

The background features a white central area with a torn-paper effect. This white area is surrounded by blue and green shapes that resemble crumpled paper or fabric. The blue shapes are on the left and right sides, while a large green shape is in the center, overlapping the white area.

Rundbrief der
Sektion für redende
und musizierende
Künste

Michaeli 2000

VORWORT

Liebe Leser!

Es ist Michaelizeit 2000 und wir können uns fragen, ob wir die Aufgaben der Sektion für die kommenden Jahre schon wach vor uns sehen!? Rudolf Steiner fasst das in lapidaren Sätzen als einen Aufruf an uns zusammen:

«... 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...» (20. Mai 1923)

Das ist in dieser Zeit eine grosse Herausforderung, den Mut zu haben, die Formen zu finden, die aufgenommen werden können, obwohl die Frage danach in den Seelen lebt. Aphorismen von Novalis, in diesen Rundbrief eingestreut, können helfen, in uns die Keime zu wecken, die Brücken zu bauen in neuen Ansätzen, in neuen Arbeitsweisen, in neuen Zielsetzungen.

Der zweite Teil von Martin-Ingbert Heigls Arbeit: «Eurythmie, Sprachgestaltung und Philosophie der Freiheit» nimmt uns ein Stück mit auf die Wegsuche.

Die Studenten machen uns mit konkreten Vorschlägen aufmerksam auf notwendige Veränderungen in unseren Ausbildungen, die zeitgemäss werden müssen und zu beruflichen Fähigkeiten für die Anforderungen von heute führen müssen.

Bitte bleiben Sie weiterhin aktiv, um die Unkosten für den Rundbrief zu finanzieren, aber auch zur Feder zu greifen, damit der Austausch noch reger wird.

Im Zusammenhang mit der Veränderung in der Sektion wird auch *die Redaktion ab November 2000 in Dornach erreichbar sein*. Schicken Sie Ihre Beiträge bitte dann *per Fax an +41-61-706 42 51* mit dem Vermerk: Rundbrief.

Mit herzlichen Grüssen
Für die Redaktion

Werner Barfod

Korrigenda zu Rundbrief Ostern 2000

Seite 85 Mitte: Das Ende des Zitates aus GA 343 ist das Ende des Artikels. Anschliessend wurde versehentlich nochmal ein Teil von W. Barfod gedruckt.

Seite 178: Falsche Kontonummern bei den Neuerscheinungen von Wilhelm AppI

In Österreich: P.S.K. 2714136, BLZ 60 000

In Deutschland (neu!): Postbank 468789-504, BLZ 370 100 50

INHALTSVERZEICHNIS

Mitteilung zur Sektionsleitung (Dr. Virginia Sease)	4
--	---

Bühnenforum

«Ich werde tanzen lernen!» aus Robert Hamerlings Roman «Aspasia»	6
Weckruf zu Michaeli 2000	6
Arbeitserfahrungen zur Eurythmie in dem Drama «Black Earth» (Cecilia Bertoni) 7	
Bewegungsspektakel - mit Musik von C. Saint-Saëns und der Erzählung «Le Car- naval des Animaux» - von Birgit Scherzer (Thaddäus Heil)	9
Über die Arbeit am Projekt «Nussknacker» von Tschaikowsky (Birgit Hering-Fiechter)	10
Pass. performing arts services	10
Zur Eurythmiesmesse in Basel	
- Nicole Oldenburg	11
- Emile Cnoops	13
- Don Vollen	13
- Jurriaan Cooman	15
Theater an der Schwelle	
Constanze Brefin Alt	18
Nicole Oldenburg	21
«...wie leicht wird Erde sein...» Eurythmie- Bewegungsperformance mit Neuer Musik und Gedichte und Briefe von Paul Celan und Nelly Sachs vom Studio für Bewe- gungsChiffren (Gerd Vespermann) ...	22
Stimmung gestalten im Dialog mit dem Publikum - Das Eurythmie-Theater Fun- devogel aus Wien gastiert in Schulen (Ernst Reepmaker)	22
Eurythmie, Sprachgestaltung und Philoso- phie der Freiheit in ihrer Verwandtschaft und Wechselbeziehung (2. Teil von Mar- tin-Ingbert Heigl)	28

Novalis I	56
-----------------	----

Inhaltliche Beiträge

TAO- und AUM-Motive in der abendländi- schen Musik und in der Baukunst Rudolf Steiners - 2. Teil (Michel Schweizer)	57
Das Erleben und eurythmische Gestalten der drei Raumesdimensionen (im Besonderen der Tiefendimension) (Rosemarie Bock)	61
Hans-Georg Burghardt, ein Komponist im Zeichen Michaels (Jan Bloem)	66
Die «Melodie im einzelnen Ton» und die zweite Michael-Offenbarung (Alan Stott)	69
Eurythmie Beleuchtung von 1969, bis zum nächsten Millennium (John Watson) 77	
Vor 56 Jahren ... und wie ist es heute? - aus der Lehrertätigkeit an der Eurythmie- Schule am Goetheanum (J. de Jaager) 82	
Eurythmie im Arbeitsleben - Erfahrungsbe- richte	84
Die Terz will weiter (Heiner Ruland)	88
Stil und Farbe in der Toneurythmie - Beob- achtungen zu den Kleid- und Schleier- angaben Rudolf Steiners (Hans-Ulrich Kretschmer)	91
Eurythmie: Der ganze Mensch (Thomas Göbel)	93
Die musikalischen Intervalle und das Gefühl - Bericht über eine Forschungs- arbeit -2. Teil (Göran Krantz)	102

Novalis II	106
------------------	-----

Berichte

Camphill Eurythmy School, ein Neubeginn (Charles Bamford / Rita Kort)	107
Aleph-Ensemble München (Kazuhiko Yoshida)	108
Zum Treffen der Dritthahresstudenten der Eurythmieschulen in Stuttgart	

zu Ostern 2000	
- Robert Nuber	109
- Rena Keese	111
Rückblick auf die Tagung	
«Rudolf Steiners <i>Zwölf Stimmungen</i> »	
(Esther Reichmuth)	112
Sprechchor «Ad Hoc»	
(Dagmar Wolfram-Kellermann)	114
10 Jahre nach der Wende - eurythmischer	
Situationsbericht aus Dresden und	
Umgebung (Doris Kowalski)	115
Erstes Treffen des Gremiums aus Studenten	
und Dozenten der Eurythmieschulen	
(Bénédicta Bertan)	116
Das Therapeutische Studienjahr an der	
Dora Gutbrod-Schule für Sprachkunst	
(Gabriele Schwarz/Sabine Liedtke) 121	

Nachrufe

Lydia Wieder (Gloria Kemp)	124
Ise-Maria Marburg	
(Rob Kiviet / Heidi Boehncke)	124
Ruth Pusch (Dr. Virginia Sease)	127

Novalis III	131
-------------------	-----

Ankündigungen zu Tagungen / Fortbildungen / Bühnenprogrammen

- Musik	
- Eurythmie	
- Sprache und Schauspiel	
- Bühnenprogramme	132

Novalis IV	147
------------------	-----

Buchbesprechung

Klaus Höller «Menschenkundliche Grundlagen der Tonheileurythmie...»	
(Ingrid Everwijn)	148

Veröffentlichungen

«Brigid - Keltische Göttin und Heilige»	
von Astrid Bässler	150
«Ich denke die Rede» von Werner Barfod -	
noch zu bestellen... ..	150
Neuerscheinungen im Otanes-Verlag ..	150
«Speech and Speaking in the classroom»	
von Roy Wilkinson	151
Im Parzifal Verlag erschienen	151

Verschiedenes

Aus: Interview mit Eduardo Jenaro - Schülerzeitschrift Krähwinkel	152
Berufsverband für SprachgestalterInnen und SchauspielerInnen	
(Christian Moos)	154
Tonschleierseide	154
Wie das Eurythmiekleid entstand ... (Tatiana Kisseleff)	155
Webseite www.eurythmie.de (Jürgen H. Havix, Otanes-Verlag Berlin)	156
Nochmals zum Thema: Eurythmie-Kostüm-Angaben Rudolf Steiners	
(Ursula Bloss)	157
Kaesbach TanzSchuh OEG, Salzburg ..	157

Mitteilung zur Sektionsleitung

Dr. Virginia Sease

Was inzwischen durch Brief und Bekanntgabe in «Anthroposophie weltweit» stattgefunden hat, soll auch im Rundbrief der Sektion noch einmal Ihnen allen durch den Brief, der an Verantwortliche innerhalb der anthroposophischen Gesellschaft und der Sektion geschickt wurde, mitgeteilt werden. Im Oster-Rundbrief 2001 wird dann eine ausführliche Darstellung als Rückblick auf die Arbeit seit 1991 folgen.

*Liebe Künstlerinnen, liebe Künstler
der Sektion für Redende und Musizierende Künste*

Wenn wichtige Aufgaben - wie die Leitung einer Sektion - auf einen zukommen und man sich mit der Arbeit dann innerlich und äusserlich voll verbindet, dann taucht doch nach einer gewissen Zeit immer mehr und mehr die Frage auf, wie die Aufgaben in der Zukunft wahrgenommen werden sollen. Dies war ganz besonders der Fall bei mir, da die Aufgaben für die Arbeit der Anthroposophischen Gesellschaft und der Hochschule nicht nur am Goetheanum, sondern weltweit und vor allem in den englischsprachigen Ländern ständig zunehmen. Für diese Aufgaben habe ich Amerika 1984 verlassen, um die Vorstandsarbeit aufzugreifen.

Ich habe also im Herbst 1998 nach 7 Jahren in der Leitung unserer Sektion sechs Menschen, die tief in der Sektionsarbeit stehen, gebeten, die Zukunftsfragen der Sektion mit mir zu beraten, je zwei nach jedem künstlerischen Gebiet: Aurea Vollen und Hartmut Haupt (Musik), Carina Schmid und Werner Barfod (Eurythmie), Helga König und Paul Klarskov (Sprachgestaltung und Schauspiel).

Zu Beginn unserer Arbeit haben wir einen ausführlichen Rückblick über die Sektionsarbeit gemacht, inklusiv Themen, Tagungen, Ausbildungsfragen, neue Entwicklungen wie auch Gestaltungsaspekte der Klassenarbeit. Ein Bericht diesbezüglich wird im nächsten Rundbrief erscheinen. Dann tauchten wir ein in einen Wahrnehmungsaustausch in bezug auf die heutige Lage der Eurythmie, Sprachgestaltung, Schauspielkunst, Kunst der Figur (Puppenspiel) und Musik. Durch diesen Austausch zeichneten sich verschiedene Bedürfnisse ab, die schon zum Teil durch verschiedene Sektionskreise, z.B. die Konferenz der Eurythmieschulen im Verbund, in Bearbeitung sind und andere, die der Sektion bevorstehen, wie zum Beispiel Wandlungen in der Grundauffassung, wie die oder sogar ob die Impulse von Rudolf Steiner und Marie Steiner für die Eurythmie, die Sprachgestaltung und das Schauspiel heute und in der nächsten Zukunft zu verwirklichen sind.

Unser Arbeitsprozess ging dann weiter, in dem wir uns ausführlich die Leitungsaufgaben der Sektion heute angeschaut haben. Meine eigene Wahrnehmung diesbezüglich, die auch mein Anliegen beinhaltet, liegt darin, dass die Zeit es fordert, dass die Leitung der Sektion durch einen Künstler oder eine Künstlerin, der/die die Kunst als Beruf ausübt, verwirklicht wird. Wegen der Lage in Europa heute muss sich diese Person aber auch in rechtlichen Belangen genau auskennen. Dies wurde bisher nicht benötigt. Wegen der heutigen Struktur des Hochschulkollegiums soll die Leitung weiterhin durch *eine* Person repräsentiert werden, die dann natürlich weiterhin frei ist, andere Menschen hinzuzuziehen.

Erst nach diesen Überlegungen haben wir unsere Blicke über die tätigen Künstler/innen in der ganzen Welt schweifen lassen - von Neuseeland nach Norwegen, von Russland nach Kalifornien. Diese Phase der

Arbeit wirkte sehr wohltuend und ermutigend auf uns, da wir gesehen haben, wie viele kompetente Menschen eigentlich in der künstlerischen Arbeit stehen. In diesem Frühjahr hat der Prozess auf eine organische Art und Weise sich so konzentriert, dass für die März-Sitzung Vorschläge für die Sektionsleitung vorzubringen waren, damit sie durch mich dem Vorstand und Hochschulkollegium zur Kenntnis gebracht werden könnten. Es kam ein einstimmiger Vorschlag von der Gruppe, der sich auch mit meiner eigenen Schätzung der vorstehenden Aufgabe deckte, nämlich Werner Barfod. Durch einige Wochen hat Werner Barfod mit der Idee leben müssen, bevor er dem Vorschlag zustimmen konnte. Mitte April hat der Vorstand zugestimmt und kurz danach auch das Hochschulkollegium. Am 16. Mai - nach einer 19-monatigen Arbeit - erfolgte die Bestätigung durch das Hochschulkollegium, an dem Werner Barfod dann - wenn die Übergabe der Leitung geschieht - als Mitglied teilnehmen wird.

Während dieses Jahrzehnts habe ich mit grosser Begeisterung und Hingabe versucht, die Aufgaben, die Jubelmomente wie auch die Schwierigkeiten dieser sehr besonderen Sektion mit vielen von Ihnen wahrzunehmen und zu gestalten. Obwohl die Übergabe erst im Frühjahr 2001 geschehen wird, wollte ich Sie persönlich sofort nach Ende des Prozesses benachrichtigen und Ihnen schon jetzt vom Herzen für Ihre Treue, Freundschaft und Unterstützung danken. Ohne Sie und Frau Bianchi hätte ich die Arbeit überhaupt nicht leisten können. Natürlich bin ich immer bereit, Ihnen weiterhin behilflich zu sein. Frau Bianchi wird weiterhin meine Vorstandsaufgaben wahrnehmen wie auch die Arbeit der Sektion mit Herrn Barfod.

Ich hoffe, dass Sie die neue Leitung mit Werner Barfod ebenso unterstützen und gemeinsam tragen werden.

BÜHNENFORUM

«Ich werde tanzen lernen!»

aus Robert Hamerlings Roman «Aspasia»

Alkamenes führt Aspasia, Perikles und Sokrates zu der schönen Tänzerin Theodota, die auf Sokrates Bitte die Werbung der drei Göttinnen um den Preis der Schönheit vor Paris tanzt. Danach entsteht folgendes Gespräch:

«Die Aufgabe, welche ihr der schönen Theodota gestellt habt, war keine allzuschwierige», sagte Alkamenes, «sie würde andere und grössere Aufgaben zu eurem noch viel grösseren Erstaunen gelöst haben ...»

«Ich zweifle nicht», sagte Perikles, «dass sie es auch versteht, gleich jenem Tänzer, den ich kürzlich gesehen, sogar des Alphabetes Buchstaben, einen nach dem anderen, durch die Mimik ihrer wunderbar gelenken und geschmeidigen Leiber auszudrücken.»

«Und was hast du uns über Theodota zu sagen?» rief Alkamenes und berührte die Schulter des Sokrates, welcher von der Tänzerin während des Tanzes keinen Blick seiner Augen abgewendet hatte und jetzt dastand, wie es schien, in tiefe Gedanken versunken.

«Ich werde tanzen lernen!» erwiderte er ernst. «Ich kannte bisher nur eine Weisheit des Hauptes und der Gedanken; nun weiss ich, dass es auch eine Weisheit der Hände und Füsse gibt.»

Die Hörer lächelten und meinten, der Nachdenkliche spreche mit seiner gewohnten Ironie. Aber Sokrates fuhr fort:

«Der Rhythmus ist Mass, und das Mass ist Sittlichkeit. Ein so schöner Rhythmus des Leibes, wie ihn uns Theodota gezeigt, muss notwendig des Menschen ganzes Wesen mit Sinn und Liebe für schönes Mass erfüllen. Man muss, wenn man dies einmal gesehen, notwendig alles Plumpe, Rohe, Gemeine,

Ungeschlachte verachten. Ich beneide dich, Theodota, um den schönen Rhythmus, den du im Leibe und in der Seele hast!»

*Auszug aus: Menschenschule
18. Jahrgang 11/12, Nov./Dez. 1944*

Weckruf zu Michaeli 2000

«Wir wachen vom Aufwachen bis zum Einschlafen, wie wir sagen, wenn wir in unserem physischen Leibe sind als geistseelischer Mensch. Aber da wissen wir ja gar nichts von uns, da schlafen wir in bezug auf uns selbst. Wenn wir aber drinnen sind in der Welt, die ausser uns ist, da schlafen wir, nämlich vom Einschlafen bis zum Aufwachen. Da müssen wir lernen zu wachen. Mit derselben Intensität, mit der die alten Menschen in ihrem Körper gewacht haben, muss der moderne Mensch lernen, ausser seinem Leibe zu wachen, wenn er wirklich drinnen ist in der Aussenwelt.

Daran ersehen Sie, dass es sich um einen Übergangszustand handelt. Wir sind eingeschlafen als Menschheit gegenüber dem alten Wachen und sind jetzt gerade in dem Zeitpunkt, wo aufgewacht werden soll gegenüber dem neuen Wachen. Und was will denn Anthroposophie in dieser Beziehung sein? Anthroposophie ist ja nichts anderes als dieses: dass sie zuerst darauf aufmerksam geworden ist, dass der Mensch ausser sich wachen lernen soll. Und nun kommt sie und schüttelt den modernen Menschen - den der alte Mensch eben einen Schläfer nennen würde -, schüttelt den modernen Menschen, und der will nicht aufwachen.»

(Dornach, 14. Jan. 1923, GA 220)

«Was heute wieder als wahrhaft Künstlerisches gewonnen werden muss gegenüber

den blossen Imitationen, gegenüber dem blossen Nachahmungsprinzip. Wir müssen schon, nachdem uns der Naturalismus - denn ich bin wahrhaftig kein Philister und nicht ein Pedant in dieser Beziehung, und kann auch dasjenige schätzen, was mir nicht gerade sympathisch ist, aber ich kann es schätzen - den grandiosen Weg gezeigt hat vom naturalistischen Bühnenbild zum Film, wiederum den Weg zurückfinden vom Film in die Darstellung des Geistigen, das im Grunde genommen die Darstellung des Echten, Wirklichen ist. 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...

Kunst ist immer eine Tochter des Göttlichen gewesen. Wenn sie wieder den Weg zurückfindet, nachdem sie sich einigermaßen entfremdet hat dem Göttlichen, dass sie wieder an Kindesstatt von dem Göttlichen angenommen werde, dann wird die Kunst wiederum für die ganze Menschheit dasjenige werden können, was sie in der Gesamtzivilisation und in der Gesamtkultur nicht nur sein soll, sondern sein muss...»

(20. Mai 1923, Oslo, GA 276)

«Das aber wird beim Michael-Fest ganz besonders in Betracht kommen: dass das wird sein müssen ein Fest zu Ehren des menschlichen Mutes, der menschlichen Offenbarung des Michael-Mutes. Denn was ist es, was heute den Menschen von der Geist-Erkenntnis zurückhält? Seelische Mutlosigkeit, um nicht zu sagen seelische Feigheit. Der Mensch will passiv alles empfangen, will sich hinsetzen vor die Welt wie vor ein Kino und will sich alles sagen lassen durch das Mikroskop und Teleskop. Er will nicht in Aktivität halten das Instrument des eigenen Geistes, der eigenen Seele. Er will nicht Michael-Nachfolger sein. Dazu gehört innerer Mut.»

(Dornach, 8. April 1923, GA 223)

Rudolf Steiner, zitiert aus: «Rudolf Steiner über die technischen Bild- und Tonmedien» von W. Schäfer, Verein für Medienforschung und Kulturförderung, DE-Bremen

Arbeitserfahrungen zur Eurythmie im dem Drama «Black Earth»

Cecilia Bertoni

Die Frage, ob ich etwas über die Eurythmie in *Black Earth* («Schwarze Erde») schreiben würde, eröffnet Erinnerungsfenster eines langen Weges - Erinnerungen an menschliche Begegnungen, künstlerisches Ringen, an Freude, Wolken, Morast, Hoffnungslosigkeit und an Licht, das kommt und wieder geht. So mache ich den Versuch, meine Hände aus diesen Fenstern hinaus zu strecken, um einige der Erinnerungsfäden zu erhaschen. In diesem Bericht versuche ich bewußt, die Sache nicht zu erklären. Bedeutungen entstehen nur durch das unmittelbare Erlebnis im Zuschauenden.

Zunächst haben wir den Text. In ihm finden wir nur wenige Angaben zur Eurythmie und ich nehme mir die Freiheit heraus, mich nach ihnen zu richten oder eben nicht. Der Text in seinem Sprachstil und seiner Form bietet keine traditionelle Handlung, sondern eher so etwas wie eine Melodie, wenn auch unvollständig. Die Tatsache, daß etwas fehlt, bedeutet für mich eine künstlerische Herausforderung. Wie kann man verschiedene Fäden durch die Künste schaffen, wo den roten Faden zwischen ihnen finden?

Vor Beginn der Proben war der Faden der Eurythmie durch das ganze Programm bereits gezogen. Ich wollte mit der Eurythmie nicht Charaktere darstellen, sondern die unsichtbaren Kräfte zeigen, die allem Leben innewohnen. Diese Kräfte ziehen sich manchmal zusammen, fast bis zur Deckung mit den Gestalten, manchmal sind sie subtiler und weniger greifbar. Manchmal

werden sie zu Seelenkräften oder Wächtern, Farben, Dunkelheit; oder einfach Zeugen menschlicher Taten, die sie zugleich Infragestellen oder herausfordern.

Ein sehr bedeutsames Treffen hatte ich mit Moshik Yosfeov, dem Bühnenbildner. Er kannte noch keine Eurythmie und es begann ein sehr inspirierender Prozess, sein Raumverständnis mit meinem zusammenzubringen – der Raum blieb in Entstehung und Wandlung. Ich versuchte Raum und Choreographie zu einer Einheit zu verbinden.

Natürlich ist die aufregendste und herausforderndste Begegnung die mit den Darstellern und speziell mit den Eurythmisten – sind wir in der Lage diese Ideen zu beleben? Was für neue individuelle Beiträge werden sie leisten? Die Herkunft der Eurythmisten zeigte eine umfassende Landkarte: Donna Corboy (Neuseeland), Karla Maria Prates (Brasilien), Marianne Fors (Norwegen), Hans Fors (Schweden), Katarina Kaila (Finnland), Krzysztof Bieda (Polen); verschiedene Nationalitäten, verschiedene Biographien und Erfahrungen, alle ausgeprägte Persönlichkeiten mit vielen Fragen. Können wir über unsere Unterschiedlichkeit hinaus zu einer gemeinsamen Sprache finden? Nur einige von ihnen hatten bereits Erfahrung, den gemeinsamen Raum mit Schauspielern (und den Kulissen!) zu teilen. In diesem «Miteinander» brauchen wir eine neue Haltung gegenüber dem Raum, der Bewegung und zu dem eigenen Instrument. Es erscheint mir wesentlich, die Bewegung mehr im Sinne einer Architektur zu gestalten, um den Raum zu verwandeln und damit auf der Bühne «Energie-Linien» zu betonen oder gegenüberzustellen. Die Bewegung erfordert Minimalismus und Konkretheit. Eine Gebärde soll eine starke Aussage haben und in ihrer Absicht und ihrem Ausdruck sehr genau sein. Für einige der Eurythmisten bescherte das Zurückhalten der Bewegung zunächst Frustrationen, gab es ihnen doch das Gefühl in der Bewegung nicht genügend zu fließen.

In der Improvisation erforschten wir den Grenzbereich zwischen den Welten: strömende Bewegung, gehaltene Bewegung, Seelenräume, Architektur sowie verschiedene Stufen, eine Gebärde zu vertiefen. Woher kommen die Tierkreis-Gebärden und in wie weit müssen sie zu einer festen Form werden?

Eine meiner Hauptbemühungen war, den «Begriff» der sichtbaren Sprache zu erweitern und das, was mit «Sprache» gemeint ist zu erforschen. Lebt der Logos nur im Wort oder auch in Lautstimmungen, in Farben, Planeten, usw.? Wann ist es künstlerisch angemessen, Sprache und Bewegung gleichzeitig auszuführen? Dieses findet nur in der Meditations-Szene statt, wo Astrid, Philia und Luna jeweils einzeln erscheinen.

Die Darstellung beginnt mit einem stummen Eurythmie-Auftakt als Zusammenfassung des Ganzen, und obwohl die Choreographie hierfür bereits vor den Proben fertiggestellt war, arbeiteten wir intensiv daran, die Gebärden und die Dynamik gemeinschaftlich zu finden. Andere Choreographien lagen als generelle Angabe für die Form vor, oder in Bezug auf den Bewegungsduktus, oder den Bühnenraum, aber letztlich mussten die Eurythmisten selbst eine detaillierte Choreographie erarbeiten.

Da ich manchmal begeistert von dem Gebrauch von Gegenständen in der Eurythmie bin (wo schränken sie uns ein und wie können wir frei mit ihnen umgehen?), wählte ich Holzstäbe, um die Eurythmie der physischen Welt anzunähern. Die Aufgabe für jeden der Eurythmisten war, eine Bewegungssequenz zu finden, die ihren Ursprung in den Planetengebärden hat. Die Begegnung zwischen den Eurythmisten und Musikern war sehr fruchtbar. Wir improvisierten mit zahlreichen Instrumenten, die der Bewegung folgten. Aus diesem Prozess heraus wurden die Gongs gewählt, die von den Eurythmisten selbst in der Meditations-Szene gespielt wurden. Die ganze Gestalt

bewegt sich in Klangstimmungen und verdichtet sich gelegentlich zum Anschlagen des Gongs. Der Löwenanteil der Musik wurde von den Musikern geschaffen, während sie unseren Proben zusahen oder indem sie die Vertonung von verschiedenen Gesichtspunkten aus angingen.

Für mich selbst jedoch war einer der Höhepunkte, mit den Eurythmisten und den Schauspielern an der Szene des «Schwellenüberganges» zu arbeiten; es mussten die verschiedenen Haltungen von jedem Charakter gefunden werden und was als Herausforderung gebraucht wurde. Wir haben noch einen langen Weg vor uns, herauszufinden, wie der Raum des Schauspielers durch die Interaktion mit der Eurythmie verändert werden kann. Was für eine Bewegung erwarten wir vom Schauspieler, ohne ihn zum Eurythmisten werden zu lassen? Meines Erachtens nach gibt es hierfür nicht nur eine Antwort, weil alles von der spezifischen Situation und dem künstlerischen Empfinden abhängt

Eine Dramainszenierung zusammen mit jemandem zu entwerfen und auszuführen, ist nicht die allereinfachste Aufgabe! Christopher Marcus und ich mußten einen Weg finden, unsere starken individuellen Impulse zusammenfließen zu lassen. Dies ging nicht ohne Frustrationen vonstatten - auf beiden Seiten, aber letztlich handelt sich bei dieser kreativen Begegnung um einen Langzeit-Prozess! *Black Earth* ist das erste Ergebnis von Begegnungen, die in der Zukunft hoffentlich reifen werden.

(aus dem Englischen übersetzt von Maren und Allan Stott)

«Bewegungsspektakel»

von Birgit Scherzer mit Musik von C. Sain-Saëns und der Erzählung «Le Carnaval des Animaux»

Thaddäus Heil, art impresario

Die bekannte deutsche Choreographin Birgit Scherzer leitet seit April 2000 in CH-Aesch/BL die Probenarbeit an ihrem neuen Projekt «Bewegungsspektakel».

Unter dem Thema von Camille Saint-Saëns «Le Carnaval des Animaux» («Der Karneval der Tiere») werden dabei Elemente des modernen Balletts und der Eurythmie mit Musik und Schauspiel vereint.

Die Umsetzung dieser Idee begann mit Birgit Scherzer vor drei Jahren. Unmissverständlich lautete die Ausgangsfrage: gibt es Möglichkeiten, verschiedenste Bewegungsarten mit anderen Künsten, welche zum Teil in gegensätzlichsten Richtungen stehen, auf eine sinnvolle, qualitativ überzeugende, gewinnbringende Art zusammenzuführen? Mit anderen Worten heisst das, nicht einfach in Selbstgenügsamkeit soll man sich bewegen, sondern die Prägung des jeweiligen Stils soll sich durchsichtig offenbaren. Unter anderem führte diese Auseinandersetzung zum Thema «Le Carnaval des Animaux» von Camille Saint-Saëns.

Um ein solches Projekt zu verwirklichen, bedarf es bei der Probenarbeit der willigen Öffnung, des ehrlichen Anteilnehmens, des kooperativen Tuns aller Mitwirkenden.

Die Fachkompetenz von Birgit Scherzer ermöglicht, dass durch die von ihr minutiös vorbereiteten Probenzeiten ein jeder Teilnehmer aktiv in den werdenden Prozess integriert wird - so den künstlerischen Gestaltungsraum gemeinsam kreativ schaffend und erlebbar machend. Diese eine Herausforderung an die Künstler bedeutet Verantwortung vor allem gegenüber der «eigenen» Kunst. Die Frage nach der Quelle, nach der Qualität der Grundgebärden muss

gestellt bleiben. Diese Auseinandersetzung ist überhaupt der Ausgangspunkt dafür, dass die Zusammenführung von Eigenarten und Bedeutungen in vergleichenden Gegenüberstellungen und das Interesse fürs Andere, für «die Anderen», bewusst wird. Durch diesen gemeinsam erschaffenen Prozess, durch das gemeinsam Erarbeitete, entstehen Ideen - und die «Geschichte» beginnt (künstlerisch) durch sich selbst zu sprechen. Das heisst, es geht nicht darum, Verschiedenheiten gleichzuschalten, sondern im Anderssein gegenseitig sich wahrzunehmen und sich verstehen zu lernen. Birgit Scherzer versteht es geschickt, die verschiedenen Bewegungskünste in einen sinnvollen Dialog zu bringen, um damit die «Kunst des Gleichen in der Ungleichheit» wegweisend pulsieren zu lassen.

Zur Umsetzung dieses noch einzigartigen Projekts wurden 17 internationale Künstler zusammengeführt.

Die Premiere für das «Bewegungsspektakel» ist auf den 15. September 2000 in der Scala Basel geplant.

Hernach werden die Künstler mit dem Projekt zunächst bis Mai 2001 auf eine Tournee durch die Schweiz und Deutschland gehen.

Über die Arbeit am Projekt «Nussknacker» von Tschaikowsky

Birgit Hering-Fiechter

Seit Januar 2000 arbeitet eine Gruppe von 18 Eurythmisten, einer Tänzerin und einem Schauspieler an der Verwirklichung von Tschaikowskys «Nussknacker». Die Alanus Hochschule in Bonn unterstützt das Projekt insofern, dass Robert Barendsma teilweise und Birgit Hering für diese Arbeit freigestellt wurden. Im Rudolf Steiner Haus Berlin, im Rudolf Steiner Haus Hamburg können wir

weitgehend kostenlos proben.

Wir erleben in unserem Umkreis eine grosse Unterstützung für dieses Projekt. Die finanzielle Basis sieht allerdings sehr schlecht aus. Wir mussten uns schweren Herzens entschliessen, mindestens in diesem Jahr ohne Orchester zu reisen. (Roland Bittmann hat eine vielversprechende Bearbeitung für 17 Musiker geschrieben.)

Trotzdem arbeiten wir weiter. Wir sind der Meinung, dass unser Nussknacker ein positiver Beitrag in der allgemeinen Landschaft der üblichen Unterhaltungskultur sein wird.

Die Tournee ist ab 30. November geplant und führt durch Deutschland, Schweiz, Holland und Skandinavien bis zum 10. Januar 2001.

*Zur Inszenierung von Tschaikowskys «Nussknacker», erstmals mit Eurythmie
Pass. performing arts services, basel*

Tschaikowsky's populäre Musik zu E.T.A. Hoffmanns hintergründiger Alltagsgeschichte bietet reiche Möglichkeiten, das Ineinanderspielen verschiedener Wirklichkeiten darzustellen: den Übergang vom Alltäglichen zu Grenzerlebnissen. Das berühmte Ballett wird seit einem Jahrhundert immer wieder realisiert, von klassischen Ballett- bis zu modernen Tanzinszenierungen. Die Eurythmie ermöglicht eine Erweiterung des Spektrums in der Darstellung seelischer und übersinnlicher Erlebnisse. Für sie selbst als Bühnenkunst bieten sich dabei vielfältige Gelegenheiten zur Weiterentwicklung, von der rein eurythmischen Darstellung über die eurythmische Durchdringung anderer Ausdrucksformen bis zu stilisierten Alltagsgebärden. Der bunte Reichtum des Stücks, der Wechsel zwischen Spiel und Ernst, zwischen Oberfläche und Tiefe, zwischen lyrisch-poetischen, dramatischen und humoristischen Elementen trägt auch dem Unterhaltungsbedürfnis des Zuschauers Rechnung.

Im Mittelpunkt des Geschehens steht

Klara, die durch die erwachende Liebe auf ihren individuellen menschlichen Entwicklungsweg geführt wird. Sie schläft ein - um für eine andere Wirklichkeit, die in der gewohnten verborgen liegt, aufzuwachen. Der geheimnisvolle Patenonkel Drosselmeyer löst durch sein Geschenk, den Nussknacker, diese Entwicklung aus. Er ist eine zwiespältige Persönlichkeit - wohlmeinender Beschützer und unheimlicher Beherrscher einer Technik, die Dämonen heraufbeschwört. Er zeigt sowohl das Gute als auch das Böse und greift nicht in die Freiheit seines Patenkindes ein. Die in dieser Inszenierung neu eingeführte Frau Wischmeyer mit Eimer und Besen sorgt dafür, dass der gesunde Alltagsverstand dem von Drosselmeyer heraufbeschworenen Gespensterwesen gegenüber nicht auf der Strecke bleibt.

Klara ist diejenige, die eine Entwicklung durchmacht, mit ihr und durch sie auch der Nussknacker. Alle übrigen Figuren sind festgelegte Charaktere, die am Anfang dementsprechend als gerahmte Bilder, also zweidimensional, eingeführt werden. Im musikalisch-eurythmischen Prozess kann der Zuhörer und Zuschauer Klaras Weg durch Fragen, Staunen, Unsicherheit, Freude, Angst, Verzweiflung, Tatkraft und Liebe mitverfolgen. Die Grosseltern werden durch eine Tänzerin und einen nur agierenden, nicht sprechenden Schauspieler dargestellt. Wir haben durch Stoff und Musik des «Nussknackers» die Möglichkeit, eine Geschichte zu erzählen, die uns interessiert: den Einbruch des Unheimlichen in den Alltag und den spielerischen Umgang damit; das Hinauswachsen über sich selbst und Sprengen althergebrachter Perspektiven; das Erwachen neuer, unbekannter Gefühle.

Die Inszenierung arbeitet mit starken Kontrasten: die vielfältigen Möglichkeiten der Eurythmie werden entwickelt in weichen und harten, lauten und leisen, ruhigen und unruhigen, introvertierten und extrovertierten, geformten und spielerisch leben-

digen Gestaltungen. Diese werden durch einen stilvollen Umgang mit den künstlerischen Mitteln, zu denen auch das bewusste Weglassen gehört, zugänglicher für den Zuschauer, den eine bewegungsmässige überladene Präsentation einschläfern oder abtossen könnte. Der Wechsel zwischen Prozess und Bild wird akzentuiert.

Unser Ausgangspunkt ist der eurythmische Bewegungsansatz - also Eurythmie, eurythmisch durchdrungene Bewegung, auch wenn wir Kopf stehen. Wir lassen eurythmische Elemente dann weg, wenn es uns für eine bestimmte Aussage nötig erscheint; wir erfinden unsere eigenen Seelengesten; wir versuchen Gefühlsregungen, seelische Stimmungen, ganz mit dem Körper auszudrücken.

Der Körper lügt nicht.

Zur Eurythmiemesse in Basel

Nicole Oldenburg

Vom 28.-30. April fand in Basels neuem Kulturzentrum Scala die erste *Eurythmiemesse* statt. Die Verantwortlichen, *Jurriaan Cooman von Pass. performing Arts Services* sowie die *Alexander-Stiftung* luden Veranstalter, Sponsoren, Künstler und Kunstinteressierte zu dieser Veranstaltung ein. 15 Eurythmieensembles/-Solisten aus dem europäischen Raum wurden dafür von der Organisation ausgesucht. Worum ging es bei dieser Messe? Es sollte ein Ort geschaffen werden, an dem Eurythmie Bühnen und Veranstalter zusammentreffen können, um gegenseitige Interessen, aber auch bestehende Problematiken wahrzunehmen. Hierfür wurden 1/2-stündige Ausschnitte von seiten der Eurythmieensembles/-Solisten geboten, die einen Einblick in das aktuelle Programm vermitteln und den Veranstaltern so die Möglichkeit gaben, auszuwählen und bei Eignung Arrangements abzuschliessen. Die Eurythmiegruppen/-

Solisten, die eigenständig nach neuen Wegen suchen, hatten dadurch auch die Gelegenheit, einander in ihrer Arbeit zu erleben. Durch die Vielfalt dieser Darstellungen wurde mir deutlich, wie unterschiedlich diese Kunst doch ergriffen wird und die Eurythmie jetzt an einem Scheidepunkt steht. Auffallend in der Art der Darstellungen war für mich die Offenheit, Elemente aus den Nachbarkünsten wie *Ausdruckstanz*, *Moderner Tanz*, *Flamenco* und *Kabarett* in die eurythmische Bewegung mit aufzunehmen. Bei anderen wiederum zeigte sich die Tendenz, die eurythmische Bewegung auf ein Minimum zu reduzieren, dabei diese eng an den Leib zu binden und stark zu verinnerlichen. Ich hatte dabei den Eindruck, dass nicht mehr Sprache und Musik durch die Eurythmie im Raum sichtbar erklingen sollten, vielmehr Reaktion und Ausdruck des Künstlers auf diese folgten. Dominierend war dabei das eigene Körpergefühl, die persönliche Wahrnehmung und nicht mehr die raum- und zeitergreifende belebte, beseelte eurythmische Bewegung. Daneben wirkte manch andere sogenannte «klassische» Darstellung für einige Zuschauer befreiend, für andere reizlos und nur wenig spektakulär.

Sehr erfreulich war es für mich, eine «Kostprobe» aus dem Programm «Stille» des Mondensembles zu erleben. Die eurythmischen Gebärden, der Aufbau und die Formen waren bis ins Feinste durchgestaltet, die Gesetzmässigkeiten in aller Klarheit anwesend. Bescheidenheit und Durchlässigkeit der Künstler wurden mit Wohlwollen aufgenommen. Kunstgenuss statt Selbsterguss! Der Zuschauer konnte die lebendige gesundende Kraft dieser Kunst dort selbst erfahren. Wie wird es weitergehen mit der Eurythmie? Zur Zeit sieht es so aus, dass die Wege der Eurythmisten weit auseinanderklaffen und nicht jeder mehr bereit ist, die künstlerischen Quellen der Eurythmie aufzusuchen. Anstelle von diesen treten künstlerische Hilfsmittel, eigene Interpreta-

tionen und künstlerischer Synkretismus stärker in den Vordergrund. Entfernen wir uns aber mehr und mehr vom Ursprung dieser Kunst, - entfernen wir uns von der Eurythmie selbst und verpassen auch die Möglichkeit, sie weiterzuentwickeln aus ihren Voraussetzungen heraus.

Interessanterweise war ein Teil des Publikums von diesen Mischformen nur allzuoft beeindruckt. Als Eurythmisten aber sind wir gerade jetzt aufgefordert, uns noch intensiver und bewusster mit dem Wesen der Eurythmie auseinanderzusetzen und die Mittel/Elemente, die uns zur Verfügung stehen in ihrer Reinheit zu durchdringen, zu beherrschen und künstlerisch umzusetzen.

Die nächste Messe wird im Jahr 2002 am selben Ort stattfinden. Zur Organisation einer solchen Messe gehört für mich notwendig, dass wirklich jede Eurythmiegruppe, die das möchte, sich vorstellen kann. Ist die Teilnahme in solch einem Rahmen nicht zu bewältigen, wie es die Praxis oft zeigt, - könnte sich ein Gremium bilden, in welchem Menschen unterschiedlichster Landesherkunft sitzen, ungebunden von jeder Interessengemeinschaft und finanzieller Zuwendung. Erst dann ist auch das freie Geistesleben einer solchen Messe, wenn man sie denn so nennen darf, gewährleistet. In diesem Sinne wünsche ich mir noch weitere Begegnungen, regsamen Austausch und Gespräche, um die Eurythmie in uns weiterzuentwickeln. Die Eurythmiesmesse in der *Scala Basel* hat einen Anfang geschaffen.

Emile Cnoops

Die *Eurythmiesmesse* in Basel, Ende April 2000, war ein Ereignis, das für mich und andere Besucher um mich herum stark bewegte und das auf verschiedenen Ebenen.

Man hatte wohl die Hoffnung und auch Erwartung, dass durch die Messe die Eurythmie-interessierten Organisatoren angeregt

würden, Aufführungen zu buchen. Das schien aber nur in einigen Fällen so zu sein. Die Möglichkeit wurde geboten, die geladenen Eurythmiegruppen mit ihrem Programm aber auch ihrem Anliegen und ihrer spezifischen Qualität wahrzunehmen. Und so schaute ich zu mit gemischten Gefühlen: ist das Dargebotene nun «theaterreif» und hat es qualitatives Niveau? Und dann scheint so eine Frage sehr viele Faktoren zu beinhalten, die mitspielen und die mich eher verwirrten und mir ein unruhiges Gefühl besorgten, statt einer deutlichen Antwort. So war das Eine sicher «theaterreif» und künstlerisch, aber eurythmisch schwach. Andererseits waren andere wieder «ehrlich eurythmisch», aber es war nicht künstlerisch und gekonnt genug. Ja, und was ist dann «eurythmisch-qualitativ» und was versteht man unter «Theater-Reife»? Oder ist es mehr die Frage: Wo ist jemand eurythmisch stark in der Darbietung, worin noch nicht entwickelt? Vor welches Publikum will man auftreten, welche Konzessionen macht man aus einer Schwäche oder Absicht, dass man zu wenig Ausdrucksmöglichkeiten in der Eurythmie hat? Wem fühle ich mich verpflichtet, meiner subjektiven Meinung oder der Eurythmie? Weiss man beide zu vereinigen - oder wem diene ich eigentlich?

Im Laufe der Tage entspannte sich die Atmosphäre der Darstellenden und das abschliessende Gespräch liess eine Sehnsucht erkennen, sich doch intensiver zu befragen, was der andere eigentlich will und sucht, um sich in der Arbeit zu begegnen und so Fragen und Probleme zu «bearbeiten». Ich stelle die Frage nicht allein an die Organisatoren der folgenden Messe, sondern auch an die Leitung der Sektion, um Möglichkeiten der Begegnung in diesem Sinne zu schaffen. Wo mehr Verständnis füreinander entsteht, wächst auch ein Zusammenhalt und eine Wertschätzung.

Don Vollen

Der Basler Paracelsus-Zweig der anthro-

posophischen Gesellschaft ist mit rund 1300 Mitgliedern der grösste Zweig der Welt. Obwohl der Zweig als konservativ gilt, ist die Stadt Basel immer offen und interessiert für neues und sogar avantgardistisches in der Kunst. So entschlossen sich einige ältere Mitglieder des Zweiges, die mit grossem Aufwand und weit publizierte Neuschöpfung «*Basler Eurythmiemesse*» zu besuchen. Zwischen den jungen Zuschauern betraten sie den überfüllten Saal und machten das dichte Programm vollumfänglich mit.

Die Mitglieder waren wohl erstaunt, als sie das Foyer betraten und allerlei Stände und Tische fanden, an denen die Aufführungen bestellt werden konnten. An den Messeständen liefen Videoaufnahmen von den Programmen. Mit Selbstbedienung konnte man vor- oder zurückspulen, um sich rasch einen Eindruck von der angebotenen Darbietung zu verschaffen.

Über 400 Zuschauer erlebten die 20 Programmausschnitte oder Kurzaufführungen. Mit lautem Bravo gingen die meisten Darbietungen zu Ende, das junge Publikum hat entschieden, dass die neue Richtung zukunftsweisend ist. Die Gegenstimmen konnten in der Messe wohl kaum artikuliert werden, doch kamen sie vorwiegend von Eurythmisten, als schriftlicher Vorwurf, dass Scala überhaupt so etwas zulässt.

Es ist fast unmöglich, auf die einzelnen Darstellungen einzugehen, allein wegen der Fülle. Viele Leser werden auch die Aufführungen selber kennen. Interessant ist der stille Konsens, dass eine neue Richtung für die Bühnenkünste heute gefordert ist. Lässt sie sich beschreiben?

Haben wir in der Vergangenheit angenommen, dass die Erscheinungsform der eurythmischen Bewegung weich, eher konturlos und fließend ist, so ist der Umgang mit der Bewegung heute ein anderer; man scheut sich nicht, die Härte, die Verslossenheit zu zeigen.

Hat man verstanden, dass die Eurythmie das sichtbar macht, was man hört, so will

auch dieses Verständnis hinterfragt werden. Lässt den Spieler spielen, der Eurythmist macht nur einen Teil davon, oder er steht über längere Zeiträume und macht äusserlich nichts oder vielleicht macht er sogar etwas anderes als man unmittelbar zu hören glaubt. Es ist jedoch deutlich, dass er dabei vieles erlebt. Es ist gerade hier, dass das neue Verständnis gefordert ist. Wer darf an diesem Punkt urteilen? Wenn ich überhaupt verstehe, was ich sehe, dann scheint es, als ob der Eurythmist dort zu eurythmisieren versucht, wo sein Erleben urständet, also nicht unbedingt hier in dem mehr physischen Bühnenraum. Der Eindruck weicht jedoch von jeder klassischen Vorstellung der Eurythmie ab.

Man muss auch den Eindruck nicht verschweigen, dass manche Kollegen in etwas ähnliches wie den modernen Tanz greifen, um neue Quellen zu erschliessen. Anstelle der gewohnten Armbewegungen, Intervall- oder Lautverbindungen, werden Bewegungssequenzen gezeigt, wie rechter Arm vor dem Gesicht, rechter Arm fallen lassen, linker Arm vor dem Gesicht, linker Arm fallen lassen, beide Arme vor dem Gesicht, beide Arme fallen lassen. Das Publikum schaut mit grossem Interesse zu, vielleicht fragen sich viele, wo der Bezug zur Eurythmie liegt.

Eine Besonderheit der Messe ist die echte Kollegialität, das wahre Streben, einander zu begegnen und ein gegenseitiger Respekt unter den Künstlern. Die Menschen suchen Austausch und freuen sich über die Begegnung. Jurriaan Cooman, der die Messe konzipiert und organisiert hat, setzte auch bewusst eine Plattform für diese Begegnung. Es war klar, dass mit 20 Ausschnitten in drei Tagen, jedes Ensemble auf die besondere Ausgestaltung des Bühnenraumes weitgehend verzichten musste. Dank dem Profiteam «Prometheus Lighting», das alle Aufführungen beleuchtet hat, konnten wenigstens Einzelheiten eines jeden Ensembles zur Geltung kommen. Durch die Veran-

staltungen sah man zum ersten Mal, was die Scala-Bühne bieten kann.

Man kann sagen, für die eingeladenen Zuschauer, die die Kurzaufführungen konsumieren oder engagieren sollten, wie auch für die bezahlenden Gäste, war die Messe ein grosser Erfolg. Die Sache muss wohl in sich polarisierend wirken. Niemand bleibt unberührt, sei es durch Begeisterung für die Zukunft oder sei es durch das Verletztsein über den Verlust des alt Geliebten.

Am Ende der Messe kamen die siebzig- bis achtzigjährigen Mitglieder des gediegenen Paracelsus-Zweiges. Oftmals sagten sie mir wertvolle Hinweise über die Führung des öffentlichen Kulturprogramms, was gelingt und was misslingt. Ich war gespannt, wie sie die Messe aufnehmen, «Das ist schon ungewohnt, aber wissen Sie, das muss einmal anders kommen...dieses Suchen ist wichtig.» Die jugendliche Haltung im Alter ist kennzeichnend für den Zweig, der diesen mutigen Schritt in die Öffentlichkeit zu wagen versucht. So hat der Zweig die erste Basler Eurythmiemesse mit Freude und Verständnis aufgenommen.

Doch Wunden hat sie auch hinterlassen. Bei einem so gut publizierten Ereignis will die Presse nicht fehlen. Die Basler Zeitung und der Basler Fernsehsender besuchten den Anfang und das Ende. Sogar die Zeitung brachte den Vermerk, die Organisatoren «Performing Arts Services nehmen kein Blatt vor den Mund, wenn es darum geht, die heutige Situation der anthroposophischen Bewegungskunst zu kritisieren.» Mit Genuss druckte die Zeitung die Bemerkung, «in erster Linie weg vom *ideologischen Überbau*». Durch diesen vom Marxismus geprägten Ausdruck in der Öffentlichkeit wurde die Messe doch für den Zweig zu einem Debakel. Hier geht es um Anthroposophie in der Öffentlichkeit. Ist das Naivität oder ungenierte Überzeugung, Ignoranz oder Individualismus? Es zeigt einmal mehr, dass in künstlerischen Fragen keine Institution das eigene Profil zeigen darf. Auf

diesem Weg sind Enttäuschungen unvermeidlich.

Scala dankt allen, die es möglich gemacht haben. Vor allem gilt der Dank der Alexander-Stiftung, die die «Bretter» zur Verfügung stellte.

Die auftretenden Ensembles waren:

Niederlands Eurythmie Ensemble: Projekt
«Der Schlüssel zum Abgrund»

Maria Birnbaum: «Stufen II»

Gia van den Akker, Stefan Weishaupt: «bin es
noch immer»

Birgit Hering: «Peter und der Wolf»

Igemon Performance: «Lichtteile 1»

Oberon Eurythmie Theater: «Er wahrlich
liebte die Sonne»

Eurythmie Theater Berlin: «Gebrochene
Bögen» und «Frau Holle»

Eurythmietheater Fundevogel:

«Schneewittchen» und «Movimento - die
Legende des Ozeanpianisten»

Charlotte Veber-Krantz: «Innanas Abstieg»

Alexander Seeger: «De Profundis»

Goetheanum-Ensemble: «Grenzstein»

Dioscuri: «El Camion»

Melaine MacDonald-Lampson: «To Axion
Esti»

MondEnsemble: «Stille»

Freies Projekt Ensemble: «Requiem for Cello
Alone»

Moving Word Theatre: «Envision»

Jurriaan Cooman

In mehreren Medien (anthroposophische, sowie nicht-anthroposophische) wurde über die 1. Eurythmiemesse berichtet (Dreiländer Zeitung, Fr. 28. April, sowie Basler Zeitung, Sa. 29./So. 30. April, Telebasel, 30. April, Wochenschrift Das Goetheanum Nr. 23/2000, Info 3, Juni 2000, Anthroposophie weltweit 5/2000, Schweizer Mitteilungen, Mai 2000, und Der Europäer, Juni 2000). Dies erfreuliche Medienecho sei nun mit einem Rückblick vom Initiator/Organisator ergänzt, sowie apho-

ristisch verglichen mit der Internationalen Tanzmesse in Essen. Dort war die Eurythmie durch eine Zusammenarbeit von PR/O Artes, (Ulrike Pohlmann - Witten) und Pass. performing arts services (Jurriaan Cooman - Basel) vertreten mit dem De Profundis-Programm von Alexander Seeger und dem Eurythmietheater Fundevogel, Wien.

Zunächst einige *Fakten* der Eurythmiemesse: es wurden dort drei Kinderprogramme -, und je sieben Solo- und Ensemble-Produktionen einem Publikum gezeigt, das zur Hälfte aus Veranstaltern von verschiedenen Schulen und Institutionen bestand. Dies allein war schon eine erstaunliche Tatsache, da am Anfang eher mit maximal 50 Veranstaltern gerechnet wurde. Gekommen sind dann gute 150 von ca. 100 Orten. Über 50 Kontakte/Verträge waren die direkte Folge; was sich in der Folgezeit getan hat, ist nicht genau zu rekonstruieren, bzw. ist noch im Gange. Viele Veranstalter waren sehr froh über die Gelegenheit, selber zu schauen und ein Urteil zu fällen, ob diese oder jene Auf-führung für ihr Publikum angemessen wäre. In den Pausen wurde lebhaft diskutiert und im Foyer der Scala Basel konnte man die Präsentation der Gruppen/Künstler an ihrem jeweiligen Stand sehen und mit ihnen ins Gespräch kommen. Zwei wichtige Gesprächsrunden fanden statt (s. Bericht in der Wochenschrift 23/2000): Veranstalter, Künstler, Agenten, Öffentlichkeitsarbeiter und Sponsoren unterhielten sich, tauschten aus, was an Problemen und Fragen um das «Produkt Eurythmieaufführung» wahrzunehmen ist: - Es kommen keine Leute mehr hin, - die Qualität der Programme ist oft schlechter als früher, es ist kein Geld da, usw. Immer noch ist es so, dass die Eurythmie als Kunst nur durch die Treue und Veranstaltungen an den Waldorfschulen noch existiert. Das ist eine Leistung, wofür man dankbar sein muss, obwohl auf der anderen Seite dieses fast ausschliessliche Aufführen dort auch Einseitigkeiten hat aufkommen lassen. Die Zeit der an Eurythmieausbil-

dungen gebundenen grossen Ensembles scheint vorbei zu sein, ebenso die der vielen kleinen Projekte; die Frage ist, eine sinnvolle Kontinuität, einen eigenen Weg zu finden mittels einer Professionalisierung in der Produktion/PR und Darstellung, und für die Eurythmie/Dramaturgie und Choreographie eine Qualitätssteigerung zu erreichen. Man kann da zum Grossteil nur eigene Wege gehen, es gibt keine Vorbilder, auch keine «Stars». Auf der Veranstalterseite wurde deutlich, dass es ein Bedürfnis nach Zusammenarbeit gibt, das Bilden von Partnerschaften für bestimmte Eurythmieaufführungssparten, wie z.B. für Kinderprogramme und Grossprojekte. Ein erster Schritt dazu wird zur Zeit untersucht und vorbereitet. Das Wichtigste war zunächst das Kreieren von einem gemeinsamen Bewusstsein für die Problematik. In einem nächsten Schritt (Eurythmiemesse, s. separate Ankündigung) wird man sehen, was realisiert werden kann.

Auf der Eurythmiemesse waren etwa 70 *aufführende Künstler*, sowie ca. 20 Musiker, Sprecher und nicht zuletzt - das sei hier betont und nochmals dafür gedankt - mit Peter Jackson und Christian Senfft von Pill-sach zwei Beleuchter da, ohne die das Ganze sich nicht so «farbig» hätte abspielen können. Diese Begegnungen der Künstler waren eine andere wichtige Gegebenheit der Messe. Das wurde auch besonders deutlich im Abschlussgespräch, wo sich viele aussprechen konnten und Fragen stellten zum Auswahlverfahren und Ideen äusserten für eine weitere Messe.

Drei Aufführungstypen konnte man unterscheiden:

- eine Geschichte (Textfolge, Dichter) steht im Mittelpunkt, diese wird anhand der Lauteurythmie in seiner chronologischen Folge dargestellt, mit oder ohne musikalischer Umrahmung.
- ein einzelnes Musikstück kommt zur Darstellung, es kann auch eine Geschichte entstehen, aber etwas freier.

- Ausgangspunkt ist ein «Fragment», eine zufällige Gegebenheit, eine alltägliche Erfahrung, ein Bewegungsspiel/-Kaskade ist die Folge. Inhalt ist das Gezeigte, das Erlebte.

Bei allen dreien stellen sich folgende Fragen, Kriterien der Beurteilung

- «is it working»? (d.h. gibt es eine auf sich selbst beruhende Kommunikation mit dem Publikum)
- Ist es gut gearbeitet, ist die Qualität der eingesetzten Mittel überzeugend?
- Zeigt es eine eigene Handschrift? Ist es «authentisch»?

Da waren dann auch Unterschiede wahrzunehmen, Schwerpunkte, woran gearbeitet wurde, zu erkennen, aber auch Leistungen anzuerkennen. Für mich gilt es hier weiterzuarbeiten und ein nächstes Mal mit deutlicheren Kriterien eine nachvollziehbare Auswahl zu treffen (s. gesonderte Vorbericht zu 2. Eurythmiemesse).

Internationale Tanzmesse 8.- 11. Juni 2000, Zeche Zollverein, Essen

Auf der dritten *Internationalen Tanzmesse NRW*, die auf dem wunderbaren Gelände des ehemaligen Zollvereins in Essen abgehalten wurde, trafen sich viele, die zu der etablierten Tanzszene gehören: bekannte Choreographen wie Urs Dietrich und Henriette Horn waren ebenso vertreten wie Tanzkritiker, Tanzhochschulen, verschiedene Auslandsvertretungen (von Australien über Kuba bis Ungarn), Verlage, Tanzzubehör und einige «Aussteiger», Tänzer, die ihre eigenen Wege gehen und im Showcase zu sehen waren. Ein umfangreiches Handbuch sowie eine ausgezeichnete Organisation machten die drei Tage zu einem Erlebnis und Vorbild. Das dichte Programm bestand nicht nur aus vielen Tanzvorstellungen aus diversen Richtungen, Showcases auf vier Bühnen, Installationen, die Premiere des 2. Deutschen Video-

tanzpreises, ein mit über hundert Ausstellern volles Designzentrum (drei Stockwerke), Videoshowcase, sondern auch aus Konferenzen von Hauptverantwortlichen aus der Tanzszene (z.B. die bundesdeutsche Ballett- und TanztheaterdirektorInnen-Konferenz, World Dance Alliance, bis zur Konferenz über die kollektive Wahrnehmung der Choreographenrechte in Europa). Die Eurythmie nahm dort einen bescheidenen Platz ein, hatte aber durch Glück einen sehr schönen Platz zugewiesen bekommen. Eurythmietheater Fundevogel, sowie Alexander Seegers «De Profundis» waren vertreten, wobei letzterer auch im Showcase war (s. auch Bericht von Ulrike Pohlmann in Info 3, Juli 2000). Viele interessante Begegnungen und daraus sich ergebende Kontakte, guter Tanz, eine Menge neuer Bücher, und neue Ideen waren das Resultat. Die Anmerkungen, die Alexander auf seine Darstellung bekam, waren auch sehr ermutigend, es wurde zwar Aussagekraft in den Beinen vermisst, aber die Expressivität des Oberkörpers und der Arme wurden gelobt und nachgefragt, wie er das mache, und womit. Auch die «Stille», die um De Profundis ist, fand Beachtung, dass es sich dabei um besondere Energiequellen handelte, hatten einige schon erwartet. Einige «übersinnliche Vorgänge» haben schon Eingang in die zeitgenössische Kultur gefunden, oft mit mehr eigenem Erlebnis, als das, was wir aus der Eurythmie kennen. Wichtig ist aber, das man sich trifft.

Hinweis auf drei kommende Veranstaltungen in Basel und am Goetheanum

Vom 20. bis 24. Juni 2001 findet in der Scala Basel ein Festival statt mit dem Arbeitstitel: *Soloarbeiten in Tanz und Bewegung*. Ein möglichst breites Spektrum soll verschiedene Darstellungen präsentieren, sowie in kleinerem Kreis die Arbeitsweisen/Methoden beleuchten. Unter den

Projekten, die gezeigt werden, sollen auch Eurythmiesoloprogramme zu sehen sein. Interessenten melden sich bitte bei:

*Pass. performing arts services basel, Postfach, CH-4001 Basel
Fax: +41-61-263 35 40*

Eurythmiefestival (Arbeitstitel) am Goetheanum, 5. bis 11. August 2001

In Zusammenarbeit mit der Goetheanum-Bühne und pass. performing Arts services, wird in Folge auf das diesjährige «Theater an der Schwelle»-Festival nun die Eurythmie mit einem Festival dem Publikum vorgestellt. Neben Aufführungen sollen diverse Workshops Schwerpunkt des Festivals sein. Die Leitung werden Carina Schmid und Jurriaan Cooman haben, assistiert von einem Kuratorium bestehend aus Verantwortlichen aus diversen Arbeitsfeldern der Eurythmie als Kunst: Werner Barfod, (neuer Sektionsleiter, noch Holland), Ernst Reepmaker (Eurythmietheater Fundevogel, Wien), Ulrike Pohlmann (Pr/O Artes, Witten), Peter de Voto, (Kulturhuset, Järna), Bettina Grube (Mond Ensemble, Hamburg) und Eduardo Torres (Goetheanum-Bühne Dornach). Die Organisation ist in den Händen von Thomas Didden (Goetheanum-Bühne Dornach).

Noch ohne Datum, *im Frühjahr 2002 wird die 2. Eurythmiemesse* vermutlich wieder in Basel stattfinden. Mehr darüber im nächsten Rundbrief. Interessierte können sich schon bei Pass, performing arts services melden.

*Pass. performing arts services basel, Postfach, CH-4001 Basel
Fax: +41-61-263 35 40*

Theater an der Schwelle

Konstanze Brefin Alt, Basel

(Artikel aus «Das Goetheanum» Nr. 36/2000)

Auch «Dornach» hatte sein «Sommertheater»: Etwas mehr als 400 Theaterbegeisterte – Macher und Laien jeden Alters, vorwiegend aus dem deutschen, englischen und skandinavischen Raum, aber auch aus Frankreich – folgten der Einladung zum «Theater an der Schwelle – Festival 2000», das vom 7. bis zum 13. August 2000 am Goetheanum stattfand. Genauso breitgefächert wie das Schaffen auf den Brettern, die die Welt bedeuten, waren die Hoffnungen – und die Skepsis. Die Veranstalter – die Goetheanum-Bühne und die Sektion für Schöne Wissenschaften – standen so unter großem Erfolgszwang, denn zu hoch gesteckten Zielen pflegen Enttäuschungen auf dem Fuß zu folgen.

