und von zwei entgegengesetzten Kultur- und Kunststilen. Er beschreibt wie Dionysos und Apollo, die beiden griechischen Götter, in dem strebenden Menschen einen Wettbewerbsprozess verewigten. Dadurch wurde seine künstlerische Ausdrucksfähigkeit gefördert und es entstanden zwei kulturelle Strömungen. Nietzsche spricht Apollo die Qualität des Traumes zu und Dionysos die der Extase. Rudolf Steiner führt diese Charakterisierung der Götter einen Schritt weiter: Apollo repräsentiert die Form oder Gestalt und Dionysos das Feuer. (Quelle: Annemarie Dubach-Donath: «Die Grundprinzipien der Eurythmie»).

Rudolf Steiner unterrichtete die erste Eurythmistin, Lori Maier-Smits, zum ersten Mal für eine längere Periode vom 16. bis 24. September 1912, daraufhin in unregelmäßigen Abständen bis zum Februar 1915. Alle Hinweise aus dieser Zeit wurden als das «Dionysische Element» zusammengefasst. Obwohl zu dieser Unterrichtsperiode die Indikationen für die Vokale, Konsonanten, Metrik, Seelengebärden und Stabübungen gehörten, war die Choreographie von dem dionysischen Wesen durchdrungen. Zu dieser Zeit legte Rudolf Steiner die Grundlage einer Choreographie, die das Verhältnis der Menschenseele zu sich selbst und zu der Welt zum Ausdruck bringt. Genauer gesagt handelt es sich hier um choreographische Muster, die die Qualität der Pronomen ich, du, er, sie, es und die Seelenfähigkeiten des Fühlens, Denkens und Wollens ausdrücken, die der Bedeutung der Sprache zu Grunde liegen. Dionysische Formen oder Muster wie die Energie- und Friedenstänze, das Halleluja und das EVOE gehören auch zu dieser Periode.

Dann folgte eine zweite Unterrichtsepoche, vom 18. August bis zum 11. September 1915, in der Rudolf Steiner das sogenannte «Apollinische Element» einführte. Hier wurde die Aufmerksamkeit auf ganz andere Weise auf die Sprache gelenkt, indem auf die feine grammatische Ordnung in jedem Satz geschaut wurde. Die Grammatik spiegelte sich in der bis in die Einzelheiten präzisen und klaren Struktur der eurythmischen Choreographie wieder. Genaue Bewegungsmuster waren notwendig für die Verben und Substantive, während die Adjektive, Adverbien, Konjunktionen, Präpositionen und Fälle stehend ausgeführt wurden. Dann wurde die Choreographie für die Planeten- und Tierkreisgruppen eingeführt, sowie die geometrischen Formen wie Dreieck, Fünfstern usw. Im Jahre 1915 begann auch die Entwicklung der Toneythmie. (Quelle: «Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie», GA 277a).

Der dionysische Stil zeigt sich in einem starken Miteinbeziehen des ganzen Körpers mit Gebärden, die Gefühle, Leidenschaft, Willenskraft, und das Licht des Gedankens in Beziehung zu der umgebenden Welt ausdrücken, durch fließende, den ganzen Körper ergreifende

Bewegungen in allen Raumesrichtungen. Bei der apollinischen Bewegung ist die Haltung aufrecht und königlich, strahlend und gelassen, die Seelenstimmung verhalten. Die räumliche, choreographische Bewegung, obgleich fließend, ist minimal. Schaut man auf den Übergang von dem zuerst gelehrt Dionysischen zu dem später gelehrt Apollinischen, so könnte man sagen, dass der Ausdruck persönlicher Leidenschaft verwandelt wurde in eine objektivere, allgemeingültigere Weise, sich durch Bewegung mit dem Raum zu verbinden.

Bei meiner täglichen Arbeit fiel mir auf, dass das, was ich in der Ausbildung gesehen habe, und was ich oft auf der Bühne sehe, dionysische Choreographie ist: schön fließend und sich im Raum ausweitend. Dennoch scheinen körperlicher Ausdruck und Seelenqualitäten von apollinischer Qualität zu sein, jedoch nicht in ihrer idealen Manifestation, d.h. etwas zurückhaltend, reserviert und unpersönlich. Es scheint mir, dass in der Zukunft diese beiden Prinzipien deutlicher unterschieden werden müssen. Wenn ihr individueller künstlerischer Ausdruck gefunden worden ist, können sie auf bewusstere Weise miteinander verbunden werden. Bei der Choreographie kommen die apollinischen Formen selten zur Anwendung. Sie sind kompliziert und mit Sicherheit am schwierigsten auszuführen. Lori Maier-Smits soll sie bis zur Brillanz beherrscht haben, denn sie war äußerst flink und beweglich. Sie setzen in der Tat ein enormes Maß an Übung und Präzision voraus, und gleichzeitig fördern sie die technische Gewandtheit des Eurythmisten.

In einem Buch von Christy MacKaye Barnes «For the Love of Literature» findet sich ein Kapitel mit dem Titel «Literatur des Dramas der Polaritäten». Sie schreibt den beiden griechischen Göttern die folgenden Qualitäten zu:

Dionysos:

Inneres Feuer, Enthusiasmus, Chaos, dramatischer Konflikt, strebend, individuell, subjektiv.

Apollo:

Äußere Form, Ruhe, Ordnung, musikalische Harmonie, anregend, kosmisch, objektiv.

Im modernen Sprachgebrauch würde man Dionysos als intrapersonal und Apollo als transpersonal bezeichnen.

Da wir nun bei dem Kern dieser Untersuchung angelangt sind, möchte ich meine Hauptfrage stellen: Ist es nicht das dionysische Element, das den Amerikanern am nächsten liegt? Müssen wir nicht - in der künstlerischen Darstellung wie auch in der Ausbildung - nach einer neuen Form für Eurythmie suchen, die dem amerikanischen Menschen entspricht und die vom dionysischen Geist durchdrungen werden kann? Das würde bedeuten, dionysische Choreographie mit einer dionysischen Seelenstimmung zu sehen und auszuführen: kraftvoll, leidenschaftlich, willensdurchdrungen und farbenfroh. Die Ausdruckskraft des Individuums, das die eurythmische Bewegung ausführt, würde als Quelle der Kreativität ausströmen.

In der Ausbildung müsste daher mutig das subjektive Gefühlsleben des Eurythmisten angesprochen werden, und man müsste es sich durch Chaos und Konflikt entwickeln lassen. Dadurch, dass man die tiefliegenden künstlerischen Fähigkeiten des Einzelnen an die Oberfläche bringen würde, ermöglichte man ihm, sich selbst und seinen Gefühlen gegenüber zu einer größeren Klarheit zu kommen. Eurythmie könnte zu einem Pfad der persönlichen, dynamischen Wandlung werden, die sich in der Kunstform selbst manifestiert.

An dieser Stelle möchte ich meine Vision einer möglichen zukünftigen Eurythmieform in Amerika kurz zusammenfassen:

Der Eurythmieunterricht mit all seinen facettenreichen Elementen und dem ausgiebigen Üben würde immer noch im Mittelpunkt der Ausbildung stehen. Andere traditionelle Fächer wie Anthroposophie, Musiktheorie, Literaturgeschichte, Projektive Geometrie, Sprachgestaltung usw. würden zu der Entwicklung des Studenten beitragen. Ein Teil des Lehrplans könnte in Form von individuellen Projekten außerhalb der Ausbildung stattfinden. Dazu kämen noch:

*Auf täglicher Basis:*

- körperliches Training
- Eröffnungsübungen, die den Zugang zur Eurythmie erleichtern
- Die Kunst der Improvisation

*Auf regelmäßiger Basis:*

- Gespräche zwischen Lehrern und Studenten über persönliche oder zeitgeschichtliche Fragen und vor allem über Eurythmie.
- Soziales Üben
- Schulung der Beobachtung
- Gemeinsame Arbeit von Fachschaft und Studenten an aktuellen sozialen Fragen
- Anleitung zum meditativen Üben, um Gleichgewicht in das persönliche Seelenleben zu bringen.
- Anleitung zum bewussten Nutzen der Energiezentren im Körper
- Ausführliche Forschung und Praxis zur Geschichte und Entwicklung des Tanzes auf diesem Kontinent. Wir müssen alle verstehen, was für eine wichtige Rolle der Tanz im Leben der Amerikaner spielt.
- Während der Ausbildung sollten mehr Möglichkeiten gegeben werden, in der Gemeinschaft außerhalb der Ausbildungsstätte zu unterrichten und aufzuführen. Dadurch kann sich für jeden Studenten ein individueller Eurythmieweg entfalten, unabhängig von seinem Lehrer

Es ist sicher kein einfacher Weg. Im Gegenteil, es könnte ein Weg voller Schwierigkeiten und Konflikte sein. Aber er bringt etwas anderes an die Oberfläche, nämlich die Tatsache, dass eine Eurythmieausbildung von einem guten Team von Eurythmisten und Fachkräften geleitet werden muss, und dass die Studenten Zugang zu unterschiedlichen Therapie- und Arztpraxen haben müssen. Es werden Künstler und Therapeuten bzw. Ärzten gebraucht, die sich bereit erklären, mit den Studenten gemeinsam in einer Atmosphäre von Wärme und gegenseitigem Verständnis kreativ zu arbeiten. Ein derartiges Übungsfeld kann letztendlich dazu beitragen, dass sich der Einzelne in Freiheit entfalten kann, ein für die Studenten wie auch Lehrer lohnenswertes Ziel.

Dann würden wir, in der Ausbildung wie auch auf der Bühne, eine Form von willensgetragener, enthusiastischer Eurythmie sehen, die Körper und Seele ergreifen könnte und die individuelle Qualität des «Ich Bin» offenbaren würde. Wir würden erleben, wie das Feuer des Geistes den ganzen Menschen durchdringt und Lebensfreude und Bewegung anregt. Wir würden erkennen, wie der Geist der Selbststärkung das Ich auf seinem Inkarnationspfad ermutigt und unterstützt.

Das Herz und die Wandlung des Herzens bildeten den Mittelpunkt dessen, was wir als Eurythmisten tun und würden in die Welt hinausstrahlen, und dabei eine besondere, schöne Kunstform offenbaren, die ein spiritueller Weg und gleichzeitig ein Lebensweg, ein Weg der Kreativität und der menschlichen Wärme wäre.

Das ist nur eine von mehreren möglichen Versionen für die Zukunft der Eurythmie auf dem amerikanischen Kontinent. Möge dieses Land mit einem Reichtum an neuen, zukunftsweisenden, kreativen Impulsen gesegnet sein, die von inspirierten Menschen aufgegriffen und getragen werden. Mögen diese Menschen dafür Unterstützung und Verständnis finden, damit sie in der Lage sind, eine innovative, aufgeschlossene, enthusiastische Eurythmie über den ganzen Kontinent hin zu verbreiten.

(aus dem Englischen übersetzt von Margot M. Saar)

## TAO- und AUM-Motive in der abendländischen Musik und in der Baukunst Rudolf Steiners · 1. Teil

*Referat mit Demonstrationen, gehalten am 2. Mai 1998 innerhalb der Arbeitskonferenz «Musik und Eurythmie» am Goetheanum in Dornach.\**

*Michel Schweizer*

### *Töne und Vokale*

Es fällt auf, dass Rudolf Steiner der Beziehung von Tönen und Vokalen grosse Bedeutung beimisst. Die Erörterung solcher Beziehungen nimmt im Toneurythmie-Kurs einen breiten RAUM ein.<sup>i</sup> Im dritten Vortrag gibt Rudolf Steiner folgende «Konkordanz» – wie er es nennt – zwischen Tönen und Vokalen an:

c	d	e	f	g	a	h
u	o	a	ö	e	ü	i

Dabei ist selbstverständlich die Sache so aufzufassen, dass die C-Dur-Skala nur als Beispiel gewählt wird, es handelt sich um die Tonstufen der Dur-Skala im allgemeinen.

Diese Zuordnung von Tönen und Vokalen kann man auch bei Josef Matthias Hauer, mit dessen Arbeiten sich Rudolf Steiner beschäftigt hat, in seiner 1920 verfassten und 1923 erschienenen Schrift «Deutung des Melos» angeführt finden.<sup>ii</sup> Wohl unabhängig davon, gemäss einer noch zu ermittelnden Tradition, wird diese Vokalreihe auch von namhaften Blockflötenpädagogen als Hilfe für klangvolle Intonation angegeben, allerdings nicht auf die Oktave bezogen, sondern auf den gesamten Tonumfang des Instrumentes.<sup>iii</sup> Man intoniert also zum Beispiel die untersten Töne mit innerlichem Empfinden des U-Charakters, die obersten Töne mit innerlichem Empfinden des I-Charakters. Es gibt auch Oboisten, die in analoger Weise für die Intonation die vokalische Nuance der Töne berücksichtigen.<sup>iv</sup> Sowohl hier als auch bei der Skala geht es um die Klang-«Farbe» und um das Engespannt-Sein der Töne zwischen «Dunkel» und «Hell». Hauer hat sich eingehend mit dem Problem der Klangfarben und dabei auch mit Goethes Farbenlehre beschäftigt.<sup>v</sup>

### *Die TAO-Tonfolge*

Im fünften Vortrag des Toneurythmie-Kurses empfiehlt Rudolf Steiner, die Tonfolge h/a – e – d (h/a zusammen, e kurz, d lang) als «Meditation in Eurythmie» zu üben. Dabei bezeichnet

er diese Tonfolge nicht – wie man vielleicht gemäss der «Konkordanz» erwarten könnte – als i/ü – a – o bzw. IAO, sondern als TAO.<sup>v</sup> TAO und IAO sind eng verwandt, wie die von Rudolf Steiner schon 1915 gegebene eurythmische Darstellung des TIAO(AIT) zeigt.<sup>vi</sup> ”

### TAO und AUM

Gemäss der grundlegenden menschenkundlichen Darstellung Rudolf Steiners in «Von Seelenrätseln» wurzelt das Musikalische im rhythmischen System des Menschen.<sup>viii</sup> Für unsere Betrachtung wichtige weitere Aspekte des Zusammenhangs zwischen Musik und menschlicher Organisation gewinnen wir aus grundlegenden Ausführungen Rudolf Steiners im Lauteurythmie-Kurs:<sup>ix</sup> Im zwölfteiligen Kreis der menschlich-kosmischen Kräfte kulminiert der «Löwe», dem das T, von Rudolf Steiner auch als «TAO» bezeichnet, entspricht. Dem «Löwen» gegenüber liegt der «Wassermann» (Rudolf Steiner: eigentlich «Äthermensch»), dem das M entspricht. Rudolf Steiner weist auf das «AUM», das heilige Wort der Inder, hin, ohne jedoch die Gleichsetzung so weit zu führen wie bei T – TAO. «Löwe» und «Wassermann» liegen auf der Mittelachse zwischen dem Willenspol bzw. Stoffwechsel-Gliedmassen-Pol («Stier») und dem Vorstellungspol bzw. Nerven-Sinnes-Pol («Skorpion»/«Adler»). Der «Löwe» entspricht dem Gefühlsleben bzw. dem rhythmischen System.

Und nun unser Ansatz: Zum rhythmischen System in enger Beziehung steht auch der «Wassermann». Das TAO lebt in den Kräften des Herzens, des Kreislaufs, das AUM in den Kräften der Lunge, des Atems.

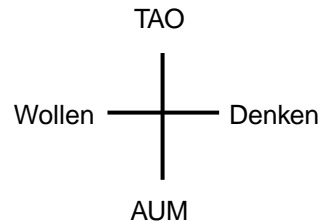
Charakterisierungen durch Rudolf Steiner:

T: Bedeutungsvoll von oben nach unten strahlen.

Löwe: Begeisterung, lodernde Begeisterung.

M: Es steht im Einklange.

Wassermann: Der im Gleichgewicht befindliche Mensch.



### Die AUM-Tonfolge

Über den Zusammenhang des AUM, des Om (für AUM in bestimmten östlichen Traditionen) und der Vokalfolge a – o – u stellt Rudolf Steiner im ersten Vortrag des Kurses über Sprachgestaltung und Dramatische Kunst eine interessante Betrachtung an.<sup>x</sup> Unser Ansatz: Demgemäss wäre die AUM-Tonfolge: dritter, zweiter, erster Dur-Skalen-Ton. Auf die Möglichkeit, auch die konsonantische Nuance des m im Auslaut des AUM – sowie des t im Anlaut des TAO – musikalisch zu erleben, soll später bei der Betrachtung von Beispielen hingewiesen werden.

### TAO- und AUM-Motive in den Volksliedern und Kompositionen

Zu Untersuchungen wie den folgenden kann man – ausser durch das bis hierher Dargestellte – noch durch zwei weitere Hinweise Rudolf Steiners angeregt werden: Im vierten Vortrag des Toneurythmie-Kurses wird die Anregung gegeben, den Vokalgehalt von Gedichten in



Volkslied «Nach grüner Farb' mein Herz verlangt»,  
Melodie bei Michael Praetorius, 1610

Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, Romanze.

Schläft ein Lied in allen Dingen,  
Die da träumen fort und fort,  
Und die Welt hebt an zu singen,  
Triffst du nur das Zauberwort.<sup>xiii</sup>

In «gelungenen» Motiven kann auch die konsonantische Nuance des t im Anlaut des TAO, sowie des m im Auslaut des AUM im ganzen Duktus der Melodieführung mitgehört werden.

Die beiden folgenden Beispiele zeigen, dass im TAO-Motiv oft das Erklingen nur des sechsten Skalentons – ohne den siebenten – genügt, um das TAO erlebbar zu machen:

Volkslied «Vom Himmel hoch, o Engel kommt».  
Mozart, Zauberflöte, Sarastro, «In diesen heil'gen Hallen».

Sogar in Melodien nur innerhalb der unteren fünf Skalentöne kann die Einheit TAO – AUM anklängen:

Töne umzusetzen. Eine weitere, in einem andern Zusammenhang gemachte Angabe lautet ungefähr: In der Musik sind Worte in die Zeitdimension ausgebreitet.<sup>xi</sup> Zu beiden Gesichtspunkten findet sich der Ansatz schon bei Hauer.<sup>xii</sup>

Das Ergebnis unserer Untersuchungen: TAO- und AUM-Motive finden sich überall in den Volksliedern und Kompositionen. Das TAO-Motiv ist ein Kulminationsmotiv, das AUM-Motiv ein Abschlussmotiv. Dazu zwei Beispiele:

Es ist zu beachten, dass in eindrücklichen Melodien das TAO und das AUM nicht einfach pedantisch «buchstabiert» werden. Die Haupttöne – vokalisch, nicht rhythmisch gemeint – werden meistens ornamental umspielt. Dafür ein schönes Beispiel: Mozart, Zauberflöte, 2. Aufzug, Finale, «Bald prangt, den Morgen zu verkünden».

Das TAO und das AUM schlummern gewissermassen in der menschlichen Seele und werden durch das Erklingen der entsprechenden äusseren Melodie – gleichsam mittels Resonanz – geweckt. Man denke an die Worte des Romantikers Eichendorff:



Volkslied «A la claire fontaine».

Beethoven, 9. Symphonie, Finale, «Freude, schöner Götterfunken».

*TAO und AUM im Verhältnis zu Melodie und Harmonie*

Das TAO lebt – auch in mehrstimmigen Passagen – vornehmlich in der melodischen Linie, dagegen wird das AUM – auch die AUM-Stimmung über längere Passagen oder sogar in ganzen Sätzen – durch die Führung der Begleitstimmen, insbesondere des Basses, gesteigert. Wir finden deshalb schöne TAO-Motive zum Beispiel in den unsterblichen Violinmelodien, etwa bei Vivaldi (Die vier Jahreszeiten, Der Winter, Largo) oder bei Tartini (Violinkonzert in E-Dur, Andante) und eindruckliche AUM-Motive etwa bei J. S. Bach (Matthäuspassion, Choral «Ich bin's, ich sollte büßen») oder bei Bruckner (Quintett, Adagio). Zwei weitere Beispiele führen wir im folgenden Abschnitt an.

*TAO- und AUM-Motive in der Weihnachtsmusik*

Bei einer der alljährlichen festlichen Zusammenkünfte unseres Betriebs vor Weihnachten versuchten einige Musikbessene, das traditionelle Musizieren zu einer kleinen Demonstration zum Thema dieser Studie zu gestalten. Nach einer kurzen Einführung spielten wir zuerst Weihnachtslieder aus dem deutschen, französischen und italienischen Sprachgebiet: «Brich an, o schönes Morgenlicht» (Bach, Weihnachts-Oratorium), «Vom Himmel hoch, o Engel kommt», «Der Heiland ist geboren», «Les anges dans nos campagnes», «Il est né, le divin enfant», «Noi siamo i tre re». (Die letzten drei Lieder findet man u. a. im «Neuen Basler Singbuch», 1969. Die Leser, denen die Lieder unbekannt und nicht in Noten verfügbar sind, mögen den notwendigen Verzicht auf weitere Notenbeispiele entschuldigen.)

Als Kompositionen wählten wir: Corelli, Pastorale aus dem Weihnachtskonzert (Op. 6, Nr. 8); J. S. Bach, Choral «Wir singen dir in deinem Heer» aus dem Weihnachts-Oratorium. Im Pastorale von Corelli erklingen im ersten Teil kurz hintereinander zwei herrliche TAO-Motive (Oberstimme Takt 14/15, Unterstimme Takt 22/23). Im Choral von Bach erklingt in den Zwischenspielen das AUM auf besonders eindruckliche Art. Die besondere Wirkung beruht u.a. darauf, dass der Bass auf dem Grundton, auf dem u, liegenbleibt, während die Oberstimme a – o – o – u – u formuliert, so dass folgende Lautkomposition entsteht:

a — o — u  
 |     |     |  
 u — u — u

## Weitere Beispiele von der Renaissance bis zur Spätromantik

*Zunächst noch einige bekannte Volkslieder (mit Anführung der Gliederung in Motive):*

- «Der Wächter auf dem Turme sass», traditionell, 18. Jahrhundert: a – b(TAO) – c(AUM).
- «Nun will der Lenz uns grüssen», A. Fischer (?), 1885: a – a – b(TAO) – c(AUM).
- «Der Mond ist aufgegangen», J.A.P.Schulz, 1747 – 1800: a – b(TAO) – a – c(AUM).
- «Hört, ihr Herrn, und lasst euch sagen», traditionell. Refrain: zweifaches TAO, dann AUM. Besonders schön mit Echo auf TAO (verbreitete Fassung) und AUM: «Wie lieblich schallt durch Busch und Wald», E.Silcher, 1789 – 1860: a – b(TAO)/Echo – a – c(AUM)/Echo.
- «Là-haut sur la montagne» («Le vieux chalet»), J.Bovet, 1879 – 1951: a/a'(AUM) – a/a'(AUM) – b(Überleitung) – c(TAO)/a'(AUM).
- «Gone are the days, when my heart was young and gay» («Old Black Joe»), S.C.Foster, 1826 – 1864: a/a' – a/b(TAO) – a/a' – c/d(AUM), Refrain: e/a' – c/d(AUM).

*Heinrich Isaak, um 1450 – 1517*

Sein bekanntes, vierstimmig gesetztes Lied «Innsbruck, ich muss dich lassen». Gliederung: a – b(TAO) – a – c(AUM). AUM mit besonders kunstvollem Satz. Die Oberstimme wird später zur Melodie von «Nun ruhen alle Wälder», von Bach fünfmal in die Matthäuspassion aufgenommen (u.a. «Ich bin's, ich sollte büssen», siehe oben).

*Ein noch heute vielgesungener protestantischer Choral, Melodie traditionell 1665*

«Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren». Gliederung: a – a – b (TAO) – c (AUM).

*Johann Sebastian Bach, 1685 – 1750*

Partita in d-moll für Violine solo: Im Dur-Teil der abschliessenden Chaconne erklingen auf grandiose Weise zuerst das TAO-Motiv und dann das AUM-Motiv.

*Christoph Willibald Gluck, 1714 – 1787*

Eine urbildliche TAO-AUM-Melodie: Oper «Orpheus» («Orpheus und Eurydike»), 2. Akt, Anfang 2. Szene, Reigen der seligen Geister im Elysium.

*Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 – 1791*

«Ave verum corpus», Motette für das Fronleichnamfest: Eröffnung mit TAO, einprägsame Einleitung des intensiven AUM-Abschlusses nach dem Moll-Durchgang («esto nobis ...»).

*Franz Schubert, 1797 – 1828*

Zahlreiche Beispiele in den Liedern, z.B. «Seligkeit» («Freuden sonder Zahl», Höltz). Singsstimme: Einleitendes TAO-AUM – TAO-AUM-Hauptmelodie – abschliessendes AUM.

Zwei Beispiele mit der Gliederung a – b (TAO) – a – c (AUM):

Erste Sonatine für Violine und Klavier, op. 137, Andante.

Klaversonate in B-Dur, op. posth., D 960, Anfang.

*Robert Schumann, 1810 – 1856*

Eine besonders intensive AUM-Wirkung: Lieder, Zyklus «Myrten», «Widmung» («Du meine Seele, du mein Herz», Rückert): Zuerst eine TAO-AUM-Melodie, daran anschlies-

send nochmals AUM auf die Worte «Du bist die Ruh, du bist der Frieden», in der Wirkung verstärkt, gleichsam «potenziert» durch Absenken der Tonart um eine grosse Terz (a – u).

*Richard Wagner, 1813 – 1883*

TAO Motive:

Tannhäuser, 3. Aufzug, 1. Szene, Chor der älteren Pilger (Anfang der Ouvertüre).

Parsifal, 1. Aufzug, Gralsszene:

Einleitung, «Zum letzten Liebesmahle», beide Zwischenspiele.

Gralsthema, «Nehmet hin meinen Leib» (Anfang der Ouvertüre).

Abschluss, feierliche Umarmung der Ritter (zweites Leitmotiv in der Ouvertüre, nur in dieser vollständig durchgeführt).

*Modest Mussorgski, 1839 – 1881*

Klavierzyklus «Bilder einer Ausstellung», letztes «Bild» (Nr.10, «Das Bogatyr-Tor in Kiew»): TAO-Motiv zuerst als umspielte Tonleiter (Takt 13 – 16), dann gleich nochmals, eine Oktave tiefer, als rhythmisch gegliederte reine Tonleiter (Takt 18 – 20).

*Othmar Schoeck, 1886 – 1957*

TAO – AUM eindrucklich im Zusammenklang von Singstimme und Klavierbegleitung: Lieder, «Frühlingsfeier» («Süßes goldner Frühlingstag», Uhland), «An meine Mutter» («Siehe, von allen den Liedern», Mörike).

Schluss des Beitrags im nächsten Heft, Michaeli 2000. In enger Beziehung zum hier Dar-  
gestellten stehen auch meine Ausführungen «Harmonietöne und Chakras» im Nachrichten-  
blatt der Wochenschrift «Das Goetheanum» vom 13. Februar 2000.

\* Die Wiedergabe des Inhalts des ersten, die Musik betreffenden Teils erfolgt hier anhand eines Artikels, der schon vor einiger Zeit anlässlich einer Demonstration in einem kleinen Kreis unter dem Titel «TAO- und AUM-Motive in der abendländischen Weihnachtsmusik» in der Zeitschrift «Das Goetheanum» erschienen ist (73.Jg., Nr.53, 1. Januar 1995).

\*\* In fragmentarischen Hörernotizen zu Ausführungen Rudolf Steiners im Jahre 1908 ist die Rede vom «IAO, das dem atlantischen Tau [TAO] zugrunde lag». GA 266/1, 15. Juni 1908. Zum atlantischen TAO (nicht «Tau») siehe u.a. den öffentlichen Vortrag Rudolf Steiners vom 16. November 1905 in Berlin, GA 54.

i Rudolf Steiner, «Eurythmie als sichtbarer Gesang», GA 278, Kurs gehalten in Dornach im Februar 1924.

ii Josef Matthias Hauer, \* Wiener Neustadt 1883, † Wien 1959. Österreichischer Komponist und Musiktheoretiker. Entwickelte, unabhängig von Arnold Schönberg, eine Zwölftonmusik als «atonale Musik». Über Töne und Vokale: «Deutung des Melos», Leipzig – Wien – Zürich 1923, S.16. Rudolf Steiner spricht über Hauer im 5. Vortrag des Toneurythmie-Kurses. Eine gute Einführung in die Thematik Rudolf Steiner und J.M.Hauer gibt ein Aufsatz von Wolfgang Wunsch im «Goetheanum», 1993, Nr.47. Siehe hierzu auch Thomas Parr, «Eurythmie – Rudolf Steiners Bühnenkunst», Dornach 1992, Kap. 5.5. Als Studie zur Biographie und zum Werk liegt vor: Walter Szmoljan, «Josef Matthias Hauer», Wien 1965.

- iii Hans Martin Linde, «Handbuch des Blockflötenspiels», Mainz 1962, S.27. Manfred Ruetz / Linde Höfer v. Winterfeld, «Hohe Schule des Blockflötenspiels», Kassel – Basel 1962, S.40.
- iv Mitteilung von Hans Martin Linde und André Lardrot (speziell die Lippenstellung am Mundstück betreffend), beide ehemals Musikakademie Basel.
- v Josef Matthias Hauer, «Vom Wesen des Musikalischen», Leipzig – Wien 1920.
- vi Vom «TAO» spricht Hauer nur in einer allgemeinen Art – ohne Bezug auf die einzelnen Laute – im Sinne der TAOistischen Tradition. «TAO» erscheint bei ihm gleichbedeutend wie sein allgemeines «Melos», dem rein geistigen Urgrund aller Musik, auch aller «Melodien». Siehe hierzu «Deutung des Melos», S.63 und 66.
- vii Rudolf Steiner, «Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie», GA 277a, zweiter Kurs, 10./11. September 1915.
- viii Rudolf Steiner, «Von Seelenrätseln», Berlin 1917, GA 21, Kap. IV, 6.
- ix Rudolf Steiner, «Eurythmie als sichtbare Sprache», GA 279, Kurs gehalten in Dornach im Juni / Juli 1924, 2., 10. und 11. Vortrag.
- x Rudolf Steiner / Marie Steiner-v.Sivers, «Sprachgestaltung und Dramatische Kunst», GA 282, Kurs gehalten in Dornach im September 1924.
- xi Nachweis z.Z. nicht möglich, Hinweise willkommen.
- xii Josef Matthias Hauer, «Deutung des Melos», S.16.
- xiii Joseph Freiherr von Eichendorff, 1788 – 1857, deutscher Lyriker und Erzähler. Gedicht «Wünschelrute».

## Das Wiedererscheinen des Christus im Ätherischen und was hat die Eurythmie damit zu tun?

*Otilie Testi, Salzburg*

Das wichtigste Ereignis in unserem Jahrhundert, das ja schon fast zu Ende ist, so sagt Rudolf Steiner, ist das Wiedererscheinen des Christus im Ätherischen, und wir haben es nicht zur Kenntnis genommen?! -

Was ist Eurythmie? Laute machen, Töne gestalten, Formen laufen? Das Wesentliche ist doch das lebendige Strömen, das ätherische Strömen. Was heisst das?

Wir sind mitten im Leben des ätherischen Christus drinnen, und merken es nicht, nehmen es nicht wahr, wollen es nicht wahr haben. Er will sprechen durch uns, durch lebendige Bewegung, durchströmte Gestaltung. Er lebt im *Erleben*.

Der grösste Feind des Lebendigen sind Vorstellungen und Begriffe. In der Eurythmie ist uns die Möglichkeit gegeben, dem *Wort* Ausdruck zu verleihen durch etwas, was über das sprachlich fixierte Wort hinausgeht, es ist die Auferstehung des toten, begrifflichen Wortes. Mit dem Festhalten an Erstarrtem bewegen wir uns im Terrain Ahrimans, doch da fühlen wir uns sicher.

Aber das Neue, das Christliche muss jeden Augenblick geboren werden aus dem Nichts, aus dem Unbekannten, Ungesicherten. Davor haben wir Angst, weil wir uns an nichts festhalten können. Das Christliche geht durch den Nullpunkt, durch einen Todesprozess. Nur dann gibt es neues Leben, Auferstehung. Was soll alle Perfektion? Alles Neue ist klein, unscheinbar, unvollkommen, voller Fehler, Hilflosigkeit, Versagen, Nicht-wissen, Nicht-weiter-wissen. In diesen «Raum» kann der Christus eintreten. (Rudolf Steiner: Wenn die Men-

schen nicht mehr aus noch ein wissen, dann kann es sein, dass Er plötzlich unter ihnen ist.) Wenn wir uns ehrlich unsere Ohnmacht eingestehen, dann kann etwas geschehen, was über uns hinausgeht, oder besser gesagt, was von dem «über uns» sich hereinsenkt.

Ist es möglich, dass sich Menschen zusammenfinden und sich der Frage stellen: Wo ist der Beitrag der Eurythmie für das Erleben des Christus im Lebendigen? Für Sein Offenbarwerden in den Menschen, durch die Menschen? Es ist ein verhängnisvolles Missverständnis, wenn die Menschen warten auf «Visionen». Im Tun aus der Freiheit, d.h. aus dem Nichts, aus dem Nichtwissen, da ist Er mit uns. Ich möchte mir erlauben, das Engelwort abzuändern in: «Da, wo Ihr IHN sucht ist ER nicht.», sondern im ganz anderen (Magdalena drehte sich um) im Lauschen, im Wahrnehmen, im Lebendigen, in der Verzweiflung (Parzifal).

Was will ich konkret sagen? Der Christus *ist* da, in allem Lebendigen, sei es in der Natur, in allen Rhythmen, in den Schicksalsrhythmen der Jahrsiebte, im Herzschlag und Atemrhythmus, in allen lebendigen, fließenden Formen und Bewegungen, in allen Metamorphosen, ich bin überzeugt, dass viele Eurythmisten es auch so erleben, besonders, wenn alle getragen sind wie von einem Atem, einem Strom, wenn alle spüren, da ist mehr anwesend als die ausführenden Menschen. Ich meine nur, wir sollten auch den Mut haben, dieses lebendige Wesen als den ätherischen Christus anzuschauen, wahrzunehmen. - Ich möchte allerdings nicht unerwähnt lassen, dass die Gefahr einer Verwechslung mit Luzifer überall wo Kunst ausgeübt wird, lauert.

Vielleicht könnte da oder dort ein Gespräch über dieses Thema zustande kommen.

## Zur künstlerischen Gestalt eines Gedichts von Christian Morgenstern

*Hans Paul Fiechter\**

Mit der Kunst geht es uns heute nicht anders als mit der Natur. Wir haben es schwer, uns erlebend mit poetischen Formen zu verbinden, weil wir sie nicht mehr wahrnehmen und lebendig denken können. Künstlerische Schönheit löst allenfalls noch ein vages Wohlgefühl aus, das sich kaum von sentimentalem Naturgenuß unterscheidet. Von da ist es nicht mehr weit zu der- offen oder verschämt sehr verbreiteten - Frage: «Was soll's», die wiederum indirekt und direkt bewirkt, daß die Kunst, wie die Natur, tatsächlich verkommt. Dabei ist der Hunger nach spirituellen Menschengefühlen in der Welt, die hinter der sichtbaren liegt und zu der auch die menschliche Seelenwelt gehört, zweifellos sehr groß.

Hoffnung erwecken kann die Beobachtung, daß im Bewußtsein und in der Praxis ausübender Künstler die Beschäftigung mit den Voraussetzungen und Möglichkeiten der eigenen Kunst an Boden gewinnt.<sup>1</sup> Rudolf Steiner hat von Anfang an deutlich gemacht, daß die Eurythmie zwar eine Willenskultur ist, daß zu ihrer Begründung und Weiterentwicklung aber geisteswissenschaftliche Erkenntnisbemühungen' notwendig sind: «Es gehört die Weisheit der ganzen Welt dazu.»<sup>2</sup> Wenn die eurythmische Kunst leben und weiterleben soll, genügt es nicht, sich instinktiv in Tönen und tönenden Lauten zu baden; es genügt nicht, jahre- oder jahrzehntealte Gewohnheiten zu pflegen. Damit pflegt man zwar den eigenen Ätherleib, aber schafft nicht im Ätherischen Geistes-Gegenwart.

Durch den Versuch, der künstlerischen Arbeit ein entwicklungsfähiges Erkenntnisfundament zu geben, werden allerdings keine Tauben aus dem Hut gezaubert. Auf dem instinktiven Weg sind viel schneller Ergebnisse da, aber dafür fängt man, wenn auch vielleicht mit wachsenden Fertigkeiten, immer wieder von vorne an.

Erkenntnisse als solche sind nicht kunstfähig. Sie haben keinen Wert für die Ausbildung der *Kunst* (diese braucht keine Erkenntnisse, sie bringt vielmehr selbst solche hervor), aber einen großen für die Ausbildung des *Künstlers*.

Die junge eurythmische Kunst hat am Anfang des Jahrhunderts sehr starke Wandlungen durchgemacht; seit einiger Zeit scheint wieder einiges in Bewegung zu kommen. Wohin die Bewegung führen wird, ist zwar noch nicht abzusehen. Nostalgiker und Kulturpessimisten sollten jedoch bedenken, daß jede *Entwicklung* besser ist als Stagnation, denn sie kann ja ein Übergang zu etwas noch nicht Erkennbarem sein, während in der Stagnation die Eurythmie schon verloren *ist* - alles, was einmal gut war, wird mit der Zeit schlecht, wenn es sich nicht wandelt.

Von der Entwicklung am Anfang des Jahrhunderts unterscheidet sich die gegenwärtige in einer wesentlichen Beziehung: Jene vollzog sich unter den Augen und dem Zuspruch desjenigen, der in der Lage war, die neue Kunst zu initiieren. Heute müssen wir die Wege selbst suchen und allein verantworten, was wir tun. Allerdings hat auch Rudolf Steiner oft und lange abgewartet, was die Eurythmistinnen selbst gefunden haben.

Ein Jahr nach Rudolf Steiners für die Entstehung der Eurythmie entscheidendem Gespräch mit Clara Smits schrieb Christian Morgenstern das Gedicht, das er dem letzten, seinem Lehrer gewidmeten Gedichtband vorangestellt hat:

Für Dr. Rudolf Steiner

*So wie ein Mensch, am trüben Tag, der Sonne vergißt, -  
sie aber strahlt und leuchtet unaufhörlich, -  
so mag man Dein an trübem Tag vergessen,  
um wiederum und immer wiederum  
erschüttert, ja geblendet zu empfinden,  
wie unerschöpflich fort und fort und fort  
Dein Sonnengeist  
uns dunklen Wandrern strahlt.*

Was hier gesagt ist, können wir bewußt aufnehmen, und es kann in unserem Gemüt ein Echo finden. Eine Bedeutung und Wirkung, die über das private Appellieren an etwas, was ohnehin in uns ist, hinausgeht, hat das Gedicht jedoch nur durch dasjenige, was wir unbewußt mit aufnehmen: die poetische Form. Wir können nun durchaus etwas davon haben, auch wenn uns nicht klar ist, *wie* der Dichter das erreicht hat. Wollen wir aber sein Kunstwerk in eurythmischer Form neu schaffen, dann müssen wir das Kraftgefüge kennen, in das wir eingreifen. Sonst gleichen wir einem Menschen, der als Arzt praktiziert, obwohl er den menschlichen Körper nur der äußeren Erscheinung nach kennt. Wenn jemand einen für ihn fremdsprachlichen Prosasatz mit falscher Aussprache oder Betonung wiedergibt, ist das für die Verständigung nicht so schlimm, solange wir die Abweichungen erkennen und im Hören zurechtrücken können. Wenn dagegen die Kunstform eines Gedichts verstümmelt wird, ist die Sache schiefgegangen, auch wenn wir den Inhalt verstehen, da hier nicht bloß die Sprache Mittel zur Verständigung ist, sondern in der Form dasjenige liegt, worum es geht. Daß es nicht Aufgabe der Malerei ist, auf der Leinwand zum Beispiel Sonnenblumen abzubilden, die als solche erkennbar sind und die natürlichen ersetzen können, auch im Winter, ist für viele selbstverständlich; der Sprachkunst gegenüber verhält man sich öfter so, als ob es um den Inhalt ginge.

Das Gedicht ist ein Ganzes. Wir können es als Ganzes erleben. Eine andere Frage ist, ob wir es auch angemessen darstellen können, wenn wir seinen inneren Aufbau nicht erkennen. Äußerlich gesehen und in inhaltlicher Beziehung ist das Gedicht von Gegensätzen bestimmt: trüber Tag - Sonne; vergessen - empfinden; Sonnengeist - dunkle Wanderer. Unser Verhältnis zu Rudolf Steiner wird mit dem des Menschen zur Sonne verglichen. Das ist das «Was», das wir natürlich auch verstehen müssen; die künstlerische Aufgabe besteht jedoch in der Gestaltung des «Wie»: wie uns das Gedicht über *drei Stufen* zu einem immer tieferen Erfassen dieses Verhältnisses *führt*. Wir werden von einem einzigen Satz durch neun – genauer: durch dreimal drei - Verszeilen geführt. Die erste Dreiheit lautet:

So wie ein Mensch, am trüben Tag, die Sonne vergißt, -  
sie aber strahlt und leuchtet unaufhörlich, -

Das Gedicht beginnt in der Sinnenwelt (1. Stufe), die durch das «So wie» von vorneherein gekennzeichnet ist als Stufe, als Ausgangspunkt, als «nur ein Gleichnis» (Goethe): Das Sinnliche hat nur den Sinn, uns auf das übersinnliche aufmerksam zu machen, darauf,

wie unerschöpflich fort und fort und fort  
Dein Sonnengeist  
uns dunklen Wandrern strahlt.

Das Bild der ersten Dreiheit reflektiert dasjenige der dritten, um das es geht. Das anfängliche Bild tritt uns hier verwandelt entgegen- *rückläufig* und mit *umgestülpter Perspektive*. Wenn dort der trübe Tag, der vergessende Mensch als Diesseits der Erfahrung das Übergewicht hatte (2 Zeilen) gegenüber der strahlenden Sonne im Jenseits der Erfahrung (1 Zeile), überstrahlt hier der Sonnengeist durch alle drei Zeilen die in das einheitliche Ganze hereingenommenen dunklen Wanderer. In den beiden Mittelzeilen, der zweiten und der zweitletzten, den Kurzzeilen des Gedichts, ist dessen Gegensatz prägnant gefaßt. Auf der ersten Stufe standen, von diesseits gesehen; zwei Tatsachen getrennt einander gegenüber, ohne Wechselwirkung: auf der dritten offenbart sich aus der umgekehrten Perspektive die alles durchdringende Wirksamkeit von der andern Seite.

Das Gedicht beginnt mit der physischen Perspektive von der Erde zur (nur dem Denken erreichbaren) Sonne und endet mit der geistigen Perspektive von der Sonne zur Erde (als Willenswirkung).

Nun würde aber die letzte Dreiheit der ersten ebenso beziehungslos gegenüberstehen wie innerhalb der ersten die dritte Zeile den beiden vorangehenden, wenn die mittlere Dreiheit nicht eine Verbindung schaffen würde, als Übergang von dem einen Zustand zum andern:

so mag man Dein an trübem Tag vergessen,  
um wiederum und immer wiederum  
erschüttert, ja geblendet zu empfinden,

Die erste Zeile dieser Dreiheit wendet sich zurück zur ersten, die zweite und dritte Zeile voraus zur dritten Dreiheit. Hier liegt auch der Wendepunkt des ganzen Gedichts, der Übergang von seinem statischen (4 Zeilen) zu seinem dynamischen Teil (5 Zeilen). Würde es sich um ein Sonett handeln, so wäre hier der Übergang von den Quartetten zu den Terzetten.

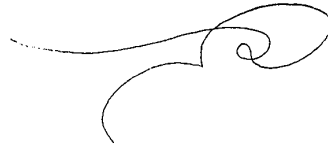


Jetzt können wir die Komposition des Gedichts überblicken, das uns über drei Stufen führt, vom Denken in der physischen Welt durch das Fühlen der Seele zum Geistwillen. Für die Darstellung dieses Gedichts gilt, im besonderen, was Rudolf Steiner zu Beginn des ersten Eurythmiekurses grundsätzlich feststellte: «Diese neue Bewegungskunst kann nur jemand ausführen, der anerkennt und in der Überzeugung lebt, daß der Mensch aus Leib, Seele und Geist besteht.»<sup>3</sup> Wenn uns diese Dreigliederung des Menschen in derjenigen des Gedichts nicht Realität ist, wird dieses zur schönen Phrase; das Wort «Sonnengeist» beispielsweise wird uns zur Metapher, was es hier, wie wir noch sehen werden, nicht ist.

Zunächst wollen wir einen Blick auf die Eurythmieform aus Rudolf Steiners Nachlaß werfen, an der der dreigliedrige Aufbau anschaulich wird.<sup>4</sup> Es sind drei Formen, die sich zwischen links und rechts entfalten - die erste, im hinteren Raum:



die zweite, ausladendste, von der Mitte nach vorne führend :



die dritte geballt, in sich geschlossen, vorne:



Überschneidungen zwischen den drei Formen gibt es nicht, jede hat ihren eigenen Raum; die mittlere verbindet die beiden andern als flaches Kreuz. Wir können erkennen, daß es sich um eine einzige Form in drei Metamorphosen handelt. Die beiden ersten Formen strecken sich zwischen links und rechts, hin und her atmend in blauem Licht <sup>5</sup>, die dritte behält die Richtung bei und nähert sich in rotem Licht <sup>5</sup> der Kreisform an, in welcher der Stern an der Stelle hervortritt, wo vorher zweimal der Wendepunkt war. Auch der Übergang von den ersten vier zu den folgenden fünf Zeilen ist in der Form deutlich zu erkennen: Von hier an sind die bis dahin gestreckten Formen deutlich stärker gerundet. (Für denjenigen, der tiefer auf das Gedicht eingehen will, sei noch auf den *Namen* aufmerksam gemacht, der durch die Lautfolge des Vortakts über die erste und zweite Dreiheit hinüberklingt und sich in der dritten umkehrt zu einem andern Namen, dessen Lautfolge den Nachtakt durchtönt.)<sup>4</sup>

Der Dichter faßt das Verhältnis, das er ins Wort gestalten will, in ein Bild. Das Bild wird umgebildet von einem sinnlichen zu einem seelischen und von einem seelischen zu einem geistigen Bild. Auf der ersten Stufe, in der Sinnenwelt, tritt das poetische, Bild als *Vergleich* auf; auf der Zweiten, wird es zur *Metapher*; auf der dritten wird es zu dem, was wir im goetheschen Sinn *Symbol* nennen können, zum Realsymbol. Im Vergleich steht das Bild neben demjenigen, worauf es verweist, wie in der physischen Welt die Dinge nebeneinanderstehen; in der Metapher ist ein Abglanz des Gemeinten schon in das Bild hereingenommen, als Eigenschaftliches, sie ist aber nur Spiegel, wie die Seele Spiegel des Sinnlichen oder des Geistigen ist; im Symbol erst fällt das Bild mit dem Wesen zusammen, fügt sich mit ihm in Eins. Wir können das schematisch so ausdrücken:

1. Im Vergleich berührt sich das Bild mit dem, wofür es steht,



es entsteht eine lemniskatische Bewegung.



2. In der Metapher überschneidet sich das Bild teilweise; im Eigenschaftlichen, mit dem, wofür es steht (man nennt die Überschneidung tertium comparationis),



der Sinn erscheint in das Bild hineingespiegelt.



3. Im Symbol ist das Bild von dem, wofür es steht, ganz durchdrungen, fällt damit zusammen: das Bild verhält sich zum Sinn wie ein Kreis zu seinem ausdehnungslosen Mittelpunkt.



Das griechische Verbum «symballein» hat die Bedeutung «zusammenwerfen, zusammenbringen, vereinigen»: Im Symbol zum Beispiel der Gastfreundschaft: dem zerbrochenen Stab, von dem jeder eine Hälfte mitnimmt - fügt sich wieder zur ursprünglichen Einheit zusammen, was auseinandergerissen worden ist. Auf der ersten Stufe ist der trübe Tag sinnlich gemeint, auf der zweiten seelisch, metaphorisch (im Sinne von: trübe Stimmung). Ebenso ist «strahlt und leuchtet» sinnlich gemeint, «geblendet» aber seelisch wie auch «erschüttert»: Beides sind Metaphern. Auf der dritten Stufe schließlich tritt im «Sonnengeist» das Wesen selbst hervor, für das die «Sonne» der ersten Stufe nur ein vergängliches Gleichnis ist. Dieser Geist ist nicht wie eine Sonne (Vergleich), er hat auch nicht bloß sonnenhafte Eigenschaften (Metapher), sondern er ist real Geist vom Geist der Sonne, Sonnenwesen. (Für das materialistische Verständnis ist umgekehrt die Sonne der wirkliche Gegenstand und der Sonnengeist nur ein daraus abgeleitetes Bild.) Auf der physischen Stufe ist alles Welt (Mensch, trüber Tag, Sonne), auf der geistigen ist alles Wesen (Sonnengeist, dunkle Wanderer). Auch die Zeit wandelt sich entsprechend den drei Stufen: «am trüben Tag» ist ein Zeitraum, eine begrenzte Dauer, und wir sind darin; «an trübem Tag» ist ein Moment in einem Rhythmus von Drinsein und schon von außen Draufschauen - «wiederum und immer wiederum» bezeichnet präzise diesen Seelenrhythmus von Augenblicken des Aufwachens, während «fort und fort und fort» ebenso präzise die geistige Form der Zeit charakterisiert: Ewigkeit. Nicht eine leere, mechanisch tickende Ewigkeit - hinter der Dauer des, passiven «unaufhörlich» im Sinnenerleben steht der in jedem Augenblick neu schaffende Wille des aktiven Geistes, dessen Schöpferkraft in dem Wort mitklingt: «unerschöpflich».

Schließlich können wir erkennen, daß das Gedicht auf der ersten Stufe eine lyrisch-epische, auf der zweiten eine rein lyrische und auf der dritten eine lyrisch-dramatische Gestaltung erfordert.

Mit einer differenzierten Wahrnehmung schaffen wir die Voraussetzung für eine differenzierte eurythmische Darstellung. Was äußerlich als totes, rein technisches Wissen, erscheint: die Einsicht in den poetologischen Aufbau, kann ein Schlüssel zur Esoterik des Gedichts sein.

In den drei Erscheinungsformen des poetischen Bildes - Vergleich, Metapher, Symbol - wirkt die Kräftereiheit, in die die menschliche Entwicklung hauptsächlich hineingestellt ist: Erdenkräfte, Mondenkräfte, Sonnenkräfte. Durch die Erdenkräfte wird das Sinn-Bild Vergleich, es wird von außen vom Erkenntnislicht beschienen. Die Metapher wirkt als Spiegel, von ihr geht wie vom Licht des Mondes eine geheimnisvolle Seelenkraft aus, die nicht ihre

eigene ist, rhythmisch zunehmend und abnehmend ( es gibt sozusagen Vollmond-, Halbmond- und Neumondmetaphern; die letzteren werden in der Literaturwissenschaft, weil sie so dunkel sind, als Chiffren bezeichnet). Als Realsymbol schließlich stellt das Sinn-Bild durch die eigene innere Sonnenkraft die Einheit der Welt wieder her, aus dem Zentrum den Umkreis durchwirkend.

Abschließend sollen nochmals die wichtigsten Gesichtspunkte zusammengestellt werden, nach denen die Dreistufigkeit ,des Gedichts betrachtet worden ist:

1. Stufe	2. Stufe	3. Stufe
Sinnenwelt	Seele	Geist
Gleichnis	Vermittlung,	Wesen
Denken	Fühlen	Wollen
Statisch	statisch-dynamisch	dynamisch
Blau	blau	rot
Vergleich (!!!)	Metapher (!!!)	Symbol (!!!!)
∞	⊙	○
Zeitraum (Dauer)	Augenblick (Wechsel)	Ewigkeit (Schöpfung)
lyrisch-episch	lyrisch	lyrisch-dramatisch

1) Ich denke dabei vor allem an die Forschungsarbeit von Werner Barfod u. a. mit Thomas Göbel; „W. Barfod u. a., *Die drei Urphänomene eurythmischen Bewegens*. Beiträge zur Vertiefung eurythmischer Grundelemente, herausgegeben von der Sektion für Redende und Musizierende Künste der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft, Goetheanum. Verlag am Goetheanum, Dornach 1992.

2) Rudolf Steiner, *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*. Verlag der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung. Dornach, 1965, S.18. ,

3) a.a.O., S.19.

4) Die ganze Form mit Laut- und Licht-Angaben in: Rudolf Steiner, *Eurythmieformen Band IV*. Rudolf Steiner. Verlag, Dornach, 1990, S.255.

5) Beleuchtungsangaben von Rudolf Steiner.

\* H.P. Fiechter, Autor von «Lyrik lesen», Grundlagen einer praktischen Poetik, Verlag Freies Geistesleben

Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Redaktion. Aus: Nachrichtenblatt «Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht», Nr. 8 vom 20.2.1994

## Vom Erwachen in unserem schlafenden Willen im künstlerischen Tun

Werner Barfod

Der Engel prägt in unseren Seelenleib Bilder ein, in fortwährendem Entstehen und Vergehen begriffen, die für die Entwicklung der Menschheit notwendig sind und sich zukünftig in Wirklichkeit umgestalten sollen. So spricht Rudolf Steiner darüber in dem Vortrag: «Was tut der Engel in unserem Astralleib?» (9. Oktober 1918, GA 182) und weist in dem Zusammenhang auf eine dreifache Absicht hin:

die Brüderlichkeit einer künftigen Sozialgestaltung als leibliche Grundlage,  
die Offenbarung des Göttlichen im Menschen als freie Religiosität im Seelischen,  
das Erkennen der geistigen Welt als Ursprung und Zusammenklang im Geistigen.

Bis zum Beginn des dritten Jahrtausends soll dieser Prozess des Einprägens so weit gediehen sein, dass der Mensch für diese Bilder schrittweise erwacht. Die Bewusstseinsseele fordert, dass der Mensch selber für diese Impulse erwacht durch eigenes Bemühen. Das heisst aber, dass wir nur ühend an diese unbewussten Vorgänge herankommen können.

Was heisst das für das Üben im Künstlerischen? Wie muss das Üben sein, damit die Substanz der eingepprägten Bilder in der Seele erweckt werden kann? Es kann jedenfalls nicht nachahmend, sondern nur motiviert mit deutlichen Zielsetzungen gearbeitet werden. Ein intentional gerichtetes Üben bildet die Grundlage, um selbständig und wach im Tun die notwendigen Prozesse zu ergreifen. Nur eine solche Arbeitsweise kann Licht in den Willen bringen.

Rudolf Steiner gibt in dem genannten Vortrag selber einen Hinweis, wie in der täglichen Rückschau ein Wunder, das am Tag geschehen ist, zu entdecken sei oder auch unerwartet etwas nicht geschehen ist, wodurch Ungutes verhindert wurde. – Wir werden auf das *Staunen* gewiesen, etwas zu üben, um wach zu werden für Unbewusstes. Die Substanz der eingepprägten Bilder wird hier mit dem Staunen berührt. Das ist das «A» in der Seele, das Urvertrauen, das die Seele zum Sternenhimmel empfindet, das seinen geistigen Ursprung offenbart. Hiermit ist keimhaft das Erkennen der geistigen Welt verbunden.

Seit dem Mysterium von Golgatha wird es für den Menschen möglich, Staunen, Mitleid und Gewissen zu erleben und ühend zu entwickeln. – Mit dem Mitgefühl wenden wir uns dem anderen Menschen zu und erahnen die Göttlichkeit im Menschen. Mit Hingabe sich verbinden im ühenden Tun als Vorbereitung für die Begegnungen in den verschiedensten Lebenssituationen, kann auch im schlafenden Willen unseres Bewegens etwas von der Bilder-Substanz schrittweise erwecken. Das ist das «O» in der Seele, das sich ätherisch mit der Welt liebevoll verbindet.

Für die Stimme des Gewissens ist das aufrecht Stehen zwischen Erde und Himmel Voraussetzung. Das ist die geistig-leibliche Ebene der Brüderlichkeit im Sozialen; sie lässt das «I» in der Seele erstehen, das Erleben der Identität des Ichs im Leib. Schlägt das Gewissen ein, wird aus dem «I» ein «T». Auch im Gewissen werden Bilder, die der Engel einprägt in der Seele, geweckt.

Mit Staunen, Mitleid und Gewissen werden die zentralen Menschheitsaufgaben der Gegenwart und Zukunft angesprochen. In den eurythmischen Meditationen IAO und TAO leuchten diese Qualitäten keimhaft auf als Übungen, um sie mit der bewegt-ruhenden Gestalt als Ich-Seele zu durchdringen.

Rudolf Steiner fasst das in einem Vortrag zusammen:

«Erstaunen und Verwunderung, das geht endlich an den Christus heran und bildet mit dem Astralleib des Christus-Impulses. Und alles, was in den Menschenseelen Platz greift als Liebe und Mitleid, das bildet den ätherischen Leib des Christus-Impulses, und was als Gewissen in den Menschen lebt und sie beseelt, von dem Mysterium von Golgatha bis zum Erdenziele hin, das formt den physischen Leib oder das, was ihm entspricht, für den Christus-Impuls.»

*(Der irdische und der kosmische Mensch, GA 133, 14. Mai 1912)*

Wie ist die gegenwärtige Bewusstseinslage des Menschen? Im Denken, Fühlen und Wollen der Seele weben ganz unterschiedliche Bewusstseinsstufen. Im wahrnehmenden, vorstellenden Denken sind wir wach, im Fühlen leben wir träumend und in unserem Willen, in unserem Bewegen, schlafen wir.