Wer nun glaubt, die Tagung sei misslungen, der täuscht sich. Das Goetheanum war für sechs Tage *der Ort* für professionelle, aktuelle Bühnenarbeit: Neben Workshops auf der Grundlage des Dramatischen Kurses zu griechischer Gymnastik, Schauspiel, Regieführung und Austausch über eigene Arbeitsweisen und Resultate, wurden allein fünf Michael-Tschechow-Kurse angeboten. Und es trafen sich «Poetry writing»-Fachleute zum Werkstattgespräch... welches offenbar so beglückend verlief, dass sie nun eine Akademie gründen wollen. Peripherie und Zentrum kamen zusammen, Künstler/innen lernten sich kennen: – Kennenlernen erzeugt Interesse – Interesse schafft Raum für Begegnung –, und in der echten Begegnung wiederum vermag der Einzelne sich zu steigern. Nun, mögliche Ergebnisse solcher Steigerungen sind der Zukunft anheim gestellt, aber der Raum, der zeitübergreifende Raum für Begegnung, der wurde, wenn auch keimhaft, veranlagt. Jetzt liegt es an den wieder an ihren Orten wirkenden Theatermachern, ihn immer wieder neu zu beleben.

Der Einzelne war gemeint – und wurde auch angesprochen –, das zeigte sich schon in der Tagungsgestaltung. Nach den Workshops traf man sich jeweils zwischen 11 und 12.45 h zu den kurzen, prägnanten Impulsreferaten von Joachim Daniel, Alexander-Stiftung, Dornach, und dem zeitlich, aber nicht inhaltlich daran anschließenden Podium. Hier tauschten sich Elsemarie ten Brink, Eurythmie Goetheanum-Bühne, Herbert Heinz Friedrich, Regie und Schauspiel, Seminar für Sprache und Schauspiel, Salem, Sarah Kane, Regie und Schauspiel, «Threshold Theatre», London, Paul Klarskov, Schauspielleitung Goetheanum-Bühne, Jobst Langhans, Werkbühne Berlin, Christopher Marcus, Schauspiel und Regie, «CircleXArts», London, Wolfgang Rommel, Schauspiel Goetheanum-Bühne, Martina Maria Sam, Leiterin der Sektion für Schöne Wissenschaften am Goetheanum, Carina Schmid, Eurythmie-Leitung Goetheanum-Bühne, über ihr Verständnis der und ihr Verhältnis zur Bühnenarbeit aus. Am Nachmittag wurden um 15 und um 17 h meist drei Inszenierungen zur Auswahl angeboten, abends eine Aufführung. Diese Anlage machte den einzelnen Teilnehmenden und Mitwirkenden bewusst, dass es in ihrer eigenen Verantwortung lag, welches Gesicht die Tagung erhielt. – Es war unmöglich vorauszusetzen, dass alle die selbe Nachmittagsvorstellung sahen, so konnte man im Podium auch kaum darauf Bezug nehmen. Trotzdem durfte mit der Vielfalt an gemachten Erfahrungen und Erlebnissen gerechnet werden. Eine außerordentliche Freiheit..., in der die schwierige Aufgabe der Organisatoren lag, diesen Freiraum wieder zu einem Gemeinsamen zu bringen. Zumal die Erwartungen und Vor-Urteile einen großen Korb gefüllt hätten.

Hätte ich erwartet, dass an diesem Theaterfestival tatsächlich schon ein Raum entsteht, wo jede/r ihre bzw. seine Ergebnisse und Experimente in eine unvoreingenommene Stimmung stellen kann – wie

die Organisatoren hofften –, wäre ich gleich mehrfach enttäuscht gewesen. Ein richtiges Arbeitsklima, welches das Sprechen über die echten Knackpunkte im Kennenlernen, Hineinschlüpfen und Umsetzen einer Rolle, eines Stückes ermöglicht hätte, wollte nicht so recht aufkommen – auch wenn es in dieser Richtung ein paar spannende Momente gab. Und was das Urteilen angeht, konnte man sich vor allem zu Beginn des Eindrucks nicht erwehren, dass sich hier unzählige Auguren aus den verschiedensten Richtungen – genau genommen aus so vielen, wie Urteile gesprochen wurden – eingefunden hatten, die nur auf die Pausen zu warten schienen, um endlich loszuwerden, was denn wirklich Sache sei.

Hätte ich jedoch andererseits erwartet, dass sich *die* Wahrheit zeigt, das, was denn nun «anthroposophisches» Theater ausmacht, wäre ich am Ende mit Sicherheit ebenso frustriert gewesen. Der einzige erkennbare gemeinsame Nenner war: das Spiel an der Schwelle, das sinnlich-dramatische Erlebarmachen von Geistigem im Physischen. Dabei bedeutet der Begriff «Schwelle» an sich schon ein Kreuz im gegenseitigen Verstehen: Durch geisteswissenschaftliche Schulung wissen wir genau, dass er für die Grenze zwischen Geistigem und Physischem steht; nur plaziert jeder Einzelne seelisch den Übergang zum Fremden, zum Anderen individuell, sodass Schwelle einige Vor- und Nachschwellen aufweist, die je nach «Eigner» derselben auch ziemliche Herausforderungen darstellen können. Was sich beispielsweise im tastenden, unsicheren oder dann heftigen Gespräch im Podium zeigte, gerade wenn es um Begriffsklarheit ging.

Unter dem Aspekt der Entwicklung, die in diesen sechs Tagen im Umgang miteinander möglich wurde, erfüllte das Festival mehr, als erwartet werden durfte.

Das Podium

Der etwas schwache Auftakt am Montag verstärkte sich am Dienstag zunächst noch durch die von Wolfgang Rommel gestellte Frage: «Weshalb machen wir Theater?», die mit mehr oder weniger großer Geste in die Selbstdarstellung führte. Der Damm brach am Mittwoch, als Jobst Langhans anregte, Bilanz zu ziehen, wo der Einzelne im Theaterschaffen steht und was denn beim Publikum tatsächlich der Gesundheit, sieht man auf den therapeutischen Aspekt, bedarf. Offen, aber begrifflich etwas diffus wurde die Diskussion, moderiert von Maria Martina Sam, als der Umgang mit der Angabe Rudolf Steiners, der Schauspieler solle sich ein feines Gefühl für das Erleben der Träume entwickeln, im Zentrum stand. Am Freitag setzten sich die Podiumsteilnehmer einer Schwellensituation aus, verursacht durch Christopher Marcus' Frage: «Was bedeutet Schwelle für uns?», bei der er den Gesprächsteilnehmern/-innen Denkpausen erkämpfen musste. Am Samstag führte die Diskussion über die Spannung zwischen Tradition und individuellem Schaffen, der Herbert Heinz Friedrich nachgehen wollte, in ein grundsätzliches Klären, was mit Tradition überhaupt gemeint ist.

Die Impulsreferate

Wie ein verlässlicher Ruhepol wirkte Joachim Daniel mit seinen Beiträgen zum Kulturverständnis, zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, wie es in der abendländischen Menschheitsgeschichte von Ägypten bis in die heutige Zeit lebte und lebt. Die Verbindung von Kulturverständnis mit dem Selbstverständnis des Menschen zog sich wie ein roter Faden durch die Darstellungen. Zunächst wies er auf zwei Grundmotive, die sich bis heute in der Theaterwelt erhalten haben: die platonische Aufgabe der Menschenbildung und -erziehung und die aristotelische der Heilung («Katharsis»). Durch die Verfolgung im alten Rom wurde für die ersten Christen der

Außenraum heidnisch, das Licht, das Göttliche fand sich im Innenraum der menschlichen Seele. In den Dienst, dies zu verbildlichen, hatte sich die Kunst zu stellen, sie galt aber für die innere Entwicklung als durchaus entbehrlich. Eine Tendenz, die auch im anthroposophischen Umfeld bis heute nachwirkt. Die Gegenbewegung erfolgte mit der Renaissance durch die Entdeckung der Welt, die Kunst löste sich von kirchlichen Fesseln, die Naturwissenschaft erblühte. Deren großes neues Ideal prägte nun die Künste (ein geflügeltes Wort war: «Die Malerei ist die Wissenschaft von der Perspektive»). Dadurch enthoben sich aber die Künstler noch mehr der Realität des Alltags. Mit einer kleinen Kindheitsreminiszenz wies Joachim Daniel darauf hin, wie man sich im Spiel das eigene Regelwerk schafft. Deshalb kann ein Kunstwerk nur aus sich selbst heraus, im Verstehen dieses individuellen Regelwerks, verstanden werden. – Mit dem Erwachen des Selbstbewusstseins entstieg dem Unbewussten Motivgestalten, quasi viele «kleine Menschen», die durch den Karmastrom jeweils selbst ein ganzes Schicksalsgeflecht mitbringen. Diesem gilt es eine Handlung zu finden; Rudolf Steiners Angabe, sich mit dem Traumleben zu befassen, zielt auf dieses innere Entwicklungs-drama. Eine weitere Auswirkung davon ist, dass sich das Theaterschaffen heute mehr mit dem Prozess an sich beschäftigt, als mit dem Erzählen.

Die Kunst

Weniges sei im Blick auf das gezeigte Kunstschaffen herausgegriffen. So konnte manchmal der Widerhall der Abendvorstellungen auf die Impulsreferate erstaunen. Polar etwa im Novalis-Programm «Grenzstein» des Eurythmie-Ensembles der Goetheanum-Bühne, das am Mittwoch Platonismus künstlerisch überzeugend umgesetzt zeigte. Oder in der überwältigenden und anstrengenden «King-Lear»-Ein-Frau-Inszenierung von Dawn Langman am Frei-

tag, wo einen stupende Verwandlungsfähigkeit und spannendes Spiel vier Stunden in Atem hielten.

Mit zur Gesamtstimmung des Sich-allmählich-gegenseitig-Anfreunden gehört, dass die beiden Präsentationen, die Kontroversen auslösten: die Schauspiel-Eurythmie-Demonstration von Christopher Marcus und Cecilia Bertoni sowie die Werkstattschau aus «Der Hüter der Schwelle» von Herbert Heinz Friedrich, ins Nachmittagsprogramm der ersten beiden Tage gelegt waren.

Wenig komisch begann das Fest zum Tagungsausklang mit den Clowns Bobo und Lulu, wettgemacht allerdings durch die von Joachim Daniel und Wolfgang Held gegebene köstliche Kabarett-Einlage, gleichermaßen Ansprüche im Vorfeld wie Wirklichkeit des Tagungsgeschehens spiegelnd.

Im Schlusspodium vom Sonntag schilderten 12 Teilnehmende ihre Eindrücke. Die Stimmung war kritisch und herzlich – so wie es sein sollte, wenn Vertrauen gewachsen ist, zu sagen, wovon das Herz voll ist. Man war sich einig, dass nun etwas entstanden ist, das weitergehen, vertieft werden soll, fachlich und menschlich – in zwei Jahren, wieder im Sommer. Nächstes Jahr ist in einem noch offeneren Rahmen ein Eurythmie-Festival am Goetheanum geplant.

Die Tagung zeigte: Theater «am Rande des Scheiterns» (so ein Votum) ist keine gemütliche Debatte. Es ist existenzielle Wirklichkeit, die nur durch Mut im Durchschreiten des Scheiterns zu dem Schein führt, aus dem der Zuschauer Wirklichkeit schöpfen kann.

Nicole Oldenburg, Dornach

Vom 7.-14. August fand erstmalig am Goetheanum in Dornach ein Schauspielfestival statt, an dem Schauspieler, Regisseure, Sprachgestalter, Eurythmisten und Kunstinteressierte aus aller Welt teilnahmen. Neben den Workshops am Vormittag, in denen unterschiedliche Arbeitsmethoden kennen-

gelernt werden konnten, hatte man die Möglichkeit, einen «Ausflug» mit Joachim Daniel zu machen in die kunstgeschichtliche Entwicklung durch die verschiedenen Epochen. Im Anschluss daran folgte eine Podiumsdiskussion mit einer Gruppe von geladenen und erfahrenen Künstlern (Elsemarie ten Brink, Herbert Heinz Friedrich, Sarah Kane, Paul Klarskov, Jobst Langhans, Christopher Marcus, Wolfgang Rommel, Martina Maria Sam, Carina Schmid). Zentral standen für mich die Fragen: Wann und wodurch gelingt eine künstlerische Wahrhaftigkeit auf der Bühne? Inwieweit ist der Regisseur aufgefordert bzw. überhaupt fähig, Begabung und Fähigkeit aus der Persönlichkeit des Schauspielers herauszuschälen? Welche Rolle spielen Tradition, Methode und Stil? Auch die persönliche Frage «Warum machen Sie Theater?» hat das Publikum mit grossem Interesse aufgenommen.

Bei den Gesprächen stellte sich heraus, wie im allgemeinen Kunst zwar ausgeübt wird, aber doch das Bewusstsein und die wache Auseinandersetzung im Umgang mit künstlerischen Prozessen noch fehlen.

Zu der Themengebung für die Podiumsdiskussion wäre es auch wichtig gewesen, schon am Anfang einen genauen Rahmen des gestellten Themas abzuklären. Dies hätte dann einen gemeinsamen und klareren Gesprächsaufbau ermöglicht. Im letzten Drittel wurde auch das Publikum mit in die Diskussion eingebunden.

Gerade zu Beginn des Festivals wurde mir deutlich, welche unterschiedliche Auffassungen und Haltungen über die Bearbeitung eines Stückes bestehen. Skepsis oder auch Ablehnung gegenüber der Arbeitsweise und der Darstellung des anderen Künstlers bzw. Ensembles wurden spürbar. Auch die Kritik gegenüber den konventionellen und wie man uns so oft nachsagt, «stets nur den oberen Göttern frönenden» Darbietungen des Goetheanums, soll zum Denken anregen. Doch durch die Gespräche innerhalb dieser Woche wuchs die Wahrnehmung und das

Interesse für die Arbeit des anderen mehr und mehr.

Gute Gelegenheit dafür gab es am Nachmittag und am Abend, die künstlerischen Arbeiten von den einzelnen Projektgruppen, Ensembles und Solisten aus verschiedensten Nationen zu erleben. Mit starkem Interesse wurden die Aufführungen der so unterschiedlichen Gruppen verfolgt. Für den Zuschauer gab es eine reiche Fülle an Eindrücken und auch besondere Kunst-Augenblicke zu erleben.

Wie kann es nun weitergehen nach diesem Festival? Könnte es der Beginn sein für zukünftige und gemeinsame Begegnungen und Auseinandersetzungen mit der Kunst? Gerade jetzt ist es wichtig, sich zu befreien vom «künstlerischen Alleinanspruch», vom schnellen Urteilen über Wahrhaftigkeit, über das, was richtig und was falsch ist in der Kunst. Um die eigenständige Arbeit anzuregen und weiterzuentwickeln, ist es fruchtbar, im Dialog zu stehen, sowohl mit dem Publikum als auch mit Künstlern seinesgleichen, und die eigene Arbeit in diesem Austausch neu und kritisch zu reflektieren. Dies bedeutet vor allem, den Prozess in der Kunst zuzulassen, diesen bewusst zu gestalten und mit deren Mitteln präzise umzugehen. Wenn wir mehr Respekt für den anderen aufbringen könnten, was dieser in seiner künstlerischen Arbeit leistet und sucht und darüber hinaus in einen Austausch, in einen ehrlichen Disput kämen, uns die Vorgänge vergegenwärtigen, formulieren und bewegen lernten, so wäre viel getan für unser Wirken in der Kunst überhaupt.

Zum Abschluss dieser Woche kamen für mich drei Keime zum Vorschein:

- vorhandene, aus alten Zeiten stammende «Dämme» sind dabei aufzubrechen. Der Dialog wird anfänglich gesucht.
- es ist möglich geworden, dass durch die Kunst etwas Verbindendes geschaffen wurde und nicht etwas Belehrendes.
- so stand zwar nicht die Kunst selbst im Vordergrund, aber die Begegnung von

Mensch zu Mensch mit der Kunst.

Zum Abschluss dieser Woche fasste Joachim Daniel kurz zusammen - mit einem Ausblick in die Zukunft: «Einerseits loslassen - aber auch nicht verpassen, die Pflanze zu giessen!»

«...wie leicht wird Erde sein...»

Eurythmie-Bewegungsperformance mit Neuer Musik und Gedichte und Briefe von Paul Celan und Nelly Sachs vom Studio für BewegungsChiffren

Gerd Vespermann, Göttingen

Am 14. Mai 2000 herrschte im Saal der Freien Waldorfschule Göttingen eine betrefene Stille. Hervorgerufen wurde sie durch eine Eurythmieperformance des Studio für BewegungsChiffren aus Stuttgart. Durch das Zusammenwirken von Eurythmie (Diana-Maria Sagvosdkina), Musik (Winfried Zimmermann), und Sprache (Günther Arnulf) wurde ein Raum geschaffen, der die Zuschauer in sich aufnahm und sie an Dichtung und Leben von Paul Celan und Nelly Sachs teilnehmen liess.

Im 1. Teil, der Paul Celan gewidmet war, erklang nach dem eurythmisierten «Psalm» die Originalstimme von Paul Celan in einer Tonbandaufnahme, leise, eindringlich, fast monoton, welche die Zuschauer in ihren Bann zog. Dass die Fuge in g-moll von J.S. Bach der Todesfuge folgte, war ein Kunstgriff in der konsequenten Abfolge des Programmes. Eine weitere Besonderheit waren die Violinenimprovisationen, originell und einmalig gespielt von Winfried Zimmermann. Die vollständige Aufmerksamkeit und der Mut von Diana-Maria Sagvosdkina, die das Gehörte unmittelbar in Bewegung umsetzte, das einfühlsame Miteinander von Musik und Eurythmie, nur jetzt und so in einer Improvisation möglich, unwiederholbar, füllte den Raum mit einer Substanz, die den Abstand zwischen Bühne und Zuschauerraum überwand.

Hierzu gehörte auch der Einsatz eines grossen Seidentuches, von Sprecher und Eurythmistin bewegt, das im 1. Teil bei dem Celan Text «Als uns das Weisse anfiel...» wie in einem grossen Atemzug sich hob und senkte, ein- und auswickelte, verdichtete und löste, dem Atem der Sprache folgend, ohne ihn bloss zu imitieren.

Der 2. Teil, bestehend aus dem Briefwechsel von Paul Celan und Nelly Sachs, liess die Zuschauer teilnehmen an den Gedanken, Ängsten, Hoffnungen und tiefen Fragen dieser beiden ungewöhnlichen Menschen.

Im 3. Teil, der sich Nelly Sachs zuwandte, wurde konsequent weiter versucht, Sprache, Musik und Bewegung sich durchdringen zu lassen, wodurch etwas Neues in Erscheinung treten konnte, das in Göttingen auf dankbare Anerkennung stiess. Diesen Versuch, die ausgetretenen Pfade der traditionellen Eurythmie zu verlassen, Neues zu wagen, ohne die Eurythmie dabei aufzugeben, kann ich nur weiterhin viel Erfolg wünschen.

Stimmung gestalten im Dialog mit dem Publikum

Das Eurythmie-Theater Fundevogel aus Wien gastiert in Schulen.

Ernst Reepmaker

Zum Beispiel: ein Vorspiel.

Der Saal ist voll. Wir hören das freudig-chaotische Stimmendurcheinander der Kinder, laut und lebendig. Sie sind gekommen, um das Märchen «Allerleirauh» zu sehen.

Der singende Maurizio kommt von hinten durch den Saal. Rasch wird es ruhig und die Ohren, Augen und Herzen der Kinder richten sich auf diesen einen, frisch wirkenden Menschen, der etwas übermäßig Großes mit sich trägt. Was ist das? Was hat der dabei? Was



wird er damit machen? So fragen sich die Kinder. Erst wenn Maurizio vorne bei der Bühne angekommen ist, «bemerkt» er sie. Er ist spürbar beglückt und genießt sofort die Anwesenheit aller: Wärme fließt hin und her zwischen ihm und den Kindern. Maurizio zeigt stolz Großvaters Riesenerzählnuß: darinnen hatte dieser immer eine Geschichte versteckt. Aber wie hatte der Großvater damals bloß die Nuß aufgemacht? Maurizio weiß es nicht mehr: ob die Kinder ihm helfen könnten? Das braucht er kein zweites mal zu fragen. Überall hört er «Ich», «Ich»... und wieviele Finger gehen in die Höhe. Das eine Kind sagt «Presslufthammer», ein anderes «Zauberformel», usw. Einiges probiert Maurizio gleich aus. Das meiste findet er eine gute Idee. Mit allen zusammen wird zuletzt mit den Füßen gestampft und dazu in Richtung der Nuß geblasen. Das wirkt Wunder: die Erzählnuß geht ein wenig auf und zu gleicher Zeit auch der Vorhang ein kleines Stück. Da hat Maurizio schon in die Nuß hineingefasst und was holt er heraus? Ein Rahtierchen (Handschuhpelzchen mit Nase), womit er an der erste Reihe vorbei geht, um es einzelne Kinder streicheln zu lassen. Dann kehrt er zur Nuß zurück und öffnet sie weiter. Wieder geht der Vorhang (diesmal ganz) auf und der beleuchtete Bühnenraum wird überhaupt jetzt erst sichtbar. Maurizio hat noch etwas aus der Erzählnuß gefischt: zwei farbige Fähnchen. Begeistert eilt er von links nach rechts und zurück, die Fähnchen in der Luft schwingend. Und hinter- und mit ihm, auf der Bühne schwingen erst von links -, dann von rechts fahnenführende EurythmistInnen mit Musik herein: der Hofstaat des Königs und der Königin. Die Aufmerksamkeit der Kinder ist oktavartig im neuen Raum angekommen.

Die Geschichte kann nun beginnen, denn im Saal sind alle dafür eingestimmt. Das Vorspiel hat, wenn wir es musikalisch-eurythmisch reflektieren, alle Stufen zwischen Prim- und Oktavstimmung durchlaufen: die Aufmerksamkeit der Kinder war konzen-

triert- und geöffnet worden und zuletzt, über die Bühnenschwelle in eine qualitativ andere Wirklichkeit hineingeführt.

Der Erzähler Maurizio hat als Identifikationsfigur für die Kinder seinen Platz in ihren Herzen erobert. Er sitzt auf der Vorbühne und ist Vermittler. Durch das Vorspiel ist er mit den Zuschauern herzlich verbunden. Er führt sie zur Bühne hin und in das Bühnengeschehen hinein. An entscheidenden Stellen springt er auf und gestaltet ein kleines Intermezzo, lenkt kurz von der Bühne ab, ohne thematisch abzukoppeln. Geschickt leitet er zur nächsten Szene über. Dann tritt er wieder zur Seite. So trägt und bestimmt er den großen Stimmungsbogen der gesamten Aufführung. Maurizio «ist angeschlossen» an den Stimmungssatem des Publikums.

Durch Rhythmus Vitalität vermitteln: Kinderprogramme.

Ein Motto für die Gestaltung des Unterrichts formulierte Steiner: Pädagogik ist richtig Atmen lehren. Das ist ein bedeutender Hinweis in Richtung «Stimmung». Für uns Theatermacher ist dasselbe Motto eine dramaturgische Herausforderung.

Durch die Art wie Inhalte im Laufe der Zeit vermittelt werden, wird in den Kindern Seelenatem angelegt, gebildet und geschult. Mit Hilfe von (Lehr)Inhalten plastiziert und belebt der Lehrer das gesamte Seeleninnere der Kinder. Das ist ein künstlerischer Prozeß. Je freier und souveräner ein Lehrer lehrt, umso freier und lustvoller werden «seine» SchülerInnen daran interessiert sein Welt/Inhalte aufzunehmen und zu verarbeiten. Was hier «Atmen» genannt wird, ist also umfassend gemeint: das gesunde Atmen des Leibes, aber vor allem auch das gesunde Atmen der Seele im Tun (Gestalten) und Aufnehmen (Wahrnehmen).

Beim Inszenieren von Eurythmie-Theaterproduktionen ist es uns immer wichtiger

geworden auf den Atemprozeß im Dialog mit dem Publikum zu achten. Es geht um Stimmungs-Kultur, um die Wirkung der Darstellung. Dies ist etwas sehr Lebendiges, Komplexes, - eine wunderbare und schöne Herausforderung die Aufmerksamkeit der Zuschauer entgegenzunehmen und zu beleben. Einige weitere Beispiele:

Im Vorspiel des Märchens «Der Teufel mit den drei goldenen Haaren» trat Maurizio wieder auf, diesmal als Müllersbursche. Er lehrte das Publikum ein Lied «Es klappert die Mühle am rauschenden Bach» zu singen, wozu ein bestimmter Rhythmus abwechselnd gestampft und geklatscht wurde. Später tanzten die Müllersleute beim Fest in der Mühle, während das vorbereitete Publikum «Es klappert...» sang, stampfte und klatschte. So war es z.B. im Metropol Theater in Bonn, wo an die 700 Kinder und Eltern begeistert mitmachten. Dann trat plötzlich der König herein und machte energisch eine S-Geste von oben nach unten. Mit einem Ruck blieben die DarstellerInnen, wie angenagelt stehen. Die Wirkung dieses abrupten Bruches war, daß alle 700 Zuschauer den Atem anhielten. In der absoluten Stille zeigte der König auf das Glückskind, das er hätte töten wollen. Das ausgelassene Mitsingen, -stampfen und -klatschen der Zuschauer wurde mit einer eurythmischen Geste gestoppt und die freigesetzte Aufmerksamkeit spannungsvoll auf eine Figur fokussiert. Die Energie aller ging von einer eher dumpfen, genüßlichen- und bombastischen Stimmung direkt in eine wache spannungsvoll geladene Stimmung über. Ein solcher Vorgang spendet Vitalität.

Ein Siebener-Rhythmus pulsierte durch die Gruppe der Zwerge in «Schneewittchen». Dieser Rhythmus war sichtbar und hörbar in der Art wie sie gingen und ihre Instrumente spielten. Jeder schlug eine eigene Variation des Rhythmus auf seinem Metallgegenstand (z.B. Topf, Glocke oder Reibeisen) und ging oder tanzte ent-

sprechend. Eine Stimmung fröhlichster Erwartung lebte in den Kindern auf, wenn diese heitere Klangsymphonie zu hören war, obwohl sie die Zwerge noch nirgends sehen konnten. Ein entzücktes Kichern brach aus, als die sieben erschienen und hielt an bis sie in das Waldhäuschen eintraten. Einer nach dem andern entdeckten sie, daß etwas nicht stimmte und blieben erschreckt stehen: abruptes Abstoppen der Bewegung ermöglicht das Freiwerden des Staunens. So bildete sich choreographisch eine Linie, die von Zwerg zu Zwerg- und schließlich zum schlafenden Schneewittchen führte. In der Stille: große Betroffenheit der Zwerge. Die heitere Gelöstheit der Kinder war hinübergeführt worden in stille, zurückhaltende Aufmerksamkeit.

Im Norwegischen Volksmärchen «Zottelhaube» hatten wir alle Szenen auf Rhythmen aufgebaut. Dem Charakter einer Situation entsprechend pulsierte ein aufsteigender- oder ein fallender Rhythmus durch die Handlung, sowie durch die Sprache. Eine «jambische» Szene:

SCHÖNE (*mit Kalbskopf*):

Muh!... Muh!... (Panik der anderen)

ZOTTELHAUBE:

Vater, hier! Ein Schiff muß her!

KÖNIG:

Ein Schiff, woher? Und zwar, wofür?

ZOTTELHAUBE:

Ich fahr' hinaus auf's weite Meer
Und hol' den Kopf der Schwester her!

KÖNIG:

Ein Schiff dafür! Soldaten her!
Mein ganzes Heer soll mit auf's Meer!

ZOTTELHAUBE:

Vater, hier! Ich will kein Heer!
Ich fahr' allein mit Schwesterlein.
Du Schwester du, du Kalb, du Kuh -

Wir fahren los, ohn' Rast, ohn' Ruh.
Wir fahren hinaus auf's weite Meer
Und holen uns den Kopfe her...

Zottelhaube, ein freches Mädchen, das den ganzen Hofstaat durcheinander bringt und mit den Trollen kämpft, reitet seit ihrer Geburt auf einem Geißbock. Zwei Eurythmistinnen gestalteten dieses unzertrennliche- und energische Paar: die rhythmisierte Sprache wird mit den Füßen genau geschritten und gestampft und mit Hilfe von Kastagnetten verstärkt. Dazu werden die Lautgesten charaktervoll gestaltet. Die soeben beschriebene Szene steigert sich choreographisch in eine auswickelnde Spirale, die alle Protagonisten mit sich reißt. Der Jambus treibt alle immer schneller vorwärts, angeführt von Zottelhaube und Bock. Durch helle, gelbe Beleuchtung wird die exkarnierende Wirkung verstärkt, bis zuletzt alle stürmisch die Bühne verlassen. Im Seelenatem der Zuschauer ist eine energische Dynamisierung angeregt, sich steigernd fast bis zum Zittern. Nach dem hastigen Abgang des Chors aber senkt sich behutsam eine beruhigende Dunkelheit (damit das Publikum nicht zum Klatschen angeregt wird) und ein Lichtstrahl hebt die Erzählerin hervor, die im ruhigen Takt auf einer Trommel schlägt und dazu einen Text spricht im trochäischen Rhythmus. Die Septim-Stimmung (etwas panisch) wird in eine Prim-Stimmung (Beruhigung) hinübergeführt:

JULLE:

Rauschend rollen, rollend rauschen ries'ge Wellen trüg daher.
Welle hin und Welle her, Hei! Wir fahren.
Hei! Wir fahren -
Welle hin und Welle her, - fahren das Boot über's blaue Meer.

Danubio im Traumwasser

ist die neue Produktion für Kinder und Familie. In Zusammenarbeit mit der bekannten österreichischen Schriftstellerin Elisabeth Reichart wurde diese märchenhafte Geschichte kreiert, die sich auf der Grenze zwischen Phantasie und Imagination bewegt. Nach zehn Jahren Märchen inszenieren, ist «Danubio...» (Regie: Ernst Reepmaker) der reife Versuch alle Erfahrungen mit Dramaturgie künstlerisch zusammenzufassen.

Rhythmisch wechselt die Darbietung zwischen kabuki-artigem Puppenspiel und Eurythmie hin und her. Jeder Darsteller (be)spielt eine fast lebensgroße Puppenfigur und dessen «Genius», der eurythmisch in der Traumwasserwelt agiert. Die Puppenfiguren Alfons Sommer und seine Frau Ada, sowie deren Sohn Alfi und die Amamma (Oma) zeigen liebenswerte Eigenarten im alltäglichen Umgang mit Wasser. Mit Hilfe von Alfons' Tochter Klara und dem Wasserwesen Danubio wird die Familie in das Traumwasser, das Ursprungsland der Träume, geführt. Im Traumwasser verwandelt sich jeder, seinen Eigenarten entsprechend, bis sich aus diesen Grotesken (Schildkröte, Zwerg, Wassermann und goldene Frucht) Märchen-Urbildfiguren befreien. Sinn dieser abenteuerlichen Verwandlungen ist die neue Verbindung zwischen den Welten «hier» und «dort», das Erkennen des Wertes der Traumwelt.

Alfons, der Erzähler ist selbst in der Geschichte verwickelt. Er ist wiederum der Vermittler, der einmal mit den Kindern direkt spricht, - ein andermal von der Seite weitererzählt oder den anderen Protagonisten seine Stimme leiht und dann wieder mitten drinnen im Geschehen ist.

*Mit Bildern auf verborgene Fragen stoßen:
Arbeit mit der Oberstufe.*

Auch bei den Oberstufenprogrammen gab es bis jetzt so etwas wie ein Vorspiel. Es waren Versuche in Form eines kleinen Monologes, die Jugendlichen anzusprechen. Ausgehend von einem Bild in Richtung der Thematik des Stückes, wollte ich latente Fragen wecken und Erfahrungen an die Oberfläche holen.

Als wir mit der Einstudierung von «Schatten Puppen - Eine Geschichte zwischen Tag und Nacht» begannen, war das «Drama von Lassing» in aller Munde: um den verschütteten Bergmann Georg Hainzl aus der Tiefe des eingestürzten Bergwerkes zu befreien, waren zehn Männer im Hauptschacht hinuntergestiegen und durch neue Einbrüche ebenfalls verschüttet worden. Nach neun Tagen und Nächten ununterbrochener Bohrungen wurde Georg Hainzl in der Jausenstation gefunden und aus sechzig Meter Tiefe heraufgeholt. In dem kleinen Raum hatte er die ganze Zeit im Dunkeln, sitzend oder liegend auf einem Tisch verbracht, umgeben von verseuchtem Wasser. Seine einzige Möglichkeit sich nach «Oben» bemerkbar zu machen, waren Klopfzeichen gegen die Decke.

Das war so ein Bild, womit hingedeutet wurde auf den Zustand der Hauptfigur in unserem Stück. Der Puppenspieler Michel war seelisch ein «Verschütteter», dessen Wesenskern in der Jugend überhäuft wurde mit Gewalt- und Lieblosigkeitserfahrungen. So ist er nun, wenn er hinter seinem Puppenkasten hervortritt, nach außen hin genauso gewalttätig. Nur über seine Puppen - es sind Seelenanteile, die sich verselbstständigt haben - kann er warmherzige Gefühle äußern. Durch die teils tragischen Auseinandersetzungen mit dem Mädchen Mouche, kommt ein Verwandlungsprozeß in Michel auf.

Um auf den dramatischen Konflikt in der Seele dieses kaputten Menschen hinzu-

weisen, sprach ich auch einmal, in einem vor einer Aufführung abgehaltenen Oberstufenforum, über das Multiple Persönlichkeitssyndrom. Öfters versuchte ich Alltagserfahrungen zu beschreiben, die wir alle haben: im Tagesrückblick sehen wir uns selbst in einer Vielzahl unterschiedlichster Situationen andere Seiten unseres Wesens zeigend: hier ein Versager, dort ein Sieger, hier schweigend, dort ein Sprachsprudelwasser, hier oberflächlich, dort intim, usw. Wie auf einer Puppenbühne lasse ich, je nach Situation eine andere «Puppe» auftreten. Wann bin ich Ich-Selbst? Eine solche Frage, wenn sie die Schülergruppe annehmen konnte - und das war jedesmal ein Risiko - gab eine Fokussierung der Aufmerksamkeit für das Stück und für die Art, wie wir den SchülerInnen Eurythmie Theater präsentierten.

Schauspiel, Eurythmie, Puppenspiel und Musik, als Dialog der Kunstmittel auf der Bühne sehen zu können, war meistens anregend für die Jugendlichen und LehrerInnen. Die Dramaturgie des Programms bewegte sich zwischen äußerer Handlung und innerseelischen Erlebnissen hin und her. In der kleinen Bühne traten die Puppen auf in teils sehr humorvollen Szenen. Dann aber führten wir die Zuschauer durch die eurythmische Darstellung derselben Figuren hinein in die innere Dramatik. Über betroffenen machende Szenen, dann wieder erheitende Einlagen, wie z.B. ein eurythmisches Tangosolo des Fuchses Rey, wurden die SchülerInnen zu einem unerwarteten Schluß geführt: die umgedrehte Puppenbühne, die «Black Box» mit dem verzweifelten Michel, der zuletzt zu sich findet...

Movimento - «und so viel Welt...»

So heißt das neue Abend- und Oberstufenprogramm. Die Romanvorlage des italienischen Autors Alessandro Baricco «Novecento - Die Legende des Ozeanpia-

nisten» wurde von Jürgen Matzat für das Eurythmie Theater bearbeitet.

Eine Geschichte, wie eine große Metapher: auf das Leben, als eine Reise ohne Ende, ausgesetzt zwischen Vergangenheit und Zukunft. Das Stück spielt auf einem luxuriösen Ozeandampfer, der zu Beginn des Jahrhunderts zwischen der Alten- und der Neuen Welt hin- und herpendelt. Novecento wird Zeit seines Lebens nicht von Bord gehen: Er ist der sagenhafte Ozeanpianist, ein Vorläufer des Jazz, eine lebende Legende. Er lebt für seine Musik und diese übt einen tiefen Zauber auf alle aus, die sie hören. Wir sind auf dem Meer: ein Raum, der immer in Bewegung bleibt, in dem alles wird und nichts einfach nur ist, sowie auch in der Musik. Leben, als Manifestation von Möglichkeiten statt als Reihe von Zuständen und Gegebenheiten...

Wenn Jugendliche «Movimento...» anschauen, können folgende Fragen wegweisend sein: bin ich in jedem Moment der Gestalter meines Lebens? Habe ich eine Beziehung zum Möglichen in mir und damit zu den Situationen, worin ich mich befinde? Der (Lebens)Künstler Novecento schafft in seiner Musik diese Welt der Möglichkeiten, aber er geht nie von Bord, will sagen: er verbindet sich kaum mit der konkreten Realität der gewordenen Tatsachen. Ist er denn eine Gestalt, der es nachzufolgen gilt, - ein erstrebenswertes Ideal? Wenn Novecento Kunst, als «Manifestation des Möglichen» repräsentiert, welchen Sinn hat diese Kunst für uns?

In der Inszenierung wird, bis ins Detail, das Thema gestaltet und umgestaltet, - das Gegenständliche fortwährend umgedeutet. So sind die Koffer der Passagiere, je nach Situation «Kabinen», «Kleiderschränke», «Zufluchtsinseln» oder «Kojen». Die EurythmistInnen selbst verwandeln sich mit Leichtigkeit von «Passagieren» zu «Meereswogen» und dann wieder zur «Charleston-Party». Der Schauspieler ist einmal «Confrencier», einmal «Kapitän» oder «Matrose»

und er verkörpert an wesentlichen Stellen Novecento auch selbst. Das ganze Stück lebt vom Dialog mit dem Publikum: alle sind Passagiere an Bord. Und jeder der «Zuschauer» kann sich fragen, ob nicht hinter der scheinbaren Leichtigkeit des Dargebotenen tiefe philosophische Themen lauern, als Appell an ihn selbst.

Das Eurythmie Theater Fundevogel

ist eine Künstlergemeinschaft. Die EurythmistInnen, der Schauspieler und die Regisseure leben ausschließlich von der Arbeit für Fundevogel. Diese mittelgroße Theaterinitiative ist nach Art und Initiativumfang einzigartig in der österreichischen Theaterlandschaft und weit darüber hinaus. Die Tournee von Mitte September 2000 bis Mitte April 2001 führt uns durch Österreich, Deutschland, Schweiz, Balkan, Holland, Belgien, Dänemark und Schweden.

Neben den Regisseuren Jürgen Matzat (auch Fundevogel Junior, Eurythmie Theaterprojekte für Kinder und Jugendliche) und Ernst Reepmaker (auch Management und Öffentlichkeitsarbeit) sind die Eurythmistinnen Brigitte Reepmaker (auch Finanzen und Kostüme), Sabine Graupner (auch Finanzen) und Konstanze Oehl (Koordination der Musiker) verantwortlich für die Gestaltung der Initiative. Im Ensemble sind seit März 2000 Miriam Schleich, Aivars Bruns (beide Eurythmie) und Thomas Radleff (Schauspiel) dazugekommen. Musiker (Klavier und Trompete) für Proben und Aufführungen wechseln. Für «Movimento...» haben Yuki Morimoto- und für «Danubio...» Benedikt Burghardt die Musik komponiert. Die Lichtregie für beide Programme gestaltete Peter Jackson (Prometheus Lighting, Kassel). Das Bühnenbild malte Ulrich Rölting (Hamburg). Die Kostüme wurden von Renate Wichtl mitgestaltet. Nico de Rooij und Boudewijn Visser sind Licht- und Bühnentechniker auf der siebenmonatigen

Tournee. Für Werbung, Marketing und PR ist Mag. Isabelle Riedl zuständig und für das Lay-out der Drucksachen Joachim Hofmann. Dank Heinz Melion ist unsere Präsenz im Internet gewährleistet.

Für «Danubio im Traumwasser» wurde mit Elisabeth Reichart (Buch) und Kiki Ketcham-Neumann (Illustrationen), sowie der Verlag Möllmann (Borchen/Padeborn) zusammengearbeitet. Die Buchausgabe erscheint rechtzeitig zur Premiere Mitte September 2000.

Der Autor (Jahrgang 1957) war in Holland als Museumspädagoge tätig, bevor er 1981 mit der Eurythmieausbildung in Den Haag begann. Ab 1986 acht Jahre in Wien an der Rudolf Steiner Schule Mauer als Eurythmist tätig. 1991 Mitbegründer des Fundevogel Eurythmie Theaters Wien, wofür er seither als Darsteller, Regisseur und Organisator arbeitet. Er ist Vorstandsmitglied bei der ASSI-TEJ AUSTRIA, Verband der freien Theater für Kinder und Jugendliche und beim österreichischen Berufsverband für Eurythmisten.

*Für Information und Buchungen:
Fundevogel Eurythmie-Theater Wien,
Verein zur Darstellung und
Förderung der Eurythmie
Streitmanngasse 51, AT-1130 Wien
Tel. Fax +43-1-8 89 29 45
Mobil: +43-699-10 07 40 27
e-mail: fundevog@compuserve.com
[http://ourworld.compuserve.com/
homepages/fundevog](http://ourworld.compuserve.com/homepages/fundevog)*

Eurythmie, Sprachgestaltung und Philosophie der Freiheit in ihrer Verwandtschaft und Wechselbeziehung · 2. Teil

Ausgangspunkt und Fragestellung

Martin-Ingbert Heigl, Ulm

Rudolf Steiner behandelte die Eurythmie als geliebtes Kind der Geisteswissenschaft, an deren Aufnahme und Ausbildung ihm unendlich viel gelegen war. In vieler Hinsicht konnte sie sich in den vergangenen Jahrzehnten ausbreiten und fruchtbar werden. Anders aber als in der Anfangszeit, als die Ausführenden staunend der Fülle des von Rudolf Steiner Gegebenen gegenüberstanden und treu nach ihren besten Möglichkeiten dessen Intentionen zu erfüllen suchten, stellt sich die Frage nach einem individuellen Zugang zu den «Quellen» heute immer dringender. Dieser ist aber selbstverantwortlich und vollbewußt nur möglich, wenn eigene Erkenntnisarbeit geleistet wird. Denn nur durch das Erkennen können wir uns rückhaltlos mit einem Gegenstand verbinden, ohne unsere Eigenständigkeit zu verlieren. Diese Arbeit hat erst begonnen und erst seit wenigen Jahren sind einzelne Verfasser mit eigenständigen Arbeiten zu Erkenntnisgrundlagen der Eurythmie an die Öffentlichkeit getreten. Ein solches Unterfangen wäre bis etwa zum Anbruch des letzten Drittels dieses Jahrhunderts noch als Vermessenheit betrachtet worden. So erschienen im wesentlichen Erinnerungen an die Arbeit mit Rudolf Steiner, in denen versucht wurde, das von ihm Gegebene möglichst treu zu bewahren. Auf diese Arbeit wird man nur mit größter Dankbarkeit zurückblicken können, halten wir dadurch doch ein reiches Material in der Hand. Allein die zeitliche Distanz zum historischen Wirken Rudolf Steiners stellt uns heute ganz andere Aufgaben. Die Möglichkeiten, aus erster Hand etwas von den Ursprungsimpulsen vermittelt zu bekommen, sind in-

zwischen sehr selten geworden. Den wenigen Begegnungen dieser Art aber, die mir selbst noch vergönnt waren, verdanke ich vor allem einen Eindruck: das Erleben Rudolf Steiners muß eine geistige Dimension eröffnet haben, in deren Licht die ausgesprochenen Worte und Inhalte ganz anders erstrahlen konnten, als wir es uns heute vorstellen können. Es ist, als hätte Rudolf Steiner seine Schüler auf Geistesflügeln getragen. Müssen wir als 'Nachgeborene' aber wirklich bedauern, daß uns ein solches unmittelbares Miterleben nicht vergönnt ist? Liegt nicht gerade darin eine Aufgabe und neue Möglichkeit?

Genauso groß wie die Gefahr des wehmütigen Rückblickens ist die des allzuforschen Beschreitens neuer Wege. Will man nicht in ein willkürliches Probieren verfallen, erscheint für die notwendige eigene Erkenntnisarbeit die Frage grundlegend, was das qualitativ Neue, Andersartige der Eurythmie gegenüber anderen Tätigkeiten und Künsten ist. Diese Fragestellung läßt sich zunächst scheinbar einfach beantworten: wir führen Bewegungen und Gebärden aus, die der Sprache und Musik als ätherische Bewegungen abgelauscht sind.

Daraus ergibt sich die äußere Erscheinungsform der Eurythmie bis in die Gewandung hinein. Allzu selbstverständlich aber *machen* wir Eurythmie; d.h. wir führen Gebärden so aus, daß sie den «Angaben» des Geistesforschers für einzelne Laute möglichst genau entsprechen. Dies führt oft zu dem Mißverständnis, die Ausdrucksformen der Eurythmie seien «festgelegt». Gleichzeitig greift aber mehr und mehr Unsicherheit um sich, welches unter verschiedenen Traditionen denn nun der wahre Weg zurück zur «Urgebärde» ist. Diese wird meist als die (von Rudolf Steiner) einmal gegebene und immer gültige Urform vorgestellt, in der das Geistige eines Lautes seine irdische Gestalt finden muß.

Doch kann diese Suche zu dem Ergebnis führen, daß Rudolf Steiner offensichtlich ein

und dasselbe Urbild in verschiedene Erscheinungsformen gebracht hat. So mag die Frage berechtigt erscheinen, ob nicht schon Rudolf Steiners 'Angaben' als Aufforderung gemeint waren, einen individuellen Zugang zu diesen Urbildern selbst zu suchen. Mit dem Abreißen der äußeren Tradition werden wir nun unwiderruflich auf diesen Weg gewiesen. Dazu tritt noch ein Weiteres: Rudolf Steiner regte an, zu den Lauten ein wesenhaftes Verhältnis zu entwickeln. Sehen wir aber in den einmal geschehenen Angaben etwas anderes als Hinweise, Richtungsweiser auf das geistige Urbild des Lautes, verleugnen wir entweder, daß Laute Wesen sind, oder sprechen umgekehrt unserem Ich die Fähigkeit ab, diese immer wieder neu in der irdischen Welt erscheinen zu lassen. So kann es sich eben nicht darum handeln, in Eurythmie oder Sprachgestaltung etwas «anzuwenden», was auch ohne uns schon fertig vorläge, sondern wir müssen uns die Frage stellen, wie wir selbst in uns immer wieder neu den Weg finden können, Geistig-Wesenhaftes durch die Gebärde in seine irdische Erscheinungsform zu geleiten. Daß die Geistige Welt mit den entsprechenden Formen angefüllt sei, wie die Welt der Sinne mit Gegenständen, und wir nur diese fertigen Formen «nachahmen» müßten, ist ein Vorurteil, das wir letztlich unseren Wahrnehmungsgewohnheiten entsprechend bilden.

Es soll dabei nicht verkannt werden, daß es nur Rudolf Steiner als Eingeweihtem möglich war, die Wege zu finden, etwas Geistiges so in seine irdische Erscheinungsform zu führen, daß es lebendig bleiben kann! Doch schloß Rudolf Steiner keineswegs aus, daß Lautformen selbst gefunden werden könnten, wenn eine grundsätzliche eurythmische Erlebnisweise erst einmal ausgebildet wäre. Während er beim ersten Unterricht Stellungen zeigte und die Aufgabe stellte, sie als I, A und O zu erfühlen, schien er später auf die Frage nach der Gebärde des Lautes T zu meinen: «Das hätten Sie aber wirklich allein wissen können.»¹¹

Mit der Frage des Neu-Schöpfens verbunden ist die zweite, wie es sich mit dem Bewußtsein des so Schaffenden verhält. Schaut er seiner Tätigkeit zu? Oder geht er ganz darin auf, so daß er sich selbst vergißt? Daß *Nach-Denken* wie Umsetzen von Vorstellungen dem künstlerischen Schaffen entgegenstehen, soll nicht bezweifelt werden - doch das Denken, das Rudolf Steiner in seiner «Philosophie der Freiheit» entwickelt hat, steht dem künstlerischen Tun nicht feindlich gegenüber, sondern ist ihm innerlich verwandt. Ich möchte in dieser Studie der grundsätzlichen Eigenart der eurythmischen Tätigkeit nachgehen. Es wird sich dabei zeigen, daß es sich nicht um ein Spezialgebiet unter anderen handelt, sondern um ein gänzlich neues Kulturprinzip, mit dem die Schwelle von einer geschaffenen zu einer werdenden Welt überschritten werden kann. Eurythmie, Sprachgestaltung und Philosophie der Freiheit können sich dabei als verschiedene Erscheinungsformen eines Wesens erweisen.

Für die Untersuchung der angedeuteten Fragestellung kann es, wie sich zeigen wird, fruchtbar sein, von der wohl allgemeinsten Charakterisierung der Eurythmie als «sichtbarer Sprache»ⁱⁱⁱ auszugehen. Zum einen ergibt sich daraus die immer wieder neu zu stellende Frage: Ist es wirklich die Sprache, die durch die Bewegung erlebt werden kann bzw. spricht die Bewegung wirklich - oder wird die Sprache lediglich begleitet? Handelt es sich um Bewegung *zur* Sprache, also um Illustration, oder um ein Eintauchen in die Sprache selbst? (Entsprechendes gilt selbstverständlich für die Toneurythmie als sichtbaren Gesang.) Damit verbunden ist eine weitere Fragestellung, die ich zum Ausgangspunkt dieser Studie genommen habe: handelt es sich um Sprache-Hören oder um Sprache-Sprechen, das sichtbar werden soll? *Spricht* der Eurythmisierende also selbst oder greift er auf, was der Rezitierende ausspricht? Wo ist der gemeinsame Raum, aus dem beide schöpfen?

Obwohl in jedem Einzelfall einer künstlerischen Gestaltung diese Fragen differenziert betrachtet werden müssen, läßt sich doch sagen, daß es sich immer um ein Zusammenspiel von beidem handeln muß. Was im menschlichen Organismus getrennt ist, Kehlkopf und Ohr, Erregendes und Wahrnehmendes, Willenshaftes und Sinnhaftes, wird beim Eurythmisieren zu neuer Einheit verbunden. Es macht ja gerade das Charakteristische der Eurythmie aus, daß die Bewegung nicht auf das Hören *folgt* oder zum Gehörten dazukommt, sondern daß sie selbst zum Wahrnehmungsorgan wird. Dem Verhältnis von Wahrnehmen und Wollen möchte ich deshalb im folgenden nachgehen.

Die direkte Verknüpfung von Wahrnehmung und Wille

Auf einer primitiven Ebene sind Wahrnehmung und Wille unmittelbar miteinander verknüpft: wenn wir z.B. einen heißen Gegenstand anfassen, zucken wir zurück. Diese Reaktion geschieht als Reflex ohne Vermittlung durch das Bewußtsein unmittelbar aus der Wahrnehmung. Mit unserem Bewußtsein sind wir beim ganzen Vorgang in der Rolle des Zuschauers; d.h. wir werden lediglich gewahr, *daß* wir zurückzucken, ohne dies absichtlich herbeigeführt zu haben. Bei dieser Art des Willenslebens sind wir in die Naturgesetzmäßigkeit so miteinbezogen, daß wir selbst Teil eines Naturvorgangs werden. Die Hitze handelt durch uns hindurch. Entsprechend sagen wir: Die Hitze ließ mich zurückzucken. Reflexartiges, instinktives und triebhaftes Willensleben sind dadurch gekennzeichnet, daß die Welt sich mehr oder weniger stark in das wollende Wesen hinein fortsetzt. Beim begierdenhaften Wollen wird nicht, wie beim Reflex, die Bewegung unmittelbar durch einen bereits geschehenen Anlaß ausgelöst (wie z.B. die Berührung des heißen Gegen-

standes), sondern hier zielt der Wille auf etwas, was zwar erst in der Zukunft erreicht werden kann, seelisch-innerlich aber bereits vorweggenommen wird. Im Spannungsverhältnis zwischen vorerlebter Erfüllung und äußerlicher Unerfülltheit besteht der Antrieb der Begierdenhandlung.

Das tierische Leben ist ganz von dieser Gesetzmäßigkeit geprägt. Auf eine oder mehrere Voraussetzungen (Reize) folgt eine Bewegung. *Wie* dieses Zusammenwirken geschieht ist charakteristisch für die jeweilige Tierart. Die Katze reagiert anders auf eine Bewegung als das Kaninchen. Die Anpassungsfähigkeit an die Erfordernisse der Umwelt, die sich bei niederen Tieren in der ganzen Gattung, bei höheren Tieren auch beim einzelnen Exemplar äußert, bedeutet keine wirkliche «Lernfähigkeit», sondern im Grunde genommen nichts anderes, als daß sich die Umgebung in das Tier hinein fortsetzt.

Stufen menschlichen Handelns

Über diese beschriebenen Stufen hinaus wäre das eigentlich menschliche Handeln ganz anders zu charakterisieren: Es zeichnet sich dadurch aus, daß zwischen Wahrnehmung und Handlung eine Vorstellung tritt. Was uns in der Welt begegnet, was wir wahrnehmen, eignen wir uns zunächst in bildhafter Form an. Dieses Bild ist der Welt entnommen, hat aber seine unmittelbare Realität verloren, so daß wir frei sind, es umzugestalten. Insofern sich eine solche Vorstellung auf die Zukunft bezieht, bezeichnen wir sie als Plan. Zu einem solchen gehören auch die Bedingungen seiner Verwirklichung, z.B. unser Tätigwerden.

Wenn wir Gewohnheiten und Fähigkeiten ausbilden, lassen wir derartige Bilder von Handlungen aus dem Bewußtsein nach und nach in unbewußte Bereiche hinuntersinken. Zunächst machen wir uns eine genaue Vorstellung, ein Bild davon, wie eine

Bewegung geführt werden soll. Durch Wiederholung prägen wir dieses «Bewegungsmuster» dem Organismus immer tiefer ein. Haben wir dann die Gewohnheit ausgebildet, taucht zu bestimmter Zeit oder in bestimmter Situation ein Vorstellungsbild in uns auf, das zur Verwirklichung drängt und uns nur traumhaft bewußt wird. Demgegenüber beruhen Fähigkeiten darauf, daß uns diese Bilder bereits ganz «in Fleisch und Blut» übergegangen sind. Im Bewußtsein haben wir dann nur noch das Ziel, das wir durch unsere Tätigkeit verwirklichen wollen: wir wissen z.B. beim Autofahren, wo wir anhalten wollen - doch das komplizierte Zusammenspiel von Armen und Beinen brauchen wir, haben wir es erst einmal erlernt, nicht mehr im Bewußtsein zu behalten. Es scheint organisch geworden und steht uns genauso selbstverständlich wie eine Lebensfunktion zur Verfügung. Der größte Teil unseres Lernens, unserer Erziehung und Selbsterziehung vollzieht sich nach dem geschilderten Prinzip.

Bei diesen Arten der Selbsterziehung oder des Lernens sind wir frei, *welche* Vorstellungen wir zur Grundlage unseres Wollens werden lassen. Unser alltägliches Leben wird jedoch erst dadurch möglich, daß wir *in* der Situation selbst das Tun ganz unmittelbar der Wahrnehmung folgen lassen können.

Handwerk als Urbild irdischen Handelns

Als reinste Form des irdischen Handelns lassen sich die handwerklichen Tätigkeiten bezeichnen. Ihnen allen ist gemein, daß wir zunächst Vorstellungen (Pläne) ausbilden, die wir dann im Stoff umsetzen. Der erdenreife Mensch erst ist es, der so handeln kann. Entsprechend beginnen handwerkliche Lehren traditionell auch erst mit dem 14. Lebensjahr. Anders als bei den Gewohnheiten und Fähigkeiten bleibt uns dieser Plan beim

handwerklichen Tun vollbewußt. An ihm messen wir all unser Tun und nur insofern wir ihn verwirklichen konnten, ist unsere Tätigkeit gelungen. Selbstverständlich gehören zu jeder handwerklichen Tätigkeit auch Fähigkeiten und Gewohnheiten, z.B. der Umgang mit dem Werkzeug oder eine bestimmte Reihenfolge des Vorgehens. So durchdringen sich im praktischen Leben ständig die genannten Bereiche.

Jede einzelne Bewegung im handwerklichen Zusammenhang hat also einerseits einen unbewußt gewordenen Anteil, der dem Bereich der Fähigkeiten zuzuordnen ist, und darüber hinaus noch einen bewußten Anteil: wir wissen, wozu wir sie ausführen und kennen ihren Zusammenhang mit der zu verwirklichenden Vorstellung. Als handwerklich möchte ich in diesem Sinne *jede* Tätigkeit bezeichnen, soweit in ihr Vorstellungen umgesetzt werden. Sie ist also nicht auf die traditionellen Handwerke beschränkt. Durch die industrielle Fertigung wurde dieser Stand des menschlichen Handelns wieder aufgegeben: der Mensch wird in den mechanischen Prozeß der Maschine eingespannt. Seine Bewegung kann deren Tempo nur deswegen aufnehmen, weil sie mehr oder weniger reflexartig erfolgt.

Wie aber steht es bei den einzelnen Stufen mit dem Bewußtsein von der Tätigkeit selbst? Im Alltagsleben erfüllt uns das Ziel, das wir durch unsere Handlung zu erreichen suchen; darauf, wie die Bewegung selbst abläuft, verwenden wir kaum Aufmerksamkeit. Das *Wie* einer Bewegung ist uns zur Gewohnheit geworden. Wir wissen, welches Ziel wir durch unsere Schritte erreichen wollen; doch *wie* wir gehen, ist in den unbewußten, schlafenden Bereich unseres Wesens hinuntergesunken. Wir wissen, welches Buch wir aus dem Regal nehmen wollen - doch *wie* sich unsere Hand dabei bewegt, bleibt uns verborgen.

Sprache als Urbild künstlerischen Tuns

Jede gestaltende Tätigkeit setzt voraus, daß die eigene Tätigkeit auch wahrgenommen werden kann. Doch tritt ein neues Verhältnis von Wahrnehmen und Tun im künstlerischen Schaffen auf: beide treten in ein näheres, unmittelbares Verhältnis. Denken wir uns zur Verdeutlichung einen Schreiner vor seinem Werkstück und einen Maler vor der Staffelei: Der Handwerker prüft mit dem Zollstock, ob das Maß genau dem Plan, den er vielleicht daneben an die Wand geheftet hat, entspricht. Der Künstler mag auch ein inneres Bild haben, doch verwirklicht sich dieses erst in einem dauernden Wechselverhältnis mit dem Bild auf der Leinwand. Immer wieder tritt er von seinem Werk zurück, schaut und läßt sich vom Geschauten zum nächsten Pinselstrich führen. Das Ergebnis muß dabei keineswegs mit dem zunächst beabsichtigten Vorhaben übereinstimmen. Das Umsetzen eines *vorgestellten* Bildes in Farben auf der Leinwand wäre dagegen rein (kunst)handwerkliche Tätigkeit - erst wenn wir aus der *Farbwahrnehmung* heraus malen und dadurch den Eigenwillen bzw. das Eigenwesen der Farbe in den Malprozeß einbeziehen, tauchen wir in den eigentlichen künstlerischen Prozeß ein. Dies kann entsprechend für alle Künste gelten: die musikalische Tonerzeugung z.B. ist wesentlich eine Frage der Intensität des (Vor)-Hörens, nicht der technischen Geschicklichkeit. Letztere ist jedoch nötige Voraussetzung, die Aktivität des Vorhörens über die Saite im Raum hörbar werden zu lassen.

Das Urbild der so charakterisierten künstlerischen Tätigkeit findet sich im menschlichen Kehlkopf. Er wird nicht durch Absicht bewegt, sondern folgt ganz selbstverständlich jeder kleinsten Gemütsregung. Wir wissen nicht, *wie* wir es vermögen, daß jede Stimmung unserer Seele sich unmittelbar in der Stimme offenbart. Sobald unsere Stimme erklingt, erleben wir uns seelisch im

Umkreis und in einer feinen, unbewußten Wechselwirkung sorgen wir dafür, daß unser seelisches Selbsterleben sich mit dem selbsterzeugten Klang deckt. Eine Stufe bewußter ist demgegenüber die Artikulationstätigkeit. Doch auch sie darf nicht technisch forciert werden, sondern wird nur dann als natürlich erlebt, wenn sie in den Strom des Erlebens eingebettet bleibt. Auf diesem Grundsatz begründete Rudolf Steiner die künstlerische Sprachgestaltung:

«Wenn wir versuchen werden, herüberzuleiten die bewußte Behandlung der Sprachwerkzeuge in die Handhabung der Lautgestaltung, werden wir erkennen, wie verkehrt es ist, von rein physiologischen Gesichtspunkten dabei auszugehen. Heute hat man das Bestreben, vom Standpunkt der Muskeleinstellung und so weiter zu trainieren, damit Stimmgestaltung entsteht. Es ist nicht richtig, von einer physiologischen Einstellung der Organe auszugehen, um den Laut zu suchen. Das führt nie zur natürlichen Selbstverständlichkeit in der Handhabung der organischen Funktionen. Das Sprechen muß ausgehen vom Hören, und zwar vom Selbsthören. Also Sie müssen lernen, sich selbst hören, wenn Sie anschlagen ein mm oder nn oder ll. Hören heißt in diesem Falle nicht ganz dasselbe wie im gewöhnlichen Leben. Hören ist hier etwas wie den Laut fühlen, wie wenn Sie ergreifen etwas in Brust und Kopf, was sich durch die Ohren ergießt. Sie fühlen, wenn Sie sich sensitiv erhalten, die Trommelfellbewegungen. Sprechen beruht also auf dem Hören und das Hören ist eigentlich ein Gefühl. Außerdem stellen Sie sich vor, daß der Ton an Ihr Ohr anschlägt: das Trommelfell fängt an zu klopfen. Ebenso wichtig sind die Schwingungen, die durch die Eustachische Trompete klingen, vom Munde ausgehend. Man ergreift sie zunächst innerlich, aber das Ohr klingt mit. Wenn ein anderer spricht, klingt das Ohr stärker. Hören hängt immer mit dem ganzen Menschen zusammen. Es ist, wie wenn Sie in einer Luftkugel wären und aufpassen, was

die Luft tut, wenn Sie sprechen. Was in Ihrem Zwerchfell, in Brust und Kopf vorgeht, soll unbewußt vorgehen. Am Laut müssen Sie lernen alles, was zu lernen ist. Der Atem selber muß sich unbewußt einstellen, wenn man den Laut empfindet und empfindend hört. Am Laut ist zu lernen, was zu tun ist, um den Laut zu sprechen. Man sollte gar nicht das Gefühl haben, daß man die Kehle und andere Organe gebraucht, sondern die Luft. Was die Luft macht, soll man sich gewöhnen zu fühlen. Pfiff-laute, Wellen-laute, Zitter-, Stoß- und Blaselaute soll man in ihrer Eigenart fühlen. Man muß sich angewöhnen das Hören; vor allem lernen das Sich-Selber-Zuhören, und das ist in gewisser Hinsicht ein Fühlen.»^{iv}

So gilt die eingangs für die Eurythmie festgestellte Einheit von Bewegung und Wahrnehmen gleichermaßen für die Sprachgestaltung: das gestaltende Tun ist in seinem Wesen innerliches Wahrnehmen. Daraus kann deutlich werden, daß es nicht darum gehen kann, in die Sprachgestaltung etwas hineinzulegen, was wir wissen, sondern die gestaltende Kraft unmittelbar aus dem wahrnehmenden Fühlen des Lautwesens selbst erfließen zu lassen. Die Fähigkeit der Selbstwahrnehmung und das geschilderte Fühlen muß im Schulungsweg der Sprachgestaltung geübt werden und kann dann im Sprechen zu einem unmittelbaren Lauterlebnis führen. Nur mittelbar wäre demgegenüber das Lauterlebnis bei einem technischen Vorgehen etwa in der Art, einen Blaselaut feurig zu gestalten, weil man um diese Zuordnung weiß. Wenn sich auch die zitierte Stelle zunächst auf den eigentlichen Übprozeß der Sprachgestaltung beziehen läßt, wird doch hier gerade die Voraussetzung dafür geschaffen, daß die Laute bei der Rezitation durch den Sprachorganismus erscheinen können. Üben heißt in diesem Sinne, sich dem Laut so fühlend-hörend zu öffnen, daß er sich selbst die Sprechwerkzeuge ausbilden kann. Ein technisches Vorgehen würde demgegenüber versuchen,

erst die organischen Voraussetzungen zu schaffen, durch die dann der Laut ausgesprochen werden kann.

Das charakterisierte Verhältnis von Kehlkopf und Ohr gilt für die Sprache allgemein. In der Alltagssprache liegt es dem Sprachverständnis zugrunde. So charakterisiert Rudolf Steiner den Vorgang des Sprachverstehens folgendermaßen:

«Sie hören, sagen wir, irgendein Wort: 'Baum'. Sie können selbst das Wort 'Baum' sprechen, verbinden damit einen Sinn. Was heißt das: Sie hören das Wort 'Baum'? Das heißt, es lebt in Ihrem Ohre auf die Art, wie ich es jetzt geschildert habe, in Organen, die himmlischen Tätigkeiten nachgebildet sind, dasjenige, was Sie in dem einfachen Wort 'Baum' aussprechen. Sie können das Wort 'Baum' sagen. Was bedeutet das, Sie können das Wort 'Baum' sagen? Das bedeutet, die irdische Luft wird durch den Kehlkopf und die Werkzeuge des Mundes und so weiter in eine solche Formation gebracht, daß das Wort 'Baum' zur Offenbarung kommt. Aber das ist das zweite Ohr gegenüber dem Hören. Das dritte ist aber etwas anderes, das nur nicht genügend wahrgenommen wird. Wenn Sie das Wort 'Baum' hören, dann sprechen Sie mit Ihrem ätherischen Leibe leise - nicht mit Ihrem physischen Leibe, aber mit Ihrem ätherischen Leibe -, leise auch 'Baum'. Und durch die sogenannte eustachische Trompete, die vom Munde in das Ohr geht, tönt ätherisch das Wort 'Baum' dem von außen kommenden Wort 'Baum' entgegen. Die zwei begegnen sich, und dadurch verstehen Sie das Wort 'Baum'. Sonst würden Sie das hören, und es wäre irgend etwas. Verstehen tun Sie es dadurch, daß Sie dasjenige, was von außen kommt, durch die eustachische Trompete zurücksagen. Und indem so die Schwingungen von außen sich begegnen mit den Schwingungen von innen und sich ineinanderlegen, versteht der innere Mensch dasjenige, was von außen kommt.»^v

Es mag verwundern, daß das künstlerische Sprechen genau wie das Sprach-

verständnis auf dem beschriebenen Verhältnis von Kehlkopf und Ohr beruhen, (wenn auch beim künstlerischen Vorgang ein stärkeres Einbeziehen des Umkreises in Betracht kommt, während beim Alltagsprechen mehr an den engen Bereich zwischen Ohr und Kehlkopf zu denken ist) - geht es doch beim künstlerischen Gestalten gerade nicht vordergründig um das Verstehen des Inhalts. Was Rudolf Steiner hier beschreibt, wäre aber dem Bereich des Sprach-, nicht des Gedankensinnes zuzuordnen. Es kommt dabei noch nicht auf den begrifflichen Inhalt des Wortes Baum, sondern lediglich auf das reine Verstehen des Wortes in seiner Lautgestalt an. Dieses bildet im Alltagsprechen die Grundlage für das begriffliche Verständnis und bleibt dabei selbst weitgehend unbewußt. Das künstlerische Sprechen hat somit als Urbild gerade das, was bereits in der Sprache veranlagt ist - jedoch noch ins Bewußtsein gehoben werden muß. Das Erwachen für die Erlebnisse des Sprachsinnes hat wenig mit unserem Gegenstandsbewußtsein zu tun. Dieses kann zwar konstatieren: dies ist ein «A»; was das «A» als Wesen ist, kann dagegen nur erahnbar oder erfüllbar werden. So können wir zusammenfassend sagen, daß wir in unserem Sprachsinne veranlagt sind, eine Begegnung mit den Wesen der Laute zu haben, diese in unserem Alltag jedoch «verschlafen». Erst im künstlerischen Beschäftigen mit der Sprache tun wir einen ersten Schritt hin zu einem Erwachen in dieser Begegnung, die bereits nicht mehr in der gegenständlichen Welt stattfindet.^{vi}

Sprache ist immer ein Geschehen zwischen «aus-» und «ein»drücken, nur daß eben *«das Ohr stärker klingt, wenn ein anderer spricht»^{vii}*. Gerade darin zeigt sich das Wesen der Sprache als Ur-Künstlerisches, daß Wollen und Wahrnehmen nicht getrennt sind. Ihrem Zusammenhang verdanken wir, daß wir uns in der Sprache verständigen können. Denn die Sprache vermittelt in sich zugleich den Willensausdruck

des Sprechenden wie die Wahrnehmungsbereitschaft des Aufnehmenden. Anders als etwa im Bereich des Sehens, wo wir z.B. in den Farben Wirkungen längst vergangener Schaffensprozesse wahrnehmen, erleben wir im Sprachwahrnehmen unmittelbar das *aktuelle* seelische Leben (in Denken, Fühlen und Wollen) des anderen Menschen mit. Es liegt so im Wesen der Sprache selbst, daß sie die Trennung von Innen- und Außenraum, von Erzeugen und Wahrnehmen überwinden kann.

Wenn wir den Sprachsin im Alltagsleben nur untergeordnet benutzen, um die Gedanken, den Sinn des Ausgesagten, wahrnehmen zu können, machen wir ihn zum Diener des Gedankensinnes. In der künstlerischen Gestaltung wird der Sprachsin aus seiner dienenden Funktion wieder befreit: die Qualität der Sprache selbst wird erlebbar. So liegt der Sprachgestaltung das bewußte innerliche Wahrnehmen der Sprache in ihren Gebärden zugrunde und gerade dieses Wahrnehmen ist der Quell innerlicher Gestaltungskraft. Sprache-Gestalten darf also nicht im Sinne von *Machen* verstanden werden; vielmehr wird die Sprachwahrnehmung so intensiviert, daß die Laute selbst ihre Gestaltungskraft entfalten können. Entscheidend dabei ist, ob wir diese Gestaltungskraft noch dem *Wahrnehmungsbereich* entnehmen oder dem bereits ausgeformten Gedanken. Im letzteren Fall gehen wir handwerklich-technisch vor. Wir setzen dann Absichten um und benutzen dazu die Laute, statt sie selbst sprechen zu lassen. Es gehört gerade zum grundlegenden Ansatz Rudolf Steiners im künstlerischen Umgang mit der Sprache, zu Lauten ein wesenhaftes Verhältnis zu entfalten. So spricht Rudolf Steiner davon, daß Laute unsere Lehrmeister seien, daß *«am Laut alles zu lernen sei, was zu lernen ist»^{viii}*, und regt eine gebetsartige Haltung zum Laut an. So müssen Laut-Wesen im Erleben des Sprechenden lebendig werden können, um sich in der Tätigkeit des Sprechens offenbaren zu

können. Dieses Erlebnis muß gewollt sein und willenshaft vertieft werden. Doch kann es, nimmt man den Laut wirklich als Wesen ernst, nicht um ein Forcieren seines Erscheinens gehen, sondern nur um ein Schaffen von Voraussetzungen dafür. Gerade in einem verstärkten Erleben, das den Menschen in seinem Denken, Fühlen und Wollen umfaßt, liegt bereits Gestaltungskraft. Der Laut selbst *ist* Bildekraft und erhält durch das ich-bewußte Wollen die Möglichkeit, im Sprachstrom zu wirken. So handelt es sich bei der Sprachgestaltung um nichts weniger als einen bestimmten Stil «gehobenen Sprechens», sondern um ein wahrnehmend-wollendes Eintauchen in das Wesen der Sprache selbst.

Als Angehörige eines technischen Zeitalters, in dem alles «machbar» ist, fällt uns dieser Prozeß nicht leicht: im Machen erlebt sich der Mensch selbst als schöpferisches Wesen, als Ich. Nicht selbst zu *machen*, sondern den Willen anzustrengen, um den Wahrnehmungsprozeß zu steigern, wird zunächst als Schwächung dieses gewohnten Ich-Erlebnisses erfahren. Gerade durch die Beschäftigung mit den Lauten aber erfährt es eine Belebung. Zum zentrierten Ich-Erleben tritt dabei das Erleben des «peripheren Ich», das selbst mit den Lautwesen verbunden ist. An die Stelle der Illusion des Schöpfertums beim 'Machen' tritt ein Schaffen aus dem lebendigen Werdestrom, das sich in einem lebendigen Gleichgewicht zwischen der sich zentriert erlebenden Erdenpersönlichkeit und dem mit der Welt verbundenen 'Ich-Zwilling' vollzieht. Erreicht man beim Sprechen dieses Gleichgewicht, bei dem man sich gleichermaßen ganz bei sich zentriert wie im Umkreis erleben kann, scheint die Sprache ganz von selbst zu fließen. An die Stelle der mühevollen Anstrengung ist eine 'lockere Konzentration' getreten.

Das ätherische Sprechen des Kehlkopfes beim Sprachwahrnehmen wird angeregt durch das vom Ohr^x aufgenommene Schall-

ereignis. Bei etwas Aufmerksamkeit im Zuhören kann man erleben, daß das Ohr nicht etwa Sprache - Worte und Laute - aufnimmt, sondern eigentlich nur Geräuschformen auffaßt, in die hinein dann der Kehlkopf die jeweilige Lautgebärde legen kann. Manchmal kann man dies deutlich beobachten, wenn man unvermittelt angesprochen wird: zunächst erlebt man dann ein Geräusch, das man erst etwas später als Sprache erkennt und schließlich auch inhaltlich versteht. Die Aktivität der höheren Sinne scheint dabei erst erwachen zu müssen.

Die Tätigkeit des Sprachsinns läßt sich etwa dem Vorgang vergleichen, wenn wir mit der Beweglichkeit unserer Hände einer uns entgegengehaltenen plastischen Form, etwa einer Vase, nachfahren und so die Gebärde zu erfassen versuchen, die diese Form hervorgebracht hat. Dies wird uns auch dann gelingen, wenn die Vase nur noch teilweise erhalten ist: die Gebärde wird immer ein Ganzes finden, da sie am Gewordenen das Schaffende, das Urbild, sucht. Es gehört zum Wesen der Gebärde, daß sie nicht naturalistisch einer Form nachfährt, sondern selbst schöpferisch wird und dabei eigenständig ein Ganzes schafft. So nimmt der Sprachsinns nicht auf, was fertig ist, sondern lauscht dem ätherischen Werdeprozeß nach, aus dem das Ergebnis hervorging. Wir können leicht die Erfahrung machen, daß wir ein Wort oder einen Satz innerlich bereits vervollständigt haben, bevor es oder er ganz ausgesprochen wurde. Die ätherisch-schaffende Fähigkeit des Kehlkopfes hat ihren Ursprung in den *Bewegungsmöglichkeiten* des ganzen Organismus. Dadurch, daß er in Ruhe ist, wird der Ätherleib nicht in den Muskeln engagiert: ein Teil seiner Bewegungsmöglichkeiten kann frei zum Kehlkopf strömen. Der Sprache wahrnehmende Mensch ist der physisch in Ruhe befindliche Mensch.^x

Im Vortrag vom 2.9.16 spricht Rudolf Steiner umfassend über die Sinne und betont auch hier den engen Zusammenhang von

Sprechen und Sprachwahrnehmen. Er führt dabei zum Sprachsinns aus:

«Beobachtet man nun geisteswissenschaftlich den Menschen, wenn er spricht, so geschieht etwas ähnliches in ihm, wie da geschieht, wenn er das Gesprochene versteht. Aber das, was geschieht, wenn der Mensch selber spricht, umfaßt einen viel kleineren Teil des Organismus, viel weniger vom Bewegungsorganismus. Das heißt, der ganze Bewegungsorganismus kommt in Betracht als Sprachsinns, als Wortesinn: der ganze Bewegungsorganismus ist Sprachsinns zugleich. Ein Teil ist herausgehoben und wird in Bewegung versetzt durch die Seele, wenn wir sprechen; - ein Teil dieses Bewegungsorganismus. Und dieser herausgegriffene Teil des Bewegungsorganismus, der hat eben sein hauptsächlichliches Organ im Kehlkopf, und das Sprechen ist Erregung der Bewegungen im Kehlkopf durch die Impulse des Willens. Was im Kehlkopf vorgeht beim eigenen Sprechen, kommt so zustande, daß aus dem Seelischen heraus die Willensimpulse kommen und den im Kehlkopfsystem konzentrierten Bewegungsorganismus in Bewegung versetzen, während unser gesamter Bewegungsorganismus Sinnesorganismus ist für die Wortewahrnehmung. Nur, daß wir diesen Bewegungsorganismus, indem wir Worte wahrnehmen, in Ruhe halten. Gerade dadurch, daß wir ihn in Ruhe halten, gerade dadurch nehmen wir die Worte wahr und verstehen die Worte. (...)»^{xi}

Im Weiteren beschreibt Rudolf Steiner, daß das Sprechen und seine Wahrnehmung anders veranlagt war, als wir es heute kennen:

«Wir waren ursprünglich viel mehr dazu veranlagt, die elementarische Sprache der Natur zu verstehen, das Walten gewisser elementarischer Wesenheiten in der Außenwelt wahrzunehmen. Das haben wir verlernt; dafür haben wir einzutauschen gehabt die Fähigkeit des eigenen Sprechens. (...)»

... wir sind veranlagt gewesen, mehr oder weniger den ganzen anderen Menschen wahrzunehmen in Gebärden und Gesten, in

stummen Ausdrucksmitteln, und diese selbst mit unserem eigenen Bewegungsapparat nachzuahmen und uns so ohne die physisch hörbare Sprache zu verständigen. Viel geistiger uns zu verständigen waren wir veranlagt. In diese mehr geistige Verständigungsart hat Ahriman eingegriffen, hat unseren Organismus spezialisiert, das Kehlkopfsystem geeignet gemacht, tönende Worte hervorzubringen.»^{xii}

Es ist deutlich, daß Sprachgestaltung und ebenso Eurythmie wieder an diese ursprüngliche Fähigkeit des Menschen anknüpfen. Wenn auch in der Sprachgestaltung das Ertönen der Luft noch nötig ist, soll sich doch die Sprache gerade vom Kehlkopf lösen und im Raum klingen. Der Klang macht dann die Bewegungen und Gebärden des Ätherleibs hör- oder besser: erlebbar. Darin liegt wiederum ein Impuls der Weitung gegenüber der im Kehlkopf zusammengesetzten Sprachbildung. Die Eurythmie erlöst die Gebärden und Gesten ganz aus der Gebundenheit an den Ton. Indem der Mensch mit seinem physischen Leib beim Eurythmisieren das ausführt, was sonst ätherisch sein Kehlkopf tut, steigt er gleichsam einen Schritt höher^{xiii}. Aber auch in bezug auf die Sprache der Natur knüpfte Rudolf Steiner bei der Eurythmie an das hier Gesagte an und stellte die Aufgabe, daß Eurythmistinnen Gebärden der Natur beobachten und daraus zu einem wesenhaften Naturerkennen kommen sollten.^{xiv}

Eurythmisieren als Ausnahmezustand des Willens

Was geschieht nun, wenn der Mensch eurythmisiert? Genauer als sonst bespricht Rudolf Steiner im Heileurythmiekurs die Physiologie des Eurythmisierens. Dabei schildert er ganz zu Beginn im 1. Vortrag die organischen Grundlagen und beschreibt hierbei den Kehlkopf im Zusammenhang mit der Luftröhre als Metamorphose des

Hinterhauptes «mit Einschluß der Gehörpartie» und des Brustkorbs. So entsteht ein «zweiter Mensch» in uns. Im Kehlkopf findet nun eine Reflexion dessen statt, was der ganze Mensch erlebt.



Skizze zur Kehlkopfmetamorphose aus dem 1. Vortrag des Heileurythmie-Kurses

«... So daß unser Kehlkopf dasjenige als Kräfte nach rückwärts eurythmisiert, was wir denken, fühlen und so weiter. Diese Eurythmie ist tatsächlich in uns vorhanden. Unser Kehlkopf eurythmisiert, und wir haben dann die Aufgabe, dasjenige, was sinnlich-übersinnlich durch diese Reflexion des Kehlkopfes zustande kommt, wieder umzudrehen und zu übertragen nun ins Sichtbare, so daß durch unsere Arme dasjenige zum Ausdruck kommt, was wiederum das Zurückübertragene ist.»^{xv}

Aus der Art, wie Rudolf Steiner die beiden Systeme beschreibt, geht hervor, daß sie ätherisch eine Einheit bilden. Indem sie jedoch in der physischen Organisation leib-

liche Form annehmen, stehen sie sich als Polarität gegenüber: Im Hinterhaupt haben wir das Feste, eigentlich Physische^{xvi} im Menschen. Hier befindet sich, tief in das Felsenbein hineingegraben, das Ohr. Es hat seine Entwicklung schon hinter sich und ist ein altes Organ. Die Bildekräfte haben es ausgebildet und sind wieder frei geworden, um nun dem Bewußtsein zur Verfügung zu stehen. Demgegenüber ist der Kehlkopf, aufgehängt in der Muskulatur und durchströmt von Luft, ganz Ausdruck von Beweglichkeit. Dabei ist er noch unvollkommen; d.h. aber, daß er sein Wesen noch nicht ganz in die physische Form gegossen hat, sondern dieses noch geistig frei als Werdekraft geblieben ist. So stehen sich Form- und Bewegungsaspekt *polar* gegenüber. Rudolf Steiner spricht hier von einem «Umwenden», das die ätherischen Bildekräfte vollziehen und das auch darin besteht, daß das «löchrig gebliebene» ausgefüllt zu denken sei. Wo müßten wir aber zu dieser Polarität die Steigerung suchen? Besteht sie nicht in der Eurythmie, die sich zwischen Kehlkopf und Hinterhaupt abspielt und das Wort lebendig schaffend erscheinen läßt?

Im 6. Vortrag schildert Rudolf Steiner genauer die Vorgänge beim Eurythmisieren, doch diesmal nicht als 'kleine' Eurythmie im Organismus, sondern als künstlerische Situation, in der sich Rezitierender und Eurythmisierender begegnen. Er geht dabei ausdrücklich davon aus, daß der Eurythmisierende *zuhört* und unterstreicht dies sehr eindringlich:

«Es wird eine Dichtung rezitiert. Also derjenige, der eurythmisiert - der kommt ja physiologisch für uns jetzt in Betracht -, hört an, er hört zu. Das ist das erste, was wesentlich zu beachten ist: er hört zu. Also er spricht nicht selbst, er hört zu. Das ist das Wesentliche. Und er hört etwas an, was im wesentlichen das sinnerfüllte Wort, der sinnerfüllte Wortzusammenhang ist. Also er hört sich etwas an, worinnen Denktätigkeit, Vorstellungstätigkeit lebt. Dasjenige, was er äußerlich wahr-

nimmt, ist Vorstellungstätigkeit, gekleidet in den Lautzusammenhang. Nicht wahr, das ist etwas, was der Mensch in seinem wachen Tagesleben oftmals tut. Was geschieht da eigentlich, wenn der Mensch in seinem wachen Tagesleben dieses tut? Sie werden leicht merken, wenn Sie psychologisch-physiologisch sich den Vorgang überlegen, daß beim Zuhören stattfindet ein leises partielles Einschlafen. Ich und astralischer Leib gleiten hinüber in dasjenige, was sie aufnehmen, sie leben sich hinein in dasjenige, was sie aufnehmen. Der Mensch tritt also gewissermaßen leise aus sich heraus, indem er zuhört. Er verfällt, indem er zuhört, in einen Zustand, der schlafähnlich und wieder nicht schlafähnlich ist. Schlafähnlich ist er dadurch, daß sein Ich und sein astralischer Leib leise heraustreten. Nicht schlafähnlich ist er dadurch, daß dieses Ich und der astralische Leib doch empfänglich, wahrnehmend bleiben und sich bewußt bleiben. Es ist also dasjenige, was da sich abspielt, außerordentlich ähnlich dem Imaginieren. Es ist ein leise bewußtes Imaginieren, das noch sehr stark in das Unterbewußte hinuntergedrängt ist. Das ist der Vorgang.»^{xvii}

In diesem schlafähnlichen Zustand reagiert nun der Ätherleib mit verstärkten Bewegungen.

«Diese Bewegungen, die studiert man, und man läßt sie nun vom physischen Leibe ausführen, das heißt, man läßt den physischen Leib in alle die Ätherbewegungen hineingleiten, die man auf die eben angegebene Weise studiert hat. So daß man also in der Eurythmie dasjenige ausführt, was der Mensch beim Zuhören mit seinem Ätherleibe fortwährend ausführt.»^{xviii}

Damit tritt für den ganzen menschlichen Bewegungsorganismus beim Eurythmisieren das ein, was sonst nur für den Kehlkopf gilt: der ganze Mensch wird Kehlkopf - doch nicht der tönend-sprechende Kehlkopf ist Vorbild des Eurythmisierenden, sondern der im Zuhören ätherisch sprechende. Auch ist das Bewußtsein nicht im Sinne des All-

tagsbewußtseins wach: es erlebt die Imaginationen, die durch die verstärkten Bewegungen des Ätherleibes entstehen.^{xix}

Eurythmisieren ist also ein Sprachwahrnehmen mit dem ganzen Menschen. Was sonst der Kehlkopf nur ätherisch ausführt: das Hineinlegen der lebendigen Sprachbewegungen in den vom Ohr kommenden Höreindruck, überträgt sich nun auf den ganzen Organismus des Menschen. Dazu muß der ganze Bewegungsorganismus so in die Leichte versetzt werden, daß er den Bewegungen des Ätherleibes folgen kann. Dies geschieht, indem das *Lauschen* des in Ruhe befindlichen Bewegungsorganismus über die Situation des bloßen Zuhörens hinaus so gesteigert wird, daß die Glieder schließlich mitgenommen werden: sie können in den ätherischen Bewegungsstrom hineingleiten. Dieses Lauschen ist Wille - doch Wille, der nicht durch eine Zielvorstellung festgelegt ist, sondern seine Erfüllung aus der Peripherie sucht. Dieser Vorgang von Umkehr und Steigerung könnte in Anlehnung an die «Philosophie der Freiheit» als «Ausnahmestand des Willens» bezeichnet werden: Denn anders als beim alltäglichen Bewegen wird jetzt der Ätherleib gerade nicht in den Gliedmaßen engagiert bzw. seine Beweglichkeit verbraucht, um die körperliche Bewegung hervorzubringen, sondern er strömt frei beweglich zum Kehlkopf. Erst im zweiten Zug läßt der Eurythmisierende seine Glieder dann in die Formen hineingleiten, die der Ätherleib im Lauschen annimmt. So behält der Ätherleib seine eigene Gesetzmäßigkeit bei und nimmt den physischen Leib mit in diese hinein. Die so ausgeführten Bewegungen sind aus einem intensivierten Hören entstanden und nicht der *beabsichtigten* Bewegung vergleichbar. Der in Bewegung geratene (aber nicht vorstellungsgebundene!) Wille wird dabei selbst zum Wahrnehmungsorgan: der wollende Mensch ist Sinnesorgan geworden. Als wollende Menschen sind wir aber schlafend, wahrnehmend dagegen wachend:

diese beiden stets gegensätzlichen Pole verbinden sich zum wachenden Schlafen, das Rudolf Steiner oben andeutet. Dem Bewegen des physischen Leibes kommt dabei die Aufgabe zu, eine Stütze für das Bewußtsein zu sein. In den rein ätherischen Bewegungen des Zuhörens könnte es ohne Schulungsweg nicht erwachen. So ist das Imaginieren zunächst noch in das Unterbewußte hinuntergedrängt. Erst durch die eurythmische Bewegung wird es wach: «*Die Wirkung ist diese, daß man ins Bewußtsein hineinführt eben auf dem Umwege durch die physische Bewegung, was sonst unbewußt geschieht.*»^{xx} Als weitere Wirkung führt Rudolf Steiner ein verstärktes Anregen der Wachstumskräfte an, da Ich und Astralleib wieder ähnlich wie beim Kind mit dem Leib verbunden würden.

Was im heileurythmischen Zusammenhang geschildert ist, bezieht sich auf das Wirken der Eurythmie insgesamt. Auch (oder gerade?) der Zuschauer wird wach für die sichtbar werdenden Imaginationen, auch er wird belebt. Wie einen Bogen legt Rudolf Steiner die grundsätzlichen Ausführungen zur Eurythmie im 1. und 6. Vortrag des Heileurythmiekurses um die speziell therapeutischen Ausführungen und Übungen herum. Eurythmie ist insgesamt heilend, bei bestimmten Krankheitsbildern ist die Spezialisierung nötig. Doch für den heilenden Aspekt ist gerade das Zuhören wichtig und betont. Aus dem Dargestellten kann deutlich werden, daß es nicht um eine Verdoppelung des Gehörten durch das eurythmisierte Wort gehen kann. Das Prinzip, das sowohl dem Verhältnis von Kehlkopf und Ohr als auch dem von Eurythmisierendem und Sprechendem zugrunde liegt, ist das von Polarität und Steigerung. Diese Steigerung kann im Erscheinen des lebendigen Wortes gesehen werden.

Eurythmisieren zwischen Wollen und Wahrnehmen

Die Polarität von Bewußtsein und Willen in den Ausgleich zu bringen, ist die immer neue Aufgabenstellung in der Eurythmie. Eine Gefahr jeden Bewegens ist, daß es ohne Bewußtsein verläuft, eine andere, daß die Bewußtseinskraft zum Zuschauen oder Kontrollieren von außen wird, anstatt wach-erlebend selbst in die Bewegung einzutauchen.

Betrachten wir zur besseren Verständlichkeit eine sich selbst vergessende Bewegung, z.B. bei Ballspielen. Die Bewegung geht ganz im Ziel auf, sucht dieses möglichst schnell zu erreichen. Der Ball bildet den einzigen Festpunkt inmitten eines um ihn wirbelnden Chaos, das von Spielregeln nur schwer beherrscht werden kann. Rhythmischeres geschieht beim Volks- oder Gesellschaftstanz: hier muß man die Füße vergessen können, um nicht zu stolpern. Der zum Takt vereinseitigte Rhythmus gerade auch moderner Tanzformen reißt mit, läßt die Individualität im Rausch des Mitbewegens vergessen. Einen Gegensatz dazu bildet das Ballett: jede Bewegung ist bewußt kontrolliert - doch von außen angeschaut. Das Üben vor dem Spiegel zeigt deutlicher als alle Worte diese Situation. Dadurch aber wird die Bewegung selbst zur Stellung; es werden nicht nur Positionen erreicht bzw. miteinander verbunden, sondern diese breiten ihren Charakter auch über die Bewegung aus und binden sie an den Leib und den Raum. Der Formpol überwiegt hier und auch dies drückt sich in den eng anliegenden Trikots der Tänzer aus.

Das völlig Neue der Eurythmie ist, daß die Bewegung von innen erfüllt wird, und der Mensch dabei mit seinen Bewußtseinskraften ganz in den Bewegungspol hineinschlüpft. Statt wirbelnder Bewußtlosigkeit oder gespiegelter Stellung entsteht eine neue Qualität: die Polarität von Kopf und Gliedmaßen verschwindet in einen umfassenden, sprechenden Gesamteindruck. Die Bewegung selbst wird Träger von Gestaltungskraften, sie bekommt etwas, was man als *Antlitz* bezeichnen

könnte - eine Menschengestalt entsteht, die nicht in die Polarität von Kopf und Gliedmaßen auseinandergelegt ist.

Aus dem Vermitteln von Denken und Wollen entsteht das Fühlen. In dem Sinne, wie es hier gemeint ist, darf es keinesfalls mit dem Ausleben von Emotionalität gleichgesetzt werden. Es ist in seiner Substanz denkendes Wollen und wollendes Denken. In ihm lebt das Ich, das die anderen Selenfähigkeiten zur einheitlichen Gestalt zusammenführt.

Für den im Bereich irdischer Gesetzmäßigkeiten handelnden Menschen muß das Fühlen *zwischen* Denken und Wollen treten. Was wir erkennen, prüfen wir dann durch unser Wahrheitsgefühl und lassen es schließlich zur Grundlage unseres Handelns werden. Dies geschieht zeitlich nacheinander. Was uns zur Tat Anlaß gibt, uns auffordert zur Veränderung, stammt aus der Welt des Gewordenen. Wir lassen es nicht unmittelbar in uns wirksam werden, sondern bilden uns zuerst eine Vorstellung aus, die keinen Seinscharakter mehr besitzt. So können wir in Freiheit einen Plan gestalten und unserer Handlung zugrunde legen. Dieser nimmt die Zukunft vorweg; wir stellen uns vor, was in der Zukunft geschehen soll. Indem wir jedoch Wahrnehmungs- und Handlungsvorstellungen (so könnte man den «Plan» auch bezeichnen) ausbilden, heben wir einen Bereich aus den Zeitströmen heraus, in dem wir das «Vorher» mit dem «Nachher» in Freiheit verbinden können. Dies geschieht ganz nach den Notwendigkeiten und Voraussetzungen unserer Persönlichkeit. Indem wir das Gefühl prüfend zwischen Gedanke und Wille treten lassen, bekommen unsere Taten persönliche Prägung, Authentizität und Verantwortlichkeit.

Gegenüber der Mitte *zwischen* den Polen möchte ich beim wahrnehmenden Willen oder wollenden Wahrnehmen von einer *gesteigerten* Mitte sprechen. Diese liegt nicht ausgleichend *zwischen* den Polen, sondern bringt die Pole selbst in ein immer neues Zusammenwirken. Man könnte am Bild einer Waage sagen: das erste entspreche dem Be-

reich um die Aufhängung des Waagbalkens, wo relative Ruhe und Sicherheit herrscht; die gesteigerte Mitte aber setzt die sich ständig bewegenden Pole bzw. Waagschalen in ein immer neu zu schaffendes, dynamisches Verhältnis zueinander. Wie erstere den Kern unserer Erdenpersönlichkeit bildet, kann die aus den Polen neugebildete Mitte Ausdruck unseres ewigen Wesenskerns sein. In den folgenden Abschnitten möchte ich zeigen, daß diese gesteigerte oder «dynamische» Mitte die Grundlage für ein Handeln des Menschen im Bereich des Ätherischen bildet.

«Der im Gleichgewicht von Denken, Fühlen und Wollen befindendliche ätherische Mensch»

Als Erbe seiner himmlischen Vergangenheit trägt der Mensch in sich die «natürliche» Mitte, deren leibliche Grundlage Herz und Lunge bilden. Durch sie wirkt geistiges Sein ständig in das Erdenleben hinein und wird selbst «verirdischt». Will der Mensch sich aber selbst wieder in die Welt geistiger Schaffenskräfte hineinentwickeln, muß er sich als ganzer Mensch nach dem Urbild gestalten, das er in seinem rhythmischen System keimhaft in sich trägt.

Einen Hinweis auf diese Gesetzmäßigkeit kann man in Rudolf Steiners eurythmischem Weg durch den Tierkreis im Laut-eurythmiekurs^{xxi} sehen. Er gibt hier 12 Stellungen an, die als Formen aus der Wesenheit des Menschen hervorgehen. Anders als sonst für den Tierkreis üblich beginnt er dabei nicht mit dem Kopf (Widder), sondern mit der Begeisterung, die im Herzen ihren Ursprung hat und im Tierkreis dem Löwen zugeordnet ist. Von ihm als Repräsentanten des Fühlens geht er in die Polarität von Denken (Skorpion) und Wollen (Stier), um dann in den Wassermann einzumünden. Diese letzte Stellung ist als einzige unter den Tierkreisstellungen in Bewegung: *«Sie sucht das Gleichgewicht zwischen allen andern. Man*

kann sich denken, daß die Arme auch so sich bewegen (auf und nieder bewegen), daß dadurch das Gleichgewicht gesucht wird. (...) Wir können sagen, der Mensch als solcher oder auch der im Gleichgewichte seiner drei Kräfte Denken, Fühlen und Wollen befindliche Mensch.»^{xxii}

Diesen bezeichnet er als «Äthermensch», der in der alten Symbolsprache als «Wassermensch» benannt wurde. In ihm kommt die Wahrnehmungs- mit der Willensströmung zum lebendigen Ausgleich - die Tierkreisstellung wird hier zur Bewegung^{xxiii}. Wie wir in der Stellung des Löwen mit weit gespreizten Fingern in den Kosmos greifen und dessen Kräfte in der dann folgenden Lautgebärde des T in den Leib hereinstülpen, werden organisch bei jedem Herzschlag die Kräfte des Tierkreis verinnerlicht, durchwellen im Blutstrom den ganzen Leib und binden uns damit ständig an den kosmischen Umkreis an. Wenn beim Wassermann Wahrnehmungs- und Willenskräfte miteinander verbunden werden, ist dagegen ein Zukunftsaspekt angedeutet. Der sich erschaffende neue Mensch kann der Welt neue Lebenskräfte bringen, da er selbst der Ätherischen Welt angehört. Dies entspricht alten Darstellungen des Wassermann als Wasserträger, der der Erde Fruchtbarkeit bringt.^{xxiv} So empfängt der Mensch in der Gefühlswärme Impulse aus der Geistigen Welt mit der Aufgabe, sie letztlich wieder der Welt einzuverweben. Dabei durchströmt zunächst der begeisternde Impuls uns selbst so, daß wir uns als geisterfüllt erleben. Dies ist durchaus eine Steigerung des Ich-Erlebens. Beim Wassermann dagegen bringen wir uns wieder in einen Ausgleich mit der Welt; in der Ätherischen Welt sind wir nicht mehr abgeschlossen.

Begeisterung senkt in dem sich ausdehnenden Wärmeprozess keimhaft einen Impuls in das Menschenherz. Dieser Keim ist zunächst weder Wille noch Gedanke, sondern lebt in einem geistigen Zustand, der nur im Feuer des Gefühls lebendig gehalten

werden kann. Um erdenreif zu werden, muß er jedoch durch die Polarität von Gedanke und Wille gehen. Rudolf Steiner führt diesen Weg in zwei Richtungen durch insgesamt sieben verschiedene Stufen: auf der Gedankenseite bis zur «Auseinandersetzung des Gedankens mit der Welt», auf der Willenseite bis zu «das Ereignis ist Schicksal geworden». Geht man auf dem Tierkreis vom Löwen aus in beide Richtungen, kommt man bei Stier und Skorpion in die größte Polarität. Hier ist der Mensch erdenreif. Dann geht der Weg weiter in die Welt - um sich im Wassermann wieder zu treffen. Das heißt aber, daß der im Gleichgewicht von Denken, Fühlen und Wollen sich befindende ätherische Mensch bereits wieder der Welt angehört. 'Tat' und 'Gedanke' sind dabei Schwellen von der inneren in die äußere Welt; 'Ereignis' sowie 'Entschluß' gehören bereits der äußeren Welt an. Andererseits sind aber auch 'Begeisterung' und 'Wassermann' Schwellen: hier erfüllen wir uns mit geistigem Inhalt, dort gießen wir ihn in die Welt aus.

Anders als beim Fühlen, das wir wie einen Keim als Geschenk der Geistigen Welt in uns tragen, müssen wir diesen Bereich des Äthermenschen erst neu erschaffen. Denken, Fühlen und Wollen sind uns als Seelenfähigkeiten mitgegeben. Sie drohen heute jedoch auseinanderzufallen: ein Gefühlsimpuls wird dann unmittelbar hitzige Tat, ohne erst mit «nüchternem, abwägenden» Denken geprüft worden zu sein. Oder das Denken bildet kalte Abstraktionen aus, die nichts mit dem tätigen Leben zu tun haben, nicht Ideale werden können. Auch können Gedanken unmittelbar den Willen ergreifen, ohne die prüfende Instanz des Fühlens zu durchleben. Nur die gedanken- und gefühlsdurchdrungene Tat ist wirklich menschlich, nur der willensdurchdrungene Gedanke wirklichkeitsgemäß. Daß diese Einheit heute nicht mehr naturgegeben ist, ist ein Zeitphänomen und hat damit zu tun, daß die Menschheit seit Beginn dieses Jahrhunderts die Schwelle überschreitet^{xxv}. So

stellt sich die Aufgabe, durch eigene Aktivität Denken, Fühlen und Wollen im Leben immer neu ins Gleichgewicht zu bringen, und das heißt zugleich, einen neuen (ätherischen) Menschen zu schaffen.

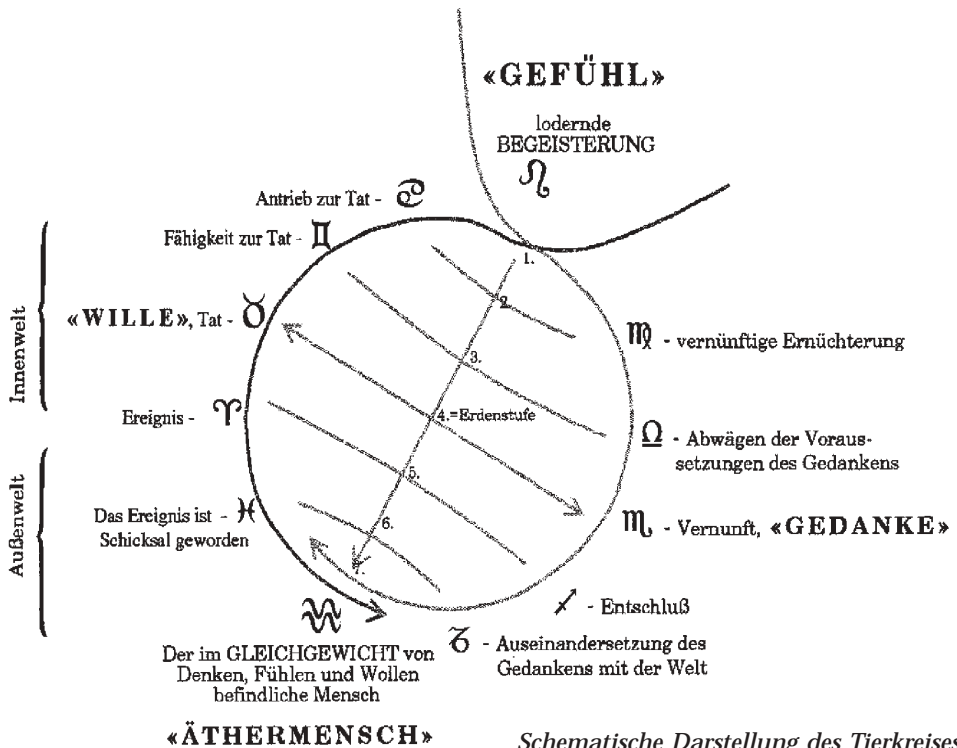
Das Fühlen des Menschen aus dem persönlich-subjektivem Bereich zu einem Erfassen kosmischer Gesetze zu führen, ist ein zentrales Anliegen der Eurythmie^{xxvi}.

Zeitenströme und Zeit-Räumlichkeit

Wie bereits gezeigt wurde, darf die Wahrnehmung beim Eurythmisieren nicht zur Vorstellung werden und der Bewegung keine Absicht zu Grunde liegen. Im charakterisierten Verbinden von Wille und Wahrnehmung verliert die räumliche Gliederung in einen vorstellenden, fühlenden und wollenden Pol ihre Gültigkeit. Was bedeutet dies aber für den Aspekt der Zeit?

Für die physische Ebene gilt das Gesetz von Ursache und Wirkung zugleich im zeitlichen Nacheinander: das Frühere, das Gewordene, bestimmt das Spätere: der Stoß hat das Rollen der Kugel zur Folge. Physisch-mechanisch ist immer das Frühere Ursache für das Spätere. In unserem Seelischen verhält es sich dagegen umgekehrt: das Ziel, das Bild an der Wand zu sehen ist die Ursache, die dann vom Ende her eine ganze Reihe mechanischer Wirkungen ablaufen läßt: vom Aufsuchen des Werkzeugkastens bis zum Einschlagen des Nagels. Im Bereich des Astralischen verläuft die Zeit also in umgekehrter Richtung: vom Zukünftigen in die Gegenwart. So nimmt jeder Wunsch empfindend vorweg, was sich erst später mit äußerer Realität erfüllen wird. Das Zukünftige bestimmt dabei das gegenwärtige Tun. Dazwischen muß das Ätherische als Substanz der Zeit wie ein bewegtes Medium vorgestellt werden, das selbst keine Strömungsrichtung hat: in ihm ist als Ganzheit anwesend, was erst im physischen Bereich dann als «Nacheinan-

Der eurythhmische Weg durch den Tierkreis



Schematische Darstellung des Tierkreises, wie ihn Rudolf Steiner im 10. Vortrag des Lauteurhythmiekurses entwickelte.

Über 7 Stufen ergibt sich ein Weg aus einem wärmehaft-geistigen Keimzustand in die Polarität von Gedanke und Wille auf der 4. (Erden-) Stufe, wie sie der Erdenreife entspricht. Hier ist zugleich ein Übergang von der Innen- zur Außenwelt anzusetzen; was seelisch-innerlich vorbereitet wird, tritt durch den Willen als Ereignis, durch den Gedanken als Entschluß in die äußere Welt. Auch auf den einzelnen Zwischenstufen entsprechen sich jeweils die Polaritäten.

Der physische Leib des Menschen wird von den Kopfkraften her ausgebildet und bis zu den Füßen ergriffen. Dem entspricht der Weg vom Widder bis zu den Fischen. Wenn Rudolf Steiner einleitend für den eurythhmischen Tierkreis von Formen spricht, «die sich aus der Wesenheit des Menschen ergeben», handelt es sich somit sicher nicht um den physischen Leib des Menschen. Auch die Zuordnung ist gerade polar zu den körperlichen Bereichen: Der Weg vom Löwen zum Skorpion entspricht leiblich dem Abwärtssteigen vom Herz zum Geschlechtsbereich, vom Löwen zum Stier dem Aufwärtsgehen zum Kehlkopf. So ist auf das, was schaffend bleibt, gedeutet. Es besteht dabei ein Zusammenhang zwischen den Kräften, die im Kehlkopf wirken und dem Willen: die Willenskräfte werden hier konzentriert zur Wortbildung. Umgekehrt sind Denkkraft und Zeugungskraft zwei Auswirkungen eines Kräftebereichs. So können wir beim eurythhmischen Tierkreis an die ‚Entwicklungsgestalt‘ des Menschen denken, Was sich im einzelnen Erdenleben alltäglich abspielt, hat sein Urbild makrokosmisch in den großen Schritten der Evolution. Auf diesem Weg scheidet sich die Wesenheit des Menschen in einen Teil, der sich mit der Welt der Erscheinungen verbindet, wo Geistiges irdisch als Bild erscheint und durch den Gedanken wieder vergeistigt werden kann. Der andere Teil des Menschen bleibt geistig und gestaltet die Welt um, vergeistigt sie selbst bis in ihre Stofflichkeit.

der», als in die Folge auseinandergelegt, erscheint. Es ist ein «Tableau». Wo als Gesamtheit lebt, was sich beim Eintritt in den äußeren Raum in eine Folge von Erscheinungsformen auseinanderlegt, könnte man auch sagen: «Zum Raum wird hier die Zeit»^{xxvii}.

Als Bild dieser Gesetzmäßigkeit kann die Pflanze gesehen werden: obwohl sie sich im Nacheinander entfaltet, ist sie doch in jedem Teil immer *ganz* enthalten. Wie von außen wirken in diese reine Pflanzengesetzmäßigkeit die anderen Weltbereiche hinein. So erhält sie ihre Wachstumsrichtung durch das Licht von außen. In der Blütenbildung nimmt sie selbst die Gesetzmäßigkeit des Lichtes an, wird selber gleichsam zum Stern, dem sie zuwuchs. Keineswegs ist dabei die Blüte die «Wirkung» der Sproßbildung - auch wenn physisch das Wachstum von unten nach oben in Erscheinung tritt.

Insoferne der Eurythmisierende das ausführt, was er zuvor erarbeitet hat, bleibt er dem Gesetz des irdischen Handelns verbunden. Im dargestellten Ausnahmezustand tritt er jedoch in den Bereich des Ätherischen ein. In Ausnahmesituationen kann dieser Schritt auch sonst im Leben eintreten: Es sind dies meist Situationen größter Tragweite und Erregung. Der Chirurg Hans Killian^{xxviii} gibt eine eindrucksvolle Schilderung einer solchen Situation: Bei einer Entscheidung auf Leben und Tod eines Patienten bringt alles rationale Denken keinen Anhalt. Erst der Moment unmittelbar vor der Ausführung des verhängnisvollen Schnitts, als er das Messer in größter Willenserregung ansetzt, zugleich aber vollbewußt die Frage nach der Richtigkeit offenhält, bringt dann eine wirklichkeitsgemäße Entscheidung. Man kann sich fragen, ob nicht in der Eurythmie ein Handlungsprinzip schon vorweggenommen wird, das sonst heute nur in Ausnahmesituationen möglich ist, in der Zukunft aber allgemein erreicht werden wird. Sowohl das räumliche Auseinanderliegen der Pole von Wahrneh-

men und Wollen als auch die zeitliche Gliederung in ein Vorher und Nachher verlieren dabei ihre Bedeutung.

Der Eurythmisierende tritt *tatsächlich* in den ätherischen Bereich ein, ohne hell-sichtig geworden zu sein und ohne den Leib zu verlassen. Die Bewegungen der Eurythmie dürfen nicht Schein sein: dies wäre der Fall, wären sie lediglich den «Beschreibungen des Geistesforschers» nachgebildet - doch können sie als tatsächliche ätherische Bewegungen durch den beschriebenen Prozeß aus der ätherischen Welt geschöpft werden.

Dem Erarbeiten der einzelnen Laute in ihren Gebärden kommt demgegenüber die Aufgabe zu, unserem Bewegungsorganismus Organe einzuschaffen, die dann die Wahrnehmung der Laute als im Ätherischen lebende Wesenheiten ermöglichen. Es darf sich also nie um ein erübtes «Reagieren» auf einen gehörten und erkannten Laut handeln, sondern um einen Schaffensprozeß, der zugleich intensivierte Wahrnehmung ist. Was in der physischen Welt getrennt auftreten muß: Schaffen und Wahrnehmen, wird in der ätherischen Welt eins.

Der Eurythmisierende reagiert nicht auf Gewordenes, sondern er hat unmittelbar am Schaffensprozeß teil. So kann er nicht etwa den bereits ausgesprochenen Worten die Bewegungsgebärde entnehmen - obwohl dies eine selbstverständliche Vorstufe im Arbeitsprozeß ist. Mehr und mehr kann aber ein Lauschen auf die innere Erlebnistätigkeit, aus der sprachliche wie eurythmische Tätigkeit gleichermaßen hervorgehen, entstehen. In der Wahrnehmung dieser Erlebnistätigkeit wird dann ein echtes «Vorgreifen» möglich. An dieser vorbereitenden, inneren Tätigkeit sind Sprache Gestaltende und Eurythmisierende gleichermaßen beteiligt. Sie können sich in einem zeitlosen Raum treffen, der den Quellpunkt ihres Atems bildet und aus dem dann sprachliche und eurythmische Gebärde gleichermaßen erfließen. Hierbei muß - ja

darf - keine äußere Abhängigkeit herrschen. Indem beide verwirklichen, was sie als ihr Ureigenstes erleben, kann es übereinstimmen, wenn der Erlebnisquell der gleiche ist. Der durch die gemeinsame Willens- wie Wahrnehmungstätigkeit gebildete Erlebnisraum kann intuitiv etwas vom geistigen Wesen einer Dichtung erfahrbar werden lassen.

Auch im gemeinsamen Eurythmisieren bildet dieser Wahrnehmungsprozeß im gegenseitigen Bewegungs-Erlauschen die Grundlage. Dabei kann durchaus die äußerliche Erscheinungsform individuell etwas verschieden sein, wenn ein gemeinsamer (ätherischer) Bewegungsstrom oder -atem erlebbar wird. Ähnlich wie ein Windhauch nur über die gemeinsame Bewegung von Bäumen und Büschen sichtbar wird, ohne diese exakt gleich auszulenken, kann eurythmisch ein erlebter Laut durch eine Gruppe erscheinen. Wird dagegen in äußerlicher Weise nach- oder ausgemacht, verschwindet der von der Individualität getragene Schaffensprozeß. Man vergißt dann eigentlich den neuen Bereich der eurythmischen Möglichkeiten und kommt den Sehgewohnheiten des Balletts entgegen.

Selbstverständlich kann das hier charakterisierte Zusammenwirken nur auf einem langen Übungsweg erreicht werden, bei dem mehr und mehr das Lauschen vom ausgesprochenen hin zum im Erlebnis entstehenden Wort verschoben werden kann. Damit beginnt aber erst der eigentliche künstlerische Schaffensprozeß. Es können dann, etwa bei der Aufführung selbst, beim Sprechenden wie Eurythmisierenden neue Gebärden entstehen, die nicht aus der Willkür eines der Beteiligten hervorgehen, sondern aus dem gemeinsamen Erlebnisraum neu fließen. Dabei kann dann ein Zusammenkommen von «bewegter Sprache» und «sprechender Bewegung» ohne jedes äußerliche «Ausmachen» entstehen.

Das äußerliche Erklängen der Worte gibt diesem Prozeß Sicherheit. Es dient der Kon-

trolle, ob beides tatsächlich zusammenkommt. Wäre es anders, entstünde also die Gebärde aus dem bereits ausgesprochenen Worte, könnte sie nur (verdoppelnde) Illustration sein.

So entscheidet sich an der Art des Vorgehens beim Zusammenwirken von Eurythmie und Sprachgestaltung die Frage, ob wirkliche Imaginationen entstehen oder aber wesenlose Illustrationen. Die Gefahr, daß durch harmonisch strömende Bewegungen, schöne Farben und Töne der Zuschauer mehr eingeschlafert als zu einem höheren Erleben geführt wird, ist bei entsprechender Verantwortlichkeit durchaus ernst zu nehmen.^{xxix}

Eurythmie und Sprachgestaltung als Quellorte einer erneuerten Kultur

Wie ich zu zeigen versucht habe, beruhen sowohl Eurythmisieren als auch Sprachgestalten auf einem qualitativ ganz neuen Ansatz, Willen und Wahrnehmung in ein unmittelbares Verhältnis zueinander zu bringen. Damit wird ein Tor in den Bereich schaffender, ätherischer Kräfte geöffnet. In alten Zeiten erlebte der Mensch göttliche Wesen in seinem Willen schaffend. Mit seinem Selbständigwerden wurde der Mensch zugleich auf den Bereich der irdischen, physikalischen Gesetzmäßigkeiten begrenzt. Er lernte, innerhalb des Bereichs von Ursache und Wirkung zu gestalten, umzugestalten. Heute wird der Mensch selbst vom Geschöpf zum Schöpfer; klammert er sich dabei aber an die Welt des Gewordenen, entfesselt er Untergangskräfte. Demgegenüber hat Rudolf Steiner den Zugang zur Welt der wirklich schaffenden Kräfte eröffnet. In der Sprache als Urbild der Künste trägt der Mensch immer noch ein Abbild der ätherischen Welt in sich und kann sich dadurch vom Geschöpf zum Schöpfer erheben. So ist die Bedeutung, die Rudolf Steiner dem Umgang mit der Sprache zumaß, verständlich: in ihr liegt keimhaft

die Zukunft beschlossen. Als kostbare Wegzehrung und Saat für die Zukunft hat sie der Mensch auf seinen Abstieg in die Erdenwelt mitbekommen. Damit diese Saat aber wieder lebendig aufgehen kann, muß sie aus dem Bereich des fühlenden Herzens, in dem sie bewahrt werden konnte, in den Bereich des Willens kommen.

Die Künste der letzten Jahrhunderte lebten in einem vom praktischen Leben aussonderten Bereich und hatten damit zwar ausgleichende, nicht aber unmittelbar gestaltende Wirkung auf das tätige Leben. Sie wärmten das Herz oder bildeten nach der Alltagsarbeit einen aufbauenden Ausgleich. Doch fordert unsere Zeit heute mehr: Leben und Arbeit müssen selbst mehr und mehr zur Kunst werden.

Wie in der Eurythmie die Sprache von ihrer Gebundenheit an den Kehlkopf gelöst und der ganze Mensch Sprache wird, muß im ganzen Leben der Gegensatz von Herz einerseits und Kopf und Gliedern andererseits überwunden werden. Eurythmie umfaßt den Menschen nach Denken *und* Wollen: damit wird er als ganzer Mensch fühlend.

Dies zeigt sich im gleichen Maß als Notwendigkeit, wie in diesem Jahrhundert ein Zerfallen der «alten» Mitte zu beobachten ist: was bisher als Kunst oder Religion dem Fühlen Nahrung gab und es damit lebendig erhielt, scheint diese Kraft verloren zu haben oder nicht mehr entsprechend zu sein. So scheint Eurythmie in einer Zeit, in der nicht mehr an eine gesunde Mitte appelliert werden kann, als Heilungsimpuls, der aber nicht einen verlorenen Zustand wiederbringen, sondern einen neuen schaffen möchte, notwendig zu werden.

In allen durch Rudolf Steiner neu impulsierten Kulturgebieten ist der Versuch gemacht, von der Technik oder Methode zur Kunst zu kommen. Das eigentlich Neue dabei kann dadurch gekennzeichnet werden, daß die Tätigkeit Wille und Wahrnehmung in ein neues, bisher ungekanntes Verhältnis bringt: so wird die Pädagogik zur

Erziehungskunst, wenn der Lehrer nicht seine *Vorstellung* über Erziehung verwirklicht, sondern dem sich entfaltenden Kindeswesen den Unterrichtsstoff ablauscht. Entsprechendes gilt für die Verwandlung der Medizin zur Heil-Kunst: die Wahrnehmung des ganzen Menschen führt zum Heilmittel - nicht das technische Umsetzen der Diagnose in die Heilmethode. Zugleich wird aber auch ein neues Sozialprinzip dringlich: wenn der Mensch selbst schaffend wird, kann er dem anderen nur als freier Mensch, ohne jede Abhängigkeit begegnen.

Das Urbild für die wahrnehmende Willenstätigkeit *und* für die neue Sozialgestaltung kann in seiner Veranlagung durchaus in der Eurythmie gefunden werden. Denn wenn das eigene Tun im gemeinsamen Eurythmisieren Wahrnehmungsorgan für den Willen des Mitschaffenden wird, braucht ein Auseinanderfallen der Bewegung in einer Gruppe nicht befürchtet zu werden - auch wenn es keinen ‚Regisseur‘ gibt.

Die Philosophie der Freiheit als Denkkunst

Bevor das künstlerische Prinzip das Willens- und Kulturleben ergreifen konnte, durchdrang Rudolf Steiner damit das Denken. In der ‚Philosophie der Freiheit‘ entwickelt er weder ein philosophisches System noch stellt er Thesen auf oder interpretiert Erscheinungen der Welt. Statt dessen führt er den Leser in die Erfahrung der Realität seines eigenen Denkens. Im 3. Kapitel der «Philosophie der Freiheit» ist beschrieben, wie im Bereich des Denkens Wille und Wahrnehmung sich gegenseitig tragen können:

«Für jeden aber, der die Fähigkeit hat, das Denken zu beobachten - und bei gutem Willen hat sie jeder normal organisierte Mensch -, ist diese Beobachtung die allerwichtigste, die er machen kann. Denn er beobachtet etwas, dessen Hervorbringer er selbst ist; er sieht sich nicht einem zunächst

fremden Gegenstände, sondern seiner eigenen Tätigkeit gegenüber.»^{xxx}

Zuerst wird der Mensch also im Bereich seines Denkens zum Schöpfer. Er tritt in den Bereich der schaffenden Kräfte ein, indem er sich aus dem Gebiet der gewordenen Gedanken, an denen das alltägliche Bewußtsein Halt finden kann, in den lebendigen Denkstrom, der durch sein tätiges Ich fließt, erhebt. Die schaffende Willenstätigkeit ist einem Quell vergleichbar, dessen Strom erst beim Auftreffen auf einen Gegenstand gebremst wird. Dort erst entsteht Bewußtsein. Im Alltag erhalten die Ströme unseres Denkens Widerstand und Form an den Gegenständen unserer Wahrnehmung. Wie das Licht um uns erst sichtbar wird, wenn es auf eine Oberfläche trifft, wird uns das Licht unseres Denkens erst bewußt, wenn es sich mit der Wahrnehmung verbunden hat. Und doch hat das Denken in sich die Kraft, den Strom gleichsam umzukehren und sich seiner selbst bewußt zu werden. Dies gelingt nur, wenn von den gedachten Inhalten mehr und mehr abgesehen wird. Damit verliert aber das Denken die äußere Stütze für seine Wachheit. Es muß sich selbst durch Willenstätigkeit wach erhalten. Diese Wachheit ist 'leiser', zarter als die von der Sinneswelt her gewohnte. Der feste Boden wird damit verlassen und der eintretende Zustand ist einem Bewegen im strömenden Wasser vergleichbar. Das Ich greift in die schaffenden Prozesse in den lebendigen Strömen des Denkens im Sinne eines Leitens, Lenkens und Formens ein. Gedanken werden aus einem Meer der Möglichkeiten geschöpft und geformt, nicht aber 'gemacht'.

Rudolf Steiner weist in der 'Philosophie der Freiheit' sehr deutlich darauf hin, daß nach den Regeln des Zeitablaufes ein Beobachten des eigenen Schaffensprozesses nicht möglich sei: erst müsse etwas geworden sein, bevor es betrachtet werden könne. Wenig später aber spricht er ganz selbstverständlich davon, daß die Beobachtung des eigenen Denkens mit einiger Übung jedem möglich sein sollte. So bedeutet dieser Schritt bereits

ein Hinausgehen aus dem Geltungsbereich der ablaufenden Zeit: Im Versuch die Denktätigkeit zu beobachten, liegt bereits die Schwelle in die Zeitengesetzmäßigkeit der ätherischen Welt. Dem Wahrnehmungsprozeß unserer Sinne liegt immer der von der Vergangenheit her fließende Zeitenstrom zugrunde: nur was bereits geworden ist, können wir wahrnehmen. Im Willen fließt der Zeitstrom dagegen von der Zukunft her: nur das Zukünftige kann gewollt werden. Indem ich wollend wahrnehme und wahrnehmend will, 'biege' ich beide Ströme ineinander. Die Zeit fließt nicht mehr, sondern wird zum Tableau. Das Denken, das sich selbst wahrnimmt, überschreitet damit die Schwelle zur ätherischen Welt. Die Denktätigkeit erhält ihre Formen aus der ätherischen Welt, der sie als Teil angehört. Im Bewußtwerden seiner Tätigkeit wird das Denken schauend. Im Träumen wird die Seele von den Bildern mitgerissen. Das gilt auch für die traumhafte Denkbewegung unseres Alltagsbewußtseins. Das Erwachen des ichhaften Denkens ist demgegenüber mit dem Aufrichten des Kindes vergleichbar: der wogende Bilderstrom wird durch die Geistesgegenwart angehalten und kann überschaut werden. Während das Aufrichten in der Kindheit aber den Widerstand des festen Bodens voraussetzt, und das erste Bewußtwerden als denkender Mensch nur am Widerstand der Sinnesgegenstände geschehen kann, kann dieses geistige Erwachen nur durch einen inneren Ruck, durch die Tätigkeit des Ich selbst erreicht werden. Wiederholt wies Rudolf Steiner darauf hin, daß die 'Philosophie der Freiheit' einen vollgültigen Schulungsweg darstellt, wenn sie nicht im Sinne einer Wissensvermittlung aufgefaßt wird, sondern als ein aktives Vollziehen des geschilderten Prozesses^{xxxi}.

Was als Kunst im mittleren Bereich des Fühlens keimhaft liegt, ist nichts geringeres als der Keim für die Zukunftsentwicklung der Menschheit. In der 'Philosophie der Freiheit' wurde ein Weg eröffnet, das Denken zur Kunst zu erheben, so daß es selbst in Ideen

schauend werden kann. In den Erneuerungsimpulsen der Kulturtätigkeiten werden diese zur Kunst, so daß der schauende Wille neue Schöpferkräfte in die Welt bringen kann. Damit wird auch die Kunst selbst befreit: sie wird vom Schein zum Sein.