Durch unseren Seh- und Gehörsinn erfassen wir die sinnliche Welt wach, träumend erfahren wir Geruch und Wärme und schlafend leben wir in unserem Gleichgewichts- und

Bewegungswahrnehmen. Die Welt berührt unsere Seele in der Empfindung wie träumend, wie wir fühlend unseren Umkreis träumend erleben. In unseren gezielten Handlungen sind wir mit unserer Intention wach, aber in der Ausführung der Bewegung schlafen wir. – Wir erlernen unsere Fähigkeiten, die wir uns übend aneignen mit der Motivation, um eine Sache zu beherrschen. Wach ergreifen wir einen Gegenstand in der sichtbaren Welt, um ihn sachgemäss zu bewegen, die Bewegung selber aber bleibt uns unbewusst.

Wie ist das in der Eurythmie?

Für das eurythmische Bewegen gibt es kein sinnlich-sichtbares Objekt, wodurch wir unsere Bewegung leiten lassen können. Die eurythmischen Lautbewegungen z. B. wollen aus dem Erleben in ihren Gesetzmässigkeiten geweckt und entdeckt werden, um als bewusst beseelte Gebärde sichtbar erscheinen zu können.

Rudolf Steiner wird nicht müde, in seinen Ansprachen zu den Eurythmie-Aufführungen, immer wieder Aspekte dazu zu beschreiben:

«Die eurythmische Geste ist aber so, dass der Bewegungsorganismus in objektiver Art das die Sprache begleitende Gefühl aufnimmt.» *(Notizblatt 1923, GA 277, S. 307)*

«Eurythmie ist Bewegung, die die wahren Verhältnisse geben kann. Man hat inspirierte Imaginationen vor sich. Die bildet man nach.» *(Notizblatt 15. Sept. 1923, GA 277, S. 400)*

Mit anderen Worten ist damit auf die Quelle des durchlichteten Willens, der durchlichteten, beseelten Bewegung der Eurythmie hingewiesen. Dabei ist das Ich das Zentrum des Durchlichtens, das aus dem Umkreis auf unseren schlafenden Willen wirkt, auf unser Bewegen durch die im Raum webenden Kräfte wirkt.

Rudolf Steiner schildert diesen Vorgang des Wollens im Bewegen sehr differenziert, was für das eurythmische Bewegen in eminenter Weise gilt:

«...Wir gliedern uns in Kräfte ein, die durch die Welt gelegt sind. Wenn ich einen Arm bewege, so bewege ich ihn nicht durch etwas, was im Innern des Organismus entspringt, sondern durch eine Kraft, die ausserhalb meines Armes ist, und in die das Ich hineinkommt dadurch, dass es aus gewissen Orten meines Armes herausgetrieben wird. Im Wollen komme ich ausserhalb meines Leibes, und durch Kräfte, die ausserhalb meiner liegen, bewege ich mich. Man hebt das Bein nicht durch Kräfte, die im Innern sind, sondern man hebt das Bein durch Kräfte, die tatsächlich von aussen wirken; ebenso den Arm...

...Und niemand versteht das Wollen, der nicht den Menschen als kosmisches Wesen auffasst, der nicht hinausgeht aus den Grenzen des menschlichen Leibes, der nicht weiss, dass der Mensch im Wollen sich ausserhalb seines Leibes liegende Kräfte eingliedert. Wir versenken uns in die Welt, wir geben uns an die Welt hin, indem wir wollen...

...Das Wollen in uns stellt dar ein Vitalisieren, ein Herausbreiten des Ich, ein Eingliedern des Ich in die geistige Aussenwelt, und im Wirken auf den Leib vom Ich aus, aus der geistigen Aussenwelt herein.»

*(Der Mensch als Erdenwesen und Himmelswesen, 3. Vortrag vom 23. Dez. 1921, GA 209)*

Wir ahnen in den Gedankenformen Rudolf Steiners qualitativ Gebärden, die den Willenslaut «O» umschreiben. Im eurythmisch bewusst beseelten Bewegen, in dem die «inspirierten Imaginationen» durchlichtet erscheinen wollen, lebt auch etwas von der Substanz der vom Engel eingepägten Bilder. In allem künstlerischen Tun gilt es, diese Kräfte zu entzaubern, damit die Kulturaufgabe – im Besonderen der Eurythmie – erfüllt werden kann. Rudolf Steiner schildert das durchlichtete Wollen in der Eurythmie ganz prägnant:

«...Denn in bezug auf unseren Willen schlafen wir fortwährend, das habe ich ja oft gesagt. Ich habe ihnen auseinandergesetzt: Sie haben zwar die Vorstellung von dem, was Sie tun, aber nicht einmal, was die Hand innerlich ausführt, wenn sie sich bewegt; davon hat der Mensch gewöhnlich keine Vorstellung. Von diesem merkwürdigen Prozesse, der mit dem menschlichen Wollen zusammenhängt, hat der Mensch so wenig eine Vorstellung, wie er von dem eine Vorstellung hat, was er in tiefen Schläfe tut. Das Wollen ist ein waches Schlafen in der Regel. Dieses Wollen muss immer mehr und mehr zum Bewusstsein erhoben werden. Das wird noch ein langer Prozess sein, wie das Wollen zum Bewusstsein erhoben wird im Verstehen der Erdenzeit. Partiiell zum Bewusstsein erhoben wird es – auf einem kleinen Gebiete, bei anderen Gebieten auch, aber ganz hervorragend auf einem Gebiete – zum Beispiel durch unsere Eurythmie. Da werden Bewegungen ausgeführt aus dem vollen Bewusstsein heraus. Da wird das Wollen wirklich vom vollen Bewusstsein durchsetzt. Daher habe ich öfter jetzt auseinandergesetzt in der Einleitung zur eurythmischen Vorstellung, dass es darauf ankommt, dass gerade die Eurythmisten alles schläfrige Wesen bekämpfen und gerade nach dem Gegenteil des Träumerischen hin arbeiten. Es ist ein grosser Fehler, wenn Eurythmie nicht im vollsten überwachen Zustande ausgeführt wird, sondern wenn sie ausgeführt wird so, dass man glaubt, man kann auch in die Eurythmie hinein «mysteln». «Mysteln» kommt von Mystik. Es ist schon sehr schlimm, ins gewöhnliche Leben hinein zu mysteln, um so schlimmer, wenn etwas, was gewollt sein soll, was das Gegenbild des Traumes sein soll, durchmystelt wird. Das vom vollen Bewusstsein durchsetzte Wollen muss aber auch für das übrige Leben immer mehr und mehr angestrebt werden.»

*(Geistige und soziale Wandlungen in der Menschheitsentwicklung  
8. Vortrag vom 31. Jan. 1920, GA 196)*

Immer wieder wird hier das «volle Bewusstsein» angesprochen, das Eurythmisieren «im vollsten überwachen Zustande». Es wird das ganz deutlich vom vorstellenden Tages-Bewusstsein abgesetzt. Es gilt, den Übprozess so einzurichten, dass im Moment der Darstellung die bewusst beseelten Gebärden wie von aussen erfüllt, überwacht wahrgenommen werden. Die eurythmischen Bewegungen erscheinen dann plastisch-musikalisch wirksam im Umkreis als wirklich sichtbare Sprache und sichtbarer Gesang.

## **Eurythmie als praktische Übung für die Arbeit des «Kollegiums»**

*Das Manuskript wurde auf dem Schreibtisch von Elena Cristy nach ihrem Tode gefunden.*

Eurythmisten, wenn sie ehrlich sind mit sich selbst, wissen sehr wohl um die Schwierigkeit einer Gruppe moderner Menschen, harmonisch und effektiv miteinander zu arbeiten. Eurythmie, die sechste Kunst in der Entwicklung der Künste, wird ungefähr sechstausend Jahre brauchen, bevor sie eine bedeutsame Reife erreicht, sagen wir im Vergleich zu der gegenwärtigen Reife der Musik. Kollegiums-Arbeit ist vielleicht das erste Keimen eines Samens, der schließlich zur siebten Kunst werden wird, sogar noch weiter in die Zukunft weisend. («Kollegium» in Amerika ist die «Interne Konferenz» in Deutschland, *Anm. des Übersetzers*)

Es ist ein dunkler Boden, in dem diese zwei Künste darum ringen, zu keimen und zu sprießen – die Epoche der Bewußtseins-Seele; der Zeit des ausgeprägtesten Egoismus und der Isolation, dem Wegfall von allem natürlichen Verstehen zwischen Familie, Freunden und Kollegen, hohen Scheidungsraten, Kindesmißbrauchs, *Desillusionierungen* der jungen Menschen und flüchtige Sozialformen.

Während der Vorbereitung von Übungen zur Förderung der Kollegiums-Arbeit muß ich mich fragen – was sind die Hindernisse dieser Arbeit, und wie kann die Eurythmie Gleichgewicht und Gesundung herbeiführen?

Für folgende Schwierigkeiten kann die Eurythmie meines Erachtens wertvolle Hilfe leisten:

- a) Wenn sich jemand aus dem Alltagsleben der Schule in das höhere Leben des Kollegiums hineinstellt, wie kann er/sie persönliche Schwierigkeiten überwinden, oder er/sie sich von «politischen Beweggründen» befreien?
- b) Wie läßt man sein Alltags-Selbst draußen vor der Tür und tritt mit einem unbefangenen Wesen ein – frisch, offen und sich begeisternd für alles Lebende und Wirkliche?
- c) Wie kann man ein unabhängiges inneres Leben bewahren, oder sogar stärken, wenn man sich gleichzeitig dem Gruppenprozeß oder der Vision hingibt?
- d) Wie kann man Wärme und Freundlichkeit zwischen Kollegen steigern – ihnen helfen, die Distanz zwischen ihnen und Anderen zu schließen?
- e) Wie kann man die «Tyrannei» des Kopfes vermeiden, oder sogar, wenn auch seltener, die «Tyrannei» der Sentimentalität, falschen Frömmigkeit oder eines blinden Willens?
- f) Wie kann man Aufmerksamkeit, Klarheit, Unabhängigkeit und Lebendigkeit des Denkens am Ende eines langen Tages stärken?
- g) Wie kann man das Gefühl stärken und beleben – so daß es eher als ein feinfühliges Werkzeug gebraucht werden kann, statt als ein selbstbefriedigender Ausdruck von Sympathien und Antipathien (immer hinter den eigenen Freunden stehen, oder immer den eigenen «Feinden» widersprechen)?
- h) Wie kann man den Willen stärken und beleben – so daß dieser eher geduldig, durchhaltend und eine Quelle von schöpferischen Taten ist, als ein Werkzeug für die Ausübung von Macht über Andere, oder zu schwach bleibt, um die Idee in das Ideal zu verwandeln?
- i) Ein gesteigertes Gespür für lebendige Prozesse und ein Bewußtsein dafür, wenn etwas stirbt oder zu schnell wächst. Unsere Gesundheit, sowohl für uns als Individuen, als auch als Gemeinschaften, ist abhängig von einem besseren Sinn für Lebensprozesse?
- j) Wie kann man wach bleiben und scharfsichtig sein für das was wirklich oder wichtig ist, und für das, was eine Illusion oder unwichtig in diesem Kontext ist?
- k) Wie kann man Mut entwickeln, sich zu artikulieren, wenn man weiss, dass dies unpopulär sein wird?
- l) Wie kann man einen Sinn für das entwickeln, was unausgesprochen bleibt – und oft geistig kraftvoller wirkt als das, was ausgesprochen wird?
- m) Wie kann man ein Bewußtsein für mehrere Standpunkte entwickeln, ohne die Urteilskraft für das zu verlieren, was wichtig ist?
- n) Wie kann man ein Bewußtsein für die Verschiedenheiten der «Inneren Räume» entwickeln? – Wenn ich einem Partner gegenüberstehe, so bin ich in einem persönlichen Gebiet. Wenn ich mich einem Mittelpunkt zuwende, so befinde ich mich in dem inneren Bereich einer Gemeinschaft. Wenn wir uns alle einer Richtung zuwenden – dann sind wir an einer Aufgabe in der Welt ausgerichtet?

Um etwas neues auszuprobieren, muß man die Sicherheit des eigenen «Expert-Sein» verlassen. Es ist sehr demütigend, ja fast erniedrigend, den eigenen Weg durch eine neue Konzentrationsübung oder eine Eurythmieform zu stolpern. Doch wenn man diesen «erniedrigenden» Status annehmen kann, und das Verlieren der Würde, oder einen «Narren aus sich selbst machen kann», dann wird die Erfahrung schnell lustig und erfrischend – sogar spannend. Es kann die Bereitschaft steigern, Risiken einzugehen und Fehler zu machen, dem

Ideal der «Selbst-Erziehung» dienend. Wenn genug Menschen in der Gruppe über den Wall eines würdevollen, gewichtigen Selbstverständnisses gestiegen sind, können wir alle die aufregenden Möglichkeiten von Vertrauen, Lachen, dem Erfreuen am Chaos, Mut für Fehler und einer heiteren Bereitschaft, Neues auszuprobieren, spüren. Wir können nun neue Herausforderungen eher mit Genuß und Neugier erwarten, als mit Zweifel und mit versteckter Besorgnis. Wir können weitaus entspannter werden und die persönlichen Beschränkungen akzeptieren, und ein erneuertes Interesse in den Stärken der Anderen finden, welche die eigenen Schwächen ergänzen können.

Dann, während sich die Erfahrungen mit der Eurythmie vertiefen, wird eine neue Wahrnehmungsebene durch die erfrischten Gefühle und den belebten Willen eröffnet. Jetzt scheint das Licht des Denkens unter die Oberfläche von Instruktionen und an die Tafel gezeichneten Formen. Die Form beginnt, einen auf eine Reise durch eine Seelenlandschaft zu führen, mit sich fortwährend verändernden Beziehungen zu Anderen. Die Erfahrung, sich vorwärts zu bewegen wird sehr unterschiedlich zu derjenigen Bewegung zur Seite oder nach rückwärts. Das individuelle Bewußtsein erweitert sich von «dies ist mein Weg», zu «der Symmetrie mit meinem Partner» oder «der gemeinsamen Form der ganzen Gruppe». Jedes «Einschlafen» hat sofortige, physische Konsequenzen, mit welchen sich die Gruppe befassen muß – im Gegensatz zu den Kollegiumssitzungen, in denen ich gesessen bin, wo das sanfte Schnarchen, welches mit Gewißheit aus einer oder zwei Ecken erwartet werden konnte, höflich überhört wurde (die Konsequenzen seien «nur» von geistiger Natur?)

Der/die Eurythmist/in, die verantwortlich für diese Aufgabe ist, muß bestimmte Faktoren in Betracht ziehen:

*Erstens – Wie helfe ich den Einzelnen sich besser zu inkarnieren, vor allem, wenn sie am Ende eines langen Tages müde, schläfrig und unfähig sind, sich zu konzentrieren.*

Die «AEA IIA» Übung mit Springen wenn möglich, sowie jegliche Konzentrationsübungen, welche Schreiten, Zählen, Klatschen und Wechsel von Tempo und Richtung beinhalten - helfen, nach meiner Erfahrung, sehr effektiv dem Menschen, aufzuwachen. Zugleich, und das ist sehr wichtig, um ihre «Intelligenz» in dem Organismus unterhalb des Kopfes aufzuwecken.

Es ist am besten, wenn diese Übungen keinerlei Wechselwirkung mit Anderen beinhalten (z.B. das Weitergeben von Bällen oder Stäben), oder Formen, ganz einfache ausgenommen. Die Menschen können sich dann voll auf ihre eigenen Zustand «sind meine Füße auf der Erde?» konzentrieren, ohne sich mit weiteren Aufgaben auseinandersetzen zu müssen.

Es ist auch hilfreich, ab und zu die Aufmerksamkeit auf den Unterschied des Verstehens mit dem Kopfe, der die Aufgaben schnell begreift, und den Gliedmaßen hinzuweisen, welche viel länger brauchen, eine neue Aufgabe zu begreifen. Wie in der Eurythmie – so im Leben. Eine interessante Parallele kann zu dem Lehrer als «Kopf» gezogen werden, und zu den Schülern als «Gliedermaßen». Oder aus dem Leben der Kollegiums-Konferenzen – die Geschwindigkeit, mit der neue Ideen formuliert werden können, und das unvermeidliche Verlangsamten, wenn diese hinunter sinken, durch den Bereich des Gefühls, um dann schließlich den Bereich des Willens zu erreichen.

*Zweitens – Das «Erwärmen» des Gefühlslebens, das Kultivieren einer Stimmung von Freundlichkeit und Begeisterung.*

Jeder Eurythmist hat seine Lieblingswerkzeuge für diese Aufgabe. Meines ist die «Ich und Du» Übung. Indem man diese anwendet, oder natürlich jede andere Übung, welche mit den



Gefühlen arbeitet, ist es genauso wichtig WIE man es tut, als auch WAS man tut. Ich finde es von *allerhöchster Wichtigkeit*, daß sobald die «Mechanismen» der Übung begriffen wurden, es nur wirklich *effektiv* ist, wenn sie mit allergrößter *Lebhaftigkeit, Heiterkeit, und Energie* gesprochen und geschritten wird, *und daß jeder seinen Partner anschaut, mit einem Lächeln!* Natürlich geht das nur, wenn der Eurythmist fähig ist, mit dem lebhaftesten, enthusiastischsten und heitersten Beispiel für die Anderen voranzugehen und sie dadurch zu inspirieren!!

Wie dem auch sei, es ist auch wichtig, daß sobald die Stimmung hergestellt wurde, man zu der Form zurückkehrt, welche von Steiner aus seiner hoch geistigen Einsicht gegeben wurde, und dadurch von äußerster Wichtigkeit ist. Klare, gerade Linien, den Weg nachvollziehend, und ein genauer Kreuzungswinkel sind eine wichtige Verkörperung der Idee von «Ich» und «Du». Ich erbitte immer, daß die Gruppe für die vier Wiederholungen des «Sind Wir» die Hände hält, vor – und rückwärts schwingend, mit der unbefangenen Fröhlichkeit von Kindern in einem Ringelreigen. Dies ist sehr hilfreich, die pompösen «Sich-Selbst-sehr-wichtignehmen»-Stimmung zu mildern, welche traurigerweise oft wie eine sich herabsenkende schwere Bettdecke empfunden werden kann, wenn die Lehrer für die Kollegiumskonferenz zusammenkommen. Es ist ein gravierender Unterschied, zwischen dem Angehen der geistigen Aufgabe mit ernsthafter Entschiedenheit – das eigene, kleinliche, persönliche Selbst überwindend, und andererseits mit der unterbewußten Eitelkeit erfüllt zu sein: «*Ich* bin wichtig weil ich ein Mitglied des Kollegiums bin», oder, noch schlimmer: «*Ich* bin der Vorsitzende des Kollegiums».

Natürlich muß der Eurythmist auf die Möglichkeit vorbereitet sein, daß genau jene Menschen, welche am meisten ihren Status als Mitglieder des Kollegiums genießen, auch diejenigen sind, welche die größten Schwierigkeiten haben, von ihrer «Würde» in einer Übung wie dem «Ich und Du» abzulassen, und wenn dies der Fall ist, kann es sinnvoll sein, diese Übung nicht allzufrüh in den Prozess einzubeziehen. Wenn man diese Übung beginnt, dann ist normalerweise der höchste Grad an Taktgefühl, Respekt und gütigem Humor von dem Eurythmisten von Nöten.

Ich kann auch nach jahrelanger Erfahrung in den verschiedensten Gruppen sagen, daß dieser «Zauber Spruch» von Steiner, welchen er als eine schulende Übung zur Überwindung von «Eifersucht, Ambition, Eitelkeit und Egoismus» beschreibt, SEHR erfolgreich ist, wenn die Zeit gegeben ist, sie regelmässig zu wiederholen.

Es gibt natürlich viele Möglichkeiten, das Soziale-/Gefühls-Leben der Gruppe zu erheben, und ich habe hier immer die von Anne-Marie Ehrlich entwickelte Herangehensweise und ihre Übungen als besonders hilfreich empfunden.

*Drittens – Zur Belebung und Bereicherung des Lebens durch bewußte und bedeutungsvolle Willens-Aktivität. Unser Handeln aus dem Alltag heraus, weg von den zielgesteuerten Kategorien zu erheben und nach der höheren Seele des Menschen und des Geistes hin zu richten.*

Für dieses sind jegliche klassischen Formen von Steiner unendlich hilfreich. Die Fünf- und Sieben-Sterne, die Cassinische Kurve, die Harmonische Acht, «Schau in Dich, Schau um Dich», «Wir suchen uns...», können alle variiert und erweitert werden, um Gruppen bis zu einer Größe von 15 – 20 Teilnehmern gleichzeitig in eine Form aufzunehmen. Die Anzahl der Teilnehmer, die sich gleichzeitig beteiligen, ist nur von der Größe des Raumes begrenzt.

Der langsame Weg zur Formvollendung, die Erweiterung der eigenen Aufmerksamkeit für Andere, für die Zwischenräume, für die Dynamik der gesamten Gruppe, und das Wertschätzen der majestätischen Schönheit der Bewegungen und der sich wechselnden Verhältnisse – kann sehr verwandelnd wirken, für den Einzelnen, aber auch für die ganze Gruppe.

Wiederum ist es an dem Eurythmisten, angemessene Aufmerksamkeit auf die geistigen Dimensionen der Formen von Rudolf Steiner zu lenken. Welche geistige «Idee» drückt die Form aus? Wie wird das geistige «Wort» durch solche Formen ausgedrückt?

*Es ist außerordentlich fruchtbar für das Vertiefen und Beleben der Denkfähigkeit* – wenn der ganze Körper, die Gliedmaßen und der Wille gänzlich aktiv sind, während gleichzeitig der Verstand darum bemüht ist, eine lebendige, sich bewegende «Idee» zu verstehen, so wie eine sich in einer Eurythmieform zusammenfindende große Gruppe. Dann, wenn die Gruppe sich wieder hinsetzt und sich nur Mund und Kehlkopf physisch bewegen, klingt die vorherige Aktivität immer noch in dem Ätherleib, der Seele und dem Geiste nach. Die Diskussions- und Denkprozesse sind gründlich befruchtet. Nichtsdestotrotz ist es wichtig, daß jeder sich bewußt ist, dass eine echte, langwährende Veränderung nur dann möglich ist, wenn die Gruppe sich solchen Übungen regelmäßig und für eine gewisse Zeit verpflichtet.

### *Letztlich – Mut!*

Wie oft haben Sie Menschen gehört, die ihre wahren Gedanken und Gefühle *nach* der Konferenz ausdrücken – weil sie entweder nicht genug Mut hatten, sich während der Konferenz auszusprechen, oder weil sie Angst hatten, attackiert zu werden, oder daß sie nicht den richtigen Gedanken zur richtigen Zeit denken konnten, und dieser erst später kam?

Alle Stabübungen, welche Werfen und Fangen, entweder zu sich selbst oder zu Anderen, beinhalten, sind meiner Erfahrung nach, sehr hilfreich für das Entwickeln von Mut, gegenseitigem Vertrauen und Geistesgegenwart.

Falls andere Eurythmisten diesen Artikel lesen und bestimmte Übungen oder Formen hilfreich gefunden haben, oder empfinden, daß ich Wichtiges außer Betracht gelassen habe, wäre ich sehr dankbar für ihre Anregungen.

*(aus dem Englischen übersetzt von Gero C. Theel)*

## Der Laut H in der Therapeutischen Sprachgestaltung

*Christa Slezak-Schindler*

An die drei Vokale I, A, O, die Rudolf Steiner für die Eurythmie erläutert, schließt er die Konsonantenfolge D, F, G, K, H an, welche, (nachdem zuerst jeder Laut einzeln bildhaft hingestellt wird), wie er sagt, eine beruhigende und lösende Wirkung ausüben kann auf nervöse, unruhige und aufgeregte Kinder und Erwachsene. Das H, der fünfte und letzte Laut dieser Reihe, zählt wie das F oder Z oder SCH zu den Blaselauten. Mit unserer Hauchkraft blasen wir sozusagen diese Laute von uns weg, und im Vergleich beispielsweise von CH und H läßt sich leicht feststellen, indem wir den Laut in die Hand hauchen, dass gerade das H die stärkste Wärme hervorbringt, denn es bringt sie hervor aus dem fortwährend den Ausgleich erstrebenden, dem zwischen Himmel und Erde, Denken und Wollen, Stoffwechsel- und Nerven-Sinneskräften vermittelnden Organ des Menschen, dem Herzen. Es ist der Ort des Gleichgewichts, der Harmonie, hier begegnen sich Blut- und Atemstrom.

Ein guter Hexameter hat viele H-Laute, sagt Rudolf Steiner. Die im Versmaß des Hexameters rezitierenden, dabei ein Wohlgefühl erlebenden Alten Griechen waren im Maß des Menschen ganz zuhause. Der Rhythmus 1 : 4 entspricht dem physiologischen Verhältnis von Atemzug zu Pulsschlägen. Dieses stellt sich um das 11./12. Lebensjahr ein, gefördert durch das Üben des Hexametersprechens während der Griechischen Epoche in der 5. Klasse der

Waldorfschule. Die dadurch gestärkte Atemkraft ist die notwendige Voraussetzung dafür, die plastische H-Kraft wirksam einsetzen zu können. Vorher ist das H nicht herauszufordern, da es zu tief eingreift in den Blut-Atem-Prozeß.

Wie das Rhythmische so ist auch das Wärmeelement dem Leben eigen. H gehört dem Sternbild Zwillinge, der Doppelheit der Zwillingskraft an. Es lebt in den Schultern, die mit dem Ich-Sinn zu tun haben (s. GA 21). Es ist die sich erschließende Sonnenkraft (*Erschließe dich, Sonne-Sein...*), sie bewegt den *Ruhetrieb* zum *Weltbegreifen* und zum *Werdereifen*.

H lebt im leichten Hauch ebenso wie in der kraftvollen Beherrschung des Stimmstromes. Die erste Atemübung, von Rudolf Steiner 1919 gegen Kurzatmigkeit an Emil Molt gegeben, lebt ganz stark aus dem Charakter des H: ERFÜLLUNG GEHT / DURCH HOFFNUNG / GEHT DURCH SEHNEN... (s. GA 280: Methodik und Wesen der Sprachgestaltung). H macht den Atem lebendig, durch *nicht* den Atem. Das gewaltigste H strömt vom HERRN aus bei der Erschaffung des Menschen: *Adam, nimm an den lebendigen Atem* - H.

Im Ich-Zentrum des Menschen, verborgen in der Herzenswärme, korrespondiert das H mit dem T, dem Laut, der, zum Sternbild des Löwen gehörend, die Herzkraft darstellt und als Herzlaut seine Wirkungen entfaltet, wenn er mit der Wärme des H-Lautes geatmet, d. h. aspiriert wird.

Das H zählt auch zu den Gaumenlauten; es streicht über den Gaumen und bildet ausgeatmet eine Wärmehülle, einen feinen ätherischen Mantel: Haus, Hof, Heim, Herd, Hafen, Hemd, Hose, Hut, Heimat usw. sind Worte, die mit H beginnen. In der Sprachgestaltung üben wir das H als willenshaft plastizierende Kraft, aber auch als Wärme-fühlenden, durch jeden Vokal ziehenden, jeden Vokal begleitenden Hauch.

«H ist nicht ein eigentlicher Buchstabe wie die anderen, sondern H bildet das Umschwingen nach, das Umkreisen. Und die einzelnen Planeten in ihrem Umschwingen sind immer die einzelnen Vokale, die sich in irgendeiner Weise vor die Konsonanten hinstellen. ... Sie haben in jedem Vokal das H darinnen. Wenn Sie ihn aussprechen, werden Sie es spüren: ah, ih, eh, in jedem Vokal ist das H darinnen! Was heißt das, dass in jedem Vokal das H darinnen ist? Das heißt: Der Vokal schwingt im Kosmos. Der Vokal ist nicht ruhig, er schwingt im Kosmos. Und das Kreisen, das Schwingen, das ist ausgedrückt in dem H, das geheimnisvoll in jedem Vokal drinnen ist.» (aus GA 209: Das Alphabet, ein Ausdruck des Menschengheimnisses, Vortrag von Rudolf Steiner, gehalten am 18. 12. 1921 in Dornach)

Das H zeigt nahe Verwandtschaft zum A. So beim Lachen: HAHA. Beim inneren Aufwachen: AHA! Das H begleitet Ein- und Ausatmung. Beim Schmerzlaut atemeinziehend, beim Lustlaut atemverströmend. Weinen und Lachen. HATSCHI oder HHHHHHH. Wohltuend begleitet der H-Laut das Gähnen und erlösend ist er eingezogen angesetzt beim Niesen. H macht die Atmung leichter. Würde sie schwerer, stünde statt dem H ein CH: ACH! Zu stark verhaucht führt das H bis zur Selbstauflösung des Menschen, zur Ohnmacht; zu stark geballt und leibgebannt hat es zu tun mit Angstgefühlen bis hin zur seelischen Erstarrung. Bewußt sprachkünstlerisch gebraucht stülpen sich gerade diese polaren Kräfte zur gegenteiligen, nämlich haltgebenden Wirkung um. Sogar bei Depressionen vermag das H hilfreich einzugreifen, eben durch seine Leichte trägt es in eine hoffnungsvolle Stimmung. Auch regt es bei Kindern, die nicht sprechen, indirekt dadurch, dass es in der Umgebung vorhanden ist, und das ist es von Sprache zu Sprache in unterschiedlicher Weise, den Sprechwillen an.

Das H ist ebenso der Laut des Hörens, der Laut, der uns zum Hören öffnet und auffordert, der dem Höchsten, dem Erhabenen zugehört. Robert Hamerling drückt es aus in seinem Gedicht:

## Nächtliche Regung

*Horch, der Tanne Wipfel  
 Schlummertrunken bebt,  
 Wie von Geisterschwingen  
 Rauschend überschwebt.  
 Göttliches Orakel  
 In der Krone saust,  
 Doch die Tanne selber  
 Weiß nicht, was sie braust.*

*Mir auch durch die Seele  
 Leise Melodien  
 Unbegriffne Schauer  
 Allgewaltig zieh'n:  
 Ist es Freudemahnung  
 Oder Schmerzgebot?  
 Sich allein verständlich  
 Spricht in uns der Gott.*

Das ganze Gedicht ist durchzogen von H-Kraft, obgleich das H gar nicht oft im Schriftbild erscheint.

H ist der Regent der deutschen Sprache. Marie Steiner schreibt 1928 in dem Aufsatz: Niedergang und Aufbau - Eine Sprachbetrachtung, abgedruckt in: GA 281: Die Kunst der Rezitation und Deklamation:

*Was die deutsche Sprache an Möglichkeiten hat, in der Konturierung und Transzendenz ihrer Begriffsformulierungen, das hat sie in anderer Weise in der Plastizität und Durchlässigkeit ihrer Lautelemente. Sie ist nicht im gewöhnlichen Sinne musikalisch, nicht auf der Oberfläche - man muß das innere Ohr für sie haben -, aber sie hat viele Schattierungen, Lichter, Schleier, Aufhellungen und Blitze, dass man mit ihrer Hilfe immer wieder die Sinnesgrenze durchstoßen kann.*

Doch auch der Mißbrauch ist nicht ausgeschlossen: Heil Hitler! Eiskälte schlägt uns entgegen.

In dem H liegt das Luziferische, wie im S das Ahrimanische liegt. Darauf weist Rudolf Steiner hin. Beides wird gemildert vom M, dem Laut der Mitte, des *Geben und Nehmen*, der Christlichkeit. Das M wirkt auf das H bindend, festigend, auf das S lösend.

- Das Herz als Wärmezentrum, als Lebens- und Liebezentrum
- Die Hand als Mittel für Tat und Gebärde
- Das Haupt als Bewußtseinspol
- Die Haltung umschließt dies alles-
- Und der Humor erweckt die Lebensfreude

Diese Fünf müssen bei der Heilung in die rechte Verbindung treten, das Gleichmaß finden, um in gesunder Harmonie sich zu vereinen zu *Heilendem Hauch*.

Erfahrungen mit der Wärme-, der Hüllen- und der Abwehrkraft («Hier heulen heute Hyänen» s. GA 277a) des H konnten gesammelt werden in Hinblick auf die Magersucht im

Jugendalter. Mit dem vorbereitenden Üben mit «Hm, Hum, Ham, Häm, Him» (s. GA 282: Sprachgestaltung und dramatische Kunst) wurde die Epik-Übung «Halt! Hebe hurtig hohe Humpen / Hole Heinrich hierher / Hohe Halme» (s. GA 280: Methodik und Wesen der Sprachgestaltung) eingeleitet, welche der Stimme Fülle und Kraft verschafft. Diese Übung holt die Stimme, die sich – typisch für dieses Krankheitsbild – zurückziehen will (Rückzug entweder in die Schwäche oder in Verkrampfung und Verfestigung) wieder heran, sie löst und nährt den Lebenswillen durch Wärme und Gestaltungsimpulse.

Das H kommt tief aus dem Inneren des Menschen. Es befähigt zur Tat, zu neuem Tun. *Luft ist Mut*, gibt uns Rudolf Steiner zu denken. Mit dem Laut H kann ein Anfang gemacht werden, Kräfte, die im Menschen schlummern, aufzurufen, freizusetzen, Sprachkräfte, Lautkräfte, die zu heilenden Substanzen werden können, denn die Laute sind nicht nur die *göttlichen Lehrmeister*, sondern auch die göttlichen Mediziner. Allen Systemen der Heilung liegt die menschliche Atmung zugrunde. Die Laute wiederum formen den Atem zu einem gezielt und umfassend wirkenden Therapiemittel. Eine unmittelbar heilwirksame Lautmedizin detailliert auszuarbeiten, bleibt Aufgabe des nächsten Jahrtausends. Einiges ist bereits sichtbar. Daß die Behandlung des Ausatmungsvorgangs (im wärmenden Aushauch) asthmatische Erkrankungen zumindest beeinflussen kann, leuchtet ein. Aber auch die Aussage Rudolf Steiners, dass ein Überwuchern der Einatmung über die Ausatmung im menschlichen Organismus zu Krebs führt, ist festgehalten. Ein reiches, weithin unberührtes Forschungsfeld schließt sich auf.

In GA 239, 2. Vortrag von Band V der Esoterischen Betrachtungen karmischer Zusammenhänge lesen wir die Worte Rudolf Steiners:

*Das, was in jedem Organ steckt, ist nur verständlich, wenn das betreffende Organ aus dem Kosmos heraus verstanden wird. Nehmen wir gleich das edelste Organ, das menschliche Herz. Ja, der Naturforscher von heute seziert den Embryo, sieht daraus, wie das Herz allmählich zusammenschießt; er macht sich weiter keine Gedanken darüber. Aber dieses äußere plastische Gebilde, das menschliche Herz, es ist ja das Ergebnis, so wie es beim einzelnen Menschen individuell ist, desjenigen, was er mit den Göttern zusammen erarbeitet hat zwischen dem Tod und einer neuen Geburt. Erst muß der Mensch, indem er das Leben zwischen Tod und neuer Geburt durchmacht, in jener Richtung arbeiten, die von der Erde nach dem Löwen, dem Sternbild des Löwen im Tierkreis hingeht. (Anmerkung des Verf.: faßbar im Laut «T») Diese Richtung, diese Strömung von der Erde nach dem Sternbild des Löwen ist ja ausgefüllt von lauter Kräften. In dieser Richtung muß der Mensch arbeiten, damit er als Keim das Herz hervortreiben kann; da drinnen sind ja kosmische Kräfte. Dann muß der Mensch, wenn er diese Region durchgemacht hat, welche in den Weiten des Weltalls liegt, in sozusagen der Erde nähere Regionen, in die Sonnenregion kommen. (Anmerkung des Verf.: faßbar im Laut «AU») Da werden wiederum Kräfte entwickelt, die das Herz weiter vervollkommen. Und dann kommt der Mensch in jenes Gebiet hinein, wo er schon berührt wird von dem, was man Erdenwärme nennen kann; da draußen im Weltenraum ist ja nicht Erdenwärme, da ist ja etwas ganz anderes. Da wird das menschliche Herz in einer dritten Etappe vorbereitet. ... Und erst wenn der Mensch der Erde schon näher kommt, der Wärme, der Feuerregion, da werden gewissermaßen der Vorbereitung die letzten Schritte hinzugefügt. Da beginnen die Kräfte tätig zu sein, die dann den physischen Keim gestalten für den Menschen, der als geistig-seelisches Wesen heruntersteigt.*

Aus diesem hier geschilderten Zusammenhang heraus hat sich für die sprachtherapeutische Praxis ein Wort gefunden, das zur Regulierung der Herzfunktion und zur Stärkung der Herzkraft bereits mehrfach verwendet wurde. Es ist das Wort T-AU-H. Rückwärts gesprochen heißt es H-AU-T. Mit atmend begleitender leichter Armbewegung, zuerst als Lautreihe ein-

zeln vor- und rückwärts, dann als ganzes Wort, ebenso vor- und rückwärts geübt, verleiht es Frische und wärmende Hülle.

An anderer Stelle (GA 343: Vorträge und Kurse über religiöses Wirken, Bd. II, 28. Vortrag) spricht Rudolf Steiner von den Luftorganen einerseits, vom ruinierten Herzen andererseits. Er sagt:

*Betrachten Sie es nicht als etwas Unnötiges, wenn darauf hingewiesen wird, dass es wieder eine Pastoralphysiologie geben soll. Halten Sie es für eine Frage Ihres Amtes: Was frißt an den Luftorganen? Es frißt an den Luftorganen die unsoziale Empfindung der Menschen, diejenige Empfindung, die die Anlagen zur Liebe nicht in der entsprechenden Weise zum Ausdruck kommen läßt. Und indem sie die soziale Empfindung und die gegenseitige soziale Achtung innerhalb Ihrer Gemeinde pflegen, rufen Sie in Ihrer Gemeinde eine gesunde Atmung hervor; insofern diese aus der Seele kommen soll. Betrachten Sie es nicht als außerhalb Ihres Amtes liegend zu fragen: Was wirkt an dem Blut und seiner Zirkulation ruinierend? Versuchen Sie sich hineinzufinden, dass an dem Blut und seiner Zirkulation ruinierend wirkt die Empfindung von der Zwecklosigkeit des Daseins, es ist Unempfindlichkeit gegenüber dem Worte, das vom Göttlich-Geistigen kündigt und den Störungen in der Zirkulation und den Herzkrankheiten, und wenn Sie hinsehen auf alles dasjenige, was dann wiederum zurückschlägt - das Pendel geht ja nicht nur hin, es geht auch her -, zurückschlägt an materialistischer Gesinnung aus einer ruinierten Blutzirkulation heraus, aus einem ruinierten Herzen, das zustande kommt aus dieser Unempfindlichkeit gegenüber dem geisterfüllten Worte, dann werden Sie ermessen können, wie die Lage der gegenwärtigen Menschheit eigentlich geworden ist, und dann werden Sie in der richtigen ernstesten Weise verspüren, was eigentlich religiöse Erneuerung heißen muß. Dann werden Sie auch etwas verspüren von dem, wie man das Heilende wiederum in dem Heiligen finden kann und wie man nicht in der Abstraktion der Heiligung die Heilung zu verlieren braucht.*

«Die eurythmische Geste ist aber so, dass der Bewegungsorganismus in objektiver Art das die Sprache begleitende Gefühl aufnimmt.»

*(Notizblatt 1923, GA 277, S. 307)*

«Eurythmie ist Bewegung, die die wahren Verhältnisse geben kann. Man hat inspirierte Imaginationen vor sich. Die bildet man nach.»

*(Notizblatt 15. Sept. 1923, GA 277, S. 400)*

Mit anderen Worten ist damit auf die Quelle des durchlichteten Willens, der durchlichteten, beseelten Bewegung der Eurythmie hingewiesen. Dabei ist das Ich das Zentrum des Durchlichtens, das aus dem Umkreis auf unseren schlafenden Willen wirkt, auf unser Bewegen durch die im Raum webenden Kräfte wirkt.

Rudolf Steiner schildert diesen Vorgang des Wollens im Bewegen sehr differenziert, was für das eurythmische Bewegen in eminenter Weise gilt:

«...Wir gliedern uns in Kräfte ein, die durch die Welt gelegt sind. Wenn ich einen Arm bewege, so bewege ich ihn nicht durch etwas, was im Innern des Organismus entspringt, sondern durch eine Kraft, die ausserhalb meines Armes ist, und in die das Ich hineinkommt dadurch, dass es aus gewissen Orten meines Armes herausgetrieben wird. Im Wollen komme ich ausserhalb meines Leibes, und durch Kräfte, die ausserhalb meiner liegen, bewege ich mich. Man hebt das Bein nicht durch Kräfte, die im Innern sind, sondern man hebt das Bein durch Kräfte, die tatsächlich von aussen wirken; ebenso den Arm...

...Und niemand versteht das Wollen, der nicht den Menschen als kosmisches Wesen auffasst, der nicht hinausgeht aus den Grenzen des menschlichen Leibes, der nicht weiss, dass der Mensch im Wollen sich ausserhalb seines Leibes liegende Kräfte eingliedert. Wir versenken uns in die Welt, wir geben uns an die Welt hin, indem wir wollen...

...Das Wollen in uns stellt dar ein Vitalisieren, ein Herausbreiten des Ich, ein Eingliedern des Ich in die geistige Aussenwelt, und im Wirken auf den Leib vom Ich aus, aus der geistigen Aussenwelt herein.»

*(Der Mensch als Erdenwesen und Himmelswesen, 3. Vortrag vom 23. Dez. 1921, GA 209)*

Wir ahnen in den Gedankenformen Rudolf Steiners qualitativ Gebärden, die den Willenslaut «O» umschreiben. Im eurythmisch bewusst beseelten Bewegungen, in dem die «inspirierten Imaginationen» durchlichtet erscheinen wollen, lebt auch etwas von der Substanz der vom Engel eingepägten Bilder. In allem künstlerischen Tun gilt es, diese Kräfte zu entzaubern, damit die Kulturaufgabe – im Besonderen der Eurythmie – erfüllt werden kann. Rudolf Steiner schildert das durchlichtete Wollen in der Eurythmie ganz prägnant:

«...Denn in bezug auf unseren Willen schlafen wir fortwährend, das habe ich ja oft gesagt. Ich habe ihnen auseinandergesetzt: Sie haben zwar die Vorstellung von dem, was Sie tun, aber nicht einmal, was die Hand innerlich ausführt, wenn sie sich bewegt; davon hat der Mensch gewöhnlich keine Vorstellung. Von diesem merkwürdigen Prozesse, der mit dem menschlichen Wollen zusammenhängt, hat der Mensch so wenig eine Vorstellung, wie er von dem eine Vorstellung hat, was er in tiefen Schlafe tut. Das Wollen ist ein waches Schlafen in der Regel. Dieses Wollen muss immer mehr und mehr zum Bewusstsein erhoben werden. Das wird noch ein langer Prozess sein, wie das Wollen zum Bewusstsein erhoben wird im Verstehen der Erdenzeit. Partiiell zum Bewusstsein erhoben wird es – auf einem kleinen Gebiete, bei anderen Gebieten auch, aber ganz hervorragend auf einem Gebiete – zum Beispiel durch unsere Eurythmie. Da werden Bewegungen ausgeführt aus dem vollen Bewusstsein heraus. Da wird das Wollen wirklich vom vollen Bewusstsein durchsetzt. Daher habe ich öfter jetzt auseinandergesetzt in der Einleitung zur eurythmischen Vorstellung, dass es darauf ankommt, dass gerade die Eurythmisten alles schläfrige Wesen bekämpfen und gerade nach dem Gegenteil des Träumerischen hin arbeiten. Es ist ein grosser Fehler, wenn Eurythmie nicht im vollsten überwachen Zustande ausgeführt wird, sondern wenn sie ausgeführt wird so, dass man glaubt, man kann auch in die Eurythmie hinein «mysteln». «Mysteln» kommt von Mystik. Es ist schon sehr schlimm, ins gewöhnliche Leben hinein zu mysteln, um so schlimmer, wenn etwas, was gewollt sein soll, was das Gegenbild des Traumes sein soll, durchmystelt wird. Das vom vollen Bewusstsein durchsetzte Wollen muss aber auch für das übrige Leben immer mehr und mehr angestrebt werden.»

*(Geistige und soziale Wandlungen in der Menschheitsentwicklung im 8. Vortrag vom 31. Jan. 1920, GA 196)*

Immer wieder wird hier das «volle Bewusstsein» angesprochen, das Eurythmisieren «im vollsten überwachen Zustande». Es wird das ganz deutlich vom vorstellenden Tages-Bewusstsein abgesetzt. Es gilt, den Übprozess so einzurichten, dass im Moment der Darstellung die bewusst beseelten Gebärden wie von aussen empfunden, überwacht wahrgenommen werden. Die eurythmischen Bewegungen erscheinen dann plastisch-musikalisch wirksam im Umkreis als wirklich sichtbare Sprache und sichtbarer Gesang.

## Hallelujah

הללויה

Alan Stott

«[E]in Volk, das noch geschaffen werden soll, wird JAH loben» (Psalm 102, 19).

*Vorbemerkungen*

Das Wort «Hallelujah» aus dem Hebräischen («Allelujah») ist die lateinische Form) wird von den Gelehrten, sogar von den guten, nicht besonders beachtet. Es kommt im Psalter vor und es wird oft erwähnt, daß Hallelujah wohl «eine liturgische Zugabe» sei, und nichts weiter. Dies könnte an einige von J. S. Bachs Hauptwerken erinnern, die der Komponist als *Klavierübungen* bezeichnete, oder an J. R. R. Tolkien, der seinen *Herr der Ringe* als «eine sprachwissenschaftliche Übung» bezeichnete. Bescheidenheit zeichnet diese schöpferischen Künstler aus. Der Künstler interessiert sich nicht sehr für systematische Kunstwissenschaft, noch für intellektuelle Spekulation an und für sich. Wie der Mystiker sein Arbeitsmittel durch das Gebet ausdrückt, so findet der Künstler seines in der Kreativität.

Den Aufsatz hier aber müssen wir als Vorbereitung ansehen: die Überlieferungen kurz anzuschauen, um einen Ausgangspunkt zu haben das eurythmische Erlebnis, das vorausgesetzt ist, angemessen zu erforschen. Mit dieser Arbeit ist das Thema keineswegs ausgeschöpft.

Mit dem einen Wort «Hallelujah», dem ersten Wort, das in Eurythmie ausgeführt wurde (22. Sept. 1912) – mit der möglichen Ausnahme von I A O, einem der Namen Gottes (Anfang Sept. 1912) – ist uns ein Weg gegeben, die Gabe der Eurythmie, Rudolf Steiners Tat zur Erneuerung, zu würdigen. Wir müssen uns dem nähern, was er auch den «Versuch eines Anfanges» (GA 278, Vortrag 8) nannte, um uns darüber bewußt zu werden, was er erneuerte. Ja, es scheint eine offensichtliche Voraussetzung zu sein für diejenigen, die sich für diese Kunst verantwortlich fühlen. In diesem selbstverständlichen Zusammenhang mit den heiligen Quellen seiner Kunst, reicht der Künstler dem Religiösen die Hand. Er entdeckt etwas Gemeinsames, sogar bis zu dem Grad, es wie einen Kollegen auf seinem Weg anzuerkennen. Denn beide, Künstler und Geistlicher, gehören tatsächlich derselben lebendigen Tradition an, welche noch weiter zurückgeht als die «Lichtquelle», Salomons Tempel, der «der Mittelpunktstern der Erde» war (R. Steiner, Basel, 21. Dez. 1916), und diese Tradition weist in die Zukunft, weit über unsere heutigen Probleme hinaus, bis zur letztendlichen Erneuerung der ganzen Erde. Ein gewissenhafter Gelehrter schließt seinen Kommentar mit der Behauptung ab, daß der Psalter «die größte Symphonie zur Lobpreisung Gottes ist, die jemals auf Erden komponiert wurde» (Oesterley, S. 593).

*Evoe*

Die eurythmischen Hinweise für «Hallelujah», und der heilige Gruß «Evoe», wurden am Sonntag, 22. September 1912, gegeben. Der französische Okkultist und Schriftsteller Eduard Schuré<sup>1</sup>, den Marie Steiner ins Deutsche übersetzt hat, weist hin auf die Bedeutung von «Evoe». «Iod (I) = Osiris, heißt die Gottheit, genau gesagt, schöpferische Vernunft, die ewige Männlichkeit, die in allem ist, in allen Orten und über allem. He-Vau-He bedeutet die ewige Weiblichkeit, Eva, Isis, Natura, in allen ihren sichtbar und unsichtbar erzeugten Formen.» Schuré beschreibt zwei Ordnungen von Eingeweihten. Dieser Teilung entsprechend, folgt eine Zuordnung zu den Wissenschaften und Künsten. «Evohe wurde zum heiligen Ruf *par excellence*, in allen griechischen Mysterien,» behauptet er abschließend. Schuré deutet an, daß Orpheus (der Begründer der griechischen Kultur) und Moses (Begründer des hebräischen Volkslebens), beide in Ägypten eingeweiht und mit derselben Wahrheit lebend, trotz-



dem in der Geschichte eine Polarität erzeugten.

Wir dürfen hinzusetzen, daß diese Polarität weiterverläuft, und beispielsweise in den Beziehungen zwischen Rationalist – Mystiker, Philosoph – Künstler, wie auch Sprache – Musik zu finden ist. Auch in künstlerischen Beziehungen kommt dies zum Vorschein: Schiller – Goethe, Coleridge – Wordsworth, vielleicht in gewissem Sinne sogar bei Rudolf Steiner – Marie Steiner. Wieviel verdanken wir Marie Steiners Bemühungen, für die Entwicklung des neuen künstlerischen Impulses, aber auch für solche Dinge wie die vielen Eurythmieformen, das Resultat ihres ständigen Bittens (um nur eines zu erwähnen)? Aber darüber hinaus sehen wir im ersten Anthroposophen, Rudolf Steiner selbst, die Wiedervereinigung von Künstler und Wissenschaftler.

In der frühen Entwicklungsphase der Eurythmie wird ihre Beziehung zum alten Griechentum wiederholt hervorgehoben. Ihre Beziehung zur hebräischen Tradition wird nicht so deutlich betont, obwohl diese existiert. Im Lauteurythmiekurs bezieht sich Steiner gleich zu Anfang auf «eine merkwürdige Tradition ... die heute wenig verstanden wird, die Sie einfach angedeutet haben, wenn Sie den Anfang des Johannes-Evangeliums nehmen: *Im Urbeginne war das Wort und das Wort war bei Gott und ein Gott war das Wort*» (GA 279, S. 44 f.). Ich habe an anderer Stelle<sup>2</sup> vorgeschlagen, wie dies ein Hinweis sein könnte auf die in dem kabbalistischen *Sefer Jesira: Das Buch der Schöpfung*<sup>3</sup> dargestellte Tradition. Bach, z.B., kannte sie und verarbeitete sie speziell in den *Goldbergvariationen*<sup>4</sup> (von Bach *Veränderungen* genannt) – eine Lobeshymne an den Heiligen Geist. Laut- und Zahlen-Symbolismus erklären die Wege göttlicher Schöpfung. Diese kreativen Prinzipien tauchen im Laut- und Tonkurs (GA 279 und GA 278) wieder auf. In letzterem beispielsweise ist jede numerische Angabe von Bedeutung. Eurythmieforscher schlagen die Wortmysterien von Ephesus als hinter Steiners Bemerkung «eine merkwürdige Tradition» stehend vor. Dies ist weder Ursache für Konkurrenz, noch für etwaige Ansprüche auf Exklusivität, schließlich arbeiten die fortschrittlichen Mysterien zusammen. Der inspirierende Geist der griechischen Kulturepoche war Apollo-Michael, dargestellt im Deckengemälde der kleinen Kuppel des ersten Goetheanum. Michael (der Erzengel, der in Daniel 10, Judas 9, und Apok. 12 erwähnte Erzengel, der – unbenannt – an anderer Stelle in der Bibel mehrfach erscheint) war demzufolge der geistige Führer der Hebräer. Später haben sich beide, die griechische und die hebräische Tradition, im Christentum zusammengeschlossen, der heroischen Führung des Paulus folgend, und der des Verfassers des Vierten Evangeliums, welcher – R. Steiner zufolge – sich später wieder als Christian Rosenkreuz inkarnierte. Die Traditionen vereinigen sich ebenso in der Eurythmie, wie alle denkbaren menschlichen Polaritäten; beispielsweise sind direkt zu Beginn des Tonkurses das hebräische und das griechische Alphabet erwähnt, die Ursprachen des Alten und Neuen Testaments. *Innerhalb dieser Entwicklung wirkt der Erzengel Michael. In unserer Zeit erscheint er als Antlitz des Menschengottes.* Mehr noch, die Tatsache, daß er seine Regentschaft 1879 begann, gibt dieser scheinbar rein historischen Studie einen stark zeitgenössischen Charakter.

### *Die Psalter*

Das hebräische Wort «Hallelujah» («JAH sei gelobt») ist nur in den heiligen Schriften im Psalter (*Sefer Tehillim* – das Buch des Lobgesanges – kurzgenannt *Tellim*) zu finden. Interessanterweise beinhaltet nur ein Psalm den Begriff *tehillah* – «Lobgesang» – in seiner Überschrift (Ps. 144). «Herr, tue meine Lippen auf, daß mein Mund dein Lob verkünde» (Ps. 51,17) ist ein bekanntes einfaches liturgisches Responsorium. Die abschließenden fünf Psalmen, die alle mit «Hallelujah» beginnen und enden, bilden einen durchgehenden Höhepunkt. Die-

ses zeigt sich in Form eines hervorbrechenden Lobgesanges. Im Neuen Testament erscheint «Hallelujah» nur in der Apokalypse. Dies ist die scheinbar stärkste hebräische Wortschöpfung dessen, was gleichzeitig das fortgeschrittene Lehrbuch der christlichen Einweihung darstellt. Diese Schrift entstand, wenn nicht durch den Autor des vierten Evangeliums Lazarus-Johannes selbst, dann sicherlich durch seine Schüler. Der Psalter, in seiner traditionellen Überlieferung durch König David, enthält einige Psalmen, deren Ursprung sich vor dem Exil befindet. Soweit wir wissen, kann er mit ziemlicher Sicherheit als Gesangsbuch des zweiten Tempels (zu Jesus Zeiten) beschrieben werden. Das Psalmenwort ist in die Gebetssprache der Kirche wie auch der Synagoge eingeflossen. Wir wissen von Hieronymus (ca. 342 – 420), daß die Kinder, sobald sie sprechen konnten, in der Aussprache des «Hallelujah» unterrichtet wurden; es außerdem von christlichen Bauern in Palästina während des Pflügens gesungen wurde. Bei Tobias, wie auch in der Apokalypse, wird das «Hallelujah» von den Heiligen *im Himmel* gesungen. Für die westliche Kirche ist es zum *charakteristischen Ausdruck* der Freude geworden und wurde besonders zu Ostern gesungen (Augustinus, Homilie 252). Damals wurde es in Bußzeiten ausgelassen, heutzutage während der Passionszeit. In der östlichen Kirche ist es als Bestandteil sämtlicher Offizien erhalten geblieben.

Die Psalmen sind die ersten lyrischen Gedichte der Menschheit. Durch sie lernten die Menschen zu beten. Dieser Bereich wird von der heutigen Wissenschaft ausgiebig behandelt – allerdings weitgehend theoretisch. Der Gelehrte Hermann Gunkel, bekannt für seine Formgeschichte und seine bahnbrechenden Klassifizierungen, fordert: «Die geläufige Erklärung für das Ich, stellvertretend für die Gemeinde, ist nichts anderes als ein hartnäckiges Überbleibsel der allegorischen Interpretation der Heiligen Schriften aus früherer Zeit.»<sup>5</sup> Wir dürfen diese Behauptung als symptomatisch betrachten. Dieser Gelehrte präsentiert Ergebnisse, die nicht ganz frei sind von Vorurteilen bzw. Voreingenommenheiten. Abgesehen von diesen Aufschlüsselungen, ist die Idee der Bewußtseinsentwicklung im allgemeinen von den Gelehrten kaum anerkannt. Es sollte jedoch im Sinne einer unabhängigen Annäherung möglich sein, eine unvoreingenommene Sicht zu erreichen, um jegliche Begrenzungen oder Willkür auszuschließen, indem ein Weg gefunden wird, entscheidende Ansichten miteinander zu verbinden.<sup>6</sup> Dies könnte auf künstlerischem Wege versucht werden, weil hiermit Fragen an innere Erfahrungen im Zentrum stehen. Kommentare – es existieren über sechshundert – werden gewöhnlicherweise in der Schreibstube verfaßt, könnten aber auch an originärem Ort entstehen, dort, wo liturgisch gesungen wird – oder letzterem zumindest Sympathie entgegengebracht wird.

«Es ist das Gesangbuch der universellen Kirche,» schreibt der gelehrte Bischof Christopher Wordsworth.<sup>7</sup> «Jedes andere Buch des Alten Testaments findet sein Gegenstück im Neuen Testament,» behauptet er. «Der Psalter jedoch findet keinen Widerhall im Neuen Testament. Er klingt in sich selbst nach. Er gehört beiden Testamenten an. Er spricht von Christus, und Christus spricht in ihm.» Diese Sicht entspricht der des Christus des Evangeliums (Lukas 24,44), und wird von Petrus verkündet in seiner Pfingstansprache (Apg. 2,29-34). Es ist auch die Sicht der Kirchenväter: «Alle Psalmen,» sagt Hieronymus, «beziehen sich auf die Person des Christus.» Der führende Vertreter der christozentrischen Sicht ist Augustinus. Christus am Kreuz, so wird es überliefert, sang die Psalmen 22 bis 33,6. Es wird jedoch behauptet, daß *Er in allen Psalmen singt*. Was als «mystische Sichtweise» in bezug auf die Deutung bezeichnet wird, klingt heutzutage nicht sehr modern, hat sich aber über Jahrhunderte erhalten, und stellt zweifellos die ursprüngliche Sicht dar.<sup>8</sup> Dies ist mit Sicherheit der Hauptgrund dafür, daß der Psalter bis ins elfte Jahrhundert hinein als notwendiger Bestandteil der Priesterweihe auswendig rezitiert wurde. Thomas von Aquin war sicherlich nicht der Einzige, der die ganze Bibel auswendig kannte (auf Lateinisch). Seine Kommentare der Bücher des Alten und



*Thomas von Aquin und Albertus Magnus  
Wandbild in einem Kloster in der Schweiz*



*Rudolf Steiner (1861-1925)*



*Marie Steiner (1867-1948)*

Neuen Testaments sind bislang nur teilweise übersetzt. Es ist nun ziemlich sicher, daß er im neunzehnten Jahrhundert als Rudolf Steiner wiederverkörpert wurde und erneut mit seinem früheren Lehrer Albertus Magnus arbeitete (der auch einen Kommentar über die Psalmen verfaßte), welcher als Marie Steiner zurückkehrte.