Nachahmung als Nachklang ätherischen Lebens und Keim für die Zukunft

Für das kleine Kind gibt es die Polarität von Wahrnehmung und Wille noch nicht. Indem es nachahmt, lebt es selbstverständlich in beidem zugleich: es tut, was es wahrnimmt und nimmt wahr, indem es tut. Der Wille selbst ist Sinnesorgan. Diese Einheitlichkeit bringt das Kind aus der vorgeburtlichen Welt mit^{xxxii}; sie gehört der ätherischen Welt an. Die kindliche Nachahmung ist dabei keineswegs eine unvollkommene Kopie des Tuns des Erwachsenen, sondern eine wirkliche schöpferische Tätigkeit. Nachgeahmt wird nämlich nicht die äußere Form, sondern das Charakteristische oder Wesentliche. Die jeweilige Ausgestaltung ist dabei nicht an das Vorbild gebunden. So wird sichtbar, daß Nachahmung in der Ebene des Ätherischen geschieht und nicht da, wo die Dinge bereits Form geworden sind^{xxxiii}. Nachahmung ist damit eine noch unbewußte Vorstufe für ein Handeln aus der Gesetzmäßigkeit der Welt. Indem das kleine Kind sich noch mit der Welt eins weiß, ohne sich ihr gegenüberzustellen, kann es seinen Willen auch nur in Übereinstimmung mit der Welt entwickeln.

Daß das Kind tut, was es wahrnimmt, ist nur eine Seite seiner Weltverbundenheit. Die andere ist, daß es auch als willensdurchdrungen erlebt, was es wahrnimmt: es kennt keine ruhende Betrachtung, sondern erlebt die Gebärden der Dinge und Vorgänge seiner Umwelt. Der schaffende Wille in den Sinneswahrnehmungen spricht durch Gebärden zum kleinen Kind. Allmählich erst

verstummt die sprechende Welt und als Rest dieses umfassenden Erlebens verbleibt dem Kind die Sprachwahrnehmung im engeren Sinn. Nun sprechen nur noch Wesen, die mit ihrem Geistig-Seelischen auf der Erde anwesend sind, zum Kind. Das ehemals universelle Welterleben wird zum Sprachsinn. Später verdunkelt auch er sich und wird von der Gedankenwahrnehmung überdeckt. Dann wird Sprache nur noch untergeordnet wahrgenommen: sie dient lediglich noch der Vermittlung von Gedanken. Im gleichen Maße zerbricht die Einheit der Welt: sie verstummt und spricht sich nicht mehr unmittelbar aus. Sie zerfällt damit in einen gewordenen Teil, der den Sinnen gegeben ist und in wirkende Kräfte, die das Denken suchen muß. Schon die erste Frage: Warum? deutet darauf hin, daß die sprechende Welt zu zerbrechen beginnt. Auf dem Weg von einem umfassenden Spracherleben bis zum kehlkopfgebundenen Wort macht das Kind im Kleinen durch, was Rudolf Steiner für die Entwicklung des Sprechens in der Menschheitsentwicklung geschildert hat^{xxxiv}.

Doch ist in der Sprachorganisation die Nachahmungsfähigkeit des Menschen noch erhalten geblieben und bildet die Grundlage unserer Kommunikationsfähigkeit, indem der Kehlkopf im Zuhören ätherisch mitspricht. Von diesem Rest ausgehend können wir lernen, in den Erscheinungen der Welt die Gebärden zu erfassen. Anders als beim kleinen Kind oder früheren Menschen gehört die erworbene Urteilsfähigkeit zu einem bewußten Wahrnehmen der Welt dazu. Nur darf der Wahrnehmungswille nicht durch vorschnelle Urteile zur Ruhe gebracht werden, wenn das Gespräch mit den Erscheinungen der Welt möglich werden soll.

Diese bewußte, auf das Gespräch mit der Welt gerichtete Haltung könnte man auch als «Frage»^{xxxv} kennzeichnen: im Erkenntnis-Willen sind Aufnehmen und Wille in einem Gleichgewicht.

Das kleine Kind lebt noch ganz selbst-

verständlich in dieser Art des Fragens. Mit der Endgültigkeit von Antworten kann es nichts anfangen - sein Fragen zielt auf den Prozeß. Erst mit dem Erwachen für die Gegenständlichkeit der Dinge befriedigen es auch abschließende Antworten.

In der Nachahmung drückt sich die Tätigkeit des im Umkreis lebenden ICH aus. Dieses ist mit der Welt durch Wahrnehmung und Wille verbunden. Erst, wenn das im Leib zentrierte oder gespiegelte Ich entwickelt ist und dem peripheren ICH gegenübersteht, bekommen Wahrnehmung und Willens-tätigkeit unterschiedliche Richtung: die Sinnes-tätigkeit geschieht von der Weltperipherie zum leiblichen Zentrum, die Willensbewegung hat umgekehrt ihre Richtung zur Welt. Indem sich beide Pole der Ich-Tätigkeit ausbilden, wird erst ein bewußtes irdisches Handeln möglich.

Der künstlerische Prozeß setzt immer ein Gleichgewicht zwischen beiden «Zwillingen» voraus. Wirkt nur der im Leibe zentrierte Teil, wäre willkürliches Ausleben von Impulsen die Folge. Eine Kunst aber, die nicht aus einem Prozeß des Ringens gerade der Persönlichkeit hervorgeht, wäre blaß und wenig überzeugend. In Eurythmie und Sprachgestaltung werden diese beiden Gefahren unmittelbar ansichtig bzw. hörbar: Es kommt dann entweder zu einem stark willenshaften «Drücken» oder seelisch nicht erfülltem Gestalten objektiver Gesetze. Ist das Gleichgewicht aber gefunden, kann man die Erfahrung machen, daß man ganz wach gestaltet hat - mehr aber im Lauschen oder Erfühlen als im Sinne von 'Machen' - und die Sprache oder Bewegung wie von selbst geschehen konnte.

Der Paradieses-Mythos und das Verhältnis von Auge und Ohr

Das Zerbrechen der ursprünglichen Welten-Einheit von schaffenden und erkennenden Kräften können wir im Paradieses-Mythos wiederfinden. Die Schlange kann als Symbol der Ich-Kraft des Menschen gesehen werden. Wenn sie sich in den

Schwanz beißt, sind Kopf- und Gliedmaßenpol als leiblicher Ausdruck für Wahrnehmung und Wille, miteinander verbunden. Es entsteht der Kreis, bei dem jeder Punkt der Peripherie gleichermaßen vom Mittelpunkt getragen wird. Unter dem Aspekt der Zeit könnte man sagen: es gibt kein Vorher und Nachher, denn vom Mittelpunkt ist alles gleich weit entfernt. Die Zeit steht still, wird «Plateau». In diesem Sinne bildet die Schlange in Goethes Märchen den Kreis, um die Verwesung als Prozeß der Zeit aufzuhalten. Aber auch der Mensch ist zum Kreis gebogen, solange er im Mutterleib ganz in den schaffenden Kräften des Ätherischen schläft.

Indem sich die Schlange im Paradies am Baum der Erkenntnis aufrichtet, trennen sich Kopf- und Gliedmaßenpol und weisen in entgegengesetzte Richtungen. Zeichnet man sie symbolhaft als S-Linie, erkennt man unschwer die zwei auseinandergeschobenen Hälften der ursprünglichen Kreis-Einheit. Der Apfel repräsentiert diese Einheit. Er ist Frucht und Same zugleich: erkennbares Ende eines vergangenen Werdeprouesses und schöpferischer Keim der Zukunft. Indem er zerbissen wird, zerfällt seine Ur-Einheit. Es entstehen Ur-teile. Nicht schaffende Fähigkeit, dafür aber erkennend-urteilende Bewußtseinskraft verheißen die getrennten Hälften. Diese könnten im Reich ätherischer Schaffenskräfte nur Unheil anrichten: das Binden der so gewonnenen Ich-Kraft an die Erde (die Schlange kriecht auf dem Bauch) und die Vertreibung aus dem Paradies sind die Folge. Erst, wenn der Mensch in der Erdenerfahrung reif geworden ist, darf seine erworbene Urteilskraft wieder in der ätherischen Welt wirken.

Mit diesem Geschehen eng verknüpft ist das Organ des Auges. Einem Hinweis Rudolf Steiners zufolge können wir am Auge den ätherischen Organismus studieren^{xxxvi}. Dies wird verständlich, wenn wir bedenken, daß im Auge Wahrnehmung und Wollen, Aufnehmendes und Erregendes in einem Organ

vereint sind. Denn blickende und aufnehmende Funktion sind im Auge untrennbar miteinander verbunden. An dieser räumlichen Verbindung wurde durch den Sündenfall nichts geändert, sie blieb bestehen. Doch mit dem Biß in den (Aug-)Apfel wurde der Wahrnehmungsbereich des Auges verändert: indem es nach außen aufgetan wurde, verlor es die Fähigkeit, im Bereich des werdenden, Schaffenden zu schauen^{xxxvii}. Stattdessen sieht es die Welt des Gewordenen so an, als wäre sie noch lebendig. Wenn wir Farben wahrnehmen, sind dies gleichsam Erinnerungen an längst vergangene Werdeprozesse^{xxxviii}. Und doch vermeinen wir im Farberlebnis etwas unmittelbar zu unserer Seele Sprechendes zu erleben. So ist die Welt des Sehens eigentlich die Welt der Täuschung, der «Maja». Zur Verdeutlichung mag man sich vorstellen, daß man z.B. in einem Museum vor einem Gemälde steht, dessen Farben vor Jahrhunderten von einem Meister aufgetragen wurden. Es ist ersichtlich, daß der zeitliche Abstand des Schaffens vom Wahrnehmen beim Sehen gar keine Rolle spielt: wie als Abbild der Zeit-Räumlichkeit der ätherischen Welt sehen wir das Nebeneinander von farbigen Flächen in der - aus dem zeitlichen Prozeß herausgefallenen - gewordenen Welt.

Ganz anders ist die Situation jedoch im Bereich des Hörens: Hier sind die physischen Organe von Ton-Erzeugung und Wahrnehmung, Kehlkopf und Ohr, auseinandergefallen. Auf diese Weise jedoch konnte das Wahrnehmungsgebiet bewahrt, «gerettet» werden: was sich hörbar äußert, muß im gleichen Moment verursacht sein. Im Bereich des reinen Hörens kommt hier noch mechanische Erzeugung in Betracht - doch im Bereich des Sprachsinns vernehmen wir immer die Äußerungen eines beseelten Wesens. (Dieser naturgegebene Zusammenhang wurde erst in den letzten Jahrzehnten durch die moderne Technik der Tonreproduktion aufgehoben.) Hier und in den anderen oberen Sinnen haben wir es

also immer mit der Wahrnehmung des Willens eines anderen Wesens zu tun. Wir werden, wenn auch nicht des schaffenden Geistes in den Welterscheinungen, so doch des schaffenden Geistes im anderen Menschen bewußt^{xxxix}.

In die Organisation des Menschen, in die Zweiheit von Kehlkopf und Ohr, ist das Geheimnis der ätherischen Wahrnehmung gelegt: im physischen Bereich muß getrennt auftreten, was im Ätherischen eines ist. Wird es dagegen, wie das Auge, als ungetrennte Einheit in die physische Welt versetzt, verliert es seine Realität: es schaut dann die gewordene Welt an, als wäre sie die ätherische, schaffende Welt selbst. Die Welt der Täuschung, der «Maja» ist entstanden, indem die sichtbare Welt mit dem Auge zusammen in den Sündenfall gegangen ist.

Auf diesem Hintergrund können wir die Frage stellen, welche Bedeutung es hat, daß die Eurythmie als sichtbare Sprache über das Auge aufgenommen werden muß. An der gestalteten Sprache nehmen wir den in Bildern schaffenden Ätherleib unmittelbar wahr. Diese Bilder oder Imaginationen sind die Laute. In die Urbildkräfte der Laute hinein verwoben sind die Imaginationen der Worte und Sätze der Sprache. Durch die Eurythmie können diese innerlich wahrgenommenen Imaginationen auch an der äußerlich sichtbaren Bewegung erlebt werden. Damit bekommt der Sehsinn in seiner irdischen Gestalt zum ersten Mal einen völlig neuen Inhalt: nicht mehr auf die Welt des Gewordenen ist er begrenzt, sondern im Anschauen der Eurythmie bekommt er einen Wahrnehmungsinhalt, der unmittelbar aus dem ätherischen Schaffensprozeß eines geistig-seelischen Wesens hervorgeht. So kann sich der Mensch im Anschauen der Eurythmie schulen, auch im Bereich des Sehens wieder die unmittelbar gegenwärtige Wirksamkeit des schaffenden Weltwillens wahrzunehmen. Denn anders als das Ohr, ist das Auge nicht auf den Bereich des schöpferischen Menschengestes, son-

dern auf den in den Naturreichen selbst schaffenden Geist gerichtet. Indem der Sprachsinne beim Eurythmie-Anschauung durch den Sehsinn tätig wird, beginnen wir, den in der Schöpfung sich aussprechenden Geist, den Logos, zu vernehmen.

Im Hörsinn und den auf seiner Grundlage erstehenden höheren Sinnen nehmen wir das durch den Menschen auf der Erde verkörperte Geistige wahr. Über den Sehsinn begegnen wir dem naturschaffenden Weltengeist, zunächst jedoch nur in seinen Nachwirkungen. Indem wir den Sehsinn aus der Welt des Gewordenen befreien, beginnt die Welt wieder in Gebärden zu sprechen. Wir nehmen dann den in der Schöpfung schaffenden und lebenden Logos wahr. Im Zusammenwirken von Eurythmie und Sprachgestaltung wird wieder vereint, was ursprünglich *eines* ist: der im Menschen individualisierte und in der Natur ausgebreitete Logos.

ⁱ Daß auch Rudolf Steiner die Eurythmie nur durch intensive Arbeit entwickeln konnte, belegen die folgenden Worte, die er zu Lory Smits sagte, als sie auf ihre ersten Eurythmie-Unterweisungen wartete:

«...es gehört die Weisheit der ganzen Welt dazu, ich kann es Ihnen jetzt noch nicht sagen...» (in: Magdalena Sieglöcher 'Lory Maier Smits', S. 43, Dornach 1993)

ⁱⁱ Lory Maier-Smits entnahm diese Meinung dem Blick Rudolf Steiners:

«Als ich aber nach dem T fragte, da schaute er mich, ich fühle es heute noch, wirklich mitleidig an, als wollte er sagen: Das hätten Sie aber wirklich allein wissen können!...» Lory Maier-Smits, in: Rudolf Steiner, Entstehung und Entwicklung der Eurythmie, -s. 43 GA 277a

ⁱⁱⁱ Unter dem Titel 'Eurythmie als sichtbare Sprache' wird der 'Lauteurythmiekurs' verlegt.

^{iv} Rudolf und Marie Steiner, 'Methodik und Wesen der Sprachgestaltung', GA 280, S. 46f

^v Rudolf Steiner im Vortrag vom 9.12.22 in

Stuttgart, enthalten in: 'Geistige Zusammenhänge in der Gestaltung des Organismus', GA 218; sowie in: Thementaschenbuch Nr. 2, Sprache und Sprechen, S. 95

^{vi} Es ist für die oberen Sinne insgesamt charakteristisch, daß sie zu einer Wesensbegegnung veranlagt sind. Das Ohr hat hierbei eine Schwellensituation, indem es das *innere* Erzittern eines Körpers wahrnimmt. Ihr Ziel finden die oberen Sinne im Ich-Sinn, der direkt auf die Wahrnehmung eines geistigen Wesens innerhalb der Sinneswelt gerichtet ist.

^{vii} a.a.O.

^{viii} Rudolf und Marie Steiner, 'Methodik und Wesen der Sprachgestaltung', GA 280, S. 46f

^{ix} Wenn im folgenden von 'Ohr' die Rede ist, ist immer das Gesamtorgan gemeint. In der Tatsache, daß wir zwei Ohren haben, drückt sich aus, daß diese zum Sinnesbereich gehören; im einfach angelegten Kehlkopf dagegen erkennen wir seine Zugehörigkeit zum Stoffwechselsystem.

^x Daraus ergibt sich ein wichtiges Unterscheidungskriterium für das Üben: Man kann Gebärden und Bewegungen *äußerlich* ausführen, um den Sprachorganismus 'mitzuziehen' und ebenfalls in die Bewegung zu bringen. Dies ermöglicht aber nicht wirklich den hier beschriebenen Gestaltungsprozeß *innerhalb* der Sprache, der vom Sich-Selber-Hören ausgeht. Anders verhält es sich jedoch bei der wirklich schauspielerischen Gebärde: diese zieht nicht die Sprache mit, sondern erfolgt zeitlich davon getrennt. Das Wort kann sich dabei frei entfalten.

^{xi} Vortrag vom 2. 9. 16 in: 'Das Rätsel des Menschen', GA 170

^{xii} a.a.O.

^{xiii} R. Steiner in der Konferenz im Eurythmikum Stuttgart am 30.4.24:

«...Man nimmt den physischen Leib durch, zeigt, daß durch die Eurythmie eigentlich bis zu einem hohen Grade die Bewegungen des Ätherleibes anstelle des

physischen Leibes treten, so daß die eigenen Gesetze des Physischen aufhören, so daß der Ätherleib unmittelbar in der physischen Welt auf dem physischen Plan wirkt, sonst wirkt er hinter dem physischen Plan. Aber das geht dann weiter. Da kann man zeigen: der physische Leib tritt in den Hintergrund, wird nur mitgezogen, der Ätherleib bewegt sich so, daß er in der physischen Welt ist. Der Astralleib wird das, was der Ätherleib sonst ist, geht in die Ich-Organisation hinüber, so daß wir den Menschen drinnen stehen haben in einer höheren Welt schon. Wird der physische Leib mitgezogen, so kommt er hinaus über die physischen Gesetze. Wenn der Mensch sich im Übermenschlichen bewegt, sind nicht mehr die Gesetze der physischen Welt maßgebend.»

in: Rudolf Steiner, Entstehung und Entwicklung der Eurythmie, GA 277a, S. 141,

xiv über *Naturgeistigkeit und Eurythmie:*

Quelle ist mir nicht bekannt

xv Rudolf Steiner 'Heileurythmie', GA 315, 1. Vortrag, Dornach, 12. April 21

xvi Rudolf Steiner 'Geisteswissenschaftliche Gesichtspunkte zur Therapie' GA 313, 11. April 21

xvii Rudolf Steiner 'Heileurythmie', GA 315, 6. Vortrag, Dornach 17. April 21

xviii a.a.O.

xix a.a.O.

xx Ein solches, leise imaginierendes Zuhören ist heute auch mehr und mehr am Verschwinden. An die Stelle des echten Zuhörens tritt häufig ein analytisches, das sehr stark von Vorstellungen geprägt bzw. verhärtet ist. Es wird dann sehr schnell die eigene Vorstellung von dem, was der andere sagt, als seine Aussage genommen und entsprechend beurteilt. Im pädagogischen Zusammenhang hat Rudolf Steiner gerade die Eurythmie als Mittel gesehen, um zum echten Zuhören zu erziehen:

«Die Eurythmie gibt neben allem übrigen eben auch das Zuhören. Wenn einer etwas

erzählt, so hört der andere zu, indem er das, was in Lauten physisch lebt, in seinem Ich mittut, doch er unterdrückt es. Das Ich macht immer Eurythmie mit, und das, was wieder die Eurythmie an dem physischen Leibe ausführt, ist nur das Sichtbarwerden des Zuhörens. Sie eurythmisieren also immer, indem Sie zuhören, und indem Sie wirklich eurythmisieren, machen Sie nur dasjenige sichtbar, was Sie unsichtbar sein lassen beim Zuhören. Die Offenbarung der Tätigkeit des zuhörenden Menschen ist nämlich Eurythmie. (...) Die Menschen sind ja heute innerlich furchtbar verschlampt, so daß sie zunächst beim Zuhören eine furchtbar schlechte Eurythmie machen. ... Die Menschen werden durch Eurythmie lernen, richtig zuzuhören, denn heute können sie nämlich nicht richtig zuhören. (...) Die Menschen können nicht zuhören und werden immer weniger zuhören können in unserem Zeitalter, wenn nicht dieses Zuhören durch Eurythmie wieder erweckt wird.» Aus: 'Erziehungskunst, Methodisch-Didaktisches', Vortrag vom 25.8.19, GA 294

xxi Rudolf Steiner, 'Eurythmie als sichtbare Sprache' GA 279, 10. Vortrag vom 7.7.24 in Dornach

xxii a.a.O.

xxiii Zum Wassermann gehört der Laut M. Während die Wassermann-Stellung ein Bild ist für das Zusammenwirken der oberen und unteren Organisation, kann dies in der M-Bewegung qualitativ erlebt werden. Hier kann urbildhaft eine Bewegung gesehen werden, die wahrnehmend geworden ist. Es ist dies eine tastende, den Raum wahrnehmende Gebärde. Rudolf Steiner sprach bei den ersten Lautangaben (GA 277a, S. 23) von einem *«Sich fühlen in etwas..»*

xxiv Zu diesen Darstellungen ergibt sich eine Parallele in den Versuchen, mit Hilfe eines starken Magnetfeldes das Farbspektrum 'zusammenzubiegen'. Rudolf

Steiner erwartete sich von diesen Versuchen eine Bedeutung für die Heilung des Erdorganismus. Näheres dazu bei Margarita Woloschin, 'Die grüne Schlange', Fischer-Taschenbuch S. 371 sowie Rudolf Steiner, 'Farbenerkenntnis', GA 291 a

^{xxv} Das Auseinanderfallen von Denken, Fühlen und Wollen stellt Rudolf Steiner im Kapitel: 'Die Spaltung der Persönlichkeit während der Geistes-schulung' seines Buches 'Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten' dar. Und entsprechend führt er z.B. am 1.1.19 aus: *«Ja, das ist das bedeutsame innere Aktivitätserlebnis, das wir haben müssen nach dem Überschreiten der Schwelle: dieses Sich-Hineinfinden in höchster Aktivität des Ich, in höchster Betätigung des Ich, um die getrennten Seelenkräfte, Denken, Fühlen und Wollen, zusammenzuhalten. Das ist auch zunächst die Furcht, die der heutige schwachmütige Mensch hat: die Furcht vor wirklich übersinnlichen Erkenntnissen, diese Furcht vor innerer Seelenbetätigung höchsten Stiles. Der Mensch möchte heute eigentlich alle seine Betätigung so verlaufen lassen, daß sie von der Außenwelt hervorgerufen wird und in der Außenwelt erfolgt.»* Im Anschluß daran spricht Rudolf Steiner davon, daß die Menschheit heute insgesamt die Schwelle überschreitet und dies nicht verschlafen werden sollte. (Aus: 'Geisteswissenschaftliche Behandlung sozialer und pädagogischer Fragen', 3. Vortrag, GA 192)

^{xxvi} Gerade die für die Eurythmie gegebenen '12 Stimmungen' vermögen ein Hineinfühlen in den Kosmos zu ermöglichen. Rudolf Steiner erwartete, daß die Eurythmistinnen sie im Schlaf zur Verfügung hätten.

^{xxvii} Richard Wagner, Parsifal

^{xxviii} Hans Killian, 'Hinter uns steht nur der Herrgott'

^{xxix} Die manchmal zu beobachtende Bewegungsführung, die den Eindruck eines überschwappenden Gefäßes hinterläßt,

sollte nicht mit dem Entstehen eines neuen ätherischen Raumes verwechselt werden. Diese geschieht zwar mit Hilfe des Ätherleibes, nicht jedoch aus einer Verbindung von Wahrnehmung und Willen. Sie hat ihren Ursprung in einer willkürlich hervorgebrachten und durch langes Üben zur Manier gewordenen Lösung des Ätherleibes aus seinem Gefäß (als würde, um im Bild zu sprechen, Wasser durch ruckartige Bewegung des Eimers zum Überfließen gebracht) und führt durch diese Entwurzelung gerade zur Wucherung des subjektiven Gefühlslebens. Nicht das in der Wahrnehmung peripher lebende ICH gestaltet hierbei die Bewegung, sondern gerade der leibgestützte Willensansatz. Im Unterschied zum Öffnen eines ätherischen Raumes, der sich vom Eurythmisten löst, erscheint hierbei eine an ihn gebundene 'Wolke' eigener Ätherität.

^{xxx} Rudolf Steiner 'Die Philosophie der Freiheit', 3. Kapitel

^{xxxi} Besonders eindrücklich spricht dies Rudolf Steiner am Ende seines Zyklus über das Johannes-Evangelium aus: *«Sehr weit kann der Mensch in bezug auf diese Katharsis schon kommen, wenn er zum Beispiel alles, was in meiner 'Philosophie der Freiheit' steht, so innerlich durchgenommen und erlebt hat, daß er das Gefühl hat: Das Buch war für mich eine Anregung, aber ich kann jetzt die Gedanken genau so, wie sie dastehen, eigentlich selbst reproduzieren. Wenn sich jemand zu diesem Buch so verhält - denn so ist es geschrieben -, wie sich ein Virtuose mit dem Spielen eines Stückes auf dem Klavier verhält zu dem Komponisten des Stückes, so daß er das Ganze in sich selbst produziert - natürlich in der entsprechenden Weise -, dann kann schon durch die in sich streng gegliederte Gedankenfolge dieses Buches bis zu einem hohen Grade die Katharsis herbeigeführt werden. Denn es kommt eben bei solchen Dingen, wie die-*

ses Buch es ist, darauf an, daß die Gedanken alle so gesetzt sind, daß sie zur Wirksamkeit kommen. Bei vielen anderen Büchern der Gegenwart ist es so, daß man im Grunde genommen, wenn man nur die Systematik ein bißchen anders gestaltet, das eine früher, das andere später sagen kann. Bei der 'Philosophie der Freiheit' ist das nicht möglich. Da kann man ebenso wenig die Seite 150 etwa 50 Seiten früher stellen, wie man bei einem Hund die Hinterbeine mit den Vorderbeinen auswechseln kann. Denn dieses Buch ist ein gegliederter Organismus, und das Durcharbeiten der Gedanken dieses Buches bewirkt so etwas wie eine innere Training. So gibt es verschiedene Methoden, um die Katharsis herbeizuführen. Der, der sie nicht herbeigeführt hat, wenn er dieses Buch durchgenommen hat, braucht nicht zu denken, daß es nicht richtig ist, was ich sage, sondern eher, daß er es nicht richtig oder nicht energisch und gründlich genug durchgearbeitet hat.»

Rudolf Steiner, 'Das Johannes-Evangelium', GA 103, 12. Vortrag vom 31.5.1908

^{xxxii} Rudolf Steiner im Vortrag vom 2. 9. 16 in: 'Das Rätsel des Menschen', GA 170

^{xxxiii} In der Bildung der Konsonanten ahmte der Mensch nach, was er in der Umwelt erlebte. Noch weniger als die Nachahmung des Kindes sollten wir uns diesen Vorgang jedoch auf der physisch-äußeren Ebene vorstellen: als würde man lautmalerisch das Rauschen des Meeres im 'Sch', den Aufschlag eines Gegenstandes im 'K', das Heulen des Windes in 'F' oder 'W' nachbilden. Vielmehr verdichtete sich das *ätherische* Mitvollziehen der Bewegungen der äußeren Elementargewalten, das die Naturerscheinungen hervorbringt, im Menschen und führte damit zur äußerlich hörbaren Lautbildung. Genauso, wie die äußere Ätherwelt die Formen der Natur aus bewegten Prozessen hervorgehen läßt, entstehen im Menschen durch die Bewegungen sei-

nes Ätherleibes die Formen der Konsonanten. In einem früheren Entwicklungszustand waren äußeres Ätherisches und Ätherleib des Menschen noch so eng miteinander verbunden, daß sie die gleichen Bewegungen vollzogen (wodurch im umgekehrten Sinn auch eine magische Beeinflussung der Elementargewalten durch die Sprache möglich war); in der heutigen Entwicklungsstufe ist der menschliche Ätherleib jedoch so fest an die Form des physischen Leibes gebunden, daß er die ätherischen Naturbewegungen nicht mehr mitmacht. Damit hat sich auch die Sprache von ihrem Ursprung gelöst und ist abstrakt geworden

^{xxxiv} dsgl.

^{xxxv} Im Bereich des Gewordenen findet die Frage ihre Antwort durch Urteile: wir fragen 'warum' und erfahren 'darum'. Ganz anders jedoch stellt sich dieses Verhältnis dar, sobald wir in den Bereich werdender Kräfte eintreten: hier kann jede Antwort nur sogleich erneut zur Frage werden.

Die Trennung von Wahrnehmung und Wille gilt nur für die physische Welt. Aus dem schaffenden Werdestrom übersinnlicher Welten sondert sich fortwährend als räumliche Bildung das Gewordene heraus. An ihm findet der schaffende Willensstrom Widerstand: Gegenstandsbewußtsein entsteht. So lassen sich sowohl die äußeren Objekte unserer Wahrnehmung, als auch diese selbst als 'aufgehaltener Wille' charakterisieren. Doch ist in seinem *Wesen* eines, was in der irdischen Erscheinung als Polarität auftritt. Die Welt der Bildekräfte bewirkt schaffend Bildungen und ist, wenn sie wahrgenommen wird, Imagination. Das Gegenstandsbewußtsein ermöglicht uns am Widerstand der sinnlichen Wahrnehmungen erst zu erstarken, bevor wir in vollbewußter Weise wieder in die Welt der schaffenden Kräfte eintauchen können. Indem wir die Sprache aus dem Erleben

gestalten, strömen die Bewegungsmöglichkeiten des in Ruhe befindlichen ganzen Organismus im Kehlkopf zusammen: da wird der ganze Mensch ätherische Sprache. Beim Eurythmisieren wird der ganze Mensch Kehlkopf, wenn er in diese ätherischen Sprachbewegungen 'hineingeleitet'. Durch beides wird die Sprache aus ihrem kehlkopfgelassenen Dasein befreit.

Daß sich hinter den Sinneserscheinungen «rieselnder Wille» verbirgt stellt Rudolf Steiner im Vortrag vom 29.12.1911 in Hannover, enthalten in 'Die Welt der Sinne und die Welt des Geistes', GA 134 dar.

^{xxxvi}Rudolf Steiner im Vortrag vom 3.4.20, in: 'Geisteswissenschaft und Medizin', GA 312

^{xxxvii}Vortrag vom 29.12.1911 in Hannover, enthalten in 'Die Welt der Sinne und die Welt des Geistes', GA 134

^{xxxviii}Rudolf Steiner am 2.6.23, in: 'Das Künstlerische in seiner Weltmission', GA 276

^{xxxix}Über das Erwachen am Seelisch-Geistigen des anderen 'Anthroposophische Gemeinschaftsbildung' GA 257

druckten Aufsätze sind meinem 1995 verfassten Buch «ARTEMIS - Eurythmie, Sprachgestaltung und Philosophie der Freiheit» entnommen. Bei Interesse am ganzen Text bitte sich wenden an:

Martin-Ingbert Heigl
Egginger Weg 4, DE-89077 Ulm
Tel/Fax: +49-731-38 29 29,
e-mail: Martin-Ingbert.Heigl@gmx.de
http://www.widar.de

Hinweis:

Die hier und im letzten Rundbrief abge-

Aus den Fragmenten von Novalis

Im Hinblicken auf den 200. Todestag von Novalis am 25. März 2001

zusammengestellt von Wilfried Hammacher

32 Wir sind auf einer Mission: zur Bildung der Erde sind wir berufen.

16 Die Phantasie setzt die künftige Welt entweder in die Höhe oder in die Tiefe oder in der Metempsychose zu uns. Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. - Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Aussenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns freilich innerlich so dunkel, einsam, gestaltlos, aber wie ganz anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsterung vorbei und der Schattenkörper hinweggerückt ist! Wir werden mehr geniessen als je, denn unser Geist hat entbehrt.

106 Wie wünschenswert ist es nicht, Zeitgenoss eines wahrhaft grossen Mannes zu sein! Die jetzige Majorität der kultivierten Deutschen ist dieser Meinung nicht. Sie ist fein genug, um alles Grosse wegzuleugnen, und befolgt das Planierungssystem. Wenn das Kopernikanische System nur nicht so fest stände, so würde es ihnen sehr bequem sein, Sonne und Gestirne wieder zu Irrwischen und die Erde zum Universum zu machen. Daher wird Goethe, der jetzt der wahre Statthalter des poetischen Geistes auf Erden ist, so gemein als möglich behandelt und schnöde angesehen, wenn er die Erwartungen des gewöhnlichen Zeitvertreibs nicht befriedigt, und sie einen Augenblick in Verlegenheit gegen sich selbst setzt. Ein interessantes Symptom dieser direkten Schwäche der Seele ist die Aufnahme, welche «Hermann und Dorothea» im allgemeinen gefunden hat.

110 Die Menschenwelt ist das gemeinschaftliche Organ der Götter. Poesie vereinigt sie wie uns.

76 Der Priester muss uns nicht irremachen. Dichter und Priester waren im Anfang **eins** - und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der echte Dichter ist aber immer Priester, so wie der echte Priester immer Dichter geblieben - und sollte die Zukunft nicht den alten Zustand der Dinge wieder herbeiführen? Jener Repräsentant des Genius der Menschheit dürfte leicht der Dichter **kat' exochen** sein.

108 Menschen zu beschreiben ist deswegen bis jetzt unmöglich gewesen, weil man nicht gewusst hat, was ein Mensch ist. Wenn man erst wissen wird, was ein Mensch ist, so wird man auch Individuen wahrhaftig genetisch beschreiben können.

INHALTLICHE BEITRÄGE

Tao- und Aum-Motive in der abendländischen Musik und in der Baukunst Rudolf Steiners · 2. Teil

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

Michel Schweizer

Tao- und Aum-Motive in der Baukunst Rudolf Steiners

Die beiden plastisch-architektonischen Hauptmotive im ersten Goetheanum

An zentralen Stellen des ersten Goetheanums befanden sich zwei reliefartig aus den Holzwänden herausgearbeitete rätselhafte Motive, das eine im Innern des Baus im Osten der kleinen Kuppel über der grossen Skulptur des «Menschheitsrepräsentanten» (Abb.1), das andere aussen am Bau über dem Hauptportal im Westen (Abb.2). Sie erinnerten weder an Gegenständliches noch an Symbolisches, sprachen aber durch ihre Gesten eine eindrückliche Sprache.¹

Aufgrund der bis hierhin gewonnenen Einsichten in wichtige Zusammenhänge im Gebiet des Musikalischen, soll nun im folgenden eine lautlich-musikalische Deutung dieser Motive versucht werden.



Abb. 1



Abb. 2

Der musikalisch-eurythmische Charakter des Goetheanums

Rudolf Steiner hat wiederholt auf den musikalischen und eurythmischen Charakter des Goetheanums hingewiesen:

«Europa hat ja wenig verstanden eine musikalische Baukunst, als sie hier am Goetheanum aufgerichtet worden ist [...] das Goetheanum war musikalisch, und das Goetheanum war eurythmisch.»ⁱⁱ

«Der Dornacher Goetheanum-Bau war im Musikalischen gehalten. Daher ist er als Architektur und Plastik und Malerei vorläufig so wenig verstanden worden. Auch derjenige, der entstehen soll, wird eben aus diesem Grunde schwer verstanden, weil das Musikalische ganz im Sinne der Menschheitsentwicklung in das Plastisch-Malerische, Bildhauerische hineingeführt werden muss.»ⁱⁱⁱ

Verwandtschaft der eurythmischen Gesten für Laute und Töne

Für unsere weitere Betrachtung von Bedeutung ist nun auch die Entsprechung von Tönen und Vokalen, wie sie sich in den eurythmischen Gesten abbildet. Hierzu führte Rudolf Steiner in einem Kurs folgendes aus:

«Versuchen Sie, ein A zu machen. Jetzt versuchen Sie, mit beiden Händen – nicht wie wir es sonst machen mit nur einer Hand, sondern mit beiden Armen – die Bewegung für die Terz zu machen [...] dann sind Sie schon in der Eurythmiebewegung des A-Lautes drinnen mit der Terz. [...] Wir vergleichen miteinander die Tongebilde und die Lautgebilde [die eurythmischen Gesten], und sie gleichen sich soweit wie sich auch im Tönen und im Lauten eben der Ton mit dem Laut gleicht.»^{iv}

IAO und AOU in der Malerei des ersten Goetheanums

Den Schlüssel für die weiteren Betrachtungen finden wir in Ausführungen Rudolf Steiners über die Malerei in der grossen Kuppel des ersten Goetheanums:^v

«Wenn man den Blick hin richtet von Westen nach Osten, gegen den kleinen Kuppelraum hin, (kommt einem entgegen), aus der Art, wie die Darstellung gemacht ist, der Impuls, der da liegt im Weltenwerden und der sich ausspricht in dem IAO. Nicht etwa, dass das IAO symbolisch dargestellt wäre, aber in dem Motiv ist es ausgedrückt.»

Im Osten der grossen Kuppel erscheinen drei übereinander angeordnete Motive – oben «Gottes Zorn und Gottes Wehmut», in der Mitte «Der Reigen der Sieben» und unten «Der Kreis der Zwölf» –, je mit einer deutlichen Gebärde in der flächenhaften Ausgestaltung:

Im oberen Motiv dominiert eine säulenartige Gebärde:

Im mittleren Motiv dominiert eine winkelförmig sich öffnende Gebärde:

Im unteren Motiv dominiert eine kreisförmige Gebärde:



Also im Zusammenklang: I – A – O.

(Es handelt sich hier nicht um eine Entsprechung zu den Buchstabenformen, mag diese auch eine bemerkenswerte Tatsache darstellen, sondern um den unmittelbaren bewegungsmässigen, gestenhaften Ausdruck für den Charakter der Laute, wie er in der Eurythmie erarbeitet wird. Dies gilt auch für die folgenden Ausführungen.)^{vi}

Die zuletzt zitierten Ausführungen setzt Rudolf Steiner folgendermassen fort:

«Und wenn man den Blick richtet von Osten nach Westen, so entspricht dort das, was aus den Tiefen des Kosmos heraus hineinspricht in das Werden der Kultur; dem, wie das IAO in das Werden der Seele von innen spricht.»

Wir werden also auf einen zum IAO polaren Klang verwiesen. Im Sinne des vorangehend über die beiden Urmotive in der Musik Entwickelten liegt es nun nahe, im AOU diesen Klang zu suchen. Tatsächlich entspricht das dreifache malerische Motiv im Westen der grossen Kuppel – oben «Jahve und die luziferische Versuchung, Paradies», in der Mitte «Es entstehen die Sinne, es werden Auge und Ohr», unten «Es wirken die Elohim in die Erde hinein, es strahlen hinein die Lichtwesen» – in seinen drei Gesten dieser Lautfolge:

Oben:

In der Mitte symmetrisch nebeneinander angeordnet zweimal:

Unten im Bildinnern mehrfach:

Also im Zusammenklang: A – O – U.



*Die beiden plastisch-architektonischen Hauptmotive im ersten Goetheanum:
ein Tao- und ein Aum-Motiv*

Zwei polarisch sich ergänzende lautlich-musikalische Urmotive malerisch ausgestaltet, das eine im Osten, das andere im Westen des Baus – diese Tatsache fordert heraus, auch die beiden plastisch-architektonischen Hauptmotive lautlich-musikalisch zu deuten:

Im Osten das fünfstrahlige Motiv über dem «Menschheitsrepräsentanten»: Der obere Strahl drückt das I aus bzw. die Septim, von den Strahlenpaaren drückt das obere die Terz bzw. das A aus, das untere die Sekund bzw. das O: I-A-O, musikalisch Tao.

Im Westen das Motiv über dem Hauptportal: Die breitausladende Form drückt das A aus bzw. die Terz, die darunter sich rundenden Formen drücken das O aus bzw. die Sekund, und die mittlere Form drückt das U aus bzw. die Prim: A-O-U, musikalisch Aum.

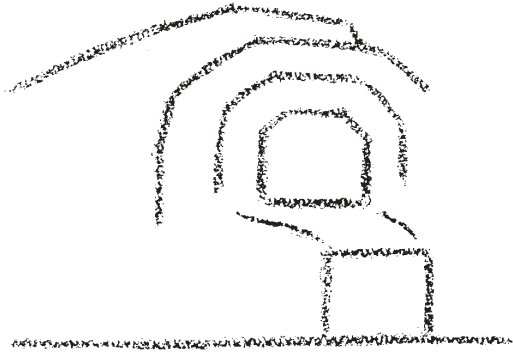
Das Wohnhaus «Duldeck» – der ganze Baukörper als Ausdruck des Aum?

Während der Bauzeit des ersten Goetheanums schuf Rudolf Steiner das Modell für das in Beton zu bauende Haus «Duldeck» (Grosheintz).^{vii} Können auch hier die architektonischen Gesten, aber jetzt die Gesten des gesamten Baukörpers, lautlich-musikalisch gedeutet werden: die Geste der oberen Dachpartie als A, die Rundungen der unteren Dachpartie und die Wölbungen in der Aussenwand als O, die senkrechten zylindrischen Elemente des Baus als U, im Zusammenklang also als A-O-U – Aum?



Die Westfassade des zweiten Goetheanums eine Metamorphose des Aum-Motivs des ersten Goetheanums?

Zu Beginn des Jahres 1924 deutete Rudolf Steiner an, dass das Motiv des Westportals des niedergebrannten ersten Goetheanums im Westen des neuen Goetheanums in einer Metamorphose wiedererscheinen würde.^{viii} Ist im später geschaffenen Modell^{ix} die Metamorphose noch radikaler durchgeführt als ursprünglich skizziert? Ist das Motiv in die ganze Westfassade eingegangen in dem Sinne, dass die Gebärde des Daches A spricht, die sich um das grosse Fenster runden Formen O sprechen und die sich vorschiebende Gestalt des Portals U spricht: A-O-U – Aum?



-
- i Siehe u.a. Rudolf Steiner, «Wege zu einem neuen Baustil», GA 286.
 - ii Rudolf Steiner, Vortrag vom 23. Februar 1924 in Dornach, in «Eurythmie als sichtbarer Gesang», GA 278.
 - iii Rudolf Steiner, Vortrag vom 22. August 1924 in Torquay, in «Das Initiatenbewusstsein», GA 243.
 - iv Siehe Anmerkung 2, Vortrag vom 21. Februar 1924.
 - v Rudolf Steiner, Vortrag vom 24. Oktober 1914 in Dornach, in «Der Dornacher Bau als Wahrzeichen geschichtlichen Werdens und künstlerischer Umwandlungsimpulse», GA 287. Wiedergabe der Entwürfe Rudolf Steiners in: Rudolf Steiner, «Zwölf Entwürfe für die Malerei der grossen Kuppel des ersten Goetheanums», herausgegeben von Marie Steiner, Dornach 1930, und in: Hilde Raske, «Das Farbenwort», Stuttgart 1983.
 - vi Die charakterisierenden Titel der einzelnen Motive finden sich in der Ausgabe von 1930. Die Zuordnung der einzelnen Laute des IAO zu den einzelnen Motiven ist in der Ausgabe von 1930, im Beitrag von Walter Scott Pyle, für das O und in der Ausgabe von 1983 (ohne ausdrücklichen Bezug auf die Gesten) für alle drei Laute angeführt.
 - vii Siehe Erich Zimmer, «Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten», Stuttgart 1971.
 - viii Rudolf Steiner, Vortrag vom 1. Januar 1924, vormittags, in «Die Weihnachtstagung zur Begründung der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft», GA 260.
(Der betreffende Wortlaut auch in «Wege zu einem neuen Baustil», GA 286, Anhang.)
 - ix Siehe u.a. Rudolf Steiner, «Wege zu einem neuen Baustil», GA 286, Anhang.

Das Erleben und eurythmische Gestalten der drei Raumesdimensionen (im Besonderen der Tiefendimension)

Rosemarie Bock - Eurythmistin in Stuttgart

Immer lauter ertönt der Ruf nach neuen Wegen in der eurythmischen Landschaft. Die Suche geht in alle Richtungen, denn die Unsicherheit wächst. Es wird nach Zusammenhängen mit Schauspiel, Tanz und Gymnastik gesucht; Experimente von gemeinsamen Tagungen und Aufführungen gibt es zahlreiche. Gelegentlich sind sogar Mischformen zu sehen, die einiges Staunen auslösen. Wo stehen wir heute mit der Eurythmie? Sind wir unserer künstlerischen Mittel ganz sicher? Lässt die Freude am Entdecken von Gemeinsamkeiten mit anderen Bewegungskünsten nicht manchmal das Eigene, das eigentlich Neue der Eurythmie in den Hintergrund treten?

Da die Diskussion heute sehr schnell den Gegensatz von Tradition - fast schon ein diskriminierender Begriff - und experimentellen Projekten aufreißt, soll der folgende Beitrag ein Gebiet befragen, das bisher noch kaum beschrieben wurde. Die Frage soll sein: Was gehört zum qualitativ Neuen in der Eurythmie gegenüber dem Tanz, wenn man ihre Beziehung zum Raum betrachtet?

Im wahren Sinn des Wortes kann in der Eurythmie eine neue Dimension entdeckt werden, die begeisternde und beflügelnde Ausblicke erschliesst.

Im Gehen muss der Mensch alle drei Raumesrichtungen handhaben. Er hat die Aufrechte erworben, fühlt die Breitendimension im Gleichgewicht halten das Rechts und Links und hält sich mit dem Blick in der Zielrichtung des Vorne-Hinten fest. Es ist ein Willensakt, diese drei Raumesrichtungen im Gehen in Einklang zu bringen. Dabei bleibt das Zusammenspiel der drei Raumesqualitäten ganz im Unbewussten.

«Das Gehen enthüllt uns alles dasjenige, was den Raum durchmisst nach seinen drei Dimensionen».¹ Dabei hat das Gehen immer eine Richtung, gewöhnlich die Hinten-Vorne-Richtung. Diese kommt ins Bewusstsein als Zielrichtung, als zurückzulegender Weg im Raum. Doch dieses Ziel ist abstrakt, eindimensional und beleuchtet nicht den Geh-Akt als umfassende Willenstätigkeit. «Diese Dreidimensionalität kann ihrer Wirklichkeit nach also eigentlich nicht für die gewöhnliche Erkenntnis vorliegen. Sie kann erst enthüllt werden, wenn wir ebenso mit lichter Klarheit hinschauen in unser Willensleben wie sonst in unser Vorstellungsleben. Das kann erst mit dem geisteswissenschaftlichen Erkennen [geschehen].»¹ (Kurze Zeit später sagt Rudolf Steiner zu den Lehrern in Stuttgart: «...für solche Dinge [die Dreidimensionalität] gibt es überhaupt heute kein Publikum.»² Er setzte also grosse Hoffnungen in die Lehrer!).

Doch zeigt uns Rudolf Steiner, wo das Bewusstsein in diesem unbewussten Darinnenstehen in den drei Dimensionen leise aufleuchtet. Es kann ein allmähliches Ins-Bewusstsein-Heben des Erlebens stattfinden, allerdings nicht im Zusammenspiel der drei Dimensionen. Der Herstellungscharakter ist dem Willensakt unbewusst eigen. Er verliert sich, wenn die einzelnen Dimensionen erlebt werden, wird abstrakt. Das einzig deutliche Realitätsbewusstsein für die drei Raumesdimensionen lebt im Seh-Akt, im Kreuzen der Augenachsen. Hier wird die Tiefendimension erlebt und eine innere Verstandesoperation aufgebaut. Die anderen Richtungen, - Breiten - und Höhendimension - bleiben unbewusster, werden als fertig, als gegeben erlebt, müssen hingenommen werden. Eine gewisse eigene Aktivität wird durch das Kreuzen der Sehachsen eingesetzt. Allerdings wirkt hier die Tiefendimension stets von hinten nach vorne, die umgekehrte Richtung bleibt passiv. Darauf muss später eingegangen werden.

Will sich der Mensch die Breitendimension zum Bewusstsein bringen, so kommt er zur Symmetrieebene, zum Zusammenspiel der Arme. Es wird die Verbindung von Tiefendimension und

Breitendimension in der Fläche der Symmetrieebene bewusst durchsetzt und durchkreuzt. Dabei bleibt die Höhendimension mehr unbewusst, gegeben oder fertig.

Die Höhendimension tritt mit dem Gehen ins Bewusstsein. Der Mensch muss die Aufrechte zum freien Bewegen im Raum errungen haben.¹

Geht nicht auch das Kind in seinen frühen Entwicklungsstufen diesen Weg in die drei Raumrichtungen und erobert sich eine nach der anderen? Zunächst erlebt das Kind diese räumlichen Ausdehnungen am eigenen Leib durch die eigenen Bewegungen. Es fühlt sich noch nicht in den äusseren Raum eingegliedert. Kann das Kind in der Wiege nicht ganz ernsthaft nach Mond und Sternen greifen? Alles ist ihm nah. Noch einige Jahre wird es dauern, bis das Kind sich räumlich orientieren kann, bis es perspektivisch sieht und Ausdehnungen begreift.

Das Kind in der Wiege

«Glücklicher Säugling! dir ist
ein unendlicher Raum noch die Wiege.
Werde Mann und dir wird
eng die unendliche Welt.»

Friedrich Schiller

Dazwischen liegt eine lange Übergangszeit. Umgekehrt geht der Entwicklungsweg im Seelischen des Kindes mit Gehen - Sprechen - Denken zunächst vom Dreidimensionalen der Willensbetätigung im Gehen aus, schreitet weiter zum fühlenden Menschen im Sprechen und schliesslich zur Eindimensionalität im Denken. Es ist die Fähigkeit der Nachahmung, die das Kind mitbringt und die mit der Hingabe an die Willensbetätigung einsetzt.

Gehen wir dem Raumgefühl in der menschlichen Körperlichkeit noch etwas mehr nach.

Die *Aufrechte* ist beim stehenden Menschen die längste Linie, d.h. der Körper hat in ihr die längste Ausdehnung. Sie spannt sich zwischen zwei polaren Bildungen, zwischen dem kugeligen Kopf und den gestreckten Beinen, durchmisst die ganze Oktave der menschlichen aufrechten Länge. Anders ausgedrückt: Von der Aufrechten, der Höhendimension nimmt sich der Mensch das längste Stück, ist in ihr somit am leiblichsten, am meisten inkarniert. Die Wirbelsäule als tragende Struktur wird gestreckt erlebt, sie ist sozusagen Repräsentant der Aufrechten. Zwar wissen wir, dass sie geschwungen ist und damit die Beweglichkeit und Elastizität der Gestalt ermöglicht. Doch in freiem Stehen wird das kaum gespürt, es sei denn, man richtet das Bewusstsein speziell auf die Wirbelsäule und nicht auf die Gesamthaltung in der Aufrechten. Dass dieses Fühlen von Gestrecktheit, Gradheit da ist, scheint also mehr mit den Kräften des Ätherleibes zusammenzuhängen. In der Aufrechtheit ist ja auch der Leib in seiner Ganzheit einbezogen. Die *Rechts-Links-Richtung* wird als Waagefunktion, als Symmetrie- und Gleichgewichtstätigkeit erlebt. Die Ausdehnung in dieser Richtung ist viel geringer als in der Senkrechten; sie verbindet zwei Seiten der gleichen, fast symmetrischen Körperbildung: Ohr mit Ohr, Schulter mit Schulter usw. Es ist eine Ausdehnung ohne grosse Spannung, sie kann erweitert und verengt werden durch Heben und Senken der Arme und lässt dem Menschen die Freiheit, mit dem Aussen und Innen umzugehen. Eine Abweichung von der Gleichgewichtslage des Rechts-Links wird sofort gespürt, jede Biegung der Wirbelsäule kann wahrgenommen werden. Wie selbstverständlich wird das Rechts-Links als die Verbindende im zwischenmenschlichen Bereich zwischen Gleichem, zwischen Geben und Nehmen empfunden.

Die *Richtung Vorne-Hinten* ist in der menschlichen Körperbildung noch kürzer. Sie verbindet verschiedenartige Ausformungen der selben Körperregion, z.B. Gesicht und Hinterkopf,

Brust und Schulterblätterpartie. Man kann sagen: Die Richtung der Tiefendimension ist am geringsten in der Körperlichkeit verankert. Sie lässt dadurch dem Empfindungsleben mehr Spielraum. Der Mensch kommt in dieser Richtung schneller durch sich hindurch und verlegt einen Teil seiner Richtungsaktivität nach vorne, ausserhalb des Leibes, durch den Blick. Im Vergleich zum Tier könnte man sagen: Die Tiefendimension ist beim Menschen weit weniger verleiblicht, wogegen das Tier sie in seiner längsten Körperausdehnung ganz in sich hinein-nimmt, indem seine Fortbewegungsrichtung zugleich seine stärkste Verleiblichung ist.

Es ist der Mensch auch besonders empfindlich für das Herandrängen der Aussenwelt aus der Vorne-Hinten-Richtung. In recht bildhaften Ausdrücken schlägt sich dies nieder. Der Blick wird verengt durch «Scheuklappen», wird gar verstellt vom «Brett vor dem Kopf» oder innerlich versteckt hinter dem «heruntergelassenen Rolladen». Beim starken Gefühlseindruck ist man «platt» oder gar «flach gelegt». Vor Schwäche «lehnt man sich an» oder ist gar machtlos «an die Wand gestellt». Die Senkrechte kann aufgegeben werden, die Tiefenausdehnung nicht, sie braucht mehr Freiraum. «Schwer legt sich etwas aufs Herz» oder «schnürt den Atem ab». Empfindungen aus dem Tiefenerleben bringen starke Einschränkungen, aber auch starke Freiheitsgefühle. Das Kreuz auf der Brust - wie wir es golden vom Engel kennen und wie die Arme es in der Ehrfurchtshaltung zeigen - ist kein Bekreuzigen, soll aber ebenfalls bewahren, beschützen, verinnerlichen. Dadurch dass es diagonal ist, weist es in vier Weltenrichtungen und nicht zur Erde. Aber es zeigt auch das Hereinströmen zum Kreuzungs-Mittelpunkt.

Wenn man «etwas im Hinterkopf» hat, ist hingegen ausgesprochen, was dieser Richtung des Vorne-Hinten eine andere Dimension gibt. Man spricht ja auch gelegentlich vom «Hintergrund» im übertragenen Sinne als von etwas Geheimnisvollem, Unsichtbarem. Als Goldgrund leuchtet er uns auf Bildern entgegen und lässt die dargestellten Gestalten aus einem Weisheitslicht heraustreten. Mit der Mandorla bekommen die Gestalten ein persönliches Stück Goldgrund. Und schliesslich sehen wir einen Teil der Hintergrundswelt ganz zur Gestalt gehörig, angewachsen zur Entfaltung, in den Flügeln.

Was sagen uns die Abbildungen beflügelter Wesen: Engel, Göttergestalten (Nike, Merkur, Mithras, geflügelte Schlangengötter in Alt-Mexiko, Flügelsonnen)? Und warum empfinden wir diesen Schein von Göttlichkeit auch bei den Schmetterlingen? Es glänzt uns etwas aus der hinteren Welt herein, aus dem unsichtbaren geistigen Raum, aus dem diese Wesen stammen. Nehmen wir die Flügel nicht nur symbolisch, zeichenhaft, auch wenn man sich wenige der abgebildeten Gestalten wirklich fliegend vorstellen kann. Das Weben des Geistes, die himmlische Herkunft wird uns klar vor Augen gestellt. Und so erfährt der äussere Raum eine Ausweitung, weist auf eine Dimension hin, die wir uns gewöhnlicherweise wenig zum Bewusstsein bringen. Als Boten des Geistes erscheinen uns die Beflügelten.

Eines haben alle diese beflügelten Wesen samt Schmetterling und Vogel mit uns Menschen gemeinsam: Sie bewegen sich vorwärts, aus dem Unsichtbaren in die Sichtbarkeit.

Gehen wir vom Wahrbild der Flügel zum reinen Zeichen über, so geht die Tiefendimension ganz verloren. Das Kreuz z.B. zeigt uns die Verbindungen von Himmel und Erde und die Weite des Weltenraumes. Dafür war es seit Urzeiten Symbol. Die Bewegungsrichtung kann es nicht anzeigen, es bleibt sozusagen stehen. Dafür bildet es jedoch das Aussen-Innen ab.

Wie oft sehen wir den Menschen in Kreuzgestalt abgebildet, auch in der Form des TAO. Das gleiche gilt für den Menschen im Fünfstern, bzw. den Fünfstern im Menschen. Der Vergleich: Mensch-Tier-Pflanze mit den Lebensrichtungen nach oben, in die Horizontale und in die Tiefe sehen wir in Kreuzesform in der Vorstellung vor uns. Es ist die Zweidimensionalität der

Fläche, die wir im Zeichnen, Schreiben und Malen zur Verbildlichung vor uns haben. Sie gibt keine Tiefe, hält die sinnliche Anschauung in den zwei Dimensionen der Höhe und Breite fest.

Da staunen wir im Betrachten von Malerei, die uns Tiefe durch Farbwirkungen vor Augen stellt. Es bringt ein Stück Vollmenschliches, Umfassendes in das farbige Bild herein. Eine Vollplastik dagegen lässt alle Dimensionen sprechen. In harmonischer Gleichberechtigung ausgebildet wie z.B. in der griechischen Plastik erleben wir Vollständigkeit, der äussere Raum in seinen Richtungen ist im plastischen Gleichmass erfasst. (Ein Beispiel sei dafür genannt: Der berühmte Poseidon).

Liegt hierin das Geheimnis von Rudolf Steiners Anweisung an Lory Maier-Smits, sie solle die griechischen Plastiken nicht nachbilden? Dies zu tun wäre wohl ein Einstieg in die vollkommene Verkörperung, die nicht zur Bewegung führt. Auch den Abbildungen der Laute, wie sie Edith Maryon einige Jahre später versuchte, wurde die plastische Gestalt genommen. Nach Rudolf Steiners Anweisungen entstanden flächige Gebilde. Die Tiefendimension fehlt. Sie muss von uns, betrachtend oder gestaltend, hinzugefügt, geschaffen werden, einerseits gedacht, andererseits aktiv ergriffen werden. (Es gibt zwar auch Eurythmiefiguren, die die Gestalt von der Seite zeigen; darauf wird noch zurückzukommen sein.)

So scheint die Eurythmie einen ganz besonderen Bezug zur Tiefendimension zu haben, d.h. eigentlich entwickeln zu müssen. Für diese spezielle Aufgabe gab Rudolf Steiner keine besonderen Anweisungen vor dem apollinischen Kurs. Allerdings scheint es sehr früh das frontale Formenlaufen gegeben zu haben; abgesehen von Reigenformen wohl bei allen dionysischen Formen. Es war für die individuelle Gestaltung von Gedichten selbstverständlich.

Denkt man z.B. an die Ich-Linie, so veranschaulicht sie uns urbildlich den Weg, ein Gleichgewicht zwischen Vorne und Hinten zu schaffen. Dabei ist es wohl weniger ein Gleichgewichtsvorgang als eine Ergänzung, ein Aufwachprozess auf höherer Ebene, der im Zurückgehen des vollzogenen Weges in Erscheinung treten muss. Und damit stellt sich die Frage: Ist nicht die Vorne-Hinten-Richtung der räumliche Abglanz der Rückwärts- oder Rückschauübungen, die uns aus dem Strom der Zeit herausreissen? Ist nicht die Ich-Linie der eurythmische Schlüssel zu diesem Leben im und gegen den Zeitstrom? Das Bild des Tores steht vor uns, gemahnend im Durchschreiten nach beiden Richtungen an die Ebene, die Hinten und Vorne trennt und die Rudolf Steiner die Willensebene oder auch «meine Wirkende» nennt.

Was beim alltäglichen Gehen stets «vordergründig» ist, dem Blick nach in den Raum hinein, bekommt in der Eurythmie seine Gegenbewegung, das Erobern des nicht zu sehenden, hintergründigen Raumes. Etwas grundlegend Neues ist hiermit inauguriert. Es unterscheidet die Eurythmie von allen Tanzarten. Weite, Höhe, Überschau, alles Unsichtbare, Inspirierende liegt im hinteren Raum, will von hinten her gestaltet werden.

Kommen uns in der Gestaltung nicht alle höheren Sinne, die ihr Organ über den ganzen Menschen ausgebreitet haben, zu Hilfe? Selbst der Hörsinn ist trotz seines lokalisierten Organs ein rundum Wahrnehmender. Erst der Sehsinn schränkt ein, lässt nur die vordere Welt gelten.

Nach hinten durchzudringen, die Tiefendimension wirklich zu erweitern auf den unsichtbaren Raum, ist eine Zukunftsaufgabe der Eurythmie. Es gelingt nicht vollständig in der Kreisformation, in der sich die Darsteller einander zuwenden. Denn mit dem Ausweiten nach rückwärts ist der Raum schnell zu ende. Und es gelingt gar nicht im Schreiten und Formenlaufen «der Nase nach». Gültig und voll berechtigt sind diese Raumbewegungsformen im Kreis und der Nase nach für die Kinder bis zur Wende des 9./10. Lebensjahres. Danach bleiben sie gültig für manche Reigenformen und Übungen. Bewegt sich die Raumgestaltung aber darüber hinaus im Drehen und Der-Nase-nach-Laufen, so scheint es als ob der Darsteller mehr sich sel-

ber, seiner irdischen Bewegungsrichtung nachginge, selbst etwas sein wolle, und die Raumgesetze ausser acht liesse.

Gewiss gibt es Darstellungen, in denen eine irdisch-emotionale Gestaltung angebracht ist. Auch kann die Vielfältigkeit menschlicher Lebenswege in Märchendarstellungen gut ins Bild gebracht werden durch das reine Vorwärtsschreiten. Doch brauchen wir nicht für alles Zukünftige, Unsichtbare, Übergeordnete den rückwärtigen Raum? Damit ragt die Eurythmie als Schwellenkunst weit über jede Art Tanz hinaus.

Wie Tore stehen die geometrischen Figuren des Agrippa von Nettesheim zwischen vorne und hinten; leben sie doch ganz in der Fläche, die die beiden Welten trennt. Wächtergestalten gleich stehen in der ursprünglichen Ausführung von «Ich denke die Rede» sechs Gestalten hinter dem Vorüberschreitenden, der ihre Weltenzeichen mit dem Rücken fühlen sollte (Ein Vergleich mit Darstellungen von Cherubim-Engeln sei erlaubt, die körperlos aus der Mitte ihrer augenübersäten sechs Flügel herausblicken).

Diese Ebene zwischen Vorne und Hinten ist ja rein äusserlich diejenige, die wir ganz mit den Armen beschreiben oder umgreifen können, im Gegensatz zu den beiden anderen Ebenen, der Horizontal- und der Sagittalebene. Der Willenscharakter tritt hervor, wir können sie darstellend ergreifen, ganz erfüllen.

Wie schwierig die Verbindung mit dem hinteren Raum herzustellen ist, zeigt die Arbeit mit Kindern und Laien, so dass wir gerade dafür besonders gerüstet sein müssen. Es ist dabei eine grosse Hilfe, wenn wir den äusseren Raum mitsprechen lassen. Das heisst: Wir stellen uns bewusst in die Dreidimensionalität hinein, also frontal. Ein Spüren des Rechts-Links - nicht nur nachbarlich und am eigenen Leib - befreit die Bewegung. Das Vorne-Hinten bekommt seine angemessene Stimmigkeit mit dem Raum zusammen.

Es mag eingewendet werden dass die geschilderten Raumqualitäten ein äusseres Gerüst darstellen, nur physische Gesetzmässigkeiten, und nicht eine so grosse Rolle spielen im Gestalten nach «ätherischen Gesetzmässigkeiten», in die der physische Leib hineinfließen soll, wenn er «bewegte Plastik»³ wird. Alle Eurythmieformen sind Ausdruck höherer Gesetzmässigkeiten; an ihnen schult der Eurythmist den Sinn für «ätherische Bewegungsimpulse». Er muss sich aber die äusseren Raumesqualitäten mit seinem eigenen Raumesfühlen neu erobern - so wie die Menschen es in früheren Zeiten naturgemäss hatten - und beide verbinden, um diesem Ziel zu dienen.

Zuletzt sei an die allererste eurythmische Übung erinnert, das Ur-IAO, die in genialer Schlichtheit das Hinten-Vorne und die Mitte zum Bewusstsein bringt und dem Menschen seine Herkunft sowie seine Zukunft fühlbar macht. Schaffen wir einen neuen Goldgrund für die Eurythmie!

(wird fortgesetzt)

¹ GA 324, 2. Vortrag, 17.03.1921

² GA 300, Lehrerkonferenz mit Rudolf Steiner, 25.04.1923

³ GA 277a, Gespräch mit Clara Smits

Hans-Georg Burghardt, ein Komponist im Zeichen Michaels

Jan Bloem, Sänger, Zeist/Holland

«Wie in der Religion leben in der wahren Kunst heilspendende Kräfte. Man kann sie wie eine Art Medizin empfinden und auf sich wirken lassen. Warum lehnen viele Menschen die *moderne* Musik ab? Der Gedanke, dass alles Neue zunächst befremdend wirkt und man eine gewisse Mühe walten lassen muss, bis man sich damit vertraut gemacht hat, wird gutwillig ohne weiteres zugegeben. Aber sie kommen im Grunde deshalb zur Ablehnung, weil diese Musik ihnen keine Seelenspeise, keine Labung für ihr durch den zermürbenden Alltag gepeinigtes Gemüt zu geben in der Lage ist. Sie wird als tönendes Nichts empfunden, als eine einzige Leerheit. Bestenfalls noch als *gekonnt* und *interessant*, aber sie strahlt keine seelische Wärme aus, ergreift den Menschen nicht im Innersten und stösst deshalb auf keine Gegenliebe. Doch im Grunde lechzt die Menschheit nach einer *wahren* zeitgemässen Musik! Unsere Zeit ist (immer noch) todkrank und will geheilt werden. Genialität verpflichtet! Heilen kann man aber nicht aus den Kräften des Intellekts, auch nicht aus den triebhaften Kräften des Blutes, heilungbringende Seelennahrung geben kann man nur aus der Sonnen-Lichtes-Macht des Herzens. Das Herz ist es aber gerade, was die heutige Menschheit sich aus dem Leib gerissen hat. Und das wird der erste und wesentlichste Schritt sein: das Herz wiederzufinden! Das ist der Grundstein des Gebäudes einer zukünftigen Musikkultur. Nur ein Kunstlerherz, das sich mit dem Herzen der Gottheit verbindet, um - wie Beethoven sagt - die Strahlen der Gottheit unter dem Menschengeschlecht zu verbreiten, kann hoffen, heilende Kräfte durch sein Werk auszustrahlen, wie wir es alle ersehen.»

Mit diesen im Aufsatz «Musik im Zeichen Michaels» niedergelegten Gedanken umfasste Hans-Georg Burghardt vor 55 Jahren seine künstlerische Aufgabe, die von ihm als richtungweisend und spirituell verpflichtend empfunden worden ist.

Hans-Georg Burghardt wurde am 7. Februar 1909 in Breslau geboren. Bereits in jungen Jahren offenbart sich eine besondere musikalische Begabung. Im Elternhaus wird Quartett gespielt und das Kind sucht sich ein Stäbchen, um die Gesellschaft zu dirigieren. Bei Fehlern wird unerbittlich abgeschlagen und die Stelle muss von neuem gespielt werden. Nach seinem Abitur an der Gerhart-Hauptmann-Oberrealschule immatrikulierte er sich an der Universität Breslau zum Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie. Des weiteren studierte er am Breslauer Tonkunstlerseminar Kontrapunkt, Kompositionslehre und Musiktheorie. Seine pianistische Ausbildung vollendete er bei dem bedeutenden Pianisten und Pädagogen Prof. Bronislaw von Pozniak.

In Burghardts Tagebuch lesen wir: «Durch meinen Lehrer E. A. Voelkel habe ich mich ernsthaft mit der neutonerischen expressionistischen Musik Schönbergs, Strawinskys, Hindemiths und anderer auseinandergesetzt. Ich tat alles, um diese neue Musik kennenzulernen, zu studieren, hinter ihren Sinn und hinter die technischen Mittel dieser Komponisten zu kommen. Damals schrieb ich ein Streichquartett mit vierstimmigen Fugen im Krebsgang und anderen thematischen Modifikationen und sehe mich noch dicke Zigarren rauchend im Liegestuhl sitzen und Noten schreiben. Denn ich wollte gern wissen, ob ich es in der eiskalten Intellektualität so weit gebracht hätte, um derartiges Werk zu produzieren. Dieses Quartett und andere dieser Werke sind öffentlich aufgeführt worden, aber dann habe ich sie in den Ofen gesteckt, ehe ich im Jahre 1929 nochmals mit Opus 1 begann. Ich versuchte aus einem ethischen Impuls, die atonal gewordene Musik mit dem Herzen zu überwinden. Es spielte sich ein harter Kampf in mir ab, ein Kampf gegen Uberintelligenz auf der einen Seite und Gefuhlseligkeit und -uberschwang auf der anderen. Dieser Kampf gegen Ahriman und Luzi-

fer hat nie aufgehört. Das Gefühl sagte mir aber, dass breite Schichten etwas ganz anderes erwarten, und tief in der Seele hörte ich die mahnende Stimme meines Volkes. So habe ich stets versucht, die goldene Mitte zu halten.»

Durch seinen Nachbarn, Rudolf Meyer, kommt Burghardt schon in jugendlichem Alter mit der Geisteswissenschaft in Berührung. In einem Aufsatz schreibt er später (1992) folgendes: «Vor dem allgemeinen Sturz in den Atheismus bin ich durch die Anthroposophie bewahrt worden. Als Rudolf Steiner 1925 starb, war ich 16 Jahre alt. Nach anfänglichem Lesen in seiner *Theosophie* begann ich mit dem Studium der Zyklen. Es enthüllte sich ein grandioses Weltbild. Dazu kam, dass ich meinen Freund Gerhard Reisch kennenlernte, einen hervorragenden Kunstmaler und Anthroposophen. In einer Breslauer Ausstellung seiner Bilder begeisterte mich besonders ein grosses Michaelsgemälde, das er mir später schenkte, und das dann bis zur Zerstörung unseres Hauses im zweiten Weltkrieg in meinem Zimmer hing. Mehr und mehr erfüllte mich die Tatsache von dem Anbruch eines neuen Michael-Zeitalters, wie es Steiner verkündet hatte. Da fasste ich den Entschluss, einen Zyklus von Klaviersonaten zu komponieren, der aus dem Michaelimpuls gestaltet sein sollte. Ich stand damals im Beginn der dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts. Ein Fortschritt *musste* kommen - er hatte schon radikal begonnen - aber nach meiner Vorstellung nicht so sehr wegen *Verbrauchttheit* des lange Zeit geschätzten Schönen, sondern wegen der neuen Impulse des heraufziehenden Zeitalters. Doch lag es mir nicht, den radikalen Weg mitzugehen, sondern ich wollte einen Fortschritt erreichen durch allmähliche Umwandlung, durch Metamorphose, ein Gedanke, der mir aus Goethestudien vertraut war. So entstanden in Breslau neun Klaviersonaten, die sich später zu einem Zwölferkreis erweiterten.»

Wir lesen weiter: «Ich möchte hier die Begriffe *Konsonanz* und *Dissonanz* von einem mir wesentlichen Gesichtspunkt aus beleuchten. Konsonieren heisst eigentlich weiter nichts als *zusammen-* oder *miteinanderklingen*, und man versteht darunter das ausgeglichene Spannungsverhältnis der gleichzeitig erklingenden Töne. Dissonieren heisst *gegeneinanderklingen*, das will sagen: die Töne stehen in einem gespannten Verhältnis zueinander. Die Prädikate gut oder schlecht klingend müssen als relative angesehen werden. Daraus mag man erkennen, dass ich mir durch Hinwendung zum Geiste, aus einem christlichen Streben heraus die Konsonanz neu errungen habe. Es kann die Frage wach werden: wo findet man denn in der heutigen Zeit überhaupt die Konsonanz? Nun, es gibt die Konsonanz, und wer sie sucht, der kann sie finden -: C h r i s t u s. Harmonisch-konsonante Klänge in unserer Zeit setzen Christusnähe voraus. Im Christuslicht findet man die Konsonanz wieder, und man wird sie als schöpferischer Musiker verwenden zur Charakterisierung jener höheren, lichtereren Sphären, zu denen man in demutvollem Streben hingefunden hat.»

Burghardt widmete 1936 seine erste Klaviersonate seinem Freunde Carl Bergmann, einem damals in Dresden bekannten und hochgeschätzten Pianisten. Dieser äusserte sich wie folgt: «Die Sonate in Es ist ein Werk von michaelischer Grösse. Seine Tonsprache ist edel und hat eine wahrhaft erhebende und gesundende Wirkung. Aufrüttelnde musikalische Gedanken stehen solchen tiefer Versenkung gegenüber, es ist ein Musikstrom, der aus hohen Bezirken empfangen und in eine zwingende Form hineingestaltet worden ist. Wohl zum ersten Mal hat hier ein Komponist ganz bewusst orchestral auf dem Klavier empfunden, und ein Einzelner vermag nunmehr auf einem Instrument die ganze Farbenpracht des Orchesters hervorzuzaubern. Dabei ist das Werk wunderbar klavieristisch geschrieben, so dass es ein wahrer Genuss ist, es zu spielen. Burghardt hat an Bruckner angeknüpft, das neue Zukunftsweisende in seiner Musik ist die Überwindung bzw. Neubelebung des erstarrten Dur und Moll, die

beide in der Terz wurzeln, durch Betonung der Quinte. Dadurch tritt die Tonart zugunsten des Einzeltones zurück. So ist der Zyklus dieser Sonaten entstanden, die bedeutungsvoll in die Zukunft der Musik hineinführen. Im Verlauf des Zyklus wird u.a. eine allmähliche Metamorphose des Stils angestrebt.»

Carl Bergmann bat seinen Freund Hans-Georg, die erwähnten Phänomene schriftlich darzulegen. 1943 erscheint in beschränkter Auflage «Die Sekundskalen als Mittel zu einer neuen Tonalitätsgrundlage».¹

Burghardt über die Sekundskalen: «Aus der Art meines Komponierens hat sich theoretisch ein Sekund-System ergeben. Ich kam dazu auf der Suche nach einem ätherischen Stil, welcher dem Dur einen anderen Platz (in einem neuen System) zuweist und nur als Variante, d.h. als Möglichkeit unter vielen anderen, zulässt. Nicht als erdachte Konstruktion natürlich, sondern weil das in mir lebt und ich so komponieren *muss*.»

Vielfach wird versucht, dem Komponisten musikwissenschaftlich oder musikgeschichtlich einen Platz zuzuweisen. Jedoch steht Hans-Georg Burghardt an der Schwelle zu einer *neuen* Sprache der Töne, wo das Intervall der Sekund so zum Mittelpunktserlebnis werden muss, wie in den vergangenen Jahrhunderten die Terz. Dabei ist aber «das Sekundsystem das weit umfassendere, es trägt das Dur und Moll mit all seinen Gesetzmässigkeiten in sich, aber es verwandelt es auch, hebt es auf eine andere Stufe und bringt eine Bereicherung mit sich, wie man sie im Abendland bisher kaum gekannt hat. (...) Ein wohltuendes Befreiungsgefühl ergreift die Seele.»

In der letzten Lebens Epoche wendet Burghardt sich besonders dem Harmonium zu, «dessen Eigencharakter als *sphärisch* bezeichnet werden kann. Bei dem langgedehnten geblasenen Ton, der so unendlich beruhigend wirkt, kann man die Empfindung bekommen, dass die Töne gewissermassen durch den Raum *schweben*. Der Ton selbst wird angesogen, aus dem Unhörbaren entwickelt und modifiziert.» Hier sind musikalische Formen geschaffen worden, die man als *spirituelle Charakterstücke* bezeichnen könnte.

Zum Schluss ein Zitat aus dem Tagebuch des Meisters vom 27.8.1989.

«In der Lebensrückschau tritt einem vieles wieder ins Bewusstsein, zu dem man noch Ergänzendes zu sagen hätte. Zum Beispiel habe ich in *viel* viel jüngeren Jahren einmal aufgeschrieben, dass ich nur dazu in die Welt gekommen sei, um durch Schönheit zu heilen (durch Musik). Das stimmt auch heute noch, nur muss man wissen, wie das zu verstehen ist. Denn man weiss, dass ich auch viel Dissonantes, scharf Dissonantes geschrieben habe. Das Schöne ist ja sehr dem Wandel unterworfen, es unterliegt dem persönlichen Geschmack, ändert sich in den Zeitepochen und äussert sich im Stil. *Schön* heisst nicht flach, süsslich oder gar kitschig, sondern ist in jedem Fall ein positiver Wert. Ich sehe das Schöne in Verbindung mit dem Wahren und dem Guten. So enthält es diejenige Tingierung, welche ich meine.» Dann folgen Beispiele aus seinen Partituren, wo er auf den Kampf zwischen den bösen und den guten Mächten hinweist. «Wo diese aufeinanderprallen, entstehen scharfe Dissonanzen. Wenn der Kampf mit Hilfe guter Mächte zum Sieg führt, entfalten sich die Motive zu weitgeschwungenen Melodien, oftmals bis ins Presto gesteigert, mitreissend für den Hörer. *Schön?* Nicht im Sinne einer vergangenen Klassik, Romantik, aber wahr und gut, aufrüttelnd, ganz aus den Kämpfen unserer Zeit herausgegriffen. Mut machend, Kraft gebend!» Am Ende dieses Tagebuchfragments steht ein Zitat von Rudolf Steiner aus den Karmavorträgen (GA 238, S. 173/174): «Wenn in vier mal zwölf Menschen wenigstens innerhalb der nächsten Zeit der Michael-Gedanke voll lebendig wird, (...) dann können wir hinschauen auf das Licht, das durch Michael-Strömung und Michael-Taten über die Menschheit in der Zukunft sich ausbreiten wird.» Dieser Licht-Impuls hat das Schaffen von Hans-Georg Burghardt überstrahlt.

¹ «Die Sekundskalen als Mittel zu einer neuen Tonalitätsgrundlage» ist vom Verfasser dieses Artikels neu zusammengesetzt und bei ihm oder in der Buchhandlung am Goetheanum erhältlich. Hans-Georg Burghardts Schaffen umfasst mehr als 116 Opuszahlen, u.a. 4 Sinfonien, 12 Klaviersonaten, eine Oper, mehr als 300 Lieder und Gesänge, viele Orgel- und Harmoniumwerke.

Unter Verwendung von Tagebuchaufzeichnungen und folgenden Veröffentlichungen des Komponisten: «Musik und Menschenbewusstsein» (1935), «Musik im Zeichen Michaels» (1946), «Das Dur-Moll-Problem» (1946), «Harmonium heute» (1987), «zu den 12 Klaviersonaten» (1992).

Jan Bloem, Steniaweg 13L, NL-3702 AE Zeist, Tel./Fax: +31-30-692 56 47

Einige Werke Hans-Georg Burghardts für Orgel und Harmonium sind im Parzifal Verlag auf CD erschienen. Nähere Informationen beim Verlag.

*Parzifal Verlag, Christian Peter
Rüttiweg 56 · CH-4143 Dornach*

Tel: +41-61-701 65 60 · Fax: +41-61-701 65 74

Email: info@parzifal.ch · Webpage: www.parzifal.ch

Die «Melodie im einzelnen Ton» und die zweite Michael-Offenbarung

Alan Stott, GB-Stourbridge

Rudolf Steiner spricht über «die Melodie im einzelnen Ton», indem er uns anregt, unser gewöhnlich-fixiertes *räumliches* Denken – beispielsweise auch in bezug auf den akustischen «Obertonakkord»^[1] im einzelnen Ton – in den Prozess der *Zeit* zu erheben. Der einzelne Ton «ruft eigentlich Erinnerung und Erwartung als Nebentöne melodios hervor» (S. 48).^[2] Es ist immer Steiners Anliegen, das Bewußtsein zu erweitern, um «hinter den Schleier der äusseren Ereignisse» zu sehen, wie er sich woanders ausdrückt. Wir sehen schon hier, daß unsere gewöhnliche Sprache andauernd mit räumlichen Begriffen gefärbt ist («erweitern», «hinter»). Dies erscheint unvermeidlich, aber wir müssen darüber hinauskommen.

Bei diesem Thema weisen die anthroposophischen Musiktheoretiker auf den Aufbau der Skala hin. Die Skala von sieben Tönen ist, nach Hermann Pfrogner, «die ätherische Ebene *im Tonsystem*».^[3] Es wurde bewiesen, daß die diatonische Unterteilung der Oktave nichts Zufälliges ist, sondern es ist die lebendige Erfahrung «als tönendes Abbild des Menschen schlechthin».^[3] Hermann Pfrogner gründet sein Werk auf Steiners weitreichende Entdeckung, daß «der Mensch [...] eine musikalische Skala» ist (S. 51). Die Skala entwickelte sich zusammen mit der menschlichen Entwicklung des Bewußtseins durch die nachatlantischen Kulturepochen hindurch. Die Entwicklung der Skala kann auch mathematisch erklärt werden. Deshalb kann man sagen – wie auch anthroposophische Musiktheroetiker (Pfrogner, Ruland, u.a.) meinen – daß Steiners Andeutungen zur zukünftigen Entwicklung der Musik auf eine weitere und feinere Erweiterung der siebentönigen Skala weisen. Zum Beispiel wird «ein *herzhaftes* Erleben der Sekund», wie es Steiner^[4] ausdrückt, die Grundlage für das musikalische System in der sechsten (der kommenden) nachatlantischen Kulturepoche bilden. Alle diese Überlegungen führen uns nicht weg von der eigentlichen Musik, sondern sie sollten uns tiefer in das Wesen des Musikalischen führen.

Wäre es aber vielleicht auch möglich, mit einer einfacheren, mehr direkten Deutung «der Melodie im einzelnen Ton» zu beginnen? Wir wissen, daß jeder Ton in der tonal komponierten Musik, um mit dem Eigenschaftswort «musikalisch» bezeichnet werden zu können, stufenbezogen gehört werden muß, innerhalb einer Tonleiter, einer Skala. Weiterhin gilt, daß das Ohr, um einen melodischen Zusammenhang zu schaffen, nicht nur fortwährend interpretiert, was es gehört hat, sondern auch das Zuerwartende sozusagen vorhört. Hören ist immer eine Bewegung zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Wahrnehmung und Deutung – zumeist unbewußt oder, besser gesagt, in träumend-fühelndem Bewußtsein. Die Erfahrung ist spontan und vielschichtig. Der Fortgang einer Melodie mag unsere Erwartung erfüllen oder auch nicht; unser musikalisches Auffassungsvermögen hängt auch von der Erziehung und den Gewohnheiten ab.

Das Element der Überraschung ist auch ein Teil der «Erwartung». Dies ist eine wohlbekanntere Erfahrung, wenn man eine Komposition öfters anhört, daß nach kurzer Zeit eine Passage, die zunächst fremd wirkte, wohl noch genial, aber immer selbstverständlicher erscheint. Zuvor hat der Komponist womöglich die gleiche Fortschreitung durchgemacht.

Der Komponist Ralph Vaughan-Williams^[5] gebraucht die Ausdrücke «Erinnerung, Koordination und Erwartung» im Zusammenhang mit musikalischer Deutung. Gemäss seiner Zeit gestaltet jeder Komponist – ja, jeder Künstler – sein innerliches Hören und fördert dadurch die innere Entwicklung seiner Epoche. Steiner sagt sogar, daß das Musikalische «Selbstschöpferisches im Menschen» ist (S. 67). Wir sind da, um unsere eigene Zukunft zu gestalten, um immer mehr Mensch zu werden. Künstler gehen deshalb prophetisch voraus. Sie müssen ihre spontane Eingebung in der Tiefe ihrer Seele (oder sollte es Höhe heissen?) umgestalten in ein Zeitgeschehen. Dank dieser schöpferischen Tätigkeit kann der Spieler bzw. der Zuhörer die Erfahrung nachschaffen. Aber, wie Vaughan-Williams hinzufügt: «um [Beethovens] *Hammerklavier*-Sonate oder die Neunte Symphonie zu schätzen, werden genau dieselben Qualitäten gefordert wie für das Verständnis der einfachsten Melodie [...] nur auf eine viel intensivere Weise.»

Auf dieser Ebene können wir Steiners Rätsel ein wenig näher kommen. Steiner fordert jedoch, den Hörvorgang, alles musikalische Auffassen und Ausüben, mit Bewußtsein zu durchdringen. In *Eurythmie als sichtbarer Gesang* weisen seine Bemerkungen, die unmittelbar anschließen an seine Ausführung zur Melodie im einzelnen Ton, auf das innerste Wesen des Musikalischen hin. Hier gibt er seine «sonderbare» und wohlbekanntere «Definition des Musikalischen»: «Dasjenige, was man hört, ist niemals musikalisch [...] aber das, was Sie nicht hörend erleben zwischen den Tönen, das ist die Musik in Wirklichkeit» (S. 49). Diese Worte erweisen, daß das wirkliche Feld des künstlerischen Forschens sich auf das Innere des erlebenden Menschen richten muß. Dieser Gedanke könnte uns auch dazu ermuntern, die Scheuklappen unserer Spezialisierungen ein wenig zu lüften. Also befaßt sich unsere Beschäftigung mit solchen Inhalten wie Mythologie, Dichtung, Anatomie und Religion, wenn diese sich als aufklärend erweisen für die jetzigen, spezifischen Fragen. Diese Methodik, Verwandtschaften in menschlich-geistigen Gebieten zu suchen, kann auch für manches andere hilfreich sein. Unsere Rechtfertigung stützt sich auf Folgendes:

- (1.) Das musikalische Erleben ist nicht getrennt von allen anderen Erlebnissen;
- (2.) Rudolf Steiners genaue Bemerkungen zum Musikalischen dürfen nirgends getrennt sein von seiner übrigen Forschung;
- (3.) Steiners Werk soll nicht isoliert betrachtet werden von den Erkenntnissen anderer geistiger Lehrer und Traditionen.

Werden diese Voraussetzungen außer acht gelassen, kann jeder von uns früher oder später in Einseitigkeit, Pedanterie oder auch theoretischen Abstraktionen landen – etwas, was Steiner um jeden Preis zu vermeiden suchte. Zudem würden wir geradezu die Argumente von Steiners Gegnern fördern, die sich ihrerseits einseitig mit seinem Werk befassen, wenn sie es nicht überhaupt ignorieren. Steiner¹⁶¹ erinnert uns an eine einzige Quelle:

«Wir haben es bei dieser oder jener Gelegenheit betont, daß das Künstlerische nicht isoliert entstanden ist, sondern daß es aus demselben Quell hervorgegangen ist, aus dem andere menschliche Kulturziele sich entwickelt haben. Erkenntnis, also dasjenige, was man im nüchternen Leben oftmals Wissenschaft nennt, Religion und Kunst sind alle drei im Grunde genommen aus demselben Quell hervorgegangen. Und wenn man in die alten Tempel geht, findet man, daß da nicht eine abgesonderte Kunst, eine abgesonderte Wissenschaft, eine abgesonderte Religion war, sondern daß da eine Erkenntnis zu finden war, die unmittelbar auf die Gestaltung, auf die Konfiguration des Weltenalls ging, die anschaute in Ideen das, was dann im religiösen Kultus so versucht wurde zum Ausdruck zu bringen, daß *in diesem religiösen Kultus sich das Verhältnis des Menschen zu dem wissenschaftlich, erkenntnisgemäß Erschauten zum Ausdruck brachte. Und die Kunst wiederum war nichts anderes als ein im Menschegeist Gestalten, Formen desjenigen, was erkannt wurde, was religiös erhebt*. Kurz, die drei Kulturströmungen: Religion, Wissenschaft und Kunst erwachsen aus einem einzigen Quell, aus einer einzigen Wurzel.»

Die Zahl in GA 278

Ein neuer Blick auf *Eurythmie als sichtbarer Gesang* (GA 278), zeigt, daß die Vorträge durchgehend mit Zahlenqualitäten operieren. Die Bemerkungen über die Melodie im einzelnen Ton kommen im 3. Vortrag. An dieser Stelle könnte einiges daraus aphoristisch genannt sein:

Der 1. Vortrag befaßt sich mit der Ganzheit. Der Dreiklang wird hier eingeführt als «eine Dreiheit» in der Einheit – dieser Ausdruck kommt sogar dreimal vor (S. 21). Die Verhältnisse korrespondieren letztlich mit der «Drei-in-der-Einheit» Lehre.

Der 2. Vortrag ist voller polarer Beziehungen; die Intervalle z.B. werden weitgehend paarweise dargestellt, die Quart, als «ganz besonders interessant», erscheint einzeln dargestellt. Ihr «Sich-auf-sich-Beziehen» ist eine Art Angelpunkt, der ein drittes, mittleres Element einführt, welches sich dann im folgenden Vortrag entfaltet.

Ein erster Einblick in den 3. Vortrag zeigt eine scheinbare Dualität, den Gegensatz des Lebendigen und des Leblosen. Diese Dualität findet sich sowohl in den Themen als auch in den Beispielen. Wir stehen der natürlichen Welt gegenüber, aber die Kunst ist weder ein Abdruck noch eine Imitation dieser Welt. Der Tod ist ein Phänomen des Räumlichen: der Akkord ist der «Leichnam der Melodie». Aber er verbirgt in sich Leben, Bewegung, die wir erlösen sollen in den Zeitstrom. Dies führt uns dazu, in dem einzelnen Ton die (ätherische) Melodie zu suchen und nicht die (physischen) Obertöne, die eigentlich einen Akkord bilden. Tatsächlich erscheinen die natürliche räumliche Welt und die innere musikalische eurythmische Welt als Gegensatz. Jedoch liegt «das Geistige in der Sache» *in* der Musik selber. «...Das, was Sie nicht hörend erleben zwischen den Tönen, das ist die Musik in Wirklichkeit, denn das ist das Geistige in der Sache; während das andere der sinnliche Ausdruck davon ist» (S. 49). Direkt danach offenbart Steiner «die Aufgabe des Eurythmisten»: Durch die Bewegung «bringen Sie in das Musikalische im eminentesten Sinne die menschliche Persönlichkeit hinein, die menschliche Persönlichkeit als Seele» (S. 49). Der *Geist* wird genannt; er wird im Musikali-

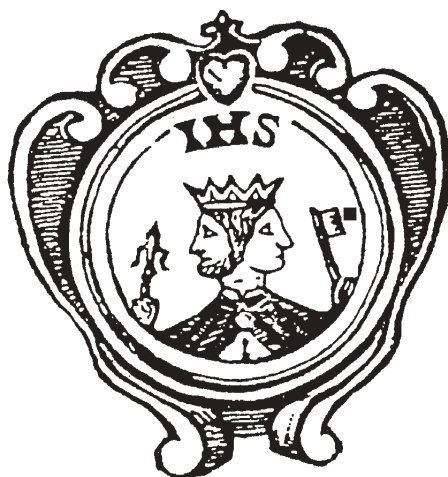
schen gefunden, und wurzelt in der menschlichen Persönlichkeit. «Der eigentliche Geist» wird wieder erwähnt (S. 59) in bezug auf den Taktstrich, mit den folgenden erstaunlichen Worten: «Im Grunde genommen bringt alles übrige nicht den Geist des Musikalischen hinzu, sondern ist unter allen Umständen eine Art illustrativen Elementes» (S. 59). Es muß ausdrücklich gesagt werden, daß das Wesentliche dabei sich nicht einfach auf die Bewegung bezieht, sondern daß es sich hier um das Bewußtsein handelt. Die beiden Stützpunkte des allumfassenden Gesetzes der Polarität – das die ätherische Welt der Bildekräfte schlechthin zeigt und die Basis dieser Vortragsreihe bildet – erzeugen ein Drittes. Dies ist etwas vollkommen Neues und wird in allen anderen Bewegungskünsten heute nicht berücksichtigt. Andere Wege dieser dynamischen Aktivität, die gleichzeitig produktiv und erlösend ist, werden in den folgenden Vorträgen von GA 278 ausgeführt.

Janus

Ein dreifaches Element erschien schon in den Dreiklängen (1. Vortrag), aber im 3. Vortrag tritt das dritte Element, welches als Produkt der Polaritäten erscheint, mehr wesenhaft hervor. Dies ist das Element des *Überganges*, auf das wir hier eingehen wollen. In diesem Zusammenhang erscheint *Janus* als ein geeignetes Symbol. Janus, der Gott der Einweihung, wird mit zwei Gesichtern abgebildet, gleichzeitig in die Vergangenheit und in die Zukunft schauend, auf den Anfang und auf das Ende. Die absteigende, abnehmende Kraft der Sonne steht hinter dem *Janua Inferni*, der Sommer-Sonnenwende im Zeichen des Krebses, dem «Tor der Menschen». Die wachsende und zunehmende Kraft der Sonne steht hinter *Janua Coeli*, der Winter-Sonnenwende im Zeichen des Steinbocks, dem «Tor der Götter». Die zwei Feste des Johannes, das des Evangelisten und das des Täufers, sind hier zu nennen.

Neben vielen Details (z.B. Schlüssel als Symbole) welche mit Janus abgebildet sind, interessiert uns hier besonders Janus als «Meister der dreifachen Zeit» (wie Shiva in der Hindu Tradition). Er ist auch «Meister der zwei Wege» – des rechten und des linken –, welche die Pythagoräer mit dem Buchstaben Y beschrieben. Der dritte oder mittlere Weg führt direkt zur Erlösung – übereinstimmend mit der nicht sichtbaren Verlängerung des senkrechten Teiles des Buchstabens Y. Das dritte Antlitz des Janus ist unsichtbar, weil die Gegenwart in ihrer zeitlichen Erscheinung nur ein unfaßbares Moment ist – vgl. hier Steiners Bemerkungen: «[...] Dasjenige, was man hört, ist niemals musikalisch», weil es sofort den spontanen gegenwärtigen Moment verläßt und Vergangenheit wird.

Es ist wohl bekannt, daß gewisse Sprachen wie Hebräisch und Arabisch keine Verbform für die Gegenwart besitzen. Der Widerspruch kann folgendermaßen aufgelöst werden: Wenn wir über das Vorübergehende hinaus schauen, dann enthält die Gegenwart alles Dasein. Das dritte Gesicht des Janus ist vergleichbar mit dem dritten Auge von Shiva in



Ein Medaillon aus dem 15. Jhr.
zeigt Christus als Janus

der Hindu-Tradition, welches auch unsichtbar ist. Es repräsentiert den «Ewigkeitssinn». Ein Blick aus diesem dritten Auge reduziert alles zu Asche, vernichtet alle Erscheinungen. Aber *wenn die Folge in Gleichzeitigkeit verwandelt wird, bleiben alle Dinge in der ewigen Gegenwart*. Was als Zerstörung erscheint, ist in Wirklichkeit eine Verwandlung.

René Guénon^[7], aus dessen Schriften ich viel gelernt haben, beschreibt eine Darstellung des Janus als Christus. Der apokalyptische Christus, der durch den Tod hindurchgegangen ist, verkündet: «Ich bin das Alpha und das Omega, der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende» (Offb.: 1,8; 21,6; 22,13); er ist Alles.

Das Herz

Nicht nur Musiktheoretiker zeigen Interesse für Steiners rätselhaften Ausdruck «die Melodie im einzelnen Ton». Komponisten nehmen die Äußerung als eine Herausforderung, Interpretieren – Instrumentalisten und Eurythmisten – können darin auch Anregungen finden für ihre Versuche, Kompositionen ins Leben zu bringen. Gewiss, alle drei künstlerischen Wege haben gemeinsam, daß sie das tiefste menschliche Fühlen voraussetzen. Rudolf Steiners Anregungen sind auf das Ich-Bewußtsein gerichtet. Die Persönlichkeit ist im menschlichen Herzen verankert – was schlußendlich im letzten Vortrag von GA 278 erwähnt wird. Hier finden wir die schöpferische Quelle selbst, welche die Menschheit vereinigt.

Der Dichter Norman Nicholson^[8] laßt in seinem Vers-Spiel *The Old Man of the Mountains* («Der Alte Mann aus der Bergen»), Elias sagen:

*«Ihr braucht den Herrn nicht lautstark anzurufen, daß er euch höre.
Der Herr hört in der Stille des Herzens hinein.
Was da geglaubt wird – zwischen dem Klopfen des Blutes –
das hört der Herr.»*

Diese Idee ist nicht nur poetisch oder religiös, sondern auch anatomisch begründet. Der Strom des Blutes hält wirklich für einen Moment an, bevor er die Richtung ändert. Dieser Ich-Moment, ausführlich beschrieben von Dr. Armin Husemann^[9], zeigt bildlich den mittleren Weg.

In der Bibel ist das Herz der Treffpunkt zwischen der empirischen Welt der Phänomene und der Welt der Ewigkeit. «Der Mensch sieht auf den äussern Schein, der Herr aber sieht auf das Herz» (1 Sam. 16,7). «Der Herr» ist die frühere Übersetzung von JHVH, oder Jahveh, ein Name, der heisst: «Er der ist», «Er der erschafft», oder «Er der Sein erzeugt». René Guénon^[10] meint, daß die exakteste Beschreibung von «ICH BIN der ICH BIN» – *Eheieh asher Eheieh* – «Sein ist Sein» heissen sollte. Es ist wichtig zu bemerken, daß die vier hebräischen Konsonanten JHVH etymologisch eine kleine Veränderung des hebräischen Verbes «sein» repräsentieren, was auch «atmen» bedeutet.

In dem Vortrag über das *Gleichgewicht* in der Welt und im Menschen, welcher einige kabbalistische Begriffe erneuert, beschreibt Steiner^[11] die Brustregion als einen Freiraum, der aus allen sechs Raumesrichtungen von Luzifer und Ahriman angegriffen wird.

«[...] So 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 ausbreitet die Wirkung dieses Zaubershauches in die Regionen von Luzifer und Ahriman. Aber hier ist ein Zwischenraum, begrenzt von

rechts und links, von oben und unten, 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.»

Aus dieser Mitte strebt der Mensch an, seine volle Menschlichkeit wieder zu gewinnen. Johannes (Apok. 21) beschreibt das neue Jerusalem als eine Königin, die Braut Christi, eine majestätische Stadt, das Allerheiligste, einen Paradiesesgarten – all dies zusammen. Die Form des Kubus verbildlicht einen abgeschlossenen zyklischen Prozess. Der kubische Raum, das Allerheiligste, ist hier ausgeweitet, um die ganze menschliche Gemeinschaft zu umfassen.

Die Bundeslade, die sich im Allerheiligsten befand, war zugleich Jahves Thron und Schemel.^[12] Zwei goldene Cherubime standen auf jeder Seite der Bundeslade. Einige Gelehrte^[13] meinen, daß die Cherubime Bilder für die erlösten und verherrlichten Menschen sind, «vollkommene Repräsentanten der Menschheit auf der höchsten und heiligsten Ebene [...] wie es vorbestimmt war [...] Der Gott, der sich zwischen den Cherubimen offenbart, ist jener, der in der Form seliger Nähe den Menschen erscheint, und sie im heiligen Bündnis von der Sünde erlöst, so daß er sie führen kann in Seine Gegenwart und Herrlichkeit.»

«Zwischen den beiden Cherubimen», redete Jahveh mit Moses (4. Mose 7, 89). Wenn dies uns an den Ansatzpunkt «zwischen den Schulterblättern» erinnert, dann ist die geschilderte Erfahrung in der Bibel eine Prophezeiung, die auch den eurythmischen Künstler angeht. Anders gesagt finden wir hier eine direkte Verbindung mit denjenigen strebenden Menschen innerhalb der ganzen Menschengemeinschaft, welche einem Beruf wie Eurythmie noch nicht begegnet sind, aber trotzdem schon als «Kollegen» bezeichnet werden dürfen: religiös oder auch mystisch Suchende. Die Tradition des mystischen Aufstieges ist in der Apokalypse dargestellt als das Eintreten in des Allerheiligste, den Himmel selbst. Hier einzutreten bedeutet in die Ewigkeit eintreten und die Geheimnisse der Schöpfung zu schauen.^[14]

In einem anderen Vortrag beschreibt Steiner^[15], wie «der Ätherleib, der beim Musikalischen, beim Singen und auch beim Sprechen eigentlich veranlaßt ist in eurythmischen Bewegungen zu leben, der wird durch die Schwere des physischen Leibes, also durch Ahriman, abgehalten, diese Bewegungen wirklich auszuführen und kann sie nur durch ein einziges Glied zum Ausdruck bringen: er kann sie nur in Lunge und Kehlkopf hineinlegen, indem er die Luft durch diese hindurchpreßt». Durch Ahriman ist «der menschliche Ätherleib so verhärtet worden, daß er die Eurythmie nicht als natürliche Gabe entwickeln konnte». Andererseits, weil die Eurythmie Ahriman abgetrotzt war – und fortwährend abgetrotzt werden muss – kann etwas geschaffen werden, was den ganzen Menschen miteinbezieht. Sollte man deshalb Ahriman nicht dankbar sein, daß er den Widerstand bewirkt, welcher der Menschheit den Fortschritt ermöglichte?

Steiner sagt, daß *alle* Künste den Materialismus überwinden sollen. Er erwähnt den drei-

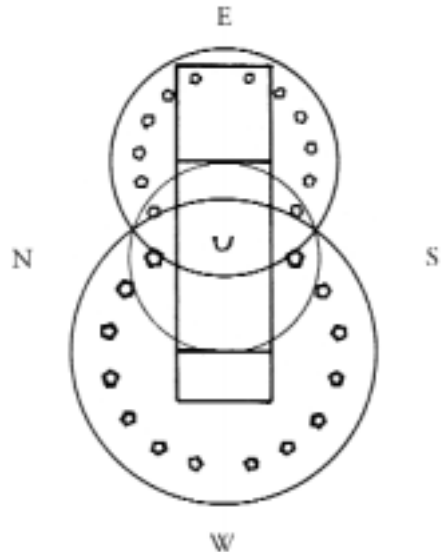


Abb. 2: Der Grundriß des Tempels Salomons über den des Goetheanums gelegt. Der Kubusraum ist die Bühne geworden. Aus Kemper, *Der Bau*. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart.

dimensionalen Raum des Bildhauers, die zwei-dimensionale Ebene des Malers, und: «das Musikalische [...] wird so erlebt, daß der Mensch dabei zugleich *die Welt als seine Welt erlebt*.» In Oslo ^[16] skizziert er die Musikgeschichte, und anhand einer Beschreibung bestimmter Intervalle (Septim, Quint und Terz) betont er die Notwendigkeit «einer Vergeistigung, einer Verspiritualisierung [...]. Sie wird darinnen bestehen, daß wir den einzelnen Ton in seiner besonderen Eigenart kennen lernen werden». Wieder in Dornach ^[16]: «[...] Wenn wir ins Musikalische kommen [...] müssen wir aus dem Raum vollständig heraus. Das Musikalische ist linienhaft, eindimensional. Es wird auch eindimensional *in der Zeilenlinie erlebt* [...]. Die Seele [...] will dasjenige erleben im Musikalischen, was in ihr *jetzt auf Erden* seelisch-geistig lebt und vibriert.» Eurythmie, als sichtbarer Gesang, soll dieses «seelisch-geistige» Erlebnis offenbaren.

Septim, Prim, Terz

Im Laufe unseres Versuches, uns klar zu werden über Steiners Forderung, die Melodie im einzelnen Ton zu finden, werden wir deutlich an die Frage des schöpferischen Bewußtseins herangeführt. Obwohl sie künstlerisch vorgetragen wird, ist die Forderung gleichzeitig eine Hauptforderung an das Bewußtsein des Menschen für Inkarnation, Erziehung, Persönlichkeit – kurz, für den Kampf um unser wahres menschliches Ziel. Dieses Thema ist, wie der Mensch selber, unerschöpflich.

An diesem Ort mag ein Blick auf eine wohlbekannte Anfangsübung hilfreich sein, in der all die verschiedenen Fäden zusammengebracht werden können; denn in allem, was bisher erwähnt worden ist, *liegt dieselbe Grundforderung*.

In der Konferenz in Stuttgart am 30. April 1924 (GA 277a) gibt Steiner die Vokalfolge I, U, A an. Die musikalische Konkordanz ist Septim, Prim, Terz. Die Prim (Grundton) wird erreicht durch eine absteigende Septim und verlassen durch eine aufsteigende Terz. Hier wird die Prim eine Tonleiterstufe und nicht ein melodisches Intervall, der Wendepunkt zwischen zwei melodischen Intervallen («Vergangenheit» und «Zukunft»). Das eurythmische Erlebnis ist nie meßbar in irdischen Zeitmaßen. Hier offenbart die Prim «die ewige Gegenwart». Sie verankert den eurythmischen Künstler in einer rein menschlichen Welt. Mit anderen Worten, die Möglichkeit, eine Melodie im C als ätherische Bewegung in Erscheinung zu bringen, das ist *die toneurythmische Übung*. Durch ätherische, beseelte, mit Bewußtsein erfüllte Bewegung muß der Eurythmist fortwährend diese Gegenwart erschaffen. Diese Zeitkunst, den Raum weder zu verneinen noch als das Einzige zu bejahen, *erhebt und verwandelt* beides – Eurythmist und Raum (mit den Zuschauern) – zum Vermittler dessen, «was im Unhörbaren erlebt wird». Die Vergeistigung des Raumes, das ist die Sendung Michaels ^[17]. Nichts weniger als dies ist gesagt, wenn Steiner ^[18] während der Konferenz berichtet,

«daß durch die Eurythmie eigentlich bis zu einem hohen Grade die Bewegungen des Ätherleibes anstelle des physischen Leibes treten, so daß die eigenen Gesetze des Physischen aufhören, so daß der Ätherleib unmittelbar in der physischen Welt auf dem physischen Plan wirkt, sonst wirkt er hinter dem physischen Plan. Aber das geht dann weiter. Da kann man zeigen: der physische Leib tritt in den Hintergrund, wird nur mitgezogen, der Ätherleib bewegt sich so, daß er in der physischen Welt ist. Der Astralleib wird das, was der Ätherleib sonst ist, geht in die Ich-Organisation hinüber, so daß wir den Menschen drinnen stehen haben in einer höheren Welt schon. Wird der physische Leib mitgezogen, so kommt er hinaus über die physischen Gesetze. Wenn der Mensch sich im Übermenschlichen bewegt, sind nicht mehr die Gesetze der physischen Welt maßgebend.»

Die Frage im Herzen des Zuschauers, setzt Steiner fort, lautet: «Ja, sind denn das alles Engel?» In der Tempel-Terminologie wurde dieser Ausdruck für die eingeweihten Menschen, die Priester, diejenigen, die den himmlischen Aufstieg erfuhren, benutzt. Als einen Teil der zweiten, heutigen Michael-Offenbarung^[19] ist der eurythmische Prozess nicht eine Entwertung, auch nicht ein Anpassen des Geistigen – z.B. indem eine Zeichensprache eingeführt wird, oder eine bloße Symbolik der Realitäten –, sondern eine Umwandlung, eine Erhebung des Physischen ins Reich des Lebens, der Bildekräfte. Dieses geschieht nicht durch eine spekulative Träumerei, sondern im Gegenteil, es ergibt sich durch ein tieferes, konkreteres Denken «vom Innern der Knochen her» – anders gesagt durch echte Inkarnation^[20]. Inkarnation ist eine gegenseitige Aktivität; im umfassenden Sinn ist sie ein atmender Prozess. Steiner charakterisiert sogar die Kunst des Erziehens so, daß man durch sie die Kinder lehrt, «in der richtigen Weise zu atmen»^[21]. Weiterhin: «Der Atmungsprozeß steht in einer unmittelbaren oder mittelbaren Verbindung mit all dem auch, was der Mensch musikalisch erlebt.»^[22]

«Septim-Prim-Terz» wird auf verschiedene wertvolle eurythmische Arten geübt – als Tonwinkel, als Stufen, als Intervalle und Kombinationen dieser Elemente; in verschiedenen Tonhöhen u.s.w. Die Übung melodisch auszuführen in der oben kurzbeschriebenen Art, könnte der wirkungsvollste Weg sein, in das eurythmische und musikalische Reich der Melodie im einzelnen Ton einzutauchen. Dieser «Moment» der Umwandlung – die Tätigkeit des menschlich-göttlichen Atmens – gehört gleichzeitig in das Reich der Offenbarung. Er ist die «einzige Quelle», die «einzige Wurzel»^[5] allen menschlichen Lebens; wir werden seiner gewahr in unserem Innersten; er bereitet die Zukunft der Menschheit vor und ist grundlegend für alles in der musikalischen Eurythmie von Anfang bis Ende.

-
- [1] Jeder menschlich- und jeder instrumentalerzeugte Ton birgt in sich eine verschiedene Anzahl (in verschiedener Stärke) von leise mitschwingenden Obertönen. Dies erzeugt die Tonfarbe. Die Flöte ist reich an Obertönen, die Oboe arm. Nur elektronischerzeugte Töne (Sinustöne) enthalten zunächst keine Obertöne.
- [2] Rudolf Steiner, «Eurythmie als sichtbarer Gesang», Dornach 1984, GA 278. Steiner spricht über «die Melodie im einzelnen Ton» auch während der Fragebeantwortungen vom 30. Sept. 1920, GA 283 (Dornach 1975), S. 84f., und noch woanders. Siehe H. Ruland: Die «Melodie im Einzelton» nach Hinweisen Rudolf Steiners in «Die Geburt der Musik aus dem Wesen des Menschen» (Novalis, Freiburg im B., 1987), S. 67-72. Ruland hört «Erwartung» und «Erinnerung» als Qualitäten von Dur und moll, die Seelenkräfte des Willens und Nachdenkens miteinbezogen.
- [3] Hermann Pfrogner, «Zeitwende der Musik», Langen Müller, München/Wien 1986 (Hervorhebungen original). Pfrogner war ein anthroposophisch orientierter Musiktheoretiker, Professor an der Musikhochschule in München. Seine nicht-anthroposophischen Schriften waren sehr geschätzt in Deutschland.
- [4] R. Steiner, «Das Tonerlebnis im Menschen», Vortrag Stuttgart, 8. März 1923, in «Das Wesen des Musikalischen», GA 283, Dornach 1975, S. 143; und GA 303, 5. Jan. 1922.
- [5] Ralph Vaughan-Williams, «The Making of Music (2)» in *Nationalism in Music and other Essays*, Herausgeb. M. Kennedy, OUP 1987.
- [6] Rudolf Steiner, Ansprache München, 19. Feb. 1918 / Stuttgart, 26. Feb. 1918. GA 277a, S. 110.
- [7] René Guénon, *Fundamental Symbols*. Quinta Essentia, Cambridge 1995.
- [8] Norman Nicholson, *The Old Man of the Mountains*, Faber, London 1946, S. 57, Hervorhebungen hinzugefügt.

- [9] Armin Husemann, «Der musikalische Bau des Menschen», Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1989, S. 214-17.
- [10] René Guénon, «Die Symbolik des Kreuzes» Edition Ambra, Freiburg/Breisgau 1987, S. 90. Gerhard von Rad schlägt vor: «Ich werde für euch sein wie ich für euch sein werde» (*Moses*, Lutterworth, London 1960, S. 21). Siehe auch G. von Rad, *Old Testament Theology*, Vol. 1, Oliver & Boyd, London 1972; Martin Buber, «Der brennende Dornbusch» in seinem «Moses».
- [11] R. Steiner, Vortrag Dornach 21. Nov. 1914, GA 158.
Steiner faßt zusammen: «Der Grund des Monotheismus liegt im alten Zeit-Erleben; der Grund die Trinität zu empfinden, liegt in dem alten Raum-Erleben.» Damals war dieses Erlebnis viel konkreter, elementarer und intensiver, verglichen mit unserer Abstraktheit heute. «Einer der Gottesnamen bei den Rabbinern ist auch Raum; Raum und Gott ist dasselbe.» R. Steiner, Vortrag Dornach, 20. Sept. 1918, GA 184.
- [12] Siehe Roland de Vaux, *Ancient Israel: Its life and Institutions*, Darton, Longman & Todd, London 1965.
- [13] Patrick Fairbairn, *Typology in Scripture*, Kregel, Grand Rapids, Mi. 1989.
- [14] Margaret Barker, *The Revelation of Jesus Christ*, T & T Clark, Edinburgh 2000 – eine entscheidende Arbeit über die Apokalypse.
- [15] R. Steiner, GA 161, Vortrag Dornach, 9. Jan. 1915.
- [16] R. Steiner, «Das Künstlerische in seiner Weltmission», GA 276, Vorträge Dornach, 2. Juni 1923, und Oslo, 20. Mai 1923.
- [17] R. Steiner, «Das Verhältnis der Sternenwelt zum Menschen und des Menschen zur Sternenwelt», GA 219, Vortrag, Dornach, 17. Juni 1914 (auch in Lea van der Pals, «Der Mensch Musik», Dornach 1981, Schlußbemerkung 42).
- [18] R. Steiner, Konferenz am 30. April 1924, GA 277a, S. 141f. Hervorhebungen hinzugefügt.
- [19] «Die Fleischwerdung des Wortes ist die erste Michael-Offenbarung, die Geistwerdung des Wortes muß die zweite Michael-Offenbarung sein.» R. Steiner, «Die Sendung Michaels», GA 194, Vortrag Dornach, 22. Nov. 1919.
- [20] R. Steiner, «Die Weltgeschichte in anthroposophischer Beleuchtung und als Grundlage der Erkenntnis des Menschengestes», GA 233, Vortrag, Dornach, 12. Jan. 1924.
- [21] R. Steiner, «Allgemeine Menschenkunde», GA 293, Vortrag Stuttgart, 21. Aug. 1919.
- [22] R. Steiner, Fragenbeantwortung, Dornach, 30. Sept. 1920, abends, GA 283, Dornach 1975, S. 69.

Eurythmie Beleuchtung von 1969, bis zum nächsten Millennium

Ein bißchen technisches Know-how kann nicht schaden.

John Watson

Eurythmie und ihre Beleuchtung sind seit mehr als 25 Jahren meine Leidenschaft. Als Teenager half ich bei der Beleuchtung einer Aufführung der Eurythmie-Bühne London, am Merlin Theater in Sheffield, Nord England. Für die Bedienung der riesigen, 1.80 m langen, gußeisernen Beleuchtungspulte wurden vier Leute benötigt, die in ihrem Bemühen, reibungslose Beleuchtungsübergänge zu schaffen, mit Armen, Ellbogen und Beinen wie Bewegungskünstler fungierten, um so viele große Regler wie möglich gleichzeitig betätigen zu können. Schnelle Beleuchtungswechsel waren unmöglich, es ging alles aufs Geratewohl. Einige von Ihnen erinnern sich vielleicht auch an eine ähnliche Beleuchtungskonsole auf dem Balkon des Rudolf Steiner-Hauses in London.

Meine professionelle Laufbahn als Beleuchter gab mir in den siebziger Jahren Gelegenheit, die Entwicklung von diesen großen, schwer zu handhabenden Pulte zu den immer kleiner werdenden zu verfolgen. Kleine, motorangetriebene Regler auf dem Beleuchtungspult wurden mit Hilfe von Zahnrädern bewegt und steuerten die Regler, die im Kellergeschoss installiert waren. Die Speicher dieser alten Maschinen waren Lochkarten aus Papier, ähnlich wie die eines Pianolas oder Leierkastens. Dies waren also die großartigen Maschinen der sechziger und siebziger Jahre. Ich kann mich an eine Deutschlandtournee erinnern, bei der wir auf eine Beleuchtungsanlage mit Lochkartenspeicherung stießen, bei der die Geschwindigkeit der Beleuchtungswechsel von der Geschwindigkeit abhing, mit der die Maschine die Lochkarteninformation aufnehmen konnte!

Die elektronische Entwicklung ermöglichte es, daß die Beleuchtungsanlagen durch einfache Handgriffe betätigt werden konnten, die dem Beleuchter die Möglichkeit gaben, immer größere Kontrolle über die zunehmende Zahl der Scheinwerfer auszuüben. Aber das war noch nicht das Ende unserer Probleme. Größere wie kleinere Eurythmiegruppen auf Tournee benutzten normalerweise die Beleuchtung, die an Ort und Stelle vorhanden war. Stellen Sie sich einen Pianisten vor, der ein Klavier spielen soll, auf dem die Tasten nicht an der gewohnten Stelle sind. So ging es uns auf Tournee; die Beleuchtungspulte waren überall anders! Eurythmiebeleuchter mussten ein Auge auf dem Pult und das andere auf der Bühne haben, mit dem dritten die schwerlesbaren Noten entziffern und dann zusätzlich die Bewegungen der Eurythmisten verfolgen. Ich fand, daß ich nur mitkam, wenn ich die Noten und Stücke auswendig lernte. Das ersparte mir Streß und gab mir auch mehr künstlerische Freiheit.

Mit Hilfe der Elektronik wurde es möglich, kleine Beleuchtungspulte mit 18-24 Reglern manuell zu betätigen. Es bedeutete aber, daß noch alle Beleuchtungsinformationen handschriftlich festgehalten werden mussten. Schließlich kam eine grossartige Entwicklung: das Speicher-Pult. Ein Knopfdruck ermöglichte es, eine Lichtstimmung zu speichern. 1971 bediente ich als junger Elektriker eine der ersten computergesteuerten Beleuchtungsanlagen in unserem Land im Crucible Theater in Sheffield. Diese Anlage, bestehend aus 240 Reglern, kostete damals £ 40 000. Heute würde eine ähnliche Anlage etwa £ 2 000 kosten.

Toll! Da wir jetzt Speicher haben, brauchen wir nicht mehr alle Beleuchtungswechsel schriftlich festhalten. Aber das ist noch nicht alles gut so. Obwohl die Beleuchtungspulte mit genügend Speichervermögen für eine gewöhnliche Oper, ein Theaterstück oder Rock-Konzert ausgerüstet wurden, benötigt selbst das komplizierteste Shakespearestück bei weitem weniger Speichervermögen als eine normale Eurythmieaufführung! Diese ersten elektronischen «Speicher-Pulte» besaßen nie genügend Speichervermögen. Das ist immer noch der Fall in einigen Theatern und oft gab es zusätzlich keine manuelle Alternative, keine individuellen Stellhebel, und für alle Beleuchtungswechsel mußten die Einstellungen jedesmal neu eingegeben werden. Dieses System konnte unter Umständen in der Bedienung noch langsamer und umständlicher sein, als die alten manuell betriebenen Anlagen.

Fließende Übergänge

Eine Lichtfarbenstimmung zu erzeugen ist nur die Hälfte der Arbeit. Einer der wichtigsten Aspekte, wenn nicht der wichtigste in der Eurythmiebeleuchtung überhaupt, ist das zeitliche Überblenden von einer Farblichtstimmung zur nächsten. Das ist die zentrale Aufgabe der Eurythmiebeleuchtung. Um das richtig hinzukriegen, sind Proben mit den Eurythmisten nötig. Einfluß auf den Farbwechsel hat auch die Reaktionszeit des Lichtes. Das Licht benötigt eine gewisse Zeit, um die Bühne zu erreichen. Helle Farben reagieren schneller und können grell wirken, wenn sie nicht richtig gehandhabt werden. Tiefe Blautöne können durch die

starken Bühnenscheinwerfer träge reagieren. Individuelle und manuelle Bedienung der Überblendungen ist am besten geeignet, um zu gewährleisten, daß Farbwechsel und Bewegung übereinstimmen.

Die ersten Speicherpulte gaben die Ablendzeiten für jede Beleuchtungsstimmung an. Dies war wiederum ein langsamer und einschränkender Kontrollpult-Typ. Aber schauen Sie sich nur um; es gibt noch eine ganze Anzahl solcher Kontrollpulte!

Die Hersteller verkaufen immer noch Pulte dieser veralteten Technologie. Was gibt es denn heutzutage auf dem Markt? Dank der Rock-/Popindustrie ist viel Geld für die Entwicklung neuer Bühnenbeleuchtungstechnologien, Beleuchtungssteuerungen und neuer Farbtypen da. Die Beleuchtung für Rock-/Pop-Konzerte ist nicht so weit von den Anforderungen an eine Eurythmiebeleuchtung entfernt. Schauen Sie sich solch eine Show an; dort sie arbeiten vielleicht mit Disco-Effekten, aber bei all dem gibt es ausgesprochen schöne Farbmomente, die auch für die Eurythmie nützlich sein könnten.

Bei den heutigen Beleuchtungspultern können die Beleuchtungswechsel im Speicher aufgezeichnet werden, was wiederum den Aufwand für die Beleuchtungsproben erheblich verkürzen kann. Besonders effektiv sind solche Pulte mit einer großen Zahl von Gruppenstellern, mit deren Hilfe die nun aufgezeichneten Lichtbilder vom Beleuchter manuell auf die Bühne gebracht werden können.

Es gibt auch Pulte bei denen die Gruppensteller jedesmal die nächste Lichtstimmung laden, wenn der Startknopf gedrückt wird, wodurch der Eurythmiebeleuchter unmittelbare Lichtwechsel parat hat. Die Geschwindigkeit der Überblendungen wird dabei durch einen Schieber kontrolliert. Mendelssohns Overtüre «Die Hebriden» zum Beispiel, benötigt 41 Wechsel innerhalb von 15 Minuten, die letzten fünf in den letzten paar Sekunden des Stückes. Es war unmöglich, dieses Stück mit einer der alten Anlagen zu beleuchten. Aber jetzt ist das nicht nur möglich, sondern wird sogar mit Hilfe der Steuerung über Gruppensteller künstlerisch kreativ.

Eurythmie Beleuchtung II — Fortsetzung

Wir sind nun beim Speichersteuerpult angelangt und nun folgt ein ein wenig technischer Input. Falls Sie an Technikphobie leiden, legen Sie bitte diesen Artikel nicht weg, sondern lesen Sie weiter!

Digitale Steuerpulte

Was um Himmels willen sind nun digitale DMX Steuerpulte? Viele Leser werden auf Kontrollpulte gestoßen sein, die nicht leichttransportabel sind. Sie bergen eine große Anzahl von sehr empfindliche multicore Steuerkabeln, die den Beleuchtungstisch mit den Reglern verbinden. Dies sind die alten analogen Kabel-zu-Regler-Pulte. Die digitalen DMX-Desks haben telefonähnliche Kabel. Um es einfach auszudrücken: Einige wenige Drähte leiten elektronische Signalgruppen viele Male pro Sekunde über einen Decoder zu den Reglern. Durch dieses kleine Kabel können Steuerinformationen an über 512 Regler weitergeleitet werden. Dadurch ist die Beleuchtungssteuerung leicht transportabel geworden und es ist den auf-führenden Eurythmiegruppen möglich geworden, mit ihren eigenen Steuerpulten auf Tournee zu gehen und sie an das Reglersystem des Gasttheaters anzuschließen, sofern dieses auch mit DMX arbeitet. Endlich jeden Abend das gleiche Steuerpult!

Ich habe die meisten der neuen Beleuchtungsanlagen, die hierzulande in Gebrauch sind, entworfen und habe, wo immer möglich, ähnliche DMX-Steuerpult-Systeme installiert. Das Rudolf Steiner-Haus, die Steuerpulte in Botton Village, an der Michael Hall Schule und der St.

Christophers Schule in Bristol haben alle ähnliche ETC-Pulte. Diese Steuerpulte haben eine Zusatz-Einrichtung, die es ermöglicht, die Aufführung auf einer normalen Floppy-Disc-Diskette zu speichern. Wenn man dann irgendwann mit derselben Aufführung zurückkommt oder wenn diese Aufführung Teil eines größeren Festivals mit anderen Aufführungen ist, kann durch das Laden der Floppy-Disc die ganze Beleuchtung wieder abgerufen werden, vorausgesetzt, daß alle Lichtquellen noch mit den gleichen Reglern verbunden sind und nichts verändert wurde.

Die Zukunft

Und wie sieht nun die Zukunft aus? Schauen Sie sich die neuesten TV Shows, Live-Musicals, Tanzshows, Zirkusse, Rockshows und Opern an, um sich mit dem letzten Trend der Bühnenbeleuchtung vertraut zu machen. Einige der Beleuchtungen werden für die Eurythmie ungeeignet sein, aber es wird auch vorkommen, daß Sie denken: Diese Art von Beleuchtung könnte man gebrauchen. Vielleicht sah es aus wie ein Gewebe aus ätherischen Lichtfarben, die von Pastell bis hin zu tiefen, dunklen Tönen reichten, die dennoch klar wirkten.

Es ist auch möglich, ferngesteuert vom Steuerpult aus die Farben des Bühnenlichtes zu verändern. Lassen Sie uns näher anschauen, was alles nun möglich ist: Gewobene Farbvorhänge aus Licht, die mit der Bewegung mitweben? Das geht jetzt alles. Natürlich, diese Beleuchtungsgeräte sind sehr teuer und manche sind geräuschvoll; dennoch ist es wissenswert, was es alles gibt. Wie alle anderen elektronischen Geräte werden auch diese von Jahr zu Jahr billiger. Es dauert etwa knapp ein Jahr, um die Geräte, die speziell für die Rockindustrie entwickelt wurden, so zu modifizieren und geräuschlos laufen zu lassen, daß sie für das Theater und vielleicht auch die Eurythmie brauchbar werden.