### *Hallelujah*

*Hallel*, der Wortstamm des «Hallelujah», bedeutet «klären». Er wird im Zusammenhang mit *Klang* angewandt und wird für jeden scharfen, klaren Schrei gebraucht; er könnte der Ursprung sein für die Begriffe «hallo», «Hall» und das englische «*yell*» («Schrei»). Er bezieht sich auch auf *Licht*, auf jedes helle, klare Licht wie das Leuchten einer Kerzenflamme (Hiob 29,3) und auch auf den Sonnenschein (Hiob 31,26). «Hallelujah» taucht im Buch des Tobias 13,18 auf, das im 4.-5. Jahrhundert v. Chr. geschrieben und von der Hebräischen Bibel nicht mit einbezogen wurde. In der Heiligen Schrift ist es auf den Psalter begrenzt. Die Überschrift «Hallel» – Lobesgesang – steht im Zusammenhang mit der Psalmensammlung (Ps. 113-118), die anlässlich des Passahfestes und anderer größerer Feste rezitiert wird. Sie wird gelegentlich das «Ägyptische Hallel» genannt, um sie vom «Großen Hallel» (Ps. 136) zu unterscheiden. Diese Sammlung ist höchstwahrscheinlich «Der Lobgesang» des Markus 14,26: «Und nachdem sie den Lobgesang gesungen hatten, gingen sie hinaus an den Ölberg.»

Das Wort «Hallelujah» taucht zum ersten Mal im Ps.104 auf, dem ersten einer Trilogie, die gleichzeitig die erste von drei Trilogien der Hallelujah-Psalmen darstellt. Nach den fünfzehn Gradualen Psalmen (Ps. 120-134) kommt Ps. 136 («Das Grosse Hallel»), und darauf folgen die fünf abschließenden Psalmen (die fünf Bücher des Psalters repräsentierend, die selbst aller Wahrscheinlichkeit nach eine Antwort auf die fünf Bücher Moses sind), eingerahmt vom zweifachen Hallelujah, das jeweils zu Beginn und Ende steht. Betrachteten wir den Psalter als «ganzes Epos» (Benson I, S. 8), so wäre das Ziel der spirituellen Reise Jerusalem – die irdische Stadt, als Zeichen, oder Typus, der himmlischen Stadt Gottes («unsre Mutter», wie Paulus sagt – Gal. 4,26), oder «Jupiter» in R. Steiners Terminologie.

PSALM MESSIANISCHER TITEL

ERBAUUNGSTITEL

*Hallelujahnische Trilogie der Entwicklung des Gottesreiches*

- |  |   |
|--|---|
| 104 – Die göttliche Anwesenheit wirkend<br>unter dem Schleier der ursprünglichen<br>Schöpfung    | Die Erde als Wiege einer neuen<br>Schöpfung.  |
| 105 – Die göttliche Sohnschaft gerechtfertigt<br>durch die Urteilssprechung über<br>Ägypten.     | Das Versprechen zu den Vätern.  |
| 106** – Die göttliche Absicht ausharrend<br>trotz der Treulosigkeit des Menschen<br>inmitten von | Der Glaube auf die verheißene<br>Herrlichkeit von Jerusalem blickend,<br>fortwährendem Bösen. |

Ps. 107-150 HINAUF STEIGEN NACH JERUSALEM  
- vierundvierzig Lieder der Erlösten -

- [107 Einleitend  
[108-110 Trilogie der erlösenden Macht]

*Hallelujahnische Trilogie des Bundes*

- |   |   |
|---|---|
| 111* – Der ewige Bund des Melchisedek                   | Die Abendmahls-Gedenkfeier des<br>ewigen Bundes.    |
| 112* – Die Christus-Konformität der<br>Erlösten         | Die Nachkommen des Bundes der<br>Rechtschaffenheit. |
| 113 – Der göttliche Same aus allen Völkern<br>gesammelt | Der Erlöser das Leben der Welt.                     |

*Hallelujahnische Trilogie des ewigen Lebens*

- |   |                               |
|---|-------------------------------|
| 115 – Der lebende Gott                              | In Gottes Namen lebend.       |
| 116 – Das Leben der Heiligen jenseits<br>des Grabes | Freiheit vom Tod.             |
| 117** – Das Hallelujah der universellen Kirche      | Sich mit den Heiligen freuen. |

- [118 – Der Triumph des JAH.  
[119\* – Der Lebensweg.  
[120-134 Die Lieder des Aufstiegs]

- |   |  |
|---|--|
| 135 – Zum Leben erwachen im Lobe Gottes | Der triumphierende Gesang im<br>Audienzzimmer. |
|---|--|

- [136 – Das Grosse HALLEL – das Vertieftsein in die unendliche Güte Gottes.  
[Dieser Psalm drückt Dankbarkeit für die erlösende Liebe aus.]

- |                                 |  |
|---------------------------------|--|
| [137 – Der Racheruf an die Welt | Zurückschauen in Fesseln und<br>vorwärtsschauen in Rechtfertigung. |
|---------------------------------|--|

- [138 – 145 Eine Oktave der Psalmen Davids.]

*Hallelujahnischer Pentateuch des Lobes*

- |   |  |
|---|--|
| 146** – Dem wohltätigen Herrn der Vorsorge;<br>neunteilig   | Glückseligkeit im Zusammensein mit dem Messias.  |
| 147** – Dem Herrn des Bundes der Offenbarung; fünfteilig  | Das himmlische Jerusalem.                        |
| 148** – Dem königlichen Herrn des Universums; vierteilig  | Der universale Aufruf.                           |
| 149** – Dem erlösenden Herrn des neuen Lebens; zweiteilig. Er ist Anfang und Ende der sichtbaren, militanten Kirche | Vorbereitend in das himmlische Lob einzustimmen. |
| 150** – An Jesus thronend über den neun Himmeln; zweiteilig. Er ist Anfang und Ende des verherrlichten Universums   | Die himmlischen Chöre.                           |

*Tafel: Die fünfzehn Hallelujahnischen Psalmen hervorgehoben, mit Titeln von R. M. Benson*  
(\* = alphabetisches Akrostichon;<sup>9</sup> \*\* = doppelter Hallelujah-Psalme).

*Erste Begegnung*

Wir begegnen dem Wort «Hallelujah» zum erstenmal im Alten und Neuen Testament (Ps. 104,35; Apok. 19,1-3) in bezug auf das *Gericht*. Hierfür wird Yahweh gepriesen, dessen Name die Offenbarung seiner eigenen Person bedeutet. Gott hat viele Namen und Titel: im «Hallelujah» ist es der unaussprechbare Name JAH. Sein Name beziehungsweise seine Anwesenheit ist einzigartig und Ehrfurcht-einflößend (z.B. siehe Ps. 111). JAH setzt sich zusammen aus den Buchstaben Yod (Gematria-Wert 10) und Hey (Wert 5). (Gematria bedeutet das traditionelle Zahlen-Alphabet: jedem Buchstaben ist gleichzeitig ein numerischer Wert zugeordnet, z.B. A = 1, B = 2, usw. Gematria, sagt Steiner in einem Arbeiter-Vortrag, ist «überirdisch». Es gehört zu dem sechsten Grad der Einweihung, genannt der «Sonnenheld», oder «Sonnenmensch». Dornach, 8. Feb 1924, GA 353).  $10 + 5 = 15$ . Fünfzehn ist eine bedeutsame biblische Zahl, die sich insbesondere auf den Messias bezieht. Wie  $3 \times 5$ , nimmt sie Anteil an der *göttlichen Gnade und Vollkommenheit*. Wie die Zahlen  $8 + 7$  enthält sie einen Verweis auf die Auferstehung. JAH ist Yahweh in dem Sinne, daß er uns zum Heil geworden ist. In der Bibel erscheint er (insgesamt  $7 \times 7$ : 43 mal im Psalter, an anderer Stelle nur 6 mal) erstmalig in 2. Mos. 15,2: «Meine Stärke und mein Loblied ist JAH, und er ward (*vaY AHee*) mein Heil.» An dieser Stelle knüpft Jah an und steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Verb *haYAH*, «sein», von dem es ursprünglich herrührt. Demzufolge bedeutet *Hayah* «sein», d.h. den Zustand allen Seins. Der daraus entspringende Name lautet: «ER der IST.» Vgl. Kol. 1,17: «ER IST vor allem, und alles hat in ihm seinem Bestand». René Guénon ist der Meinung, daß die Phrase *Eheieh asher Eheieh* (2. Mos. 3,14), «Ich bin, der ich bin» am besten mit «Das Sein ist das Sein» übersetzt werden sollte.<sup>10</sup> Jah, *ER der IST*, ist nicht nur der Erlöser oder Erretter, sondern er ist selbst das Heil und die Errettung seines Volkes. Psalm 15 ist der Psalm des JAH; es stellt Ihn dar, den Gott gesucht hat. (Der Name «Jesus», in Heb. «Joshua», heißt «das Heil» – vollständig JEHOSHUA, «Jah ist das Heil».) Es gibt fünfzehn «Hallelujah»-Psalmen, fünfzehn Psalmen Davids im 5. Buch, fünfzehn Graduale Psalmen, oder die Lieder des Aufstiegs – der Talmud weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß es fünfzehn Stufen gab, die vom Frauenhof zum Israelitenhof im Tempel hinaufführten. Ps. 136, «Das Grosse HALLEL» – ein doppelter Hallelujah-Psalme – erscheint wie eine Antwort auf Ps. 135 und stellt gleichzeitig den ersten Psalm der abschließenden Quindecade dar. Die Gesamtzahl der Psalmen beläuft sich

auf 150, unter Verstärkung der Zahl 15.<sup>11</sup> Benson gibt im Psalter weitere Beispiele für die Zahl 15. Auch im Lauteurythmiekurs haben wir es mit 15 Vorträgen zu tun. Das «Hallelujah» in der Eurythmie wurde im 13. Vortrag gegeben. Dreizehn ist die Zahl der Rebellion, aber auch die der Notwendigkeit der Erlösung.<sup>12</sup>

Benson bemerkt:

*Die Trilogie, welche dem Ps. 103 folgt, ist der erste Ausbruch des endlosen Hallelujahs. «Ein Volk, das noch geschaffen werden soll, wird JAH loben» (Ps. 102: 19). So quoll aus der Tiefe der Buße die Stimme des Lobes hervor, welche der Glanz des Psalters sein sollte in seinem kommenden Gesang. Niemand kann Hallelujah äußern, wenn er nicht «neu geschaffen ist». Es ist allein den Kindern Gottes zu eigen, diese Lobpreisung auszusprechen. Menschliche Lippen mögen das Wort sprechen, aber keine menschlichen Versuche zur Erlangung der Heiligkeit können sich ihrer Macht bedienen. Es kann nur geäußert werden durch ein Leben, das mittels der Macht des Heiligen Geistes eine Erneuerung göttlicher Heiligkeit erfährt (Benson 1901, I, S. 232).*

Die weiteren Beschreibungen in diesem einmaligen Kommentar unterstreichen den Höhepunktcharakter dieses Teiles des Psalters (über die Hallelujah-Psalme, siehe Benson II, S. 236-238).

### *Das Grosse Hallelujah*

Die Gruppe der Psalmen, die mit dem 113. Psalm («Das Grosse HALLEL») beginnt, «ist mehr als alle anderen Psalmen von einem besonderen Charakter geprägt als Verbindung zwischen der Alten Erlassung und der Neuen,» behauptet J. H. Blunt (S. 479). Die Ereignisse des letzten Passah – während dessen der «Antitypus» die alten Opferungen erfüllte und das neue sakramentalische Leben einführte – geben uns das Licht, in dem wir «das Hallelujah» sehen, «von Ihm der, nachdem Er es gesungen hatte, hinaus auf den Ölberg ging, nach Gethsemane, und Calvary». Er wird Davids prophetischen Vers gesungen haben, welcher lautet: «Meine Stärke und mein Loblied ist JAH, und er ward mein Heil (mein Jesus)» (Ps. 118,14).

### *Psalm 150*

Ps. 150 beendet die ganze geistige Reise und Anstrengung. Er wurde «mit Hallelujah» in der ersten Eurythmie-Aufführung in München am 28. Aug. 1913 nachmittags aufgeführt (Ps. 1, wurde in Berlin am 20. Jan. 1914 aufgeführt). Er beinhaltet 37 hebräische Worte. Wenn man die 15 wiederholten Worte («Lob», «Jah», «Zimbeln») wegnimmt, bleiben 22 verschiedene Worte übrig, die Anzahl der Buchstaben des heiligen Hebräischen Alphabetes. Jah kommt dreimal vor (aber kein «Yahweh»). Das zusammengesetzte «Lobet-Jah» taucht mehrfach im Psalter auf, hier jedoch im ersten Vers haben wir es mit «Lobet-El» zu tun. Er wird zehnmal gelobt, wobei die Zahl 10 – die Zahl der Ordnung und Vollkommenheit – auf die 10 Gebote anwendbar ist sowie auf die 10 Sephiroth des Baumes des Lebens. Der 150. Psalm spricht davon, wer gelobt sein soll, an welcher Stelle, warum, womit, und von wem. Himmel und Erde sind beide zur Lobpreisung aufgerufen, und zwar mit den Worten *Heiligtum* und *Feste (Firmament)* (V.1). Der Gesang des einen ist gleich dem des anderen; es gibt nun keinen Unterschied mehr zwischen Himmel und Erde. Gott wird gelobt für alles, was Er tut und was Er ist. Viererlei wird erwähnt, die Heiligen, das Firmament, seine großen Taten und seine Herrlichkeit. Bläser, Streicher und Schlaginstrumente sind erwähnt, 8 insgesamt (die Zahl der Auferstehung: 1 Pet. 3,20; 2 Pet. 2,5 – das größte Beispiel ist der gematräische Wert für die griechische Form des Namen Jesu: JESOUS, 888).

Die 8 Vorträge GA 278 stehen in tiefstem Zusammenhang mit den Stufen der Tonleiter, wie Elena Zuccoli angibt (*Ton- und Lauteurythmie*, Dornach 1997, S. 39). Neale & Littledale kom-

mentieren die mystische Sichtweise über die Bestandteile der Instrumente. Die meisten, aber nicht alle, sind heilig. Vielleicht «wird hiermit angedeutet, daß alle Instrumente – gleich ob weltlich oder heilig – in den Lobesdienst aufgenommen werden sollten» (Kirkpatrick). Die letzte Zeile beinhaltet alles das, was lebendig ist, was atmet, mit den Worten «Alles was Odem hat, lobe den Herrn». «Die Anrufung trägt die Prophezeiung seiner eigenen Erfüllung» schreibt W.G. Scroggie. Er weist darauf hin, daß:

*Der Psalter mit «Wohl dem Manne» (V.1) beginnt, und mit «lobe JAH» endet. Er beginnt mit der Einzelperson, «der Mann», und endet mit «alles, was Odem hat». Am Anfang stehen «die Gottlosen» (1,4), aber zum Schluß sind sie ausgestoßen. «Der Baum» bleibt, aber «die Spreu» ist weggeblasen (IV, S. 156).*

In seinem Kommentar über die universale Symphonie, schließt J. H. Eaton folgendermaßen:

*Die letztliche Vervollkommnung der Schöpfung wird nicht länger angezweifelt. Musik, die Sprache aller Wesen, tönt durch die Sphären, sie führt alle Kreaturen zum donnernden Ausbruch des kosmischen Lobgesangs (Eaton, S. 317).*

### *Hallelujah in der Eurythmie*

Es ist hier nicht nötig, die Laute und Formen des eurythmischen «Hallelujah» zu beschreiben oder sogar weiter auszuführen, was R. Steiner in GA 279 und GA 277a angab. Wir wollen dagegen versuchen, von einem Gesichtspunkt aus einige Beobachtungen über den unerschöpflichen Reichtum dieses Wortes anzudeuten.

- (1) Die erste Beobachtung über «Hallelujah» ist, daß es offensichtlich voll göttlicher Wesenheit ist, oder besser gesagt, voll göttlicher Menschlichkeit. Diese Menschlichkeit, die erlöste menschliche Natur des Menschensohnes ist es, welche den Geist hervorbringt.
- (2) Es beginnt und endet – wie alles im menschlichen Leben – mit dem göttlichen-menschlichen Atem H. «[A]us meinem Munde ist Wahrheit ausgegangen, ein Wort, das nicht rückgängig wird» (Jes. 45,23). Der geistige Atem ist der gleiche wie in 1. Mos. 2,7 und Joh. 20,22. R. Steiner sagt, daß «hier [in der Herzregion] ein Zwischenraum ist, begrenzt von rechts und links, von oben und unten, von vorne und rückwärts, wo hinein unmittelbar als in den Raumesmenschen Jahves (Zauber)Hauch geht» (R. Steiner, Dornach, 21. Nov. 1914, GA 158). Der schöpferische Hauch ist genauso anwesend wie unser rhythmischer Atem. Etymologisch gesehen, repräsentiert das Tetragrammaton [YHWH] eine kleine Veränderung des Hebräischen Verbes «sein», was auch «atmen» bedeutet. Der Ansatzpunkt für die neue Kunst der Eurythmie (insbesondere für die singende Mitte) ist in der Herzregion zu finden. Das ätherische Herz ist hier gemeint. Yahweh versprach «das steinerne Herz» mit einem lebendigen «fleischnen Herzen» zu ersetzen (Hes. 36,26). Von hier aus, dank des Mysteriums von Golgatha, kann die erlöste menschliche Natur – liebevoll in anatomisch-geistigem Detail beschrieben in GA 278, Vortrag 7 – ihr Leben ausgießen wie ein ständiger Fluß oder «Atemzug».13
- (3) Dann erleben wir, wenn wir das A ausführen (wie Steiner mehrfach beschreibt), daß wir Menschen geistige Wesenheiten sind, tatsächliche Geschöpfe, oder Kinder, Gottes.
- (4) Es folgen sieben L's. El, selbst ist einer der Namen Gottes, welcher in solchen Namen wie Isra-el, Micha-el, usw. vorkommt. Das Wesen aller Siebener-Rhythmen wird hier berührt.14 Nicht nur das Wesen des L-Lautes ist ein reinigendes, sondern auch das Wesen der Zahl sieben, der Zahl des Lebens, der Einheit in der Vielheit. Die Menorah

- im Tempel ist das Sinnbild für die Anwesenheit Yahwehs. Die sieben L deuten letztendlich auf die sieben Elohim, die schöpferische Gottheit, die ja auch mit dem L-Laut beginnen. Diese sieben sind der ewige Grund unseres Daseins, der das menschliche Ich-Erlebnis vor dem Sündenfall siebengliedrig machte (R. Steiner, Hamburg, 31. Dez. 1911, GA 134). Der eurythmische Konsonant L entspricht dem Vokal I; die Konkordanz in der Musik ist die siebte Stufe der Tonleiter, welche die Stufe der Intuition darstellt – das höhere Leben. Andernorts habe ich einen siebengliedrigen Satz-Rhythmus beschrieben, der durch alle von R. Steiner selbst verfaßten Werke hindurchfließt.<sup>15</sup>
- (5) Eine dynamisch-zentrale Umstülpung kann in dem E erlebt werden. Dieser Vokal bringt den entscheidenden Schritt in Richtung Selbstbewußtsein und jedes «Erwachens». Das Kreuz ist das älteste und am weitesten verbreitete Symbol für «den Menschen». In Platos Timaeus, welches vorchristliche Mysterien-Weisheit zusammenfaßt, ist die Weltenseele auf den Weltenleib in Form eines Chi-Kreuzes X gespannt.<sup>16</sup> Das Kreuz bedeutet als Zeichen der Erde auch die Realität der Erlösungstat, welches der Erde ihren Sinn gab. Das Mysterium von Golgatha war gleichzeitig eine göttliche sowie eine menschliche Tat. «In der Mitte des Himmels» steht der ewige Thron, das Kreuz, das auf der Ebene der Geschichte am 3. April 33 AD offenbart wurde (Apok. 5,6; das Lamm ist «in der Mitte», nicht «zwischen» wie in manchen Übersetzungen). Das drei-dimensionale Kreuz faßt alles zusammen, was mit Einweihung zu tun hat. Sein Mittelpunkt formt einen Kubus, welcher die Form des Allerheiligsten hatte. Das Kreuz, ein erweiterter Kubus, befindet sich im Zentrum des Toneurythmiekurses, Vortrag 4. Hier verbinden sich Symbol und Tun, was wir uns zu eigen machen sollten (Steiners Zeitworte sind «hineinkommen» und «zu Hilfe nehmen»; das Evangelium hat «nehmen» und «folgen», Lk. 9,23). Der jüdische Kommentator C. G. Montefiore<sup>17</sup> behauptet, daß «die Selbstverleugnung vor der Zeit Christi nicht unbekannt war, jedoch das klare Begreifen desselben und das Ideal, welches sie andeutet – so meine ich – neu waren». «Das Verständnis der Einheit Gottes,» erinnert uns R. Steiner (Dornach, 20. Sept. 1918, GA 184), ist das frühere Erlebnis der Zeit. Er erzählt weiter: «Einer der Gottesnamen bei den Rabbinern ist auch Raum; Raum und Gott ist dasselbe.» Dieses gibt die Basis für die Erfahrung Gottes als dreieinig. Natürlich weist dies über unsere Erfahrung einer übermechanisierten Weltanschauung hinaus – siehe hierzu R. Guénon.<sup>19</sup>
- (6) Als nächstes kommen wir zum großen dreifachen «L», das die dreiteilige göttliche Menschennatur zusammenfaßt. Unser Leib, Seele und Geist sind eine lebendige Analogie der lebendigen Dreifaltigkeit; an sie zu glauben «ist nicht eine weitentfernte Spekulation; die Dreifaltigkeit ist die gesegnete Familie, in die wir hineinadoptiert sind» (Austin Farrer – vgl. Röm. 8, Gal. 4). In unseren Bemühungen ist die Wirkung des Geistes anwesend (Röm. 8,26, Joh. 14,23); tatsächlich wird sie meistens von uns mißbraucht. Die Möglichkeit, letztlich auszusteigen in eine Art Scheintod-Zustand, stellt uns vor ein Schicksal, das wir uns kaum auszumalen vermögen.
- (7) Nun folgt der unaussprechliche Name: in der Eurythmie ist es ein sich opferndes, diszipliniertes und erfülltes U, das eine weitere zurückkehrende Geste, das Y (I-A) einleitet; während das abschließende H, die Aspirata oder der Atem, mit dessen und durch dessen heilige Schöpferkraft, das Wort «Hallelujah» begann.
- (8) In diesem Wort gibt es 6 einzelne Buchstaben, die eine Reihe von 9 (oder 10 mit doppeltem L) Lauten bilden, welche inklusive aller Wiederholungen, 17 eurythmische Laut-Gesten ergeben (in der Mystik ist dies die Zahl der erlösten Gemeinde in ihrer Probezeit).



### *Schlußbemerkung*

Die oben beschriebene Idee könnte man kurz gesagt «evolutionär» nennen. Dieser ganze Vorgang sowie andere mögliche, kann nur erfüllt und erlebt werden im aktiven Tun, nicht durch Kommentare. Diese jedoch nehmen nichts von der Erfahrung weg, sondern gehen Hand in Hand mit ihr. Kommentare sind ein neutrales Mittel zur Diskussion für Wissenschaft, Kunst und Mystik. In anderen Worten, als Methodik kann es nur bereichern. Natürlich *könnte* es auf einseitige Weise mißbraucht werden. Im Zeitalter der Bewußtseinsseele jedoch sollten Kommentare nicht abgetan werden, wenn es um geistige Entwicklung geht. Hiermit kann man also Steiners Behauptung bestätigt sehen, daß durch das Tun und das Wiederholen der Übung ein Schritt gemacht wird, sich mit dem göttlich-menschlichen Leben zu verbinden: *«Ich reinige mich von allem, was mich am Anblick des Höchsten hindert»* (R. Steiner, zitiert von Lory Maier-Smits, GA 277a, S. 38). Dieser Satz ist nicht nur als bloße Formulierung gemeint.<sup>18</sup>

Thomas von Aquin meinte, daß die «Gottesschau» (Mat. 5,8), die selige Vision, schon Moses (2. Mos. 34,28-35) wie auch Paulus (2. Kor. 12,2-4) gegeben war. *Diese, wenn auch nur als kleinster Anfang in mir, ist dasjenige in der «Hallelujah» Übung, welches mich mit der Menschheitsfamilie auf beiden Seiten der Schwelle verbindet, immer und überall.* Durch die Besinnung auf meinen Ursprung und das Vorausgreifen auf mein mögliches zu erfüllendes Menschenschicksal, verbinde ich mich zunächst mit den ursprünglichen Intentionen der hohen sorgenden göttlichen Wesenheiten für die Menschheit. Wir Menschen sind *Religion* für diese Wesen. Indem ich «Hallelujah» eurythmisiere, verbinde ich mich auch mit meinen Mitmenschen, und dadurch wird etwas homöopathisches Reales zu allen religiösen oder sogenannten sekulären Bemühungen beigetragen, um menschlich-kosmisches Schicksal zu erfüllen, hier und jetzt.

Das Gegenteil davon ist die Dunkelheit der Selbstsucht. Theophan der Einsiedler lehrte, daß «eine selbstsüchtige Person sei wie dünne Hobelspähne, die sich um ihr inneres Nichts herumwindet, abgeschnitten vom Kosmos so wie von dem Schöpfer aller Dinge». Aber das Gnadenlicht strahlt. Dieses Licht ist der Mittler, das ewige Schöpfer-Wort (GA 279, Vortrag 1), der Christus. Er, als die Äußerung des JAHs auf der Erde, ist es, der die ersten lyrischen Leitsterne entzündete durch David, den «Liebling der Lieder Israels» (2 Sam. 23,1 – dieses hebräische Wort bezieht sich auf die *musikalische Fähigkeit* und nicht auf den Schriftsteller). David «tanzte mit dem ganzen Haus Israels *mit aller Macht* vor der Lade Gottes», während sie voller Freude nach Jerusalem gebracht wurde (2 Sam. 6,5 u. 14). Die Gematria von David (d.h. «der Liebling») ist 14, dieselbe wie bei Bach, dessen kompletter Name J. S. Bach die umgekehrte Zahl 41 ergibt und der diese Tatsache tiefernst nimmt. Für Bach waren diese hier erläuterten Gesichtspunkte ganz selbstverständlich.

Die Tat Gottes – seine Äußerung, oder sein Wort – hat die Erde nicht nur besucht. Er *wurde* Mensch (Joh. 1,14) um voraus zu gehen, um Leitsterne zu entzünden. In seinem menschlichen Lichte darf auch ich als eurythmische Äußerung – und immer mehr in allem was ich tue – das Licht schauen, und so wahrhaft leben. Hier und jetzt darf auch ich in den überwältigenden Gesang der Freude einstimmen, der im Himmel gesungen wird (Apok. 19,1-4). Besonders durch die Künste, die zunehmend musikalischer werden sollen, darf ich «die Inkarnation darstellen» und in *«das «Hallelujah» des Christus»* (R. Steiner, Torquay, 22. Aug. 1924, GA 243) einstimmen. Ich darf nun in die perfekte «liturgische Zugabe» eintreten, ja nicht als eine besondere fromme Übung betrachtet oder etwa als eine «kultische Eurythmie», sondern eher mit solcher liebevollen Hingabe und Konzentration, welche zum Schreiben einer Tolkienschen «sprachwissenschaftlichen Übung», oder auch zu einer Bachschen «Klavierübung», gehört.

*Weitere erwähnte Werke:*

W. O. E. Oesterley, *The Psalms* (SPCK, London 1939).

J. H. Eaton, *Psalms* (SCM, London 1967).

W. G. Scroggie, *The Psalms* (Pickering & Inglis, London 1948).

A. F. Kirkpatrick, *The Book of Psalms* (CUP 1902).

Der Kommentar des *Thomas von Aquin* (+1274), ein Beispiel seiner beliebten Predigten an das einfache Volk, geht nicht über den 50. Psalm hinaus; vielleicht war sein früher Tod Ursache für die unvollendete Arbeit. Neale schreibt: «die Tiefe vieler der Bemerkungen, und die Deutlichkeit und Genauigkeit der Doktrin ist, wie zu erwarten, des *Engelsgleichen Doktors* voll würdig.»

Neale schreibt auch über den Kommentar von *Albertus Magnus* (+1280): »Sein fortwährendes Zitieren der Bibel und sein Verständnis davon – in dem er von keinem Kirchendoktor übertroffen wurde mit Ausnahme des Hlg. Antonius von Padua – machen seine Ausführungen außerordentlich wertvoll. Es ist fast gänzlich biblisch, und weniger seinen Vorgängern zu verdanken.« Neale hält viel von früheren Verfassern, die großartigen Werke des *Augustinus* (+430) und *Michael Ayguan* (+1416) eingeschlossen. Von letzterem meinte er, daß er «der Beste» sei.

<sup>1</sup> Eduard Schuré, *Les Grands Initiés* – dtsh. Titl. *Die grossen Eingeweihten* (Bern, München, Wien 1989).

<sup>2</sup> Rudolf Steiner, *Eurythmie als Sichtbarer Gesang* GA 278, Dornach 1984. 4. Auflage. Studien-Ausgabe in englischer Sprache, *Eurythmy as Visible Singing*, eine Studien-Ausgabe in zwei Bänden (The Anderida Music Trust, Churton House, Audnam, GB-Stourbridge W, Midlands DY8 4JA, England, 1999, 2. Auflage), Anhang 7.

<sup>3</sup> A. Kaplan, *Sefer Jesira: Das Buch der Schöpfung* (Edition Gaja, Berlin 1995).

<sup>4</sup> H. Kluge-Kahn, *Johann Sebastian Bach: Die verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem Spätwerk* (Mösel, Wolfenbüttel und Zürich 1985). Für Bach sind Musik, Zahl und Theologie eins; er wollte nach dem Beispiel Gottes schöpfen. Ich habe an anderer Stelle vorgeschlagen (siehe oben), daß sowohl der musikalische Kosmos der *Goldbergvariationen* wie auch die künstlerische Form des Ton- und Lauteurythmiekurses bis ins Detail der Laut- und Zahlen-Symbolik zu verdanken sind, die *Sepher Yetzirah* (Sefer Jesira) zusammenfaßt.

<sup>5</sup> Hermann Gunkel, *The Psalms, A form-critical introduction* (Fortress Press, Philadelphia 1967, übers. aus dem Dt.: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Band I, Tübingen 1930, 2. Auflage).

<sup>6</sup> Bzgl. einer tiefergehenden Einleitung zu den Psalmen, siehe Owen Barfield, «The Psalms of David» in *The Rediscovery of Meaning* (Wesleyan, Middletown, Conn. 1977), S. 237-248.

<sup>7</sup> Christopher Wordsworth, *The Book of Psalms* (Rivingtons, London 1876).

<sup>8</sup> Ein einleitender Kommentar auf «mystische» Weise kommt in J. M. Blunt, *The Annotated Book of Common Prayer* (Rivingtons, London 1871, 5. Auflage) vor; und erscheint ganz umfangreich in J. M. Neale und R. F. Littledale, *A Commentary on the Psalms* (J. Masters, London, 1884, 4. Auflage) in vier Bänden. Im Psalter, dem Epos des Menschensohnes, siehe R. M. Benson, *The War Songs of the Prince of Peace*, 2 Bände (J. Murray, London 1901). Benson (1824-1915) ist als origineller und tief geistiger Lehrer anerkannt. Über die Zahlensymbolik siehe auch Milo Mahan, *Collected Works*, Band 2 (Pott, Young & Co, New York 1875). Steiner würdigte L. B. Hellenbach, *Die Magie der Zahlen* (Leipzig 1910, 3. Auflage), dessen Kopie in seinem Nachlaß zu finden ist.

<sup>9</sup> Die Technik des Akrostichon ist mehr als nur ein technisches *tour de force*. Benson bezieht diese fünfzehn Psalmen auf ihre Reihenfolge innerhalb des Ganzen. Akrostichon «symbolisiert das Wieder-in-Ordnung-Bringen des moralischen Chaos, in das die Menschheit hinabgestürzt war». Das größte Beispiel ist der 119. Psalm, von Luther «das gülden A.B.C. genen- net». Steiner behauptet, daß die korrekte Rezitation des Alphabetes den ganzen Menschen als ätherische Schöpfung wiederherstellt (GA 279, I).

<sup>10</sup> René Guénon, *Die Symbolik des Kreuzes* (Aurum Verlag, Freiburg im Breisgau 1987), Kap. 17, S. 90. Diese endgültige Studie des Kreuzes ist von unschätzbarem Wert.

<sup>11</sup> «Fünfzehn Ellen stiegen die Wasser darüber hinaus, so wurde die Arche aus den Fluten emporgetragen. In Bethanien, wo Lazarus Auferweckung von den Toten stattfand, ist fünf- zehn Stadien von Jerusalem entfernt; die Rettung der Juden vom Tod zurück ins Leben unter Esther, ereignete sich am fünfzehnten Tage des Monats; fünfzehn Jahre dauerte Hiskias Auf- schub vom Todesurteil; in fünfzehn Klaftern am vierzehnten Tage (nach 13 Tagen schwerer Arbeit und der Hungersnot), kam das Schiff, das Paulus trug, um sicher in der Bucht von Malta zu ankern, und die Besatzung flüchtete an Land.» (Mahan, S. 229)

<sup>12</sup> Als dramatisches Beispiel für dieses Phänomen sind die fünf «Episteln», oder Gebete, der erneuerten Liturgie der Christengemeinschaft für die Passionszeit (3) und Ostern (2) zu fin- den; sie bestehen aus jeweils 13 Zeilen. Die Zahlengeheimnisse in den Episteln (GA 345) deu- ten meiner Meinung nach auf Michaels Inspiration hin (siehe A. Stott, *Meditations on the Sea- sonal Epistles*, Selbstverlag, 10 Kohima Drive, GB-Stourbridge, DY8 3SA).

<sup>13</sup> Siehe Alan Stott, «Ansatz» in *Rundbrief* 27, Dornach 1997; und Anmerkung 43 in GA 278 Studienausgabe (oben erwähnt). Siehe auch R. M. Benson, *The Final Passover, IV The Life Beyond the Grave* (Longmans, London 1898), S. 498-502.

<sup>14</sup> «Über die Bedeutung der Siebenzahl kann man sich aufklären aus meiner *Geheimwis- senschaft*» (*Geheimwissenschaft im Umriss*. GA 13) – aus «Einige Bemerkungen», R. Steiner, *Das Christentum als mystische Tatsache*. GA 8.

<sup>15</sup> Alan Stott, «Was für ein Baum ist die *Philosophie der Freiheit?*» in *Jahrbuch für anthropo- sophische Kritik* 1994 (Trithemus Verlag, München). Nachdem ich diesen Artikel verfaßt hatte, bin ich einer vergleichbaren, sich-wiederspiegelnden Form, Chiasmik genannt, begeg- net - in Shakespeares *First Folio* (Sylvia Eckersley, in Vorbereitung). Die musikalische chiasti- sche Form, gleich dem *Menorah*, unterliegt den Psalmen (Thomas Boys, *A Key to the Psalms*, Hgb. und veröffentlicht von E.W. Bullinger, London 1890). Bullinger findet Chiasmen durch- weg in der Bibel, in seiner bemerkenswerten *The Companion Bible* (Kregel, Grand Rapids, Mi.). Er erklärt diese Form deutlich – sie entwickelt sich aus dem Parallelismus – im Abschnitt «Correspondence» in *Figures of Speech in the Bible* (Baker Books, Grand Rapids, Mi. 1968), S. 363-393; siehe auch *How to Enjoy the Bible* (Kregel, Grand Rapids, Mi.), Teil 2, 2.

<sup>16</sup> Plato, *Timaeus* 36C. Über «die Geometrie der Schöpfung», siehe John Michell, *City of Revelation* (Garstone Press, London 1972).

<sup>17</sup> C. G. Montefiore, *The Synoptic Gospels* I (Macmillan, London 1927), S. 211.

<sup>18</sup> Hier ein schöne Übunghilfe, scheinbar eine mündliche Überlieferung von Rudolf Steiner, für das «Hallelujah» in der Eurythmie:

*H-Er*hebe dich, *a-w*arte. *l-ent*falte *l-in* Stille *l-ged*uldig *l-die* Seele *l-zur* leuchtenden *l-Bl*üte *l-des* Alls. *e-D*ich segnen die Sterne. *l-Er*lebe *l-die* Liebe *l-im* Lichte. *u-N*un ruhst du *im* Ursprung, *i-dein* Ich *a-im* All.

## Die Sprache der Figur und der Entwicklungsgang des Menschen

*Zusammenfassung eines Vortrages von Dr. Virginia Sease an der Puppenspiel-Tagung am 30. April 1999 am Goetheanum*

In dieser Betrachtung wollen wir die Menschheitsentwicklung in Europa und in Nord- und Südamerika von einem gewissen Gesichtspunkt der Entwicklung der Empfindungsseele, der Verstandes- und Gemütsseele und der Bewusstseinsseele anschauen. Da die Entwicklung nur aus dem Schöpferischen, nie aus dem Unschöpferischen hervorgehen kann, sehen wir immer wieder, wie gerade jede Beschäftigung mit der Kunst die Möglichkeit mit sich bringt, das Schöpferische im Menschen zu erwecken. Man denke an eine Geschichte aus Nordamerika:

### *Der Gefangene und seine Puppen*

Die Geschichte beginnt in Kanada am Anfang des 19. Jahrhunderts. Ein junger Engländer, Henry More Smith, kommt in das noch sehr pionierhafte Kanada, angeblich um dem Krieg in England zu entfliehen. Er entpuppt sich als Vagabund und Dieb und wird zum Tod durch den Strang verurteilt. Durch sieben Tage, so berichtet der Sheriff, sass er in seiner dunklen Zelle, hatte alles Essen verweigert und ohne entdeckt zu werden, angekettet, nackt und ohne irgend ein Werkzeug ausser seinen Händen, hatte er zehn Figuren aus geflochtenen Strohhalmen gemacht. Die Gesichtszüge waren mit Holzkohle angedeutet, sie waren mit den Lumpen ihres entblößten Schöpfers bekleidet. Der Sheriff beschreibt die Ausstellung:

«Es gibt hier zehn Figuren, Männer, Frauen, und Kinder, alle in der ausdrucksvollsten Weise fabriziert und bemalt, mit allen Gliedern und Gelenken der menschlichen Gestalt, jede eine andere Rolle ausführend; ihre Gesichtszüge, Gestalten und Formen drücken ihre verschiedenen Aufgaben und Eigenschaften aus; ihre Kleider sind von verschiedenster Art und passend zu dem Rang, den sie besitzen. Wenn man sie so in ihrer Situation sieht, scheinen sie wie lebendig zu sein, mit all der Haltung und Fröhlichkeit von Schauspielern auf der Bühne. Smith sitzt auf in seinem Bett in der Zelle – seine Ausstellung fängt ungefähr einen halben Meter vom Boden an und reicht bis zur Decke. Der am höchsten stehende ist ein Mann, den er den Tamburin-Spieler, oder manchmal Dr. Blunt nennt, der voller Stolz und mit der Würde des Musikmeisters, gekleidet in passender Uniform, die linke Hand in die Seite gestemmt, die rechte Hand auf seinem Tamburin, dasteht.» Unter ihm befinden sich eine Dame auf einer Schaukel, ein Diener und ein Kavalier an ihrer Seite, um die Schaukel in Schwung zu halten; unterhalb davon befinden sich ein junger Bursche mit einem Mädchen in spielerischer Neckerei engagiert; und unterhalb von diesem Paar, umgeben von Kindern eine Harlequinfigur, Bonaparte genannt, den Takt schlagend.

«Die erste Aktivität kommt von dem Tamburin-Spieler, oder Meister, der zwei oder drei Schläge auf seinem Tamburin angibt, was man überall im Hause hören kann, ohne daß er seinen Körper bewegt. Dann tanzt er graziös einige Schritte; dann verbeugen sich die zwei unteren einige Male in der charmantesten Weise; dann tanzen die beiden Kinder ein bisschen, sich bei den Händen haltend; danach beginnt Smith zu singen oder er pfeift eine Melodie, nach welcher sie tanzen sollten, worauf das Tamburin geschlagen wird und jeder tanzt zu dieser Melodie, mit leichter Bewegung und mit unbeschreiblicher Genauigkeit.»(1)

### *Das Künstlerische und das Kultische*

Es gibt in der Menschheitsgeschichte oft fließende Übergänge zwischen dem Künstleri-

schen und dem Kultischen. Wenn wir noch in Nord- und Südamerika verbleiben, sehen wir eine frühe kultische Wirkung des Figurenspiels. Während Hernando Cortés im Jahre 1524 einen Puppenspieler zur Unterhaltung auf seiner Eroberungsreise nach Mexiko mitbrachte, waren die Puppen, die in Amerika schon vorhanden waren, ausschliesslich von den Eingeborenen, den Indianern, zum zeremoniellen Gebrauch bestimmt. Die Art ihrer Handhabung, zum Beispiel, blieb nicht als Künstlergeheimnis, sondern als heiliges Mysterium sekretiert. Die beiden Strömungen - spanische Eroberer und einheimische Indianer - sind einander in diesem Bereich nicht begegnet, es gab zum Beispiel keinen Austausch der technischen Vorrichtungen. Denn die europäischen Darstellungen, die in den grossen Pioniersiedlungen aufgeführt wurden, waren den Eingeborenen nicht zugänglich und die Mysterien der Eingeborenen waren nicht für profane Augen. Die Figuren waren heilig, waren geweihte Gegenstände und absolut nicht für die Augen der weissen Eroberer. Am Anfang des 16. Jahrhunderts notierte Bernal Díaz de Castillo aus Mexiko, wie die Indianer «saben jugar de mano y hazer títeres» («verstanden Taschenspielererei und Puppenspiel»). Bernal Díaz de Castillo, der ein Begleiter von Hernando Cortés war, hat sie aber wahrscheinlich selber auch nicht gesehen.(2)

Der berühmte Fray Bernardo de Sahagún (+1590), der das wichtige Buch *Historia de las cosas de la Nueva España* geschrieben hat, berichtet, wie er die Möglichkeit hatte, eine Puppe von einem Tolteken-Schamanen in Mexiko gespielt zu sehen: «Noch ein Trick dieses Nekromanten war: er setzte sich in die Mitte des Marktplatzes in Tlanquiztli hin, sagte seinen Namen, Tlacavepan, und liess eine kleine Figur in der Fläche seiner Hände tanzen. Alle Tolteken standen in Verwunderung um ihm herum, und er fragte: Was für ein Trick ist es? Ha, warum versteht ihr es nicht?(3)

Etwa ein Jahrhundert später war ein jesuitischer Priester in Kanada Zeuge eines kurzen indianischen Mirakelspieles. Ein Schamane der Irokesen demonstrierte, dass seine magischen Kräuter so kräftig waren, dass sie die Toten wieder zu verlebendigen vermögen. Er nahm ein offensichtlich totes Eichhörnchen aus seinem Säckchen heraus und hielt es mittels eines kleinen raffinierten Apparates am Ende des Schwanzes. Dann gab er ihm die Kräuter, zog den Faden und es sprang von alleine wieder in das Säckchen hinein.(4)

Die Frage muss offen bleiben, ob das Puppeneichhörnchen durch Fäden, die Hand des Schamanen oder beides bewegt wurde. Dieses Beispiel zeigt, wie die Schamanen Gaukelspiel anzuwenden wussten, um dem kultisch beabsichtigten Mirakelspiel zu dienen. Sie wussten, wie die beweglichen Figuren eine grosse Wirkung auf die Indianer ausübten. Wie René Simmen berichtet, benutzen noch die Eingeborenen Afrikas und Ozeaniens in ihren kultischen Feiern bewegliche Figuren.(5)

Eine gewisse Art der Puppe blieb lange in Nordamerika bei den Stämmen an der Nordwestküste erhalten.(6)

Wir haben einen Bericht diesbezüglich von den Queen Charlotte Inseln. Es ist einem Künstler und Puppenspieler, R. Bruce Inverarity, im Jahre 1932 gelungen, einige Interviews mit dem achtzigjährigen Häuptling des Haida-Stammes zu führen. Der Häuptling erzählte von den zeremoniellen Puppen, wie er sich an sie aus seiner Jugend erinnerte: «Diese wurden beim Feuerschein im Ritualhaus angeschaut. Die dicken braunen Fichten- und Farnwurzel-Fäden, an welchen sie aufgehängt waren, waren sichtbar genug im Tageslicht, verschwanden aber in dem Geflimmer des Feuerscheins. Die Puppen repräsentierten solch unbeschreiblichen Dinge, wie einen Geist in menschlicher Form, ein Otter Totem, und einen geköpften Mann, dessen Kopf wieder mit seinem Körper zusammengekommen ist. Die Puppen waren in einem Graben im Boden versteckt, bis zur Zeit für ihre Erscheinung, wenn sie dann auf-

stiegen, von den Fäden geführt, welche bis in die Deckenbalken, durch das Dach liefen, wo der Medizin-Mann und seine Helfer Puppenspieler waren.... Die artikulierten Masken der Gegend, welche in der selben feuerbeleuchteten Aufführung als die Puppen gesehen wurden, für die selbe Intention, um die Verbindung des Menschen mit der geistigen Welt zu zeigen, waren auch von Fäden geführt.»(7)

### *Entwicklungsstufen*

Aus diesen Beispielen sehen wir etwas vom Zusammenhang primitiver kultischer Anwendungen der Figuren mit dem Entwicklungsgang der Menschheit. Rudolf Steiner gliedert diesen Entwicklungsgang nach Epochen, nach denen die seelisch-geistigen Fähigkeiten des Menschen ihre Hauptentwicklung durchmachen. Jede Epoche umfasst den kosmischen Rhythmus von 2160 Jahren. Weit zurückblickend auf die Zeitspanne von 2907 bis 747 v. Chr. liegt die grosse Entwicklungszeit der Empfindungsseele, die bezeichnet wird als die ägyptische-, chaldäische-, babylonische-, assyrische Zeit. Erst etwa um 1827 v. Chr. steigt das Ich in die Empfindungsseele hinein. Das Leben in der Empfindungsseele kann charakterisiert werden durch den Blick, der nach aussen gerichtet ist und während das Ich dumpf in Empfindung brütet, ohne zum Bewusstsein zu gelangen, lebt die Seele zum Beispiel in gewaltigen Naturerlebnissen. Dass der Fortschritt der Menschheit nicht überall gleichmässig vor sich geht, und dass Menschen, heute seelisch betrachtet, noch stark in dieser Phase leben, ist keinesfalls anrühlich, wenn man die Verschiedenheit der menschlichen Veranlagungen und Aufgaben aus der Sicht der Reinkarnation betrachtet. Die Menschheitsführer, wie die Pharaonen, die Priester, die Schamanen waren der übrigen Menschheit Schritte voraus und schon in dieser Zeit zum Teil mit der Entfaltung der Qualitäten der Verstandes- oder Gemütsseele befasst, wodurch eine grössere selbständige Kraft zur Verfügung steht, begleitet aber durch einen Verlust der Hellsichtigkeit. Das Leben mit der Aussenwelt wird mehr in das Innere des Menschen versetzt. Er kann sich von der Umwelt trennen und deswegen die Umwelt immer mehr und mehr gestalten. Er beginnt die mechanischen Gesetzmässigkeiten zu entdecken.

Schon einige Jahrhunderte nach Beginn des Verstandes- oder Gemütsseelenzeitalters gibt Xenophon ein Gespräch eines Puppenspielers mit Sokrates wieder.(8)

Die Griechen und dann die Römer haben mechanische Figurenwerke erfunden, die aber aufmontiert und nicht von der Stelle zu rühren waren, also kann man hier nicht von Puppentheater sprechen. Aus der Forschung von Hans Purschke geht hervor, dass Xenophon im 4. Jahrhundert v. Chr. bewegliche Figuren erwähnt, die bezeichnet werden als «neuropasta», was bedeutet «Fadengezogene». Letztmalig werden die «neuropasta» im 5. Jahrhundert n. Chr. vom griechischen Bischof Synesius von Ptolomais in der Kyrenaika erwähnt. Bischof Synesius vergleicht die Wirkungen Gottes auf die Teufel mit den Puppen «...die sich noch bewegen, nachdem die Hand, die sie dirigierte, aufgehört hat, die Fäden zu bedienen.»(9)

Synesius von Ptolomais deutet die Puppen als Symbolum, was später, wie zum Beispiel bei Kleist, immer wieder vorkommt. Durch diese Beschreibung meint Purschke, dass die Puppen nicht Marionetten hätten sein können, da sie beim Loslassen der Fäden in sich zusammenfallen, also waren sie mechanische Figuren. Er stellt sich den Vorgang so vor, dass die mechanischen Figuren auf einer Art Kasten standen und «...durch Ziehen an für den Zuschauer nicht sichtbaren horizontalen Fäden, die dann im Kasten durch eine Übersetzung von unten nach oben zur Figur führten, veranlasst wurden, den Kopf, die Augen und Arme zu bewegen. Derartige Schaukästen mit den darauf tanzenden Figürchen kennen wir aus China. ... Nach sorgfältiger, eingehender Überprüfung der wichtigsten Belegstellen für die «Fadengezogenen» stellte sich heraus, dass sie folgende Merkmale hatten: 1) Mechanismus im Inneren, 2)

Fäden, die nicht sichtbar werden, 3) beharrliche Weiterbewegung nach dem Fadenzug, 4) Ortsgebundenheit der Figuren, 5) keine Dialoge und deshalb auch keine dramatische Handlung.

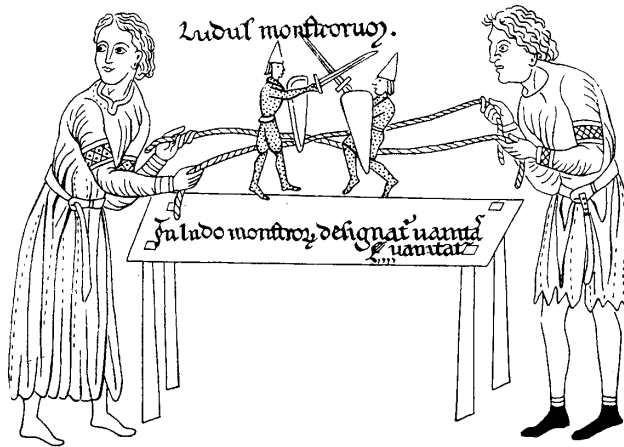
Diese besonderen Merkmale bewiesen mir, dass die Neuropasta entgegen der bisherigen Lehrmeinung gar keine Marionetten sein konnten, sondern nur feststehende, mittels Fäden mechanisch bewegte, tanzende Figuren». (10)

Wir haben hier ein ausgezeichnetes Beispiel der Genialität der Erfindungskräfte der Verstandesseele.

### *Das Hochmittelalter*

Machen wir einen Sprung über fast 800 Jahre vom Bischof Synesius von Ptolomais (+414 nach Chr.) zu dem «Hortus deliciarum» (Wonnegarten)-Kodex der deutschen Äbtissin Herad von Landsberg, der zwischen 1175 - 1185 verfasst wurde. Der Kodex wurde durch einen Brand während der Belagerung von Strassburg vernichtet, aber Kopien blieben erhalten. Eine Abbildung aus dem «Hortus deliciarum» heisst «Ludus montrorum» (Wunderspiel) und zeigt ein Taterman-Spiel: «Zwei ritterliche Personen lassen auf einem Tisch durch Gegeneinanderziehen waagrechter Fäden die Tatermane - zwei mit Schwert und Schild bewaffnete Gliederpuppen in Ritterrüstung - miteinander kämpfen». (11)

Wichtig für die Entwicklungsgeschichte hier ist, dass man ein Phänomen sich vorstellen kann, das annähernd an dem Beginn des Bewusstseinsseelenzeitalters Platz greift, wobei der Mensch die beiden Figuren durch Fäden in Bewegung setzt und dann *selber* den Lauf des Spieles beobachtet.



Abbild aus René Simmen «Marionetten aller Welt», Zürich 1972

Noch in dieser Zeit beginnt das eigentliche Puppentheater und zwar mit den Handpuppen. Was als frühester Beleg gilt, ist das aus dem Jahr 1211 vom Troubadour Girauz de Celanson erwähnte Puppenspiel in der Provence. Gerade diese Zeit markiert die Hochblüte der Troubadour-Kultur in Südfrankreich, die durch die höfische Kultur in allen Ausdrucksformen gedeihen konnte.

Wie Purschke und andere Forscher zeigen, war von dieser Zeit an in Europa das Puppen-

theater immer ein Spiegel der Zeitverhältnisse, zum Beispiel in bezug auf das Bildungs- und Wissensniveau, den Einfluss der Kirche, die Macht der Obrigkeit, Krieg, Hungersnot usw. Als sogenanntes «fahrendes Volk» waren Puppenspieler nicht immer freundlich begrüßt, besonders nicht seitens der Kirche.

### *Das Bewusstseinsseelenzeitalter und das Puppentheater*

Kurz nach Beginn des Bewusstseinsseelenzeitalters (1413), das noch eine lange Entwicklungszeit bis zum Jahr 3573 vor sich hat, steigert sich die Aktivität seitens des Puppentheaters. Eine wichtige Eigenschaft der Bewusstseinsseele besteht darin, dass das menschliche Ich sich selber bewusst wird, d.h. der Mensch kommt allmählich zum Selbstbewusstsein. Erst beginnend mit der Verstandes- und Gemütsseelenkultur und dann immer weiter sich abzeichnend in die Bewusstseinsseelenkonfiguration hinein, entstehen moralische, künstlerische und andere den Menschen verfeinernde Ideale. Rudolf Steiner beschreibt, wie alles, was der Mensch unternehmen muss, um zu irdischen und geistigen Geheimnissen Zugang zu erlangen, in der Entwicklung seiner Bewusstseinsseele geschehen muss. (12)

Die Bewusstseinsseele lässt den Menschen sich selbst beobachten und gerade diese Qualität kommt im Figurentheater hervorragend zum Vorschein. Mit der Zeit bildete sich eine absolute Gliederung: Menschentheater, Puppentheater und Marionettentheater. Es kann so differenziert werden: «Die Marionette hat wohl sämtliche Bewegungsmöglichkeiten in sich – im Gegensatz zur Handpuppe, bei der... alle Bewegungsmöglichkeiten ausserhalb der Puppe, bei einem lebendigen, aktiven Wesen, dem Spieler [liegen], aber sie hat nicht die aktive Kraft in sich, diese Möglichkeiten aus ihrem Beharrungszustande heraus zu entfalten. Daher braucht sie...einen Bewegungsantrieb von aussen, eine aktive Kraft, die ihren mechanischen Körper bewegt... Sie hat keine Seele, der Spieler kann ihr auch keine geben; denn er führt und bewegt sie von aussen. Er befindet sich in körperlicher Distanz zur Puppe und daraus folgt eine psychologische Distanz. Sein Verhältnis zu ihr ist kein unmittelbares, wie das des Handpuppenspielers, sondern ein mittelbares.»(13)

Im 16. Jahrhundert in Deutschland war Hans Sachs der einzige Dichter, der auch für das Puppenspiel geschrieben hat. In anderen Fällen kam es auf die Improvisationslust der Puppenspieler selber an. Bereits aber um 1600 gab es in London mehrere feste Puppenbühnen, was interessant ist auch in Anbetracht der Tatsache, dass Rudolf Steiner oft beschreibt, wie die Bewusstseinsseele eine mehr natürliche Veranlagung bei den Angloamerikanern ist, während der Deutsche eher durch Erziehung und Bildung zur Ausbildung der Bewusstseinsseele kommt. (14)

Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts (nach Hans Purschke) kam es immer häufiger vor, dass der Sprecher vor der Bühne verschwand und die Puppen «selber» gesprochen haben. Bis heute ist die Rolle der Sprache in diesem Bereich kontrovers. Bei dem Handpuppenspiel gab es wenig Sprachstilkunst, sondern es war lebendig, einfach und oft mit einem Kontrast zwischen dem örtlichen Dialekt und der Hochsprache. Für das Marionettenspiel besonders ist eine zusätzliche Dimension zu beachten, die seit dem Bewusstseinsseelenzeitalter immer mehr prononciert wird, nämlich das Verhältnis zwischen dem Gedanken und dem Wort. Kurz zusammengefasst kann es so beschrieben werden: In der deutschen Sprache besteht "... die Eigentümlichkeit, nicht bis zum Worte zu gehen mit dem Gedanken... sondern den Gedanken im Gedanken zu erhalten». (15)

In der englischen Sprache geht der Gedanke durch das Wort hindurch, da das Wort eher ein Zeichen der Bedeutung ist und die eigentliche Verständigung geschieht vonm Ätherleib zu Ätherleib. In den romanischen Sprachen, ganz besonders im Falle des Französischen, ent-



steht der Gedanke gleichzeitig simultan mit dem Wort selber, während in der russischen Sprache, die auch stellvertretend für andere slawische Sprachen steht, der eigentliche Gedanke weit getrennt vom Wort ist.