Der Eurythmie-Beleuchtungsaufbau hat gewöhnlich 5 – 6 Grundfarben. Dazu wird eine ungeheuer große Zahl von Beleuchtungseinheiten benötigt. Ich sehe oft Beleuchtungsaufbauten, denen blaue Leuchtkraft fehlt und die viel zu viele gelbe Scheinwerfer haben. Sehr oft heißt es, wenn man eine Blaustimmung hervorruft, daß die Bühne immer dunkler wird. Aber warum sollten wir so eingeschränkt sein? Stellen Sie sich ein Klavier vor, auf dem man nur die Tasten unter dem mittleren C benutzen kann. Das ist ein Problem, vor das uns viele Beleuchtungsanlagen stellen.

Um die Leuchtkraft der Farben untereinander auszugleichen, versuche ich gewöhnlich, einen Beleuchtungsaufbau zu installieren, der die vierfache Zahl an blauen Lichtern enthält wie gelb, dreimal so viel rot wie gelb und doppelt so viel grün wie gelb. Abhängig von der Größe des Theaters und der Zahl der vorhandenen Regler können violett und weiß hinzukommen. Dies ist möglich, indem man Scheinwerfer mit höherer Watt-Leistung oder einfach eine größere Zahl von Scheinwerfern benutzt oder (gewöhnlich) beides. Das Resultat ist, daß sich jetzt die Farbstimmung zum Beispiel von einer Gelbstimmung zu einer Blaustimmung auflösen kann und dennoch die Bühne heller wird. Dadurch wird die Lichtpalette erweitert, so daß die Blautöne mehr zu ihrem Recht kommen und gegenüber den helleren Farben ausgewogener sind. Aber stellen Sie sich vor, wie es wäre, wenn fast alle Scheinwerfer wechseln könnten zu verschiedenen Blautönen, ähnlich wie bei Malübungen an den Waldorfschulen, wo die dunkleren Blautöne am Rande zur Mitte hin heller werden. Dies ist nur ein Beispiel, um zu illustrieren, welche Lichteffekte für die Eurythmie genutzt werden könnten.

Aber o.k., lassen wir die Träumereien beiseite... Wie steht es denn mit den vielen kleinen Aufführungen in kleinen Sälen, Räumen oder Gasthäusern? (Meine Frau Mary und ihre Kollegin Andrea fanden es zum Schreien komisch, in einem Pub vor dem örtlichen Dichterverein aufzuführen: Räumen wir erst einmal die Bierbäuche weg, um etwas mehr Platz zu schaf-

fen. Einzige Stromquelle – eine Steckdose. Da hat man nicht viel Hoffnung auf richtige Farbbeleuchtung zur effektvollen Unterstützung der Eurythmie.) Eine alte Idee, die nun in die Tat umgesetzt wurde, ist die Neu-Entwicklung einer einzigen Scheinwerfereinheit mit drei eingebauten Lampen und dichroidische Primärfarben (hitzebeständig). Mit Hilfe einer einziger Einheit können 58 000 Farben hergestellt werden. Nur ein paar dieser Scheinwerfer für £ 300 könnten sehr nützlich sein.

Steuerpulte werden immer kleiner und billiger und leichter zu bedienen, also Augen offen halten. Prüfen Sie die gesamte Speicherkapazität und ob diese gespeicherten Informationen manuell leicht auf die Bühne gebracht werden können. Können sie schnell aufgebaut werden? Denken Sie daran, daß der Verkäufer wahrscheinlich noch nie Eurythmie gesehen hat und vielleicht nur ein begrenztes Wissen über die Anlagen hat, die er vorführt. Bestehen Sie darauf, die Anlage zu sehen, die in einem Theater installiert ist. Bitten Sie dann den Techniker, vier Farbgruppen aufzubauen, sie zu speichern und manuell mindestens 20 - 30 schnelle Wechsel zu überblenden, bearbeiten Sie dann die Wechsel. Wie Sie sehen, kann etwas technisches Wissen für Eurythmisten sehr nützlich sein. Das bringt mich zum Thema Ausbildung.

Was für eine technische Ausbildung haben Eurythmisten?

Die Antwort ist: Keine! Über die Jahre hin habe ich viele Eurythmisten kennengelernt. Es scheint, daß die meisten in ihrer vierjährigen Ausbildung keinerlei Einführung in Eurythmiebeleuchtung hatten. Viele von ihnen mussten stundenlang auf der Bühne Kostüme hochhalten, ein paar haben neben einem Eurythmisten gesessen, der über Kopfhörer sprach oder ständig zu einem Beleuchter irgendwo hinten im Theater hinaufschrie und das oft in wahn-sinniger Hetze vor einer Aufführung am selben Abend.

Und wie steht es mit tieferen Gesichtspunkten zu den Farben? Gibt es Angaben für Dur und Moll? Sollte man erreichen, daß die Kostüme im Licht «hübsch» wirken oder sollte das Licht die spirituellen Elemente des Stückes darstellen? Wie realistisch sollte die Beleuchtung für ein Märchen sein?

Ein modernes Theater kann ein ziemlicher Schock sein; eine befremdende Umgebung für Eurythmisten. All dieser blendenden Lichter; Bühnenarbeiter, die wissen wollen, was getan werden soll, Sicherheitsbestimmungen..., eine Bühne kann ein gefährlicher Ort sein, besonders beim Aufbau.

Eurythmisten müssen ausgebildet werden! Zumindest müssen sie ein Grundwissen über die verschiedenen Lichtarten haben und was am besten wo angewendet wird, welche Farben benutzt werden sollten. Es gibt buchstäblich Hunderte von Blautönen; welche sollte man benutzen? Wird das gewählte Blau gut zu den anderen Farben passen?

Selbst wenn Eurythmisten nicht die Beleuchtung aufbauen, müssen sie wissen, was sie dem jeweiligen Techniker sagen sollen. Wie lange wird es dauern, die Beleuchtung einzurichten und zu programmieren oder die Aufführungen zu beleuchten? Ich bin sogar Veranstaltern begegnet, die einen Raum gemietet hatten, weil die Zuschauersitze schön aussahen, aber vergaßen, einen Gesamtüberblick über den notwendigen Bühnenaufbau zu bekommen. Das Ergebnis war, daß der Aufbau zu lange dauerte und dadurch alles viel mehr Geld kostete als eine ähnliche Bühne in der Gegend.

Wenn Sie vor einer leeren Bühne oder einem leeren Raum stehen, wie werden Sie diesen Raum verändern und beleuchten, was für einen Vorhang sollte der Hintergrund haben und wie kann er in vier Stunden aufgehängt werden?

Es ist machbar. Ein kurzer Belechtungskurs wird etwas helfen, aber Eurythmisten benötigen dringend praktische Erfahrung, so wie Lehrer Praxis im Klassenzimmer benötigen.

Wenn Ihre Eurythmieaufführungen gut aussehen und professionell wirken sollen und alles glatt ablaufen soll, dann müssen Eurythmiebeleuchter ausgebildet werden. Die Eurythmie benötigt richtige Bühnen-Management-Teams.

Es gibt ein altes Sprichwort, daß «viele Hände die Arbeit erleichtern»! Was ist Ihre Meinung? Wie wäre es mit einem praktischen Kurs oder einer Tagung? Sie können mich entweder per Schneckenpost erreichen:

*Creative Lighting Design, Highfield House, 9 Market Place, Heanor,
GB-Derbyshire DE75 7AA · Fax: +44-1773-6 83 22*

e-mail: john@light-design-ed.demon.co.uk · Website: www.light-design-ed.demon.co.uk

In Deutschland: über Prometheus lighting Peter Jackson, DE-Kassel

John Watson, Mitglied des Verbandes der Beleuchtungsdesigner ist Vortragender und Theaterberater. In den letzten 25 Jahren war er weltweit auf Tournee mit den Bühnengruppen von Emerson, London, Ringwood/Botton und Stuttgart. Zur Zeit ist er Mitarbeiter bei Eurythmy West Midlands, Stourbridge.

(aus dem Englischen übersetzt von Maren und Allen Stott)

Vor 56 Jahren ... und wie ist es heute?

Aus der Lehrertätigkeit an der Eurythmie-Schule am Goetheanum

J. de Jaeger, Leiterin der Eurythmieschule

Welche Bedeutung hat eine Eurythmie-Schule? Diese Frage könnte man sich auf manche Art stellen. Man betrachte einmal die drei Aspekte der Eurythmie, den ersten, welcher der umfassende ist: die eurythmische Kunst als solche, die die Grundlage, die Quelle, die Anregerin sein sollte für die *pädagogische*, für die *therapeutische* Eurythmie. Die Ausbildung ist in ihrem Ductus die gleiche, ob man als Eurythmist sich der Bühne widmen will, oder der Pädagogik oder Heil-Eurythmie, in ihrer Auswirkung jedoch je nach den künstlerischen, pädagogischen oder heil-eurythmischen Fähigkeiten der einzelnen Schüler verschieden. Nicht immer ist ein ausgezeichnete Künstler ein guter Pädagoge; oder, ein Mensch, der geeignet ist, mit Kindern zu arbeiten, ist deswegen noch lange nicht ein ausführender Bühnenkünstler. Selbstverständlich, je mehr künstlerische Kraft im Menschen lebt und erweckt wird, desto fähiger wird er in der pädagogischen und therapeutischen Eurythmie sein. Bei einem Menschen, der nicht mit künstlerischen Fähigkeiten an die Kinder herangehen wird, werden sehr bald die Kinder nicht gedeihen; und ein Heil-Eurythmist, der nicht weiss, den Menschen, den Kranken, den er vor sich hat, künstlerisch zu erfassen, wird bloss Ermüdung, und nicht Heilung und Entspannung bei den Patienten bewirken. Die Ziele, die man sich stellen muss, sind wohl die, dass man bei jedem Menschen Kräfte wecken muss, die ihm zuerst einmal die Möglichkeit geben, *sinngemäß* seinen eigenen Körper zu ergreifen, seinen eigenen Körper als eine gewaltige Gesetzmässigkeit zu verstehen.

Wenn man sich eine Ausbildungsschule vergegenwärtigt und die verschiedenen Stufen, die der Schüler durchzumachen hat, betrachtet, wird man in diesen Vorgängen empfinden, wie durch die Kräfte der Eurythmie der ganze Mensch sich bildet. Ob man klassenweise oder jeden einzelnen Menschen verfolgt, in kurzer Zeit kann man grosse Umbildungsprozesse, Veränderungen im ganzen Menschen wahrnehmen. *Eine Eurythmieschule soll eine Menschenbildungsstätte sein.* Keine Klasse kann man auf die gleiche Art führen und ausbilden.

Jede Menschengruppe ist verschieden, hat ihre individuelle Prägung, muss als solche vom Lehrer ergriffen und verstanden sein, und der Stoff nach den Bedingungen der Klasse gereicht, verteilt und bearbeitet werden.

Mit Mass, Zahl und Gewicht, Gewichtigkeit hat man sich auseinanderzusetzen.

Durch die sich immer wiederholende Tätigkeit am Üben und Arbeiten der sich wandelnden, sich metamorphosierenden Formen der Geometrie, wie z.B. Dreieck, Viereck, Fünfeck, bewirkt man eine grosse innere Disziplin. Eine sich bewegende und lebendige Geometrie macht den Bildekrafteleib rege.

Durch das Umgehen mit der Zahl in den Eurythmieformen lernt man empfinden, was es heisst, allein, zu zweit, zu siebt sich zu bewegen. Dies sind ganz verschiedene Erlebnisse. Wir müssen uns der Zahl freiwillig unterordnen. Es formt unseren Charakter, auf den Anderen in einer Gruppe Rücksicht nehmen zu müssen. Um die Wirkung der Zahlen anschaulich zu machen, sei folgende Übung erwähnt. Sieben Menschen stellen sich in eine Reihe, der erste macht einen ganz langsamen Schritt und gibt das Tempo an, der zweite macht während dieser Zeit zwei Schritte, der dritte drei Schritte und so fort bis zu sieben Schritten.¹ Wenn Ermüdung oder Gereiztheit in einer Klasse auftreten, kann man zur Beruhigung zu dieser von Dr. Steiner gegebenen Übung, die auf dem Zahlenmässigen aufgebaut ist, greifen.

Wenn wir uns mit der Sprache verbinden, wenn wir uns ganz hingeben an unseren Stoff, wie er uns in den Dichtungen entgegentritt, den wir bearbeiten, der zu uns spricht, dann lernen wir erleben die Kräfte der *Sprache*, die unsere ganze Individualität und Ichkraft in Anspruch nimmt und in uns wie ein neues Wahrnehmungsorgan schafft. Durch dieses kommt man zu der geheimen Gesetzmässigkeit der Eurythmie. Wir gestalten unseren Körper in der sichtbaren Sprache, wir werden ganz «sichtbare Sprache». Durch das innere Lauschen und Zuhören auf die Sprache können wir gewahr werden, wie wir eins werden mit der Rezipitation durch das uns dargebotene Wort. Der physische Körper wird von innen her biegsam, durchlässig, gelockert und gelöst; die vitalen Kräfte werden durch Gesetzmässigkeit, durch das Wort gesteigert und geformt. Der Körper wird Instrument, um die Dynamik der Sprache sichtbar zu machen. Wie in einem Wort der Konsonant zum Vokal steht, wie man in der Bewegung die Verbindung von einem Laut zum anderen sucht und formt, um durch das, was zwischen ihnen lebt, zu einer «bewegten Plastik» zu kommen, hier wird die geistige Qualität des Eurythmisten sichtbar - da liegt seine Kunst.

Es ist schön, anzusehen, und für den Lehrer wertvoll zu erleben, wenn in einer Gruppe von studierenden Menschen verschiedene Altersstufen zusammenarbeiten, wenn sichtbar wird, was die Jüngeren scheinbar wie von selbst können und was die Älteren sich mühsam erringen und erarbeiten müssen, und wie dann das Schwer-Errungene der Einen als Qualität in einer Klasse lebt und den Jüngeren geschenkt wird, und diese wiederum etwas ahnen lassen, was durch Geschicklichkeit und Leichtigkeit nicht zu erringen ist.

Es lebt dann ein selbstverständlich soziales und tiefmenschliches Element in der Arbeit, in dem, was man sich gemeinsam erringen will. Das sind Dinge, die man als Lehrer innerlich tragen und pflegen muss. Führen und aufgreifen kann man dann, was sich von Mensch zu Mensch manifestiert; der Lehrer gehört dann auch als «Mit-Übender» in das Ganze hinein.

Falls man im Laufe der Ausbildungsjahre einmal dazu kommt, zu zeigen, was die Schüler sich erarbeitet haben, müsste der Lehrer die vorgeführten Sachen so wählen, dass er dasjenige aussucht, was den Schüler am meisten fördert, und nicht das, was dieser am besten kann. Solch eine Einstellung wirkt dann schon gesundend und bildend. Dieses stellt natürlich an den Zuschauer auch eine Forderung; er sitzt dann nicht da und beurteilt das Erlebte nach einem rein äusserlichen «Schön-Finden» oder «Begabt-Finden», sondern er wird auch

mitengagiert, diesen menschlichen Entwicklungsaspekt mit ins Auge zu fassen.

Jeden Menschen kann man durch die Eurythmie fördern, bilden, sein Urteil und seinen Geschmack entwickeln. Doch über eines muss man sich klar sein: was nun der Einzelne daraus macht, das hängt von seinen ureigenen Kräften, Anlagen und Begabungen ab; in dem, was seine eigentlichen schöpferischen Kräfte ausmacht, ist er ganz auf sich selbst gestellt. Wie manche Begabung hat man schon vergehen sehen, aber auch manche unerwarteten Fähigkeiten sich entfalten sehen durch Fleiss und Hingabe an die Anthroposophie, weil nie eine Eurythmie ohne sie bestehen kann. Das in ihr von Rudolf Steiner der Menschheit Geschenkte muss in unserer Seele gepflegt, ja geliebt werden. Jedem schulentlassenen jungen Menschen müsste, bevor er seinen Beruf ergreift, die Möglichkeit geboten werden, einige Zeit Eurythmie machen zu können, sei dieser Beruf künstlerisch, wissenschaftlich oder praktisch. Dies würde - abgesehen von der Aufgabe der Eurythmie - den werdenden Menschen in unserer zertrümmerten Zeit eine lebendige Seele geben.

Das Ausgeführte will keine Orientierung über Eurythmie sein oder über einen sogenannten Lehrgang. Es ist lediglich die Erfahrung, die man als Lehrer selbst machen kann, und als solches ist dieses geschrieben und gemeint.

Auszug aus: Menschenschule, 18. Jahrgang 11/12, Nov./Dez. 1944

¹ Der Erste bleibt das umfassende Eins in der Siebenheit.

Eurythmie im Arbeitsleben

Drei Wochen bei Bartels-Feldhoff (Bandweberei in Wuppertal) mit Annemarie Ehrlich

Einleitung:

Worum handelt es sich?

Annemarie Ehrlich-Liefmann

Die Betriebsleitung von der Firma Barthels-Feldhoff hatte das Gefühl: es wäre wieder an der Zeit, Eurythmie zu machen mit den Mitarbeitern. Darauf konnte ich nur antworten: aber nicht mit mir, ich habe ja vor drei Jahren schon Abschied genommen.

Da schlug einer der beiden vor: machen wir doch eine Ausbildungstätigkeit daraus. So kam es zustande, dass fünf junge Kollegen für ein paar Wochen im Betrieb waren und mit grossem Erfolg, gerade auch für die Mitarbeiter!

Erfahrung I:

Andrea Lehmann, Wien

Sehr müde und erschöpft nach einem Tag mit fünf Eurythmie-Einheiten und zwei Stunden am Packtisch kehre ich in mein Quartier zurück. Über unsere Erlebnisse im Betrieb schreiben? Das könnte ein Roman werden wo beginnen?

Die einzelnen Gruppen sind buntgemischt. Da stehen Menschen aus der Verwaltung neben Lehrlingen aus der Packerei ... neben Eurythmisten und doch ist das Erlebnis ... wir stehen da als Menschen ... müssen und können uns alle im gemeinsamen Bewegen immer wieder neu diese Fähigkeiten erüben: Nehme ich wirklich meine Nachbarn wahr im Bewegen? ... Habe

ich die Übersicht über das Ganze? ... Bleibe *ich* in Bewegung oder pausiere ich immer, wenn ich irgendwo angekommen bin? ... Finde ich in mir die Sicherheit die ich brauche, um mich in ständig sich wandelnden «geöffneten» Formen immer neu zu orientieren?

Ein Erlebnis in der ersten Woche ... nach 3 x 30 Minuten gemeinsamer Eurythmie gehe ich durch das Haus und habe das Gefühl alle zu «kennen» und *gern* zu haben.

Im Gespräch mit dem Betriebsleiter sage ich, wie erstaunlich schnell man sich sehr gut kennen lernt in der Eurythmie. Als Antwort kommt ganz selbstverständlich: ja, das kann eben die Eurythmie!

Im Gespräch mit dem Unternehmer: «Früher war das Erhöhen der fachlichen Qualifikation Ziel der Fortbildung, heute ist die Frage, wie man die innerbetriebliche Flexibilität fördern kann ... die sogenannten Schlüsselqualifikationen werden wichtig.

Fragen wie:

- Wie entsteht Fleiss?
- Interesse am Ganzen?
- Bereitschaft sich dafür einzusetzen?
- Kommunikationsfähigkeit?
- Konfliktfähigkeit?

Wie können die Menschen fähig gemacht werden, in einer Zeit der sich auflösenden festen Strukturen in der Arbeitswelt, in sich die Kraft der Orientierung (Neu-Orientierung) zu finden?

Ein Artikel in der Süddeutschen Zeitung fällt mir am Abend auf. Er liest sich für mich wie eine Beschreibung, was wir am Tag mit Annemarie Ehrlich geübt hatten: «Mit voller Fahrt durch's tägliche Chaos ... Training im Umgang mit den Turbulenzen der modernen Arbeitswelt» ... Dann werden Seminarbeispiele vorgestellt, wie Manager üben, in Extremsituationen nicht die Führung zu verlieren. ...

Das habe ich in diesen drei Wochen mehr als einmal erlebt. Nicht nur mit Führungskräften. Die Wahrnehmungsfähigkeit, Beweglichkeit, Übersicht des Ganzen wurde so herausgefordert in den Übungen, wenn Formen im Kanon gelaufen wurden, Kugeln abgegeben werden sollten und dann das grosse (meist vor angekündigte) Chaos entstand. Nicht: Ach, wie furchtbar ... ein Chaos! Sondern: ... Wie ordnen wir das jetzt? Wie ist das räumlich? Wie ist das in der Dynamik ... Wie sind meine Verhältnisse zu meinen Nachbarn ... meiner Gruppe oder nur meinem Gegenüber? ... Und schon war das Chaos vorbei ... ohne äusseres Herumorganisieren ... ganz aus dem inneren Bild des Einzelnen. Und alles immer mit Bezug zum Leben ... je nach Menschengruppe die Beispiele ... lebenspraktisch und einleuchtend, dass man jedesmal denkt: eh' klar!

Und das alles nicht etwa mit «vereinfachten» eurythmischen Übungen, sondern so dass ich erlebe: eigentlich möchte ich in dieser Weise die ganze Eurythmie noch einmal durcharbeiten.

Da ich meinen Blick oft darauf richte, wie es den Menschen geht, berühren mich besonders die Veränderungen, die ich wahrnehme. Unsicherheiten, die sich lösen, verkrampte Schultern, die locker werden, von innen aufleuchtende Gesichter, die Anspannung in der Herausforderung, die garantiert jede Stunde kommt und das befriedigende Lösen, wenn es geschafft ist ... und die Verinnerlichung, die erlebbar wird, durch das «Berührt-werden» durch die Erlebnisse an der Eurythmie ...

Wie weit habe ich die Qualitäten entwickelt, um die es im Arbeitsleben geht? Handle ich in der Eurythmie wirklich aus dem Wesen der Sache und dem, was die vor mir stehenden Menschen als Erfahrungswelt haben, oder setze ich etwas «von oben darauf»? Doziere ich? Macht es Spass? Kann ich das Chaos zulassen? Kann ich wirkliche Übersicht bewahren, wenn alles in Bewegung ist ... oder halte ich nur an meinen Vorstellungen fest ... was ich tun will in der Stunde ... wie die Form aussehen soll usw.

Die Eurythmie ist den Menschen nicht fern.

Erfahrung II:

Sibylle Stutz, Lübeck

Da kommen ganz verschiedene Menschen in den Gruppen zusammen: angelernte Arbeiterinnen in ihren Kitteln, kräftige Männer in ölverschmierten Overalls, Sekretärinnen, Abteilungsleiter und wir Eurythmisten. In einer halben Stunde entstehen erstaunliche Dinge. Wir, die wir vorher etwas fremd voreinander standen, kommen in einen gemeinsamen Prozess, lernen ein Gedicht kennen, lauschen auf Laute, geben Kugeln nach bestimmten Regeln weiter und gestalten schliesslich eine komplizierte Form, wie z.B. die Kronenform, kombiniert mit einem Dreieck und sich ständig auswechselnden Plätzen. Übungen, an denen sich mancher Eurythmiestudent die Zähne ausbeissen würde. Und das alles entsteht, ohne dass je eine technische Korrektur erteilt wird!

Wie ist dieses Wunder möglich? Die Eurythmistin arbeitet ganz aus der eurythmischen Qualität der Laute und Formen und schliesst ganz an allgemeine menschliche Erlebnisse an, die jeder nachvollziehen kann. Sie schafft es, die Menschen so anzusprechen, dass sie sich nicht nur als Ausführende oder Nachahmende, sondern als selbstbestimmte, freie Menschen erleben, die die ganze Zeit interessiert und aktiv bei der Sache sind. Eines wird in jeder Gruppe von Beginn an deutlich: Wir stehen nicht alleine hier, wir befinden uns in einer Gemeinschaft! Soll das Ganze gelingen, muss ich meine Mitmenschen wahrnehmen, muss Rücksicht nehmen - manchmal Initiative ergreifen - habe Verantwortung für den Anderen und darf manchmal auch einfach Vertrauen haben. Wie sehr wäre es zu wünschen, wenn auf diese sozialen Fähigkeiten im Studium mehr Wert gelegt werden würde! Wir Eurythmisten mussten oft entdecken, dass die Mitarbeiterinnen besser wussten als wir, wer wo, neben wem gestanden hat.

In einer Gruppe mit vielen jungen Ausländerinnen arbeiten wir an dem Gedicht von A. Silesius: «Mensch werde wesentlich, denn wenn die Welt vergeht, so fällt der Zufall weg. Das Wesen das besteht.» Frau Ehrlich spricht über das Kreuz der Geburt und das Kreuz des Todes und zeigt, wie man dadurch, dass man sich umdreht vom kleinen E (Kreuz der Geburt) zum grossen E (Kreuz des Todes) kommt und sagt: «Da schaut man woanders hin und das gehört zum Wesentlichen des Menschen.» Es ist eine sehr intensive Stimmung an diesem Morgen in dieser Gruppe. Einen Moment lang habe ich den Eindruck, dass das Wesentliche aller Beteiligten stärker anwesend ist und ich erlebe das rein Menschliche, das uns alle miteinander verbindet - wir stehen alle nur an einem anderen «Arbeitsplatz» in diesem Leben. Danach geht es frisch weiter, wir kreuzen unsere Wege und die Frauen entdecken voll Freude was «unterwegs» alles passiert: wie wir uns nähern - wieder entfernen, Strahlen entstehen - zwei Kreise, schliesslich wieder ein grosser gemeinsamer Kreis.

Erfahrung III:

Ulrike Klaffke

An der Pforte wird mir mit einem freundlichen Winken die Schranke geöffnet. Wer und was erwartet mich wohl in der Kantine, in der die Eurythmie stattfindet? Einige der Mitarbeiter erkennen mich als die Frau des Malers, der im Herbst bei ihnen in der Flechterei vier Wochen sein offenes Atelier hatte und dort für sie gemalt hat. Wärme und Herzlichkeit kommen mir

entgegen. Drei Wochen können die Mitarbeiter während ihrer Arbeitszeit täglich eine halbe Stunde Eurythmie machen. Es gibt fünf Gruppen über den Tag verteilt. Morgens um acht Uhr geht es los. Ich bin überrascht, wie selbstverständlich die Eurythmie für alle Teilnehmer ist. Drei weitere Eurythmistinnen sind noch dabei, aber wir fallen nicht besonders auf, gehören einfach dazu. Die Mitarbeiter kommen von den unterschiedlichsten Arbeitsplätzen. Oft sind mehrere aus einer Abteilung in einer Gruppe. Jeden Tag ist es aufs Neue spannend, wie viele und wer kommen wird. Fehlen Mitarbeiter vom Vortag, wird in der Abteilung angerufen: «Wir haben heute zu viel zu tun» oder «Ach, wir haben es völlig vergessen, wir kommen noch!» Schnell muss die Eurythmistin dann überschauen, wie die Übung heute gemacht werden kann. - Nur eine halbe Stunde Eurythmie, dachte ich zuerst. Aber das ist eine lange Zeit zum Mittag und nur dann kurz, wenn, um nicht zu überfordern, nur in kleinsten Schritten die Übung entwickelt wird.

Dabei weckt die leichte Überforderung schlummernde Kräfte und spornt an. Das war für mich deutlich wahrzunehmen. Hinterher hatten die Mitarbeiter strahlende Gesichter. Mut und Risikobereitschaft waren von mir gefragt. Durch die von mir geleitete Eurythmieeinheit wurde mir wieder sehr deutlich: Je sicherer ich mir meiner selbst bin, unabhängig vom eurythmischen Können, und je selbstverständlicher ich Gedicht und Übung zur Verfügung habe, desto mehr kann ich mich den Menschen, die vor mir stehen, öffnen, Vertrauen in meine Gefühle haben und nach ihnen handeln. Trotzdem muss ich mich vorbereiten, kann dann aber alles Überlegte loslassen und auf die momentane Situation eingehen. Wie lösend war es für mich, auch Fehler machen zu dürfen. Dadurch war ich viel mehr eine unter allen und nicht unfehlbar darüberstehend. Ich erlebte es als verbindend, in der Eurythmie einem Mitarbeiter zu helfen und dann selber bei der Arbeit an der Maschine um Hilfe zu fragen. Interessant war für mich auch, wie unterschiedlich Mitarbeiter und Verwaltung anzusprechen waren. Selber eine Bewegung machen, und dabei innerlich die Menschen neben mir auf ihrem Weg zu begleiten, war den Mitarbeitern «zu hoch». Da tat die konkrete Kugel gut. Oder hatte ich es nicht genug am Leben orientiert gesagt? - Als selber Mittuende merkte ich durch kleine Hinweise der Eurythmistin an die Gruppe, wie ich immer wieder nur mit meinen Bewegungen, und ob es direkt um mich herum klappte, beschäftigt war. «Haben Sie Ihre Gruppe, die Menschen, die dasselbe wie Sie machen, schon entdeckt?» Ach ja, da sind ja noch mehr! Und sofort veränderte sich die gesamte Bewegung. Jetzt waren alle gerichtet, aufmerksam auf das Miteinander. Wirklich bei sich und gleichzeitig bei den Anderen. Kann ich nicht überhaupt erst sozial sein, wenn ich das kann, mich nicht verlieren, aber auch nicht verschliessen?

Erfahrung IV:

Silke Karl

Zu meinen eindrücklichsten Erlebnissen gehört wohl eine Situation in einer Gruppe, als die Mitarbeiterinnen plötzlich wach wurden für das Wort.

Das Wort: «besteht». Auf jedes E sollten wir die Kugeln überkreuz an den Nachbarn weitergeben. Eine Mitarbeiterin schlug vor: «auf *be* könnten wir die Kugeln ja viel behutsamer übergeben, aber bei *steht* sollte es viel zielgerichteter sein, so dass beim T die Kugeln angekommen sind.»

Die Bewegung, die sie dabei machte, um zu demonstrieren wie sie es meinte, war für mich das vollkommenste T, das ich bisher gesehen habe. Ohne zu wissen, dass wir in der Euryth-

mie Lautgebärden haben, hat diese Frau durch die Bewegung Sprache entdeckt.

Wie oft *machen* wir Eurythmie, *machen* die Form, die Laute, *sind* es also nicht.

Zu erleben, wie nahe diese Menschen der Eurythmie sind, hat mich zutiefst berührt und beschenkt.

Die andere Entdeckung machte ich, während ich eine Übung anleitete. Anfangs gab ich viele Anregungen und Vorschläge. Das ging wohl ganz gut, doch richtig wohl fühlte ich mich nicht dabei. Bis ich auf die Idee kam und die Mitarbeiter fragte, was sie selbst denn verändern würden. Da kamen so schöne Ideen und Anregungen, dass ich nur staunen konnte, wie schnell die Übung plötzlich klappte.

Die drei Wochen waren nicht nur lehrreich, wie schöpferisch phantasiereich man mit der Eurythmie umgehen kann, sie stellen für mich auch die Herausforderung: wie kann ich so durch und durch in der Eurythmie sein, dass sie für den Menschen da ist, dies gilt für die Bühne genauso, wie für die Eurythmie im Betrieb.

Die Terz will weiter

Heiner Ruland, Öschelbronn

Als Musiktherapeut habe ich das besondere Glück, Empfindungen und Wirkungen, die von den musikalischen Elementen, z.B. den Intervallen, ausgehen, an den allerverschiedensten Menschen zu studieren. Dabei erlebe ich oft, dass die interessantesten Aussagen gerade von Menschen kommen, die sich selber für unmusikalisch halten und dann doch mit Erstaunen feststellen, dass so etwas wie ein musikalisches Intervall sich als deutlich sich ausprechendes Wesen zeigt.

Öfter komme ich mit Patienten innerhalb der Arbeit mit der Leier dazu, dass wir aus den grundlegenden Bewegungs- und Empfindungsübungen, die überhaupt erst mit dem Instrument vertraut machen, nach einiger Zeit die steigende und fallende Quint entwickeln. Das ist freilich schon ein gewaltiger Prozess, von willenshaft-bewegungsmässigem Rhythmischem jetzt in das lauschende, «bedächtige» (wie Gedanken sich anfühlende) Intervallische herüber zu kommen.

Die Quint zeigt sich dann als das eigentliche Urintervall seelischen Erlebens: steigende Quint als Weitung der Seele in Staunen, freudigem Erschrecken, Erwarten, Sehnen, Fragen, physiologisch mit dem Einatmen verbunden - fallende Quint als Raffung der Seele im Antwort-Erhalten, bestätigendem Feststellen, Sich-Entschliessen, physiologisch mit dem Ausatmen zusammengehend.

Dass die Quint tatsächlich ein Urerlebnis der menschlichen Seele darstellt, steht offensichtlich auch hinter Rudolf Steiners lapidarem Satz aus dem Toneurythmiekurs: «Die Quinte ist der Mensch». ¹ Zwar schildert er den atlantischen und früh-nachatlantischen Menschen als in der Septimenempfindung lebend; aber der ist mit seiner Seele musikalisch nur ausser sich in einem Übermenschlichen, Kosmischen. Der neuzeitliche Mensch, der das volle Quinterleben eigentlich verloren hat ², weil er inzwischen in das Quart- und dann besonders das Terzerlebnis stark eingedrungen ist, verinnerlicht dadurch zwar sein ganzes seelisches Erleben, verliert dabei aber «den Anschluss an die Welt» ³, d.h. sein volles Menschsein, wie es eigentlich dem Kosmos gegenüber immer offenstehen müsste.

Im Terzerleben immer mehr auch physisch-leiblich in uns hineindringend ³, kapseln wir uns musikalisch ab vom Kosmisch-Übermenschlichen, in dem der atlantische Musiker noch ausschliesslich lebte. Wir kommen damit, wie die musikalische Entwicklung im 20. Jahrhun-

dert zeigt, auch in die Sphäre des Untermenschlichen, sogar Untersinnlichen. Diese «Hölenfahrt» ist eine konsequente Folge der Terz-Verinnerlichung und muss in der menschheitlichen Musikentwicklung einfach bestanden werden.

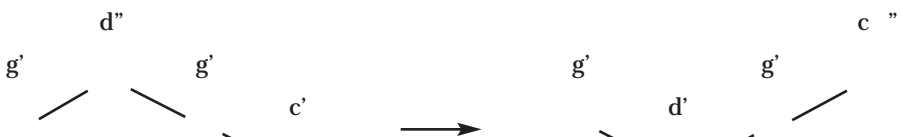
Die Quint ist uns dabei immer als rettendes Richtbild unseres eigentlichen Menschenwesens geblieben, auch wenn wir sie bislang noch gar nicht wieder als vergeistigten Seelengestus innerlich wirklich erfüllen können («leisten können», hätte Hermann Pfrogner gesagt). In der Dominanten-Atmung der Kadenz schwingt die Quint aber immer noch mit; vom Mittelalter herkommend über Renaissance, Barock, Klassik, Romantik und vielfach modifiziert bis in die verschiedensten Bezirke moderner Musik ist sie immer noch zu spüren.

Das 20. Jahrhundert hat sogar eine besondere Vorliebe für die Quint entwickelt, zu erleben etwa in den beliebten Quint-Bordunen, Quintparallelen der Musiksparten besonders um die Singbewegung bis zur Jahrhundertmitte. Es ergaben sich da auch im Melodischen viele Anklänge und Annäherungen an das, was wir in der Pädagogik - angeregt durch Rudolf Steiner - als «Quintenstimmung» für die jüngeren Kinder zu bezeichnen gewohnt sind; dies fand sich vielfach in pädagogischer, aber auch Kirchenmusik, ohne dass dabei immer ein Zusammenhang mit «Waldorfkreisen» bestanden hätte.

Suche und Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Reinen, Kindhaft-Offenen des Menschen drückte sich darin aus; im kleinen Kinde mit seiner noch paradiesischen Vollkommenheit erleben und lieben wir ja immer noch unser eigentliches Menschwesen, wie es ursprünglich war und wie es immer wieder neu werden sollte. Und so wird bis heute noch in bestimmten musikalischen Kreisen - oft auch un- bis halbbewusst - das musikalische Quintwesen, Quintenreinheit über alles gesetzt und in emotionalen Gegensatz gebracht zur Terz - freilich der Terz, wie sie unser allgemein übliches Musikleben und -unwesen bestimmt. -

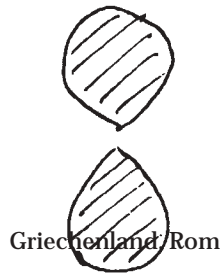
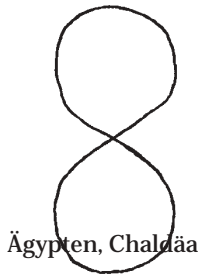
Nun ist es für mich in der Musiktherapie immer ein bedeutsames Erlebnis, wenn ich mit dem Patienten in der geschilderten Weise den Wege gehe von der Quint als Urintervall bis in die Terz-Verinnerlichung - man könnte auch sagen: Terz-Enge. Die Quint als Urgestus seelischer Weitung und Raffung kann und muss er selber aus den Vorübungen heraus finden; darauf lege ich Wert und gebe nur Einhilfen, lasse ihm genügend Freiheit und Zeit - auch zum «Daneben-Empfinden».

Ist der Quintgestus schliesslich wach-fühlend sicher genug erfasst - und das ist eigentlich mit fast jedem Menschen möglich - so lassen wir in einem weiteren Schritt steigende und fallende Quint sich umstülpen in fallende und steigende Quart:



Die Quart gibt deutlich nicht mehr das Empfinden des Ein- und Ausatmens her. Wenn auch das g'-d' noch wie fragend offenbleibt, das g'-c'' wie antwortend abschliessen will, so sind doch beide Quartan, fallend wie steigend, wie in einem Innenraum gefangen. Beide stossen wie von innen an der Wand dieses Innenraumes an und finden nicht mehr hinaus in die Welt.

Wunderbar passt hierzu die Zeichnung Rudolf Steiners aus dem 6. Vortrag «Die Sendung Michaels»⁴, mit der er den Atmungsprozess, seelisch-geistig als Welterfassungsprozess verstanden, in der dritten und vierten nachatlantischen Kulturepoche charakterisierte:



Wir können vom Musikalischen her hinzufügen:

Quint

Quart

Es sind ja tatsächlich die Intervalle, die diese Epochen musikalisch bestimmt haben.

Lassen wir nun in einem weiteren Schritt die Terz um das g' herumschwingen, dann gehen wir noch tiefer in den von der Quartempfindung gebildeten Innenraum hinein:



Vom Gefühl des Öffnens und Schliessens oder Fragens und Antwortens bleibt hier kaum noch etwas übrig. Aber eines wird immer wieder von den Menschen bemerkt: «Die Terz will weitergehen.» Sie ist nicht mehr von dem aus Quint und deren Quart-Umkehrung gebildeten, wie statischen Innenraum eingeschlossen; sie will da heraus, sich freimachen und entfalten als ein neues Wesen: ein Vogel, der aus dem Ei schlüpft.

Wandeln wir das g' -e' noch zum g' -es', so dass es jetzt konsequent immer die grosse Terz ist, die steigt und fällt, dann erleben wir die Geburt von Dur und Moll als der Urpolarität, die Goethe überhaupt als die Grundlage alles künftigen Musikalischen erschaute. Sie geht als Frucht aus der alten Quinten-Atmung hervor, die dem Menschen auch im Musikalischen als Gnadengeschenk von «zweierlei Gnaden» (Goethe, Divan) mitgegeben war, die er aber von der inneren Terzempfindung aus in Zukunft von der geschöpflichen Ebene immer mehr auf die eigenschöpferische Ebene heben muss.

Die Terz ist es, die uns einst «den Anschluss an die Welt» und an unser eigentliches kosmisches Menschenwesen hat verlieren lassen. Wir haben diese Terzempfindung inzwischen «wenigstens bis zu einem gewissen hohen Grade errungen»?. In der weiteren Entwicklung unseres fünften nachatlantischen Zeitraumes wird es noch immer die Terz sein, die uns dann auch «den Anschluss an die Welt» allmählich wieder finden lässt; denn sie ist fähig, auch bereits die zukünftigen Kräfte von Sekund und Prim mit sich wirken zu lassen. Dadurch werden Tonskala und Tonempfinden in der Weise erweitert, dass das von Goethe erschaute erweiterte Dur-Moll-Prinzip zum neuen kosmisch-irdischen Atmungsgeschehen in der Musik werden kann.⁵

¹ GA 278, Vortrag vom 20. Februar 1924

² ~~GA 283, Vortrag vom 8. März 1923~~

³ GA 283, Vortrag vom 7. März 1923

⁴ GA 194, Vortrag vom 30. November 1919

⁵ Weiter ausgeführt in H. Ruland, Dur und Moll als Urpolarität in «Das Goetheanum» vom 25. Juni 1995

Stil und Farbe in der Toneurythmie

- Beobachtungen zu den Kleid- und Schleierangaben Rudolf Steiners -

Hans-Ulrich Kretschmer

Farben sind etwas, wo hinein der Mensch schnell mit dem Erleben eintauchen kann. Sie sind seiner Seele sehr nahe. Für die Eurythmie stellen die Farben Qualitäten dar, die wie kaum etwas anderes in der Lage sind, Seelisches in Bewegung zu überführen. Im Vortrag vom 29. Dezember 1914 (GA 275) spricht Rudolf Steiner vom Ursprung der einzelnen Künste im Menschen und schildert, wie die Malerei dadurch entsteht, dass der menschliche Astralleib sich um eine Wesensgliederstufe tiefer in den Ätherleib gleichsam hineinschiebt und dort tätig wird. Im Vortrag vom 8. Mai 1921 (GA 291) äussert Steiner sich direkt über die Farbe: «Die Farbe ist der Träger des Ichs und des astralischen Leibs in den physischen und den Ätherleib hinein». Aus beiden Zitaten möge deutlich werden, wie sich das Farberleben des Menschen an der Schnittstelle von Seele und Leib entzündet und deshalb in ganz besonderer Weise in der Lage ist, für den Eurythmisten die Brücke von der Empfindung zum Bewegungsleib zu schlagen.

Nun könnte man erwarten, dass ein eurythmisches Arbeiten aus den Farben heraus also den idealen Einstieg in ein musikalisches Werk bieten würde. In der Praxis zeigt sich jedoch, dass der Ausgangspunkt der Farbe zwar das Erleben verstärkt, jedoch in der Regel zu überraschend subjektiven Ergebnissen führt, selbst bei erfahrenen Eurythmisten. Wer will, kann dies durch folgendes Experiment selber überprüfen: Man wähle verschiedene musikalische Werke mit (den entsprechenden Personen nicht bekannten) Farbangaben Rudolfs Steiners zu Kleid und Schleier und lasse sie aus dem Hören und Bewegen heraus die Farben bestimmen. Dann stelle man fest: Wie oft stimmte das Ergebnis mit den Angaben Steiners überein oder tendierte zumindest in dieselbe Richtung? Wie oft war das Gegenteil der Fall bzw. kam es sogar zu exakten Umkehrungen von Kleid- und Schleierfarbe?

Hieran schliessen sich die folgenden Fragen an: Worauf habe ich eigentlich gehört? Woran hat sich mein Farberleben entzündet? Was hat das mit dem Stück und was hat das mit mir zu tun? Eine Antwort auf diese Fragen (und eine Erklärung für die divergierenden Farbergebnisse) ist wohl im persönlichen Stilempfinden zu finden. Neigt der eine dazu, alles mit einer romantisierenden Expressivität zu versehen, so hört der andere alles mit dem Ohr von Bach usw. Beschäftigt man sich systematisch mit den Farbangaben Steiners, so beginnen sich diese jedoch gerade aus dem Stil der Komposition zu erklären. Mit anderen Worten: Dasselbe Werk, unbewusst aufgefasst im Sinne einer anderen Stilepoche - also z.B. eines Mozarts im Sinne Beethovens -, würde zu anderen Farbergebnissen leiten. Daran hat übrigens auch die Interpretation des Musikers ihren Anteil. Ein Studium der Farbangaben Steiners zeigt hingegen wieder, wie erstaunlich wenig abhängig Steiner von den interpretatorischen Gewohnheiten der Musiker seiner Zeit gewesen sein muss. Im Gegenteil: Die Farbangaben Steiners zu den einzelnen Kompositionen können nicht nur den Eurythmisten, sondern auch den Musiker zum Stil erziehen.

Die folgenden Ausführungen gehen von der Erfahrung aus, dass sich hinter den Farbangaben Rudolfs Steiners zu Kleid und Schleier in der Toneurythmie Urbilder der einzelnen Stilepochen verbergen, die bewusstseinsgeschichtlich und eurythmisch-menschenkundlich erarbeitet werden können. Diese Urbilder individualisieren und differenzieren sich natürlich in die Stile der einzelnen Komponisten und Kompositionen aus (sonst müssten ja alle Stücke von Beethoven in beispielsweise «blau-rot» eurythmisiert werden). Die praktische Erfahrung zeigt weiter, dass man aber gerade der einzelnen Komposition erst dadurch gerecht werden kann, dass man sie auf dem Hintergrund ihrer Stilepoche zu erfassen versucht.

Um Missverständnissen vorzubeugen, sei noch angemerkt, dass man durchaus in einem goethenistischen Sinne ein Urbild z.B. einer Stilepoche in sich tragen kann, und dennoch im konkreten jeder Eurythmist und Musiker diesem eine deutlich andere individuelle Gestalt

geben wird. Einem künstlerischen Arbeiten, das ohne übersinnliche Urbilder auszukommen meint, kann der Verfasser sich jedoch nicht verschreiben. Denn eine so verstandene künstlerische Freiheit reduziert Kunst auf persönliche Selbstverwirklichung. Nach der Erfahrung des Verfassers erhält der Künstler gerade dadurch, dass er sich imaginativ-inspirativ in ein Urbild hineinstellt, alle Freiheit der konkreten künstlerischen Ausgestaltung. Im Sinne Goethes: «Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.»

Im Aufsatz «Die Stile der neuzeitlichen Musikgeschichte und die *Ideale* der Toneurythmie» (erschieden im Sektionsrundbrief Ostern 2000) sind die Urbilder der Stile bereits bewusstseinsgeschichtlich und vom musikalisch-toneurythmischen Grundprozess aus skizziert worden. Darauf kann nur verwiesen werden. Hier soll nun der Niederschlag der Stile im toneurythmischen Gebrauch von Kleid und Schleier behandelt werden, worin sich unmittelbar das «Lebensgefühl» jeder Stilepoche ausdrückt. Daraus lässt sich in der toneurythmischen Praxis dann ein sachgemässer Umgang mit den Farben von Kleid und Schleier entwickeln.

Barock: Die eurythmische Bewegung entspringt einer seelisch-geistigen Hingabe an die Melos-Lichtquelle des Musikalischen im hinteren Umraum des Kopfes. Dort urständig wird der musikalische Strom zwischen den Schulterblättern im Herzraum empfangen und ergreift die ganze Gestalt als toneurythmische Bewegung. Es gilt, sich so transparent wie möglich zu machen für die Musik, die durch den Menschen strömen will, und nach Möglichkeit alle subjektiv-seelischen wie leiblichen Hindernisse aus dem Weg zu räumen. Barocke Musik bahnt sich selber den Weg durch die eurythmische Gestalt und ergreift diese in Bewegung. Alles will unmittelbar in strömende Bewegung übergehen. Dem entspricht die Farbe des Kleides. Die menschliche Individualität ist hierbei noch rein empfangend. Der Schleier ist deshalb auch noch nicht Ausdruck seelischer Individualität. Er bewegt sich noch wie in einer Art Hülle, die den Menschen umfängt und trägt. Diese Art von völliger Hingabe an das «Himmelsgewölbe» verlangt von uns heute innere Überwindung und höchste geistig-seelische Aktivität. Sie wird in der Farbe des Schleiers repräsentiert.

Klassik: Mit der Epoche der Aufklärung beginnt das menschliche Individuum sich selber zu entdecken und auszudrücken. Die eurythmische Bewegung hat ihren Ursprung im musikalischen Lausraum hinter dem Kopf nicht vergessen, setzt aber jetzt zentraler und direkter im Herzraum an. Der toneurythmische Bewegungsstrom wird von der seelischen Mitte aus aktiv impulsiert und gefühlt: Die Farbe des Kleides als Ausdruck individueller weltgerichteter Fühlensaktivität. Durch die Schleiergebärde gestaltet das Individuum nun ein atmendes, schwingendes Verhältnis zum Umkreis. Man hat sich vom Umkreis ein Stück weit emanzipiert und seine eigene Mitte gefunden, aber der tragende Umkreis ist noch nicht völlig verloren. Zwischen Zentrum und Umkreis «spielt» das Individuum: Farbe des Schleiers.

Beethoven: Das Individuum wird sich seiner eigenen schöpferischen Kräfte bewusst. Alle eurythmische Bewegung wird vom solar plexus aus willentlich impulsiert. Bei Mozart gestalteten sich die Zeitverläufe noch «natürlich», jetzt werden sie von vorne bis hinten willentlich beherrscht, auch «gegen die Natur». Dieser Zeit schaffenden und gestaltenden Willenskraft entspricht die Farbe der Bewegung. Der Schleier entfaltet bei Beethoven erstmals sein eigentliches Wesen. Er wird Ausdruck des seelischen Eigenraumes des Menschen. Die noch bis hin zu Mozart tragende Umkreishülle ist verschwunden, der Mensch kann und muss sich seinen individuellen Seelenraum selber schaffen. In der Schleierbewegung herrscht jetzt das Gesetz der astralischen Zeit, die aus der Zukunft des Umkreises wie entgegen fließt (im Gegensatz zur ätherischen Zeit des toneurythmischen Bewegungsstromes, die von der Vergangenheit durch den Menschen hindurch in die Zukunft fließt) und vom Menschen willentlich ergrif-

fen und schöpferisch gestaltet wird. Dem entspricht die Farbe des Schleiers.

Romantik: Im Menschen ersteht eine starke Sehnsucht danach, träumend über die Grenzen des eigenen Seins hinauszuwachsen. Ein Teil der eurythmisch-ätherischen Bewegungskräfte wird nun dazu verwendet, um den eigenen Seelenraum weit in die Umgebung hinein auszudehnen. Der eurythmische Bewegungsstrom wird dafür ein Stück weit willentlich zurückgehalten, wodurch sein «Vergangenheitscharakter» (ätherische Zeit) noch stärker zum Vorschein kommt. Der Schleiergebrauch dehnt sich bis weit in die Umgebung hinein aus, der «Zukunft» entgegen. Bewegung und Schleier kommen dadurch bisweilen in eine starke Spannung zueinander (Chopin u.a.), als Abbild des romantischen Menschen, der zwischen der Erdenrealität und einer idealen Welt, die er noch nicht vollbewusst greifen kann, hin und her gerissen wird. Zwei Komponisten vom Anfang und Ende der romantischen Epoche zeigen Besonderheiten: Bei Schubert geht die Bewegung etwas mit der «Zukunft» des Schleiers mit, während bei Brahms der Schleier ein Stück weit an der «Vergangenheit kleben bleibt». Aus dem Ungleichgewicht zwischen gehaltener Bewegung und in den Umkreis ausgedehnter Seele ergeben sich die Farben für Kleid und Schleier. Dies gilt gleichermaßen für poetische wie für dramatische Stücke.

Moderne: War die Umgebung in der Romantik ein ausgedehnter Seelenraum, so wird sie bei den spirituell orientierten Komponisten der Moderne zum Geistraum. Die Schleierbewegung wird vom solar plexus aus willentlich über die Schwelle bis hin zu den musikalisch-geistigen Quellen des Umkreises fortgesetzt, von wo aus vollbewusst wiederum der musikalische Bewegungsstrom empfangen wird (Das letzere gleichsam wie bei Bach, nur dass dieser noch nicht aktiv und bewusst in den Umkreis greifen konnte). Die Seele findet in ihrer Fühlensmitte zum Gleichgewicht zurück, zwischen individueller menschlicher Eigenaktivität (Schleier-Umkreis) und Transparenz für den musikalischen Melos-Lichtstrom (Toneurythmische Bewegung «durch den Menschen» hindurch). Vergangenheit und Zukunft von Bewegung und Schleier halten sich im Tableau die Waage. Die Farben für Kleid und Schleier drücken die spezifische Geartetheit dieses Gleichgewichts aus: zwischen der menschlichen Individualität, von der die willentliche Aktivität in den Umkreis hinein ausgeht, und dem Umkreis, der von der Individualität des Menschen aufgenommen und in toneurythmische Bewegung überführt wird.

Eurythmie: Der ganze Mensch

Thomas Göbel

Die Eurythmie hat Rudolf Steiner am sprechenden und singenden Menschen entwickelt. Zum Gesang und zur Sprache offenbart die Eurythmie diejenigen Prozesse, die in der Sprachorganisation die Luftsäule so bearbeiten, dass die erklingende Luft die Sprache und das Lied trägt. Durch die Eurythmie erscheint sinnlich, was als Prozess unsichtbar bleibt, wenn ein Mensch spricht oder singt.

Die Sprachorganisation ist eine dreigliedrige leibliche Sphärenorganisation, die aus dem Umkreis, das ist die Bauch- und Rumpfmuskulatur, den Sprachstrom aus der Lunge aufsteigen lässt. Es folgt (räumlich) die Tätigkeit des Kehlkopfes, der diesem Sprachstrom die Sonation aufträgt und ihn zum Tönen bringt. Die Artikulations- oder Mundwerkzeuge begaben zum dritten Male diesen Sprachstrom aus dem Umraum so, dass er den Gedanken trägt.

Die erklingende Sprache kann über den Gedanken hinaus die Gemütsstimmung, die Gefühle und damit den Seelenausdruck offenbar machen, aus dem der Dichter oder Kom-

ponist sein Werk geschaffen hat. Dafür hat der sprechende Mensch die Mittel, die in der Sprache als Betonung, als Hebung oder Senkung der Stimme, als Gedankenform, Seelennuance oder Willensimpuls durchscheinen, und auf die hier nur hingewiesen wird. Über diese Mittel verfügt die Eurythmie ebenfalls. Rudolf Steiner hat sie die Seelengesten genannt (Heiterkeit, Erkenntnis, Trauer z.B.). Der Ätherleib entfaltet zum Hörer hin die Sprachprozesse, und die Seele variiert diese nach ihren Gemütszuständen so, dass diese mitgeföhlt werden. Und die Eurythmie kann sie voll und ganz sichtbar machen. Durch die Mittel der Eurythmie kann ein sprachliches Kunstwerk sehr viel vollkommener sinnlich erscheinen, als es durch die Sprache allein möglich wäre, weil eben der aus der Weisheit des Ätherleibes geföhrt Sprachprozess und die Gemütsstimmung der Seele neben der erklingenden Sprache sichtbar gemacht werden. Soweit hat Rudolf Steiner die Grundlagen der Eurythmie im Zyklus «Die Eurythmie als sichtbare Sprache» (GA 279) zum Teil wiederholt, zum Teil erstmals dargestellt. Und zwar bis zum 9. Vortrag einschliesslich. Im 10. Vortrag vom 7. Juli 1924 fährt er nun folgendermassen fort:

«Wir haben bisher unseren Ausgang genommen für die Charakteristik der eurythmischen Geste von der Lautsprache her, ... Wir können daher auch jetzt einen anderen Ausgangspunkt noch wählen; das ist der, die Wesenheit des Menschen, zunächst, wie sie ist, herzunehmen und von da ausgehend die Form- und Bewegungsmöglichkeiten zu entwickeln, zu sehen, was für Formen aus dem menschlichen Organismus folgen können, ...»

Danach gibt Rudolf Steiner in recht lapidaren Worten zwölf verschiedene Formen an, die nach seinen Angaben ausgeführt wurden. Von diesen Formen sagt er, sie zusammenfassend, dass sie das ganze Menschenwesen darstellen. Und dass ein Mensch, wenn er nacheinander diese zwölf Formen macht, «sich das menschliche Wesen in einer ganz ausserordentlich starken Weise zum Ausdrucke bringt.»

Nun zählt er auf, welche einzelnen «Zustände» des ganzen Menschen sich durch diese Formen ausdrücken lassen. Im folgenden sind sie in einer etwas abweichenden Reihenfolge angeführt:

Lodernde Begeisterung

- | | |
|--|--|
| - Antrieb zur Tat | - vernünftige Ernüchterung |
| - Fähigkeit zur Tat | - Abwägen der Voraussetzung des Gedankens |
| - Tat | - Verstehen |
| - Das Ereignis | - Entschluss |
| - Ereignis ist zum
Schicksal geworden | - Auseinandersetzung des
Gedankens mit der Welt |

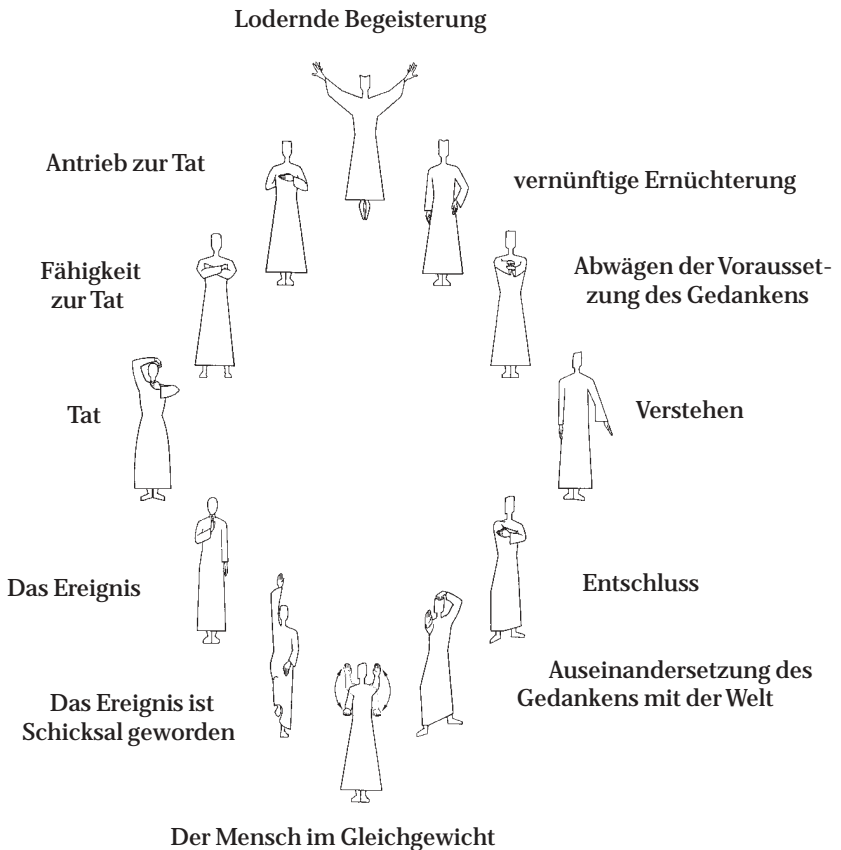
Der im Gleichgewicht befindliche Mensch

Das sind die im Beginn des Vortrages genannten Formmöglichkeiten. Nachdem diese besprochen worden sind, führt er die Bewegungsmöglichkeiten ein. Und das sind sieben, die hier ebenfalls genannt werden sollen. Sie drücken aus:

- Ausdruck des ganzen Menschen
- Liebende, hingebende Wesenheit
- Egoistische Wesenheit
- Schaffende Fähigkeit
- Aggressive Fähigkeit
- Weisheitwirkende Tätigkeit
- Tiefsinn

Die Aufgabe, die sich dieser Aufsatz stellt, besteht in dem Versuch, deutlich zu machen, dass es sich tatsächlich um den ganzen Menschen, zunächst wie er ist, handelt und um nichts anderes. Rudolf Steiner könnte doch wirklich gemeint haben, was er einleitend sagte.

Dieser Auffassung steht die ganze Tradition der Eurythmie entgegen, wie sie sich nach dem Tode Rudolf Steiners entwickelt hat. Dem Autor ist es bekannt, dass Rudolf Steiner Kurzbezeichnungen, die in den Tierkreis- und Planetennamen bestehen als Termini technici, verwendet hat. Wer eine der seltenen entsprechenden Stellen nachliest, wie z.B. im 11. Vortrage des genannten Zyklus, wird bemerken können, dass sich diese Kurzbezeichnungen allein auf den Menschen und nicht auf den Kosmos beziehen. Häufiger finden sich solche Stellen in seinen Notizbüchern, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Aber auch hier haben sie den entsprechenden, auf den Menschen hinweisenden Charakter.



Wir beginnen die Betrachtung dieser zwölf Formen des ganzen Menschen mit einer Erfahrung, die heute jeder machen kann, der ein Fussballspiel besucht. Fällt ein Tor, so reissen die Anhänger der entsprechenden Partei die Arme wiederholt hoch und schreien ihre Begeisterung aus vollen Halse heraus. Beobachtet man diese Erscheinung, entdeckt man darin den Zustand der Begeisterung, in der eine solche Seele ist, wenn sie die Arme wie in diesem Falle hochreisst. Wir können daher zwischen dem Zustand der Seele und dem Ausdruck dieses Zustandes durch Form des Hochreisens der Arme unterscheiden. Zwei Aspekte sind beim Fussballspiel ineinander gemischt. Der Seinszustand der Seele und deren leiblicher Ausdruck durch eine Form. Beides ist der ganze Mensch, so wie er ist, in einem bestimmten Moment. Rudolf Steiner meint nun offenbar, dass es im ganzen zwölf solcher Ausdrucksformen gibt und sieben Seinszustände, die die Seele darin haben kann.

Unter welchen Bedingungen können die zwölf Formen und die sieben Seinszustände rein zur Erscheinung gebracht werden? Indem man sie auseinander nimmt und voneinander unabhängig darstellt. Aber eben: darstellt. Dazu muss der «Seins»-Zustand, den sie auf dem Fussballplatz haben, in einen anderen Zustand verwandelt werden, nämlich in den des «Habens». Das ist der Zustand, in dem das Ich sie bewusst gestaltet. Im Zustande der Begeisterung fällt Seele und Ich in Eins zusammen. Wird die Form der Begeisterung vom Ich gestaltet, so steht das Ich dem Gestalteten beobachtend gegenüber. Diese Polarität von Sein und Haben meinen die Kategorien des Aristoteles. Auf's Ganze des Menschseins gesehen gilt dann: Der Mensch ist ein Ich, das ist sein Seinszustand, aber er hat einen Seelenleib, eine Seele, einen Lebensleib und die Lebensprozesse und er hat eine physische Gestalt und er hat menschliche Substanz, die diese Gestalt erfüllt. Um das zu erkennen und nicht nur zu erleben, muss sich das Ich als erkennende Instanz dem gegenüberstellen, was sie beobachten will. Das aber ist auf dem Fussballplatz gewiss nicht der Fall. Da verschmelzen Ego und Seele zur ungetrennten Einheit, die als Seinszustand alles ergreift, was der ganze Mensch sonst noch *hat* und der ganze Mensch mit allen seinen Wesensgliedern ist im Seinszustande der Begeisterung. Und als solcher ist er zur Kunst nicht fähig. Dazu muss der ganze Mensch zerschlagen werden, um seine Aspekte aus deren Zusammenwirken er sein Sein empfängt, getrennt darstellen zu können. Dann kann ein kunstschaaffendes Ich jeden dieser Aspekte für sich erkennen und vollkommener zur Erscheinung bringen, als er im Seinszustande des ganzen Menschen je zum Ausdruck kommen könnte. Und das kann die Eurythmie leisten. Diese Aspekte des Sprechenden oder singenden Menschen sind die folgenden:

Physischer Leib	- Erklingende Sprache im Hörraum
Ätherleib	- Der Sprachprozess, zum Hörer gerichtet - Der Prozess, der die Gemütsinhalte in die Seele richtet
Astralleib	- Der Zustand der Seele des Sprechenden - Die zugehörige Form des Seelenleibes
Ich	- Der Seinszustand des Ich

Welche Möglichkeiten die Eurythmie hat, ausser den beiden Prozessen des Ätherleibes, das ist einmal der nach aussen in die soziale Welt gerichtete Sprachprozess und andererseits der in der Seele damit korrelierende Gemütsprozess, auch Form und Inhalt des Astralleibes des Menschen sichtbar zu machen, das eben hat Rudolf Steiner im zitierten 10. Vortrag des Lauteurythmie-

kurses ausgeführt. Werden aus diesen Angaben Rudolf Steiners die Kunstmittel erübt, um auch diesen Seelenmenschen auf der Bühne erscheinen zu lassen, dann kann jedes «Sein» des ganzen Menschen in einzelne Aspekte zerlegt, chorisch im Zusammenklang auf der Bühne sichtbar werden. Ein subjektiver Ausdruck, der als solcher erscheinen muss, wenn ein Tänzer sich selber in seinem Sein darstellt, das wird mit diesen Mitteln voll überwunden und der Mensch erscheint nicht mehr in den Niederungen seines Seins auf der Bühne, sondern als derjenige, der diesen Formen- und Bewegungskanon als Fähigkeitsrepertoire *hat* und der damit auch die schlimmsten Formen des Seins in die Würde des Menschen erheben kann. Und das heisst künstlerisch: in die Schönheit erheben, was hässlich ist. Für den Kampf des Schönen mit dem Hässlichen in der Eurythmie müssen die dafür notwendigen Mittel auch zur Verfügung stehen, um den ganzen Menschen «so wie er ist» in allen seinen Aspekten auf der Bühne sichtbar machen zu können.

Um einen Weg aus der Krise in die Zukunft der Eurythmie zu finden, braucht es Einsicht in ihre menschenkundlichen Grundlagen. Dann kann die junge Generation, die heute die Eurythmie aufgreifen will, die Ganzheit der eurythmischen Mittel ergreifen und sich aus eigenem Urteil, aus eigenem ästhetischen Urteil diesen Formen- und Bewegungskanon erarbeiten. Steht er als Fähigkeitsrepertoire erst einmal zur Verfügung, kann er als künstlerisches Gestaltungsmittel auch eingesetzt werden. Es wird noch ein langer Weg sein, bis einerseits die Grundlagen aufgearbeitet sind und bis die Eurythmie in vollendetem Kleide auf der Bühne erscheinen kann, als es bisher der Fall sein konnte. Anfänge in dieser Richtung hat Rudolf Steiner selber noch angelegt. So sollte wohl noch 1914 ein fünftes Mysteriendrama aufgeführt werden, dass aus Gründen verhindert wurde, die auch mit dem Ausbruch des 1. Weltkrieges zusammenhingen. Die dafür vorgesehene Eurythmie hat er 1915 aufführen lassen und hat diese beiden Stücke «Planetentanz» und «Zwölf Stimmungen» genannt, ohne von den beteiligten Eurythmisten die zugehörenden Formen und Bewegungen ausführen zu lassen. Unter der Bedingung der Diskretion hat er diese Bewegungen und Formen wenigen Damen gegeben, um sie vorbereitend zu üben, ohne ihren Gehalt zu erläutern und zu erklären. Diese Erklärungen folgten eben erst 1924 in dem zitierten Vortrage des Kurses «Eurythmie als sichtbare Sprache». Hier aber in einer solchen Kürze, dass daraus hervorzugehen scheint, dass damit lediglich auf eine Aufgabe hingewiesen wurde, die sich in der Zukunft stellen werde und die heute als Krise der Eurythmie da ist. Alle diejenigen, die die bisherige Entwicklung der Eurythmie, die niemand höher schätzen kann als der Autor, nicht verwerfen und durch neues ersetzen wollen, in dem sie ihr Sein, ihre seelischen Zustände oder ihre Anliegen auf die Bühne bringen, sondern wer eine Entwicklung will, die eine Vertiefung der Grundlagen zur Voraussetzung hat, der wird im 10. Vortrag den Ausgangspunkt für seinen Weg finden. Und da die Zeit dafür reif zu sein scheint, wie das Suchen nach einer Erweiterung besonders junger Eurythmisten zeigt, ist Zusammenarbeit angesagt. Und der Beginn einer solchen Zusammenarbeit hat nach der Überzeugung des Autors in einer anthroposophisch-menschenkundlichen Bearbeitung dieses neuen Kapitels der Eurythmie zu liegen. Und dafür bieten sich mehrere Ansatzmöglichkeiten an, die von vornherein zu überblicken sind. Und weitere werden mit dem Fortschritt der Arbeit sichtbar werden.

Die bisher zu sehenden Aufgaben bestehen in folgendem:

- Die Elemente sind aufzudecken, aus denen diese Bewegungen und Formen des «ganzen Menschen, wie er ist» bestehen, womit im folgenden begonnen werden soll.
- Den menschenkundlichen Hintergrund zu beschreiben, durch den diese Formen und Bewegungen im Zusammenhang als sinnvolle Reihe erscheinen, durch die erst der «ganze Mensch, wie er ist» offenbar wird.

- Dieser ganze Mensch, wie er ist - und darauf deutet das «wie er ist» hin, hat eine Biographie, die mit der Geburt beginnt und die sich im Tode vollendet. Ob diese Entwicklung sich auch in den Formen und Bewegungen entdecken lässt, auf die wir hier hinblicken, darf doch erwartet werden.
- Die Frage, wie diese Formen und Bewegungen als Kunstmittel einzusetzen sind, muss ebenfalls erst erarbeitet werden. Dadurch wird sich eine Verwandlung der Eurythmie als Kunst vollziehen. Und die Avantgarde wird hier erst entstehen.
- Und schliesslich wird entscheidend wichtig werden, herauszufinden, wie die Kunstmittel, die den Sprachprozess des Menschen sichtbar machen und deren Einsatz durch Generationen hindurch gepflegt worden ist, mit den neuen Mitteln zusammenklingen. Dann wird der ganze sprechende Mensch übersinnlich auf der Bühne erscheinen können. Das scheint doch ein gewaltiges Stück Zukunft zu enthalten.

Beginnen wir mit der Arbeit. Die beigegebene Abbildung zeigt die zwölf Formen, von denen zu sprechen ist und die in der Abbildung mit den Worten bezeichnet sind, die Rudolf Steiner im 10. Vortrage dazu sagt. Wenn wir diese Formen Revue passieren lassen, ist unmittelbar zu sehen, dass wir es sowohl mit gestreckten wie mit gekrümmten Armen und Beinen zu tun haben. (Beine: siehe Form «Schicksal») Sind alle Arme, Hände und Finger nach oben, gerade ausgestreckt, haben wir die Form Begeisterung vor uns, mit deren Besprechung dieser Aufsatz eingeleitet wurde. Im Fortgang der Vorträge des Zyklus «Eurythmie als sichtbare Sprache» bespricht Rudolf Steiner bei den Formen, die zu laufen sind, den Einsatz der Geraden und der gekrümmten Linie so, dass er die Gerade dem Denken, die krumme Linie dem Wollen zuordnet. Dass dies menschenkundlich sachgemäss ist, soll im folgenden Gedanken ausgeführt werden, um das Ergebnis auf unser Problem anwenden zu können. Dazu sei auf folgendes hingewiesen: Die menschliche Gestalt selber enthält zwei Formprinzipien, wenn wir sie geometrisch betrachten. Die Aussenseite der Gestalt ist seitensymmetrisch gebaut und diese Seitensymmetrie kulminiert im Haupt in den Fernsinnesorganen ebenso wie im Bau der Knochen der Schädelkalotte. Hier herrscht Ruhe und Bewusstsein. Polar dazu der innere Bau der Organe, der im Verdauungstrakt kulminiert. Hier herrscht eine achsiale und gekrümmte Bauweise deutlich vor. Der gesamte Darmtrakt ist muskulär gebaut und wird durch den Zugriff des Willens dauernd bewegt und in seiner Bewegungsform gehalten. Ist die Bauchhöhle durchsichtig, wie bei manchen niederen Tieren, so haben diese Tiere auch ein gerades, ungekrümmtes Darmrohr.

Wir haben zwei Welten vor uns: *Im umgebenden Lichtraum* ist alle menschliche Organisation seitensymmetrisch und die in diesen Raum hineinragenden achsialgebauten Organe sind gerade gestreckte Achsen. Als Beispiel sei der Arm genannt: Oberarm, eine gerade Achse, Unterarm zwei, Handwurzel drei, Mittelhand vier und Finger fünf gerade Achsen. Der Arm krümmt sich nur, wenn der Wille ihn entsprechend ergreift.

Im finsternen Innenraum sind alle menschlichen Organe verwunden gebaut, auch die primär seitensymmetrisch angelegten wie das Gehirn (das von der Hautanlage abstammt), das aber funktional asymmetrisch tätig ist. Die linke Gehirnhälfte macht etwas anderes, als die rechte.

Dem entsprechen die seelischen Kräfte, deren Bild der menschliche Leib ja ist. Das nach aussen gewendete Bewusstsein richtet den Blick gerade und linear auf das Objekt, das ins Auge gefasst wird. Entsprechend verbindet das Denken die Begriffe linear (im übertragenen Sinne). Umgekehrt der Wille, er bewegt den Darmtrakt in verwundener Weise achsial und zerstört durch diese Arbeitsweise den Fremdcharakter der Nahrungsstoffe.

Entsprechend stellt die Eurythmie Seelenformen dar. Was sich auf das Bewusstsein überhaupt bezieht, wird durch gerade Formen dargestellt, was sich auf den Willen bezieht, durch

gekrümmte Formen.

Blicken wir so auf die Form «lodernde Begeisterung» besteht sie allein aus gerade gestreckten Elementen, die sich nach hinten oben wenden, das heisst dahin, wo das geistig-seelische Wesen in diesem Zustande ist, nämlich ausserhalb der Form seines Seelenleibes, hinter - über ihm. Der Eurythmist wird diese Form also dann sachgemäss auf der Bühne zeigen können, wenn er sie so gestaltet, «als ob» sich das Geistig-Seelische dort oben hinter seiner Gestalt befände.

Kommt der Mensch aus dem Zustand der Begeisterung wieder zu sich, so ist er dann ernüchtert, wenn sein Geistig-Seelisches, sich zusammenziehend, mit der Gestalt des Seelenleibes deckt. Das zeigt die Figur «Ernüchterung» in der Abbildung. Dabei ist zu bedenken, dass sich das Geistig-Seelische auf zwei verschiedene Weisen oder auch in zwei verschiedene Richtungen zusammenziehen kann. Nämlich: in Richtung auf das Erwachen im Haupte und in Richtung auf die Willenstätigkeit im unteren Menschen. Ernüchterung tritt allein in Richtung auf das Wachbewusstsein ein, und dafür zieht sich das Geistig-Seelische in Richtung auf den Kopf zusammen. Die Arme sinken aus dem Zustand der Form Begeisterung herab und der linke Arm zieht sich in Richtung auf das Haupt zusammen, bis die Hand die Leibesgrenze als Zeichen für das sich zusammenziehende Geistig-Seelische erreicht. Das ist der Zustand der Ernüchterung, die Seele ist wieder im Leibe angekommen.

Aus der Selbstbeobachtung weiss man, dass jetzt der Blick durch die Augen auf das Objekt gerichtet wird, das die Begeisterung ausgelöst hat. Dahin weisen beide Arme und symbolisieren dadurch wohin der Blick durch beide Augen fällt, das zeigt die Figur «Abwägen der Voraussetzung des Gedankens» in unserer Abbildung. Man könnte sich denken, das für das Weisen auf das Objekt auch ein Arm ausreicht. Der linke würde mehr passiv, der rechte mehr aktiv wirken. Das kann aber solange nicht in frage kommen, solange das Objekt als solches nicht erkannt, also verstanden ist, deshalb also beide Arme. In dieser Form wendet sich die wache Seele von Innen nach Aussen und deshalb sind die Arme gerade gestreckt.

Die nun folgende Form bezeichnet Rudolf Steiner mit «Verstehen». Hier haben wir zu entscheiden ob «Verstehen», so wie die bisherigen Formen eine Beziehung des Menschen zur Umwelt meint, oder ob es sich um innere Denkarbeit handelt. Im folgenden wird unterstellt, dass alle zwölf Formen des Seelenleibes, denn um diesen handelt es sich, allein die Beziehungsweisen des Menschen zur Umwelt betreffen. Was sich auf die Beziehungen des Menschen zu seiner eigenen Seele bezieht, wird eurythmisch durch die Sieben Seinszustände der Seele dargestellt, die später besprochen werden.

In diesem Sinne kann «Verstehen» also nur heissen, dass die Seele begreift, auf was sie blickt, und zwar durch den Gedankensinn, der die Bedeutungen auffasst, die die Inhalte des Sehfeldes sind. Also: Denkarbeit ist hier nicht gemeint, sondern es wird vorausgesetzt, dass die Seele die Begriffe in sich trägt, mit denen sie im Sehfeld die Bedeutungen «sieht».

Im Zustand des Verstehens, dessen eurythmische Form in unserer Abbildung auf die Form Voraussetzung des Gedankens folgt, haben wir wiederum allein gestreckte Arme vor uns, wobei die mehr passive linke Hand nach vorn- unten weist, um auszudrücken, dass es die Kraft der Antipathie ist, durch die der Mensch versteht. Im Zustande des Verstehens ist der Mensch vom Objekt vollkommen getrennt. Er steht, als wacher Ich-Punkt hinter den Augen, möglichst emotionslos dem Objekt gegenüber. Darin liegt erst einmal kein Anlass, sich mit dem verstandenen Objekt zu verbinden.

Wir setzen diese Reihe später fort, und wenden uns zuvor der zweiten Seite des Zusammenziehens des geistig-seelischen Wesens aus der Begeisterung in Richtung auf den Willen zu.

Hier finden wir nun keine geraden, sondern gekrümmte Arme und Hände. Darin drücken sich die Willensformen der Seele aus. Der Wille ergreift von aussen den Leib, aus dem Umraum der Gestalt und wirkt zentripetal nach innen, polar, zum wachen Bewusstsein, das aus dem Ich-Punkt im Zentrum des Hauptes den Blick gerade nach aussen lenkt. Die Ausgangssituation für das Zusammenziehen des Geistig-Seelischen, sowohl zum wachen Bewusstsein wie zum schlafenden Willen, ist der Zustand der Begeisterung. Für das Wollen rückt das Geistig-Seelische an den Leib heran und stellt, wie die folgenden Formen zeigen werden, nacheinander die drei Dimensionen des hellen Seelenraumes unter seine Dynamik. Und das symbolisieren die sich krümmenden Arme und Hände. Entwickelt sich die Begeisterung zum «Antrieb zur Tat» so wird das dadurch in der Form des Seelenleibes sichtbar, dass die hinten-vorn-Richtung in die Spiralisierung hineingenommen wird. Siehe dazu die entsprechende Figur in unserer Abbildung.

Dieser Antrieb zur Tat ruft die Fähigkeiten auf, die einzusetzen sind. Auch hier ist keine innere Seelenarbeit des Übens gemeint, sondern der Antrieb richtet seinen Appell an die Fähigkeiten, die der Mensch erworben hat. Das symbolisieren die sich verwindenden Arme und Hände, indem sie die zweite Raumdimension, die links-rechts-Richtung in die Spiralisierung holen. Siehe unsere Abbildung.

Die Tat selber, die nun folgt, siehe auch dazu die Abbildung, verwindet die dritte Dimension des hellen Umraumes, die oben-unten-Richtung. Dabei wird sowohl das Zentrum des Wachbewusstseins, das Haupt in die Spirale eingebunden, wie auch der Kehlkopf, durch den sich das Wachbewusstsein ausspricht. Damit ist die ganze, sonst dem Umraum zugewandte dreidimensional links-rechtsymmetrische Gestalt unter die Dynamik des Willens gestellt. In der «Tat» ist Mensch und Welt untrennbar eine Einheit geworden. Und damit steht sie der dualen Situation des Verstehens polar gegenüber. Waches Bewusstsein, das versteht, blickt auf das Objekt in der Umwelt. Und der die Tat vollbringende Mensch, der als Willenswesen unbewusst und dunkel Eins ist mit der Welt, das sind die polaren Verhältnisse, die das Ich zur Welt haben kann. Beides ist der Mensch nie zeitgleich. Aber den Rhythmus beider Zustände kann jeder im Alltag an sich selber beobachten, wenn er darauf nur aufmerksam ist.

Im Lebensalltag kommt es nun darauf an, dass man sich als Mensch entwickelt. Für die beiden polaren Verhältnissen zur Umwelt gilt es dabei, Erkennen und Willen miteinander zu versöhnen. In der eurythmischen Darstellung kann sich das allein in der Verbindung von Geraden und Krümmen darstellen.

Der allein verstehende Mensch findet in dem, was er vor Augen hat, keinen Willensantrieb. Dazu muss er sich mit dem Objekt verbinden. Die Seelenkraft, die ihn aus seinem dualen Zustand befreit, das ist das Interesse. Entwickelt er Interesse am Objekt, wird er auch ein Motiv zum Handeln in sich finden und kann sich dann zum Handeln entschliessen. Zwar bleibt er im «Entschluss» noch vom Objekt getrennt, siehe die Abbildung, aber Knie und die aufeinandergelegten Arme krümmen sich bereits, den Übergang zum Willen andeutend, und der rechte Oberarm weist auf das Objekt. Was nun das Bewusstsein noch leisten kann, ist die Prüfung der Bedingungen, unter denen das Handeln sinnvoll ist, unter denen es zum Erfolg führt, heilsam oder helfend ist. Nicht jeder Mensch erträgt die Hilfe, die ihm zukommen soll, oder das, was auszusprechen notwendig scheint. Das ist zu bedenken. Die «Auseinandersetzung des Gedankens mit der Welt», siehe Abbildung, schafft im Erkennen die Verbindung von Bewusstsein und Objekt so, dass ein sinnvolles soziales Handeln möglich wird. Der Wille, sach- und weltgemäss zu handeln, offenbart die linke, gekrümmte Hand vor der Stirne. Sie zeigt den bevorstehenden Willensimpuls an, und die rechte Handfläche weist auf das Objekt, auf das sich die folgende Handlung beziehen wird.

Die umgekehrte Verwandlungsrichtung vom Willen in das Bewusstsein findet auf der Willenseite statt. Die Tat ist vollbracht und der Mensch blickt darauf zurück und erfasst oder begreift, was er nun unabänderlich vollbracht hat. Das «Ereignis», siehe die Abbildung, gehört der Vergangenheit und damit der Notwendigkeit an, der auch die Folgen aller anderen vorangegangenen Taten angehören. Nie wieder ist etwas davon ungeschehen zu machen. Die Folgen werden mit eiserner Konsequenz, mit gesetzlicher Notwendigkeit eintreten. Das Bewusstsein, das auf Vergangenes blickt, besinnt sich, nicht nur auf sich selbst, sondern vor allem auf das was nun der Welt angehört. Auf das Geschehene, auf das Ereignis zurückblickend, auf die Vergangenheit, ist das Bewusstsein gerichtet, siehe die Form «Ereignis» in unserer Abbildung.

Schliesslich kann sich der Mensch noch innerlich von der Vergangenheit abwenden und die Folgen des Ereignisses bedenken, die ihm aus der Zukunft wieder entgegen kommen werden. Das sind die Bedingungen, die das Schicksal ihm in Zukunft zukommen lassen wird, und sei es in einem kommenden Leben. Auf den Menschen, der sich in dem Schicksalsstrom weiss, durch den er im Durchgange durch seine Inkarnation seine Impulse trägt, zeigt die Form «Das Ereignis ist Schicksal geworden». Ohne eine solche Verknüpfung der Inkarnationen wäre auch eine Entwicklung der ganzen Menschheit nicht denkbar. In der Form Ereignis ist Schicksal geworden, erheben sich der rechte Arm und der rechte Fuss dorthin, wo die Folgen des Ereignisses nun zu suchen sind, in die Welt des Überzeitlichen. Linker Arm und linker Fuss weisen dorthin, wo der Mensch wiedergeboren wird, aus der unteren Mitte, zurück auf die Erde.

Um diese Form ganz zu verstehen, vergleiche man die Form Tat mit der Schicksalsform. Die Tatform verschliesst die Sprachorganisation durch die der Mensch sich selber in die Welt aussprechen kann, das ist die obere Mitte der menschlichen Gestalt zwischen dem Sinnes- und dem Nervensystem. Die Sprachorganisation ist ein dreigliedriges sphärisches Organ, das die Luftsäule umschliesst, die der Träger des Gedankens geworden ist, wenn die Sprache erklingt. Das ist eine Schöpferorganisation, durch die sich das Ego des wachen Menschen in die Welt ausspricht. Geboren wird jeder Mensch durch das zweite Schöpferorgan des Menschen, durch die Sexualorganisation, die die Mitte der Stoffwechsel-Gliedmassenorganisation ist. Auch diese Schöpferorganisation ist sphärisch aus drei Hüllen gebildet, der Nähr-, Blut- und Hauthülle, durch die die leibliche Gestalt des Menschen, der geboren werden will in das Wasser, so ausgesprochen wird, wie das Ego sich in die Luft ausspricht. Dahin weist die linke Hand in der Form «Schicksal» andeutend, dass die Folgen des Ereignisses dann wirksam werden, wenn der Mensch wiedergeboren sein wird.

Ein Mensch, der die Bedingungen seines Handelns selbstlos geprüft hat und der selbstlos die Folgen seiner Taten als Bedingungen seines kommenden Schicksals erwartet, der ist im «Gleichgewicht». Das zeigt die Form «Der Mensch im Gleichgewicht» in unserer Abbildung.

In dieses Gleichgewicht kommt der Mensch wohl erst am Ende seiner Biographie. Dann, wenn er das, was ihm das Schicksal bei seiner Geburt als innere Bedingungen und äussere Ereignisse des Lebens gegeben hat, als Geschenk empfangen hat. Das alles hat er zu seinem Eigentum gemacht, er hat es ins Sein gehoben. So ist er dasjenige geworden, was er vollbracht hat. Aus dem Haben ist Sein geworden.

Damit hat die Eurythmie ein Geschenk Rudolf Steiners erhalten, das seine Früchte erst in der Zukunft zeigen wird. Und dazu scheint der Weg offen zu stehen. Wer als Eurythmist sich so in diese zwölf Formen einlebt, dass er sie durch seine Gebärde offenbaren, sinnlich sichtbar machen kann, der kann zeigen, was der Mensch als ein Werdender ist, der durch seine Biographie geht. Wer zeigen kann, wie der Mensch die Göttergeschenke seines Schicksals ins Sein erhebt, der wird mehr auf der Bühne erscheinen lassen können, als den Sprachprozess und

den Prozess, der die dazu gehörenden Gemütsstimmungen zeigt. Wer den Formenkanon, den der Mensch in seinem Seelenleibe hat, zum eurythmisierten Text sinnvoll einsetzt, der kann mehr vom ganzen übersinnlichen Menschen in die Objektivität heben und sichtbar machen, als die Sprache. Er braucht nicht die Niederungen des Seins, verführt vom Bösen darzustellen. Sondern er kann zu jedem Text, auch einem Text, der das Böse beschreibt, die moralische Lösung, das Menschwerden als Ziel, eurythmisch hinzufügen. In einer folgenden Darstellung im nächsten Rundbrief sollen die Sieben inneren Seinszustände der Seele und ihr eurythmischer Ausdruck dargestellt werden. Erst dann kann der ganze übersinnliche Mensch, so wie er ist, durch eurythmische Mittel so auf die Bühne gebracht werden.

Mit dem Artikel «Eurythmie - der ganze Mensch» von Thomas Göbel wird ein neues Arbeitsfeld in der Eurythmie beschrieben mit einer Anzahl Arbeitsaufgaben. Ab 2001 sollen verschiedene Arbeitstreffen zur Erarbeitung dieser Seelenformen der Eurythmie am Goetheanum beginnen. Es wird auch an eine regelmässige Arbeitsgruppe gedacht. Im nächsten Rundbrief wird Näheres beschrieben werden können. Red. W. Barfod

Die musikalischen Intervalle und das Gefühl - Bericht über eine Forschungsarbeit · (2. Teil)

Göran Krantz

Im RundbriefNr. 32 (Ostern 2000) gab ich eine Einleitung zu meiner Forschungsarbeit mit einem kurzen historischen Überblick über den Zusammenhang zwischen Musik und Gefühl und den Hintergrund meiner Forschung, mit der ich 1998 begann. Innerhalb des «Forschungsinstitut für Eurythmie – Musik, Sprache und Bewegung» an der Rudolf Steinerhögskolan, Järna, leite ich verschiedene Projekte, aber das größte und im Moment wichtigste ist «Die musikalischen Intervalle und das Gefühl». In dieser Untersuchung, mit Testreihen in kleinen Gruppen, nahmen mehr als 200 Menschen zwischen 11 und 60 Jahren teil. Es waren fast alles «gewöhnliche» Teilnehmer, mit keinen besonderen Fähigkeiten in Musik oder Bewegung.

Das Material, auf das ich mich in diesem Aufsatz beziehe, wurde von 184 Menschen in 10 Gruppen gesammelt. Die Intervalle wurden in C-Dur aufsteigend gespielt – Prim, Sekund, Terz, Quart, Quint, Sext, Septim und Oktav. Jedes Intervall wurde in der Reihenfolge gespielt für eine Dauer von 15 Sekunden. Die Teilnehmer wurden gebeten, ihre Gefühle in einem oder mehreren Worten niederzuschreiben, während sie auf das Intervall hören. Von diesen 184 Leuten wurden mehr als 2000 Antworten gegeben. Die Intervalle wurden von dem Forschungsleiter auf einem Flügel gespielt, oder auf einem Flügel, durch einen Computer ausgelöst.

In den gegebenen Antworten sind große Unterschiede zu finden. In derselben Gruppe kann eine Person finden, daß ein Intervall traurig erscheint, während jemand anderes, vielleicht sogar neben ihr sitzend, es als fröhlich erlebt. Die Welt der Intervalle ist gefühlsmäßig sehr reich, das heißt, daß sie sehr verschieden von verschiedenen Personen in verschiedenen Situationen erlebt werden können. Aber wenn wir alle Antworten zusammen anschauen, dann kann ein Bild von jedem Intervall entstehen.

Zunächst ein Beispiel aus einer Gruppe, die zur Sext 20 Antworten gegeben haben (die Zahl nach dem Wort zeigt an, wie viele Menschen genau dieses Wort aufgeschrieben haben – keine Zahl heißt eine Antwort):

«Freude 4, hell 2, Frühling, hoffnungsvoll, lebendig, singend, gerade, aufwärts-gehend, der Anfang eines Tages, ausbreitend, dunkel, melancholisch, langweilig, traurig, schief, Gefühl im Leib.»

Diese Gruppe ist extrem. Obwohl hier mehrere gegensätzliche Gefühle genannt werden, ist es doch möglich, eine Hauptstimmung zu finden.

Ein anderes Beispiel von einer kleinen Gruppe mit 10 Antworten für die Oktave:

«Schönheit, Harmonie, ausgedehnt, zufrieden, Ganzheit, Vollkommenheit, Erfüllung, Horizont, Punkt, Sehnsucht».

Diese Antworten gehen alle in dieselbe Richtung – Ganzheit und Harmonie...

In jeder Gruppe ist es möglich, eine Haupttendenz zu finden, die man mit einem Wort charakterisieren kann. Wenn wir nur auf diese Haupttendenz schauen, auf das «Haupt-Wort» in diesen verschiedenen 10 Gruppen, dann erscheint das folgende Ergebnis (eine Zahl hinter dem Wort bedeutet, bei wieviel Gruppen dieses Wort das Haupt-Wort war – keine Zahl heißt eine Gruppe):

Prim: monoton, 4 – stagnierend, 3 – langweilig, 2 – ruhig.

Sekund: Trauer, Sorge, Melancholie, düster, bedrückt, schwer, fragend, gehalten, Schritt, intensiv.

Terz: Harmonie, 3 – weich, 2 – Friede, Erwartung, verbindend, schwer, heruntergehend.

Quart resolut, 2 – Bitte, Drang, weitergehend, Harmonie, wach, aufwachend, leicht, eifrig.

Quint: aufwärts, 2 – offen, wach, Tanz, hell, Ganzheit, sicher, selbstsicher, strebend.

Sext: Glücklich, 4 – aufwärts, hell, Optimismus, die Dunkelheit ist vertrieben, Sehnsucht, Ruf.

Septim: Disharmonie, 4 – dramatisch, 3 – Spannung, Licht, scharf.

Oktav: Ganzheit, 2 – glücklich, 2 – Morgensonne, Hoffnung, nach Hause kommen, erfüllt, Gleichgewicht, erhaben.

Wenn man ein Intervall nimmt und versucht die verschiedenen Gefühle zu beschreiben, dann hat man zunächst ein ungefähres Bild der Gefühls-«Landschaft» des Intervalls. Natürlich kann dieses Material auf verschiedenen Ebenen analysiert werden. Ich arbeite in dieser Weise, um alle gegebenen Antworten miteinzubeziehen, um die innere Geste, die innere Bewegung für das Intervall zu finden.

Eine andere Art, auf die Beziehung zwischen den Intervallen und dem Gefühl zu schauen, ist zu sehen, wie oft und bei welchen Intervallen die verschiedenen Stimmungen und Gefühle vorkommen. In dieser Aufstellung, sind die Aussagen aller 184 Menschen einbezogen und Worte mit ähnlicher Bedeutung wurden unter einem Begriff zusammengekommen. Hier ist ein kurzer Ausschnitt des Resultats. Die Zahlen bedeuten, wie viele Antworten für die spezifische Stimmung gegeben wurden.

Gefühl	Prim	Sekund	Terz	Quart	Quint	Sext	Septim	Oktav
glücklich	0	2	10	7	17	34	4	22
Trauer	10	50	14	10	7	4	2	9
hell, leicht, offen	1	9	6	20	40	107	19	45
schwer, dunkel	12	25	13	12	5	1	1	4
Harmonie, Ruhe	10	11	32	17	12	3	0	12
Disharmonie, Unbehaglichkeit	9	20	2	4	4	10	86	3

Ganzheit	4	0	1	4	14	3	1	41
sanft, zart	0	4	20	5	4	4	0	10
resolut, sicher	8	6	9	45	18	4	1	4

Dies ist natürlich eine sehr unvollständige Beschreibung des Resultats, aber man kann sehen, wie einige der Grundgefühle durch die verschiedenen Intervalle gehen.

«*Glücklich*» wird meistens in der Sext, Oktave und Quint erlebt, mit einem klaren Höhepunkt bei der Sext.

«*Trauer*» hat den Höhepunkt bei der Sekund, aber ist auch in der Prim, Terz, Quart, Oktav, Quint, und sogar in gewissem Grad in der Sext und Septim zu finden.

Die «*helle, leichte, aufwärts-gehende*» Stimmung findet sich in der Sext und Oktav, aber auch stark in der Quint, und ist in allen Intervallen zu Hause.

Die «*weichsten und zartesten*» Intervalle sind die Terz und Oktav.

Das «*dissonanteste*», herausragendste Intervall ist die Septim.

Wenn wir auf jedes einzelne Intervall schauen, sehen wir z.B., daß die *Oktav* das Intervall der Ganzheit ist, daß sie aber auch viel Glückseligkeit in sich trägt; sie ist hell und leicht, hat aber auch Trauer – sie vereinigt beide Seiten.

Die *Septim* enthält wenig Zufriedenheit, wenig Trauer und viel Disharmonie.

Die *Sext* vermittelt Zufriedenheit und sehr viel Licht, Helligkeit, aufwärtsgehende Kraft und sehr wenig Trauer, Dunkelheit, Harmonie.

Die *Terz* hat Glückseligkeit und Trauer, Licht und Dunkel, aber am meisten Harmonie und Zartheit.

Die *Quart* ist resolut und sicher.

Die *Quint* ist hell, leicht, aber auch resolut, sicher und hat etwas von allen Stimmungen.

Die Hauptemotionen in der Musik, die durch die Musikpsychologie entdeckt wurden, sind Trauer, Fröhlichkeit, Ärger, Zartheit, Furcht und Erhabenheit. Eine Methode ist, einen «Kreis aus Adjektiven» zu formen. Das heisst, daß die Worte für diese Hauptgefühle in einem Kreis arrangiert werden auf ihren richtigen Platz in bezug auf ihren emotionalen Wert. Die Intervallbeschreibungen in diesen Kreis einzufügen, ist ein gute Methode, weil man das Ganze immer übersehen kann und weil der Charakter von einem Intervall in dieser Ganzheit dargestellt werden kann. Ich kann hier nicht auf weiteres eingehen. Aber was ich hier versuche zu zeigen, ist daß es wirklich (!!) eine Beziehung zwischen Intervallen und Gefühlen gibt.

Dies sind nun einige Wege, die innere Geste der Intervalle zu beschreiben. Diese Stimmungen, Gesten sind nicht nur einfach-emotionale Gegebenheiten, sondern sie sind komplex und mit Spannung erfüllt. Die Komplexität stammt von den verschiedenen emotionalen Situationen, welche der Mensch erlebte in der Testsituation, und von dem Intervall selbst. *Viele* Komponenten sind daran beteiligt – eine davon ist, daß wir das Intervall auf verschiedenen Stufen des Bewußtseins erleben. Die erste und direkteste ist die unmittelbar emotionale Empfindung. Diese kann vertieft werden und ein fundierteres Gefühl entsteht. Dieses Gefühl kann bewußter wahrgenommen werden in seiner Qualität und Möglichkeit.

a. Empfindung

b. Erleben des Gefühls

c. die bewußte Erweiterung des Gefühls.

Ein Beispiel für dies sind die folgenden Feststellungen für die *Septime*.

a. Worte wie «Unbehaglichkeit», «Furcht» – Empfindung

b. Worte wie «aktive Spannung», «schwebende Energie» – Erleben des Gefühls

c. Worte wie «Inspiration», «Durchbruch zu etwas neuem» – Erweiterung des Gefühls.

Diese Stufen sind auch in dem Teil meines Experimentes zu finden, wo die Emotionen mit einer Geste, einer Bewegung, ausgedrückt werden. Auf diese Weise ist es möglich, Aussagen zu verstehen, welche sich zunächst zu widersprechen scheinen.

Ich habe die Intervalle auf zwei Weisen untersucht:

- Worte für das Erlebnis zu finden
- eine Bewegung, eine Geste für das Erlebnis zu finden.

Auf der einen Weise erkenntnismäßig und auf der anderen durch den Willen. Diese zwei Wege ergeben ein reiches Material, wo man auf der einen Seite die innere Geste durch Worte ausgedrückt findet, und auf der anderen Seite studiert man die Gesten.

(Anmerkung: Weitere Forschungen wurden zu allen zwölf Intervallen, den Vokalen und den Konsonanten gemacht.)

Diese Forschungsarbeit ist natürlich erst am Anfang, und ich hoffe die Ergebnisse vertiefen zu können – aber trotzdem ist es ein erster Schritt. Es entsteht hier die Möglichkeit anzugeben, daß es wirklich eine Beziehung zwischen Intervallen und Gefühl gibt, denn einige neuzeitliche Forschungen meinen fast das Gegenteil. Und der Arbeit mit Musik und Eurythmie, die einen Weg sucht, die Gesetze, die inneren Beziehungen und die Seelen-Bewegungen zu entdecken, kann durch wissenschaftliche Unterstützung Kraft gegeben werden. Wir müssen wissen, daß wir mit der Wirklichkeit arbeiten – nicht nur mit etwas Subjektivem, «Abgeschwebten» und Unwirklichen, das nur eine zufällige Erscheinung ist... Es ist etwas sehr Grosses, für das wir erst anfänglich klare Gefühle und Verständnis entwickeln.

Persönlich gesehen, hat diese Arbeit für mein künstlerisches Tun sehr viel Bedeutung und half mir, neue Wege zu finden, die eurythmische Materie zu entwickeln. Für die Entwicklung der Eurythmie müssen wir unser Bewußtsein für die «Musik im Menschen» erweitern – die Beziehung zwischen den verschiedenen Teilen unseres Leibes als einem musikalischen und ausdrucksvollen Phänomen. Aber wir müssen auch den anderen Weg gehen, den inneren Weg in die Welt der Gefühle, um die Beziehungen und Gesetze der Seele zu entdecken – die Seele ist Bewegung – und dann müssen auf der Bühne diese zwei Welten zusammenkommen.

*Kontakt: Göran Krantz
Rudolf Steinerseminariet, SE-153 91 Järna
Tel: +46-855-150 558
e-mail: goran.krantz@minpost.nu*

(aus dem Englischen übersetzt von Maren und Allen Stott)

Aus den Fragmenten von Novalis · Poesie

807 Die Poesie hebt jedes Einzelne durch eine eigentümliche Verknüpfung mit dem übrigen Ganzen - und wenn die Philosophie durch ihre Gesetzgebung die Welt erst zu dem wirksamen Einfluss der Ideen bereitet, so ist gleichsam Poesie der Schlüssel der Philosophie, ihr Zweck und ihre Bedeutung; denn die Poesie bildet die schöne Gesellschaft - die Weltfamilie - die schöne Haushaltung des Universums.

Wie die Philosophie durch System und Staat die Kräfte des Individuums mit den Kräften der Menschheit und des Weltalls verstärkt, das Ganze zum Organ des Individuums und das Individuum zum Organ des Ganzen macht - so die Poesie in Ansehung des Lebens. Das Individuum lebt im Ganzen und das Ganze im Individuum. Durch Poesie entsteht die höchste Sympathie und Koaktivität, die innigste Gemeinschaft des Endlichen und Unendlichen.

809 Alles, was uns umgibt, die täglichen Vorfälle, die gewöhnlichen Verhältnisse, die Gewohnheiten unserer Lebensart, haben einen ununterbrochen, eben darum unbemerkbaren, aber höchst wichtigen Einfluss auf uns. So heilsam und zweckdienlich dieser Kreislauf uns ist, insofern wir Genossen einer bestimmten Zeit, Glieder einer spezifischen Korporation sind, so hindert uns doch derselbe an einer höheren Entwicklung unserer Natur. Divinatorische, magische, echt poetische Menschen können unter Verhältnissen, wie die unsrigen sind, nicht entstehen.

812 Dichten ist Zeugen. Alles Gedichtete muss ein lebendiges Individuum sein. Welche unerschöpfliche Menge von Materialien zu **neuen** individuellen Kombinationen liegt nicht umher! Wer einmal dieses Geheimnis erraten hat, der hat nichts mehr nötig als den Entschluss, der unendlichen Mannigfaltigkeit und ihrem blossen Genusse zu entsagen und irgendwo **anzufangen** - aber dieser Entschluss kostet das freie Gefühl einer unendlichen Welt und fordert die Beschränkung auf eine einzelne Erscheinung derselben.

Sollten wir vielleicht einem ähnlichen Entschlusse unser irdisches Dasein zuzuschreiben haben?

813 Poesie ist die Basis der Gesellschaft, wie Tugend die Basis des Staats. Religion ist eine Mischung von Poesie und Tugend - man errate also - welche Basis?

814 Der Künstler steht auf dem Menschen, wie die Statue auf dem Piedestal.

815 Wie die Masse mit dem schönen Umriss verbunden ist, so das Leidenschaftliche mit der Beschreibung im Kunstwerk.

816 Der Künstler ist durchaus transzendental.

BERICHTE

Camphill Eurythmy School, ein Neubeginn

Charles Bamford und Rita Kort

Ein neues Jahrtausend, ein neues Jahrhundert, und eine Zeit der Veränderungen: Die Ringwood-Botton Eurythmieschule trägt einen neuen Namen - Camphill Eurythmieschule. Dieser Name betont die besondere Stellung dieser Eurythmieschule innerhalb der Camphill-Bewegung, wie auch ihren Wunsch nach Integration. Die Eurythmieschule wurde vor 30 Jahren, im Jahre 1970, von Evemaria Rascher und Monica Donnington in Ringwood gegründet. Die dahinterstehende Idee war, eine künstlerische Ausbildung innerhalb des täglichen Lebens und Arbeitens einer Camphill-Gemeinschaft zu entwickeln. Dadurch sollten sich sowohl die Gemeinschaft wie auch die Studenten gegenseitig bereichern. Seit Beginn der Schule konnten die Studenten unmittelbar den Zusammenhang zwischen der Heil-Kunst Eurythmie und der heilenden Atmosphäre einer Camphill-Gemeinschaft erfahren. Der studentische Beitrag zur Arbeit war und wird als integrales Element ihrer Eurythmieausbildung betrachtet.

Im Jahre 1978 war es möglich, dank der Bereitschaft von Botton Village (einer Camphill-Einrichtung für Erwachsene), das 3. und 4. Ausbildungsjahr zu beherbergen, die Schule zu einer vierjährigen Ausbildung zu erweitern. Seither wurden beide Orte im Namen genannt: die Ringwood-Botton Eurythmieschule.

Inzwischen ist nun der Zeitpunkt gekommen, an einem Ort beide Ausbildungsteile zu einer Camphill-Eurythmieschule zu verbinden. Angesichts der Komplexität unseres heutigen Lebens und den Erwartungen, die an eine zeitgemäße Eurythmieausbildung gestellt werden, schauen auch die Lehrkräfte mit Freude in die Zukunft durch die Möglichkeit der verstärkten Zusammenarbeit. Es wird mehr Möglichkeiten für die Studenten geben, einander in der Arbeit wahrzunehmen und eurythmisch zusammenzuarbeiten. Lehrer wie Studenten werden mit Sicherheit nicht die siebenstündige Autofahrt zwischen Ringwood und Botton vermissen!

Viel Verständnis und Ermutigung für diese Idee der Eurythmieschule an einem Ort waren vorhanden. Nach langen Gesprächen erklärte sich Botton Village bereit, die kombinierte Schule aufzunehmen. Eine Menge Arbeit von vielen Beteiligten steckt dahinter. Es waren nicht nur Mitarbeiter in Ringwood und Botton beteiligt, sondern auch viele, die von außen hinzugekommen waren und die sich mit großem Interesse an den entstanden Fragen beteiligten. Wir sind allen für ihre Bemühungen sehr dankbar.

Wir freuen uns auf unseren Neustart in Botton im September dieses Jahres, wobei auch ein neues 1. Jahr dabeisein wird. Wir sind sehr froh, nun Bottons praktisch-rhythmischen Lebensstil in Verbindung mit den Jahresfesten allen unseren Studenten anbieten zu können. Der Arbeitsbeitrag der Studenten aus den ersten beiden Ausbildungsjahren, zusammen mit ihren sonstigen Erfahrungen im gemeinschaftlichen Zusammenleben, wird ihnen begleitend zum eurythmischen Trainingsprozess Schritt für Schritt zur Entwicklung der erforderlichen Reife und Verantwortlichkeit verhelfen.

Wir haben es mit einer neuen Ära der Eurythmieschule zu tun, in welcher wir versuchen wollen, dem gerecht zu werden, was die Eurythmie braucht, um sich zu entwickeln und zu blühen inmitten aller Hindernisse und Ablenkungen der heutigen Zeit. Es ist notwendig, daß

die Menschen Eurythmie kennenlernen und darüber hinaus in einer Gemeinschaft von Menschen die heilende Kraft durch Kunst erfahren.

*Camphill Eurythmy School
Botton Village, Danby, Whitby
GB-North Yorkshire, YO21 2NJ
Tel: +44-1287-66 12 57 / -66 13 21 · Fax: +44-1287-66 08 88
e-mail: CamphillEurythmy@aol.com
web: www.camphilleurythmy.org.uk*

Aleph-Ensemble München

Kazuhiko Yoshida

Im Herbst 1996 begann die Zusammenarbeit der Eurythmisten Emi Yoshida und Reinhard Penzel sowie des Musikers Kazuhiko Yoshida. Seit der ersten Aufführung im Sommer 1997 gab das Ensemble ungefähr 90 Abend- und Schüler-Aufführungen in sechs Ländern Mittel- und Nordeuropas.

Das erste Programm war die letzte Klaviersonate in B-Dur von Franz Schubert. Es folgten das japanische Märchen «Urashima Taro» in Originalsprache mit eigens dazu komponierter Musik, die zwei letzten Klaviersonaten von Viktor Ullmann (entstanden im Konzentrationslager Theresienstadt) und 12 Klavierkompositionen von Frédéric Chopin mit Toneurythmieformen Rudolf Steiners. Das fünfte Programm, die Goldberg-Variationen von Johann Sebastian Bach, ist gerade in Vorbereitung und wird im November Premiere haben. Die Aufführungen waren meist gut besucht, und das Ensemble darf sich über ein bisher durchwegs positives Echo freuen, dem es zu verdanken ist, dass es an einigen Orten mit demselben Programm ein weiteres Mal eingeladen wurde. Ab 2001 sollen alle oben genannten Programme das feste Repertoire des Ensembles bilden.

Neben der Aufführungstätigkeit wirkte das Ensemble an Tagungen wie der Musikertagung am Goetheanum mit, wo es eine Arbeitsgruppe zum Thema «Eurythmie und Musik» gestaltete, ebenso an Fortbildungskursen für Eurythmisten zum Thema der Toneurythmieformen Rudolf Steiners. In Waldorfschulen führte das Ensemble Workshops nicht nur für Oberstufenschüler, sondern auch für Eltern und Lehrer durch.

Ausserdem sind zwei kontinuierliche Forschungsfelder des Ensembles zu nennen: Die Toneurythmieformen von Rudolf Steiner, sowie die sogenannten Planetenskalen und die «Modalische Eurythmie» nach Angaben Rudolf Steiners. In den von Kathleen Schlesinger entdeckten Skalen sah dieser den Keim für die Musik der Zukunft. Nur wenige Menschen haben diesen Impuls bisher weitergetragen. Inhaltliches über diese beiden Themen soll gerne später in diesem Rundbrief veröffentlicht werden, wenn die Arbeit noch weiter gediehen ist.

Der Schwerpunkt der Toneurythmie ergibt sich aus der bisherigen Zusammensetzung des Ensembles, das aber auch grosses Interesse an einer Zusammenarbeit mit einem Sprachgestalter auf dem Gebiet der Lauteurythmie hat.

Am Ende des letzten Jahres fanden sich einschliesslich der Ensemblemitglieder neun Menschen zusammen, die am 3. Advent einen Verein zur Unterstützung der Ensemblestätigkeit gründeten. Da der zunächst gewählte Vereins- und Ensemblename sich als «geschützter Titel» erwies, zögerte die Namengebung sich noch hinaus, bis am ersten Mai dieses Jahres der endgültige Name gefunden wurde: ALEPH.

In seinem ersten Vortrag des Toneurythmie-Kurses am 19. Februar 1924 in Dornach geht Rudolf Steiner auf das Wesen Aleph ein. Er erklärt, dass das, was im Wesen des Lautes Aleph liegt, zurückführt auf Alp, bzw. Elf, «das Wesen, das in Regsamkeit ist, das im Entstehen, im Werden, im lebendigen Bewegen begriffen ist.» - Der erste Buchstabe des hebräischen Alphabetes bedeutet «Haupt», «Haupt eines Stieres». Er drückt die zur Harmonie gekommenen Gegensätze aus.

Die Gründungsmitglieder des noch kleinen Vereins wünschen sich, dass noch viele Freunde gefunden werden, die dazu beitragen möchten, dass er ein lebendiger Organismus wird und nicht sein Dasein als toter Trägerverein fristen muss.

An dieser Stelle sei herzlich allen Menschen gedankt, die uns in unserer Arbeit ermutigt und bestärkt haben, dem Publikum, den Fachkollegen, den Organisatoren. Besonderer Dank geht an die erfahrenen Eurythmisten, Bühnen- und Schulleiter, die unsere Arbeit wahrgenommen haben und uns mit liebevoller Kritik weitergeholfen haben.

*ALEPH-ENSEMBLE MÜNCHEN, FÖRDERVEREIN ALEPH e.V.
Blumenstrasse 7 E, DE-82178 Puchheim/Bhf.
Tel/Fax: +49-89-89 02 67 56*

Zum Treffen der Dritttjahresstudenten der Eurythmieschulen in Stuttgart, Ostern 2000

Eurythmische Bewegung zwischen Tradition und Vision

Roland Nuber, Student der Eurythmie

40 Studenten aus Spring Valley, Den Haag, Wien, Alfter, Nürnberg, Stuttgart, Witten und Hamburg, trafen sich im Eurythmeum Stuttgart zum gemeinsamen Bewegen, Wahrnehmen und Austauschen.

Ihr Echo am Ende der 4 1/2 Tage, lässt nicht nur auf einige Fragen, welche die Einzelnen mitgebracht hatten, aufmerksam werden, sondern auch auf die generelle Aufgabe dieses Treffens im 3. Ausbildungsjahr.

«Die Hoffnung auf eine mögliche künstlerische Eurythmie wurde wieder geweckt», «Eurythmie ist wieder lebendiger geworden», «Das Treffen war eine Unterstützung weiter zu machen», «Ich bin das erste Mal auf die Notwendigkeit, den Körper zu ergreifen aufmerksam geworden», «Es wurde mir Mut gemacht, den eigenen Weg zu finden, mir etwas zu eigen zu machen», «Ich habe einen neuen Impuls bekommen, um nach der eigenen Quelle zu suchen», «Wenn das Wesenhafte lebt, dann kann die Kunst daraus entstehen» etc.

Die persönlichen Erlebnisse bildeten sich aus der Arbeit mit Werner Barfod, Annemarie Ehrlich, Eduardo Jenaro, Alexander Seeger und aus dem Austausch in Gesprächen. Ein kurzer Blick auf den Tenor der einzelnen Arbeiten:

- Den eigenen Körper liebevoll und übend zu ergreifen um ihn zum eurythmischen Ausdrucksmittel zu gestalten. Training und Spiel sind zwei wesentliche Elemente auf dem Weg zur eurythmischen Kunst.
- Blockaden in unserem Ausdrucks- und Wahrnehmungsorgan «Leib» bemerken und abbauen.
- Vertrauen in die Sprache unseres Leibes entwickeln - Loslassen.

- Unverzichtbar ist gegenseitiges wahrnehmen und die geübte, gerichtete Äusserung des Wahrgenommenen zu zweit oder in kleinen Gruppen.

So das innere Echo auf die Arbeit mit Alexander Seeger.

Auf Grundlage der Formulierungen R. Steiners den eigenen Bewegungsmenschen in ein individuelles Verhältnis zu den eurythmischen Elementen zu führen und dadurch Authentizität zu erlangen, lebte aus der Vortrags- und eurythmischen Arbeit mit Eduardo Jenaro unausgesprochen aber unmittelbar auf.

In der Arbeit an einzelnen Lauten brachte Werner Barfod die Grösse und wesenhafte Fülle dieser zum Erleben.

Für den aufmerksamen Teilnehmer zeigte er impliziert, welche Elemente als Unterrichtender zur Bildung des Bewegungsmenschen, nicht des Vorstellungsmenschen, Voraussetzung sind.

Wichtigstes Gestaltungsmittel des Dozenten, seine eigene Sprache. Hier ist es z.B. die Bildhaftigkeit, aber auch die Reduzierung/Erweiterung auf wesenhaftes Sprechen anstelle von wortfülligen, intellektuellen Erklärungen, welche dem Unterricht bewegungsbildenden Charakter geben.

Eurythmie im Arbeitsleben auch «nicht anthroposophischer Einrichtungen» ist *das* Thema von Annemarie Ehrlich. Wer sie noch nicht erlebt hat, dem ist schwer zu beschreiben, was hier geschieht ohne nur am äusseren zu bleiben. Aus welcher Ebene sind hier eurythmische Elemente in die alltägliche Wirksamkeit geholt? Von einer Seite könnte dies als objektive Sprache eurythmischer Elemente genannt werden.

Vier Eurythmisten schauten mit den Studenten in mindestens vier verschiedene Richtungen. Ein seltenes Erlebnis war auch, miterleben zu können, was zwischen den Dozenten, trotz bekannter, divergierender Ansichten, an Achtung, Loyalität, Interesse für den Weg des Anderen lebte. Auch dieser Aspekt wird von den Teilnehmern mit in ihre eurythmische Zukunft genommen.

Für die Ausbildung nur einige Aspekte:

- *Körperarbeit, Leiberleben, Leibwahrnehmung.*

Von Anfang an sollte dieser Bereich durch geschulte Lehrer in den Unterricht integriert werden.

- Spätestens ab Ende des 2. Ausbildungsjahres den Gruppenunterricht durch Arbeit in *Ziel-/Projektgruppen* erweitern.

- Ist es sinnvoll, Studenten mit völlig verschiedenen Interessen (Heileurythmie, Pädagogik, künstlerische Arbeit, «Ich mache diese Ausbildung für mich») welche alle berechtigt sind, bis zum Ende der Ausbildung in einer Gruppe zu unterrichten? Gibt es Dozenten, welche diese verschiedenen Richtungen in ihrem Unterricht befriedigend unter einen Hut bringen können?

- Der Student muss an seiner Leistung *wahrgenommen* und *geprüft* werden. Mehr Einzelkorrekturen.

- Theorie und Praxis, *Stoff und Form* sind in der Eurythmie nicht zu trennen.

- Die Kunst des Unterrichtens erfordert eine *Schulung der Dozenten* in verschiedenen Bereichen:

- Die Führung einer Gruppe;
- Die Vermittlung von Inhalt an den Bewegungsmenschen, nicht an den Vorstellungsmenschen;
- Zur sinnvollen, schöpferischen Korrektur in den Bewegungsbildprozessen des Studenten prospektiv leben können.
- Der Umgang mit der eigenen Sprache im Unterricht;

- Aus Verantwortungsgefühl der Eurythmie gegenüber sollten kompetente *Gastdozenten* zur Einführung wesentlicher Themen geholt werden (Einführung der Laute, Planeten etc.)
- Ein guter Eurythmist muss nicht notwendigerweise ein guter Dozent sein und umgekehrt.

Zum Schluss noch ein Dank an Alle, welche dieses Treffen ermöglicht haben. Aus den finanziellen Möglichkeiten der Studenten allein hätte es nicht stattfinden können. Da sind vor allem die verschiedenen Spender zu nennen und auch das Eurythmeum Stuttgart, welches trotz seiner Baumassnahmen uns aufgenommen hat.

Impression in Stichworten

Rena Keese, Studentin der Eurythmie

Der Tenor:

Als existentielle Problematik kam hervor, dass die Studenten verschiedene Voraussetzungen mitbringen, die Interessen und Ziele des Einzelnen in alle Richtungen gehen.

Daraus ergeben sich Schwierigkeiten im klassischen Gefüge, die Individualität steht im Vordergrund.

Fragen der Studenten an die Ausbilder:

- Wie übe ich «richtig»?
 - Wie leite ich eine «Übstunde»?
 - Wie wird der Einzelne seinen Fähigkeiten, Interessen und Voraussetzungen nach «gerechter» gefördert?
 - Bedürfnisse nach individuellem Unterricht (z.B. Hamburg: probeweises Aufspalten der Klasse um Einzel- und Solounterricht zu ermöglichen - oder aber Arbeit in kleinen, selbst-zusammengefundenen Gruppen).
 - Wie kann ich meine Individualität schulen, um Gruppenfähigkeit zu erwerben?
 - Inwieweit können Studenten ihre Wünsche und Vorstellungen, Bedürfnisse in den Lehrplan einbringen? Ist mehr Austausch und Kooperation in diesem Bereich nötig?
 - Inwiefern ist die klassische Ausbildung in der heutigen Zeit noch «sinnvoll»?
- Die Frage nach dem «freien Studium» bleibt offen.
- Viele Studenten fühlen sich nach der Ausbildung unfähig, mit der Eurythmie in die Welt zu treten!
 - Können oder wollen Fragen der Studenten an die Dozenten nicht beantwortet werden?
 - Unserer Meinung nach sollte den Dozenten die Möglichkeit der Fortbildung im menschenkundlichen als auch fachlichen Bereich gegeben werden.
 - Die Frage nach einer neutralen Vertrauensperson trat häufiger auf.
 - Für Gruppenproblematik ist in zunehmendem Masse die Betreuung durch einen «Supervisor» nötig!
 - Schafft es der Dozent, die Eurythmie lebendig zu vermitteln, auch nach Jahren der Routine?

Einige persönliche Eindrücke der Arbeitstage:

D: Ich habe die angenehme und gelöste Arbeitsstimmung sehr genossen.

Wünschenswert ist, dieses auch in der Ausbildung anzustreben. Vielleicht durch gesteigertes, individuelles Engagement, denn so wäre ein von aussen kommender Leistungsdruck überflüssig. Die Frage ist nur, «wie kommt man dahin»?

R: Mein Horizont wurde durch das Treffen sehr erweitert. Mir ist deutlich geworden, dass in Den Haag das «bewusste» Ergreifen der Eurythmie, als auch die Entwicklung zur Selbständigkeit im Fachlichen im Vordergrund steht.

Leider ist mir auch wieder einmal aufgefallen, in welch befremdendem Gefühl der angehende Eurythmist zu seinem Leib als Instrument steht. Die Organisation war mir im Allgemeinen zu dicht und festgelegt, so dass mir im Besonderen die Fragen nach Schulungsweg und Anthroposophie offen blieben.

C: Für zwischenmenschliche Begegnung blieb leider zu wenig Raum, da das Tagesprogramm zu voll war.

Im Vergleich zum vergangenen Dritтажahrestreffen in «Aesch '99» war für mich auffällig, dass eine wirkliche zwischenmenschliche Begegnung und die dadurch intimeren Fragen nach z.B. «wie erlebst Du das Eurythmie-Studium, welche Auffälligkeiten persönlicher, aber auch fachlicher Natur nimmst Du wahr?», wenig zustande kamen.

Ein grosser Teil der Verbesserungsvorschläge schliessen an die bereits formulierten Bedürfnisse der vergangenen Dritтажahrestreffen an.

K: Das Treffen war gut, mir persönlich jedoch zu stark organisiert. Es blieb zu wenig Raum für eigene kreative Dinge.

Generell waren die Fragen nicht so existentiell und dringend als im letzten Jahr. Einige Veränderungen im Studiengang werden ausprobiert und in die Tat umgesetzt.

Verbesserungsvorschläge:

- Aufgrund des mangelnden Körpergefühls von seiten der Studenten ist eine Integration von Körperarbeit erstrebenswert oder stärker Übungen einsetzen, die das Ergreifen des Leibes verbessern.
- Bei Bedarf kann bei Kommunikationsproblemen ein «Supervisor» hinzugezogen werden.
- Die Auseinandersetzung und Bearbeitung mit den schriftlichen Hauptwerken Rudolf Steiners ist notwendig. Gezielte Schulung für die Bearbeitung dieser ist erstrebenswert.
- Vielleicht könnte eine tiefere Durcharbeitung des Ton- und Lauteurythmiekurses in den Lehrplan integriert werden.

Rückblick auf die Tagung «Rudolf Steiners Zwölf Stimmungen»

Esther Reichmuth, Hochwald

Einer Anregung von Frau Ursula Zimmermann und Herrn Dr. Heinz Zimmermann folgend, die für das Jahr 2000 eine intensivere Beschäftigung mit Rudolf Steiners «Zwölf Stimmungen» anstreben, fanden sich im Herbst '99 Eurythmisten, Sprecher und Musiker zusammen, um unter der Leitung von Ursula Zimmermann diese «Zwölf Stimmungen» zu erüben. In einer Gesprächsarbeit unter der Leitung von Heinz Zimmermann wurde die Sprache, welche Rudolf Steiner in diesen «Zwölf Stimmungen» verwendet, aufmerksamer betrachtet.

Der Höhepunkt dieser Bemühungen war dann die Tagung vom 19. - 21. Mai 2000 am Goetheanum. Dreimal wurden die «Zwölf Stimmungen» aufgeführt und dazwischen arbeiteten die Tagungsteilnehmern in verschiedenen Gruppen und im Plenum mit eurythmischen Demonstrationen.

Nach der Tagung trafen sich die Mitwirkenden nochmals zu einer Nachbesprechung. Es war begeisternd zu hören, wie intensiv sich der Einzelne mit seiner jeweiligen Tierkreis- oder

Planetenbewegung verbunden hatte und wie viele Anregungen er für sein inneres und äusseres Leben daraus gewinnen konnte.

Im Folgenden seien einige dieser Erfahrungen angedeutet durch 4 Texte von Eurythmisten. Der Versuch, diese tiefen Erlebnisse in Worte zu fassen, gestaltete sich schwierig, aber wir hoffen, dass der Leser die geschilderten Eindrücke nachempfinden kann:

Vom «Löwenstandpunkt» aus:

«Zunehmend, je länger wir mit den «Zwölf Stimmungen» arbeiteten, berührte mich die Kräftewirksamkeit dieser erhabenen Sprache. Im Tun wurden für mich die Sprachkräfte von diesem grandiosen Sprachkunstwerk zum Erlebnis, als ob uns die 12 Weltbildekkräfte wie anhauchten.