#### *Die Auswirkung des Dreissigjährigen Krieges*

Wie in jedem anderen Lebensgebiet wurde das Puppenspiel während und nach dem Dreissigjährigen Krieg (1618 - 1648) auch betroffen, aber eher im Positiven als im Negativen. Auf der einen Seite war das Puppenspiel viel billiger und leichter aufzustellen, als es der Fall mit einem Theater mit Schauspielern gewesen wäre und deswegen wurde es von den Bühnenverantwortlichen geliebt und gefördert. Auf der anderen Seite konnten durch den Krieg die Schauspieltruppen nicht frei herumwandern und das Puppenspieltheater füllte die Lücke. Die Stücke waren ähnlich dem üblichen Theaterrepertoire: biblische Geschichten, dann in geringerem Masse Haupt- und Staatsaktionen und später die Themen der Kunstdramen, wie zum Beispiel Lessing und Schiller, aber in volkstümlicher Prägung.

Meines Erachtens ist hier eine Art Schicksalsfügung zu sehen, denn gerade zu dieser Zeit sollen durch Johann Valentin Andreaes «Chymische Hochzeit des Christian Rosenkreuz», durch die Wirkung Jakob Böhmes und anderer Individualitäten die Inspirationen von Christian Rosenkreuz in die europäische Menschheit hineinfließen. Gerade dann bricht der Dreissigjährige Krieg aus und bald ist Mitteleuropa in einem Zustand des absoluten Chaos. Aber auf den Puppenbühnen mit den biblischen Geschichten kam auch die Tempellegende zur Aufführung, die innig mit dem rosenkreuzerischen Strom verbunden ist, wie es Rudolf Steiner oft beschreibt. Das Puppentheater wurde zum kleinen offengehaltenen Lichtstrahl.

Die Rosenkreuzertradition wird weiterhin durch die Romantiker gerettet, da sie selber in der Hauptidee lebten: Das Geborenwerden - der Tod - die Verwandlung oder Auferstehung. Dieses Trinitarische umfasst das Menschengeschick. Es sind besonders diejenigen Dichter und Forscher, die beim Sammeln alten Volksgutes auf die Lieder, Märchen, Sprüche und auf Puppenspielfragmente geraten sind. Eine andere Seite der Romantik aber kommt besonders zum Ausdruck bei Kleist, Tieck und Chamisso u.a. Für sie steht die Marionette als «...Symbol für das Gebundensein des Menschen an eine irrationale unbegreifliche Macht. Symbol für die Irrationalität der ihn umgebenden Erscheinungswelt.»(16)

Man denke an Kleists Worte, wenn er über das Marionettentheater schreibt: «doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.»

#### *Übergang zur neuen Zeit*

Etwa ein Jahrzehnt nach der Spätromantik beginnt 1841 das grosse Weltereignis, das dann jeden Lebensbereich beeinflusst. Rudolf Steiner beschreibt, wie von 1841 bis 1879 die Menschheit als Gesamtheit unbewusst über die Schwelle zur geistigen Welt den Übertritt vollzieht, aber nicht durch individuelle bewusste Vorbereitung. Die Seelenkräfte - Denken, Fühlen, Wollen - verselbständigen sich, während der Mensch nicht in der Lage ist, sie auf alte Art und Weise zusammenzuhalten. Die Mysteriendramen von Rudolf Steiner zeigen, wie individuelle Menschen und eine Menschengemeinschaft darauf reagieren. Ein Verständnis für das Übersinnliche ist seit Ende der Fünftausendjahre der Finsternis, des Kali Yuga Zeitalters, unerlässlich, um überhaupt zeitgemäss zu sein. In jedem Lebensgebiet lautet die Frage: was wird heute verlangt, um die Menschen und ihre Kultur, wo immer sie auf der Erde sind, weiter in der Entfaltung ihres Entwicklungsgangs zu bringen. Für das Puppentheater bieten sich auch immer mehr Gebiete bei Erwachsenen und nicht nur bei Kindern an, was aber

bedeutet, dass vieles neu komponiert werden muss. Dabei kann eine neue Ausstrahlung der Magie des Guten durch das Wort, was als Menschheitsaufgabe sich abzeichnet für die Zukunft, schon jetzt beginnen. Deswegen ist die Aufgabe der Sprache der Figur nie so wesentlich gewesen, wie sie heute ist.

- 
- 1 Paul McPharlin, *The Puppet Theatre in America*. New York 1949, Seite 94 f.
  - 2 Ebenda
  - 3 Ebenda
  - 4 Ebenda
  - 5 Siehe René Simmen, *Marionetten aus aller Welt*, Zürich 1972
  - 6 Es gibt Sammlungen dieser Figuren im Museum of the American Indian, Heye Foundation, in New York City, im National Museum, Washington D.C., im Royal Ontario Museum of Archeology, Toronto, im Provincial Museum, Victoria, British Columbia, im Chicago Museum of Natural History und auch in Privatsammlungen.
  - 7 Siehe Anmerkung 1, Seite 13
  - 8 Siehe Hans R. Purschke, *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas*, Frankfurt, 1984
  - 9 Ebenda Seite S. 13
  - 10 Ebenda Seite S. 11
  - 11 Ebenda, sSeite. 18 -19
  - 12 Siehe Rudolf Steiner, Vortrag vom 6. Februar 1913 in «Die Mysterien des Morgenlandes und des Christentums», GA 144, Dornach 1960
  - 13 Fritz Eichler, *Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels*. Emsdetten 1949, S. 24
  - 14 Siehe Rudolf Steiner, Vortrag vom 8. Dezember 1918 in «Die soziale Grundforderung unserer Zeit - In geänderter Zeitlage», GA 186, Dornach 1990
  - 15 Rudolf Steiner, Vortrag vom 18. Dezember 1916 in «Zeitgeschichtliche Betrachtungen», GA 173, Dornach 1978, Seite 210
  - 16 Siehe Anmerkung 13, Seite S. 32

# BERICHTE

## «Antwort des Umkreises» – Zur praktischen Anwendung des fünften Vortrags des Toneurythmiekurses

Julian Clarke, Stuttgart

Vom 4. bis zum 6. Juni 1999 trafen sich zwischen 20 und 30 Eurythmisten und Musiker in Stuttgart zur gemeinsamen Arbeit am fünften Vortrag des Toneurythmiekurses<sup>1</sup>, namentlich zum praktischen Studium der Angaben zur chorischen Darstellung von aufeinanderfolgenden Motivmetamorphosen<sup>2</sup>. Es handelt sich darum, dass von einer Gruppe von Eurythmisten jeweils einer als eigentlicher Motivträger das jeweilige Motiv bewegt, bis er auf den Platz des Trägers des folgenden Motivs zum Stehen kommt; der letzte kommt dann auf den leeren Platz des ersten zu stehen. So soll die zeitliche Entwicklung der Motivfolge dargestellt werden in einer Art, die für den Musiker<sup>3</sup> oder Soloeurythmisten<sup>4</sup> nicht möglich ist, da diese immer das momentan Erklingende darzustellen haben.

Die meisten Teilnehmer des Treffens haben den Sachverhalt so anders interpretiert als hier im folgenden dargelegt werden soll, dass dieser folgende kurze Gang durch Steiners Angaben vielleicht doch einigen Eurythmisten als Anregung zu anderen Übversuchen dienen kann.

Im Vortrag spricht Steiner von «sagen wir ... drei Menschen», die dann eine Folge von drei Motiven darzustellen haben. Sie werden mehr oder weniger kreisförmig aufgestellt (Zeichnung S. 76), um «eine Art Reigen entstehen zu lassen». Da es sich um die zeitliche Entwicklung handelt, ist die Dreizahl als Mindestzahl für die Darstellung von Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit naheliegend; die Formulierung «sagen wir ... drei» macht jedoch deutlich, dass sie hier nicht von prinzipieller Bedeutung ist. Es könnten auch mehr Menschen bei entsprechend mehr Motiven sein. Der Erste, der eigentliche Träger des ersten Motivs, «stellt das erste Motiv eurythmisch dar», was mitbeinhaltet, dass er (im Gegensatz zu den anderen Beteiligten, die stehen bleiben) eine Form läuft. Es entsteht sofort die Frage: was machen währenddessen die Stehenden? Die Frage wird im Vortrag erst dann erörtert, als das Schließen des Reigens am Ende des letzten Motivs beschrieben worden ist. Dann sagt Steiner, es sei notwendig, dass «diejenigen, welche stehenbleiben, stehend die entsprechenden Motive machen». Vielleicht durch die Reihenfolge der Beschreibung veranlasst, haben manche Arbeitsgruppen angenommen, dass nur diejenigen, die ihr eigentliches Motiv schon im Laufen bewegt haben und danach zum Stehen gekommen sind, während eines folgenden Motivs Gebärden ausführen; diejenigen, die ihr eigentliches Motiv noch abwarten, hätten dann einfach wartend zu stehen, ohne bestimmte Gebärden auszuführen. Dies scheint eine sehr willkürliche Interpretation des Wortes «stehenbleiben», und wirkt in der Praxis künstlerisch «noch nicht ausgearbeitet». Dabei hat Steiner in den Notizbucheintragungen zum fünften Vortrag eine recht genaue Angabe gegeben (Beilageheft zu GA 278, S. 15 – 16): «Während der Eine sein Motiv euryth. *schreitend*, bilden die anderen es so aus, dass sie *stehend* die Noten übernehmen.» Die Stehenden haben also eindeutig die Noten (!) des erklingenden Motivs in der Gebärde zu gestalten, zur Darstellung der zeitlichen Entwicklung allerdings in etwas anderer Ausführung als der die Form schreitende Eurythmist: sie müssen nämlich das betreffende Motiv nicht als eigentlicher Motivträger, Hervorbringer, Vorsänger ausführen, sondern als Übernehmende, als Antwortende aus der Zukunft heraus. Eine sich hinneigende, empfangende Haltung mit wenig gestreckten Armen könnte vielleicht dazu geeignet sein. Steiner

gibt die weitere wichtige Angabe<sup>5</sup>: «Dadurch, dass ein Eurythmischer die Bewegungen grösser macht, werden auch seine Gebärden ganz von selbst - das gibt die Empfindung - grösser.» «Bewegungen» bedeutet natürlich hier - wie unmissverständlich aus dem Zusammenhang hervorgeht - die Form, das Formlaufen. Zwar steht diese Angabe etwas später im Vortrag, wo Steiner «eine Variation» des Motivreigens bespricht, aber das Grundprinzip bleibt bei der «Variation» unverändert, und bei der grosszügigen allgemeinen Formulierung der Angabe scheint es höchst berechtigt, eine Anwendung im jetzigen Zusammenhang zu versuchen. Beim Stuttgarter Treffen ist keine Gruppe auf diese Textstellen eingegangen. Vielleicht irritiert die Tatsache, dass in der Notizbucheintragung Steiner den Motivreigen zu viert statt zu dritt gezeichnet hat, es ist aber oben klar geworden, dass dieser Unterschied nicht von prinzipieller Bedeutung ist. Bei der Vorbereitung des Kurses hat sich Steiner offensichtlich mit Hugo Riemann's Beschreibung der grundlegenden motivischen Vierheit der klassischen Musik beschäftigt<sup>6</sup>, und unter diesem Aspekt gesehen wäre ein vierer Reigen ebenso naheliegend, wie unter dem Aspekt von «Zukunft, Gegenwart, Vergangenheit» ein dreier Reigen.

Wenn also während des ersten Motivs die Stehenden das erste Motiv in Erwartungshaltung - als Zukunftseurythmisten, könnte man sagen - mit kleineren Gebärden gestalten, gibt es eine einfache Antwort auf die nächste Frage: was eurythmisiert der erste, zum Stehen gekommene Eurythmist, während der folgenden Motive? Er muss «die entsprechenden Motive machen», wobei er sie «im Stehen festhalten» wird (S. 75 unten bis S.76 oben). Das Stehenbleiben ist natürlich schon ein Festhalten, ebenso wie das «Bewegen» gleichbedeutend ist mit «Formenschreiten». Der Eurythmist wird aber zusätzlich wiederum kleinere Gebärden als der Motivträger ausführen, und wird in abgebender Haltung - als fertig geformter Vergangenheitseurythmist, könnte man sagen - fester stehen als ein Zukunftseurythmist. Eine leicht zurückgelehnte Körperhaltung bei etwas gestreckteren Armen könnte vielleicht probiert werden.

Beim Stuttgarter Treffen versuchten alle Gruppen eine ganz andere Interpretation, die trotz einer gewissen Tradition<sup>7</sup> sehr fragwürdig erscheinen kann. Steiner sagt: Diejenigen, welche stehenbleiben «sollen» die entsprechenden Motive machen! «Die entsprechenden Motive» hat man nun als die zeitlich *nicht* entsprechenden interpretiert, die von deren Trägern in irgendeiner Gestalt wiederholt werden sollen als eine Art Kanon. Eine wirkliche Note-für-Note-Wiederholung hat sich indes in der Praxis nicht bewährt. Sie ist sowieso unmöglich, wenn die Motive von unterschiedlicher Länge sind<sup>8</sup>; aber auch wenn sie möglich ist, sieht das Resultat «eher künstlich als künstlerisch» aus. Daher sind die Arbeitsgruppen auf die Suche nach Einzelgebärden gegangen, die die «Quintessenz» des Motivs festhalten sollen; dies wird wiederum sehr leicht «museal» empfunden, und scheint für eine wirkliche künstlerische Ausarbeitung ebensowenig versprechend. Zum «musealen» Eindruck trug auch der Versuch bei, das Prinzip des Reigens nicht auf Motive anzuwenden, sondern auf längere musikalische Abschnitte. Eine Reihe von «Motivmetamorphosen» wurde also, ganz in Gegensatz zu Steiners Anregungen, von einem Eurythmisten bewegt, und erst beim folgenden Kontrastabschnitt (wiederum aus mehreren Motiven bestehend) bewegte sich der zweite Eurythmist - gerade dort, wo man (mit Steiner) den Neueinsatz des ersten erwartet hätte. Vielleicht bieten die hier dargelegten Gedankenverknüpfungen andere künstlerische Ansätze, die eine überzeugendere Verwertung von Steiners Anregungen ermöglichen.

Im Frühsommer 2000 soll im Rahmen des Vereins zur Förderung der Eurythmie ein weiteres Treffen zu diesem Thema in Stuttgart stattfinden. Zu wünschen wäre bei diesem Anlass eine reichhaltige Antwort des Umkreises!

<sup>1</sup> GA 278; Seitenhinweise beziehen sich auf die 4. Auflage, Dornach 1984

<sup>2</sup> ab Seite 75

<sup>3</sup> Seite 76

<sup>4</sup> Seite 70

<sup>5</sup> Seite 80

<sup>6</sup> Riemann war der wohl mit Abstand einflussreichste Musiktheoretiker der Zeit. Aus seinem «System der Musikalischen Rhythmik und Metrik» (erschieden 1903 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig) stammt z.B. die Vorstellung, dass «überhaupt innerhalb des Motivs liegt der Taktstrich», S. 56, sowie die Struktur des Notenbeispiels, S. 58.

<sup>7</sup> z.B. wird in der neuen englischen Übersetzung von Alan Stott (Stourbridge 1996) ein interpretierender Zusatz in diesem Sinne («their original motifs») ohne Vermerk eingeschoben.

<sup>8</sup> Das Notenbeispiel S. 58 zeigt, dass Steiner nicht grundsätzlich (- was in Anlehnung an Riemanns Spezialtheorie denkbar wäre -) von Motiven gleicher Länge ausgeht.

## Eurythmy Conferences in South Africa

*Christiane Wigand, Johannesburg*

The working with the etheric has taken on another dimension of meaning, since Ursula Zimmermann (Dornach) and Silke Sponheuer (Hamburg, Cape Town) have come to South Africa to give new impulses to the Eurythmists as well as to all Anthroposophical work.

When Ursula joined her husband Heinz Zimmermann on his trip to South Africa in May 1993, nobody could have dreamt what would come out of these initial lay courses for Anthroposophists. Already at that time, I remember, having been taken into a quite different opening of one's own etheric space and thus very quickly creating a quality for the entire group to move in a common intentionality, that we all experienced a new, an open, an unprejudiced atmosphere between one another. (Isn't that an essential part of the creating and living the „New Mysteries“ in our Anthroposophical Society?)

That was only the upbeat of a series of visits! Working with the Eurythmists of this country, Ursula and Silke have been transforming the often bitter and hurt human situations. They strengthened our feeling of humanness, self-worth, dignity and self-confidence and thus encouraged us to move blockages away and strive together to a new way of community building: using the etheric! Fear and alienation changed into warmth and trust between us.

And what are the means to achieve this? Widening into the periphery, into the time-stream of music, that is flowing towards us, then through us, finding an instrument in us to reveal their nature in the impulses, the breath of motives, the rhythms and melody movements, has been our „teacher“, our higher Self. Again and again we practiced to open and widen our life forces over and above our physical body, to become able to lead this time stream through us: to receive it, to become part of it and to release it again. How difficult and painful it is to discard hindrances and blockages and what an inner hidden joy when we achieve it for short moments!

Is this not also a picture of what happens in our lives? We have these built-in fears, hurts and pains. But we can learn to listen and become aware of who we are meant to be and to become, if we widen, allowing ourselves to be touched by our higher intentions, to take them in and move forward...

Then we would be ready for the 2<sup>nd</sup> step: we fill this created, open etheric substance in and around us with the higher, more conscious elements of tones and intervals, colour and sound movements. Now the meaning of words and poems need to find the imagination in us to incarnate and appear in a revealing expression in the movements. How enlightening now the experience, how the directions, the flow, the space have already been prepared to provide the vehicle for these finer and more defined gestures at this point! Here we apply the sound movements of Eurythmy, or the tones and intervals, colour, soul gestures and so forth.

Often it happens here that the qualities won in the first process are being easily lost again. Here it is very helpful to find a colleague, who can come and observe, whether what you want to make visible is being achieved.

How important to have developed a trust between one another!

Over and above both these levels is the consciousness and awareness of the spheres around one-



self and one's centre. The centre does never lose itself. There I behold my own inner balance. The „conductor“, be he around or within, is myself!

Over the years we had different studies accompanying our Eurythmy work: observation exercises along the capitals of the first Goetheanum, the introduction into esoteric work via the description of thinking (from „The Threshold of the Spiritual World“) and lately concentrating on the six so-called subsidiary exercises (which should be renamed „fundamental exercises“!) Here we discovered how the subtle processes, through which we can learn to become aware of in inner development, bear the exactly same qualities as our artistic approach in the eurythmy!

Well, I don't know, whether you as a reader can follow and experience these processes - we found a tremendous enlivening and encouragement to all our work, be it children or with adults, from these workdays!

Lastly I want to share, what a wonderful example of the New Mysteries these conferences have created:

There is no formal hierarchy among us, no authoritarian leadership, but a chalice of human beings, who want to strive and work together out of reverence for Eurythmy, respect and love for one another, liberating oneself into livelihood and joy, for healing and peace.

With a deep gratitude for Ursula and Silke!

## Zur Sonnenfinsternis vom 11. August 1999 und vom sonnenhaften Wesen der Eurythmie

*Regine Radke*

Das unmittelbare, hautnahe Geschehen des kosmischen Ereignisses am 11. August hatte zur Folge, dass sich zumindest die Menschen, welche sich im Kernschatten befanden oder sich dorthin begeben hatten, in ihrem Denken, Fühlen und Wollen vereinigten. Es war die Sonne ganz in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit getreten, eine Aufmerksamkeit, mit der wir dieses uns alle erhaltende Rätsel «Sonne» normalerweise gar nicht bedenken. Es ist uns selbstverständlich, dass sie uns Tag für Tag in ihre Atmosphäre einhüllt, ohne die wir nicht existieren könnten. Jeder hat die Finsternis anders erlebt. In Deutschland war es nur wenigen vergönnt, die Korona zu sehen. Dennoch war es für die meisten Menschen ein unvergesslicher, tiefer Eindruck. Jeder wusste ungefähr aus den Medien, was ihn erwarten würde. Doch das unmittelbare Erleben liess eben Vieles aufleuchten, was sich in der blossen Vorstellung nicht einmal erahnen liess. Weite Anreisen, oftmals verbunden mit stockendem Verkehr, Zeitdruck und hohen Kosten liessen den Pilger nicht von seinem Vorhaben abschrecken. Obwohl sich jeder auf dieses Ereignis vorbereiten konnte, welches sich dann in seiner vollen Dramatik in nur wenigen Minuten abspielte, wurde doch alle Willenskraft gefordert, um möglichst aufnahmefähig zu sein. Das Ereignis wird bei den Menschen noch unterschiedlich lange und verschieden stark nachwirken, je nach Interesse und Seelenverfassung. Dafür muss der Mensch nun nicht mehr das Vor-, sondern das Nachdenken und Nachempfinden durch sich ständig erneuernde Regsamkeit wach erhalten. Sonst würden wir das Ereignis sehr schnell wieder vergessen. Es wäre ein «Happening» wie viele andere.

Dank Rudolf Steiner und Marie Steiner von Sievers haben wir in der Eurythmie die ganz besondere Möglichkeit, gerade das, was am Menschen geistig, was am Menschen kosmisch ist, ins Erleben, in die Tat und in die Sichtbarkeit zu bringen. In der Eurythmie haben wir es mit etwas zu tun, was direkt aus der Geisteswissenschaft hervorgegangen ist. Es ist damit die Eurythmie nicht willkürliche Bewegung, sondern solche Bewegung, die aus den Gesetzmässigkeiten des Weltenwortes hervorgeht. Wenn man das Verhältnis des Menschen zur Sonne durch die verschiedenen Kulturepochen verfolgt, so nannten die Menschen das immer gleiche Wesen mit verschiedenen Namen, entsprechend ihrer jeweiligen Seelenverfassung im Zeitenlauf (Vishnu Karman und Krishna in Altindien, Ahura Mazdao und Zoroaster in Altpersien, Re und Osiris in Altägypten, Helios und Apoll in Griechenland, Christus und Jesus heute). Immer ist es der Logos, das Weltenwort, das, was unaussprechlich ist und doch mit vielen Namen genannt wird und was heute in seiner äussersten Vermaterialisierung in der Sonnenscheibe am Himmel seinem Wesen nach ohne die Geisteswissenschaft gar nicht mehr erkannt werden kann. Bei den Namen, welche dem Sonnenwesen gegeben wurden, haben wir es immer mit zwei verschiedenen Aspekten zu tun. Und zwar um einen mehr irdischen und einen mehr kosmischen.

Nun tritt bei der Eurythmie der Fall ein, dass sie dem Rufe folgt, z.B. eines Joseph Beuys: «Wo ist Element drei?» So, wie man das Sonnenwesen in seiner Ganzheit nicht verstehen kann, wenn man nur den irdischen Aspekt in Augenschein nimmt und allerhand Messungen veranstaltet, immer ausgefeiltere Beobachtungsmaschinerien entwickelt..., oder indem man nur den kosmischen Aspekt des allordnenden, alldurchklingenden Gottes gelten lässt, ohne auf die Wirkungen zu schauen, die dann erst Entwicklung zulassen und ermöglichen, so wird man das Wesen der Eurythmie verkennen, wenn man versuchen wollte, sie ganz ins Irdische hinabzudämpfen, sie nur auf irdische, also statische und höchstens noch irgendwie geartete

seelische Grundlagen zu stellen. Dann hätten wir es entweder mit der Pantomime zu tun, die äussere Vorgänge sichtbar nachahmt, oder mit dem Tanz, der Ausdruck seelischer Vorgänge sein kann.

Mit Nijinsky und Isadora Duncan trat neben anderen um die Jahrhundertwende eine neue Ära des Tanzes ins Leben. «L'après midi d'une faune», das war nun nicht mehr der Mensch mit seinem Innenleben allein, das war getanzte Welt, Aussenwelt, welche der Tänzer sich ganz zu eigen gemacht hatte. Er war Elementarwesen geworden. Nicht, was der Tänzer ausdrücken wollte, war wichtig, sondern was als Wahrheit dem zu tanzenden Gegenstand zugrunde lag.

In der Eurythmie verbinden sich die scheinbaren Gegensätze von Mensch und Welt durch die Geisteswissenschaft, welche durch Forschung zu dem Ergebnis kommt, dass sich der Mensch in der Welt, die Welt im Menschen findet.

Es gehört zu den grundlegenden Forschungsergebnissen Rudolf Steiners, dass sich das Kosmische nur aus dem Irdischen, das Irdische nur aus dem Kosmischen heraus erklären lässt. Wollen wir das Irdische aus dem Irdischen heraus erklären, so tritt uns der Erdendämon entgegen. Wollen wir den Kosmos aus dem Kosmos erklären, tritt uns der kosmische Dämon entgegen.

Die Menschheit muss nach und nach zu der Überzeugung kommen, dass die Vorgänge am Himmel, im Kosmos, das Leben auf unserer Erde regeln, ordnen und damit überhaupt erst ermöglichen. Betrachten wir das Leben auf der Erde, so haben wir es mit den Wirkungen des Kosmos zu tun. Betrachten wir das Kosmische, werden wir der Ursachen des Lebens auf der Erde gewahr. Als Eurythmist tätig zu sein bedeutet, sich in dieses Spannungsfeld zwischen kosmischem Wirken und irdischem Werden hineinzustellen. Wer seinen Weg als Eurythmist beginnt, tut dies zumeist noch aus einem schlafenden Bewusstsein heraus, einem noch wenig differenzierten Sehen und Ahnen, welches sich im Studium konkretisiert. Bald auch stellen sich Schwierigkeiten ein, an denen das Bewusstsein erwachen kann. Wie beim Herannahen der Sonnenfinsternis wird «das Leben», ja, «es wird schwerer für mich»<sup>1</sup>. Vieles bedrückt den unermüdlich Strebenden. Doch kann es geschehen, dass «Gott auf einmal ein deutliches Wort» spricht, wie es der Dichter Adalbert Stifter beim Anblick einer Sonnenfinsternis vernommen und verstanden hatte. Es gilt, in diesen kurzen Momenten wachsam und empfänglich zu sein. Die geistige Welt erwartet uns, beim Üben, beim Studium, beim Unterrichten, im Gespräch mit Anderen. Die grosse Gefahr der blossen Geschäftigkeit bedroht uns von allen Seiten. Ihr verfallen zu sein bedeutet, das grosse Lauschen zu vergessen, welches allein uns empfänglich macht für die Botschaft aus der geistigen Welt, auf die wir angewiesen sind, wenn es mit der Eurythmie, wie überhaupt mit dem sozialen Zusammenleben, weitergehen soll.

«Ihr sollt in mir sehen  
Einen von Zweien  
Und hinter meinen Worten  
Unruhig horchen auf die  
andere Stimme»

*(Marie Luise Kaschnitz)*

<sup>1</sup> Zeile aus dem Text von Rudolf Steiner aus dem Vortrag vom 10. Juli 1924, GA 279, zu «Ich und Du» und «Friedenstanz»



## «Wenn Ihr Eurythmie macht, könnt Ihr besser denken!»

*Franziska Berreth, Eurythmielehrerin in Tübingen*

Dieser «Slogan» lebt wohl in so mancher Schuleurythmistenseele... – aber in welcher leben die erhellenden menschenkundlichen Gesichtspunkte?

Am 8. und 9. Oktober 1999 trafen sich Eurythmisten aus dem näheren und weiteren Umland in Stuttgart in der Libanonstrasse, um an dem Thema: «Die Förderung des Inkarnationsprozesses im Denken durch die Atmung» mit Frau Dr. Sabine Sebastian (Ärztin und Heileurythmistin, Pforzheim) und Frau Rosemaria Bock, (Eurythmistin, Stuttgart) zu arbeiten.

Die Grundlage der Arbeit bildete ein umfassender, hervorragender Vortrag von Frau Dr. Sebastian, ausgehend von den Fragen: Was ist Atmung? Wie ist die Qualität der Luft heute? Wie atmet der Mensch? Was hat das Denken mit dem Atmen zu tun? Welche Atmungspathologien haben wir heute? Was beeinträchtigt die Atmung? Welche Bedeutung hat unser heutiges Denken für die Zukunft der Erde...? In weiteren Gesprächsrunden wurde die Aussage Rudolf Steiners (1. Vortrag der allgemeinen Menschenkunde): «Erziehung wird darin bestehen müssen, richtig atmen zu lehren», von den verschiedensten Seiten beleuchtet.

Frau Rosemaria Bock liess uns in meisterlichen Stundenbeispielen unmittelbar erleben, wie einerseits über den Stundenaufbau Kinder und Erwachsene in eine gesundende, harmonische Atmung kommen, und wie andererseits einzelne Übungen ganz gezielt auf eine Vertiefung des Atmens wirken. Frau Dr. Sebastian zeigte uns verschiedene heileurythmische Übungen, die bei der einen oder anderen Atempathologie angewandt werden.

Intensive, reiche Stunden wurden uns geschenkt, und wir können nur hoffen, dass diesen Fortbildungswochenenden mit Frau Bock und Frau Dr. Sebastian weiter folgen mögen!

## Die Kairos-Eurythmie-Initiative in Kapstadt

*Ursula Zimmermann*

Im Jahre 1995 wurde die «Association for the Art of Eurythmy» gegründet, durch eine grosse Zahl Eurythmisten/tinnen Südafrikas, die fast alle berufstätig sind. Eurythmisten und Freunde der Eurythmie erlebten die Notwendigkeit, eine umfassende und unterstützende Organisation zu gründen, die die Eurythmie in ihren verschiedenen Arbeitsbereichen fördern kann. Das Stärken der gemeinsamen Kräfte ist ein weiteres Ziel der «Association», damit die Eurythmie in Südafrika eine mehr bekannte und anerkannte Stellung erreichen kann.

Die bewusstseinsmässige und praktische Vertiefung der eurythmischen Grundlagen und eine anthroposophisch fundierte Gemeinschaftsbildung standen seither im Zentrum der jährlichen Treffen. Stets ging es um die Frage nach einer *konkreten* Erfahrung der *ätherischen* Grundlage der Eurythmie. Angestrebt wurde die *Fähigkeitsbildung*, die eurythmischen Elemente wirklich aus der qualitativen Zeit zu handhaben, zu interpretieren und zu erüben. Der Arbeitsansatz erwies sich als fruchtbar und zukünftig, sowohl in der eigenen eurythmischen, als auch in der beruflichen Arbeit.

Es war eine Initiative, die von der «Association» ausging, Silke Sponheuer zu bitten, aus dem eurythmisch-anthroposophischen Impuls dieser jährlichen Treffen eine *Grundausbildung in Eurythmie* in Angriff zu nehmen. Die Initiative begann im Januar 1998 am Centre for Creative Education und ermöglichte es auch schwarzen Studenten, den Berufsweg der Eurythmie zu gehen. 1999 wurde die Ausbildungsinitiative eine von der

Sektion für Redende und Musizierende Künste, Dornach, mitgetragene Ausbildung: The *Kairos*-Eurythmy-Training (Cape Town).

Dieses griechische Vasenbild zeigt das Geheimnis des Zeitenstromes im Zusammenhang mit dem Lebensbaum. Es zeigt in diesem Bilde das Leitmotiv der oben erwähnten eurythmischen Arbeit.

Jetzt, im Sommer 1999, haben mehrere intensive Gespräche während der Arbeitstage gezeigt, dass das «Kairos-Eurythmy-Training» das «Kind» dieser Gemeinschaft ist. Es steht ein starker *Gemeinschaftsimpuls* hinter der Initiative. Sie wird getragen von dem grossen Kreis der Teilnehmer der Arbeitstage, von einem kleineren Kreis, der die Organisation verantwortet, und von einem Kollegium von Eurythmie- und Fachlehrern. Sie ist eingebettet in das «Centre for Creative Education».

Es stellt sich nun die Frage nach dem weiteren Wachstum. Ein neuer Ausbildungskurs ist für Januar 2000 vorgesehen. Es zeigt sich aber, dass, um eine gesunde Lebensgrundlage zu schaffen, «Kairos» eine Stätte weiterer wichtiger Aktivitäten werden muss. Zum einen braucht es künstlerische Angebote (Kinderprogramme, Aufführungen im Kulturangebot), zum anderen Demonstrationen und Workshops, um Interessenten mit der Eurythmie bekannt zu machen. Dann sind aber auch Kurse verschiedenster Art (thematische Vertiefung, wie Tierkreis, Intervalle u.a.) Freizeitangebote, wie Kinder-Märchen, Eurythmie-Theater, Erwachsenen-Laien-Kurse usw. wichtig.

Wenn das Eurythmiekollegium erweitert wird, muss dafür eine wirtschaftliche Grundlage geschaffen werden, die es erlaubt, dass solche Aktivitäten in Angriff genommen werden können. Es wäre der südafrikanischen Eurythmiebewegung zu wünschen, dass sie soviel finanzielle Unterstützung findet, um in Schwung zu kommen und das Potential, das man als Aussenstehender wahrnehmen kann, freizusetzen.



*Kairos, der griechische Gott, steht für die Bedeutung des «erfüllten Momentes in der Zeit»*

## Bericht über das Eurythmie-Ausbildungsprojekt in Kapstadt

*Silke Sponheuer*

Das Projekt ist nun im zweiten Jahr der vierjährigen Ausbildung. Das zweite Jahr bringt in einem künstlerischen Prozess die grösste Umwandlung und damit Herausforderung mit sich. Diese Erfahrung bestätigt sich auch in unserem Kurs.

Den «erfüllten Moment in der Zeit» zu erfahren und wach zu ergreifen, ist eine Frage, die wir heute täglich üben müssen; das gilt gleichermassen in der Eurythmie, im Moment und zugleich im Zeitenstrom zu bewegen und zu gestalten. Der griechische Gott «Kairos» steht für diese Qualität, die uns zum Leitmotiv wurde. Uns enger mit diesem Impuls verbindend und auf der Suche nach einem Namen, taufen wir uns in diesem Jahr: «The Kairos Eurythmy Training»

Seit Beginn des Jahres ist eine neue Studentin in dem Kurs, die ihr erstes Jahr vor einiger Zeit in Spring Valley (USA) absolviert hat. Mit ihr ist eine weitere Kultur und Sprache in die Gruppe gekommen. Es sind sechs verschiedene Kulturen in dem Kurs vereinigt: Englisch, Xhosa, Zulu, Sotho, Afrikaans und Deutsch. Selbst in dem neuen Südafrika ist dies eine besondere Konstellation!

Der Prozess des zweiten Jahres erfordert die Bereitschaft durch das immer selbständigere Erüben der eurythmischen Elemente für die inneren Verwandlungen offen zu sein und sie durchzutragen. Das benötigt viel Geduld auf allen Seiten, Arbeit, auch Mut und ganz notwendig eine gute Portion Humor. Die Umwandlungen vollziehen sich auf verschiedenen Gebieten, auf drei möchte ich hier hinweisen: - in der Eurythmie, im Verhältnis zu sich selbst und in den sozialen Beziehungen.

In der Eurythmie haben alle sechs Studenten grosse Fortschritte gemacht. Sie ergreifen die Elemente selbständiger und das innere Erlebnis kommt mehr und mehr zum durchdrungenen Ausdruck in ihrer Gestalt, dieses ist ein fortwährender Übungsweg, auf dem jeden Tag die Hürden zu überwinden sind. Die ersten ganz individuellen Aufgabenstellungen haben sie mit gutem Erfolg bewältigt. Um den Weg der Studenten in die Pädagogik frühzeitig einzuleiten, sind eurythmisch-didaktische Stunden und Hospitationen in Klassen-Eurythmie im Stundenplan integriert. Das Wahrnehmen der Kinder in der Eurythmie hat alle Studenten angeregt und für ihre zukünftige Arbeit begeistert. Die Zusammenarbeit mit den hiesigen Waldorfschulen erweist sich als sehr hilfreich, sowie die enge Zusammenarbeit mit dem hiesigen Waldorfseminar (Centre for Creative Education). Die parallele Ausbildung in Abendkursen zum Waldorflehrer - drei Studenten sind derzeit im Doppelstudium, drei haben bereits ihre Lehrerqualifikation abgeschlossen - fordert einerseits viel Kraft und Arbeit von den Studierenden, andererseits erleben die Studenten und wir als Dozenten beider Ausbildungen das Erweiternde und Ergänzende dieses Versuches.

Für unser Eurythmie-Projekt ist das Integrieren von Dozenten des Lehrerseminares eine grosse Unterstützung und qualitative Bereicherung der Arbeit!

Durch die intensive Arbeit in der Eurythmie mit der eigenen Gestalt als Instrument entsteht ein neues Verhältnis zu sich selbst. Man lernt sich anders und neu kennen, Selbsterfahrungen und innere Auseinandersetzungen beginnen. So wird man oftmals auch der dunklen Seiten von sich gewahr, das auszuhalten ist meistens nicht leicht und braucht den oben erwähnten Mut, aber auch das Vertrauen in die positive Entwicklung seiner selbst. Dieser Prozess fragt nach unterstützenden und begleitenden Gesprächen zwischen Studenten und Dozenten.

Auch in dem sozialen Beziehungsgeflecht entstehen neue Dynamiken. Durch die Gestaltung in der Eurythmie, in Gruppenbewegungen und im Gewährwerden der Zwischenräume verfeinert sich der Sinn für den «Anderen». Auch das hat zwei Richtungen: das Interesse für einander wird gestärkt, aber genauso das Wahrnehmen der Schwächen des Nächsten, das bringt oft grosse soziale Unruhen mit sich. Dies ist ein Gebiet auf dem wir sehr zu ringen hatten. Hier zeigte sich die Herausforderung, die mit dem Kulturreichtum innerhalb der Gruppe zu tun hat.

Die Apartheid in Südafrika spielte sich ja nicht nur zwischen «Schwarz» und «Weiss» ab, auch zwischen den verschiedenen afrikanischen Kulturen bestehen scharfe Konflikte und Gegensätze. Über Jahrhunderte sind diese Konflikte in die Menschen eingepägt; damit sind auch unsere Studenten grossgeworden! Sie dürfen zum Beispiel in ihren Familien nicht erzählen, dass im Kurs ein Xhosa - oder umgekehrt - Zulu-Student ist. Ganz tiefliegende, eingewurzelte Hürden müssen da überwunden werden. Die grosse Aufgabe der «Rainbow-

Nation» gegenseitiges Verständnis zu üben und im friedvollen Verstehen sich zu begleiten, wurde für uns zur täglichen Herausforderung! Der Enthusiasmus, mit dem im ersten Jahr die Vielfalt begrüsst wurde, musste in diesem Jahr vollständig neu und ohne Rückhalt aus irgendeiner Tradition errungen werden. In diesem Prozess hat das gegenseitige Erzählen der Lebensgeschichten heilsam gewirkt und Fundament für neu zu gestaltende Beziehungen gebildet. Im gegenseitigen Wahrnehmen der schmerzvollen Erfahrungen, besonders in den frühen leidvoll erlittenen Verlusten in den schwarzen Familien, hat sich ein Verstehen füreinander geöffnet. Daran gilt es weiter zu arbeiten und die Eurythmie wird dazu wesentlich beitragen.

Die Studenten leisten einen bewundernswerten Einsatz, der sehr hoch einzuschätzen ist! Hier sind besonders die schwarzen Studenten zu nennen. Sie sind Pioniere: Ihre Familien verstehen nicht, was sie studieren, sie verlieren die alte traditionsgebundene Rolle der Frau in ihrer Kultur, gleichzeitig ist aber die neue Gemeinschaft noch nicht ganz gefunden. So erleben sie, in ihrer Tradition nie erlebte, Heimatlosigkeit und bauen im Stillen an einem Keim für erweitertes Verstehen und friedvollem Zusammen-Arbeiten und -Leben. Die innere Kraft und Stärke, die sie sich in diesem Studium erwerben, werden sie brauchen, um später den neuen herausfordernden Arbeitssituationen gewachsen zu sein. Ihr Potential haben sie bereits in dieser Phase gezeigt und so bin ich gewiss, dass sie auf einem guten Entwicklungsweg sind!

Das tägliche Leben muss auch von den Studenten geleistet werden. Für die Studiengebühren konnten bisher Hilfen gefunden werden (Iona-Stichtung, Sanduko-Stiftung, Acacia-Stiftung und private Spenden), die Lebenskosten versuchen die Studenten selber durch kleine Arbeiten aufzubringen, was allerdings hier in Südafrika äusserst schwierig ist und selbst Grundnahrungsmittel sind relativ teuer. Dies bleibt eine ständige Sorge.

Das Gemüsegarten-Projekt war erfolgreich, auch wenn es so manchen Rückschlag gab, durch schlechten Boden, Stürme, und fressende Guinea-fowls (Perlhühner). Die schwierige und unruhige Situation in der hiesigen Ökonomie und Sozial-Struktur machen das Leben um so mühsamer.

Im Laufe des Jahres versuchen wir Verbindungen in die grössere Kulturlandschaft aufzunehmen. Dies kann nur in kleinen Schritten geschehen. Drei Versuche möchte ich hier nennen: ein Kontakt zum neu gegründeten «Forum for Art and Culture» verschaffte uns zweimal die Möglichkeit, die Eurythmie vorzustellen. Zur Eröffnung des «Educare Centres in Phillipitownship» war die Eurythmie Teil der Einweihungszeremonie. Zur Zeit haben wir einen Antrag laufen, um bei der grossen Konferenz am Ende des Jahres «Parliament for World Religion», in Cape Town, mit einer Eurythmie Demonstration beteiligt zu sein.

Organisatorisch arbeiten wir regelmässig als Initiativgruppe zusammen, um die Durchführung und weitere Planungen gemeinsam zu besprechen, eine anthroposophisch-gedankliche Arbeit steht jeweils am Anfang dieser Treffen. In den Lehrerkonferenzen zusammen mit Fachlehrern, Eurythmisten und der Initiativgruppe werden die Studenten besprochen, sowie die Lehrinhalte. Dieser Kreis bewegt zur Zeit auch Fragen der Weiterentwicklung des Begonnenen.

Die Kurskosten werden zur Hälfte von Südafrika (Guy Wertheim-Aymes, Noordhoek Trust und privaten Spendern) und zur Hälfte von Europa (Treuhandstelle Bochum, Treuhandstelle Hamburg, Anthroposophische Gesellschaft Deutschland, Evidenzstiftung und privaten Spenden) getragen. Für diese grossen Unterstützungen und Hilfen bedanke ich mich im Namen aller Beteiligten sehr! Sie alle helfen der Geburt dieser neuen Initiative, die hoffentlich weiter in die Zukunft leitet und Menschen und der Eurythmie neue Wege erschliesst.

## Initiativen und Aktivitäten unserer «Eurythmy Community» in Südafrika

*Caroline Hurner, Durban*

Ich würde Ihnen gerne einige Erlebnisse über die Zusammenarbeit der «Eurythmy Community», deren Mitglied ich in den letzten fünf Jahren war, mitteilen.

Seit Januar 1995 organisiert die «Association for the Art of Eurythmy in South Africa» jährliche Eurythmie-Tagungen mit Ursula Zimmermann (Eurythmeum Elena Zuccoli, Dornach).

Von Anfang an war das zentrale Thema immer auf das Verstehen und das Arbeiten im Bereich des Ätherischen gerichtet. Alles Arbeiten auf diesem Gebiet ist sicherlich eine vertraute Angelegenheit für uns alle, die auf ein Vertiefen unseres geistigen Lebens in der Anthroposophie hinstreben!

Ursula Zimmermann gab uns, mit Einfühlungsvermögen und mit tiefem Verständnis für das persönliche Streben und die inneren Fragen in jedem einzelnen von uns, «Schlüssel, die so manche Türe zu dem Reich des Ätherischen öffnen konnten». Diese Schlüssel sind die Früchte jahrelangen, hingebungsvollen Nachforschens von ihrer Seite. Ihr gilt unser Dank, vor allem, da diese Erfahrungen heilend und stärkend für jeden Einzelnen von uns waren, und wir uns mit wiederbelebtem Selbstbewusstsein und wachsender Unabhängigkeit in unserem Leben und unserer Arbeit wiederfanden.

Vor allem hat die Stimmung, welche über die Jahre hinweg zwischen uns gewachsen ist, enthüllt, welcher kraftvollen Effekt im Sozialleben eine ununterbrochene geistige Arbeit haben kann. Unser Gemeinschaftsgefühl und die hohe Qualität der Kommunikation, die sich auf den Tagungen immer weiter entwickelt, gab uns die Kraft, verschiedene Initiativen in unserem Land durchzuführen und zu unterstützen.

Aus unserer Vereinigung und der Tagungsarbeit wurde vor zwei Jahren die Kairos Eurythmie Ausbildung begründet. Silke Sponheuer leitet diese Schule mit größtmöglicher Sorgfalt und Hingabe. Ihre Herangehensweise ist in ihrer Eigenständigkeit mit der von Ursula Zimmermann verwandt. Ihre Methoden repräsentieren eine Art «Neuer Schule», welche in dem Bereich der Erwachsenenbildung weltweit hervorgehen, besonders in anthroposophischen Hochschulen und Eurythmie Schulen.

Die Kairos-Initiative wird von dem Großteil der Eurythmisten in unserem Land unterstützt, und alle wünschen, dass sie weiterbestehen und wachsen soll.

Als ich die Möglichkeit hatte, die Studenten mit Silke Sponheuer arbeiten zu sehen, wurde mir bewußt, was die Kultur der Anthroposophie hervorbringen kann. Es ist eine Kultur, in welcher sich die Würde des Menschen – des sich entwickelnden höheren Menschen, manifestiert.

*(aus dem Englischen übersetzt von Gero C. Theel)*

## Bericht der ersten nationalen Eurythmie-Tagung in Melbourne, Australien

*Birgith Lugosi*

Die australische Eurythmie Schule «Aurora Australis» - Anthroposophische Hochschule der Künste, lud zur ersten nationalen Eurythmie-Tagung in Melbourne vom 24. bis zum 26. September 1999 ein. Das Thema der Tagung war «Speaking – Listening – Sharing», und die verschiedenen Beiträge reflektierten den Leitgedanken: «Die Kunst ist der Spiegel der geistigen Welt in der Welt der Sinne.»

Wir diskutierten im Detail:

Wie können wir, als Eurythmisten, eingegliedert sein in beide Welten?

Wie hat sich die Eurythmie in Australien entwickelt?

Wie können wir die Anthroposophische Gesellschaft in Australien und andere anthroposophische Institutionen darauf aufmerksam machen, daß sie uns genauso brauchen wie wir sie?

Und wir führten ein früher begonnenes Thema weiter: «Die vier Ätherarten im Zusammenhang mit Ton- und Laut-Eurythmie.»

Von Queensland, New South Wales, Victoria und Süd Australien kommend, nahmen 26 Eurythmisten an der Tagung teil, und wir bekamen einen rührenden Bericht von Perth. (Kristina McDonald von West Australien konnte nicht an der Tagung teilnehmen.)

Der Erfolg der Tagung war mit der spontanen Übereinstimmung gekennzeichnet, daß «wir dieses nächstes Jahr fortführen wollen!»

## Eurythmie-Tagung in Japan

*Etsuko Agematsu*

Diese Eurythmie-Tagung für Eurythmisten hat vom 5.-7. November 1999 in Fujistadt am Fusse des Fuji-Berges stattgefunden. Sie wurde veranstaltet innerhalb einer Japan-Tournee vom Eurythmie-Ensemble der Akademie für eurythmische Kunst Baselland und organisiert und vorbereitet von Frau Kitagawa, die früher in Dornach die Lehrerausbildung gemacht hat.

Die Eurythmisten in Japan kamen zusammen unter dem Thema «Die zwölf Stimmungen» von Rudolf Steiner. Es gibt mehr als 60 Eurythmisten in Japan, 18 davon haben an der Tagung teilgenommen. Bei der Welteurythmie-Tagung in Dornach sind wir uns begegnet, aber in Japan haben wir bis anhin ein solches Erlebnis noch nicht gehabt. Wir alle haben verschiedene Grundausbildungen gemacht in Deutschland, in der Schweiz, in den USA und in Japan. Und durch diese Eurythmie-Tagung in Fuji wollten wir uns durch das gemeinsame Eurythmie-Üben noch näher kennen lernen.

Unendlich tolerant nach aussen und unendlich konsequent nach innen haben uns Gudrun Altenbach, Ingrid Everwijn, Leonard Orta, Kiyoe Kagashima und Christoph Graf in acht Stufen durch die Tagung geführt:

- Menschenkundliche Aspekte von Planeten und Tierkreis
- Planetarisch-kosmische Wirkungen in musikalischen Werken von A. Scriabine
- Das Wesen der Farben im Kosmos
- Tierkreiswirkungen auf die Menschengestalt
- Arbeit an den «Zwölf Stimmungen»

usw.

Alle Unterrichtenden haben immer an allen Kursen teilgenommen und abwechselnd das Steuer ergriffen. Es war eine kosmische Seefahrt in guter Zusammenarbeit. Das kosmische Geschehen in der Sternenwelt hat sich durch die Eurythmie zum erstenmal in Japan offenbart. Die Unterrichtenden sind wie Boten aus dem Kosmos erschienen.

Nach dem alten Kalender in Japan heisst der November der «Götter-abwesende-Monat», weil die Götter einmal im Jahr eine «Tagung» in Izumo in West-Japan besuchen. Sie halten Rat wie die Menschen in Liebe sich miteinander verbinden können. In Izumo aber nennt man diesen Monat November «Götter-anwesender-Monat». Alle acht Millionen japanische Götter und Göttinnen fliegen im November nach Izumo, das dauert natürlich einige Tage, sie fliegen

überall vorbei, und der wichtigste Tag ist der 24. November, ein Höhepunkt dieses Geschehens. Die Götter aber sollten diesmal ihre Reise in Fuji unterbrechen, wo die «Zwölf Stimmungen» durch die Eurythmie zum ersten Mal in Japan zur Darstellung gebracht wurden, und die Götter sollten davon Zeugen sein.

84 Jahre nachdem in Dornach zum erstenmal die «Zwölf Stimmungen» aufgeführt wurden, durften wir Eurythmisten von dieser kosmischen Stimmung Zeugen sein. Ein ungewöhnliches, unalltägliches Erlebnis war das.

## Fundevogel Eurythmie-Theater, Wien März 2000 - Ostern 2001

*Ernst Reepmaker*

*Fundevogel Eurythmie-Theater Wien auf Tournee:*

Von Herbst 98 bis Februar 2000 hat *Fundevogel* mit drei Programmen ausgedehnte Tourneen - vom Balkan bis nach Holland - erfolgreich bestritten: «*Zottelhaube*» wurde über 70-, «*Schattenpuppen*» an die 60 mal gespielt. «*Schneewittchen*» kam 35 mal zur Aufführung. Die besondere Synthese von Eurythmie, Schauspiel, Musik, Licht- und Bühnengestaltung ist gerade in der nicht anthroposophischen Öffentlichkeit sehr gut angekommen. Aber auch bei den WaldorfschülerInnen fanden die Produktionen ein positives Echo. Das Ensemble arbeitet voll-professionell, d.h. 13 DarstellerInnen/MitarbeiterInnen beziehen ihr Einkommen zur Gänze aus der kontinuierlichen, künstlerischen Arbeit.



Ab März 2000 wird ein neues *Abendprogramm* (in verkürzter Form auch für Oberstufe) einstudiert. Thema ist: der Moment, der Augenblick als Schwelle. Uns interessiert das Ineinandergreifen von übersinnlicher- und konkret-gegenständlicher Wirklichkeit. Die Dramaturgie ergibt sich aus einer Vorlage/Geschichte und Improvisationen der Gruppe. Arbeitstitel: «*5 Schritte durch die Wand*». Regie: Jürgen Matzat.

Im Sommer 2000 werden neue *Kinderprogramme* einstudiert unter der Regie von Ernst Reepmaker. Der bei «*Zottelhaube*» und «*Schneewittchen*» eingeschlagene Weg, Rhythmen der Gestaltung einzelner Szenen zugrunde zu legen, sowie überhaupt die ganze Dramaturgie rhythmisch zu gestalten, wird weiter entwickelt. Uns interessiert die vitalisierende-, also belebende Wirkung einer Inszenierung. Eine Verwandtschaft der Themen beider Programme wird angestrebt. Ab Herbst 2000 bis Ostern 2001 werden wir wieder intensiv auf Tournee sein. (Reservieren/buchen Sie baldmöglichst!)

*Neu: Das Jugend-Projekt:*

*Fundevogel* wird im Sommer 2000 - vom 2. Juli bis 20. August - erstmals auch ein *Jugend-Projekt* anbieten, für noch- oder ehemalige WaldorfschülerInnen. Unter der Regie von Jürgen Matzat wird in sieben Wochen eine Eurythmie-Theater Produktion gestaltet, mit anschließender Tournee (Zielpublikum: Oberstufe). Die Produktion wird thematisch gestaltet nach Szenen und Bildern aus «*Der Spiegel im Spiegel*» von Michael Ende. Einige KollegInnen des *FUNDEVOGEL* Eurythmie-Theaters werden mitwirken (z.B. Maskenbau, Kostümgestal-

tung). Da das Künstler- Ensemble zu gleicher Zeit probt (Kinderprogramm), sind künstlerische Begegnungen und Dialoge möglich.

*Wir bitten, daß EurythmiekollegInnen in Schulen interessierte SchülerInnen auf das Projekt aufmerksam machen werden.*

Dieses Jugendprojekt ist ein erster Versuch, eine Form zu finden, unsere Art des Eurythmie-Theaters «Studierenden»/Jugendlichen weiter zu geben. Eine flexible, nicht institutionalisierte Ausbildung, worin auch KollegInnen der freien Theaterszene (Regie, Schauspiel, Musik, Clownerie, Figurentheater, Tanz, usw.) mitwirken können, schwebt uns schon seit längerer Zeit vor. Unser Anliegen ist es dabei Eurythmie- -Bühnen- KünstlerInnen auszubilden, mit einem breiten Spektrum von Fähigkeiten. Wir sehen Chancen, aus der Isoliertheit der Eurythmie weg zu kommen, wenn EurythmistInnen dialogfähig werden. Spiel und Improvisation gehören zu den wichtigen Komponenten, um eine originelle, ganz auf die individuelle Fähigkeiten der Jugendlichen gerichtete Ausbildung zu gestalten. Eine kontinuierliche Begegnung mit dem Publikum wird dazu gehören.

#### *Fundevogel-Junior:*

Unter diesem Namen wurden vor einem Jahr Kurse für Kinder begonnen mit dem Ziel, so etwas wie eine Eurythmieschule für Kinder und Jugendliche (ähnlich wie Ballet-, Tanz- oder Gymnastik-Schulen) aufzubauen. Jürgen Matzat, der diese Arbeit gestaltet, betreut inzwischen 6 Kindergruppen in verschiedenen (Volks)schulen, die mit ihm an Märchen und Geschichten arbeiten. Projektweise wird ein Programm einstudiert. Am Ende steht dann eine Aufführung. Im Herbst 2000 werden besonders motivierte- und talentierte Kinder in einer Gruppe zusammengefasst, die eine größere Produktion gestalten wird. Das Ziel: einige Aufführungen in einem öffentlichen Theater in Wien.

Auch Sabine Graupner und Beate Droppelmann haben begonnen, in öffentlichen Kindergärten und Volksschulen Eurythmie zu unterrichten. Meistens sind solche Kontakte durch unsere Aufführungen zustande gekommen. Das Interesse an Kinderkursen nimmt zu.

#### *Fundevogel-Maskelino*

Drei Darsteller des *Fundevogel* Eurythmie-Theater werden eine eigene künstlerische Arbeit in Wien beginnen und sich hiermit aus der intensiven Tourneetätigkeit zurückziehen. Sie werden aber Teil der *Fundevogel*-Initiative bleiben. Ihr Hauptanliegen ist es, mit Masken und Improvisation zu arbeiten. Aufführungen werden in Wien und Umgebung angeboten und sind für kleine Bühnen geeignet.

#### *Fundevogel und Öffentlichkeitsarbeit:*

Unser Hauptanliegen ist nach wie vor mit Eurythmie-Theater eine breite Öffentlichkeit zu erreichen. In Österreich gelingt dies immer besser: wir treten nicht nur in Waldorfschulen auf, sondern um so mehr in öffentlichen Theatern. In letzter Zeit wurden einige solcher Gastspiele von öffentlicher Hand großzügig finanziell unterstützt (Villach, Klagenfurt, Rankweil...). Der Radius der *Fundevogel*-Touren wird immer größer. Sehr erfolgreich waren die Touren durch Holland und Deutschland.

Dadurch, daß Ernst Reepmaker im Vorstand der Assitej-Austria - Verband freier Theater für Kinder und Jugendliche - mitarbeitet, sind direkte Beziehungen zu den freien Theaterschaffenden gegeben. Die Arbeit des Eurythmie-Theaters ist dadurch eingebettet in die gesamte freie Kinder- und Jugendtheaterszene. Ansätze für ein Assitej-Bildungszentrum, worin



Eurythmiekurse für Kinder, Jugendliche und Erwachsene ein fester Bestandteil sein sollen, werden zur Zeit ausgearbeitet.

Die Vielfalt der Initiativen und das starke quantitative Wachstum erfordert eine Umgestaltung der Organisation. Ein Geschäftsführer wird gesucht, um die Professionalität bis in Finanzierungskonzepte und Tourneeorganisation, sowie in dem Bereich der Werbung und des Sponsoring zu gewährleisten.

*Fundevogel Eurythmie-Theater Wien*  
*Verein zur Darstellung und Förderung der Eurythmie*  
 Streitmannngasse 51, AT-1130 Wien, Tel/Fax: +43-1-889 29 45, +43-699-10 07 40 27  
 oder +43-2236-7 37 04, e-mail: fundevog@compuserve.com  
<http://ourworld.compuserve.com/homepages/fundevog.htm>

## Zur Vorbereitung einer Tagung in der Osterwoche 2001 am Goetheanum

«Internationale Tagung zur Eurythmie in der Pädagogik»

*Manfred Stüve*

Am 3. und 4. Januar 2000 fanden sich Menschen aus verschiedenen Bereichen und Tätigkeitsfeldern in Dornach zusammen, um in Anwesenheit von Frau Dr. Virginia Sease und Herrn Dr. Heinz Zimmermann mit der Vorbereitung und Konzeptionierung einer Tagung zu beginnen, deren zentrales Thema die pädagogische Ausrichtung der Eurythmie sein soll. Aus den Erfahrungen der Teilnehmer dieser Vorbereitungsinitiative wurden viele breit gestreute Aspekte deutlich, die für die Inhalte einer Tagung wichtig und deren Bearbeitung in derselben dringend erforderlich erschienen.

Ausgehend von der Frage: «Was bedeutet die Eurythmie für die Waldorfschule?», aber auch «Was bedeutet die Waldorfschule für die Eurythmie?», traten Problemfelder in Erscheinung, in denen sich grosse Nöte und somit Handlungsbedarf auf vielen Ebenen auftraten.

Beginnend bei den grossen Schwierigkeiten der Berufsanfänger in den Schulen und der Frage nach Hilfsmöglichkeiten für die konkreten Alltagsorgen, sprach der Initiativkreis auch über die Not der Erneuerung der Kräfte bei den Kollegen, die schon länger als Lehrer tätig sind und die ihre Arbeit immer wieder neu zu beleben und zu ergreifen suchen. Weiter wurde als wichtiger Aspekt die fächerübergreifende Arbeit innerhalb der Schulkollegien bewegt, deren Möglichkeit der gegenseitigen Bereicherung weitestgehend ungenutzt zu bleiben scheint und somit eher eine Entfremdung der Fächer eintritt anstatt einer gegenseitigen Durchdringung.

Nicht zuletzt wäre es sinnvoll zu berücksichtigen, um möglichst viele Länder mit einbeziehen zu können, wie die Situation der Eurythmie in der Pädagogik international ist und welche spezifischen Fragen dadurch entstehen.

Alle Problemfelder sind jedoch dadurch gekennzeichnet und verbunden, dass immer wieder eine vertiefte Arbeit an den menschenkundlichen Grundlagen der Lebensalter - vom Kindergartenkind bis zum Schulabgänger - errungen werden muss. Diese durch medizinisch-hygienische Betrachtungen zu erweitern, wäre sinnvoll.

Des weiteren gab es auch Überlegungen und Ideen zur Gestaltung der aktiven Eurythmie auf einer solchen Tagung. Hier stellte sich die Frage nach der Einbeziehung von Schülerdarbietungen und der Art und Weise künstlerischer Darbietungen.

Am Ende der zwei Tage mit dieser ersten «Bestandsaufnahme» entstand in dem Initiativkreis für die Tagung der Wunsch, möglichst viele Anregungen, Fragen und Ideen zu sammeln von den pädagogisch Tätigen (nicht nur Eurythmielehrer), für die diese Tagung stattfinden soll. Solche Anregungen könnten dann in die weitere Planung mit einbezogen werden.

Zuschriften können an Manfred Stüve, Im Rohrfeld 2, DE-21400 Reinstorf, Fax: +49-4137-81 00 49, gesandt werden.

In der Vorbereitungsgruppe arbeiten: Sylvia Bardt, Rosmarie Basold, Martina Christmann, Helga Daniel, Monika Engelsman, Jürgen Matzat, Prosper Nebel, Dr. Virginia Sease, Angelika Storch, Manfred Stüve, Maria Enrica Torcianti, Karin Unterborn, Christof Wiechert.

## Ein Kurzbericht von dem Austin Eurythmie Ensemble

Liebe Freunde,

Jetzt, da das Austin Eurythmie Ensemble sein drittes Jahr beschließt, schauen wir auf die letzten zwölf Monate zurück und sind für all die großzügige und unterstützende Hilfe von unseren Freunden sehr dankbar.

Der künstlerische Höhepunkt dieses Jahres war die herzliche Aufnahme unserer Uraufführung von «...among the ashes -» («...mitten unter der Asche -»). Dieses neue Abendprogramm war von den Gedichten Archibald MacLeish's inspiriert und aus diesen entwickelt worden. Seine einzigartigen lyrischen Gedichte sind reichhaltig in ihrem Gefüge und voller eindringlicher Fragen. Musik von den Komponisten Galina Ustvolskaya, Dimitri Shostakowitch, Claude Debussy, Jean Sibelius, Henryk Gorecki und Arvo Pärt aus dem 20. Jahrhundert wurde ausgewählt, um einen Weg zu führen durch die Fragen des Daseins, die in den Gedichten angerissen wurden. In diesem Programm begegnen sich der Westen, welcher das Wort beiträgt, und der Osten, welcher die Musik bringt. Wir waren durch die positive Aufnahme durch die Zuschauer sehr erfreut und ermutigt. Manche individuelle Bemerkungen über die Gefühlstiefe und die Erlebnisse während der Aufführung waren besonders unterstützend, halfen uns und bestärkten uns in unserem Gefühl, in die richtige Richtung zu streben.

Für das Jahr 2000 hoffen wir, daß ein/e fünfte/r Eurythmist/in zu uns findet, um unsere Arbeit hier in Austin zu unterstützen.

Mit herzlichen Grüßen,

Markus Weder, Jolanda Frischknecht, Barbara Bresette-Mills, Andrea Weder

*Austin Eurythmy Ensemble, P.O. Box 90425, Austin, Texas 78709-0425, USA*

## Aus der Arbeit nordischer Sprachgestalter

*Thomas Röhr, Schweden*

Wir Sprachgestalter stehen oft ziemlich allein in unserem Beruf an verschiedenen Orten. Es gibt ein Bedürfnis, Kenntnis davon zu nehmen, was und wie andere es versuchen zu machen - mit wechselndem Erfolg... Wir wollen einander sehen und hören, um Erfahrungen auszutauschen von gewesenen, aktuellen und kommenden Begebenheiten, Themen und Projekten innerhalb verschiedener Bereiche der Sprachgestaltung an verschiedenen Orten - als Hilfe, Anregung und Inspiration für die eigene Arbeit.

Die Schar diplomierter Sprachgestalter im Norden hat in den letzten Jahren einen erfreulichen Zuwachs bekommen, hauptsächlich dank der beharrlichen Kraft der Sprach- und Drama-Ausbildung an der Snellman-Hochschule in Helsingfors unter der Leitung von *Eila Väisänen* und *Yvonne Dunderfelt*. Im Norden sind wir jetzt insgesamt 80 Sprachgestalter (Dänemark 23, Finnland 22, Norwegen 18, Schweden 17).

Seit etwa fünfzehn Jahren haben sich Sprachgestalter im Norden in einer Austausch- und Arbeitstagung abwechselnd in einem der nordischen Länder getroffen. Ein Impulsator zu diesen nordischen Treffen war *Ruth Unger-Palmer* aus Dornach.

Um die nordische Zusammenarbeit auf diesem Gebiet noch mehr zu stärken, haben wir im Jahre 1992, den Verein für ausgebildete Sprachgestalter im Norden, *Nordische Sprachgestalter*, gegründet, der die Aufgabe hat: *für die Entwicklung der Sprachgestaltung im Norden zu wirken, den einzelnen Sprachgestalter in seiner Berufsausübung zu unterstützen und verschiedene Formen der nordischen Zusammenarbeit zu erstreben und bewirken*. Der Vorstand besteht einfach aus vier *Kontaktpersonen*, eine aus jedem Land, Vorsitzender ist die Kontaktperson von demjenigen Land, dessen Sprachgestalter die nächste Jahrestagung organisieren werden. Um die nächste Jahreswende wird Järna in Schweden unser Treffpunkt sein.

In diesem Jahr trafen wir uns vom 6.-9. Januar im Anthroposophischen Arbeitszenter Berle in Oslo. Diesmal waren wir dreizehn Sprachgestalter aus Norwegen, Schweden und Finnland, leider war diesmal keiner aus Dänemark dabei. In den drei Tagen haben wir unter anderem im Sprechchor geübt, den gemeinsamen Atem zu finden. Eine Tätigkeit, die wir sonst nicht so oft machen können, da die Mitglieder von unserem Kreis so weit voneinander leben und wirken. Die Sprechchortexte, mit denen wir, diesmal unter der Leitung von *Trond Solstad*, gearbeitet haben, waren «Das Traumlid von Olaf Åsteson» in norwegischer Sprache und die «Michael-Imagination» (auf deutsch) von Rudolf Steiner. Einen Abend haben wir diese Dichtungen vor einem aktiv zuhörenden Publikum aufgeführt in einem kleinen Programm, in dem wir auch einzelne Gedichte gesprochen haben. Es ist für uns selber auch wichtig, dass wir einander einzeln sprechend zuhören können. Während der Tagung haben wir uns auch mit der ersten Szene aus «Der Hüter der Schwelle» von Rudolf Steiner (in norwegisch) und der ersten Szene aus Albert Steffens Drama «Ruf am Abgrund» (eine Arbeitsübersetzung) anregend beschäftigt.

Eine andere Art von Zusammenarbeit hat sich in den letzten drei Jahren anfänglich entwickelt. Ein kleiner Rundbrief in nordischer Sprache ist bis jetzt ein- bis zweimal jährlich zusammengestellt und an alle Sprachgestalter im Norden gesandt worden. Die Hoffnung ist, dass dieser Rundbrief allmählich immer mehr Referate von Kursen und Tagungen (Fortbildung, nicht nur im Norden), samt Berichten über interessante Theaterprojekte und von unserer eigenen Jahresversammlung enthalten wird. Bemerkungen mit Glückwünschen für neue Sprachgestalter in unseren Ländern, Fortbildungsveranstaltungen - d.h. kommende Tagungen und Kurse (nicht nur im Norden), Hinweise auf Übersetzungen von Büchern, Artikel, Gedichte, Sprüche..., werden auch aufgenommen.

## Musical Intervals and Emotion - report on a research project (Part 1)

Göran Krantz, Järna

Throughout the history of music we find many examples of the correspondence between the musical elements and the emotions. In ancient Greece it was a common idea that music had the power to affect people. Different modes, rhythms, and instruments possessed different emotional values. The power of music was used in the cult, in education and for therapy. In the second part of the 19<sup>th</sup> century philosophers like Schopenhauer and Nietzsche claimed that, more than any other art, music expressed the life of the emotions. During the 20<sup>th</sup> century composers and musicologists tried to define the emotional value of the musical elements. The most well-known book in this field may be that of the musicologist Deryck Cooke, *The Language of Music* (OUP 1959). Cooke's thesis is that the fundamental characteristic of music is the expression and evocation of emotion. In his book he gives numerous musical examples from a large part of music-history, trying to show, for instance, how the intervals express different emotions. During the last 20 years interest has been a growing in music-psychology, and many questions about the relation between the elements of music and the emotions has been experimentally researched.

In 1993 I was invited to Uppsala University to give a lecture about eurythmy at the Dept. of Music Psychology. Here I got to know Prof Alf Gabrielsson, internationally well-known in this field. During the following years I participated in lectures and seminars about music psychology, and met other researchers. It was of great interest to me because in the new research I saw things that supported what we do in eurythmy. How the main moods, happiness, sadness, anger, solemnity, and so on, find their expression in music is scientifically investigated and clarified. Tempo, pitch, harmonics, and articulation are some of the features that affect the different moods. If you take slow music in a low register whose pitch tends to descend, with legato articulation, a slow rhythm, in the minor mode with few harmonics and apt to contain discords, then you move into sadness. Happy music is fast, high-pitched, with staccato articulation, in a major mode with little discord...

A lot of research about these main moods and the results are clear, implying that we can view the musical elements as containing emotional movement. It is not only a matter of subjective feelings. There are objective laws in the realm of the emotions relating to music. This of course is tremendously important for us eurythmists who are trying to find the inner movement of the music and give it outer expression. I have found many interesting things that are closely related to eurythmy. One is that the physical temperature rises a tiny bit when you experience minor. When you experience major there is no change in temperature, but other things change. But I also found that relatively little research has been done concerning the intervals and – curious! – some of the latest experiments fail to find great differences between the emotions evoked by the different intervals. In one report it was even stated that there is nothing to indicate that an interval possesses a special emotional value. There are no scientific results that strengthens what Deryk Cooke has worked out from a music-aesthetical point of view! This of course made me wonder. In more than twenty years I have worked with the intervals in the eurythmy-school and in the stage-work – I thought that I had at least *some* idea about the characters of the different intervals.

Here it is important to note that in eurythmy we work with the intervals related to our body, to the music in our bones. In the music-eurythmy lectures, Steiner clearly says that this relation to the physical instrument is the fundamentally new approach given by eurythmy. If you

read again *Eurythmy as Visible Singing*, you will find that Steiner relates feelings to the intervals from the way you experience your body, or parts of the arm in particular. He also gives emotional aspects to the intervals, but the main direction is related to the body. I decided to begin research in the realm of the musical intervals.

So after a period of preparation, of finding and refining methods, and with a lot of help from my 'expert friends', I started on the first 'experiments' in the summer 1998, continuing until autumn 1999. I now have material in which about 200 people participated, people who are neither professional eurythmists, dancers nor musicians. They are ordinary people between 11 and 60 years old. I worked with the intervals in C major and asked the people to note their feelings when listening to the interval - and express them in words or with a gesture, a movement.

When you look at the more than 2500 written statements I received, it is clear that some intervals possess a strong and very typical character of their own. The most unique interval in this respect is the 7th, where the statements contain words that are almost not-existent in the statements for the other intervals. On the other side, we see the fifth with its very open character. That means that the words given for the fifth are also found for the other intervals; it does not possess a strong character of its own. It is also clear that some intervals evoke more emotions than others. This can be seen by looking at how many different words an interval receives, and how many people could *not* find a word for an interval. For the 7th, 2th, 6th there are very few people unable to find a word for their experience. For the prime and the fifth there are many people who do not feel anything or could not find a word. Here, then, I possess material on how the different intervals relate to the emotions. It is also a fact that men experience considerably greater difficulties than women in finding words for the intervals.

If we look at the main feelings like sorrow and happiness, they are spread out over many intervals. The main points, however, are clear: in my material, the 2th is the interval of sorrow; the 6th is the happy interval. Some of the results I have are as I had expected, but many things are quite new, surprising and they widen the interval horizon a great deal.

The work has also given me new perspectives on how to work with the intervals in art - in eurythmy. A pathway opens to develop music-eurythmy, to become clearer with the fundamental elements and to find new expressions, new movements. I will work on some of these new elements in a one-week course about music-eurythmy held in Järna, 7-11 August (see announcements).

I had to find an own identity for the research project, and so the 'Research Institute for Eurythmy - Music, Speech and Movement' was founded in May 1999. The Institute forms part of the Rudolf Steiner College, Järna.

A detailed report on my results will appear in next *Newsletter*.

## Das Musikseminar Hamburg zieht um!

Nach 12 Jahren Aufbauarbeit wird das Musikseminar nun sein Hinterhofdasein am Hamburger Mittelweg aufgeben und ein eigenes Gebäude beziehen. Das neue Haus an der Max Brauer-Allee 24, eine ehemalige Tanzschule, liegt mitten im Zentrum des lebendigen Stadtteils Altona, dicht an der Elbe, und bietet vielfältige Möglichkeiten für Unterricht, Kursbetrieb und Veranstaltungen. Eigentümer ist seit dem 18.01.2000 die Edith Maryon-Stiftung, CH-Arlesheim. Mit einem grossen Einweihungsfest wird das Haus im Oktober 2000 der Öffentlichkeit präsentiert werden. Das nächste Studienjahr wird aller Voraussicht nach am 24.09.2000 schon im neuen Haus beginnen können.

Auch personell bietet das Musikseminar ein neues Bild: Neben den bisherigen Hauptverantwortlichen Holger Lampson (Gesang) und Michael Hartenberg (Chorleitung/Musikgeschichte) sind nun mit Teri DeSario (Gesang), Karin van Buiren (Klavier) und Merijn van Driesten (Klavier/Phänomenologie) drei weitere erfahrene Musiker in das Kollegium gekommen, die das bestehende Ausbildungsprogramm ergänzen und neue Akzente setzen. Ein grosser Kreis von freien Mitarbeitern und Gastdozenten komplettiert das Studienangebot, das sich aus den Bereichen Grundstudienjahr, Gesang und Instrumentalpädagogik zusammensetzt.

Mit den aktuellen Entwicklungen ist das Musikseminar in seinen Bemühungen, alternative Formen für eine zeitgemässe Kunstausbildung zu finden, einen grossen Schritt vorangekommen. Dass dies von der Kulturwelt auch wahrgenommen wird, dokumentiert eine Aussage des österreichischen Dirigenten Nikolaus Harnoncourt: «Das Musikseminar Hamburg ist ein Bildungs- und Ausbildungsort, wie sie heute so dringend nötig sind. Es verdient jede Förderung! Besonders wichtig ist natürlich ein Haus als Basis und Zentrum des Wirkens und als Hort der besonderen Atmosphäre. Es möge, es muss gelingen!»

Die neue Situation des Seminars macht es möglich, die Studentenzahl von derzeit 35 auf ca. 50 zu steigern. Neben dem weiteren Ausbau der künstlerischen und pädagogischen Studienrichtungen liegen die Entwicklungsperspektiven für die nächste Zukunft vor allem in der Erschliessung neuer Arbeitsfelder. In Zusammenarbeit mit dem «Verbund freier Unternehmensinitiativen, Stuttgart» - wie auch mit einigen Demeterhöfen im norddeutschen Raum wird konkret an der Entwicklung von Berufsbildern gearbeitet, die künstlerische Prozesse in Betrieben fruchtbar werden lassen können.

*Information:*

*Musikseminar Hamburg, Mittelweg 12, DE-20148 Hamburg  
Tel: +49-40-44 75 31 Fax: +49-40-45 61 59*

## Sound Circle Eurythmy update

*David-Michael Monasch and Glenda Monasch*

### *Courses:*

Our Monday night courses for beginning and intermediate eurythmy enthusiasts continue, with new people showing interest all the time. David-Michael's "Eurythmy Workout" is for people of all abilities and experiences, and is a fast-paced series of pedagogical and rod exercises, geometric forms, etc. Short on explanation, the intent is to get people moving. Glenda's entry level course is introductory in nature, giving people glimpses of the full range of eurythmic possibilities. Despite being intended for beginners, many of our 'old hands' come too.

The Intensive Year course, with its periodic weekends, has continued, with a number of new people joining, making it our largest group to date. From the beginning of this initiative two years ago, there has been a little 'satellite' group of students in Vancouver, who followed through our monthly weekend sessions in weekly classes with Wendalyn van Meyenfeldt. Now, we are very happy that another such group has arisen in Portland, working with Natasha Moss.

The year began again with another wonderful week in August with Michael Leber, reviewing, deepening, and expanding the work we had already done with the intervals. We also began work on several speech and tone pieces which will be developed throughout the year, growing and 'aspecting' through the themes of each weekend. Michael also spent time wor-

king alone with the Training Group, laying on the wonderful *Pater Noster* forms (more below).

The Training Group work intensified markedly this year, with more contact hours and a much clearer focus. Monday nights the students have a tone eurythmy practice, join David-Michael's public "Eurythmy Workout", and have a speech lesson with Patricia Smith. On Tuesdays, they have a speech eurythmy practice, speech eurythmy class with Glenda, and then a study session, variously led by both of us. On Wednesdays, the Seattle contingent goes to Whidbey Island (in a nod to the two from there who usually have to travel) where there is a long tone eurythmy class with David-Michael and a music theory class.

On Fridays, the students join our small performing group (the two of us plus Ruth Tschanen and Patricia Smith) for a "Performance Apprenticeship". At that time we work on pieces for presentation at school assemblies and for our modest touring schedule. It seemed to us that being thrown right into all the rigors of small tours might be an excellent adjunct to everything our students are learning. And our experiences together in this past term certainly confirmed that notion. All of us have found these sessions to be most particularly stimulating and creative. A special little gem within them has been our ongoing 'tasting' of the Soul Calendar verses with Ruth. This was also the time we practiced the *Pater Noster*, which brought a great depth and mood to all of our work together.

#### *Performances:*

Expanded through the presence of the apprentices, Sound Circle Eurythmy gave its first performance of the year by sharing the first part of the *Pater Noster* at the Seattle Branch's All Soul's Day festival. Sound Circle Center shaped the event, following Rudolf Steiner's guidelines for a symmetrical festival sequence. Eurythmy comes right at the heart of the sequence, and doing the Apollonian forms that Steiner gave Tatiana Kisselieff was really a powerful experience and left a deep impression on both audience and performers.

In December, Sound Circle Eurythmy gave several different performances in Washington, in both Waldorf and more public contexts. These were but the first in a year-long series of programs which explore different cultural moods. The theme for these Advent programs was the movement through the four elements, and the focus was on the "middle" (i.e. European sources). The spring performance will feature an East Indian Jataka tale, while the highlight of the summer offering will be a Brer Rabbit story, with its decidedly western flavor.

The well-known excerpt from Crashaw's *Hymn in the Holy Nativity* (see # 124 in the *Oxford Book of Carols* for more verses than most eurythmists generally know) and Andrew Keith's *Christ, King of the Elements* (which we did with complex variations of a seven-person *crown* form) framed the performances, which also featured several of the delightful *Prayers from the Arc* by Carmen Bernos de Gaszold. Beyond these core pieces, each performance was different, as described below.

The Seattle Waldorf School is our "home base" and we presented excerpts from the whole program as contributions toward weekly Advent assemblies, which also unfolded through the theme of the elements. Our eurythmic pieces were interspersed with musical, eurythmic, and spoken contributions from various classes and teachers. "Premiering" a number of our pieces in this way had the great side-effect of spreading out the deadline for having them ready!

During the last week of school, we undertook a little tour, performing in Bellingham, on Whidbey Island, and back again in Seattle. The Whatcom Hills Waldorf School was our first stop, to perform at a school assembly. The teachers and staff had gone to great lengths to prepare for our visit, and it made being there an absolute pleasure. As in Seattle, we had arranged for various classes to contribute songs and verses, and teachers led carol singing to start

and end the program. The warmth and receptivity for eurythmy was truly moving, especially as the school currently has no eurythmist (please see footnote).

After a lovely soup and hot bread baked by the kindergartners, we crossed the stunning bridge at Deception Pass and drove the length of Whidbey Island to reach the Whidbey Island Center for the Arts, where our next performance took place at 7.00 pm. As welcoming and prepared as our morning show had been, so cold and alone we felt in this modern performing arts center. The theater had not been pre-warmed, their lighting technician didn't show up until 40 minutes before the performance, and the food didn't arrive until we were putting on our makeup!

Luckily, the stage at WICA is excellent for eurythmy, with amphitheater seating rising vessel-like to receive from the large stage. Also, the audience, mostly from the Whidbey Island Waldorf School community where eurythmy is well-established, was enthusiastic (please see footnote). In this performance, there were many, primarily vocal, contributions by children from the school thanks to the excellent music program developed there by Jana McFee. We actually only heard the following day how much the performance had been appreciated because as soon as it was over we threw our things together and made a mad dash to catch the ferry back to the mainland and our own warm beds!

The next day we met again at 3.00 to hang blue curtains for the evening performance at Fircrest, a large state-run residential institution for severely developmentally disabled adults. Since September, we have been rehearsing on their stage one morning a week. Since many of us have experience working in Camphill, we were especially delighted to find that they were open to having us perform there too.

The Fircrest performance was different from the others in more ways than the constitution of the audience. Instead of school classes contributing between the eurythmy, our wonderful pianist (and music theory teacher), Heidi Hoelting, played selections of music embodying qualities of each of the elements. We also performed the legend of the *Snowdrops*, for which we were joined by six, mostly 4<sup>th</sup> Grade girls from the Seattle Waldorf School (more below).

The raucous crowd had clearly never seen anything like our show, and some of the co-workers reported afterwards that it had gone unusually well. Indeed, several were deeply moved by the response they'd witnessed in their 'clients'. The almost constant outbursts and murmuring only stopped once, for the final, silent *Halleluia* which concluded *Christ, King of the Elements* and the whole program. *Everyone* noticed the magic of that moment!

After the show, we took down all the curtains, returned to the Seattle School, and re-hung them there for the next day's performance of the *Shepherd's Play*! By the time we got to bed that night, we were exhausted, but exhilarated too.

Parallel to these performances, Glenda, Patricia, and David-Michael had been working on *Snowdrops* for the 21<sup>st</sup> annual *Celtic Yuletide* concert by Magical Strings. For many years now, Glenda and David-Michael have participated in this huge event in a variety of ways - doing a story, appearing as characters, performing tone and/or speech eurythmy, etc. This year, in addition to *Snowdrops*, we did one of Philip Boulding's harp solos as a eurythmic duo.

We joined the Boulding family for concerts in Olympia, Tacoma, and Seattle, performing for several thousand people, the vast majority of whom having never before seen eurythmy. It was again immensely gratifying to see how naturally eurythmy can be part of an absolutely public *milieu* if it is given half a chance, and if its presentation is not itself 'un-natural'!

The response to this busy performing time has been very encouraging, with connections to several new potential public venues coming our way as a result. These include the Seattle Fringe Festival as well as several local churches. We also look forward to returning to all the places we visited now with the 'next installment' of our East-West program.



### *Stop Press! The Future?*

It has now become clear that the training component of our work will finish at the end of this year. As has happened before, one of our students decided that she really did need the complete experience of a full-time training, and she left for Järna in January. We completely supported her decision, of course, but the consequence was that our remaining students realized that they would need to go elsewhere next year. They began exploring their options and one of them has just been invited to join the current third year in Stuttgart. After much soul-searching and discussion with us and her family, she has decided to go. This necessitates some re-structuring of the work for the rest of this year, including our touring schedule, but we feel confident that we can work it all out.

While there is great sadness about this part of our initiative coming to an end, it could also be an opportunity for the two of us to take a year or more to go elsewhere to teach and research training modes before returning here to start with another group. Perhaps there are teachers in a eurythmy training who need a sabbatical, and who would be relieved and delighted if we could substitute for them? Or perhaps this opening allows us to focus on some of our other initiatives here in the Northwest, especially on creating Foundation Year and Teacher Training courses? As always, we continue to work, and watch, and wait, and work...

### *Footnote:*

Both the Whatcom Hills (Bellingham) and Whidbey Island Waldorf Schools are seeking full-time eurythmists for the 2000-2001 school year. For several years David-Michael taught blocks at the former, while, over the past six years, he gradually established a full program at the latter. He is extremely hopeful that colleagues will come to take up the torch he carried there. Both are small, dedicated communities within fairly easy reach of Seattle. (Bellingham is 90 minutes north, almost at the Canadian border; Whidbey is 45-60 minutes by car and ferry to the northwest.) They are very different, and both schools would be happy to send you information. Indeed, beyond these two, there are several other smaller schools in the area (where David-Michael has also taught!) who are desperate to include eurythmy in their programs, but who can only offer part-time work, which we simply cannot cover any more. If you are at all interested in the Pacific Northwest, would enjoy helping develop eurythmy programs (full or part-time), and would like to explore potential artistic work with us, it might well be worth your time to come and have a visit!

## **Was seit dem offenen Brief der Eurythmiestudenten geschah...**

*Benedicta Bertan - Katrin Stegemann - Susanne Raffelt - Claudia Wandersleben*

Die Gruppe, die sich nach dem Drittjahrestreffen in Aesch Ostern 1999 gebildet hat, besteht aus 16 Studenten sechs verschiedener Eurythmieschulen. Fast die Hälfte dieser Studenten hat während ihres Eurythmiestudiums die Ausbildungsstätte gewechselt.

Als «glücklich verschieden» sind wir von jemand aussenstehendem charakterisiert worden - und dies trifft zu: Individualitäten verschiedener Nationalitäten und Temperamente haben sich der Sache wegen zusammengefunden, und eben nicht aus reiner Sympathie. Viel Arbeit hat diese Verbindung mit sich gebracht und wird es auch weiterhin - aber daran wird auch deutlich, dass es uns um Evolution, nicht Revolution geht.

In unseren Arbeitstreffen hat die eurythmische Begegnung ihren festen Platz. Tastend und neugierig bewegen wir uns aus unseren so verschiedenen «Heimathäfen» aufeinander zu, um beim letzten «Halleluia» immer über den gemeinsam geschaffenen Raum zu staunen.

Während unserer Gesprächsarbeit ging es zu Beginn um das Finden eines gemeinsamen Bildes aus den in Aesch gesammelten Äusserungen. Wir mussten konkrete Ansatzpunkte für das Treffen mit den Ausbildern im Januar 2000 finden. Immer ging es uns darum, jegliche persönliche Beobachtung und Erfahrung so zu läutern, dass sie Objektivität erlangte. Im September 1999 luden wir als «Spiegel» von aussen Valentin Wember (Stuttgart) ein, der uns als geübter Zuhörer zu Klarheit verhelfen konnte. In den intensiven Vorbereitungs- und Nachbereitungsgesprächen, die wir miteinander führen, versuchen wir uns im Zuhören und Reden im rechten Augenblick, sowie in Klarheit zu üben - uns liegt am Herzen, dass die Qualitäten und Gedanken eines jeden angemessen eingebracht werden... auch gegenseitiges Feedback findet seinen Platz... so wachsen wir aneinander, getragen vom Enthusiasmus für die Frage der Eurythmieausbildung.

### *Gespräch der Studenten mit den Ausbildern Januar 2000 in Dornach*

Im Folgenden möchten wir die Gestaltung der zwei Tage *zusammenfassend* schildern. Nach einer ersten herzlichen Begrüssung durch Frau Dr. Sease, sprachen wir unseren Dank für die Einladung aus. Durch eine Studentin wurde als erstes die Entstehung der Initiative geschildert:

«Vergangenheit - Gegenwart - und Zukunft der Eurythmie», so lautete das Motto des Drittjahrestreffens 1999. Um dieses weitgefächerte Thema gemeinsam zu bewegen, reisten 44 Eurythmiestudenten aus 12 europäischen Schulen vom 12.-17.04.1999 nach CH-Aesch. Dort kristallisierte sich sehr schnell das Bedürfnis heraus, die an den meisten Eurythmieschulen «symptomatisch aufgetretenen Probleme» einmal konkret zu formulieren, d.h. sich schulübergreifend auszutauschen. Aus diesem Impuls fand sich eine Kerngruppe von 13 Studenten, welche aus dem Impuls einen ersten «Offenen Brief» verfasste. Dieses Schreiben ging im März 1999 an alle Eurythmieschulen, an die Sektionsleitung und an verschiedene anthroposophische Zeitungen. Als Resonanz erhielten wir neben zahlreichen Interessenbekundungen in positiver Weise aus dem breiten anthroposophischen Spektrum, auch eine Einladung von Frau Dr. Sease zu dem Eurythmie-Ausbildertreffen in Dornach im Januar 2000. Es wurde unserem Anliegen jeweils 90 Minuten Gesprächszeit eingeräumt.»

Es folgten drei Kurzbeiträge durch Studenten als Mandatsträger der Gruppe, worin unsere Themen in drei Hauptbereiche gegliedert wurden.

#### *1. Das «innere Kind» Eurythmie:*

Die Eurythmie als neue Kunst wurde als Schicksalsgabe der anthroposophischen Bewegung anvertraut. Ihr Ursprung liegt im Geistigen. Es kann nur zu einer Verwirklichung kommen, wenn offene Herzen bereit sind, sie aufzunehmen. Die Eurythmie ist ein Kind in mir und braucht, wie jedes Kind, Erziehung. Man steht in einem paradoxen Verhältnis von dem «Kind» Eurythmie in mir und dem Ich des Erwachsenen. Hinzu kommt, dass jede Generation ihre eigenen Impulse aus der geistigen Welt mitbringt. Durch die Begegnung von Dozent und Student ist die Möglichkeit gegeben, zur Quelle der Eurythmie vorzudringen, wenn beide es wollend suchen. Die Eurythmie knüpft an die Tempeltänze an. Man ist beteiligt am Strom der Mysterien; die alten Mysterien waren die der Weisheit, die neuen sind die des Willens. Es ist dabei weniger wichtig, was ich über den Mysterieninhalt schon weiss, sondern wie ehrlich ich der Sache begegne.

## *2. Das Verhältnis Dozent/Student*

Auf einer sehr vereinfachten Ebene kann man von Sender und Empfänger, einem Gebenden und einem Nehmenden sprechen. Vorrangig geht es um Stoffvermittlung, Inhalte. Es ist ein Rollenverhältnis, in dem sich Dozent und Student befinden.

In der Erwachsenenbildung handelt es sich um Menschwerdung; ich sehe mich als Instrument und arbeite an mir selber, unmittelbar. Meine Empfindungsfähigkeit wird durch die Suche nach meiner eigenen inneren Quelle geschult.

Welche Bedürfnisse kann ich bei mir während des Studiums entdecken? In der Arbeit möchte man das zeigen, was man mitbringt. Es gilt, den erwachsenen Menschen nochmals zu erbilden, wobei eine sehr intime Seite in einem berührt wird. Man entdeckt Gutes wie Schlechtes, den Strebenden und auch Schattenseiten in mir. Es muss Vertrauen entwickelt werden, sich als ganzer Mensch zeigen zu können. Oft zeigen sich nur die guten Seiten, die dunklen bleiben im Verborgenen.

Man lernt wahrzunehmen, möchte den Anderen wahrnehmen und wahrgenommen werden; man möchte ernst nehmen und ernst genommen werden. Durch das Du entsteht ein sozialer Raum. Der Dozent steht auch als Mensch da, diesem möchte man begegnen, mit ihm auf der Suche sein, im Gespräch bleiben. Das ist ein gemeinsames Ringen, hierfür kann sich das Gespräch als sehr kostbar erweisen, in dem man den Dozenten als suchendes Vorbild erlebt.

Im Bereich der Korrektur stellt sich die Frage, wie man die Berührungsgängste aufbrechen kann.

## *3. Strukturwandel in der Ausbildungsweise*

Es sind andere Ausbildungsstrukturen notwendig. Die Welt hat sich verändert: einerseits sieht man die Abstumpfung der Sinne, andererseits werden die Menschen sensibler. Es besteht das Bedürfnis nach einer individuellen Eurythmie, dazu ist liebevolle Begleitung notwendig, kreative, freundschaftliche Zusammenarbeit, regelmässige Einzelstunden mit Übungsaufträgen, Gespräche, individuellere Studienbedingungen. Betreuung durch Heileurythmisten, Ärzte und Psychologen. Wie wird die Kompetenz der Ausbilder gewährleistet? Bewusstsein entwickeln für Sozialprozesse. Strengere Aufnahmekriterien, und die Frage nach dem Wert des Diploms, hierbei ist ein Qualitätsverfall zu bemerken. Die Anthroposophie und ihr Studium als Notwendigkeit für die Eurythmieausbildung. Einzelne Berufsrichtungen sollten schon während der Ausbildung erfahrbar sein.

Danach schilderten drei Dozenten aus ihrer ganz persönlichen Sichtweise die Ausbildungssituation:

Helga Daniel: Heutzutage bringen die Studenten grosse Ideale und Herzenskräfte mit. Die Eurythmie ist ganz deutlich in ihren Herzen sichtbar, doch stellt sich die Frage, wie man sie von dort herauslocken kann. Angesichts der heutigen Konstitutionen ist dieses eine schwierige Aufgabe, bei der man sich als Dozent hilflos bzw. ohnmächtig fühlt.

Mollie Amies: Das Dilemma an den Eurythmieschulen besteht darin, dass Menschen mit einem grossen Willen kommen, aber in Bezug auf ihre Konstitution und Voraussetzungen den Anforderungen nicht gerecht werden. Man kann z.B. beobachten, wie in der Sprache der Klangunterschied bei den Vokalen nicht mehr differenziert gehört wird. Die Sprache ist reines Informationsmittel geworden. Ein anderes Phänomen taucht durch die Korrektur auf; während sich früher der Einzelne durch Allgemeinkorrekturen angesprochen fühlte, werden sie heute nicht mehr aufgenommen, nicht gehört. Nur durch das wirklich persönliche Ansprechen des Ichs kann ich korrigieren, doch das Ich ist verletzlich.

Göran Krantz: Wir teilen mit der ganzen Kultur eine spezielle Lage; abbauende Tendenzen und eine starke Individualisierung treten auf. Die Fragen: Was ist authentisch? Was ist wahr? werden immer häufiger gestellt. Das interessiert. Bemerkbar ist eine unendliche Kritik gegen das, was war. Wie können wir urteilsfähiger werden? Wie unterrichtet man so, dass in jedem etwas passieren kann? Neues kommt von aussen auf uns zu, das kann auch befruchtend sein für die Eurythmie.

Nach diesen Situationsschilderungen wurde die grosse Runde in neun Gruppen aufgeteilt, bei der jeweils 1 oder 2 Studenten die Gesprächsleitung übernahmen. Unser Anliegen war dabei, wahrnehmend den Reaktionen gegenüber zu treten; was wurde von den Dozenten verstanden, blieben Fragen offen, welchen Eindruck hatten sie? Insgesamt klang in allen Gruppen ein grosses Verständnis, Interesse und Freude über das Vorgetragene, aber auch Unsicherheit über die Umsetzung in die Praxis.

Am Ende versuchten wir in der grossen Runde ein gemeinsames Wortbild zu schaffen. Nach einem Moment des Rückblicks fasste jeder Einzelne seinen Eindruck in einem Begriff zusammen. An diesem ersten Abend gingen wir in einer zufriedenen und gelösten Atmosphäre auseinander.

Die Form des zweiten Tages ergab sich aus dem Rückblick. Wir versuchten die entstandenen Fragen, Themen und Probleme neu zu ordnen und zu gliedern. Es bildeten sich vier konkretisierte Themen für Gesprächsgruppen heraus:

- a) Anthroposophie und Schulungsweg
- b) Sozialverhalten
- c) zeitgemässe Ausbildung
- d) anthroposophische Struktur der Ausbildungsstätte.

Im grossen Kreis erklangen dann Essenzen, vorgetragen von jeweils einem Teilnehmer der entsprechenden Gruppe.

Als nächstes wurde gefragt, wie die bestehenden Fragen und Themen in der Zukunft weiter bearbeitet werden sollten. Uns wurde deutlich, dass das Ergebnis der Zusammenkunft in einer Bereitschaft zur Weiterarbeit lag, daher waren wir, trotz unserer eigenen intensiven Überlegungen sehr daran interessiert, zunächst den Ideen und Vorschlägen von Seiten der Dozenten Raum zu geben. Folgende Punkte wurden u.a. genannt:

- wir wollen die Sprache des Herzens wieder entdecken.
- jede Woche soll jeder Student eine aktuelle Frage formulieren, die von den Dozenten angehört wird.
- mehr Möglichkeiten zur Kommunikation.
- die Gesetzmässigkeiten von Kommunikation studieren.
- Ehemaligentreffen, offen für in der Ausbildung befindliche Studenten.
- Dozenten sollten mit Studenten über ihre Forschungen sprechen.
- gründliches Anthroposophiestudium als Grundlage für Studenten und Kollegium.
- Studentenvertreter mit in die Konferenz einladen.
- Mentorensystem einführen, freie Mentorenwahl.

Unsere eigenen Lösungsideen sahen folgendermassen aus:

- 1) Ein Gremium bilden aus Dozenten und Studenten aller Eurythmieausbildungen (siehe unten).
- 2) Eine Tagung organisieren für Eurythmiedozenten, Eurythmisten aller Berufsrichtungen, Studenten, Schüler, Laien, um in Gespräch und Austausch zu kommen.

Während der Diskussion merkten wir, wie die Zeit immer mehr drängte. Es erschien uns jedoch notwendig, nicht ohne konkrete Absprache auseinander zu gehen. Leider musste in den letzten Minuten das Zustandekommen des Gremiums in einer Art und Weise verlaufen, die der Initiative nicht gerecht werden konnte. Wir baten darum, dass sich die Interessierten in dem Moment entscheiden und für das Gremium aufstehen. Die Namen wurden schriftlich festgehalten. Wir fügten noch hinzu, dass jeder, der eine Entscheidung zur aktiven Teilnahme später treffen wollte, dies natürlich tun konnte. Wir sind uns im Nachhinein bewusst, die Sache zu stark forciert und einen Teil der Dozenten damit verletzt zu haben. Aber die Verzweiflung über unser aller Ohnmacht und die Verantwortung gegenüber der kommenden Generation führte zu diesem Schritt.

*Ergebnis* der Zusammenkunft in Dornach war, dass sich ein Gremium aus Studenten und Dozenten der Eurythmieausbildungen gebildet hat.

*Aufgabe* des Gremiums ist es, sich mit den am 5. und 6. Januar 2000 berührten Ausbildungsfragen auseinanderzusetzen, Forschungsfragen zu betreiben, ein Netzwerk der Ideen und Arbeitsansätze für alle Eurythmieausbildungen anzubieten. Es wird sich dabei um kleine Schritte handeln, die aber von den einzelnen Ausbildungen aufgegriffen und der schulindividuellen Situation entsprechend vertieft werden können. Dies geschieht im Interesse der einzelnen Ausbildungen, nicht für das Gremium und auch nicht, um eine «Einheits-Eurythmieausbildung» zu schaffen.

Vielleicht wird es auch möglich, dass einzelne Mitglieder des Gremiums an Eurythmieausbildungen hospitieren, den Dozenten und Studenten der einzelnen Ausbildungen in der Situation begegnen; durch den «Blick von aussen» den Prozess der Ausbildungen spiegelnd wahrnehmen, und im einzelnen sehen, ob die Vorschläge des Gremiums fruchtbar sind.

*Mitglieder des ersten Gremiums für das Jahr 2000* sind Studenten und Dozenten an Eurythmieschulen, die aus eigenem Interesse, ja Schicksalsverbindung zur Frage der Eurythmieausbildung und nicht aus Pflicht zur Gremiumsarbeit aktiv beitragen wollen. Aus der jetzigen Situation ergibt sich, dass die meisten Studenten-Mitglieder im Sommer 2000 ihre Ausbildung abschliessen werden. Dennoch sind diese der Gremiumsarbeit bis Januar 2001 verbunden.

Wir haben bewusst nur die Teilnehmer am Treffen in Dornach zum ersten Jahr Gremiumsarbeit eingeladen, um von einem gemeinsamen Boden aus den Prozess in Gang zu setzen. Sollte sich das Bestehen des Gremiums als fruchtbar erweisen, wäre es für die Zukunft ideal, wenn von jeder Ausbildungsstätte ein Dozent und ein Student teilnahmen. Trotzdem sollte wohl der obengenannte Grund der vorrangige sein.

Um eine gewisse *Kontinuität* der Arbeit zu gewähren, wäre es wünschenswert, wenn die Menschen für *ein Jahr* dem Gremium angehörten (soweit dies natürlich der Terminkalender erlaubt). Wichtig ist es, wenn die Gremiumsmitglieder in ihren Ausbildungen die Studenten der nachfolgenden Studienjahre mit in den Prozess einbeziehen.

*Organisation:* Die Treffen des Gremiums werden - so hoffen wir alle - einmal pro Trimester stattfinden. Da dies eine enorme Extrabelastung bedeutet, wäre es zu hoffen, dass die praktischen Vorbereitungen für die Arbeitstreffen von jeweils anderen Menschen getragen würden. So könnten wir vorbeugen, dass viel Arbeit auf den Schultern weniger lastet.

Die Treffen finden an verschiedenen Ausbildungen statt. Im Januar 2001 wird das Gremium bei der Tagung für Ausbilder an Eurythmieausbildungen Bericht erstatten und Feedback erhalten.

Dieses sind die ungefähren Richtlinien für das erste Jahr - es wird Aufgabe der gemeinsamen Arbeit sein, diese sinnvoll zu gestalten. Wichtig ist der Gedanke, dass es *sich nicht um*

eine Kontrollorganisation handelt, sondern um ein Organ, welches die Potentiale und Ideen in anregenden Austausch bringen will und durch den «Blick über den eigenen Gartenzaun hinweg» hoffentlich Lösungsmöglichkeiten für die vorhandenen Nöte und Probleme schaffen wird.

Das Thema für das erste Arbeitstreffen des Gremiums, das im Frühjahr 2000 stattfinden wird, lautet: «Kommunikation - Gesprächskultur als Basis in der Eurythmieausbildung». Dieses erste Treffen wird auch dazu dienen, uns überhaupt als Gruppe zu finden - ein Grund mehr, das Gespräch in den Mittelpunkt zu stellen.

Wir freuen uns auf eine von gutem Willen für die Zukunft der Eurythmieausbildung befeuerte Zusammenarbeit!

## Veränderungen an der Eurythmie Bühne Hamburg

*Barbara Mraz - Eurythmie Bühne Hamburg*

Nachdem sich 1997 die Eurythmie Bühne Hamburg unter der künstlerischen Leitung von Carina Schmid neu begründet hatte und mit dem Programm «wer wenn ich schree hörte mich denn...» an die Öffentlichkeit getreten war, sah sich das Ensemble im Sommer 1998 vor eine gänzlich veränderte Situation gestellt.

Carina Schmid wurde nach Dornach berufen und schnell zeigte sich, dass durch die vielfältigen Vorbereitungen auf ihre neue Aufgabe, die Bühnenarbeit in Hamburg auch schon vor ihrem Weggang eine Veränderung erfahren musste. Das Ensemble, welches bis zu diesem Zeitpunkt ausschliesslich unter und mit Carina Schmid gearbeitet hatte, stellte sich nun der Frage, ob die einzelnen Mitglieder in der Erarbeitung eines neuen Programms auch zu einer Arbeit untereinander bereit wären und diese gemeinsam in Angriff nehmen wollten. Carina Schmid blieb der Gruppe durch Rat und Tat in der künstlerischen Gesamtleitung herzlich verbunden, die Einstudierung des Programms «...an die Erde» wurde aber in erster Linie durch die Mitglieder des Ensembles bestritten, womit für das Ensemble eine ganz neue Arbeitsweise entstand.

In der Anfangsphase wurde die Gruppe durch so manch heftigen Sturm auf die Probe gestellt und der Entschluss, in Zukunft in dieser Art zu arbeiten, wurde hart geprüft. Aber das Ensemble, welches auch die Musiker und den Sprachgestalter voll miteinschloss, ging gestärkt und verbunden durch das gemeinsam Erlebte aus dieser Zeit hervor.

Im Sommer letzten Jahres wurde Carina Schmid von der Eurythmie Bühne Hamburg mit besten Wünschen für ihre neue Aufgabe verabschiedet und seither beschreitet diese Bühnengruppe ihren Weg ganz aus eigenen Kräften.

Im Herbst folgte zunächst die zweite Tournee mit dem Programm «...an die Erde». Im November wurde dieses Projekt abgeschlossen und das Ensemble schaute nicht ohne Stolz auf die 35 Aufführungen und auf das gemeinsame Ringen um eine verwandelte Arbeitsweise, die immer mehr an Gestalt gewann und den Probenalltag bereicherte, zurück.

Nun steht die Geburt eines neuen Programms bevor, welches im Herbst 2000 Premiere haben wird und gleich anschliessend auf einer Tournee gezeigt werden soll; hierfür laufen bereits die Vorbereitungen.

Für das derzeitige Projekt hat es in der personellen Zusammenarbeit des Ensembles noch einmal eine Veränderung gegeben: Claudine Nierth, die nicht nur als Eurythmistin mitwirkte, sondern auch die Organisation innehatte und Tatjana Belskaja wenden sich zunächst einmal anderen Aufgaben zu, hierbei sei beiden alles Gute gewünscht!

Als Eurythmisten gehören weiterhin zur Eurythmie Bühne Hamburg Stefan Hasler, Andrea V. Held, Barbara Mraz und Hellmut von Pilsach. Tanja Masukowitz, die zurückgekehrt ist, Amy Lebert und Friedhelm Klose erweitern diese Gruppe. Andreas Voigt, unser Sprachgestalter, ist jetzt festes Ensemblemitglied und hat auch die Aufgabe der Organisation übernommen. Als Musiker konnten Malte Heutling und Alan Newcombe gewonnen werden.

Alle Ensemblemitglieder sprachen sich für eine projektbezogene künstlerische Gesamtleitung aus, die einer Person bis zur Beendigung des laufenden Projektes übertragen wird und danach erlischt. Für die jetzige Arbeit haben wir Stefan Hasler gebeten, diese Aufgabe zu übernehmen, ihm zur Seite stehen Mona Doosry, die die Dramaturgie des Programms übernommen hat. Die Einstudierung liegt jedoch, wie auch im vorigen Programm, bei allen Eurythmisten, im Sinne der in unseren Augen notwendigen künstlerischen Gesamtleitung.

# NACHRUFE

## Elena Cristy (14. Oktober 1955 - 28. April 1999)

*Judith Cristy*

Elena Cristy wurde am 14. Oktober 1955 in Honolulu, Hawaii, geboren. Die Inseln sind eine Kette von immer noch aktiven Vulkanen, und weit - mindestens 2500 Meilen (4023 Km) - von jeder kontinentalen Landmasse entfernt. Beide Eltern, drei Großeltern, und eine Urgroßmutter waren alle Anthroposophen. Sie war ein sehr wohl erzogenes Kind, welches mehr Interesse am Schlafen zeigte, als an Essen. Ihr Bruder wurde etwas mehr als zwei Jahre später geboren. Als kleines Kind liebte sie ihn innigst und betrachtete ihn als ihr persönliches Baby. In diesem Alter wurde sie eine geschickte Taucherin, die furchtlos vom Einmeter-Brett springend, ruhig und langsam aus Tiefen von fünf (1,5 m) oder sechs (1,83 m) Fuß wieder zur Oberfläche aufstieg. Ihre erste Schule war eine örtliche Staatsschule, wo sie glücklich war unter den Kindern, die meist von japanischer und chinesischer Herkunft waren.

Als sie fünf Jahre alt war, entschieden ihre Eltern, dass die Kinder in England ausgebildet werden sollten, und die Mutter brachte beide Kinder nach Yorkshire. Nachdem sie zweimal die erste Klasse in verschiedenen Waldorfschulen besucht hatte, zog sie mit ihrer Familie nach Forrest Row um, wo ein Schulbesuch an der Michael Hall Schule unerschwinglich teuer war. Sie ging daher auf die örtliche Grundschule, wo sie sehr glücklich, beliebt und schulisch erfolgreich war.

In der örtlichen Gesamtschule wurde entdeckt, daß dieser physisch schwächliche «Bücher-Wurm» überraschend gut im Speerwerfen war, so daß sie ausgewählt wurde, ihre Schule bei Kreismeisterschaften zu vertreten. Ihre besten Fächer waren sowohl Naturwissenschaften wie Kunst; schließlich beschloß sie ihre Ausbildung an der Universität Sheffield mit einem Abschluß in Landschaftsarchitektur in Verbindung mit Umweltsstudien.

Während ihrer Jugendjahre wurde ihre Beziehung zu ihrem Bruder von Wut und Streitsucht geprägt, was tief in ihrer Seele weiter lebte, selbst nachdem sie in die USA gezogen war. Dies belastete sie sehr, konnte aber ihre Antipathie nicht kontrollieren. Mit ungefähr 26 Jahren wandelte sich dies in eine unbehagliche Toleranz. Seine stark platonische Natur prallte auf ihre stark aristotelische, und es war die aristotelische, welche keine Verbindung zwischen ihnen aufrecht halten konnte. Als sie 28 Jahre alt war, infizierte sich ihr Bruder mit AIDS. Dies veränderte ihr Herz völlig. In den kommenden 14 Monaten verbrachte sie jeden freien Moment den sie ermöglichen konnte mit ihm, ihn hingebungsvoll pflegend, bis sie selbst am Rande der Erschöpfung stand in seinen letzten Lebenswochen.

In der Zwischenzeit hatte sie eine Ausbildung zur Computer-Programmiererin absolviert, um genügend Unterhalt für ein Studium an der Zuccoli Schule in Dornach zu verdienen, die auch ihre Mutter während dem allerersten Ausbildungskurs der Schule besucht hatte und 1953 dort ihr Eurythmie-Diplom erhalten hatte. Da ihr Bruder Ende Oktober starb, fühlte sie sich finanziell nicht sicher genug, die Ausbildung in dem gleichen Jahr zu beginnen. Von verschiedenen Gesichtspunkten sah es nun aus, dass dies ein «Fehler» gewesen war. Von diesem Zeitpunkt an scheint das «Timing» in ihrem Leben nicht mehr gestimmt zu haben. Nach der Ausbildung beteiligte sie sich an der «Londoner» Eurythmie-Schule in East Grinstead. Für ihren Unterhalt arbeitete sie als Programmiererin bei Mercury Provident plc in Forrest Row. Als nächstes übernahm sie die schwierige Stelle einer Oberstufen-Eurythmielehrerin an der Rudolf Steiner Schule, Kings Langley. Dort war es, daß ihr scharfes Denken und ihr gründli-



ches Wissen um alle Aspekte des Tanzes sie zu einer unerwartet beliebten Lehrerin für die meisten ihrer Schüler gemacht hatte. Ihr Buch zum Ausspannen war «Die Philosophie der Freiheit», zu welchem sie jedes eurythhmische Element in Beziehung setzen konnte.

Sie hatte sich am Anfang die Aufgabe gestellt, an diesem schwierigen Arbeitsplatz vier Jahre zu bleiben, doch fiel ihr das «Weiterziehen» schwer und erst nach sechs Jahren sagte sie sich los. Dies war der Sommer 1998, als sie weniger als ein Jahr zu leben hatte. Sie war unsicher und rastlos und brauchte anscheinend immer noch Aufgaben, mit denen sie gerne rang. Anstatt einer Arbeitsstelle hatte sie jetzt sieben Teilzeit-Stellen.

Ungefähr Anfang März 1999 sah es so aus, als würde sie ihre Zukunft in einer energischeren Art angehen, da sie sich entschied, ihr Geld in den USA, welches ihr Vater für sie hinterlassen und das sie seit 1976 ignoriert hatte, zu gebrauchen, um sich eine Wohnung zu kaufen. Sie arbeitete einen genauen Lehrplan für anthroposophische Studieninhalte für die Peredur Eurythmie Studenten für das nächste Jahr aus. Sie immatrikulierte sich für den Heileurythmiekurs. Sie schloß sich einer künstlerischen Eurythmie-Gruppe an und plante eine neue Arbeitsgruppe. Sie begründete viele neue Freundschaften und nahm sich vor, die alten zu festigen.

Zwei Tage nach einer Nierenentzündung starb sie tagsüber am 28. April 1999 friedlich in ihrem Schlaf, im Studenten-Wohnheim der Tobias School of Art. (Sie war im selben Alter wie ihr Vater, als er starb und ebenfalls ganz allein.) Ihre linke Hand lag neben ihrem Ohr und ihr rechter Arm war seitwärts ausgestreckt, wo er an der Wand zur Ruhe kam. Es war offensichtlich die Haltung einer Speerwerferin. Der Kopf war gewendet, so daß es schien, als wären die Augen auf ein Ziel gerichtet worden. Das Gesicht drückte eine entsprechende Entscheidungskraft aus, ein sichtbares Ziel zu erreichen.

Man darf sich all die neuen Beziehungen, die teilweise erfüllten Freundschaften und die Pläne, Menschen zu helfen, intensiver an anthroposophischen Schulungen zu arbeiten, vorstellen wie eine Reise, wie einen geworfenen Speer, in einem großen Bogen auf ihre nächste Inkarnation zu, wo sie mit neuer Kraft und Stärke ausgeführt werden dürfen.

*(aus dem Englischen übersetzt von Gero C. Theel)*

## Ruth Vogel (20. August 1926 - 2. Oktober 1999)

*Nachruf von Gabriela Stüdemann, Bremen*

«Und mein Jüngstes, meine Ruth, muss sich erst im Lebenskampf bewähren. Ich weiss heute noch nicht, wie alles ausläuft. Nur dies weiss ich, dass sie rein und gut ist und immer das Beste will. Sie hat aber auch die Eigenschaft ihres Vaters geerbt, immer für alle da zu sein und die Grenzen ihrer Kraft weder zu kennen noch zu achten.»

Ruth Vogel lässt sich kaum trefflicher charakterisieren, als ihre Mutter es in diesem Brief aus dem Jahr 1952 - in dem sie in Königen ihren Abschluss machte und nach Bremen ging - getan hat. Wie alles «ausgelaufen» ist, das soll hier rückblickend an den zwei hervorstechendsten Aspekten ihres Lebens angeschaut werden: Ihre eurythhmische Arbeit und ihr Einsatz für andere Menschen.

Zu letzterem gäbe es ungezählte Beispiele, ich will nur einige nennen: Manch ein Schüler, der in einer schwierigen Situation war, blieb durch ihre vehemente Fürsprache, ihre Vermittlung an der Schule.



Lange Jahre hindurch hat sie massgeblich Schulveranstaltungen mitgestaltet, von der Planung bis zum Aufräumen war sie unermüdlich oft bis spät in die Nacht dabei, bei Monatsfeiern, Klassenspielen und Eurythmieaufführungen ebenso wie beim Fasching.

Die Kolleginnen und Kollegen fanden bei ihr immer ein offenes Ohr, Anteilnahme und Rat in Fragen des Unterrichtes ebenso wie bei persönlichen Problemen. Dies ging als praktische Unterstützung so weit, dass sie die Teilnehmer ihrer Eurythmiekurse und Freunde wiederholt anregte, die Eurythmieausbildung für ausländische Studentinnen durch Spenden zu finanzieren und auch selber grosszügig half.

Dies soziale Engagement ist eine Fähigkeit, die sie wohl mitgebracht hat.

Die Eurythmie hingegen ist ihr nicht in die Wiege gelegt und nicht geschenkt worden. Sie hat sie mit ungeheurer Willensanstrengung immer wieder neu erarbeiten, man kann schon sagen, erkämpfen müssen - es war ihr «Lebenskampf», wie die Mutter es nennt.

Dazu einiges aus ihrer Biographie (die Zitate sind ihrem eigenen Lebensbericht entnommen):

Sie ist in Goslar geboren und aufgewachsen; wer dort durch die Stadt spaziert, kommt durch die Hokenstrasse, wo die Eltern ein Lebensmittelgeschäft hatten. Der Vater war anderen Menschen zugewandt, hilfsbereit und wegen seiner Tätigkeiten im kirchlichen und kommunalen Bereich wohl angesehen; er starb, als Ruth kaum zehn Jahre alt war. Die Mutter, eine klare, herbe Ostfriesin, musste dann mit vier Töchtern Haus und Geschäft allein führen. So wurde dem Kind kaum etwas von dem geboten, was für ein Eurythmiestudium eigentlich Voraussetzung ist: Sie sprach nie davon, dass sie ein Musikinstrument erlernen konnte, Literatur, Kunst erschienen nicht in ihrem Umkreis... Auch die Realschule bot wohl wenig Anregung, zumal Ruth es nicht leicht hatte, deren Anforderungen zu genügen: «Ich war ein sehr lebhaftes Kind, in der Mittelschule drückte sich eine grosse Schwere auf mich. - Ich konnte nicht so gut lernen. ... Mit grosser Mühe kam ich aber ins Ziel.»

Nach dem Pflichtjahr und dem Arbeitsdienst in Sachsen, von wo sie kurz vor Kriegsende zu Fuss fliehen musste, kam sie an die Frauenfachschule nach Hannover. Durch ihre älteste Schwester bekam sie in dieser Zeit Kontakt zur Anthroposophie, nahm an Kursen teil und sah eine Eurythmieaufführung. 1948 entschloss sie sich, das Eurythmiestudium zu beginnen. «Nun traten alle Widerstände auf. Meine Mutter wollte die Eurythmieausbildung nicht. - Auch schloss ich mit gutem Erfolg die Fachschule ab, die Freunde verstanden mich nicht und wendeten sich von mir ab. Und die Lebensversicherung, die mein Vater für jedes Kind abgeschlossen hatte, wurde entwertet. 40.- DM bekamen wir, glaube ich.

Nun fuhr ich im Herbst 1949 nach Köngen und begann gegen alle Widerstände die Eurythmieausbildung. Bekam von Mutter 70.- DM im Monat und kein Verständnis. - Dort musste ich mir nun mein Geld verdienen. Putzte morgens den Schwaben ihre Wohnungen, ging in Fabriken und in den Ferien, wo es nur Arbeit gab. - Das Studium war hart für mich, es fehlte mir an Schulbildung...Ich hungerte viel. Musste zwei Winter in nicht heizbaren Zimmern zubringen und konnte das schnelle Tempo im Studium nicht einhalten. Doch halfen mir Kursteilnehmer und stützten mich, wo es nur ging. Jedoch bekam ich eine sehr schwere Krankheit und musste für Mutter verborgen zu einer Familie nach Frankeneck. Nach einem Vierteljahr konnte ich das Studium wieder fortsetzen. Machte mein Diplom im März in Köngen.»

Der Brief eines Mitstudenten aus dieser Zeit bestätigt, wie schwierig die Studienbedingungen und wie extrem hoch die Anforderungen waren, und dass den Lernenden wenig Geduld und Verständnis entgegengebracht wurde. Ruth Vogel deutete später öfter an, dass Else Klink sie für diese Ausbildung nicht sonderlich geeignet hielt und keine Rücksicht auf ihre Schwierigkeiten genommen wurde.

1952 wurde sie als Lehrerin an die Bremer Waldorfschule gerufen, die im Aufbau war. Viele Jahre unterrichtete sie in unzulänglichen Räumen: Anfangs in einer Turnhalle, in der abends Vereinssitzungen stattfanden und wo morgens zuerst die vollen Aschenbecher geleert werden mussten; in der Villa, die dann erworben wurde, im niedrigen Keller; ein anderer «Raum war im Hauptunterricht Klassenraum, jedes Mal mussten wir die Schulbänke in der Pause herausräumen. Wir waren zwischen Lehrerzimmer und einer Klasse eingeklemmt: leise sprechen, leise Klavier spielen, nicht schimpfen.» Auch die späteren Unterrichtsräume in diesen Privathäusern wiesen selbstverständlich viele Mängel auf.

Erst nach zwanzig Jahren Arbeit unter solchen Bedingungen konnte sie in der neu erbauten Schule in einem richtigen Eurythmieraum ihre Schüler unterrichten!

Sie hat zeitlebens unter ihren mangelnden musikalischen und literarischen Kenntnissen gelitten, hatte Schwierigkeiten, sich Neues anzueignen, Gedichte zu lernen ebenso wie zum Beispiel historische Zusammenhänge zu erfassen, wo sie sich doch so gern mit den Kulturepochen der Menschheit beschäftigte. Jede einzelne Stunde, für Schüler wie für ihre Laienkurse, hat sie auch in dieser Hinsicht gründlich vorbereiten müssen, stets von der Sorge begleitet, ob auch richtig war, was sie darstellte.

Und nicht zuletzt hat sie - im Lauf der Jahre immer stärker zunehmend - gegen ihre Physis angekämpft: Schon in jungen Jahren waren ihre Bewegungen im Alltag alles andere als harmonisch-fließend. Später konnte sie sich nur noch unter Schmerzen bewegen, bedingt durch Arthrose und Erkrankungen der Beine und Füße.

In ihrem Ringen um Eurythmie hat sie sich vor allem in dem ersten Bremer Jahrzehnt Hilfe erbeten und erfahren: Nora von Baditz und Lory Maier-Smits kamen öfter für einige Tage zu ihr nach Bremen. «Diesen beiden Persönlichkeiten verdanke ich sehr viel, sie führten mich und gaben mir Mut.»

Wenn sie ihre Stunden gab und selber Eurythmie machte, so sah man all die Mühe, die Schwierigkeiten nicht, sondern was sichtbar wurde, war eine bewundernswerte Pädagogin, die begeistern konnte und mit viel Schwung, Humor und Phantasie unterrichtete. Und ihre Bewegungen waren so durchgearbeitet, sie strahlten so über das Leibliche hinaus, dass die physischen Mängel unsichtbar wurden.

Vor allem in den letzten zehn Jahren ihres Lebens konnte sie vielfältig und intensiv von ihrem Erarbeiteten an junge Kolleginnen und Kollegen weitergeben: An den Eurythmieschulen in Hamburg, Hannover und Alfter; in Kursen des «Berufsverbandes»; in der Stuttgarter Lehrerbildung. Und in den letzten sieben Jahren vor allem in der von ihr initiierten «Norddeutschen Eurythmielehrer-Ausbildung». Wie oft hat sie die jungen Menschen, vor allem der Hamburger Schule, in die Pädagogik der einzelnen Klassen eingeführt, am liebsten noch zu der Zeit, wo sie selber unterrichtete, so dass sie die Arbeit praktisch zeigen konnte. In wie vielen Stunden überall in Deutschland hospitierte sie auch in den letzten Jahren bei jungen Kollegen, wie viele Ratschläge konnte sie ihnen geben! In ihren Kursen behandelte sie vorzugsweise die Elementarwesen, die Kulturepochen, den Stabreim.

So hat sie sich «im Lebenskampf bewährt» - ihre Mutter konnte es wohl noch erleben und auch anerkennen. Diejenigen, die sie kennenlernen konnten, gedenken ihrer mit grosser Dankbarkeit und mit der Wärme, die sie selber ausstrahlte. Möge dies Leben ein Ansporn und Vorbild für uns sein, die eigene Lebensaufgabe zu erkennen und sie, ungeachtet aller Mühen, mutvoll zu ergreifen.

*Stefan Hasler / Carina Schmid*

Ruth ist in eine katholisch geprägte Familie in Goslar hineingeboren. Als die jüngste von vier Schwestern verbringt sie eine fröhliche, lebendige Kindheit in kleinstädtischen, bürgerlichen Verhältnissen. Ihre Bezugsperson ist ihr Vater, der ihr die Liebe zur Welt eröffnet. Wie Ruth neun Jahre alt ist, stirbt der Vater an einem Tumorleiden, was für sie zeitlebens einen besonders tiefen Verlust bedeutet.

Während der Kriegszeit besucht Ruth eine Hauswirtschaftsschule in Hannover. Tief versteckt im Wald lernt sie einen Menschen kennen, der sich in einer einfachen Hütte mit einer grossen Bibliothek ganz nur seinen Studien widmete. Er zeigt Ruth und ihrer Schwester die Steine, Bäume und vor allem die Sterne und führt die beiden in einer wohl sehr elementaren und fundierten Art und Weise in die Anthroposophie ein. Ruth findet da ihr eigentliches Zuhause. Ihre Schwester entschliesst sich, Eurythmie in Wien zu studieren und wird während des Studiums schwer psychisch krank und damit zeitlebens pflegebedürftig. Ruth übernimmt diese Pflege während ihres weiteren Lebens.

Ruth selbst beginnt mit dem Eurythmiestudium 1948 bei Else Klink in Köngen. Ihre damaligen Freunde verstehen den Schritt nicht und brechen den Kontakt ab, auf dem Hintergrund ihres starken Katholizismus verstösst ihre Mutter sie sogar. Bei einem Arztbesuch in Arlesheim wird ihr gesagt, dass sie mit diesen Füßen nicht Eurythmie studieren könne. Sie fühlt sich von Else Klink nicht ganz angenommen. (Später konnte sie das Verhältnis zu Else Klink sowie zu ihrer Mutter klären, worüber sie sehr dankbar war.) So bricht sie nach einem durchfrorenen und durchhungerten ersten Studienjahr psychisch zusammen. Viele geistige Wahrnehmungen kann sie nicht verarbeiten. Eine reiche Familie nimmt sie auf und hilft ihr, zu Kräften zu kommen, aber auch hier fühlt sie sich fremd. Durch ausgedehnte Spaziergänge gelingt es schliesslich einer Studienfreundin, Ruth durch starke Naturerlebnisse wieder an die gesundenden Kräfte anzuschliessen und damit zu sich selbst zu führen. So kann sie das Eurythmiestudium weiterführen und mit den Abschlussthemen *Allegro barbaro* von Bartók, Kulturepochen u.a. beenden.

Für sie ist ganz klar, dass ihr Impuls in die Pädagogik geht. So beginnt sie mit der Arbeit an der Waldorfschule Heidenheim, von wo sie aber bald an die Waldorfschule Bremen gerufen wird. Das ist das erste Mal, wo Ruth ihr eigener Impuls von der Welt aus entgegenkommt! Nun beginnt ihr langes, intensives Arbeitsleben mit den Kindern, Schülern und zahlreichen Laien. So sonnig, frohgemut und offen für jeden Menschen, wie sie gewirkt hat, so kommen in ihren Tagebüchern ihre Zweifel, Ängste und Nöte zum Vorschein. Sie hat sich alle diese Aufgaben nicht eigentlich zugetraut und gegen viele Widerstände gearbeitet.

Ruth lebte ganz und gar für die Eurythmie. Einen regen Arbeitsaustausch pflegte sie unter vielen anderen mit Nora von Baditz, die sie in ihrem pädagogischen und eurythmischen Impuls voll unterstützen und bejahen konnte. Zu Eva Lunde entsteht erst in ihrem späteren Leben eine Verbindung, woraus u.a. eine Arbeit an dem schon fast vergessenen Stabreim entsteht. (Eine Broschüre liegt vor). Eine grosse Freude ist es ihr, als 1977 die Eurythmieschule in Hamburg neu begründet wird, wo sie in Zusammenarbeit mit Carina Schmid die pädagogische Eurythmie aufbaut und bis zu ihrem Tode unterrichtet. Aus dieser Arbeit (später auch an vielen anderen Eurythmieschulen) geht ihr brennender Impuls hervor, die Studenten auf die Pädagogik vorzubereiten. Durch diese Berufsvorbereitung kommt sie in Kontakt mit Jakob Streit, mit dem sie die gemeinsame Liebe für die Elementarwesen teilt. Zudem gab Ruth seit Jahrzehnten Laienurse in Bremen und hat dadurch einen grossen Freundeskreis gebildet.

Wie sie die Waldorfschule 1986 verlässt, widmet sie sich ganz der Berufsvorbereitung und Berufshilfe. Die norddeutsche Eurythmielehrerausbildung wird u.a. zusammen mit Dr. Beetz

ins Leben gerufen und sie hilft mit vielen Mentorschaften, berät unermüdlich und macht mit nie nachlassender Energie viel Mut. Sie hat die Fähigkeit, durch zahlreiche Besuche und Hospitationen ausserordentlich viele Eurythmielehrer in ihren jeweiligen Arbeitssituationen ganz im Bewusstsein zu tragen und zu stützen. Bis zum Schlusse ihres Lebens hatte man den Eindruck, sie sei noch ständig von hüpfenden und springenden Kindern umgeben. Dieses Leben begleitete sie stets. Mit ihrer immerwährenden Begeisterung hat sie in vielen von uns die Liebe zur Eurythmie entflammt!

Es ist sicher für Ruth eine besondere Gnade, mitten aus der Arbeit heraus im Kreise ihres langjährigen Laienkurses in ihrem Eurythmiesaal in der Waldorfschule Bremen sterben zu können.

Ihre letzte Vorbereitung galt dem folgenden Text aus Jesaja 60, 1-3:

«Richte dich auf  
du Menschenseele  
werde licht,  
denn dein Licht kommt  
und die Lichtgewalt des Ich - Bin  
strahlt auf über dir.

Denn siehe:  
Finsternis umhüllt die Erdenwelt  
und Dunkel bedeckt die Völker  
doch über dir geht auf wie die Sonne  
der Ich - Bin  
und seine Lichtgewalt leuchtet auf  
über dir.

Und die Völker  
Sie werden im Lichte deines Wesens  
Wege finden zum Geiste:  
Könige werden sie sein  
In dem Morgenröteglanz  
Der da aufgeht über dir.»

## Gertrud Haussmann-Vogel (20. 2.1912 - 1.11.1999)

*Renate Deschner*

Gertrud Haussmann wurde in Fürfeld, Kreis Alzey geboren und wuchs in Wonsheim und Wöllstein, im Landkreis Hessen im grossen Kreis ihrer Familie auf. Ihr Vater war dort als evangelischer Pfarrer tätig. 1925 zog die Familie nach Stuttgart, wo Gertrud Haussmann und ihre Geschwister die erste Waldorfschule auf der Uhlandshöhe besuchen konnten. Fünf Jahre lang ging sie in diese Schule bis zur 12. Klasse.

Im Elternhaus bei der Uhlandshöhe sollte auch ihre langjährige Heimat und ihre vielseitige Tätigkeit als Sprachgestalterin in Kunst, Therapie und Pädagogik sein. 1931 nach Beendigung der Schule begann Familien- und zeitbedingt ein Vielseitiges an Aktivitäten. So studierte sie ab 1931 für kurze Zeit Klavier und Tonsatz, machte 1934 eine Ausbildung als Diätassistentin,

war 1935/36 Praktikantin im Naturkrankenhaus Glasow Post Berlin, 1937/38 Laborantin und Stenotypistin in Dresden.

Schon in jungen Jahren wurden ihr liebe Freunde durch überraschenden Tod von ihrer Seite weggenommen, was in ihrem weiteren Leben sich wiederholte. Trotz dieser sich wiederholenden, einschneidenden Erlebnisse, war sie immer bereit, neue, wertvolle Verbindungen aufzunehmen. 1940 verlor sie im Krieg, durch Tod, ihren Verlobten, eine prägende Bindung für ihr ganzes weiteres Leben. Während des Krieges half sie in den Familien ihrer Brüder.

Mit Kriegsende fand Gertrud Haussmann *ihren Beruf*: 1945 begann sie bei Ida Rüchardt mit Sprachgestaltungsunterricht. Dann liess sie sich bei Dora Gutbrod, Erna Grund, bei ihrem Schwager Dr. Wolfgang Greiner und Kurt Hendewerk in Dornach in Sprachgestaltung ausbilden. Sie betreute ihre Eltern bis zum Tode und begann als Sprachgestalterin in Stuttgart tätig zu werden.



Kurz nach Ende des Krieges heiratete sie Erwin Haussmann. Diese Verbindung war jedoch nicht sehr glücklich und wurde nach kurzer Dauer wieder geschieden.

Sie war immer bereit, auch Kurse in anderen anthroposophischen Einrichtungen zu geben wie in Rüspe, Lehretagung Stuttgart, Eckwälden, um einiges zu nennen. Viele Rezitationen mit musikalischer Umrahmung fanden durch sie und mit ihr in verschiedenen Einrichtungen und Orten statt. So auch Rezitationen mit Schülern in Eckwälden und Stuttgart. Oftmals spielte sie selbst dazu Klavier und es war eine Freude, ihr zuzuhören, denn ihr Spiel war immer ausdrucksvoll und gut.

In den Jahren 1962-85 fand am Ammersee, mit ihren Brüdern eine jährliche Tagung des Seminars für freiheitliche Ordnung statt, wo sie das künstlerische Programm zum Abschluss der Tagung mitgestaltete und mit Schülern ernste, oftmals jedoch heitere und kabarettistische Beiträge brachte.

Zu Fasching geboren, war ihr der Humor in die Wiege gelegt worden. Trotz allem Ernst in ihrem Leben, bewahrte Gertrud Haussmann den Humor und man konnte mit ihr auch Schwierigem noch etwas Heiteres abgewinnen.

Die Einstudierungen von Klassenspielen in den Waldorfschulen Ulm und Wuppertal, in Zusammenarbeit mit ihrem Bruder Lothar Vogel, und in der Freien Waldorfschule Kräherwald, Stuttgart, fanden echte Anerkennung. Der freien Eurythmiegruppe Stuttgart, im Rudolf Steiner Haus, sprach sie viele Jahre zu Proben und Aufführungen zur Eurythmie.

In den letzten Jahren ihres Lebens beschränkte sich ihre Tätigkeit auf Stuttgart. Zweimal jährlich Aufführungen mit ihrem Schülerkreis, ein Sprachgestaltungskurs für Eurythmieschüler von Frau Asschenfeldt, Einstudierung von zwei Puppenspielen in der Christengemeinschaft. Die letzte Vorführung durch ihre Schüler fand noch im Juni 1999 in Haus Morgenstern statt, wo sie seit Ostern 1999 bis zu ihrem Tode war.

30 Jahre ihres langen, reichen Lebens wurde durch eine Krankheit geprägt, die immer mehr fortschreitend, durch anhaltende Schmerzen, ihr die Kraft zum Wirken und Leben nahm.

Auch noch die letzten Monate gab sie, nun vom Bett aus, ihren langjährigen Schülern Sprachgestaltungsunterricht.

Gertrud Haussmann hatte eine ausgesprochen gute schauspielerische Begabung, für Ernstes und Heiteres, was sie allen ihren Schülern anregend weitergeben konnte. Viele dramatische Szenen und Texte vieler Autoren, kamen durch sie zur Aufführung. So wurde z.B. «Die

Heirat» von Gogol, in gekürzter Form, von ihren Schülern in Eckwälden aufgeführt. Selbst Schauspieler suchten bei ihr weitere Anregungen durch die Sprachgestaltung.

1973 hatte sie in Bern die Erarbeitung der Lautgebärden von Herrn Duwan kennengelernt, was sie sogleich in ihre Arbeit mit aufnahm. Das Lösen zwischen den Silben, das Rhythmische in seiner Verschiedenheit in der Sprache, der differenzierte Ausdruck des seelischen Erlebnisses durch das Ergreifen und Bilden der Plastizität der Sprache, war ihr ein grosses Anliegen. Jordans Alliteration kam ihr da, in ihrer starken Bildhaftigkeit, in der sich wiederholenden Plastizität des gleichlautenden Konsonanten, entgegen, was sie mit Freude mit ihren Schülern erarbeitete. Hier sei etwas aus ihrer Arbeit angeführt. Besonders bei zu harter Stimme sagte sie, Blaselaute sind Öl für die Stimme, die Stimme wird dadurch geschmeidig. «S» und «M», der Mittlerlaut, waren ihr dabei sehr wichtig. Am «W» lerne man Widerstände zu überwinden. Es sei der Wind, der den nachfolgenden Vokal, das ganze Wort, ja die Sprache in Bewegung bringt. Eintauchen in die Sprachqualitäten, nicht nur reine Information durch die Sprache, das war ihr ein grosses Anliegen. Sie konnte mit Vokalen feinste Farbstimmungen malen. Als Beispiel sei hier ein Satz aus Schillers «Braut von Messina», Monolog der Beatrice angeführt: «Er ist es nicht. - Es war der Winde Spiel, die in der Pinie Wipfel sausend streichen;...» Hier gab sie folgende Anregung: «Ein Tropfen *U* in helles *I* gemischt, als Ausdruck der Furcht.»

Gertrud Haussmann hatte eine Hingabe an alles, was sie begeisterte und sie frug nie, was es ihr persönlich brachte, wenn sie aus ihrem reichen Erfahrungsschatz weitergab. Sie hatte eine ausgeprägte soziale Fähigkeit im Sinne der Dreigliederung von Rudolf Steiner. Bis ins hohe Alter bewahrte sie ihren Humor, ihre jugendliche Begeisterungsfähigkeit, ihre Offenheit für Neues. So wurde der Altersunterschied zwischen ihr und ihren oft 30 - 50 Jahre jüngeren Schülern irrelevant, wie aufgehoben. Sie verstand es, ein gegenseitiges Vertrauen aufzubauen, und die Menschen wurden darin nie enttäuscht. Sie war ein Mensch, der, wenn auch nicht ohne Korrektur, immer wohlwollend zur Seite stand und die Verschiedenheit auf sich beruhen liess. Wenn etwas schwierig und nicht zu lösen schien, sagte sie: «Lassen wir das auf sich beruhen», mit anderen Worten, überlassen wir es der Zeit.

Sie umsorgte ihren Bruder Lothar Vogel, in den letzten Jahren seines Lebens, bis zu dessen Tode 1997. Gertrud Haussmann war ihr ganzes Leben tief verbunden mit dem Gedankengut der Anthroposophie und deren Verwirklichung. In Bescheidenheit half sie wo immer ihr Einsatz benötigt wurde. Das Augenlicht liess seit 1983 immer mehr nach, so dass ihr schliesslich das Lesen und Klavierspielen nach Noten für die letzten 10 Jahre ihres Lebens genommen wurde. Mutig trug sie diese immer grösser werdende Einschränkung, ohne Medien wie Radio, Kassetten etc. als Ersatz zu verwenden. Bis zu ihrem letzten Lebensjahr, nahm sie an Vorträgen, Veranstaltungen und an Abendpredigten zu Festeszeiten, in der Christengemeinschaft mit grossem Interesse teil, immer bereit, Neues und Wesentliches aufzunehmen.

Mich verband mit Gertrud Haussmann eine fast 28jährige Freundschaft. Sie war meine erste Sprachgestaltungslehrerin, beginnend vor 28 Jahren. Viele Menschen besuchten sie noch in Haus Morgenstern. Viele Menschen denken in Liebe und Dankbarkeit ihrer und sind mit ihrem bescheidenen, klaren und liebevollen Wesen weiterhin verbunden.

## Marlies Koppe (21. November 1958 - 4. November 1999)

*Tille Barkhoff*

Die Sterne zur Todesstunde von Marlies Koppe:

Das Sein, es verzehrt das Wesen,	☉ ♍
Die Seele ergreife Welten,	♀ ♍
Erreichtes beschliesst die Strebelust	♃ ♌
Im inneren Lebenswiderstand	♂ ♌
Am Widerstand gewinne,	♃ ♍
In leuchtendes Seins-Gewahren.	♃ ♃
O Seele, erkenne die Wesen!	☾ ♍

Marlies Koppe war lange Jahre Mitglied der Bühnengruppe Hamburg. In den letzten Monaten ihres Lebens hat sie immer wieder ausgesprochen, wie entscheidend für sie diese Arbeits- und Lebensphase war. Der Menschenkreis der Bühnengruppe wurde zu ihrem Freundeskreis, mit dem sie sich bis zu ihrem Tode verbunden fühlte.

Marlies Koppe wurde als jüngstes Kind der Familie geboren und verlor mit vier Jahren ihre Mutter. Der Vater heiratete wieder und Marlies hatte damit eine Stiefmutter, die sich nicht mit den Kindern ihres Mannes verbinden konnte. Marlies litt als Jüngste besonders darunter. Sie sprach selten darüber, aber es war deutlich, dass sie auf eine sehr schwere Kindheit mit ihrer Stiefmutter zurückblickte. Sie verliess dementsprechend früh das Elternhaus. Die Eltern schickten sie in eine Hauswirtschaftslehre. Danach sollte sie in privaten Haushalten arbeiten und dann heiraten.

Aber Marlies erkämpfte sich ihre Ausbildung von der Realschule bis zum Abitur und studierte schliesslich Ernährungswissenschaften. Sie führte ein buntes Studentenleben in einem weiten Freundeskreis, jobte in Bars etc.

Mit 20 Jahren kam ihre erste Krebserkrankung. Sie wurde von einem anthroposophischen Arzt behandelt und lernte so die Heileurythmie kennen. Diese half ihr die Krankheit zu überwinden und eröffnete ihr eine völlig neue Welt. Sie entschloss sich daraufhin zum Studium an der Eurythmieschule Hamburg im C-Kurs. Ihr äusseres Erscheinungsbild war noch untypisch für eine Eurythmiestudentin, aber innerlich war sie durch ihre Erfahrungen mit besonderem Ernst bei dem Studium. Noch mancher Zuschauer erinnert sich an ihre «Epimelaia»-Darstellung zum Ausbildungsabschluss. Die Aufnahme in die Bühnengruppe daraufhin war für sie eine Erfüllung, und ihre Mitarbeit war von einer grossen Ehrfurcht vor der Eurythmie geprägt.

Parallel zur Bühnentätigkeit hat Marlies jahrelang vor allem in Neumünster im Kindergarten, in der Waldorfschule und in Laienkursen Eurythmie unterrichtet. Sie hat damit die 1. Gründungsphase der dortigen Waldorfschule mitgeprägt.

Nach vielen Jahren zeigte sich, dass diese Arbeit genauso wie die Mitarbeit an der Bühne für Marlies selbst keine Entwicklungsdynamik mehr hatte. Die Zeit einer grossen Suche nach neuen Aufgaben und Herausforderungen begann mit Tätigkeit an der Bühne in Järna, in der Waldorfschule in New York, im Mondensemble in Berlin etc. Ausserdem lernte sie ihren späteren Lebenspartner Johannes Walter kennen, der genauso wie sie nach einer neuen Berufssituation suchte.

Schliesslich liess er sich in Berlin als Heileurythmist nieder und Marlies ging an die Rudolf Steiner Schule Berlin-Mitte. Marlies' Leben wurde wieder ruhiger und glücklicher. In dieser



Zeit traf sie ein neuer Schicksalsschlag, der plötzliche Tod von Johannes. Er ertrank vor ihren Augen in Lanzarote.

Drei Monate später erhielt sie die erneute Diagnose: Krebs. Es erforderte Kraft und Überwindung nicht einfach Johannes folgen zu wollen, sondern den weiteren Lebensweg allein und mit realistischem Blick in die Zukunft zu gehen. Sie konnte noch, eingeschränkt - entsprechend ihrer Kräftesituation, die Heileurythmieausbildung in Stuttgart machen. Dann wurde sie in Neumünster von einer Familie aufgenommen für die letzten Monate ihres Lebens. Sie wurde damit von den Menschen gepflegt, mit denen sie früher dort Eurythmie gemacht hatte.

Es war eindrücklich zu erleben, wie innerlich gradlinig Marlies Koppe ihren äusserlich, auch durch all die Schicksalsschläge so «krummen» Weg bis zuletzt gegangen ist. Sie erlebte es als eine ihrer letzten Aufgaben, immer mehr zu sich selber zu finden, sich mit sich selbst zu versöhnen. Sie konnte von all ihren Freunden, die zum Teil weit entfernt lebten, Abschied nehmen und diese damit zuletzt wie eine Familie um sich vereinen.

# ANKÜNDIGUNGEN & TAGUNGEN

## The Speech School

*Peredur Centre for the Arts*

Kursangebote an der Schule für Sprachgestaltung in England

Einwöchiger Sommerkurs – Juli 2000 –  
Eine Einführung zur Sprachgestaltung unter der Leitung von Janis Mackay.

Einjähriges Grundstudium, in welchem die Studenten mit den Künsten der Poesie, des Dramas und des Geschichtenerzählens bekanntgemacht werden. Dieser einjährige Kurs gibt den Studenten Grundkenntnisse der Sprachgestaltung und kann für Lehrer im Freijahr, oder für Menschen, welche die Kunst der Sprache kennenlernen wollen, ideal sein. Dieses einjährige Grundstudium gilt gleichzeitig als das erste Jahr für die vierjährige Ausbildung.

Vierjährige Ausbildung in Sprachgestaltung mit Diplomabschluss, anerkannt durch die Sektion für redende und musizierende Künste am Goetheanum.

Kursleiter ist Christopher Garvey, Assistenz: Janis Mackay.

Um mehr zu erfahren, oder um unsere Broschüre zu erhalten, wenden Sie sich bitte an die folgende Adresse:

*The Speech School  
Peredur Center for the Arts  
West Hoathly Road, East Grinstead, West  
Sussex RH19 4NF, UK  
Tel/Fax: +44-1342-32 13 30 / Studenten: +44-  
1342-32 43 84  
e-mail: [speech1@globalnet.co.uk](mailto:speech1@globalnet.co.uk)*

## Grüsse aus St. Petersburg: das Eurythmie-Abschluss- jahr auf Reisen

In der Zeit, wenn Sie diese Zeilen lesen, ist der Eurythmiekurs von St. Petersburg in bewegter Hoch-Zeit des Strebens, Übens und Abrundens der vierjährigen Ausbildung. Im Sommer 2000 wird also hier der erste Eurythmiediplomabschluss stattfinden. Während dieser vier Jahre haben die Studenten und Lehrer unter schwierigen Verhältnissen und doch mit unermüdlichem Enthusiasmus die Arbeit durchgeführt, ökonomisch gestützt von verschiedenen Sponsoren in Deutschland, Holland, Schweden und der Schweiz. Der Kurs möchte gern nach Dornach fahren, um an dem Treffen der anderen Eurythmieabschlussklassen teilzunehmen Anfang Juli. Keiner der hiesigen Studenten ist zuvor in Dornach gewesen.

Es bedeutet für uns eine sehr lange Reise und gibt aber auch Gelegenheit auf dem Weg unsere verschiedenen Freundes- und Sponsorenstädte zu besuchen, um das Abschlussprogramm zu zeigen. Das Programm ist sehr vielseitig, hauptsächlich russische Texte und Musik. In einem zweiten Programm gibt es ein Märchen: Wassilissa, die Allweise und Iwan, der Held (auch genannt: Die Froschzarin).

Die Gruppe besteht aus 18 Studenten (bald Eurythmisten), dazu kommen Lehrer, Rezitatoren, Musiker, Beleuchter und der Chauffeur. Die Aufführungen sind geplant zwischen dem 16. Juni und 3. Juli 2000 in Helsinki, Järna, Kalmar, Hamburg, Witten, Breda, Zeist, Den Haag, Alfter, Stuttgart, Lautenbach und Dornach.

Wir teilen das mit, weil diese Situation in St. Petersburg erstmalig und wohl auch einmalig ist. Wir wünschen uns viel interessiertes und frohes Publikum.

*Für die Ausbildungsarbeit zeichnen:*  
Tille Barkhoff, Maria Scheily, Inge Schwarz

## Fortbildung für Sprachgestalter

Im Januar 2000 wird ein einjähriger Fortbildungskurs in Sprachkünstlerischer Therapie beginnen. Der Kurs steht offen für ausgebildete Sprachgestalter und für Sprachstudenten im 3. und 4. Ausbildungsjahr. Die Veranstaltungen sind wie folgt geplant:

- 22. Januar: Die drei Atemgesetze und die Dreigliedrigkeit des Sprachprozesses (Zusammenhang von Kopf, Lunge und Leber)
- 26. Februar: Die vier Stützen für den Sprechvorgang und die Bewegungsarten der vier Temperamente
- 18. März: Die Stufen des Sprechens von Dichtung unter therapeutischen Aspekten (Auffälligkeiten beim Sprechen)
- 15. April: Die fünf Krankheitsformen und die Sprachkünstlerische Therapie
- 31. Mai – 3. Juni: Karmisch mitbedingte Erkrankungen (Muskelbehandlung, Zusammenhang von Kehlkopf, Herz, Uterus)
- 15. Juli: Fortsetzung: Die fünf Krankheitsformen und die Sprachkünstlerische Therapie
- 14. Oktober: Luziferisch und ahrimanisch bestimmte Krankheiten (Widersacher-mächte und Wesensglieder, Arbeit mit den Rhythmen)I
- 11. November: Übungsabläufe in der Sprachkünstlerischen Therapie

Als Grundlage des Jahreskurses dient folgende Literatur: Rudolf Steiner GA 107 *Geisteswissenschaftliche Menschenkunde* und Rudolf Steiner Tb 2 *Sprechen und Sprache*.

An den Samstagen wird der Unterricht stattfinden von 10.00 Uhr bis 12.30 Uhr und von 14.30 Uhr bis 16.30 Uhr.

Die Fortbildungstage können einzeln besucht werden. Sie bauen jedoch aufeinander auf, und es empfiehlt sich, die Veranstaltungen fortlaufend zu besuchen. Durchlaufend anwesende Teilnehmer erhalten am Ende der Reihe eine Bescheinigung über die Fortbildung.

*Anfragen an:*  
*Institut für Sprachgestaltung und Sprachkünstlerische Therapie*  
*Johannes-Kepler-Strasse 10*  
*DE-75378 Bad Liebenzell-Untertengenhardt*  
*Tel: +49-7052-31 16 Fax: +49-7052-93 30 42*

## Artistic training course in Melbourne, Australia

Aurora Australis Anthroposophical College of the Arts invites Eurythmists to take part in a ten weeks long Artistic Training Course, from 24<sup>th</sup> of July to 30<sup>th</sup> of September 2000. We will finish this course with a public performance in the «Renaissance Theatre», Melbourne, which at the same time will be the festival of the tenth year's anniversary of our Eurythmy School. Artistic Director: Birgith Lugosi

The cost of this course is AU\$ 1500,-

Please send your application before 15<sup>th</sup> of June 2000.

(We can help you to find «food and shelter» for you within the «family stay in Australia» program, which contains meals and own room, for about AU\$160,- per week)

*Write to:*  
*Aurora Australis*  
*P.O. Box 18, KEW 3101, Victoria, Australia*  
*Tel: +61-3-9455-08 09, FAX: +61-3-9455-08 22*  
*e-mail: g.lugosi@hfi.unimelb.edu.au*

## Pädagogische Eurythmieausbildung am Rudolf Steinerseminar in Järna

28. August 2000 - 1. Juni 2001

Diese Fortbildung ist für diplomierte Eurythmisten gedacht, die in einer der nordischen Waldorfschulen unterrichten wollen.

Der Unterricht am Seminar verläuft in Epochen, wo die Unter-, Mittel- und Oberstufe spezifisch bearbeitet werden. Dazwischen soll der Aufenthalt an Schulen einen lebendigen Eindruck von den praktischen und sozialen Seiten des Unterrichtens vermitteln. Unter Anleitung eines «Mentors» können neugewonnene Erkenntnisse praktiziert und zu Fähigkeiten gewandelt werden. Das Weiterbildungsjahr setzt eine selbständige und individuelle Arbeitsweise der Studenten voraus.

Der Kurs umfasst die folgenden Themen:

- Menschenkunde
- Die Entwicklung des Kindes und der Lehrplan der Waldorfschule
- Formenzeichnen, Geometrie
- Heimatsprache
- Grundlegende Eurythmieübungen
- Ton- und Lauteurythmie vom Kindergarten bis zur 12. Klasse
- Vorstellungen der Eurythmiestunden der Kursteilnehmer

Es ist wünschenswert, dass die Kursteilnehmer sich im voraus mit dem Inhalt dreier Bücher von Rudolf Steiner, die grundlegend für die Erziehung sind, bekannt gemacht haben: Erziehungskunst, Methodisch-Didaktisches (GA 294); Meditativ erarbeitete Menschenkunde (GA 171); Allgemeine Menschenkunde (GA 293).

*Dozenten:*

Aurora Granstedt, Marianne Kleiser, Walter Liebendörfer und Gastlehrer

*Kosten:*

Die Ausbildung ist vom Schwedischen Staat anerkannt. Wir haben 10 Plätze, die ohne Kursgebühr angeboten werden, in erster

Linie für die Studenten, die ihre Ausbildung in Järna durchgeführt haben.

Kursgebühr für übrige Teilnehmer: SEK 20.000

*Anmeldung und Anmeldeformulare sowie weitere Auskünfte:*

*Aurora Granstedt, Rudolf Steinerseminar*

*SE-15391 Järna*

*Tel.: + 46-158-3 30 58*

## Freie Hochschule Stuttgart Seminar für Waldorfpädagogik Pädagogische Ausbildung zum Eurythmielehrer

Studienjahr 2000 / 2001

Beginn: 10. September 2000

Abschluss: 6. Juli 2001

1. Trimester: Unterstufe
2. Trimester: Mittelstufe
3. Trimester: Oberstufe

In jedem Trimester findet ein etwa 4-wöchiges Praktikum statt.

Kursbetreuer: Karin Unterborn

Ein Prospekt ist ab Mai 2000 erhältlich:

*Seminar für Waldorfpädagogik*

*Hausmannstr. 44 A*

*DE-70188 Stuttgart,*

*Tel: +49-711-21 09 40*

## Von den anthroposophischen Grundlagen der Eurythmie

*Eurythmie aus den Bewegungen des Ätherleibes*

*Eurythmie aus den Formen des Astralleibes*

Der anthroposophisch-menschenkundliche Teil der Arbeit wird von Thomas Göbel gestaltet.

Zur Tagung sind eingeladen alle Eurythmisten.

Für die Sektion am Goetheanum  
Dr. Virginia Sease

Für die Veranstalter  
J. Bonhage, E.E. von Laue, B. Wessels

Ort: Klinik Öschelbronn  
Zeit: Freitag, 23.06., 18.00 Uhr bis Sonntag,  
25.06.2000, 12.00 Uhr  
Tagungsbeitrag für Essen und Unterkunft:  
Richtsatz DEM 85,-

*Anmeldung bis 05.06.2000 an:  
Johannes Bonhage, Klinik Öschelbronn,  
Am Eichhof  
DE-75223 Niefern-Öschelbronn  
Tel: +49-7233-6 81 56, Fax: +49-7233-6 81 10*

## Summer eurythmy week 2000 in Spring Valley

The Summer Eurythmy Week (Monday, July 17 – Saturday, July 22 2000), now in its seventh year, will follow the course it has taken in the last few years by offering a pedagogical refresher for those interested. This year we are delighted that Sylvia Bardt, who leads the pedagogical training in Stuttgart and has almost four decades of teaching experience behind her, has agreed to join us. Her theme will be to investigate how the eurythmy class weaves and works together with other subjects in the Waldorf curriculum. A complementing class in tone eurythmy will be given by Dorothea Mier. For this course there will be scholarship monies available for both tuition and travel. Alongside this, there will, as usual, be a course for the public with speech and tone eurythmy, and painting with Elizabeth Lombardi. For the first time this year, we are offering the following week (July 24-July 29 2000) an intensive public course in eurythmy for those who wish to stay longer and deepen their

connection to eurythmy. Let your friends know. We look forward to seeing you there!

*For more information and a flyer, contact:  
Eurythmy Spring Valley  
260 Hungry Hollow Road  
US-Chestnut Ridge, New York 10977  
Tel: +1-914-352-50 20, extension 13  
Fax: +1-914-352-50 71.*

## Fortbildungskurse am Eurythmeum Elena Zuccoli in Dornach

Eurythmie-Wochenende mit Ulla Hess  
Violine: Reinhard Sack.  
Thema: *Der Rhythmus in Sprache und Musik*  
13. und 14. Mai 2000. Kurszeiten und Veranstaltungsort auf Anfrage.

*Musikalische Grundphänomene in ihrer  
Beziehung zum Menschen.*

Gemeinsame Hörstudien für Eurythmisten  
und musikalisch interessierte Menschen  
Leitung: Roswitha Venus, Pianistin und  
Musikpädagogin  
11./12. Mai 2000 und 24./25. November  
2000  
Kurszeiten und Veranstaltungsort auf  
Anfrage.

*Sommerkurs für Anfänger und Fortgeschrittene*

3.-7. Juli 2000 mit Dozenten des Eurythmeum Elena Zuccoli  
Kursbeginn: 3. Juli 2000, 15.00 Uhr

*Farbeneurythmie mit Annemarie Bäschlin*  
Farberleben durch Malen und Eurythmie  
4.-8. September 2000, jeweils vormittags.

*Anfragen an:  
Eurythmeum Elena Zuccoli, Sekretariat  
Hügelweg 83, CH-4143 Dornach  
Tel/Fax: +41-61-701 66 81*

## Klang - Räume

### *Der Chor des Musikseminars Hamburg und sein neues Konzertprogramm*

Das 20. Jahrhundert ist abgelaufen - in dieser Zeit haben sich die traditionell gewachsenen Zusammenhänge in der Kunst restlos aufgelöst. Übriggeblieben sind Splitter, Klänge, vereinzelt Bausteine. Aus dieser Ruinenlandschaft künstlerische Funken zu schlagen, mit dieser Aufgabe sahen sich die Komponisten der Moderne hauptsächlich konfrontiert.

Der Chor des Musikseminars Hamburg (Leitung: Michael Hartenberg) stellt in seinem neuen Programm in einer Art Bestandsaufnahme dieser Schwellensituation zwei der wichtigsten Komponisten vor: Max Reger (1873-1916) und Arvo Pärt (geb. 1935). Der Dreiklang steht bei beiden im Mittelpunkt ihres Schaffens; bei Reger als letzter Rest einer kunstvoll gezimmerten harmonischen Welt, bei Pärt als Neu-Errungenes, elementar Erhörtes.

Der Chor wird dieses Programm in ca. 10 Konzerten in norddeutschen Domkirchen (Bremen, Lübeck, Berlin, Hamburg, Hannover u.a.) zur Aufführung bringen. Ausserdem ist eine Konzertreise nach Holland geplant vom 30.5.-4.6.2000.

#### *Information:*

*Musikseminar Hamburg*

*Mittelweg 12, DE-20148 Hamburg*

*Tel: +49-40-44 75 31 Fax: +49-40-45 61 59*

## Singen mit Kindern

### *Seminar für Singleitung 15.-17.09.2000*

*Ort:* Schullandheim, DE-21039 Neubörnsen bei Hamburg

*Inhalt:* Die sogenannte «Kodály-Methode» gilt seit Jahrzehnten als besonders erfolgreiches Modell für eine zeitgemässe und effektive Musikpädagogik. Dieser Kurs wird Ele-

mente daraus vorstellen; weitere Themen werden Stimmbildung (nach Werbeck Svärdström) und Dirigierbewegungen sein. Inhaltlich wird vor allem an Kinderliedern, Bewegungsliedern und chorischen Improvisationen gearbeitet werden.

*Teilnehmerkreis:* Klassenlehrer, Musiklehrer, Chorleiter und alle, die gerne mit Kindern singen.

*Leitung:* Michael Hartenberg (Musikseminar Hamburg) und Angelika Rasinski (Waldorfschule Ottersberg)

*Kurszeiten:* Beginn: 15.09., 18.00 Uhr; Ende: 17.09., 13.00 Uhr

*Anmeldung:* Michael Hartenberg, Kiesberg 29, DE-21149 Hamburg

*Anmeldeschluss:* 1. September

*Aufenthalt:* ca. DEM 120,-

*Kursgebühr:* DEM 130,-

Dieser Kurs wird veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Arbeitskreis Musik in der Jugend (AMJ).

### *Aufbauseminar für Chorleitung und Stimmbildung 06.-08.10.2000*

*Ort:* Schullandheim, DE-21039 Neubörnsen bei Hamburg

*Inhalt:* Kinderlieder, mehrstimmige Sätze, Bewegungsspiele, chorische Improvisationen, Phantasie im Umgang mit den musikalischen Elementen entzünden, ihren pädagogischen Wert entdecken und gemeinsam künstlerische Erlebnisse haben, das soll Inhalt des Kurses sein. Der methodische Aufbau von Dirigierunterricht und Stimmbildung folgt den Erfordernissen der Praxis und lässt genügend Raum für individuelle Fragestellungen.

*Teilnehmerkreis:* Geeignet als Fortsetzung vom Kurs am 15.-17.09. und als Fortbildung für tätige Chorleiter, Lehrer, Kirchenmusiker, Musikstudenten, etc.

*Leitung:* Michael Hartenberg (Chorleitung), Hannah Hartenberg (Eurythmie) und Johanna Schuchhardt (Stimmbildung nach Werbeck-Svärdström)

*Kurszeiten:* Beginn: 6.10., 18.00 Uhr; Ende: 8.10., 13.00 Uhr

*Anmeldung:* Michael Hartenberg, Kiesbarg 29, DE-21149 Hamburg

*Anmeldeschluss:* 15.09.2000

*Aufenthalt:* ca. DEM 120,-

*Kursgebühr:* DEM 130,-

Rb32d,e11 ehrlich

Kurse mit Annemarie Ehrlich

*Eurythmie im Arbeitsleben:*

13.-17. Juni 2000: Akademie für Eurythmische Kunst München

thashofen 2, DE-82284 Grafrath

13.-18. August 2000: Hochschule Helicon

Riouwstr. 1, NL-2585 GP Den Haag

27. Aug. - 1. Sept. 2000: Heilpädagogisches Therapeutikum,

matenweg 6, DE-14163 Berlin

Wir wollen mit den einfachsten Elementen «kleine Kunstwerke» gestalten. Auch wollen wir an einem Vortrag methodisch arbeiten. Diese Tagungen sind für Eurythmisten und Interessierte.

Bitte bis zum 1. Juni 2000 anmelden, bei: A. Ehrlich, Dedelstr. 11, NL-2596 RA Den Haag

*Public course* in Chicago in the week 22.-27. July 2000:

Anmelden bei: Barbara Richardson, 6041 N. Maplewood Ave, Chicago, IL 60659, US

*Public course* in Seattle, 28.-31 July 2000:

Anmelden bei: David Michael Monasch, 16054 32<sup>nd</sup> Ave NE, Lake Forest Park, WA

98155, US

*Dreigliederung durch Eurythmie*, 6.-8. Oktober 2000, Oslo:

Anmelden bei: Tone Brierly, Eilert Sundts gt. 24, NO-0259 Oslo

*Eurythmie im Arbeitsleben*, 13.-15. Oktober 2000, Göteborg, Schweden:

Anmelden bei: Ann Marie Sundin, Stabbe-gatan 42, SE-41680 Göteborg

*Tierkreis mit Kugelübungen*, 10.-12. November 2000, Hamburg:

Anmelden bei: Kirstin Grams, Eckerkoppel 106, DE-22159 Hamburg

Rb32d,e12 Järna

Fortbildungskurs für Eurythmisten in Järna

Zur Vertiefung in die Toneurythmie: Intervall und Musikalische Form  
Rudolf Steinerseminariet, Järna 7.-11. August 2000

Leitung: Göran Krantz, Eurythmist, tätig in der Eurythmieausbildung und an der Eurythmiebühne, Järna

Lars-Erik Rosell, Komponist, tätig als Leiter der Abteilung für Komposition an der Königlichen Musikhochschule, Stockholm  
Der Kurs strebt ein vertieftes, individuelles Verhältnis zu den Intervallen und der musikalischen Form an. Vom Gesichtspunkt der Eurythmie, der Musikpsychologie und dem Komponisten werden diese Fragen bewegt.  
Information und Anmeldung:  
Rudolf Steinerseminariet, SE-153 91 Järna, Schweden

Tel: +46-8-551 503 25 Fax: +46-8-551 506 85

Rb32d,e13 dgs

Fortbildungskurs in Sprachgestaltung vom 23.-25. Oktober 2000

## Dora Gutbrod Schule für Sprachkunst, Arlesheim

Liebe Kolleginnen, liebe Kollegen

Auch dieses Jahr wird wieder eine Fortbildung in Sprachgestaltung stattfinden. Thematisch wird sie eine künstlerische Vorbereitungsarbeit für die unmittelbar darauffolgende Sprachtherapeutische Tagung am Goetheanum sein.

Inhalt: 3. Vortrag, Dramatischer Kurs.

Neben der wachsenden Fülle therapeutischer Forschungsarbeit innerhalb der Tagung könnte die Fortbildung den künstlerischen Bedürfnissen entgegenkommen und zugleich im Themenkreis der Tagung bleiben.

Bitte melden Sie sich bis Mitte September 2000 an:

*Dora Gutbrod Schule für Sprachkunst  
Postfach 701, CH-4144 Arlesheim  
Tel/Fax: +41-61-701 51 64*

## Studienjahr in therapeutischer Sprachgestaltung

Dora Gutbrod Schule für Sprachkunst -  
Medizinische Sektion am Goetheanum

Die Dora Gutbrod Schule für Sprachkunst bietet seit Ostern 1999 ein Intensiv-Studienjahr in therapeutischer Sprachgestaltung an, das sich der 3-jährigen Grundausbildung anschliesst und als 4. Ausbildungsjahr gilt.

Das Studienjahr steht Studenten aller Sprachschulen offen, sofern diese beruflich den Weg in die Therapie suchen, und eine 3-jährige Grundausbildung in Sprachgestaltung an einer anerkannten Schule absolviert haben. Sie können ihr Studium nach dem 4. Studienjahr in therapeutischer Sprachgestaltung mit einem Diplom abschliessen.

Da uns immer wieder Anfragen nach Weiterbildung in therapeutischer Sprachgestal-

tung erreichen, steht das Studienjahr ebenfalls allen bereits ausgebildeten Sprachgestaltern offen, die an einer konzentrierten Weiterbildung in Sprachgestaltung interessiert sind. Ihnen wird nach Beendigung des Studienjahres ein Zertifikat ausgehändigt, das neben weiteren Unterlagen entscheidend zur Berufsanerkennung durch die Medizinische Sektion beiträgt.

So ist eine Möglichkeit gegeben, die in jahrelanger praktischer Erfahrung und Forschung entwickelten Übungen und Massnahmen in therapeutische Sprachgestaltung, ihr anthroposophisch menschenkundlicher Zusammenhang, Diagnose und Indikation, Therapieverlauf und Dokumentation, aber auch den Schulungsweg des Therapeuten selber in einem intensiven Studienjahr zusammenzufassen und zu vermitteln.

Eine Anzahl von Therapeuten aus der Praxis, Ärzte und Dozenten für weitere Fächer werden aus den Bereichen der stationären und ambulanten Therapie, der Sprachanbahnung und -förderung in der Pädagogik und Heilpädagogik in Epochen mit ihnen ühend und seminaristisch den Stoff erarbeiten.

Das Studienjahr will:

- Aus- und Weiterbildung sinnvoll verbinden.
- Die therapeutische Sprachgestaltung durch fundierte Ausbildung weiter in der anthroposophischen Medizin verankern.
- Eine Methode entwickeln, die Kunst und Erkenntnis auf dem Boden des Heilwesens fruchtbar macht.

Verantwortlich: Ursula Ostermai und Dietrich von Bonin

*Auskünfte und Prospekt:  
Dora Gutbrod Schule für Sprachkunst  
Postfach 701, CH-4144 Arlesheim  
Tel/Fax: +41-61-701 51 64*



## Puppen- und Figurenspiel-Arbeit

Januar 2001 am Goetheanum

Vom 19. - 21. Januar 2001 wird am Goetheanum, Dornach eine Wochenendarbeit mit Dr. Virginia Sease zum Thema «*Puppen- und Figurenspiel innerhalb der Sektion für Redende und Musizierende Künste*» stattfinden (auf Einladung).

Weitere Auskünfte erteilt gerne der Initiativkreis für Sektionsarbeit Puppen- und Figurenspiel, Abt. Puppenspiel, Goetheanum, CH-4143 Dornach, Tel: +41-61-706 43 49, Fax: +41-61-706 43 22

## Humor in der Eurythmie

Internationaler Sommerkurs in Belgien

13.-16. August 2000

für Eurythmisten und Studenten des 4. Jahres, geleitet von Arnold Sandhaus

Was man gemeinhin humoristische Eurythmie nennt, ist nicht immer zum Lachen. In diesem Sommerkurs wird daher noch ein anderer Zugang zum Humor in unserer Bewegungskunst gesucht. Dafür werden wir einen Abstecher zum Höhepunkt des humoristischen Theaters, zur Commedia dell'Arte, machen und erleben, dass es hier einen Zusammenhang zu den Planetengebärden gibt. Und einmal zu dem rein eurythmischen Mittel zurückgekehrt, werden wir sehen, ob unsere Phantasie dadurch angeregt wurde. Der Kurs wird in deutscher, holländischer und französischer Sprache gegeben und findet in Drongen (unweit von Gent und Brugge) statt.

*Kursbeitrag:* DEM 270,-

*Unterbringung:* Zimmer für 1 oder 2 Personen, Vollpension DEM 165,- (Vegetarier bitte melden)

*Beginn:* 13. August, 17.00 Uhr

*Ende:* 16. August, 13.00 Uhr

Anmeldung und Vorausbezahlung von DEM 100,- bis zum 10. Juli.

*Information und Anmeldung:*

Patricia Verbanck, Asselkouter 42

BE-9820 Munte, Belgien.

Fax: +32-9-362 05 65

e-mail: patricia.v@wol.be

## «Projekttag» an der Hamburger Eurythmieschule

Gina-Jo Rehbein, Robert Nuber

Um dem zeitgemässen Anliegen nach individueller Entwicklung in der Ausbildung gerecht zu werden, ist der Hamburger Eurythmie-Schule mit der Einführung des Projekttages ein guter Griff gelungen.

Jeden Mittwoch löst sich für uns Studenten ab dem 2. Ausbildungsjahr der festgefügte Rahmen des Stundenplans auf. Dieser Tag dient für uns ausschliesslich als Erfahrungs- und Gestaltungsraum für selbständiges Arbeiten. Jeder Studierende wählt sich hier Thema, Zeit, begleitenden Dozenten und vor allem die Arbeitsmethode selbst. So lernen wir mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln eigen-schöpferisch umzugehen, sei es auf künstlerischem, pädagogischem oder einem anderen Eurythmischen Gebiet.

Den Stunden- / Raumplan für diesen Tag stellen wir auf Grundlage der geplanten Projekte am Anfang jeden Trimesters selbst zusammen. Jedes Projekt (Gruppe oder einzeln) hat eine Stunde mit dem begleitenden Dozenten. Die verbleibende Zeit steht uns zum Üben zur Verfügung.

Nach den ersten Erfahrungen, die wir mit dem Projekttag sammeln konnten, ist deutlich geworden, wie wichtig die rechtzeitige Konfrontation mit selbstverantworteter Arbeit gerade auch in dieser Ausbildung ist. Dies gilt z.B. für das eigenschöpferische und freie Handhaben der eurythmischen Elemente, wie wir sie bis zu diesem Zeitpunkt im Unterricht vermittelt bekommen haben. Zugleich fliessen auch ganz neue Anregungen von seiten der begleitenden Dozenten ein. Momentan sind dies: T. Belskaja, S. Has-

ler, R. Nisch, P. Richter, G. Stockmar, L. Wenerschou, K. Häggmark, M. Bölts und A. Held, welche zum Teil nur für den Projekttag an die Schule kommen.

Bei dieser Art des Arbeitens begegnen wir besonders intensiv der komplexen Aufgabe des «selbständigen Übens» und dem damit verbundenen Anstossen an die eigenen Grenzen.

Thematisch war Verschiedenstes zur Beschäftigung ausgewählt worden. U.a.:

- Pädagogische Grundformen,
- Erarbeiten eines Tonstückes auf Grundlage der Tonspirale,
- Arbeit an den Lauten durch Grundelemente,
- Vergleichende Arbeit an Gedichten aus drei verschiedenen Epochen,
- Intensives Auseinandersetzen mit den verschiedenen Intervallen,
- Kunstfragen etc.,
- Arbeit an der Gestalt.

In einem internen Projektabschluss konnten wir gegenseitig mit Hilfe von Einführungen, Demonstrationen und Darbietungen Einblick in die Arbeit mit ihren verschiedenen Schritten gewinnen. Zweimal im Schuljahr stand eine komplette Woche - Projektwoche - unter diesen Vorzeichen. Hier bestand auch die Möglichkeit, ein Praktikum im In- oder Ausland zu machen.

Gewiss sind die Möglichkeiten eines solchen Projekttages noch vielfältiger.

## Pädagogische Eurythmie in Wien

*Berufsausbildung in Pädagogischer Eurythmie durch die Arbeitsgruppe Eurythmie*

Blockkurse wieder ab September 2000. Die konkrete terminliche Ausgestaltung (Intensivwochen bzw. Wochenendseminare) richtet sich nach den Bedürfnissen der Teilnehmer.

*Anfragen und Auskünfte:  
Walter Appl*

*Tel/Fax: +43-662-82 10 35*

## Eurythmie-Fortbildung für Eurythmisten

*an der Bildungsstätte für Eurythmie, Wien*

Ab Oktober 2000 wird wieder eine künstlerische Arbeit beginnen. In unserem «Studio-Ensemble» soll ein neues Programm in Laut- und Toneurythmie erübt werden, das wir dann an verschiedenen Orten zeigen können. Wir würden uns über Menschen freuen, die dabei mitwirken wollen.

Künstlerische Leitung: Adelheid Petri

*Eurythmie-Fortbildungskurse an der Bildungsstätte für Eurythmie Wien*

Samstag, 15. Juni 2000, 10.00 - 17.00 Uhr:  
*Orientierungswochenende*  
(im Anschluss an den Tag der offenen Türe)

Samstag, 8. Juli, 10.00 Uhr, - Montag, 10. Juli 2000, 12.00 Uhr: *Arbeitstage* für ausgebildete Eurythmisten und Studenten des 4. und 5. Ausbildungsjahres

Thema: *Die Aktualität des eurythmischen Tierkreises und Uriel-Imagination*

Montag, 10. Juli, 16.00 Uhr - Mittwoch, 13. Juli 2000, ca. 18.00 Uhr: *Ton-Eurythmie*

Thema: *Das Intervall: Der Symbolcharakter des Intervalls bei J.S. Bach / Der frühe Beethoven und seine Werke ab op. 74*

Montag, 2. Oktober - Donnerstag, 30. November 2000

*Fortbildung und künstlerische Arbeit*  
Für Eurythmisten und Studenten des 5. Ausbildungsjahres

Thema: *Arbeit an den Seelenkräften / Gestaltungsprinzipien bei der Ausarbeitung eines Märchens*

Ton - Eurythmie - Thema: *Der späte Beethoven und Motive moderner Musik*

*Anmeldungen und Auskunft:*

*Adelheid Petri, Edeltraut Zwiauer  
Bildungsstätte für Eurythmie  
Tilgnerstrasse 3, AT-1040 Wien,  
Tel: +43-1-504 83 52 Fax: +43-1-505 34 54*

## Marionettentheater Blaue Blume

*«Der Kreis ihrer Bewegungen ist beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen...» Heinrich von Kleist*

Marionettenspiel ist Zauberei. Ein rechter Fadenzug genügt, und es beginnt eine wunderbare Wandlung, bei der Stimmen, Farben und Holz plötzlich lebendig werden – kleine Menschen werden, die auf ihren winzigen Holzfüssen über die Bühne balancieren. Fast ein wenig schelmisch entführen sie all unsere Aufmerksamkeit in ihre Welt: Sie scherzen, treiben ihren Schabernack, grollen, lachen, leiden und verlieben sich unsterblich – ihre Schicksale stürmen wetterwendisch in unsere Seelen, wärmen wie ein Spätsommernachmittag, um dann mit einem Regen wieder abzukühlen. Ihr Geheimnis ist es, dass wir, Puppenspieler und Publikum, für eine gewisse Zeit mit ihnen alles Leid und alle Freude teilen können.

Seit 1991 beschäftigen uns diese kleinen Kerle, zunächst in Leipzig und seit drei Jahren nun in Basel. Verschiedene Menschen- und Figurenensembles erarbeiteten mit Regisseur Thomas G. Meier Märchen, traditionelle Figurentheaterstücke, wie auch Dramen, z. B. Shakespeares *Sturm*, Goethes *Faust I* und die *Mittelalterszenen* aus dem zweiten Mysterien-



drama von Rudolf Steiner, und verliessen den jeweiligen Probenort, um auf grossen Tourneen durch Schulen und Veranstaltungshäuser das Publikum in ihre «kleine» Welt zu entführen.

In diesem Jahr legen wir das Schwergewicht auf Grimms-Märchen. Neben dem «Eselein» stossen bald neue Marionettenensembles aus den Werkstätten unserer Puppenschnitzer für «Fundevogel» und «Die Bremer Stadtmusikanten» zu unserer Truppe. Die «kleinen» Ensembles haben von uns gewünscht, dass wir auch eine besondere Märchen-Tourneebühne für sie bauen; ein Wunsch, dem wir natürlich gerne nachgeben. Mit dieser kleineren Bühne werden wir im Herbst wieder durch die deutschsprachigen Lande ziehen.

Für die Abende werden wir ein Schauspiel- und Puppenspielprogramm mit dem ersten und zweiten Tag aus der *Chymischen Hochzeit des Christian Rosenkreutz* in unserem Tourneewagen eingepackt haben.

Falls Sie, liebe Leser, unser grosses und die kleinen Ensembles an Ihre Schule oder Einrichtung einladen möchten, würden wir uns natürlich sehr freuen. Sie erreichen uns unter:

*Marionettentheater  
Blaue Blume  
Oslostr. 12, CH-4023 Basel  
Tel/Fax: +41-61-722 10 46*

Noch eine Bitte von unseren kleinen Mitspielern – sie wünschen sich noch den «grossen» Mann, der eine Puppenspiel- und/oder Schauspielausbildung mitbringt und gerne ab Sommer mit uns ein Stück Weg ziehen möchte...

*Bitte melden bei Thomas  
G. Meier, Tel: +41-61-361 70  
06 oder unter der oben  
genannten Adresse.*

## Basler Eurythmiesmesse im April 2000

Vom 28. bis 30. April 2000 findet im neuen Basler Kulturzentrum Scala, das erste Eurythmiefestival für Veranstalter statt. Der Impuls hierzu kam aus meiner Arbeit als Kulturmanager. Dadurch, dass es oftmals scheitert, Eurythmieaufführungen an Veranstalter zu vermitteln, kam die Idee auf, in einer anderen Art und Weise wieder neu Interesse zu wecken.

Dazu wurden 15 Gruppen eingeladen, ihre Arbeit / neueste Produktionen auf der Bühne des Scala zu zeigen, insgesamt Ausschnitte aus 18 Aufführungsprojekten. Im Saal sitzen hoffentlich viele Veranstalter oder solche, die es werden wollen, und können sich dann ein Bild machen von dem was für die nächsten anderthalb Jahre an Auswahl zur Verfügung steht. Im Foyer stehen den Gruppen und ihren Agenten / Impresarios Platz und Tische zur Verfügung, um sich auch in Wort und Bild zu präsentieren und ins Gespräch mit dem Publikum zu kommen. Am Samstagabend werden erfahrene Veranstalter in einem Forum im Austausch mit den Teilnehmern, mit Anregungen und Tips auf Fragen und Probleme eingehen.

Die Messe wird finanziell getragen von der Alexander Stiftung und von Performing Arts Services (PasS), Basel, veranstaltet. Für 2002 ist eine nächste Eurythmiesmesse vorgesehen; dann im interkontinentalen Rahmen.

*Anmeldungen bei PasS:  
Jurriaan Cooman  
tel. + 41-61-263 35 35*

### **Ausschnitte aus folgenden Programmen / Projekten werden gezeigt:**

Goetheanum Eurythmie Ensemble «Grenzstein...» Texte von Novalis, Musik von J.S. Bach und G. Kurtag

Niederlands Eurythmie Ensemble II «Der

Schlüssel zum Abgrund» Texte aus der Apokalypse, Gedichte: H. Jone und P. Klee; Musik: C. Debussy und C. v. As

Birgit Hering (Berlin, D) «Sindbad» Gitarrenkomposition von C. Domeniconi, und Peter und der Wolf von S. Prokofjew

Gia van den Akker (Den Haag NL) «bin es noch immer» Texte von P. Celan

Eurythmie Ensemble Berlin «Gebrochene Bögen» Musik von C. Debussy, I. Yun und G. Crumb, und «Rumpelstilzchen»

Igemon Performance (Järna SE) «Lichtteile» Text von I. Kallenbäck, Musik von S. Gubaidulina

Mondensemble (Hamburg D) «Stille» Text von S. Lagerlöf, Musik von G. Ligeti und G. Kurtag

Maria Birnbaum (Järna, SE) «Stufen II» Musik J. S. Bach

Dioscuri (Internationales Duo) «El Camino» Musik von L. Brouwer, J.S. Bach, M. de Falla, A. Piazzolla

Alexander Seeger (Kassel, D) «De Profundis» Musik von J.S. Bach und S. Gubaidulina

Melaine MacDonald-Lampson (Hamburg, D) Alexander Seeger «Metamorphose» work in Progress, Komposition Elmar Lampson

Grube, Lampson, Langstroth, Seeger (D) «Et Expecto» von Sofia Gubaidulina

Oberon Ensemble (Kassel, D) «Er wahrlich liebte die Sonne» Zwei Kaspar Hauser-Texte von P. Handke, Musik von G. Ustvolskaja

Charlotte Veber-Krantz (Järna, SE) «Inannas Abstieg in die Unterwelt» Text altsumerisches Epos, Musik von C. Debussy

Eurythmietheater Fundevogel (Wien, AU) «Fünf Schritte durch die Wand» und «Schneewittchen»

## Schauspiel- Sprache- Poesie- Seminare

*an der Alanus Hochschule, Alfter*

«Schauspiel, Sprache und Bewegung in sozialen- und kulturpädagogischen Arbeitsfeldern» für Sprachgestalter und Theaterpäda-

gogen

Dieses Wochenende richtet sich an diejenigen, die mit Schauspiel, Sprache und Bewegung Kurse, Unterricht oder Theaterprojekte leiten oder leiten wollen. Wer für die eigene Tätigkeit neue Anregungen sucht und dies im Kreise von BerufskollegInnen tun möchte, ist hierzu eingeladen.

Zielgruppenspezifische Spiele und Übungen, die sich in der Praxis besonders bewährt haben, werden in der Eigenerfahrung angewendet und mit methodisch-didaktischem Hintergrund ergänzt. Besonders berücksichtigt wird die Zielgruppe benachteiligter Jugendlicher, alter und behinderter Menschen sowie Jugendliche und Erwachsene in der Fort- und Weiterbildung und Freizeitgestaltung.

Für Fragen und Problemfelder, die in der praktischen Arbeit der Anwesenden aufgetaucht sind, sollen Lösungsansätze entwickelt werden. Das Wochenende wird auch Raum für einen gegenseitigen Erfahrungsaustausch bieten.

Leitung: Monika Timme, Dipl. Schauspielpädagogin, Schauspielerin (Mitglied im Theaterensemble Orplid), Dance-Alive-Spezialistin (Kreativer Tanz), langjährige Erfahrung als Kursleiterin in Theaterprojekten mit benachteiligten Jugendlichen in Flüchtlingswohnheimen, Berufsförderlehrgang, Drogentherapie, Strafvollzug, Alten- und Pflegeheim und Kinderfreizeiten.

Zwei-tägiges Wochenendseminar im Herbst 2000. Genauer Termin und Anmeldeformular sind ab Juni bei der Alanus Hochschule (Tel: +49-2222-93 21 12) anzufordern.

Seminargebühren: DEM 140,- / Ort: Alanus Hochschule Alter, Ferchersaal

*«Die Formensprache der Poesie als Spiegel europäischer Bewusstseinsgeschichte»*

für Sprachgestalter, Eurythmisten und interessierte Laien

Formelemente der Dichtung wie Metrum, Reim usw. werden gewöhnlich als äusserliches Schmuckmittel dichterischen Spre-

chens verstanden. Wenig bekannt ist, dass sich in ihnen bedeutende menschenkundlich-physiologische Tatsachen niedergeschlagen haben, die mit der Entwicklung Europas tief verbunden sind und dass sie ein Stück Geistesgeschichte widerspiegeln. Dies erschliesst sich erst bei einer geisteswissenschaftlichen Betrachtungsweise.

Das Seminar wird in das Thema einführen und durch praktische Übungen an lyrischen Texten die Entwicklung der Formensprache von der Antike bis zur deutschen Klassik und Romantik und weiter bis zur Moderne erlebbar machen.

Leitung: Dr. Rainer Patzlaff, Pädagoge, Studium der Germanistik, Graecistik und Philosophie.

Dozent am Seminar für Waldorfpädagogik, Stuttgart, Waldorflehrer. Weiträumige Vortrags- und Seminarfähigkeit, zahlreiche Publikationen zur Medienproblematik und Sprachentwicklung.

Termin voraussichtlich im Februar oder März 2001. Wochenendseminar (Samstag früh bis Sonntag Mittag). Seminargebühren: DEM 160,- / Ort: Alanus Hochschule Alter, Grosser Saal.

Genauer Termin und Anmeldeformular sind ab Dezember bei der Alanus Hochschule (Tel: +49-2222-93 21 12) anzufordern.

*Weitere Seminare für Herbst 2000 und Frühjahr 2001 sind in Planung:*

«Einführung für Sprachgestalter in die Arbeitsmethodik der Sprecherziehung», «Grundlagen der Rhetorik», «Einführung in die Schauspielmethode Michael Tschechows» und ein Seminar zum Thema «Freies Erzählen».

Sind Sie grundsätzlich an den Fortbildungsveranstaltungen «Kunst und Beruf» der Alanus Hochschule Alter interessiert, so teilen Sie uns dies bitte formlos mit.

*Alanus Hochschule Alter*

*Sabine Eberleh*

*Johannishof, D-53347 Alter*

Tel: +49-2222-93 21 10 Fax: +49-2222-93 21 21  
**Pädagogisches Jahr 2000/2001**  
*an der Hogeschool Helicon Eurythmieausbildung Den Haag*

Auch in Zukunft wird es möglich sein, in Den Haag einem pädagogischen Jahr zu folgen. Da in der Den Haager Ausbildung die Pädagogik mit in die Grundausbildung integriert ist, heisst das für Gäste, dass sie alle Pädagogikkurse mit jeweils einer anderen Klasse der Ausbildung mitmachen. So gibt es zum Beispiel die Allgemeine Menschenkunde mit dem zweiten Jahr, den eurythmischen Vorbereitungskurs für die Unterstufe-neurythmie mit dem dritten Jahr zusammen. Man springt also themenbezogen innerhalb der Ausbildung, befindet sich also in Gruppen verschiedenen eurythmischen Niveaus. Ein Kurs findet gemeinsam mit der Norddeutschen Eurythmielehrer-ausbildung statt.

Die Unterrichtssprache der Ausbildung ist Holländisch, verlagert sich aber je nach Sprache der Teilnehmer des pädagogischen Kurses in der jeweiligen Epoche auf Deutsch.

Einen grossen Teil des Jahres nehmen Schulpraktika ein. Sie finden im allgemeinen Unterricht und im Eurythmieunterricht statt.

Es werden im Laufe des Jahres ein Solo einstudiert und ein Referat über die pädagogische Eurythmie gehalten.

Beginn des Jahres: 01.09.2000 / Ende des Jahres: 08.07.2001

*Information und Prospekt:*

*Hogeschool Helicon*

*Ausbildung Dozent Tanz/Eurythmie*

*Riouwstraat 1, NL-2585 GP Den Haag*

*Tel: +31-70-355 00 39 Fax: +31-70-354 33 30*

*e-mail: euritmieopleiding@hhelicon.nl*

## **Internationale Eurythmie Bühnen-Ausbildung**

*ab September 2000*

Im Studienjahr 1998/1999 fand eine erste Form einer einjährigen Bühnenausbildung im Fach Eurythmie statt. Gewollt war eine Spezialisierung für den Bühnenkünstler in Form einer Fortbildung nach dem Abschluss einer eurythmischen Grundausbildung von mindestens vier Jahren. Sinnvoll erschien es, solch eine Ausbildung inhaltlich und organisatorisch an mehrere bereits bestehende Ausbildungsinstitute zu koppeln, um innerhalb eines solchen Rahmens eine internationale Zusammenarbeit zu starten.

Die Erfahrungen dieses ersten Versuches bilden die Grundlage für das Konzept einer neuen zweijährigen Form einer staatlich anerkannten Eurythmie-Bühnen-Ausbildung, welche im September dieses Jahres beginnt.

Im Rahmen der Eurythmieausbildung an der Hochschule Helicon in Holland besteht die Möglichkeit ein staatlich anerkanntes Diplom für die Ausbildung zum Eurythmie-Bühnenkünstler zu erteilen. Dieses ermöglicht vor allem jungen Studenten eine Vergütung eines Teiles der Studienlast durch den holländischen Staat. Weiterhin ist es möglich mit anderen Instituten international zusammenzuarbeiten. Auf diese Weise kann das einjährige Konzept erweitert und damit im Hinblick auf weitere Professionalisierung verbessert sowie der wirtschaftlichen Not der Studierenden entgegengekommen werden.

Das Studium bleibt ein Wanderstudium. Im ersten Jahr wird trimesterweise an den Ausbildungen Chatou-Paris, Den Haag und Järna studiert, im zweiten Jahr ein Trimester an der Goetheanum-Bühne. Der Rest des Studiums ist ein Bühnenpraktikum.

Das Diplom erteilt die Hochschule Helicon. Das verantwortliche Kollegium bilden Carina Schmid, Dornach, Jehanne Secretan, Chatou-Paris, Göran Krantz, Järna und Baptiste Hogrefe, Den Haag.

Die Ausbildung richtet sich an junge Eurythmisten mit einer abgeschlossenen Grundausbildung. Die Aufnahme erfolgt nach der positiven Beurteilung eines selbständig erarbeiteten Laut- und Tonsolos. Die Audition findet im Goetheanum statt von Samstag, 8. Juli, um 10.00 Uhr bis Sonntag, 9. Juli 2000, um 16.00 Uhr.

Anmeldungen nimmt das Sekretariat der Hogeschool Helicon entgegen. Für das Kollegium, Baptiste Hogrefe

*Fortbildungskurs für Eurythmisten zur Erweiterung und Vertiefung der künstlerischen Mittel an der Hochschule Helicon in Den Haag*

vom 1. Oktober bis zum 22. Dezember 2000 mit anschließender Tournee

Die Studenten des heutigen 4. Jahres planen zusammen mit den Mitarbeitern der Ausbildung eine Fortbildung.

*Das Trimester* gestaltet sich vom 1. Oktober bis zum 22. Dezember 2000 mit thematisch ausgerichteten Epochen und durchlaufenden Eurythmiestunden. Neben Kulturepochen, luziferischen und ahrimanischen Wesen sowie Lyrik und Musik des 20. Jahrhunderts soll auch an einem Programm gearbeitet werden mit u.a. einem Märchen in Absprache mit den Teilnehmern.

Epochen von jeweils einer Woche über Laienkurse und Ästhetik sollen - wenn möglich und gewünscht - stattfinden.

- Änderungen vorbehalten -

Aufgabe und Ziel dieser Fortbildung ist die künstlerische Vertiefung zum selbständigen und kreativeren Umgehen mit der Eurythmie in den verschiedensten Arbeitsbereichen.

Für alle weiteren Informationen, auch wenn Sie Interesse haben an einer einzelnen Epoche, wenden Sie sich bitte an:

*Künstlerisch und pädagogisch  
Eurythmische Fortbildung in Den Haag*

«Künstlerisch Eurythmische Fortbildung 2000»

Einwöchige Kurse:

An diesen Kursen nehmen auch Studenten des 5. Ausbildungsjahres der Eurythmischschule teil.

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.

Dozent: Werner Barfod

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»

Einwöchiger Kurs

Dieser Kurs gehört zum Pädagogischen Jahr, ist aber auch einzeln belegbar.

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 der Akker

### *Orientierungskurs für Eurythmie- Interessierte und Eurythmie Som- merwoche in Den Haag*

Orientierungskurs für Interessierte an der Eurythmie und/oder an der Ausbildung vom 3.-8. April 2000

Die Orientierungswoche wendet sich an Menschen, die die Eurythmie in intensiver Form kennenlernen wollen und/oder sich über die Fachhochschul-Ausbildung Eurythmie informieren möchten.

Anschliessend an die Orientierungswoche findet der *Tag der offenen Tür* statt, am 8. April 2000.

### *Eurythmie-Sommerwoche vom 18.-24. Juli 2000*

*Thema:* Eurythmie in den verschiedenen Arbeitsgebieten;

Morgens finden Kurse in Laut- und Toneurythmie statt. Es gibt Kurse für Anfänger, Fortgeschrittene und ausgebildete Eurythmisten. Am Nachmittag gibt es vier Themengruppen:

*Bühneneurythmie:* mit Michael Chase und Gia van der Akker

Arbeiten mit Masken: die Demaskierung der eigenen Bewegung - Entzauberung, Verstärken der eigenen Expressivität.

*Pädagogische Eurythmie:* mit Alo Besemboen

Mit Hilfe der Eurythmie wird danach gesucht, das Ausdrucksvermögen und die körperliche und seelische Entwicklung der Kinder zu unterstützen. Eurythmie ausprobieren und erfahren, wie sie mit Kindern gemacht wird.

*Heileurythmie:* mit Gertrud Mau

Krankheit kann mehr sein als etwas Unangenehmes. Krankheit kann auch helfen, die Verhärtung bestimmter Lebensprozesse zu überwinden. Heileurythmie hilft einem, bewegter mit den eigenen Lebensprozessen umgehen zu lernen.

*Eurythmie als Begleitung von Prozessen von Menschen und Organisationen:* mit Maartje van der Wees.

Wie können wir die Eurythmie wirksam werden lassen in unserer täglichen Arbeitssituation? Rhythmus, Form, Balance, Raum und Zwischenraum, der innerliche Kompass, loslassen und verbinden. Das sind alles Aspekte unseres Lebens, denen wir auch in der Eurythmie begegnen.

*Information und Prospekt:*

*Hogeschool Helicon*

*Ausbildung Dozent Tanz/Eurythmie*

*Riouwstraat 1, NL-2585 GP Den Haag*

*Tel: +31-70-355 00 39 Fax: +31-70-354 33 30*

*e-mail: euritmieopleiding@hhelicon.nl*

### «Bin es noch immer»

*Texte von Paul Celan*

mit Stefan Weishaupt und Gia van den Akker

Unten

Heimgeführt ins Vergessen  
das Gastgespräch unsrer  
langsamen Augen.

Heimgeführt Silbe und Silbe, verteilt  
auf die tagblinden Würfel, nach denen  
die spielende Hand greift, gross  
im Erwachen.

Und das Zuviel meiner Rede:  
angelagert dem kleinen  
Kristall in der Tracht deines Schweigens.

Paul Celan, eigentlich Paul Antschel, wurde 1921 in Czernowitz geboren. Heute gehört diese Stadt zur Ukraine. Damals war sie eine der europäischen Kulturhauptstädte.

Als Jude musste Celan erleben, wie seine Eltern im Arbeitslager von den Nazis umgebracht wurden. Er selbst verbrachte einige Jahre in einem Arbeitslager. Über Bukarest gelangte er nach Wien, von dort nach Paris. Celan war sprachbegabt und arbeitete auch



als Übersetzer, doch hat er immer in der deutschen Sprache gedichtet. Dass er dieser Sprache nicht ausgewichen ist, führte zu einer Dichtung, die in unserer Zeit einmalig dasteht. Versucht man den Weg, den Celan mit der Sprache gegangen ist, nachzuerleben, so wird man in äusserste Grenzbereiche des noch Sagbaren geführt - an die Grenze des Verstummens. Manche seiner Gedichte machen den Eindruck einer Passion oder Opfergang.

Zum Mittelpunkt unseres Programmes haben wir das Gedicht «Engführung» aus dem Zyklus «Sprachgitter» gewählt.

Dieses Gedicht wird umgeben von anderen aus demselben Band und aus dem folgenden «Die Niemandrose». Das Programm ist als konzentrisches Gebilde aufgebaut, das, vom Mittelpunkt «Engführung» ausgehend, eine spiegelbildliche Folge hat.

Aus dem Arbeits- und Probenprozess haben sich verschiedene Interpretationen entwickelt, die manchmal im Miteinander von Sprache und Eurythmie in Erscheinung treten, als stille Form oder als blosses Sprechen hörbar werden.

Im Herbst 2000 planen wir eine Tournee in Deutschland/Schweiz/Niederlande.

*Für Anfragen und Buchungen:*

*Stefan Weishaupt*

*Baslerstrasse 21, DE-79540 Lörrach*

*Tel: +49-7621-42 09 77 Fax: +49-7621-42 09 78*

## «O, OOR, O, HOOR»

*Ein eurythmisches Theaterprojekt  
im Nederlands Eurythmie Ensemble  
Gia van den Akker*

In der Saison 1999-2000 wird eine Produktion vorbereitet, in der die Fachgebiete Theater, Eurythmie, Musik und Licht zusammenarbeiten. Grundlage dieser Produktion ist die Arbeit eines japanischen Schriftstellers, Yaushi Inoué. Das Stück dreht sich um drei Frauen, die jede einen Brief an denselben Mann

schreiben. Die Frauen, seine Ehegattin, seine Geliebte und die Tochter, beschreiben, jede auf ihre eigene Weise, in ihrem Brief, warum sie sich von ihm verabschieden wollen.

Sie berichten ihm, wie sie ihn erlebt und was sie selbst in ihrer Beziehung mit ihm durchgemacht haben. Der Mann bleibt in dem Stück still, er wird genaugenommen ausgespart.

Die drei Briefe werden, in einer bearbeiteten Version, durch Barbara Gerner gesprochen und aufgeführt. Die Seelenstimmungen der drei Frauen werden durch Gia van den Akker und der Mann durch Baptiste Hogrefe eurythmisiert. Die Texte werden abgewechselt mit Kompositionen von Jacob ter Velthuis (Streichquartett 1 und 2) und Mark Anthony Turnage (Saxophon und Klavier). Produzent und Regisseur der Produktion ist der Musiker und ehemalige Direktor des Nederlands Dans Theater, Michael de Roo. Der Titel des Programms ist aus einem Gedicht von Lucebert: «Herbst der Musik», womit das Programm eröffnet wird. «O, Ohr, o, Horch» ist ein Motiv für die Inszenierung und für die Zuschauer: Höre und erfahre. Dieses Motiv war unser Inspirationsquell für das Konzept des Programmes.

Die Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Fachgebieten ist so, dass jedes Gebiet als autonome Kunstform erscheint, obwohl ab und zu Momente entstehen, wo sie ineinander übergehen oder verschmelzen.

Jede Probe ist eine Entdeckungsreise, wobei wir unsere Erfahrungen einbringen und wir untersuchen, ausprobieren und versuchen, Gewohnheiten zu durchbrechen und begeistert werden durch das, was wir untereinander entstehen sehen.

Die Premiere ist am 18. Mai 2000 im Theater de Regentes in Den Haag, Niederlande. Danach folgen noch einige Aufführungen in demselben Theater. Im Herbst 2000 werden wir eine Tournee durch die Niederlande machen.

## Neue Initiativen in GB-Stourbridge September 2000

### *West Midlands Foundation Year*

Ein Jahr auf offener Basis mit Schwerpunkt anthroposophisch-künstlerischer Erfahrung, das eine solide Grundlage für das erste Jahr der Waldorf-Schullehrer-Ausbildung oder für eine Eurythmie-Ausbildung bildet, wird angeboten.

### *Eurythmie Fortbildung*

Das Eurythmy Centre Stourbridge bietet auch ein 5. Jahr für ausgebildete Eurythmisten an, mit individuellen Stunden und Gruppen-Projekten mit Bühnen-Erfahrung. Besondere Schwerpunkte sind: englische Eurythmie, die Erforschung der Tonarten und deren Offenbarung durch die Eurythmie anhand verschiedener Komponisten (von Bach bis Messiaen).

Kursleiter: Maren Stott, Christopher Kidman, Melissa Harwood.

#### *Auskunft:*

*West Midlands Eurythmy Centre,  
10 Kohima Drive, GB-Stourbridge,  
W. Midlands, England.*

*Tel/Fax +44-1384-44 25 63*

*email: eurythmy.wm@ukonline.co.uk*

*http://web.ukonline.co.uk/eurythmy.wm*

## Toneurythmie mit Claudia Reisinger in Berlin

*Melodie - Harmonie - Rhythmus in Klassik,  
Romantik und Gegenwart*

Ein Kurs für ausgebildete Eurythmisten von Freitag, 5. Mai, 19.00 Uhr, bis Sonntag, 7. Mai 2000, 12.30 Uhr

Beitrag: DEM 120,- (inkl. Musikerkosten)

*Schule für Eurythmische Art und Kunst  
Argentinische Allee 23, DE-14163 Berlin*

## Eurythmie-Fortbildungskurse 2000

*von 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 - im Rahmen der Medizinischen Sektion; Kursort: Rudolf Steiner-Schule Birseck in Aesch bei Dornach

20.-29. Juli: Grundelemente der Toneurythmie, Kulturepochen (A. Bäschlin). Sprachgestaltung und Lauteurythmie (Alois Winter)

31.-Juli - 4. August: Farben, Englische Eurythmie

4.-8. September: vormittags am Eurythmeum Elena Zuccoli in Dornach: Farben (Eurythmie/Malen)

9.-13. Oktober: Tonheileurythmie für Heileurythmisten, Heileurythmiestudenten, Ärzte und Medizinstudenten - im Rahmen der Medizinischen Sektion

14., 15. Oktober: Grundelemente der Toneurythmie, in Stuttgart

Sofern nicht anders angegeben, finden die Kurse im Berner Oberland statt.

#### *Nähere Auskunft:*

*A. Bäschlin*

*Ringoldingen, CH-3762 Erlenbach*

*Tel: +41-33-681 16 18*

## Tonalis Centre for the Development of Music is

redrawing the Horizons of the Map of Music through a New Vision in Music Training

*Michael Deason-Barrow - musical director /  
Lorin Panny - eurythmist*

It is starting 3 Foundation Trainings:  
*part time*

- Community Musicing
- Uncovering the Voice
- Music Education

A New Journey of: Musical Discovery and Development, Personal Transformation and Professional Training for Specialists and Non-Specialists.

The Themes will include: New Instruments, Community Music, Soundscape Design, Music as a Healing Art, Sing with the Whole Voice, Inner and Sacred Perspectives, Improvisation & Composition, Western, World and New Musics, a New Musical Future for Children, They are due to start this Summer, with an Introductory Gathering/Orientation mid-April

*For Enquiries and Prospectus:  
Tonalis*

*2 Market Place Mews, GB-Fairford, GLOS  
Tel/Fax: +44-1285-71 20 01*

## 6. Stuttgarter Tagung für Eurythmisten und Musiker

Die Tagung findet im Rudolf Steiner-Haus Stuttgart von Fr., 16. Juni (19.30 Uhr), bis So., 18. Juni 2000 (13.00 Uhr), statt, unter dem Titel «Lebendige Gestalt».

Im Anschluss an die letztjährige Arbeit bleibt die Grundlage der 5. Vortrag des Toneurythmiekurses. Speziell arbeiten wir an den Stellen zum «geformten und bewegten Motiv» und an der Differenzierung der Tonarten. Die Tagung ist als echter Austausch gedacht, vorbereitete Beiträge durch Wort, Bewegung und Musik sind sehr willkommen.

Eine begrenzte Anzahl von Privatquartieren kann besorgt werden.

*Kontaktadresse: Marco Bindelli, Rudolf Steiner-Haus Stuttgart*

*Zur Uhlandshöhe 10, DE-70188 Stuttgart  
Tel: +49-178-209 48 80 Fax: +49-711-164 31 30*

## Fifth Year Post-Graduate Course for eurythmists in Peredur Centre

October 2000 - July 2001

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: Barbara Beedham, Anne-Marie Ehrlich, Helga Mekeel-Mattke, Coralee Schmandt and Don Vollen. Course carriers: Isabelle and Hajo Dekker

*For further details apply to:  
The Secretary, Eurythmy School  
Peredur Centre for the Arts*

*West Hoathly Rd., GB-East Grinstead RH19 4NF  
Tel: +44-1342-31 25 27 Fax: +44-1342-32 34 01*

## Grenzstein...

*Die Herzenskraft als Schlüssel zur Welt. Novalis*

Am 21. April 2000 (Karfreitag), im Rahmen der diesjährigen Ostertagung am Goethea-

num wird das neue Eurythmieprogramm der Goetheanumbühne Premiere haben. Im Zentrum des etwa 70 Minuten dauernden Programms, das ohne Pause gezeigt wird, stehen die ersten vier «Hymnen an die Nacht» von Novalis, sowie Musik von J. S. Bach, B. Bartok und G. Kurtag.

*«Alles Übel und Böse ist isoliert und isolierend - es ist das Prinzip der Trennung - durch Verbindung wird die Trennung aufgehoben und nicht aufgehoben - aber das Böse und Übel als scheinbare Trennung und Verbindung wird in der Tat durch wahrhafte Trennung und Vereinigung, die nur wechselseitig bestehn, aufgehoben.»*

Worte, die heute absolut modern klingen; sie interessieren und sind zukünftig. Der frühromantische Dichter Novalis, von dem sie stammen, hat mit seinen «Hymnen an die Nacht», komprimierteste Kost geschaffen. Novalis, Bergmann von Beruf, fördert die verborgensten Schätze zu Tage. Ganz individuell geht er einen Weg, der der heutigen Zeit sehr gemäss scheint: den Weg der Einsamkeit durch Schmerz und Furcht - den Weg zu sich selbst. In bodenloser Finsternis erlebt er das Licht, so dass er sagen kann: «Mit ihm bin ich erst Mensch geworden.» Mensch werden - als ein hohes Ideal und Ziel, das sehnsuchtsvoll im Herzen eines jeden liegt.

Die Ideenwelt dieses Dichters mit Hilfe der Eurythmie zu entschlüsseln - liegt doch hinter jedem Novalis'schen Satz ein weites Erlebnis - und zugleich Novalis als einen Zeitgenossen herauszustellen, sich dem Wesen dieser besonderen Individualität zu nähern, - das ist das Anliegen dieses Programms.

## Tagungen für Sprachgestaltung und dramatische Kunst vom 17. bis 19. November 2000 und 25. bis 29. April 2001

Mit diesen Tagungen wollen wir unsere gemeinsame Arbeit an den sprachkünstlerischen Grundlagen wieder aufnehmen und schlagen für die Erkenntnisarbeit den 10., 11. und 12. Vortrag aus «Die Brücke zwischen der Weltgeistigkeit und dem Physischen des Menschen» GA 202 vor.

Wir lernen darin die ätherische-leibliche Organisation des Menschen verstehen, ihren Zusammenhang mit der Weltgeistigkeit, und auch, wie sich das Ätherisch-leibliche verwandelt zum Ton und zum Licht, wenn Begeisterung und Ideale auf die Seele wirken. Wir hoffen in den Beiträgen, Arbeitsgruppen und Gesprächen uns gegenseitig Anregungen zu geben, die uns ermutigen, die Übungswege immer neu zu erforschen, die uns der Sprachbildhaftigkeit und Lautbildhaftigkeit näher bringen können.

Weitere Hinweise werden Sie mit dem Tagungsprogramm erhalten.

Die Tagung beginnt am 17. November um 20.00 Uhr. Für die Klassenmitglieder wird um 16.30 Uhr die 8. Klassenstunde frei gehalten mit anschliessendem Hochschulgespräch von 18 bis 19 Uhr.

*Für den Vorbereitungskreis:*

*Dr. Virginia Sease*

*Susanne Breme*

# BIOGRAPHISCHES

## Aus: Jaques Lusseyran Das wiedergefundene Licht

Versuch einer Übersetzung eines Abschnittes aus der französischen Originalausgabe, der in den deutschen Ausgaben (Klett-Cotta + DTV) fehlt.

*P.J. Stollwerck, Engelberg*

*Vorbemerkung: Dieser im Deutschen unbekannt Absatz aus J. Lusseyrans Buch: «Das wiedergefundene Licht» soll hier erscheinen, da er ermutigend wirkt. Ermutigend ist es, wie ein blinder, ... Mensch das Goetheanum, die Anthroposophie, Eurythmie und Sprachgestaltung – in deutscher Sprache spirituell aufnimmt.*

*Red.*

Im Jahre 1937 machte ich eine Reise, die in meinem Leben einen zentralen, sonderbaren Platz einnimmt. Ich reiste mit meinen Eltern nach Dornach, einem kleinen Schweizer Ort in der Nähe von Basel. Dort erhob sich auf einem Hügel ein einzigartiger Bau: Das Goetheanum. Rudolf Steiner liess ihn nach seinen Plänen erbauen, einige Jahre bevor sein Tod 1925 eintrat. Er hat diesen Bau zu einem Ort der Arbeit und der Versammlung für alle die Menschen gemacht, die seiner Lehre folgen. Er hat selbst an diesem Ort gesprochen. Er hat gesprochen! Er hatte keine Prophetie getrieben. Er hatte in einer bewundernswert einfachen und exakt entwickelnden Art gezeigt, dass die geistigen Welten existieren. Er hatte ohne voreilige und grosse Worte, sondern mit einer kraftvollen Ruhe bestätigt, dass sie unsere physische Welt bestimmen. Er hatte erklärt, in welcher Art diese geistigen Welten lebendig sind und warum wir sie im allgemeinen ignorieren und welches die Gründe sind, beziehungsweise welche Bedeutung dieses

Ignorieren hatte. Die Zeit ist gekommen, sagte er, die Geheimnisse öffentlich aufzudecken, die bisher nur von wenigen Eingeweihten gewusst wurden. Von Geburt Österreicher, hatte er in deutscher Sprache diese hunderte und aberhunderte von Vorträgen gehalten, in denen er nichts «erfunden» hatte, sondern zu beschreiben schien, was er in dem jeweiligen Augenblick vor Augen hatte. Dornach, in seiner Umgebung von niederen Bergen, bewahrt die Prägung und den Charakter durch sein Lebenswerk, das nicht spartanisch streng, sondern ehrfurchtsvoll und nicht nebulos ist.

Mein Vater betätigte sich seit mehreren Jahren mitten in der französischen Sektion der Anthroposophischen Gesellschaft mit ausserordentlicher Aktivität. Er hielt regelmässig Vorträge, die seine ganze Freizeit ausfüllten. Er sprach auch oft mit mir über Steiner und sein Werk. Nach und nach verstand ich immer mehr, und eine innere Stille, aber niemals eine aufgezwungene Verehrung, erfüllte meine Seele. Die Lehren dieser erstaunlichen Persönlichkeit, und zwar diejenigen zunächst, die mich damals erreichten, machten tiefen Eindruck auf mich und erweckten in mir eine bis dahin ungekannte Empfindung, eine Empfindung von vollständiger Überschaubarkeit. Der Kreis der aufeinanderfolgenden Wiederverkörperungen im besonderen gab meinem Bewusstsein eine vollständige innere Ausgeglichenheit. Diese innere Ruhe empfinde ich noch heute. Denn nach dieser neuen Sicht löst sich dies verzweiflungsvolle Auflehnen gegen die Ungerechtigkeit in dieser Welt, gegen das unverdiente Leiden ganz von selbst. Unser Unglück von heute wird morgen allein nach dem Mass unserer inneren Verantwortung gemessen. Unsere Unruhe und unsere Verzweiflung sind nicht länger mehr durch unsere Unwissenheit

hervorgerufen. Wir müssen für unsere vergangenen Fehler aufkommen und bürgen für unsere gegenwärtigen Fehler. Aber wir können sie wieder gutmachen in unseren zukünftigen Leben. Nur unsere Lebensumstände in der sinnlichen, äusseren Welt sind ungeremt und willkürlich. Unser inneres Geschick kennt nur das Gleichgewicht und die Wechselwirkung. So sind wir andererseits zum Teil Meister unseres persönlichen Schicksals, nicht mehr Schuldige, wie es so viele Religionen uns lehren, in unserem Leben, in Geburt und Tod, sondern nur Schuldige in dem Leben, in welchem wir uns an das Materielle verlieren und unser Eigenwesen vergessen. Letztendlich stellt sich so die Ewigkeit nicht mehr unerklärbar für die Zukunft dar, sondern unser persönliches Leben, ja unser so lächerlich unbedeutendes und wesentliches Leben zugleich, ist mit allen seinen Teilen in dieser Ewigkeit eingebettet. Ich nahm diese Lehren in meine stillen Gedanken auf, jedoch ohne jemals meinem Willen Zwang anzutun, sie anzuerkennen. Ich züchtete überhaupt keinen Glauben an sie. Ich war bereit zu sehen, was mir gezeigt wurde. Das Leben allein wird entscheiden, was ich annehmen kann. Ich verbrachte 2 Wochen in Dornach und richtete meine Aufmerksamkeit auf alles. Ein Ereignis, allerdings, blieb in mir lebendig, mehr als alle anderen: Man liess mich tatsächlich teilnehmen an einer Eurythmie-Aufführung. Im Goetheanum auf einer normalen Theaterbühne tanzten Männer und Frauen. Oder vielmehr, sie schienen zu tanzen. Denn die Eurythmie ist kein besonderer choreographischer Stil, sondern eine Kunst, eine neue Kunst, die ebenso vollkommen, so ursprünglich ist, wie die Musik oder die Dichtkunst es sein kann. Steiner hatte ihre Grundlage geschaffen und ihre ersten Gesetzmässigkeiten festgelegt. Es handelt sich darum – wenn man so sagen will – das Wort, bzw. die Sprache mit ihrer Bewegung wieder zusammenzubringen, jeden Laut oder Ton der Stimme mit einer Bewegung

des Körpers übereinstimmen zu lassen, um den Sinn des Textes zu gestalten und nachzuzeichnen. Es besteht also ein Alphabet der Eurythmie, das auf der geistigen, inneren Bedeutung der Buchstaben gegründet ist und das wie in einer sehr freizügigen Grammatik gehandhabt wird. Manchmal entwickelten die Eurythmisten eingehend die Formen einer Musik, manchmal folgten sie der Bewegung einer gesprochenen Dichtung. Gedichte von Goethe wurden an diesem Abend – damals – rezitiert. Auch einige von Steiner selbst. Sie ergriffen mich sehr, denn – obgleich ich sie nicht vollständig verstand – sie waren in deutscher Sprache gesprochen – gelang es mir ohne Anstrengung, sie zu enträtseln. Die Sprecher belebten die Worte durch die Stimme, wie man es sonst mit der Geste der Hand, des Armes oder des ganzen Körpers macht. Die Künstler schienen auszusprechen, was die Worte sagen und nicht, wie so viele andere Schauspieler die Worte sprechen. Die deutsche Sprache schien mir sogleich eine ungewöhnliche Klangsönheit zu besitzen. Sie schien mir vor allem mit einer wunderbaren, einzigartigen Möglichkeit zur wechselnden Gestaltung begabt zu sein. Sie wirkte niemals endgültig, niemals tot. Sie sprudelte die Laute mit einer ununterbrochenen Beweglichkeit der Erfindungskraft hervor. Sie liess die Laute sich erheben, dann zurücksinken ohne sie jemals aufzuhängen und den Zeilen zu folgen, die man unfähig gewesen wäre zu übertragen. Sicher, sie war oft grob oder manchmal plump oder wenigstens stampfend: Sie peitschte die Luft mit dumpfen Schlägen. Aber sie schmeichelte nicht mit sich selbst. Sie schien immer in neuen Unternehmungen zu sein, sowohl in der Folge ihrer Wörter als auch in ihren Formen. Ihre Anmut bezauberte mich. Ich sage mit Nachdruck: Anmut. Sicherlich nicht vergleichbar mit der schillernden und wohl ausgewogenen Anmut der französischen Sprache, doch nachdrücklicher und eigensinniger. Ich

hörte die warmen Vokale oder Doppellaute «u», «au», «eu» gedämpft in einem sehr langsamen und sehr nachdrücklichen Rhythmus, und die Beckenschläge des «st», «pf», «cht», dann ein anderes Mal, um einen Schluss zu bilden und sich Halt zu geben durch ein «g» oder ein «t» am Ende: «Wirkung», «aufgebaut». Die deutsche Sprache wurde für mich zur Sprache eines Musiker-Architekten, welcher Fundament und Schwung aus den Klängen seiner Laute nimmt, um die Partitur seiner Rede aufzubauen. Ich geriet so in eine Begeisterung, die anhalten sollte ohne nachzulassen für die nächsten 10 Jahre und mich noch heute ergreift bei jeder neuen Gelegenheit: Ich hatte die Leidenschaft für die deutsche Sprache gewonnen. Bald kam dann die Leidensgeschichte mit Deutschland und allem, was sie an Bedrohlichem, aber auch an Schätzen verbirgt. – Ich befand mich vor einem grossen Rätsel. Von 1937 bis 1944, ein ganzer Abschnitt meines Lebens, schien nicht gerechtfertigt zu sein: Jeden Tag während der 8 Jahre glaubte ich, den Ruf von Deutschland zu hören. Ich fühlte mich unwiderstehlich zum Osten hingezogen. Es schien mir, als stünde ich täglich kurz vor einem möglichen Aufbruch. Deutschland gab mir das Lebensgefühl, es beflügelte alle meine Fähigkeiten.

Und tatsächlich, als wir Dornach um den 15. August verliessen, brach ich mit meinen Eltern nach Österreich auf, um dort den Rest des Monats zu verbringen. Noch nie hatte ich mir so sehr eine Reise gewünscht. Sie schenkte mir dann noch mehr, als ich mir von ihr erwartet hatte. Wir hatten Station gemacht in Zell am See, zwischen Innsbruck und Salzburg. Das Wetter war dauernd regnerisch. Unsere Spaziergänge wurden täglich kürzer. Es waren äusserlich gesehen recht miserable Ferien. Und trotzdem verliess mich eine tiefe Freude nicht, die bis in meinen Leib hinein zu spüren war. Ich nahm es mit Erstaunen wahr. Das wurde mir sehr bald bewusst. Selbst meine Überlegun-

gen darüber änderten nichts. Die Freude drängte sich mir hartnäckig auf. Ich hörte dem Deutschsprechen zu. Ich stellte mir mit Entzücken meinen jetzigen Standort in der Mitte Europas vor Augen, und diese geographische Lage schien mir etwas Bedeutungsvolles an sich zu haben. Meine Träume in diesem Land nährten sich von der Luft, die ich atmete. Sie stiegen auf aus dem Schilfrohr am See, aus allen Klängen des Tales. Meine Träume von Liebe und Ehre, von Geduld und Kraft lebten und vermischten sich, ohne dass ich sie bändigen konnte. Ich besuchte den Gletscher des Grossglockners. Er war nicht schöner – da bin ich sicher – als dieses Eismeer, das mich zwei Jahre früher bei Chamonix so sehr entzückt hatte. Aber ich fing schon an, ihn mit anderen Worten auszuzeichnen: Er schien mir viel bedeutungsvoller als alle anderen Gletscher. – Ich ging kreuz und quer durch Salzburg bei Regen, ich sah das Geburtshaus von Mozart, besuchte gegen Abend ein Marionettenspiel: die Legende von Faust im «Puppenspieltheater». Diese Stadt war eine bezaubernde Stadt. Ich konnte mir das nicht erklären, aber ich hatte es seit dem Vormittag gewusst, an dem plötzlich auf offener Strasse unter Arkaden ein kleines Orchester Mozart spielte und dann gerade über mir, wie im Himmel, eine Glocke eine Melodie aus einer Oper erklingen liess. Aber in Wahrheit: Alles, was ich in Österreich erleben konnte, die äusseren Ereignisse meiner Reise, zählten nichts. Es hatte sich etwas anderes in mir zugetragen: ich hatte in wenigen Tagen wie in einem Aufleuchten von Glück und Freude gelernt, dass es zwei nie geahnte Säulen gibt, die das Leben tragen: Den Mut und die Dichtkunst.

Ich hatte mir von meiner Reise den Eindruck von Fremdartigkeit und Vertrautheit zugleich bewahrt. Ich hatte in mir diese sonderbare Überzeugung gewonnen: Deutschlands Ergehen betrifft mich persönlich.

## Von der künstlerischen Arbeitsweise Marie Steiners

*Annemarie Dubach*

(aus dem Rundbrief der Sektion Nr. 1, 1970)

Unvergesslich bleibt aus den Eurythmieproben mit Marie Steiner die Art, wie sie die Programme gestaltete. Wir konnten dabei erleben, dass dieses Gebiet eine Kunst für sich ist: der Aufbau eines Programmes. Ursprünglich bestanden ja die Programme, wie es auch sonst üblich ist, aus zwei Teilen. Erst allmählich, als der Umkreis der ausgewählten Gedichte immer weiter wurde, ging Frau Dr. Steiner dazu über, die Aufführung in drei Teile zu gliedern, mit einem ernsten, strenggeistigen ersten Teil, einem mehr romantischen Zwischenspiel in der Mitte und einem heiteren oder auch humoristischen Ausklang als dritten Teil. Mit unermüdlicher Sorgfalt, oft durch viele Stunden hindurch, probte Marie Steiner das Ineinandergreifen, die harmonisch abwechselnde Wirkung der einzelnen Dichtungen und Musikstücke. Sie gab sich niemals mit einem Ungefähr zufrieden; mit geradezu unerbittlicher Geduld probierte sie immer wieder und wieder den Anschluss des einen Stückes an das andere aus, bis schliesslich ein organisches Ganzes entstand, das nicht nur eine zufällige Aufeinanderfolge, sondern eine aus echten künstlerischen Tiefen erarbeitete Komposition war. Unendliche Male liess sie den Schluss, z.B. eines Gedichtes und den darauffolgenden Anfang der nächsten Musik wiederholen, bis der Zusammenklang der Stimmungen der anspruchsvollen Feinheit ihres künstlerischen Gehörs entsprach. Sie befolgte dabei einerseits das Gesetz des harmonischen Zusammenstimmens, so dass man erleben konnte, wie ein Kunstwerk sich aus den anderen gleichsam organisch ergab. Aber auch das andere Gesetz, das des echten, wirksamen Kontrastes beherrschte sie meisterhaft. Ein besonders eklatanter Fall ist

mir in Erinnerung geblieben. Es galt, die beiden sehr gegensätzlichen Gedichte, den «Napoléon im Kreml» von C.F. Meyer und «Das Göttliche» von Goethe in einem Teil eines Programmes zu vereinen. Lange probierte Marie Steiner aus, welche Musik wohl zwischen diesen sozusagen äussersten «Grenzen der Menschheit» ertönen könnte. Nichts befriedigte sie. Plötzlich aber fand sie die Lösung. Sie setzte beide Gedichte unmittelbar hintereinander. Erst den «Napoléon» mit dem unheimlich düsteren Abschluss, dann unmittelbar das lichte, wie aus himmlischen Höhen erklingende «Edel sei der Mensch, hilfreich und gut...». Die Wirkung war eine ausserordentliche. Und wenn man sich fragt, welchem Gesetz sie da folgte, so ist wohl die Antwort: dem, dass eine echte Kontrastwirkung nur zu erreichen ist, wenn bei aller Entgegengesetztheit der Stoffe doch ein Gemeinsames die beiden Pole verbindet, sonst fallen sie gänzlich auseinander, und die künstliche Zusammenkoppelung wirkt zufällig, unberechtigt, plump. Es entsteht sozusagen ein «gemischter König». In diesem idealen Falle aber war das, was beide Gedichte wie eine gemeinsame Hülle umschwebte - die Grösse. Die menschliche Grösse, die einmal im Dämonischen sich kundgab, das andere Mal als übermenschlich Erhöhtes, lichtvoll Harmonisches.

Von den vielen, unendlich künstlerischen Feinheiten, die Marie Steiner in ihrer Arbeit walten liess, sei noch erwähnt, dass ihr Gesichtspunkt bei der Besetzung von Gruppensachen nicht nur der äusserliche des guten Zusammenpassens der Gestalten in der Grösse usw. war, sondern dass sie viel mehr auf die «Imponderabilien» gab. Wie oft haben wir Eurythmistinnen dieses Wort von ihr gehört! Wenn sie nicht zufrieden war mit dem Zusammenstehen zweier Gestalten, klang es oft etwas ungeduldig: «Nein, das geht nicht, - Ihre Imponderabilien passen nun einmal nicht zusammen!» Unter diesem Begriff fasste sie alles zusammen, was



sozusagen die seelische Umgebung des einen Menschen, die persönliche Ausstrahlung, das was man im übertragenen Sinne die Aura nennen könnte, von dem anderen unterscheidet; das, was aus Temperament, aus Aktivität oder Passivität, auch aus den geographisch-räumlichen Zugehörigkeiten sich ergibt. Wobei aber auch wieder zu bedenken ist, dass auch da die Gegensätze oft am besten harmonisieren, - aber wiederum nur, wenn etwas umfassend Gemeinsames überbrückend wirkt.

So erlebten wir die hohe Künstlerschaft Marie Steiners ganz besonders in diesem Zweige ihrer Tätigkeit, bei einer Arbeit, die vom Publikum wenig, jedenfalls im Bewusstsein wenig bemerkt wird, die ihr aber über alles wichtig war. Wie konnte sie sich freuen, wenn eine Eurythmistin, die eine zeitlang im Ausland tätig gewesen war, ihr ein Programm vorzeigte, das vor ihren Augen bestehen konnte. In einem solchen Falle hörte ich sie einmal in freudigst überraschtem Tone sagen: «Das ist wirklich ein klassischer Aufbau eines Programmes!» An ihr konnte man gerade in dieser Arbeit das schöne Wort von Friedrich Hebbel bewahrt finden: «Was den Künstler ausmacht, ist die Liebe zum Détail.»

### «...die letzte der Ur-Eurythmistinnen...»

*Margareta Habekost*

Nachdem der Lebenslauf von Elena Zuccoli erschienen ist, soll das zum Anlass genommen werden, an dieser Stelle auf die vielleicht allerletzte Ur-Eurythmistin hinzuweisen:

Märta Wärnhjelm-Wolontis, die, aus Finnland kommend, zu den Schülern der ersten Ausbildungsgruppe Stuttgarts unter Alice Fels und Hedwig Köhler gehörte, arbeitete damals viel mit ihrer Cousine Elena Zuccoli zusammen, sowohl in Stuttgart als auch anschliessend in Dornach, wohin beide

übersiedelten.

So unternahmen Elena und Märta z.B. ihre Finnland-Tournee unter der geistigen Obhut von Marie Steiner im Herbst 1925 mit einem reichhaltigen und vielseitigen Programm, welches zum Samen wurde für die spätere Eurythmie-Ausbildungs-Initiative hierzulande; diese wurde jedoch durch die internationalen Wirren des anrollenden zweiten Weltkrieges im Jahre 1937 verhindert (siehe «Elena Zuccoli: Helsinki»).

An der Bühne in Dornach und unter Marie Steiners Leitung nahm Märta von Ostern bis August 1926 an der Bühnen- und Ausbildungsarbeit führend teil. Ihr Schicksal hielt sie dann nach dem Sommer 1926 hier in Finnland fest.

Märta Wärnhjelm hat in diesem Leben als junger Mensch die grossen Augenblicke der anthroposophischen Arbeit miterlebt, so die Weihnachtstagung und die letzte Ansprache Rudolf Steiners, und diese als Kraftsubstanz in ihr Wirken hier in Finnland als Klassenlehrerin der damals jungen hiesigen Steiner-Schule, als Eurythmistin und als Mutter gelegt. Noch bis in ihr sehr hohes Alter hat sie vor den Zweigabenden die Eurythmie für Mitglieder intensiv und befeuernd durchgetragen.

Am 19. Januar 2000 feierte sie ihren 97. Geburtstag im engen Familienkreis in völliger geistiger Frische und Klarheit. Am Zeitgeschehen und dem Leben der Anthroposophischen Gesellschaft nimmt sie innerlich regen Anteil, indem sie z.B. interessiert die «Goetheanum»-Blätter durchgeht.

Ich wünsche Märta weiterhin Gesundheit und wünsche uns weiterhin die Möglichkeit, Märtas Licht- und Bewusstseinskraft noch oft erleben zu dürfen.

# BUCHBESPRECHUNGEN

## Eduardo Jenaro (Hrsg.): «Rudolf Steiners eurythmi- sche Lautlehre»

*Bernd Meine-von Glasow*

Der experimentierfreudige, kreative Eurythmist Eduardo Jenaro besinnt sich mit der Herausgabe von Rudolf Steiners sämtlichen lauteurythmischen Angaben ganz auf die Grundlagen seiner Kunst. Er hat sich der verdienstvollen Aufgabe unterzogen, die eurythmisch relevanten Textstellen, die in der Rudolf-Steiner-Gesamtausgabe auf zwanzig Bände zerstreut sind, in einem Buch zusammenzutragen und zu ordnen. Dazu gehören sowohl die mehr allgemein-übergreifenden Aussagen zum eurythmisch-Konsonantischen und Vokalischen, zu ihrer Verbindung mit dem musikalischen Erleben, zu den Eurythmiefiguren, den Tierkreisgebärden und Planetenbewegungen als auch speziell - im zweiten Teil des Buches - die Angaben zu jedem einzelnen Laut. Mit diesem «Handbuch für die Praxis» möchte der Herausgeber die künstlerische Eigenständigkeit und Phantasie nicht etwa einengen (etwa im Sinne der Floskel: «Der Doktor hat aber gesagt...»), sondern, im Gegenteil, beflügeln. «Denn Kunst,» so sagt er im Vorwort, «sei ja gerade die einmalige Verschmelzung von Welt und Seele, von Objekt und Subjekt, von Gesetz und Freiheit». Eduardo Jenaro selbst gibt für diese Anschauung als Herausgeber dieses «Gesetzeswerkes» einerseits und als kreativer, innovativer Künstler andererseits das beste Beispiel, ganz im Sinne der Steinbock-Strophe: «Das Künftige ruhe auf Vergangenen.»

Die Angaben Rudolf Steiners sind in diesem Buch selbstverständlich aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen und unter neuen Gesichtspunkten geordnet. Wer den ursprünglichen Kontext einer Text-

stelle auffinden will, findet bei jeder Angabe den Hinweis auf die entsprechende Quelle. Das Buch ist fest und solide gebunden und mit zwei Lesebändchen versehen. Eduardo Jenaro und dem Verlag Freies Geistesleben einen herzlichen Dank für die Herausgabe dieses Werkes. Möge es die eurythmische Arbeit vertiefen und impulsieren.

Eduardo Jenaro: «Rudolf Steiners eurythmische Lautlehre», gebunden mit Schutzumschlag und zwei Lesebändchen, 364 Seiten.

Verlag Freies Geistesleben, ISBN: 3-7725-1763-3. Preis: DEM 48,-

## «Für den Preis eines neuen Hemds...»

*Hugh O'Connor*

Rudolf Steiner, «*Eurythmy as Visible Singing*» (GA 278), übersetzt von Alan Stott, Vorwort von Dorothea Mier; mit *A Companion to Rudolf Steiner's «Eurythmy as Visible Singing»*. The Anderida Music Trust, Churton House, Audnam, GB-Stourbridge, W. Midlands DY8 4JA, England. 1999, 169 & 199 Seiten, 61 Abb. Leineneinband, mit einem Etui, SFr. 55,- DEM 68,-, £ 22 + £ 3.50 Versandkosten, nach Übersee £ 5.

Der berühmte Pianist Artur Schnabel beglückwünschte einmal Neville Cardus, einen führenden Musikkritiker, zu seinem Buch über das englische Sommerspiel Cricket. «Ich wußte gar nicht, daß Sie Kriket mögen», erwiderte dieser. «Tue ich nicht,» antwortete Schnabel. «Ich las es wegen der Qualität ihres Stiles!» Bei dieser Vortragsreihe jedoch wird jedes Wort von Künstlern - Eurythmisten, Musikern und Musikliebhabern - des 21. Jahrhunderts geschätzt werden, aus Gründen die über den

des Ausdrucks hinausgehen. Als Antwort auf J. M. Hauers *Deutung des Melos* (1923), ein Ruf für eine spirituelle Musik, hilft Rudolf Steiner (1924) seinen Schülern, eine *neue* Spiritualität zu erreichen. Steiner hoffte, daß *alle* Künste «musikalischer» werden würden, und über die frühere «plastisch-malerische, bildhauerische» Phase hinauswachsen könnten.

Diese Übersetzung der nicht allzugroßen Vortragsreihe GA 278, unter Mitarbeit von Barbara Schneider-Serio, erschien erstmals im Jahre 1995. Sie wurde jetzt verbessert und überarbeitet und erscheint mit einem Kommentar. Die Übersetzung ist eine von vielen von Alan Stott, dessen andere Übersetzungen – manche noch in Handschrift – Texte über Toneurythmie und grundlegende anthroposophische Studien der Musik von Hermann Beckh, Christoph Peter, Hermann Pfrogner, Armin Husemann, Ralph Kux, Lea van der Pals, Annemarie Bäschlin, und Ursula-Ingrid Gillert sind. Er arbeitet zur Zeit am «Querformat» über *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie* (GA 277a). Das alles läuft auf einen konzentrierten Versuch hinaus, die Erneuerung des Goetheanumimpulses mehr zu schätzen und zu begleiten. Der Übersetzer ist ein Musiker, der schon seit mehr als dreißig Jahren für die Eurythmie gespielt hat, und der auch mit der Waldorfschulbewegung und Fortbildung für Erwachsene vertraut ist.

Diese Ausgabe von GA 278 ist in zwei Bände gegliedert. Band 1 umfaßt eine Einführung von Alan Stott in die historische Bedeutung der Musik; Rudolf Steiners acht Vorträge; und ein Faksimile, Transkription und eine englische Übersetzung des persönlichen Notizbuches des Vortragenden, welches nun zum ersten Male vollständig veröffentlicht wird. Nicht nur ein paar Einzelheiten, sondern ganze Seiten des *Notizbuches 494* wurden in allen bisherigen Ausgaben ausgelassen. (Eine vollständige Studie des *Notizbuches 494* wird bald veröffentlicht werden.) Band 1 beinhaltet auch ein nützliches

Inhaltsverzeichnis, mit Hilfe dessen der Leser überblicken kann, wie sich R. Steiner in acht Sitzungen zwischen dem Ursprung der Musik und der Herausforderung, welches das atonale Konzept darstellt, bewegt; wie auch ein Erlebnis des altertümlichen hebräischen und griechischen Alphabets zur Meditation in der Eurythmie – und eine umfassende Darstellung aller Elemente der Musik und der Grundlagen beseelter Bewegung.

Band 2 wurde von Alan Stott zusammengestellt. Es besteht aus 63 Anmerkungen zu den Vorträgen, die sich über Informationen und Erläuterungen bis hin zu längeren Diskussionen erstrecken, welche in Erfahrung bringen, was Steiner aussagen wollte. An diesem Punkt wird der Übersetzer zum «Kompilator», zum Verfasser. Spezifisch entscheidende und schwierige Themen werden in acht Anhängen umfassend behandelt: die Natur und die Kunst, die Winkelgesten, die Konzepte von Tonalität und Atonalität, die Erneuerung der Mysterientradition u.s.w. Der «Kompilator» wird jetzt zum Kommentator. Obwohl er die Tendenz vermeidet, Eurythmisten ihr Handwerk zu lehren, ist er dennoch dem Leser behilflich, diese Kunst aus dem Innern heraus schätzen zu lernen. Er scheut sich nicht vor Problemen. Mit Hilfe von passenden Zitaten versucht er zu zeigen, wie Steiner dachte. Die Forschungsarbeit enthüllt religiöse Konzepte, welche zum Thema gehören. Kein Wunder, wenn die fundamentale Kraft des Astralleibes, «der Musiker in uns» (R. Steiner, Stuttgart, 10. April 1924, vormittags, GA 308), «der Glaube» ist (R. Steiner, Nürnberg, 2. Dez 1911. GA 130). Manche Seiten sind inspiriert, die meisten sind inspirierend, und einige sind sogar beides. Zumindest drei Leitsätze sind entscheidend:

- (1) Raum und Zeit wurden am Karfreitag neu gebildet (Band 2, S. 16 und S. 184);
- (2) Diese sühnende Tat ist jedem zugänglich: «Den Tod hat der Eine erlitten für alle, so daß durch die welthistorische Einweihung

Ersatz geschaffen ist für die alte Einweihung... Die wirksame Kraft drückt sich dadurch aus, daß durch Innenschau, durch wahre Mystik, die Gemeinschaft mit Christus möglich ist». (R. Steiner, Berlin, 22. Okt. 1905. GA 93a. Zitiert im 1. Band, S. xxv)

(3) Je tiefer der Einweihungsweg des konkreten Denkens im Inneren wirkt, sogar bis ins «Innere der Knochen», um so mehr vereint sich der Weg geistig mit der Welt; jener der Steine, der Pflanzen, der Tiere und der anderen Menschen (R. Steiner, Vortrag 12. Januar 1914 – zitiert im 2. Band, S.142). Der Leser wird soweit geführt, zu sehen, daß «das Ausführen der TAO-Übung und der Eurythmie im allgemeinen, das genaue Gegenteil von isolierter Beschäftigung ist». (Band 2, S. 121) Die bedeutenden Schlußanmerkungen unterstreichen, wie Steiner sich einen praktischen Weg für den Bewegungskünstler vorstellt. Er kann selbst zum wahren Baum des Lebens werden (1. & 2. Vortrag), der das universale, dreidimensionale Kreuz ist (3. Vortrag), welches alles, was mit Einweihung zu tun hat, zusammenfaßt. R. Steiner spricht vom Geist in der Musik (4. Vortrag). Sobald er den Überfluß des Naturalismus erkannt hat, kann der Künstler beginnen, sich mit anderen in einem in der Vorstellung erneuerten, ätherischen Raum zu bewegen (5. Vortrag), um «sein Geistig-Seelisches heraus» zu bringen, belebt durch ein meditatives Bewußtsein (6. Vortrag). Dieses führt zum Ansatzpunkt der Bewegung, um die Musik, die im Instrument der Knochen eingefroren ist, freizulassen (7. Vortrag). Dadurch wird der umgewandelten Raum mit einer differenzierten Kunst der Toneurythmie belebt und beseelt (8. Vortrag). Die Entwicklungsstadien werden im Anhang 8 beim Namen genannt. Die Verbindung zu heiligen Traditionen und die vielen Quellenzitate helfen, die Behauptung zu bekräftigen, daß Eurythmie heute in der Tat ein «starker Zivilisationsimpuls» ist, obwohl sie allgemein wenig bekannt ist.

Es gibt heutzutage mehrere Ansätze in der Toneurythmie, einen zukünftigen Weg zu bereiten. Einige Eurythmisten konzentrieren sich auf die früheren Hinweise und die Doktorformen (Choreographien von Rudolf Steiner). Andere sind mehr an ihrer eigenen Reaktion auf die Musik interessiert, während sie bewußt alle Elemente, die sie im Laufe der Ausbildung gelernt haben, «ignorieren». Gibt es einen mittleren Weg, der darüber hinausführt? Die Winkelgesten, zum Beispiel, werden heute aufs Heftigste kritisiert. Es ist kein Wunder in diesen Tagen, wo der Geist angegriffen wird, daß die Realität von geistigen Lichtstrahlen als einer Grundlage geistigen Ausdrucks der Musik angezweifelt wird. Der Begleitband, *Companion* genannt, besteht auf der Wichtigkeit des dreidimensionalen Lichtkreuzes, dessen Mittelpunkt der Bewegungsansatz ist. An diesen Punkt dürfen wir tatsächlich das unsterbliche Herz der Welt anknüpfen. In der Herzregion werden...

*«Sie finden, daß das nächste, wohin gehaucht wurde, diese Zwischenräume sind, wo sich von vorne und rückwärts, von oben und unten gleichsam als einen Kubus Jahve den Menschen schafft und ihn so ausfüllt mit seinem eigenen Wesen, mit seinem Zaubershauche, daß dann im übrigen Menschen sich nun ausbreitete die Wirkung dieses Zaubershauches in die Regionen von Luzifer und Ahriman. Aber hier ist ein Zwischenraum, begrenzt von vorne und rückwärts, wo hinein unmittelbar als in den Raumesmenschen Jahves Hauch geht. Was ich gesagt habe, ist zunächst in bezug auf diesen physischen Raumesmenschen gesagt.»* (R. Steiner, Vortrag vom 21. Nov. 1914, GA 158)

Der *Companion* fügt hinzu: «Die vier hebräischen Konsonanten des Tetragrammatons [YHWH] stellen etymologisch eine leichte Anpassung des hebräischen Zeitwortes «sein» dar, welches auch «atmen» bedeutet.» Im vorangehenden Vortrag erneuert Rudolf Steiner einige biblische und kaballistische

Ideen. Sein Konzept der künstlerischen Beschäftigung verbindet sich direkt mit Gottes schöpferischer Inspiration, mit seinem Atem. Wir treffen es wieder im 1. Vortrag des Lauteurythmiekurses an (GA 279). Der Kommentator schlägt vor, daß *Sefer Yetzirah* – «Das Buch der Schöpfung» «diese merkwürdige Tradition», auf die Steiner anspielt, repräsentieren könnte.

Eurythmisten sind, so scheint es, nicht nur *belles Hélenes*, sondern sie beteiligen sich auch an den Psalmisten «Kriegsgesängen vom Friedensfürsten» (angedeutet in GA 279, Vortrag 13). Hauers *Deutung des Melos* war deshalb der exoterische Antrieb zur *Eurythmie als Sichtbarer Gesang*, GA 278; *Sefer Yetzirah* könnte die esoterische Tradition repräsentieren. Zweifellos verbindet sich diese mit der unveröffentlichten Geisteswissenschaft («überwältigende große Weisheit» – R. Steiner, 12. Jan. 1924, GA 233) von Aristoteles, dem größten Schüler Platos, welcher von Alexander nach Osten gebracht wurde. Kurz gefaßt: Gott schafft, indem er die Laute des Alphabetes ausspricht: «Gott eurythmisiert, und indem er eurythmisiert, entsteht als Ergebnis des Eurythmisierens die (schöne) Menschengestalt» (R. Steiner, GA 279, Vortrag 1). Eine Eurythmie als «natürliche Gabe» aber ist wertlos, denn aus ihrer ureigenen Natur heraus wurde die Eurythmie, und muß jedesmal erneut, dem Ahriman entrissen werden (R. Steiner, Vortrag 9. Jan. 1915, GA 161). Dieses weist auf den eurythmischen Ansatzpunkt hin, ein Sich-Zentrieren, welches dem Sündenfall entgegen wirkt.

Auf dem Wege von der Philosophie zur Anthroposophie hätte Rudolf Steiner begrifflicherweise auch die Geschichte der Musik verwenden können, um die Entwicklung des Bewußtseins zu erläutern. Er entschied sich jedoch dafür, den Weg «von der Philosophie zur Anthroposophie» zu zeigen, indem er meinte: «Alle wirklichen Philosophen waren *Begriffskünstler*» (R. Steiner, *Die Philosophie der Freiheit*, Vor-

rede 1894, rev. 1918). Die entsprechenden Denker der englischsprachigen Tradition können sicherlich im weiteren Sinne als «theologisch» oder «neoplatonisch» bezeichnet werden. Diese «alte, liebende Amme, die platonische Philosophie,» bestand in der angelsächsischen Welt länger als auf dem Kontinent, und sie nährte die Dichter in beachtlichem Maße. Möglicherweise haben auch einige britische Philosophen die empirische Entwicklung des Naturalismus gefördert, jedoch waren der Idealismus von Coleridge und der angelsächsischen Idealisten zu Steiners Zeit eine *Rückkehr* zu ihren eigenen Traditionen (woran uns J. H. Muirhead erinnert). Im *Companion* wird angedeutet, daß man auch das romantische, europäische Denken der TAO-Philosophie in Goethe, Hegel, Schelling u.s.w. wiederfinden kann. Das universelle Gesetz der Polarität fasst dies zusammen. Wir erinnern uns an das einsame Genie William Blake, für den «Widerstand wahre Freundschaft ist», und für den die poetische Fantasie ihm «alles wie es ist – ewig» offenbart. In der Tat wird das, was Blake die «göttliche Menschengestalt» nannte, sowohl liebevoll als auch wissenschaftlich von Rudolf Steiner in einer krönenden Ausführung (Vortrag 7) beschrieben. Dieses ist die neue Kunst der Eurythmie, die *Offenbarung* des ganzen Menschen in Raum und Zeit. Die Frage lautet: «Was für eine Metaphysik brauchen wir?» Wir sind alle an dieser Frage beteiligt. Die Eurythmie selbst, wie alles andere heutzutage, ist in keiner Krise, behauptet der Verfasser (Anhang 7), *wir* jedoch sind es sicherlich! Es ist schwer zu leugnen, daß die Erkenntnisse, die uns in 1924 gegeben wurden, unentbehrlich sind. Das heißt jedoch nicht, daß wir die Ergebnisse künstlerischer Forschung ignorieren. Schließlich ist «das Musikalische... [das] Selbstschöpferische im Menschen» (Vortrag 4). Aber Erkenntnis und Forschung sind zwei Seiten derselben Aktivität. Kurz gesagt, wir werden was wir

DENKEN. Die Menschheit wird entweder als Ebenbild Gottes wiedererschaffen werden, oder sie wird etwas Eigenmächtiges produzieren. Die Zitate im *Companion* können von Eurythmisten ignoriert werden, so wie die Welt im allgemeinen bis heute versucht, alle Werke Rudolf Steiners zu ignorieren. Außerdem ist eine einseitig expressionistische Haltung mancher Eurythmisten zweifellos begrenzt.

Eine Krise, so meinte der Verfasser, sei willkommen; sie ist für Wachstum und Entwicklung notwendig. Aber er zeigt, wie dieser Vorgang zum künstlerischen Weg gehört. Die Abirrungen von Naturalismus und Abstraktion in der Kunst werden von Rudolf Steiner treffend beantwortet. Eine Tendenz zur Einseitigkeit ist auch durchaus möglich in der Spannung zwischen Tradition und Versuch, Notwendigkeit und Freiheit, Form und Ausdruck. «Um wegzukommen von einer rein improvisierten, zufälligen Bewegung,» behauptet Ursula-Ingrid Gillert, «und wegzukommen von einer wörterbuchartigen Übersetzung von Musik in Bewegung müssen wir viel Arbeit aufwenden» (zitiert in Band 2, S. 69). Wird der Weg darüber hinaus von R. Steiner gezeigt? Der Weg des Menschen, indem er «sein Menschliches in sich selber recht zu erfüllen» (Vortrag 5) versucht, ist angedeutet. Es ist der Weg des TAOs, der Tonleiter, aller Elemente der Musik wie sie in GA 278 dargestellt werden (wie auch Elena Zuccoli bestätigt in *Ton- und Lauturythmie*, S. 39), und wie die künstlerische Form der Vortragsreihe sich tatsächlich gliedert. Es ist der Weg, der Gesetzmäßigkeit annimmt, der die Natur dieser Mysterienkunst akzeptiert, der das Joch der Menschheit in den Thron perfekter Freiheit verwandelt. Dem Verfasser scheint es unmöglich, unseren Ursprung (sowohl eurythmisch als auch menschlich) zu leugnen, und uns im selben Atemzug Eurythmiekünstler zu nennen.

Der Kommentator erwähnt weitere Studien zu R. Steiners «Nebenbemerkungen», die bodenständigen und humorvollen Weise, die direkt an die Sequenz des achtgliedrigen Pfades anschließen. Diese und eine weitere Studie über das *Notizbuch 494*, formt die Grundlage eines zweiten *Companion* (in Vorbereitung), welcher veröffentlicht werden wird, wenn die Geldmittel vom Verkauf des gegenwärtigen Werkes wieder eingebracht worden sind. Der «Anderida Music Trust» bietet es zum Selbstkostenpreis an, welcher dem Preis eines Flanell-Hemdes entspricht, oder dem eine Mahlzeit für zwei oder dem Preis eines italienischen Schuhs. Eine billige Taschenbuchausgabe dieser Studienausgabe ist nicht geplant. Ein Spezialistentext – sogar noch sektierisch? Nun, schauen wir noch einmal:

- (1) auf das, was R. Steiner sagt (6. Vortrag) in bezug auf die Umsetzung der Geheimwissenschaft in Musik (wir wissen nun, wo er seine Musikalität einfließen ließ); und
- (2) auf die musikalische Struktur der Knochen (d.h. nicht nur auf die der Eurythmisten).

Diese Dinge sind universal, weder sektierisch noch pedantisch. Ost und West; Psalmist und Philosoph; Künstler und Wissenschaftler – eine prächtige Kultur hat sich entwickelt; und nun soll alles auseinanderfallen? *A la carte* Eurythmie, oder isolierte Teile der Toneurythmie mit beliebigen Dingen zu vermischen, verursacht vorübergehende Modeerscheinungen. Kann so etwas zu einem singenden Baum des Lebens werden, wie es Rudolf Steiner im Zweiten Schlußwort, Dornach 7. Feb. 1921, GA 283 (zitiert im Band 2, S. 10), und im *Notizbuch 494* skizziert? Vielleicht kann der Künstler eher auf dem musikalischen Wege einen Schritt machen, um Rudolf Steiners Idealismus zu begegnen. Steiner war realistisch, indem er seine Vortragsreihe «vielleicht erst der Versuch eines Anfanges» (Vortrag 8) nannte, aber er beschrieb auch die neue

Kunst der Eurythmie: «Diese Kunst ist für jeden Menschen» (R. Steiner, Vortrag Dornach, 7. Okt. 1914. GA 277a, S. 61). Die musikalische Zukunft, so sagt Rudolf Steiner in England, «hängt ja nur von den Menschen ab» (R. Steiner, Torquay, 22. Aug. 1924, GA 243).

## Eurythmie als erlebte, gestaltete und wirksame Gebärde

von Thomas Göbel, erschienen 1999 im Verlag am Goetheanum

*Philia Schaub*

*«Einen Weg zu suchen, der mit den Mitteln der exakten künstlerischen Phantasie einen selbständigen und deshalb originären Zugang findet, um die übersinnlichen Bildkräfte der eurythmischen Bewegungen oder Gesten zu erfassen, ist hier das Anliegen» (Thomas Göbel, S. 58)*

Mit diesen Worten ist von Thomas Göbel selbst umschrieben, was ihn zu allen in seinem Buche geschilderten Ansätzen führte! Es ist das Bemühen, den eurythmisierenden Menschen über alle erlernbaren, grundlegenden Disziplinen hinaus, auf einen Weg zu geleiten, der allein aus der eigensten Arbeit des Individuums begangen und erfahren werden kann.

Das Hin- und Wiedergehen können, das Betreten jener Brücke zwischen sinnlicher und nichtsinnlicher Welt, das heute jedem Kunstbemühen eignet, führt in seinen Grundbedingungen zuletzt immer auf ein goetheanistisches Verhalten zurück. Dieses freilich setzt zuerst einmal das Erlernen einer goetheschen Beobachtungsgabe voraus - er nannte sie «anschauende Urteilskraft» - welche nun aber den Künstler sowohl nach Aussen, wie auch nach Innen schauen lässt. Hier wird die Schulung der Sinne, das Entfalten von Wahrnehmungsorganen angesprochen, jene goethesche Sin-

nesfähigkeit, die sich übrigens im berühmten Gespräch mit Schiller über seine Metamorphosenlehre entzündete.

An dieser Stelle warf Goethe jenen Anker in die Kulturwelt, der ihr neue Bereiche des Forschens und Schaffens eröffnete, in die hinein wir uns im eben verflossenen Jahrhundert gerade erst begeben haben, wovon im Besonderen das erste Goetheanum von Rudolf Steiner und die Eurythmie selbst leuchtende Zeugnisse sind.

Am Erbilden dieser Sinnesorgane kann niemand vorbeikommen, der ein «Bewusstsein, das Künstler vom Schöpfungsakt ihrer Werke haben können» (Thomas Göbel, S. 86) im Ernste sucht! (In diesem Zusammenhang kommt der kleinen Schrift «Goethe als Vater einer neuen Ästhetik» von Rudolf Steiner, verfasst anno 1888 (!) wieder einmal ihre volle Bedeutung zu!)

In dem Kapitel, das «die Eurythmie als Kultur des Ätherleibes und ihre Übungsrichtungen» beschreibt (Thomas Göbel, S. 106), wird geschildert, wie mit solchermassen entwickelten Sinnen nun der Eurythmist den Zusammenhang oder die Polarität zwischen den Quellen impressionistischer, ebenso wie expressionistischer\* Gestaltungsrichtung, durch seinen eigenen Ätherleib, sich selbst erschaffen muss. (\*nicht zu verwechseln mit Stilrichtungen!)

Hier haben wir ein konkretes Beispiel dafür, wie durch eine weiterentwickelte goetheanistische Schulung gestalterische Fähigkeiten entwickelt werden, welche bis hin zur selbstverständlichen Fertigkeit ausgebildet, dem Künstler zur Verfügung stehen sollen. Wie aber damit gleichzeitig auf der andern Seite ein verfeinertes und exakteres Bewusstsein ausgebildet wird für die verschiedenen Tätigkeitsfelder im eigenen Innern. «Die Eurythmie ist insofern eine einmalige Kunst, als der Eurythmist durch seinen eigenen Ätherleib den Zusammenhang zwischen beiden Quellen der Kunst sich selbst erschaffen muss.»

Das Wissen darum, dass die Eurythmiegeste im Ätherischen des Menschen urständet, ist zwar Voraussetzung, doch ist die nächste Frage diejenige nach dem Weg, wie man zu einem Erleben und Handhaben des Ätherleibes kommen kann, anstatt ihn zu wissen. An dieser Stelle darf auf die Musik als auf die eine der Schwesterkünste der Eurythmie gewiesen werden, weil für das Gestalten eines Musikwerkes die gleichen Voraussetzungen gelten, d.h. exakt die selben Bewegungsprozesse im Innern ausgeführt und wahrgenommen werden wie beim Eurythmisieren. Eine Komplizierung entsteht dabei allerdings dadurch, dass die Bewegungsabläufe, die durch die technischen Bedingungen, die jedes Instrument auf andere Weise stellt, keineswegs der Ätherbewegung, welche die Musik in ihrem klanglichen Verlaufe offenbart, immer entsprechen! Dass letztere jedoch durch den Spieler ebenso offenbar gemacht werden können, wie durch den Eurythmisten, das steht ausserhalb jeglichen Zweifels. Ist nun das innere Wahrnehmen während des Musizierens fein genug ausgebildet, kann sogar im «Tableaubewusstsein» (S.113) das Fluten der Farben erlebt werden. Diese Tatsache muss uns weiter nicht verwundern - so beglückend sie auch sein mag, wenn sie sich ereignet - bestätigt sie doch nur die Exaktheit des Begriffes, den Rudolf Steiner für die Toneurythmie als «sichtbarer Gesang» prägte. Hierbei bleibt noch anzufügen, dass mit Rudolf Steiners begrifflicher Neuprägung alle Musik (ausser der elektrisch erzeugten) gemeint ist, sofern der Musiker seinem Instrument den «wirklichen Gesang» zu entlocken vermag. - Betrachtungen wie diese, führen nun unmittelbar zu jenem Kapitel, das im Buche von Thomas Göbel betitelt ist: «Die Wesensglieder des Künstlers im Menschen und vom Erwachen für diesen Künstler» (S. 108), der jetzt in eine weitere Schicht seiner selbst vorzudringen vermag, nämlich dahin, wo z.B. das oben erwähnte Farbenerleben auf-

tritt, das der Eurythmist an der Geste sinnlich erscheinen lassen kann. «Dieses Wesensglied der *verseeligen Lebensprozesse* (Rudolf Steiner, 1916) liegt so zwischen Ätherleib und Seele, wie die verlebendigten Sinne zwischen physischem Leib und Ätherleib liegen». (Thomas Göbel, S. 109)

Dass die Eurythmie den ausübenden Menschen letztlich zum Handhaben der «Ätherkraft» und der «verseeligten Lebensprozesse» führt, bedeutet, dass ein Schulungsweg begangen wird, der an dieser jüngsten der Künste zur vollen Offenbarung kommt! Es ist aber ein Schulungsweg, der nicht einfach nur über die Sinnenwelt hinausführt, sondern ebenso wieder zurück in die sinnliche Offenbarung hinein sich ergiessen muss, ungeachtet aller technischen Probleme, denn die Eurythmie soll ja Kunst bleiben! Durch diese Offenlegung kann gerade die Eurythmie in ihrer «Erstmaligkeit» einen erneuernden Impuls auf die anderen Künste abstrahlen.

Und noch einmal sei der Musik das Wort geredet: sie ist so alt wie die Menschheit selbst, hat aber das Merkmal an sich, «dass die Würde der Kunst (bei der Musik) am eminentesten erscheint, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müsste», um es mit Goethes Worten zu formulieren. Sie hat auch keinen Inhalt, wie das Wort und gerade deshalb darf gesagt werden, dass die von Thomas Göbel entworfene Menschenkunde für Eurythmisten, ebenso vom Musiker auf direktem Wege und in beglückender Übereinstimmung erlebt und erfahren werden kann. Kommt dazu, dass für den Zuschauer wie den Hörer beide Künste (und mit ihnen die Rezitation) im Zeitverlauf entstehen, dauern und wieder verschwinden und dabei zwar ein Erlebnis hinterlassen (vielleicht sogar ein überwältigendes!) das sich aber der Erinnerung, d.h. dem «Festhalten» mit ungemeiner Leichtigkeit wieder zu entziehen vermag.

Was jedoch durch die erstgenannten beiden Künste übrig bleibt, ist das befreiende Erle-



ben: bewegt worden zu sein, indem beide Male ein inneres Mitschwingen nachvollzogen wird, das hier gerade an keiner gedankeninhaltlichen Bedingung festgebunden zu werden braucht. Solche Erlebnismomente sind dem Menschen gerade unseres Zeitalters eine besondere Erquickung.

Grundlegendes zum Erfassen-lernen des Zeitstromes in seiner dreifach fließenden Dimension finden wir im Einzelnen auf den Seiten 92-94 im Buche.

Es wäre kein sinnvolles Unterfangen, das Buch «Eurythmie» von Thomas Göbel als Gesamtes in seiner prismatischen Vielschichtigkeit beschreiben zu wollen. Vielmehr sollte in den wenigen Worten zum Ausdruck gebracht werden, wie reich daraus

zu schöpfen ist auf dem Wege des «Erkenne dich selbst», den wir seit der Griechenzeit angetreten haben. Eine neue Wegstrecke gilt es zu erwandern in der Gegenwart und dies mit einem völlig veränderten Bewusstsein, das uns jetzt leitet.

Auf der Suche nach diesem Wege, finden wir bedeutsame Wegmarken in eben diesem Buche. Sie sagen nichts Endgültiges sondern für die Arbeit Gültiges, mit dem jeder selbst umzugehen hat. Niemand wird es den Wegmarken ansehen, welches Spektrum von Erlebnissen und Fernblicken ihn unterwegs erwartet. Und so mag man jedem Wanderer zu den Gefilden der Künste zurufen: Glück auf den Weg und Mut an der Stelle, wo er am Abgrund vorbeiführt!

# VERÖFFENTLICHUNGEN

## Quinten- und Tonartenzirkel

*Studienmaterial für Eurythmisten  
von Danielle Volkart*

Siebenfarbiger Farbkunstdruck, gemalt nach Anregungen, die Rudolf Steiner an der Fortbildungsschule am Goetheanum 1921 gegeben hat.

Mit wertvollen Eintragungen von hilfreichen Verbindungslinien, die Zusammenhänge *leicht und schnell* erfassbar machen für die Arbeit in der Toneurythmie, z.B.:

- Dur-Skalen
- Paralleltonarten
- Töne der Dreiklänge in Dur und Moll
- Kadenzdreiklänge mit Dominant-Sept.
- Tierkreis und Tonart

Format: 60 x 60 cm. Farbdruck. Kosten: CHF 35,-, zuzüglich Porto zu beziehen bei:  
Frau Danielle Volkart, Hauptstrasse 15, CH-4143 Dornach

## Eurythmie – sichtbare Sprache

*von Martin Burckhardt (Verlag Möllmann 1999)*

*Werner Barfod*

Das Büchlein von gut 40 Seiten ist eine Einführung in die Eurythmie und wendet sich an Menschen, die etwas verstehend kennenlernen wollen von dieser neuen Kunst. Der Leser wird von der Bewegung zur Gebärde und weiter zur eurythmischen Lautgebärde geführt, die als aus der Sprache herausentwickelte beseelte Bewegung erfahren werden kann. Es sind übersichtliche, kurze Kapitel, in denen viele Zitate Rudolf Steiners verflochten sind. Das macht das an sich locker lesbare Ganze dem Leser oft etwas mühsam, da es gerade nicht zum autor-eigenen Stil führt.

Am wenigsten deutlich wird es dort, wo der Frage nachgegangen wird, was die Eurythmie zur Sprache hinzufügt. Was ist das Eigenständige der Eurythmie? Dass das Geistig-Seelische zur Sichtbarkeit durch die beseelte Bewegung kommt, in der sich der ganze Mensch ausdrücken kann, dass die Eurythmie eine Offenbarung des Menschengheimnisses ist, klingt an. Wir haben zwei zu unterscheidende Bereiche in der Eurythmie, den Bereich, der der sichtbaren Sprache angehört – dem ist das Büchlein gewidmet – und den, dem die zwölf Gesten als Ausdruck des Menschenwesens angehören.

Das Kapitel der Eurythmie in der Pädagogik ist wohl am besten geglückt, es ist überzeugend und in der Kürze Wesentliches gesagt. Mit Konsonanten und Vokalen in ihrer Entstehung zwischen Menschenseele und Welt, ihrem Erleben und ihrer Wirksamkeit rundet sich die Darstellung.

Aus innerer Ruhe beschreibend, mit Herzenswärme in der Eurythmie stehend, kann die Eurythmie ein Beitrag sein, wieder von den Menschen zu den Sternen zu sprechen.

## Verse für die Eurythmie im Vorschulalter

*von Hedwig Diestel Hrsg. von Rosemarie Stefanek*

Inhalt: Kindertag - Spiele - Zwerge - Weihnachten - Pflanzenwelt - Tierwelt - Märchen

120 Seiten, kartoniert. CHF 26,- / DEM 28,- / öS 204,-. Verlag Die Pforte, Dornach

Dieses ist eine um bisher unveröffentlichte Gedichte erweiterte Sammlung von Texten aus dem Nachlass von Hedwig Diestel.

## Verse für die pädagogische Eurythmie und den rhythmischen Unterricht

von Hedwig Diestel Hrsg. von Rosemarie Stefanek

Inhalt: Sprüche - Stabübungen - Schreiten - Eurythmische Elemente - Vokale - Konsonanten - Evolutionsreihe - Alliterationen - Rhythmen - Jahreszeiten und -Feste - Pflanzenwelt - Tierwelt - Zwerge und Elementarwesen - Berufe - Gedichte - Märchen - Tierkreis und Planeten

272 Seiten, kartoniert. CHF 36,- / DEM 39,- / öS 285,-. Verlag Die Pforte, Dornach

Dieser Band wurde im Rundbrief Ostern 1999 von Cara Groot besprochen. Auf Seite 247, Viergetier, sind leider zwei Zeilen entfallen. Zwischen Löwe und Wassermann wäre einzufügen: «Stier / Ich werde den Willen bewegen, / Nun lerne, dich rüstig zu regen!»

## Neuerscheinungen von Wilhelm Appl

*Kompositionen zum Eurythmie-Unterricht*

I. 25 *Präludien* in allen Dur- und Molltonarten. Sie sind entstanden aus zahlreichen Übungen für Eurythmisten und Musiker. Sie führen in die jeweilige Tonart ein, und bewegen sich in betreffender Stimmung. Es sind charakteristische Melodien, mit den wichtigsten harmonischen Stufen und Kadenzen. Die für Klavier notierten Werke sind leicht - mittelschwer spielbar, und können auch vielfältig instrumentiert werden. 32 Seiten, geheftet, inkl. Versand: DEM 23,50

### II. *Musik zur Eurythmie*

Aus der Unterrichtstätigkeit entstanden zwischen 1984 und 1999 immer wertvolle

Begleitmusiken. Sie sind leicht - mittelschwer spielbar, für Klavier notiert, und auch mit anderen Instrumenten ausführbar. Die Melodien sind z.T. aus den Eurythmiebewegungen entstanden, teils sind Themen klassischer Komponisten verwendet. Die Vertonungen von Gedichten sind als Vor- und Nachtakt gedacht.

Dieser Band beinhaltet Musik zur Unterstufe, Rhythmen, Pädagogische Übungen, musikalische Geometrie, Musik zu Dichtungen, Stabübungen.

70 Seiten, Ringbindung, inkl. Versand: DEM 46,90

Bestellungen an: Wilhelm Appl, In den Auen 543, AT-8583 Edelschrott

Überweisungen: Wilhelm Appl, PSK 27141 56, oder Scheck; für Zahlungen in Deutschland nützen Sie bitte das Konto: D. Jason, Bayer. Hypo-Vereinsbank, Nr. 595 46 74

## Rudolf Steiner über die technischen Bild- und Tonmedien

*Eine Dokumentation*

Werner Schäfer. Herausgeber: Verein für Medienforschung und Kulturförderung, Saarbrückener Strasse 36, DE-28211 Bremen zu bestellen über: Wege-Buchhandel und Verlag, Scheffelstr. 53, DE-79102 Freiburg

## Aus dem Rundbrief der medizinischen Sektion

Wir möchten hinweisen auf einen Artikel «Die therapeutische Sprachgestaltung in ihrem Bezug zur Vier- und Fünfgliedrigkeit des Menschen» von Dietrich von Bonin in Nr. 39, Epiphonias 2000.

Interessenten können sich an die Redaktion des Rundbriefes, Medizinische Sektion am Goetheanum, wenden.

# VERSCHIEDENES

## IAO im Internet

Berta Fränkel Heisterkamp

### *Kompensationsübungen am Bildschirmarbeitsplatz*

*Oder: Eurythmie «kundenfreundlich»*

*Schon seit längerem machen einige Eurythmie-Initiativen auch im Internet auf sich aufmerksam. Neu und bisher einmalig ist jedoch der Versuch, Internet-Benutzer schon unmittelbar am Bildschirm aktiv zur Eurythmie zu bewegen. Die Urheberin der ersten Eurythmie-Übungen im World Wide Web erläutert im folgenden Beitrag ihre Motive.*

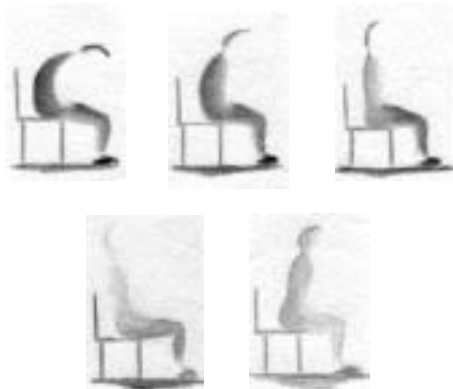
Ich bin seit rund 13 Jahren mit Eurythmiekursen verschiedenster Art in der Erwachsenenbildung tätig. Vor 2 Jahren, zur Zeit der weltweiten Einführung von «Windows 95» in beinahe jeden Lebensbereich, begann ich mit Recherchen über die Wirkung der Computerarbeit auf den Menschen.

Ich konnte bald darauf einen Kurs als «Übungskanon» anbieten, in dem es um die Kompensation von Belastungen an Bildschirmarbeitsplätzen durch Eurythmie ging. Die Besonderheit dabei: die Übungen konnten größtenteils sitzend am Arbeitsplatz selbst von den Teilnehmern durchgeführt werden. Nach dem positiven Echo folgten weitere Kurse, unter anderem im Rahmen einer Tagung der Darmstädter Universität für Frauen in Naturwissenschaft und Technik. Ich hatte ausserdem Gelegenheit, in einem Gespräch mit Werner Barfod einige Übungen zu optimieren. Und so entstand auch in Zusammenarbeit mit Felix Hau (dem Internetbeauftragten der anthroposophischen Monatszeitschrift «Info3») die sogenannte «Lila Pause». Sie ist ein Angebot im Internet, plaziert auf der Home-

page von «Info3» ([www.info3.de](http://www.info3.de)). Dort ist eine eurythmische Aufbauübung zu finden, die am Bildschirm ausgeführt werden kann. Dieses ungewohnte «interaktive» Angebot sorgte bei manchen Kollegen für einigen Unmut, und insofern möchte ich *meine eigene Meinung* dazu Ihrer Wahrnehmung, liebe LeserIn (die jetzt ohne Bildschirm erfolgt) vorausschicken.

Ein Einwand, der gemacht wurde, lautete, Eurythmie soll unmittelbar von Mensch zu Mensch leben. Eine Maschine kann dies nicht leisten. Beides ist richtig. Die Übung ist jedoch als eine Form der Anschauung gemeint, als Möglichkeit des Kennenlernens. Wahrscheinlich wird es in Zukunft immer weniger Arbeitsplätze geben, die ohne Computer auskommen. Worauf es für mich ankommt ist es, auf eine heitere Art ein Angebot zu machen; den Menschen dort abholen wo er steht.

Ich sehe in der «Lila Pause» ein Angebot, sich dem Sog der Technik zu entziehen, einen Moment des Innehaltens zu bewirken, in den man sich fragt: Wie geht es mir? Wie gebannt bin ich eigentlich von diesem Medium? Brauche ich Abstand? Muß ich wieder zu mir kommen? Und nicht zuletzt: Was ist diese «Eurythmie»?



*Nun einige Erfahrungen:*

Die Seite besteht mittlerweile über ein Jahr. Inwieweit das Angebot tatsächlich genutzt wurde, kann technisch nicht ermittelt werden. Neben einigen Gerüchten (unter anderem soll in eurythmischen Kreisen erörtert worden sein, ob es rechtliche Möglichkeiten zum Stopp dieser Seite gibt) war die bisher hervorstechendste Reaktion auf das Angebot der Brief eines entsetzten Kollegen. Er veranlasste mich unter anderem, die Illustrationen zu überarbeiten und farbige Eurythmie-Bilder zu entwerfen. In einer E-Mail äusserte dann ein Besucher sein Bedauern über das Verschwinden der 1. Fassung von schwarz-weißen Strichmännchen. Für die TeilnehmerInnen des Wissenschaftskongresses in Darmstadt (siehe oben) war die Internet-Adresse die Möglichkeit, zu Hause in einem öffentlichen Zugang sich die Übungen noch einmal anzusehen.

*Ein persönlicher Ausklang:*

Die Plazierung von Eurythmie-Kompensationsübungen im Internet ist ein Versuch von mir, die Eurythmie als Dienstleistung für den Menschen zu präsentieren, frei von jedem missionarischen Anspruch. Dieser Versuch steht bei mir in Zusammenhang mit Bemühungen auch auf anderen Ebenen. Beispielsweise biete ich an:

Mutter/Baby Gruppen mit eurythmischen Elementen;

Bewegtes Kinder-Theater für Schulkinder. Eurythmiedarbietungen eingebettet in lateinamerikanische Abende (mit Bewirtung, Tanzanleitung, Unterhaltung).

Ich übe und experimentiere auf diesem Feld. Was mich interessiert: Gibt es irgendwo Gleichgesinnte? Ich werde das Gefühl nicht los, daß wir als Gesamtbewegung einen Schritt in diese Richtung gehen könnten. Ich träume davon, ein Gesamterscheinungsbild zu schaffen, aus dem ersichtlich wird, daß Eurythmie für viele Fragen des neuen Jahrtausends eine aktuelle Alternative bietet. In dem schreck-

lich wirtschaftlichen Jargon unserer Tage: Wie finden wir eine «Marketing-Strategie» für unser geniales Produkt?

**Gehört das zum «Theater an der Schwelle»?**

*eine Stimme zur Einladung zum Sommerfestival 2000 am Goetheanum*

*Dorothea Mier*

Wenn am Ende des Schuljahres die Studenten in der Eurythmie-Schule ihre «Skits» machen, und wenn sie bisweilen die eurythmische Welt mit Hollywood oder mit den Olympischen Spielen vergleichen, kann ich mich köstlich amüsieren.

Empört und tief traurig war ich hingegen, als ich von der Bühnenleitung am Goetheanum die Einladung zu der geplanten Tagung im August 2000 bekam, wo eine Jury gewissermassen Preise vergeben soll für «den besten Regisseur, den besten eurythmischen Einsatz, die beste Musik» usw.

Warum empört? Das Goetheanum ist meine geistige Heimat. Über die Hälfte meines eurythmischen Lebens verbrachte ich in Dornach, und mein ganzes Leben ist dem Goetheanum-Impuls gewidmet. Voller Dankbarkeit durfte ich erkennen, dass man diesem Impuls auch ausserhalb der Betonwände treu sein kann. Das Goetheanum aber ist der Ort, wo man am reinsten und ungeniert mit der Anthroposophie arbeiten kann. Es steht in der Welt als das Zentrum der Anthroposophie, dafür ist es da, für jeden zu sehen, und es braucht sich nicht zu entschuldigen, braucht keine Kompromisse zu machen.

Dass dieses nicht immer erreicht wird, ist eine andere Sache, aber das Goetheanum ist der Ort, wo dieses Streben sich am besten entfalten kann. Es ist eine Quelle und ein Beispiel für alle anderen, die ihre Tätigkeit in der Peripherie entfalten, wo auch andere Gesichtspunkte und Einflüsse mit berücksichtigt werden müssen.

Zu lesen, dass im Zentrum für Anthroposophie, im Zentrum der Hochschule für Geisteswissenschaft, dort wo die Gruppe des Menschheitsrepräsentanten seine Heimat hat, dass dort Hollywood und die Olympischen Spiele als Urbild dienen sollen, Ehrgeiz und Konkurrenz mit sich bringend, kommt, scheint mir, einer Entweihung gleich.

Darüber hinaus, welch ein Grössenwahn! Wer fühlt sich qualifiziert genug mit angemessenen Maßstäben beurteilen zu können? Das Goetheanum ist eine Mysterienstätte und die Künste sind Äusserungen der neuen Mysterien. Als Folge davon ist es unsere Aufgabe, die geistige Welt in dieses Geschehen miteinzubeziehen. Das was wir anstreben, ist wertvoll für die Engel und andere Wesen der geistigen Welt. Wer kann sich anmassen, darüber etwas zu wissen. Und welchen Wert hat ein Standpunkt, der sich lediglich an irdischen Maßstäben orientiert. Wen interessiert es, dass einige Menschen urteilen, diese Musik sei am besten, die Eurythmisten am schönsten usw.

Ich sage nicht, dass wir urteilslos arbeiten sollen, aber so eine Liste zu machen, der Beste für dies, der Beste für jenes, ist absolut Fehl am Platze. Konkurrenz von jeder Art gehört überhaupt nirgends in die Hochschule für Geisteswissenschaft und, wenn der Impuls nicht ein Streben innerhalb der Hochschule ist, wieso findet die Tagung am Goetheanum statt?

Es macht mich tief traurig, dass dies eine der ersten Aktivitäten im neuen Jahrhundert sein soll. Ich hoffe sehr, dass meine Sorgen Gehör finden werden, und dass man diesen Teil der Tagung noch einmal überdenken und die Idee einer Jury aufgeben wird.

## Festival zum Geschehen des Geisterkennens?

*Alan Stott, Stourbridge*

Mit der Frage nach Schulexamen setzt man sich ohne Zweifel in ein Wespennest. Sind Examen fair? Wie kann man sonst die Leistung des Kandidaten beurteilen? Eine *künstlerische* Prüfung – sagen wir, im Klavierspiel – könnte eine Hilfe sein. Ich nehme eine Hürde und bekomme ein konkretes Ergebnis. Urteilsfähigkeit ist gefordert, nicht Konkurrenz.

Ist das Leben nicht ständig eine Prüfung? Künstler vollführen dauernd einen Balanceakt. Nimmt das Sommerfestival am Goetheanum diesen künstlerischen Balanceakt wahr? Nehmen wir somit an der «künstlerischen Weltgemeinschaft» teil? Eine «Jury», die bloß Hollywood und den Oscar nachäfft, kann kaum das Ziel des Vorbereitungskreises sein. Wir erwarten von der Jury im Podiumsgespräch Urteile zu begründen.

Obwohl Mysterienkunst keine heilige Kuh ist, ist sie nicht gegen Kritik gefeit, sondern muß immer noch den Erwartungen des Publikums entsprechen. Bei den *ursprünglichen Olympischen Spielen* wurden die Bewerber am Ende nach *Qualität* beurteilt, und nicht einfach wer am schnellsten rennen oder am weitesten werfen kann. Im alten Griechenland war der Gewinner des Schönheitswettbewerbes der, der die schönste Charakterstärke zeigte. Nicht unbedingt die Schönheit der Jugend siegte, sondern oft auch die Reife des Alters.

Wir wissen ja, es gibt in der Welt heute mehrere Experimente, Reaktionen und Verleugnungen des Goetheanumimpulses. Wir werden diese Künstler nicht Marie Steiners Arbeit verleugnen hören. Auf jeden Fall nicht in der Öffentlichkeit! Fertige Urteile werden im Privatgespräch jedoch immer gemacht. Uninformiert oder töricht? Nun ja, gewiß unnötig. Nehmen diese Künstler am Festival teil?

Das Festival wird sicherlich nicht fehlschlagen, weil Mysterienkunst weder tot noch affektiert ist. Aber eine Sache könnte man erwähnen. Bühnentechnik ist spannend, aber die Kunst wird dadurch nicht gerettet. Hollywood nachzuahmen auch nicht. Nur wahre Menschlichkeit wird weiterführen, weil sie immer echt ist. Vielleicht wird ein Ein-Mann-Stück (mit wenigen Kulissen) die Show stehlen – wir werden sehen! Die Realität ist: *Wir sind in Hungersnot für eine Erneuerung des Wortes*. Dieses fordert Verinnerlichung, was die *geistige* Vereinigung mit der Welt ist – mit Steinen, Pflanzen, Tieren und den Menschen. Derjenige, der Meister über sich selbst ist, ist ein Meister der Welt. Wird dies im Festival zum Ausdruck kommen?

Ich beneide die Jury nicht, und wünsche ihnen viel Mut beim Balanceakt! Jedoch die wirkliche Prüfung bleibt *nicht nur der Jury überlassen*. Es wird langsam langweilig, auf die Dauer immer wieder zu hören: «Dornach war einmal so wunderbar!», oder «Dornach ist altmodisch!» Dornach aktuell ist viel interessanter: nach der lebendigen Gegenwart – d.h. du und ich, die «Peripherie» – wird gefragt. Wollen wir, das Publikum, über die Modeerscheinungen hinaus sehen? Können wir erneuende Kunst *erkennen*, wenn sie vor unseren Augen steht? Sind *wir* zufrieden als bloße Konsumenten – wollen wir nicht lieber an der Erneuerung mitmachen? Echtes künstlerisches Interesse kann alle Wettbewerbe, Jurys usw. überleben. Dieses Festival könnte zum *Geschehen des Geisterkennens* werden. Das Geben ist immer ein Nehmen, dessen Name die Liebe ist – die schwerste und größte Mysterienkunst –, und sie trägt die Zukunft.

## Vom Ursprung der Sprachgestaltung

*Roland Gelfert*

Rudolf Steiner weist uns ja wiederholt darauf hin, dass der Humor für eine wahre Esoterik unerlässlich ist. In Anlehnung an Morgensterns «Die Luft» entstanden folgende Verse:

*Vom Ursprung der «Sprachgestaltung»*  
Frei nach Humorgenstern

Die Luft war einstmals lungenkrank  
(Trotzdem sie Hustensäfte trank):  
«Ach!» keucht sie «ach, und immer ach!  
Ich kriege kaum noch Atem nach!  
Die Luft wird immer dünner heut',  
Bald ist sie ganz und gar zerstreut.  
Die Konsonanten und Vokale,  
Die liegen auch schon im Spital...  
So helfet, ach, ihr hohen Mächte  
Und sendet den, der Rettung brächte!»

Da kommt Marie, als hätt' sie Flügel  
Herbei vom Goetheanum-Hügel  
Und heilt des Aethers kranke Lung'  
Mit Doktors - Sprachgestal-ti-gung.

## Achtung an alle Eurythmisten

Wir haben nicht nur günstige und schöne Eurythmieschuhe aus Stoff und Leder, sondern ab Mai 2000 auch Strumpfwaren aus Naturmaterialien.

Bei Interesse fordern Sie doch einfach kostenlos unseren Katalog an.

*Kaesbach TanzSchuh OEG*  
*Nonntaler Hauptstr. 16*  
*AT-5020 Salzburg*  
*Tel: +43-662-84 59 91*  
*Fax: +43-662-84 59 93*  
*e-mail: kts@aon.at*

# LESERBRIEFE

## Eindrücke und Gedankenbilder von der Hochschultagung der Eurythmisten, Musiker und Sprachgestalter, Ostern 1999

*Guðrun D. Guðersen*

In Dornach erlebte ich als erstes, dass im Saale viele innere Lichter entzündet waren. Das Arbeiten mit TAO, IAO, Intervalle und Konkordanzen in der Arbeitsgruppe, in der ich war, gaben Raum zum inneren Verstehen des anderen, des andern in seiner Farbe und auf seiner Stufe. Jede Begegnung, jedes Gespräch ist ein Blümchen am Weg, eine Aufgaben auf dem Lebensweg.

Eine enorm grosse Vielfalt und Differenziertheit kann entdeckt werden und ist z.B. durch eurythmische Forschung anfänglich gefunden worden. Solche vertiefende Tätigkeit bildet die Zukunft vor. Nichts wird vergessen, was einmal geschaut und erschaffen - auch wenn die Gegenwart es noch nicht voll aufnimmt. Die zukünftige Erde ist ganz aus dem Strome heraus gebildet, aus Licht, Liebe und Leben, die drei grossen L des «Halleluja». - Die Elementarwelt nimmt jetzt schon alles zukünftige dankbar auf vom Menschen.

Es ist richtig, dass diese Forschung bis in die tote Form des Buches, des Druckes gebracht wird. Dort erstirbt sie und kann zum Leben erweckt und erlöst werden durch die Arbeit des Einzelnen.

In einem Forschungsbericht wurde von dem Herzensansatz der alten ersten Eurythmisten gesprochen und dem neuen Suchen nach den ergänzenden Ansätzen der «Luna» und der «Astrid». Alle drei - in Harmonie - lassen den Strom ungehindert durch einen durchströmen. Und der Herzensansatz ist der umfassendste Quellpunkt. Jeder Ansatzpunkt als Lebensprinzip muss einzeln

erobert und gefunden werden und ist dann eingepflanzt in die Menschheit.

So, wie das Licht sich im Regenbogen als Vielheit von Farben auffächert, so wird auch die Schulung des Bewegungsstromes in einer Vielheit sich menschlich-irdisch darstellen wollen. Der gemeinsame Ursprung und die erhoffte gemeinsame Zukunft, sie bilden das verbindende Verständnis und lassen einander als Brüder und Schwestern des gleichen Stromes erleben.

Voll Dankbarkeit darf ich auch auf ein Gespräch mit Dr. Georg Unger zurückblicken. Er probierte, die im Leben erworbenen Einsichten zu den Geschehnissen in der Gesellschaft neu zu formulieren. Eine Gnade des Schicksals ist es, so lange leben zu dürfen, um damals aus Überzeugung gemachte Entscheidungen jetzt wie von der grösseren Warte aus neu sehen und anders beurteilen zu können.

Zwei Punkte zur Tagung möchte ich noch hinzufügen. Die Hauptidee, jeder der drei Künste einen Tag einzuräumen, war sehr gut; für die Forschungsberichte allerdings ist es nicht günstig, dass man einander dadurch nicht wahrnehmen kann, dass Forschungsberichte parallel angesetzt werden. Und die in der Mittagspause angezeigte Zeit für «freie Initiativen» sollten wirklich offen für alles sein - auch für den Impuls «Christosophie - eine freie Initiative». Dieser Impuls möchte den Philia-Gesichtspunkt in den Menschen wachrufen. Vertrauen in das Gute des anderen hilft weiter, alles Misstrauen hindert und wirkt letztlich auf einen selbst stagnierend zurück.

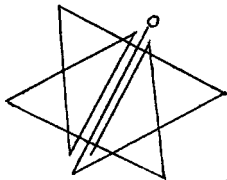
Solche Tagungen sind Schicksalsbühnen. Mögen genügend Pausen für Gespräche da sein. Und möge genug Zeit für den grossen Plenumsaustausch da sein - ohne Angst von den Veranstaltern - sondern mit Vertrauen in das Beste des anderen.



## An alle, die englische Laut-Eurythmie unterrichten

*Kristin Ramsden*

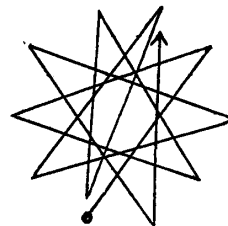
Ich würde gerne mit Ihnen allen eine (für mich) sehr aufregende Entdeckung in bezug auf das Alphabet teilen. Zugleich würde ich liebend gerne von jedem hören, der mehr über dieses Thema weiss, die Thematik schon weiterentwickelt hat, oder daran interessiert ist, diese Übung in die eigene Arbeit aufzunehmen und die Entdeckungsreise fortzuführen, so wie ich es tun werde. Mir selbst die Frage stellend: wie kann ich die 3., 4. und 5. Klasse mit dem Alphabet so vertraut machen, dass sie die Laute und Gebärden gründlich wissen, versuchte ich einen Weg zur Erübung des Alphabetes über die Bewegung zu finden. Am Anfang hatte ich keine vorgefasste Form oder ein Muster, und so entschied ich mich, zuerst nur die Konsonanten in der Bewegung auszuprobieren und bei den Vokalen zu stehen. Versuchen Sie dies selbst. Oder versuchen Sie es anders herum: Bewegen Sie sich bei den Vokalen vorwärts und stehen Sie bei den Konsonanten. Sofort bemerkte ich ein deut-



A - I



J - O



P - Z

lich werdendes Muster: Ein Vokal, gefolgt von drei Konsonanten, wieder ein Vokal, drei weitere Konsonanten und schliesslich wieder ein Vokal: A - BCD - E - FGH - I (Ich spreche den Klang, nicht die Namen der Buchstaben). Und was jetzt? Eine Überraschung! Fünf Konsonanten folgen, bevor der nächste Vokal erscheint, und dieses Muster wiederholt sich nicht nur ein-, sondern zwei weitere Male! JKLMN - O - PQRST - U - VWXYZ.

Dementsprechend entstand die begleitende Form aus dem Alphabet selbst: Die 2 x 3 Konsonanten erschaffen zwei Dreiecke: der Stern der Könige, der Stern Davids (wenn sie sich überschneiden) und die drei Pentagramme, eine Dreiheit des Hirten-Sterns. Nimmt man die Vokale auf eine «Ich-Linie» - (oder aktiv/passiv Linie), dann ergibt sich die geometrische Form ganz natürlich.

Ich habe diese Formen für die 5. Klasse und mit verschiedenen Schweregraden, der jeweiligen Klasse entsprechend, benutzt, und hoffe, dass Sie, oder wer auch immer, sie nützlich und anregend finden werden.

Natürlich funktioniert dies mit dem englischen Alphabet besonders gut. Vielleicht entdecken Sie andere Form-Möglichkeiten, aber diese haben sich für mich bewährt. Alles Gute!

*Kristin Ramsden*

*10 Michael Fields*

*UK-Forest Row E-Sussex, RH18 5BH*

*(aus dem Englischen von Gero C. Theel)*

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 2000 ist der 15. Juni 2000  
für das Osterheft 2001 der 15. Februar 2001.*

Werner Barfod (Redaktion):

Maastrichtsestraat 54, NL-2587 XG Den Haag, Fax: +31-70-355 83 81

Johanna Wildburger (Administration):

Goetheanum, Rundbrief der SRMK, Postfach, CH-4143 Dornach 1, Fax: +41-61-706 42 51,

e-mail: buehne@goetheanum.ch

<p>Bitte teilen Sie uns Ihre Adressänderung mit, damit wir Ihnen den nächsten Rundbrief zusenden können!</p>
--

SPENDEN FÜR DEN RUNDBRIEF – FREI NACH TRAGKRAFT (Richtsatz CHF 30.– pro Jahr)

*Für die Leser in Deutschland:*

GLS Gemeinschaftsbank, BLZ 430 609 67, Konto-Nr. 988100 (Formular beiliegend)

*Für die Leser in der Schweiz:*

Raiffeisenbank St. Gallen, BC 80000, Konto-Nr. 10AA10886200, Swift-Code: RAIFCH 22 (Einzahlungsschein beiliegend)

Bitte vermerken Sie in allen Fällen den Hinweis: Rundbrief SRMK 60444/1410

Spenden aus allen anderen Ländern können ebenfalls auf eines der obigen Konten überwiesen werden, oder Sie können uns dafür entweder

- Ihre Kreditkartennummer (Visacard oder Euro/Mastercard) und Verfalldatum, sowie Name und Adresse und den Betrag schriftlich mitteilen; wir buchen dann den Betrag Ihrem Konto ab.
- einen Eurocheque zusenden.
- den Betrag in einer beliebigen Währung per Brief zusenden.

*Mit Dank für Ihre Hilfe*

*Werner Barfod*

*Nr. 32 · Ostern 2000*

*© 2000 Sektion für Redende und Musizierende Künste, Goetheanum Dornach*

*Leitung: Dr. Virginia Sease*

*Redaktion: Werner Barfod*

*Umschlag- und Layoutentwurf: Gabriela de Carvalho*

*Satz: Christian Peter*

*Druck: Kooperative Dürnau*

*Nachdruck und Übersetzungen nur mit Genehmigung der Redaktion. Texte von Rudolf Steiner: Die noch bestehenden Autorenrechte liegen bei der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach.*