Dabei weitete sich insbesondere während der Aufführungen, die Lebenshaltung und -Ausrichtung zu einem das moderne Globalempfinden übersteigenden, kosmischen Universalempfinden.

Die Sprache der «Zwölf Stimmungen» entfaltete sich während der Arbeit immer deutlicher als Eingangstor, das aufbauende Substanz- und Gestaltbildekkräfte erschliesst und freisetzt.

Ich erlebte die Arbeit wie eine Entdeckungsreise: Verblüffend war z.B., wie konsequent und künstlerisch Rudolf Steiner die jeweilige Lautqualität in den Satz- und Wortbau der entsprechenden Tierkreisstrophe hineingeheimniste. Verblüffend war auch, den inneren Einklang, die Wechselbeziehung zwischen der gegebenen Tierkreisgebärde und der entsprechenden menschlichen Gestaltpartie im Tun an der eigenen Physis unmittelbar zu erfahren.» (Kaspar Zett)

Aus der Arbeit des «Merkurs»:

Dass man als Einzelner immer die gleiche Kraft von den 19 zu gestalten hatte und gleichzeitig alle 18 anderen genauso anwesend waren, und zwar wechselnd in Intension, Stimmung und Konstellation, eröffnete dem Tätigen immer stärker die Verbindungen zwischen den Tierkreiszeichen und Planeten. So auch die innere Steigerung der Strophen. Beispielsweise konnte man den Weg durch die Strophen als eine Lebensbiographie, eine enorme Entwicklung, ein «Weltenjahr» usw. erleben.

Man spürte im Ganzen schon in der Aufstellung der 12 Ruhenden und 7 Bewegten einerseits ein absolutes, tiefes Urbild und andererseits die Notwendigkeit zur möglichst in individueller Auseinandersetzung mit dem Urbild vollzogenen künstlerischen, frischen Gestaltung. Diese Arbeitsweise und der ganze Tierkreis eröffneten Welten.» (Hannah Koskinen)

Vom «Schützestandpunkt» aus:

«Da es sich um meine erste intensive Auseinandersetzung mit den «Zwölf Stimmungen» und dem Tierkreis handelte, beschäftigte mich besonders die Dichtung als Ganzes.

Es war weniger ein *Analysieren* der Sprache und der begrifflichen Zusammenhänge als ein Erleben und Erfühlen des Ganzen im Vertrautwerden. Dabei war das immer wieder *hörend Erleben* dürfen wesentliche Voraussetzung.

So kam ich von dem - für mich ungewöhnlich - mühevollen Auswendiglernen der eigenen Strophe und des nie sicher Wissens, welche Strophe jetzt gerade erklingt, am Ende der Arbeit zum Erleben des Ganzen als einer gewaltig zusammenklingenden Einheit. Wie in einer musikalischen Komposition jede Stimme eine eigene Melodie darstellt, die mit den anderen zu einer übergeordneten Harmonie wird, so erlebte ich die einzelnen Planetenzeilen: Jede eine das Ganze durchziehende Melodie. Und so auch jede einzelne Stimmung durch 7 verschiedene Elemente.

Zusammen ergab dies einen gewaltigen, die Seele tief ergreifenden und bewegenden Sprachklang.» (Angela Gavazzi)

Vom «Steinbockstandpunkt» aus:

«Aus den Eindrücken - das Üben am Tierkreis - was es einem Menschen sein kann!

Tierkreisarbeit heisst: Sich in die Richtkräftewirksamkeit hineinstellen. Keine Experimentiergelegenheit - wohl aber *Suchen, Forschen, Ringen* im eurythmischen Raum. Das Herantreten an diese Sphäre lenkt die Seelenkräfte in Bereiche, wo er *frei wird*.

Konkrete Durchführung: Menschen finden sich zusammen am Sonntagmorgen (und auch unter der Woche) für die Probe auf der Baubühne im Goetheanum. Ihre Intentionen richten sich mehr und mehr - eine gemeinsame Mitte erwächst - Willenskultur! Eine künstlerisch-soziale Kraft. - Eine freie Tat! Und nicht an «irgendeinem» Projekt. Die Geistlyrik Rudolf Steiners schafft unmittelbar einen Raum, der uns wie *Vorsprung* erscheinen kann; eine Wirkenskraft, die uns entgegenkommt, entgegenholt - obwohl wir noch nicht *dort* sind. Vergleichbar einer Oktave. Man hat sie nie in der Hand wie eine Schreibfeder. Es ist ein Hinwachsen - vergleichbar der 6. Stufe von «Ich denke die Rede»: «Ich bin auf dem Wege zum Geiste - zu mir.»

Das schafft eine Erhöhung, die den Übenden befähigt, über den Alltagsmenschen unmittelbar hinaus zu streben und somit Tüchtigkeit zu erlangen. (Das bin ICH) Das alles war erfahrbar durch diese eurythmische Bemühung am Tierkreis - da betritt der Übende diese Sphäre. Ist nicht *jede* eurythmische Betätigung davon betroffen? - Gewiss! Mit der Tierkreisarbeit aber stellen wir uns offen für die Erfahrung einer Ganzheit. Quelle der Quelle - Urbild.

Dank den Initianten Ursula und Heinz Zimmermann für den Impuls und die Durchführung, die Arbeit! Es war/ist ein notwendiger Baustein in unserer eurythmischen, gegenwärtigen Kultur.» (Elisabeth Viersen)

Vielleicht geht es Ihnen, liebe Leser, wie uns: Man spürt in diesen Berichten, wie der heutige Mensch durch das Arbeiten mit den «Zwölf Stimmungen» ganz tief angesprochen und in seinem Menschsein gestärkt wird. Man erlebt deutlich, dass hier eine Aufgabe der Eurythmie für die kommende Zeit liegt.

Sprechchor «Ad Hoc»

Dagmar Wolfram-Kellermann

Im Zeichen der Jahrtausendkonstellation, die der Sternenhimmel im Monat Mai offenbarte (alle Hauptplaneten standen zusammen im Tierkreis Stier und Zwillinge), trafen sich zehn Sprachgestalter an vier Wochenenden um Korintherbrief 13, das hohe Lied der Liebe, von Paulus einzustudieren.

Die Sprecher kamen aus den verschiedensten Teilen Deutschlands, aus Berlin (Eva Henke, Marcel Kux), Freiburg (Michael Schwarzmann), Wuppertal (Nils Kramer), Heidenheim (Ruth Schuhmacher), Bonn (Elke I. Scheuffele, Erika Herkommer), Karlsruhe (Dagmar Wolfram), Koblenz (Harry Hillege), und aus Zeist/Niederlande (Manjo Joosten).

Die Aufführung fand zum Europatag am 6. Mai 2000 in der Stuttgarter Liederhalle statt. Die Europa Akademie/Isny, unter der Leitung von Wilfried Ogilvie, veranstaltete hier zu Fragen der Kunst ein zweitägiges Programm mit Gesprächskreisen und Aufführungen.

Elke Irene Scheuffele nahm die Gelegenheit wahr, aus der Anfrage von W. Ogilvie den Sprechchor «Ad Hoc» ins Leben zu rufen. Ein denkbarer Moment, da im Sprachgestaltungs-

bereich zur Zeit ziemlich wenig auf künstlerischem Felde geschieht. (Fast alle bleibenden Sprachgestalter finden ihr Arbeitsfeld in der Therapie oder Pädagogik).

Gearbeitet wurde an sprachlicher Gemeinschaftsbildung, das ist so zu verstehen, dass die Künstler sich Zeit nahmen, um einander wahrzunehmen, indem einerseits den Intensionen des Einzelnen gelauscht wurde und andererseits jeder Übungen anleitet. Bei der Sprechchor-Arbeit blieb E.I. Scheuffele als «Supervisor» draussen. Sieh ganz als Persönlichkeit in die Gruppe stellen und darinnen die Fühlfäden auf die anderen Sprecher und den Text auszu-spannen, war die Erfahrung im Sprechchor, - ganz im Sinne des Spruches Rudolf Steiners: «Heilsam ist nur, wenn / Im Spiegel der Menschenseele / Sich bildet die ganze Gemeinschaft; / Und in der Gemeinschaft / Lebet der Einzelseele Kraft.»

Die Teilnehmer des Sprechchors «Ad Hoc» wünschen die Arbeit fortzusetzen um mit der Zeit ein abendfüllendes Programm zu erstellen, weitere Texte könnten ebenfalls von der Liebe handeln, so ist zunächst die Idee. Der hohe finanzielle Aufwand, wie Anreise, Unterbringung und Raummiete ist dabei noch die grösste Hürde. Der Sprechchor «Ad Hoc» würde sich sehr gerne einladen lassen um zum Beispiel bei Einweihungen, Feiern oder anderen Anlässen aufzutreten. Ideal wäre eine gleichzeitige Möglichkeit am Programm weiterzuprobieren.

Bei Interesse bittet der Sprechchor um Kontaktaufnahme. «Ad Hoc» sucht ebenfalls Räume zum Proben und wünscht finanzielle Unterstützung.

*Kontaktadresse:
Parlando Poesie Podium, Elke I. Scheuffele
Schlossweg 25, DE-53347 Alfter
Tel: +49-2222-59 32*

10 Jahre nach der Wende

Eurythmischer Situationsbericht aus Dresden und Umgebung

Doris Kowalski

Dresden ist eine besondere Stadt. Sie galt/gilt als Kunststadt, nicht nur für die bildende Kunst und Musik. Mary Wigmann wurde hier begeistert aufgenommen und konnte eine blühende Ausbildungs- und Bewegungskunststätte hier aufbauen.

Wie lebt die Eurythmie in dieser Stadt? Während der DDR-Zeit gab es eine «Wochenend»-Ausbildung, viele regelmässige Eurythmie-Laienkurse wurden gegeben mit grosser Teilnehmerzahl und viel Enthusiasmus.

Sehr schnell nach der Wende kam die pädagogische Eurythmie, die Heileurythmie zum Einsatz an der schnell (wieder) entstandenen Waldorfschule, ein Therapeutikum wurde errichtet (anthroposophische Ärzte waren hier ja bereits vorhanden).

Der Anfang war gemacht, eine Keimzelle geschaffen. Auch die künstlerische Eurythmie wurde von Anfang an gepflegt. Erst in «eigenem» Rahmen, Waldorfschule, Heilpädagogische Schule, Therapeutikum, Anthroposophische Gesellschaft. Unsere Darbietungen wurden liebevoll und freudig aufgenommen. Wir waren auch recht gefragt und bis zu einem gewissen Grad (wie es hier eben möglich war) finanziell unterstützt. Ein etwas grösserer finanzieller Teil zur Unterstützung der Arbeit kam dann etwas später aus Stuttgart.

Es wurden mehr Eurythmisten, mehr geübt, mehr Programme, mehr Aufführungen. Dresden und Leipzig schmolz - eurythmisch - zusammen.

Das Spektrum reicht von Wochensprüchen im anthroposophischen Zweig, über Märchen-

aufführungen bis zu Abendprogrammen. Die Märchentournee ist beinahe Tradition, sie «sprengte» schon die Grenze Sachsens. Natürlich versorgen wir auch weiter den anthroposophischen Kreis mit Aufführungen, aber es geht auch immer mehr in die Öffentlichkeit. Das erste Schrittchen ist vollzogen.

In seinem Umfang wurden die eurythmischen Aktivitäten so viel, dass sie geteilt und strukturiert werden mussten. Ein Mitglied der Gruppe arbeitet nur Teilzeit (so dass es gerade für das nötigste reicht), um all die Organisation, Garderobe etc. zu machen/zu entwickeln, für die eurythmische Arbeit hier.

Eine wachere Programmgestaltung ist gefragt. Eine Broschüre soll erstellt werden. Viele kleine sehr verschiedene Programme, Vernissagen werden ausgearbeitet. Improvisationen auch mit für die Eurythmie ungewöhnlichen Instrumenten (Trommel, Psalter u.a.) wurden versucht. Beuys-Wochenende, aber auch traditionelles (Olaf Åsteson) wird gepflegt. Doch trachten wir, auch die Eurythmie an sich weiter zu pflegen, Elemente zu durchdringen; seit einem Jahr befassen wir uns mit Eurythmie zu den Klassenstunden mit Werner Barfod.

Vielleicht wird es bald einen eigenen Verein geben und hoffentlich genug Sponsoren...

*Bei Fragen, Infos wenden Sie sich bitte an
Lebens-art Kulturprojekt für Kunst & Therapie
Borst: 23, DE-01445 Radebeul, Tel/Fax: +49-351-8 97 17 15.*

Erstes Treffen des Gremiums aus Studenten und Dozenten 20. und 21. Mai 2000 im Eurythmeum Stuttgart

Bénédicta Bertan, Den Haag

Wie schon im Rundbrief zu Ostern 2000 angekündigt, fand im Mai das erste Treffen der Gremiumsgruppe statt, das Studenten und Dozenten in Gespräch und Forschung miteinander zu verbinden sucht. Thema war «*Kommunikation - Gesprächskultur als Grundlage des Eurythmiestudiums*».

In verschiedenen Briefen hatte die Vorbereitungsgruppe die Teilnehmer über den Verlauf der Organisation unterrichtet und auch über die Tatsache, dass sie es für wichtig empfand, sich auf dem Gebiet der Kommunikation Erfahrung und Rat eines Fachmannes hinzuzuziehen. Unsere Wahl war dabei auf *Michael Harslem* gefallen, der sich seit 25 Jahren mit Ausbildungs- und Kommunikationsfragen befasst, seit 4 Jahren einen Ausbildungskurs für EntwicklungsbegleiterInnen leitet, und Kollegien vieler Waldorfschulen beratend zur Seite steht. Wir sahen ihn deutlich als beratenden Begleiter, haben ihn als «Ermöglicher» an unsere Seite gewünscht - auch weil ein Aussenstehender oft einen klaren Einblick schenken kann.

Im Vorfeld unseres Treffens ging neben den Briefen der Vorbereitungsgruppe auch ein Brief von Michael Harslem an die Teilnehmer des Gremiums. In diesem Brief stellte er sich und seine Arbeitsweise vor und verwies zur Vorbereitung auf einen Vortrag Rudolf Steiners: «*Wie kann die seelische Not der Gegenwart überwunden werden?*» (Zürich, 10. Oktober 1916, GA 168). In diesem Vortrag weist Rudolf Steiner auf ein Phänomen hin, was sich heute, über 80 Jahre nachdem dieser Vortrag gehalten wurde, nur verstärkt hat: Das gegenseitige Verständnis wird immer schwieriger. Wir leben in einer Zeit, in der Begegnungen so viel plötzlicher stattfinden und wir gleichzeitig nicht mehr die natürliche Gabe haben, einander sofort *wahrnehmen* zu können. Gleichzeitig haben wir inzwischen sehr viel Karma «angesammelt» (Zitat!). Rudolf Steiner beschreibt nun, wie es eben die Aufgabe der Menschen heute ist, die

Bewusstseinsseele durch den Umgang mit eben diesen Schwierigkeiten zu entwickeln. *Soziales Verständnis* müsse in uns wachsen, wir müssen lernen, das, was wir karmisch tragen, in uns aufsteigen zu lassen, wirksam werden zu lassen. *Praktische Psychologie, praktische Menschenkunde* müssen wir lernen, um so uns und unsere Mitmenschen zu verstehen. Und wir müssen lernen, den anderen Menschen so zu nehmen, wie er ist...

Teilnehmer am Treffen in Stuttgart waren letzten Endes 21 Menschen, darunter 8 Dozenten. Vertreten waren die Schulen von Alfter, Berlin, Hamburg, Nürnberg, Stuttgart, Ringwood-Botton, Peredur (East Grinstead), Den Haag, Dornach-Aesch und Dornach Zuccoli.

Das Programm des *Samstag* gestaltete sich so, dass wir uns zunächst in der «gemischten» Runde zusammenfanden, bis nachmittags um 17 Uhr waren wir Eurythmisten unter uns, dann erst kam Herr Harslem dazu. Nach ein paar eurythmischen Übungen stellten wir uns vor und blickten zurück auf das Januartreffen in Dornach und die Beweggründe des Einzelnen, um nun nach Stuttgart gekommen zu sein.

Es folgte dann eine halbe Stunde, in der sich jeder alleine mit einem Blatt Papier auf zwei Fragen besinnen sollte:

- 1) *Wo finde ich den Umgang Dozenten-Studenten gut?*
- 2) *Wo erlebe ich Probleme im Umgang miteinander?*

Dann trennten sich Studenten und Dozenten, bildeten Trios, um miteinander über diese zwei Fragen in Austausch zu kommen.

Nach der Mittagspause arbeiteten Dozenten und Studenten getrennt weiter an den Ergebnissen des Vormittags und fassten diese stichpunktartig auf grossen Plakaten zusammen, getrennt zu beiden Fragen.

In einer letzten halben Stunde alleine sollte jeder formulieren:

- *Wie sollte der Umgang künftig miteinander sein?*
- *Was erwarte ich von den anderen?*
- *Was müsste ich selbst dafür tun?*

Im anschliessenden Plenum, bei dem auch Herr Harslem dazusties, stellten Dozenten und Studenten die Stichpunkte auf ihren Plakaten vor. Im Folgenden will ich kurz die im Gespräch genannten Themen anführen, kann aber keine lückenlose Aufzählung garantieren.

- Austausch zwischen Studenten und Dozenten wird als erstrebenswert erlebt.
- Vom Problem, dass zwei Instrumente gestimmt werden müssen: das eurythmische und das soziale.
- Frage: Kann ich überhaupt dem anderen etwas beibringen? Denn: wo die Frage nicht ist, kann die Antwort nicht gehört (oder gefunden) werden. Entstehen denn überhaupt Fragen in der Ausbildung? Wie kann man das fördern? Schwierig in der Eurythmie - kann ich wissen, was ich lernen will, muss?
- Vertrauen - wie kann ein auf Vertrauen basiertes Verhältnis entstehen? Beide Seiten müssen sich offenstellen. Man kann nicht bis oben hin zugeknöpft Eurythmie studieren. Hier ist Grenzgang - den Respekt immer wahren. Dozenten und Studenten sollen lernen, lehren, erleben, dass das Ich eines jeden unantastbar ist, die Taten aber korrekturfähig sind.
- Ganz offensichtlich weist dies darauf hin, dass die Spielregeln des Eurythmiestudiums nicht von Anfang an deutlich sind!
- Michael Harslem wies darauf hin, dass man sich durchaus durch gewisse Übungen

Fähigkeiten für den Umgang miteinander erwerben kann - etwas für die Praxis jeder Schule!

Daraufhin beschlossen wir in der Gruppe, ein *Rollenspiel* zu wagen. Eine der Studentinnen übernahm die Rolle des Dozenten, eine Dozentin und drei andere Studentinnen die Rolle der Studenten:

Die 4 Studenten kommen in den Saal, geben die Hand zur Begrüssung. Nach einigem Hin und Her (sie sind offensichtlich zu spät gekommen) stehen sie im Kreis. Der Unterricht beginnt. Der Dozent steht ausserhalb des Kreises und gibt Anweisungen. Später stehen die Studenten frontal und müssen eine Übung tun. Der Dozent steht vorne, korrigiert.

Obwohl die Art und Weise, mit welcher die Spieler der Situation Inhalt gaben, teils sehr an eine Oberstufenklasse erinnerte, erkannten doch die meisten den einen oder anderen Moment aus dem Studienalltag wieder. So konnten wir entweder an dem was geschehen und daran erlebt worden war oder an dem sich daran entzündenden Gespräch sehr viel lernen. Ein paar Punkte direkt aus dem Rollenspiel waren z.B.:

- Das «Wir»-Sagen, obwohl der Dozent nicht mittut, wird als entmündigend erfahren.
- Atmosphäre ist alles: sowohl der Dozent als auch die Studenten sind dafür verantwortlich, dass ihr Alltagsmensch vor der Türe bleibt. Nur - wie lernt man das, ohne wie ein Kind behandelt zu werden, wie kann der Übergang vom Alltag hygienisch gestaltet werden?
- Vorsicht vor Urteilen als Korrektur!

Im Zusammenhang mit der Frage nach dem «Alltagsmensch vor der Tür» entfachte sich eine sehr intensive Gesprächssituation zwischen zwei Menschen aus der Gruppe, die uns als Beispiel wiederum half. Herr Harslem machte uns auf einiges aufmerksam: *Die Regel ist zunächst einmal, dass wir uns nicht verstehen.* Man meint vielleicht oft, den anderen verstanden zu haben oder verstanden worden zu sein - aber das ist nur sehr selten der Fall. Das, was wir aus unserem Denken, Fühlen und Wollen mehr oder weniger bewusst in unsere Rede leiten, erreicht den anderen, löst bei ihm eine Wirkung aus auf seine Seelenkräfte. Nur - wissen wir, welche Wirkung wir bei dem anderen auslösen? Wissen wir z.B., dass das, was wir vom anderen wollen, für ihn bedrohlich wirken kann?

Übung: Ein Gespräch führen. Bevor man selber spricht, immer erst das wiederholen, was der andere gesagt hat - nachfragen. So lernen, mit dem Bewusstsein ganz beim Zuhören zu sein, und ganz beim eigenen Sprechen. Wo ich schneller bin als ich selbst beim sprechen, bin es nicht ich, sondern mein Doppelgänger, der die Chance ergriffen hat!

Übung: 4 Menschen 1 spricht über eine Begebenheit
 2 hört die Gedanken des anderen
 3 hört die Gefühle des anderen
 4 hört den Willen des Sprechers, d.h. die Intention, den Tonfall (Dynamik), Sprachführung, beobachtet auch Gestik und Blick...
 Anschliessend Austausch über die einzelnen Beobachtungen.

Es wurde beobachtet, wie in der Rollenspielsituation schon 4 Studenten viel waren, der Dozent auf keinen von ihnen richtig eingehen konnte. Argument: «Ja wenn man die Studenten erst kennt, dann weiss man schon worauf man gefasst sein kann...» Auch hier liegt Gefahr; denn der seelische Raum, den wir für den anderen haben, hat Realität - wenn ich meine, zu

wissen, was von dem Studenten (oder Dozenten) «immer kommt», dann lasse ich ihm auch keinen Raum zur Entfaltung.

Von diesen sehr interessanten Zusammenhängen kamen wir auf die *Idee der Transaktionsanalyse*, die nicht als Modell, sondern als Verständniswerkzeug, wenn Probleme auftreten, hilfreich sein kann. Michael Harslem hat sie, mit leicht abgewandelten Begriffen übernommen - zur Unterstützung der praktischen Psychologie, die Rudolf Steiner in seinem Vortrag (s.o.) anspricht. Diese Idee basiert auf der Annahme, oder Tatsache, dass der Mensch nichts vergisst. Jeder Mensch trägt in sich die Rolle des «Kindes», d.h. desjenigen, der als Grunderlebnis hat: «Ich mache Fehler» und die Rolle der «Eltern», mit der verbunden ist, keine Fehler zu machen. Nun kann es z.B. sein, dass ich einen Menschen immer aus meiner Elternrolle anspreche und ihn dadurch ständig in die Rolle des Kindes dränge. Das kann auch im Guten geschehen: «Das haben sie aber gut gemacht!» kann durchaus verletzend, weil entmündigend wirken. Zwischen diesen beiden Extremen aber liegt in uns beiden der «Erwachsene», die Instanz in uns, die sich selbst und den anderen sieht, mit dem unantastbaren Wesenskern und den kritisierbaren Taten und Wirkungen in der Welt. Komplexe Abläufe gehen hier vor und man darf sich nicht verunsichern lassen: Es geht nur darum, sich bewusst zu werden, welche Rolle man eigentlich - oft durchaus mit guter Absicht - vorzugsweise spielt. An der Überwindung dieses zufälligen Rollenspiels erstarkt das Bewusstsein. Man lernt die eigene Wirkung kennen, indem man die eigenen Gewohnheiten mit Hilfe anderer Menschen erkennen lernt.

Eine *Übung* hierzu wäre: Zwei Menschen spielen einen Streit. Jedem «Streiter» stehen drei «Einflüsterer» zur Seite: je ein «Erwachsener», ein «Kind» und ein «Elternteil», die jeweils aus ihrem Blickwinkel das folgende Argument vorschlagen.

Am *Sonntag* trafen wir uns wieder im Plenum. Die erste Frage war, was aus der Nacht in den Tagesanfang wirke. - Allgemein war eine freudige Stimmung, miteinander arbeiten zu wollen. Andererseits auch der Zeitdruck: es blieb uns ein halber Tag. - Der Wunsch nach konkreten Schritten für die Zukunft wurde geäußert und dass die Menschen in den einzelnen Schulen doch die Verantwortung spüren mögen, kontinuierlich an diesen Fragen zu arbeiten. - Das Wunder des Kennenlernens.

Herr Harslem war mit vielen Fragen in den Tag gekommen:

Was ist die Aufgabe des Gremiums - wie steht es in Verbindung mit den Schulen?

Warum ist die Eurythmieausbildung nach Jahren geordnet und nicht Kurs- oder Klassenweise?

D.h., warum nicht individuellere Studienregelungen?

Wie arbeiten wir in den Eurythmieschulen am Schulungsweg?

Müsste nicht ein Stück innerer Schulungsweg der Ausbildung vorausgehen?

Er stellte diese Fragen als Anregung in den Raum.

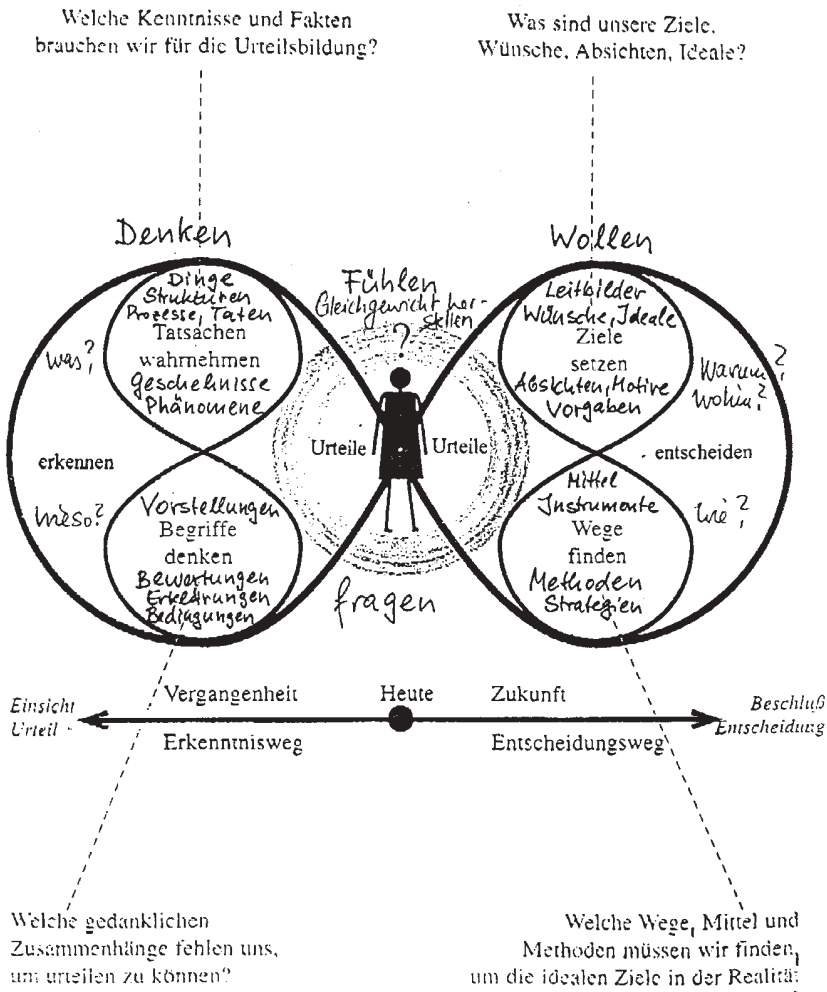
Ein weiteres Erkenntnisinstrument gab Michael Harslem uns mit auf den Weg:

«*Die dynamischen Bewegungen des freien Denkens*». Mit dieser Hilfe gingen wir an die Plakate des Vortags und versuchten, Ordnung zu schaffen, z.B.:

Tatsache: Von den Dozenten wird gewünscht: mehr Beteiligung von Seiten der Studenten.

Vorstellung: Die Dozenten sehen die Studenten als zu wenig eigenaktiv.

Die dynamischen Bewegungen des fragenden Denkens



Ziel: mehr Aktivität der Studenten.

Mittel und Wege: ???

oder

Tatsache: Die Studenten erleben: Antworten werden gegeben, die nicht auf ihre Fragen eingehen.

Vorstellung: Die Anthroposophie ist die Supertheorie hinter dem Dozenten.

Ziel: Eingehen des Dozenten auf die Fragen in persönlicher Art und Weise, nicht mit Zitationen, gegebenenfalls das eigene Nichtwissen zugeben können.

Mittel und Wege: ???

So wurde uns deutlich, dass wir zwar Tatsachen erleben und Vorstellungen bilden, dass uns aber die Ziele, oder die Mittel und Wege, um zu den Zielen zu kommen, zu fehlen scheinen.

Die Frage nach dem Schulungsweg wurde doch kurz angesprochen, da eigentlich alle Probleme oder positiven Erlebnisse auf dem Verhältnis zur Anthroposophie zu gründen scheinen. Das gesamte Eurythmiestudium basiert auf dem, was Rudolf Steiner erkannt hat, auf dem, was ich erkannt habe, auf der Hypothese, die es zu prüfen gilt.

Michael Harslem und andere Menschen in der Gruppe hielten die Arbeit an den Nebenübungen von Anfang des Studiums an für wichtig, neben «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?». Auch die Eurythmiemeditation wurde genannt. Von anderer Seite wurde die Frage nach der Freiheit der Studenten gestellt - es kann nicht darum gehen, sie zum Schulungsweg zu zwingen. Nein, aber es muss die Frage der Meditation und des Schulungsweges deutlich erscheinen, wer das nicht ertragen kann... Wieder kam die Bemerkung, dass die Spielregeln klar sein müssten für das Eurythmiestudium. Von Studentenseite kam auch, dass es doch deutlich sei, dass die Spannungen durch die mangelnde Verbindung mit der Anthroposophie entstehen. Von Dozentenseite wurde Unbehagen geäußert: man dürfe die Anthroposophie nicht auf einen Sockel stellen, sie müsse die Begriffe bieten für die Erfahrungen, die man macht. Ja, wurde geantwortet: die Eurythmie sei zwar der praktische Schulungsweg, für den uns aber die Begriffe fehlten. Also müsse heute deutlich fundierte Arbeit an den menschenkundlichen Grundlagen der Eurythmie getan werden in den Ausbildungen.

Angesprochen wurde auch die Frage nach der Qualität der Ausbildungen: Ausbildung auf Kosten der Studenten und auf Kosten der Eurythmie. - Jeder darf Eurythmie studieren, weil es «gut» für ihn ist. Jeder wird angenommen, weil er ein zahlender Student ist. Und die Qualität der Eurythmie, die in die Welt hinausgetragen wird, leidet.

Nach einer kurzen Pause forderte uns Michael Harslem auf, nochmals kurz die Ziele und die Mittel und Wege, die uns wichtig erschienen zu formulieren, jeder für sich. Nach kurzem Austausch in Dreiergruppen trugen wir diese Ziele, Mittel und Wege zusammen auf Plakaten. Noch immer war es eine lange Liste! So bekam jeder von uns 4 Klebepunkte zum Unterstreichen der Prioritäten...hier sind sie:

- lebendiger Austausch
- Wahrnehmung schulen
- individuellere Ausbildung
- soziale Kenntnisse und Fähigkeiten schulen
- Eurythmie als christliche Kunst verstehen und erleben
- humorvoll bleiben

Dabei wäre noch anzumerken, dass die anderen Punkte nicht ausgeschlossen werden und es auch immer eine Hierarchie unter den Zielen gibt, - das eine unterstützt oder zieht das andere nach sich...

Nun drängte die Zeit wieder einmal. Wie kann es nun weitergehen? - Idee war, dass jede Schule sich eines der aufgelisteten Themen zum Forschungsauftrag macht und beim nächsten Treffen die ersten Schritte aus dieser Arbeit mitgeteilt und ausgetauscht werden können. Als übergreifendes Thema wurde «Lernen lehren, lehren lernen» angesprochen, aber aus Zeitmangel nicht festgelegt. Das nächste Treffen findet jedenfalls im *Herbst in Hamburg* statt, mit den zwei Ansprechpartnern *Tanja Masukowitz (Hamburg)* und *Katja Gawrilenko (Dornach)* für die Organisation. Das *Gremium öffnet sich jetzt für neue Mitglieder* aus den jüngeren Jah-

ren der Ausbildungen (etwa ab dem 2. Ausbildungsjahr). Ideal wäre immer noch ein Student und ein Dozent pro Ausbildung, wobei jedoch immer noch innere Verbindung mit der Frage der Zukunft der Eurythmieausbildung das Entscheidende ist.

Das Wochenende schien uns sehr kurz - aber es war ein Anfang, dessen Fortsetzung in unser aller Hände liegt!

Das Therapeutische Studienjahr an der Dora Gutbrod-Schule für Sprachkunst

Gabriele Schwarz und Sabine Liedtke (Teilnehmerinnen am Therapeutischen Studienjahr)

«...es gibt ein grosses Geheimnis: Alle heilenden Kräfte liegen nämlich ursprünglich im menschlichen Atmungssystem. Und wer den ganzen Umfang des Atmens wirklich versteht, der kennt aus dem Menschen heraus die heilenden Kräfte, die anderen Systeme müssen selbst geheilt werden.»

Rudolf Steiner, GA 229, 5. Vortrag

Zum ersten Mal begann – nach einem 3-monatigen Praktikum – an der *Dora Gutbrod-Schule für Sprachkunst* im August 1999 ein 9-monatiger Vollzeitstudiengang, in dem bereits erfahrene SprachgestalterInnen und StudentInnen des 4. Ausbildungsjahres intensiv auf die Aufgaben im pädagogisch-therapeutischen Bereich der Sprachgestaltung vorbereitet wurden. Dies geschah durch die Vermittlung medizinischer und pädagogischer Grundkenntnisse.

Als Einstieg gaben die StudentInnen einen schriftlichen und mündlichen Bericht über ihr Praktikum ab. Zudem erarbeitete Ursula Ostermai nochmals die Grundelemente der Sprache. Das Jahr wurde durchgehend begleitet von Dietrich von Bonin, der allen Studierenden aus seiner reichen Erfahrung und selbständigen Erarbeitung verschiedener Themen (Sprachdiagnose und Konstitutionsbilder, Sprachstörungen und Indikationen) einen sehr wertvollen sprachtherapeutischen Grundstein mit auf den Weg gab, sowie zur selbständigen Arbeit der Studierenden anhielt.

Zusätzlich zu diesem Unterricht kamen GastdozentInnen aus dem medizinischen Bereich: Dres. med. Michaela Glöckler (Die kindliche Entwicklung, Tierkreis und Menschengestalt), Lukas Hablützel (Med. Menschenkunde), Roland Heuchmer (Psychiatrie), Richard Heiligtag (Krebserkrankungen), Michael Steinke (Krankheitsbilder der Heilpädagogik, Psychologie und Psychopathologie der Organe).

Im weiteren unterrichteten folgende SprachtherapeutInnen und DozentInnen in ihren jeweiligen Spezialgebieten: Marianne Altmeier (Kunstabstrachtung anhand des 1. und 2. Goetheanums, der Schulungsweg des Therapeuten, der Weg des Patienten), Marion Brüstle (Stimmphänomene und -typologie), Walter Gremlich (Psychiatrie), Karin Hege (Konstitutionstypen nach Kretschmer), Ursula Herberg (Heilpädagogik), Angelika Strnad-Meier (Sprechen und Sprachverständnis, Körperwahrnehmung), Ingrid Viaene (Konstitutionstypen im Schulalter, Sprachförderung /-therapie), Felicitas Vogt (Zur Arbeit mit Suchtkranken). Hinzu kam ein Kurs von Susanne Codoni (Logopäd. Dienst Basel) und Herrn Dr. med. dent. Claude Hokenjos (Kieferorthopäde, Reinach) in Myofunktioneller Therapie. Vieles wurde gemeinsam betrachtet, hinterfragt und geübt.

Die Studierenden des 4. Jahres hatten nebenbei noch künstlerische Sprachgestaltung bei

Ursula Ostermai sowie mit Erika Pommerenke und Caroline Wispler. Für alle StudentInnen gab Lily Grunau einen Kurs in künstlerischer Eurythmie (Arbeit in Toneurythmie und am Tierkreis). Die schriftliche Abschlussarbeit wurde ebenfalls als Referat vorgetragen.

Alle 18 TeilnehmerInnen konnten das Jahr am 1. April 2000 erfolgreich abschliessen. Mit einem vollgepackten Rucksack von Wissen und praktischen Anregungen gingen die TeilnehmerInnen in die Mentorszeit und werden vielleicht dazu beitragen, dass sich die Sprachtherapie in Zukunft immer deutlicher etabliert.

Für alle war es eine wichtige intensive Zeit. Bleibt uns, allen DozentInnen unseren tiefen Dank für die viele Arbeit auszusprechen.

NACHRUFE

Lydia Wieder (1903–2000)

Gloria Kemp

Lydia Wieder war Mitglied der Goetheanum-Initiativen zu Sprachgestaltung und dramatischen Aufführungen in der Zeit zwischen 1933 und 1948 und machte dabei ihre Ausbildung bei Frau Dr. Steiner. Sie war regelmässiges Mitglied des Sprechchors und nahm an den meisten Schauspielaufführungen dieser Jahre teil. Gleichzeitig, als geschickte und ausgebildete Schneiderin, hatte sie die Hauptverantwortung für die Eurythmie-Garderobe der Bühne unter der Leitung von Marie Savitch. Das Färben der Seide und der Entwurf von Kostümen waren ihre Spezialität. Nach dem Tode von Frau Dr. Steiner zog sie nach New York City, um mit William Gardner eine Sprach-/Eurythmie-Initiative zu begründen. Nach seinem Tode im Jahre 1979 reiste Lydia überall durch die Vereinigten Staaten und Kanada, Sprache unterrichtend und an verschiedenen Orten bei den Aufführungen der Weihnachts-Spiele und Mysteriendramen zu helfen und zu beraten. Für Tagungen und Jahresfeste in der Umgebung von New York inszenierte sie selbst Bilder aus den Mysteriendramen.

Die letzten Jahre ihres Lebens lebte Lydia Wieder in der «Fellowship Community» in Spring Valley, New York, wo sie aktiv an Studiengruppen und Jahresfesten teilnahm.

Lydia Wieder hatte die Anthroposophie im Jahre 1922 kennengelernt, als sie von ihrer Cousine Ilona Schubert (eine der frühen Eurythmistinnen) eingeladen wurde, um an der Ost-West-Tagung in Wien teilzunehmen. Dort hörte sie Rudolf Steiner über den Goetheanum-Bau sprechen.

Ise-Maria Marburg · (29. Dezember 1942 - 1. April 2000)

Rob Kiviet / Heidi Boehncke

Ise-Maria Marburg, geb. Purucker, kam als drittes Kind von insgesamt vier Töchtern am 29. Dezember 1942 in Berlin zur Welt. Ihr Vater war ein harter und erfolgreicher Unternehmer, ihre Mutter, Anthroposophin, hübsch und modebewusst, aus grossbürgerlicher Familie. Nach dem Krieg (1945), als Ise-Maria 3 Jahre alt war, siedelte die Familie Purucker nach Hannover um, wo der Vater eine neue Zahntechnikfirma gründete. Hier besuchte Ise die Unterstufe der dortigen Freien Waldorfschule und anschliessend das Gymnasium. Mit dem Bestehen des Abiturs stellte Ise ihr Können dem strengen Vater unter Beweis, um ihm so ihren lang gehegten Wunsch, die Schauspielkunst zu erlernen, «abzurufen». Vier Jahre lang studierte sie in Berlin Schauspiel und wurde unter ihrem Künstlernamen «Ise Roland», sowohl an dem Thalia-Theater in Hamburg, als auch in Heidelberg eine erfolgreiche Schauspielerin. Zudem spielte sie in einer Fernsehserie («Forellenhof») mit. Ihre kritische Urteilskraft durchschaute die Welt der Theater-Intrigen und diese waren mit ihren hohen Idealen auf die Dauer nicht zu vereinen. Nach fünf Jahren beendete sie ihre Karriere und begann in München Soziologie zu studieren. Hier tauchte sie ein in die 68-iger Bewegung, in die Welt der Revolutionäre, studierte Marx und lebte auf während Demonstrationen, die rote Fahne schwingend ... Nach einer eher «experimentellen Phase» mit u.a. neuen Formen des Zusammenlebens, war es ihre Suche nach Klarheit und absoluter Wahrhaftigkeit, wodurch sie auch mit dieser Welt wie damals beim Theater in Konflikte kam. Neue Interessen spiritueller Art führten Ise-Maria

nach Indien. Dort durchwanderte sie alleine das Land und lebte mehrere Monate in einem Ashram. In der Bibliothek dieses Ashrams waren es Bücher von Rudolf Steiner, die sie für sich neu entdeckte. Mit den Inhalten dieser Bücher im Herzen und dem Wunsch, etwas mit Kindern machen zu dürfen, zog sie zurück nach Deutschland. Nach dem Gespräch mit einem früheren Lehrer der Waldorfschule in Hannover zog sie nach Ottersberg, um dort Kunsttherapie zu studieren. In Ottersberg studierte sie 5 Semester, lernte ihren Mann Fritz Marburg kennen und dort kam auch ihr erster Sohn Paulus zur Welt.

Um die gemeinsamen Ideale besser verwirklichen zu können, zog die kleine Familie nach Öschelbronn, wo ein Altersheim und eine Klinik mit einer kunsttherapeutischen Abteilung neu gegründet worden waren. In Öschelbronn begegnete Ise-Maria bei Frau Hinderer der Sprachgestaltung, die sie mit grosser Begeisterung erfüllte. Nach der Geburt ihres zweiten und dritten Sohnes, die Familie wohnte inzwischen in Pforzheim, studierte sie bei Frau Slezak-Schindler Sprachgestaltung und Sprachtherapie. Nach dem Abschluss dieser Ausbildung machte sie in der Klinik Öschelbronn ihre ersten Erfahrungen als Sprachtherapeutin. Auf der Suche nach einer neuen Heimat für sich und ihre drei Söhne, zog Ise-Maria dann nach Tübingen, um hier an der Waldorfschule mit unermüdlichem Einsatz Klassenspiele einzustudieren und mit den Lehrern und Kindern sprachtherapeutisch zu arbeiten.

Genau an ihrem 57. Geburtstag bemerkte Ise-Maria die ersten Symptome, deren Ursache ihrem Leben, nach einer dramatischen Leidenszeit, rasch ein Ende setzte. Sie hat das Klassenspiel mit der 8. Klasse noch anlegen können, ebenso das Drei-Königsspiel mit Lehrern und Eltern.

Am Tag der Erst-Aufführung dieses Klassenspiels starb Ise-Maria Marburg in den frühen Morgenstunden am 1. April 2000. Am 5. April fand in Stuttgart die Kremationsfeier statt. Ihr Mann, Fritz Marburg, beendete die beeindruckende Totenrede für seine Frau mit folgenden Worten: «aus den Bildern, aus den Sprachbildern dieser letzten Tage der Todesnähe will ich in deinem Namen, liebe Ise-Maria, gleichsam als (d)eine Botschaft und als (d)ein Trost an uns hier aussprechen, was Rose Ausländer 1942 im Jahr deiner Geburt aufgeschrieben hat und was du dir und mir und uns - an einem deiner letzten Morgen aus dem Gedächtnis ins Bewusstsein gerufen hast:

Ruf und Kristall

*Von den Dünen her ruft es
Irgend ein Inneres sucht
seine volle Gestalt*

*Eine entrissene Perle
aus verschollener Muschel
oder ein Lächeln auf Klippen
das ein Verliebter verlor?*

*Wer kann die Stimme enträtseln?
wo hat das Rufende Raum
grössere Formen zu wölben?*

*Komm - die Dünen sind heute
tönend und transparent:
eine Küste aus Ruf und Kristall»*

Ise-Maria's Wunsch war es, ihre letzte Ruhestätte auf dem Inselfriedhof von Amrum zu finden. Zu Beginn der Pfingstferien haben ihr Mann und ihre drei Söhne die Urne auf dem Friedhof ihrer geliebten Nordseeinsel beigesetzt.

Ise-Maria Marburg verliess uns nach einer kurzen, mit grosser Heftigkeit ausgebrochenen Krankheit von wenigen Monaten. Diese Zeitspanne wirkt in ihrer Intensität wie ein Spiegel ihres bisherigen Lebens. Sie offenbarte aber auch Wesenszüge, die nun, in der Nähe des Todes, eine wie von innen herausleuchtende Herzenswärme zeigten, neben der innigen Dankbarkeit für aller kleinste Handreichungen und einem leisen Humor, der bis an ihre letzten Tage heranreichte. Dennoch wurde der hohe Ernst immer stärker spürbar, mit dem Ise-Maria sich auf den Übergang in die geistige Welt vorbereitete.

*«Zwischen den Säulen, sagst du, ist nichts?
Zwischen den Säulen erhebt sich
- oh Herrlichkeit! -
die zweite Ordnung von Säulen,
eine Ordnung von Säulen des Lichtes.
Wer sie nicht sieht,
hat des Tempels Bau nicht gesehen,
Wohlgeformt von der Plinthe zum Kranz,
mit Kelchen und Friesen
greift der Marmor ins Licht,
greift das Licht in die marmornen Schäfte.
Ein Zwiegespräch ist es,
ein Gesang, hörbar, unhörbar,
des Sichtbaren Tanz mit dem Ungesehenen.
Leere ist um mich,
und sie schafft mit an der Fülle.»*

(aus: «Ring der Jahre» von Friedrich Georg Jünger)

Für dieses Zwiegespräch, diese gefüllte Leere, zeigte Ise-Maria Marburg immer und überall eine überaus feine Wahrnehmung. Aus dieser heraus konnte sie ein solches Zwiegespräch sichtbar werden lassen in der Gestaltung ihrer herausragenden Klassenspiele.

Beglückend war es, ihr dieses Gedicht während einer Sprachgestaltungsstunde als eine kleine «Entdeckung» zu übergeben und Freude daran miterleben zu können - war sie doch sonst immer die Gebende durch eine immense Fülle an Anregungen. Oft genug spürte man als Kollege in den Sprachgestaltungsstunden die eigene Unzulänglichkeit. Rasch aber reichte sie einem auch die Hand, um einen hinzuführen an den gewaltigen Strom der Sprache. Er war ihr Lebenselement, das sie mit Begeisterung erfüllte. Dieses «Stirb und Werde» konnten gleichermassen wie die Kollegen auch die 8.-/ und 12. Klässler während ihrer Proben zum Klassenspiel erleben.

Wer sich ihrer Führung bedingungslos anvertraute, wer wie sie unermüdlich seine Kräfte einsetzte, konnte mit Staunen und Freude bisher ungeahnte Fähigkeiten bei sich entdecken!

Aber auch wer sich gegen ihren enormen Anspruch sträubte und seinen Einsatz erst in der allerletzten Probenrunde gab, konnte noch darauf bauen, das bestmögliche Rüstzeug für den Tag der Aufführung mitbekommen zu haben: Lampenfieber sollte man haben - aber Angst nicht. Durch eine Fülle von Gesten gab sie Sicherheit und schuf sie Abwechslung. Die einzig-

artige Fähigkeit, Sprachgestaltung mit Schauspiel zu verschmelzen brachte Ise-Maria Marburg auch die Hochschätzung ihrer Sprachgestaltungscollegen ein, wenn sie in Unterlengenhardt Gastepochen für zukünftige Sprachgestalter gab und bei den Studenten Begeisterung erweckte - ebenso wie bei Erwachsenen in Abendkursen des Tübinger Fichte-Hauses. Ein tiefes Interesse hatte sie daran, in den Sprachtherapiestunden, die sie ebenfalls an unserer Tübinger Schule gab, der Eigenheit der jeweiligen Schülerindividualität so gut wie irgend möglich gerecht zu werden.

Sie lässt uns etwas zurück, was unser Leben weiterhin mitträgt, was es eine Zeitlang reicher machte durch seinen hohen Anspruch an Vollkommenheit, den sie in erster Linie stets an sich selber stellte. Er durchzog ihr Leben.

Ruth Barnett Pusch (4. März 1907 - 25.12.1999)

Dr. Virginia Sease

(Nach dem Totengedenken während der Generalversammlung am Goetheanum vom 15. April 2000 für Ruth Pusch.)

Es hat sich sehr viel in diesem grossen Saal abgespielt seit der Eröffnung 1928. Viele Generalversammlungen, grosse dramatische Aufführungen, unzählige Eurythmieaufführungen und wichtige Vorträge. Unter den ersten jungen Eurythmistinnen, die ihre Ausbildung etwa gleichzeitig mit der Eröffnung des Goetheanums 1928 abgeschlossen haben, war eine junge Amerikanerin Ruth Barnett, später Ruth Pusch.

Sie ist am 25. Dezember 1999, in ihrem 92. Lebensjahr in die geistige Welt zurückgegangen.

Ruth Barnett Pusch ist 1907, etwa zwei Monate vor dem Münchner Kongress geboren. Das Datum ihrer Geburt ist der 4. März. Spricht man dieses Datum auf englisch, dann heisst das: March 4th (March fourth), und das ist ein Zeichen ihres Charakters, dass sie wirklich immer vorwärts marschiert ist!

Sie hat mit 19 Jahren ihr Studium in Amerika abgebrochen und ist im Jahr 1926 nach Stuttgart gegangen, um dort an der Eurythmieausbildung teilzunehmen.

Wie es öfters in den ersten Jahrzehnten der Anthroposophie der Fall war, spielten die familiären Verhältnisse eine vermittelnde und verbindende Rolle. Ruth Barnetts älteste Schwester Gladys, später Gladys Hahn, war Pianistin und schon in Europa. Sie hatte den Landwirtschaftlichen Kurs in Koberwitz 1924 besucht. Wie sie vor ihrem Tode mir persönlich berichtete, hatte sie in diesen Tagen im Juni 1924 miterlebt, wie Rudolf Steiner sagte, dass es heute die Vereinigten Staaten von Amerika gibt, dass es aber in Zukunft, etwa in 70 Jahren, das wäre also 1994, auch die Vereinigten Staaten von Europa geben werde. Durch die Begeisterung ihrer Schwester für die Anthroposophie und die neue Kunst, die Eurythmie, kam Ruth nach Europa. Kaum war die anspruchsvolle Ausbildung (z.B. musste man alle 52 Wochensprüche des Seelenkalenders eurythmisch auswendig lernen) in Stuttgart vollendet, wurde Ruth ins Eurythmie Ensemble von Marie Savitch, das aber direkt unter der Obhut von Marie Steiner stand, aufgenommen.

Marie Steiner war bei fast allen Proben dirigierend anwesend, wie auch bei den Aufführungen und Tourneen, an denen Ruth künstlerisch teilgenommen hat.

In Dornach begegnete Ruth ihrem zukünftigen Mann, Hans Pusch, einem der ersten Schauspieler am Goetheanum. Er war als junger Schauspieler an der Weihnachtstagung anwesend und dann auch für den Dramatischen Kurs im September 1924.

1930 kehrten Ruth Barnett und ihre Kollegin Marjorie Spock, die heute in Maine, USA, lebt, nach Amerika zurück, um beim Aufbau der Waldorfschule in New York City, der anthroposophischen Arbeit und vor allem der eurythmischen Arbeit kräftig mitzuhelfen. Rudolf Steiner hatte 1923 als erste Eurythmistin Lucy van der Pals-Neuscheller nach New York geschickt. Es waren damals nur drei anthroposophische Gruppen auf dem ganzen Kontinent: in New York City, die Saint Mark Gruppe, deren Name von Rudolf Steiner selber bestätigt wurde, die Gruppe in Los Angeles und die dritte in Santa Barbara, Kalifornien. Sieben Jahre später kamen die beiden Amerikanerinnen als ausgebildete und diplomierte Eurythmistinnen in ihr Land zurück. Die Saint Mark Gruppe und die Neuschellers hatten schon ein Eurythmiestudio für die anthroposophische und eurythmische Arbeit gemietet. Ab 1930 wurde hier auch mit den fortgeschrittenen Eurythmiestudenten jeden Monat zusätzlich zu dem Eurythmieunterricht auf der Bühne eine volle Aufführung geleistet.

Gerade in der Zeit des grossen Börsenkraches und der darauffolgenden Depression fasste die Eurythmie in Amerika Fuss. Diese Entwicklung der Eurythmie kam genau gleichzeitig mit der Kinoentwicklung und der schnellen Ausbreitung des Ausdruckstanzes.

In New York City führte das Ensemble ganz grosse Stücke auf, z.B. Echnatons Sonnenhymnus, Bach Choräle, Werke von Shelley, Shakespeare und Goethe, und dies immer vor einem sehr begeisterten Publikum. Das New Yorker Publikum wurde auch durch regelmässige Inserate in der New York Times und im Herald Tribune informiert.

Während dieser zwei Jahre der Trennung von ihrem Verlobten, der im Sprechchor und Schauspielensemble des Goetheanums äusserst tätig war, zu dieser Zeit in der Rolle des Johannes Thomasius, fand ein reger Briefwechsel zwischen den beiden statt. Mit 89 Jahren begann Ruth die umfangreiche Korrespondenz zu sortieren und zu gliedern. Um ihren 91. Geburtstag, ist dann ein Buch, dessen Inhalt hauptsächlich auf diesem Briefwechsel beruht, als Resultat erschienen: «A New Kind of Actor - Hans Pusch». Durch dieses Buch gewinnt man tiefe Einsichten in die Arbeit des Schauspiel- und Eurythmieensembles unter der intensiven und anspruchsvollen Führung von Marie Steiner. Ebenso werden die geschichtliche Lage Europas, wie auch die Spannungen am Goetheanum ausführlich beschrieben. Sie hat selbst stark realisiert, wie oft im anthroposophischen Dasein das Persönliche in das Überpersönliche, in das geistig-historisch Wichtige einmündet.

Nach der Rückkehr Ruth Puschs nach Europa folgte die zivilamtliche Eheschliessung mit Hans Pusch in Hamburg. Danach geschah etwas, was in diesem Buch nicht zu finden ist, sondern aus den Unterlagen von Ruth Pusch an mich persönlich mitgeteilt wurde. Da dieses Ereignis in der Geschichte der Anthroposophischen Gesellschaft so aussergewöhnlich ist, habe ich es auch an der Weihnachtstagung 1998, zum Gedenken an den 50. Todestag von Marie Steiner vorgebracht. Ruth Pusch gab mir selbst damals die Erlaubnis dazu.

Nun, da sie in der geistigen Welt ist und da sie ihr ganzes Leben energisch anthroposophisch und künstlerisch in der Anthroposophischen Gesellschaft und wo immer es ihr möglich war, gewirkt hat, meine ich, dass sie auch einverstanden wäre, dies auch hier, wo wir unserer Verstorbenen gedenken, zu erwähnen.

Es ist wie ein Vermächtnis, was durch die Aufzeichnungen gegeben wurde.

In einem Brief an mich vom 28. Juli 1996 hat Ruth Pusch geschrieben, dass Hans Pusch ihr über eine Trauung zwischen Käthe Hacker und dem Kleinodienkünstler Mohr berichtet hatte: «Und da war nun wieder Frau Doktor ganz in ihrem Element. Eine herrliche Arbeit - denn es ist so: solche Feiern als Chorprogramme zu stellen und auszuarbeiten ist ja eine

ganz neue und wichtige, kulturhistorisch bedeutende Aufgabe, das fühle ich durch alles hindurchpulsieren, was dann gearbeitet wird.» Deswegen baten Hans und Ruth Pusch Marie Steiner, sie auch zu trauen.

Über die Trauung selber sind folgende Elemente wesentlich zu erzählen. Es geschah im Jahr 1932 und Ruth Pusch erwähnt: Es waren anwesend Albert Steffen und Günther Wachsmuth und sie standen nebeneinander. Es waren drei Altäre mit Kerzen. Ob Menschen an diesen Altären waren, war nicht mehr in ihrem Bewusstsein. Links von Günther Wachsmuth und Albert Steffen stand der Sprechchor und rechts vom Sprechchor waren Hans Pusch und Ruth Barnett. Zwischen dem Sprechchor und den anderen stand Marie Steiner. Das ganze vollzog sich im oberen Raum der Halde. Die einleitenden Worte Marie Steiners notierte Ruth Pusch wie folgt: Es wurde immer etwas von Marie Steiner gesprochen, nachher setzte der Sprechchor ein, manchmal ein Männerchor manchmal ein Damenchor.

Der folgende Text ist von Marie Steiner, und durch die Worte hindurch ist hörbar, wie die Gestaltung damals vielleicht gewesen sein könnte:

*«Friede leite eure suchende Seele
In ihrem Suchen nach Gutem;*

*Wahrheit leite eure suchende Seele
In ihrem Suchen nach Licht;*

*Gott in euch leite euch selbst
In allem Suchen nach Licht, Liebe, Erkenntnis.»*

Der volle Sprech-Chor spricht:

*«Licht und Wärme des göttlichen Weltengeistes
hüllen uns ein»*

Bei Ruth Pusch ist eindrucksvoll noch in Erinnerung geblieben, dass man gegen Ende auf ein Bild des Rosenkreuzes geblickt hat:

Dann sprach Marie Steiner die Worte:

«Diesem Bild stelle sich euer Ich gegenüber.

*Suchet in euch die Kraft,
Suchet in euch die Liebe,
Suchet in euch euch selbst.*

*Stark zu sein gelobet
Dem Bilde dort vor euch.»*

Mit den Kriegsandrohungen 1939, nach sieben reichen künstlerischen Arbeitsjahren, ging das Ehepaar Pusch mit den zwei kleinen, in Dornach geborenen Töchtern nach Amerika zurück. Ein ausserordentlich reiches künstlerisches anthroposophisches Leben an der Ostküste, mit der Zeit auch an der Westküste, bis hin nach Mexiko, entwickelte sich und beschäftigte sie. Zuerst stand die sprachlich schauspielerische Arbeit Hans Puschs im Vordergrund. Durch eine schwere Behinderung einer der beiden Töchter entwickelte sich ein zweiter Arbeitsbereich für Ruth Pusch - die schriftstellerische Tätigkeit.

Schon in der Kindheit war Ruth Pusch schriftstellerisch tätig. Durch alle Jahre, bis zu ihrem Hingang, hat sie mit dem Wort gearbeitet, als Essayistin, Herausgeberin und Übersetzerin. Sie berichtete, dass sie mit 12 Jahren ihr erstes literarisches Werk, eine Zeitschrift namens «Barnettica», herausgegeben hat. Ein Abonnement kostete 1 Dollar, alles, inklusive den Illustrationen, war von Hand geschrieben und gezeichnet. Die Zeitschrift hatte nur einen Abonnenten, so berichtet ihre Freundin Susl Berlin bei der Gedenkfeier für Ruth Pusch in «The Fellowship Community» in Spring Valley, New York, wo sie gestorben ist.

Durch viele Jahre hat sie die bekannte pädagogische Zeitschrift «Education as an Art» von der Rudolf Steiner Schule in New York City herausgegeben. An dieser Schule unterrichtete sie ausser Eurythmie auch Deutsch und Englisch an der Oberstufe.

Bis einige Wochen vor ihrem Tod hat sie redaktionelle Arbeit für «The Newsletter of the Eurythmie Association of North America» geleistet.

Zusammen mit Hans Pusch hat sie alle vier Mysteriendramen und viele andere Werke Rudolf Steiners übersetzt.

Spring Valley wurde das Zentrum der Arbeit, wo auch die Mysteriendramen in englischer Sprache regelmässig aufgeführt wurden.

Wie eine Schicksalsrunne steht es vor uns, dass das Ehepaar Pusch 1939 mit künstlerischen anthroposophischen Impulsen nach Amerika ging und im Jahre 1998 für die All English Conference am Goetheanum die Spring Valley Mysteriendramengruppe unter der Leitung von Barbara Renold nach Dornach kam um das vierte Mysteriendrama in englischer Sprache, aufzuführen.

Rudolf Steiner hat mehrmals darauf hingewiesen, dass Europa und Amerika für das Wohl der Welt geistig zusammenarbeiten müssten. Dieses Ideal verkörpert die Lebensschrift von Ruth Pusch, durch ihre Leistung für die Anthroposophie und für den anthroposophischen Kunstimpuls in ihrem Tätigkeitsbereich in Amerika aber immer mit der Verbundenheit zu Europa, zum Goetheanum.

Aus den Fragmenten von Novalis

817 Der Mime vivifiziert in sich das Prinzip einer bestimmten Individualität *willkürlich*.

Es gibt eine symptomatische und eine genetische Nachahmung. Die letzte ist allein lebendig. Sie setzt die innigste Vereinigung der Einbildungskraft und des Verstandes voraus.

Dieses Vermögen, eine fremde Individualität wahrhaft in sich zu erwecken - nicht bloss durch eine oberflächliche Nachahmung zu täuschen - ist noch gänzlich unbekannt und beruht auf einer höchst wunderbaren *Penetration* und geistigen Mimik. Der Künstler macht sich zu allem, was er sieht und sein will.

818 Poesie ist die grosse Kunst der Konstruktion der transzendentalen *Gesundheit*. Der Poet ist also der transzendente Arzt.

Die Poesie schaltet und waltet mit Schmerz und Kitzel - mit Lust und Unlust - Irrtum und Wahrheit - *Gesundheit* und Krankheit. Sie mischt alles zu ihrem grossen Zweck der Zwecke: *der Erhebung des Menschen über sich selbst*.

819 Wie sich die bisherigen Philosophien zur Logologie verhalten, so die bisherigen Poesien zur Poesie, die da kommen soll.

Die bisherigen Poesien wirken meistens dynamisch, die künftige transzendente Poesie könnte man die organische heissen. Wenn sie erfunden ist, so wird man sehn, dass alle echten Dichter bisher, *ohne ihr Wissen*, organisch poetisierten - dass aber dieser Mangel an Bewusstsein dessen, was sie taten, einen wesentlichen Einfluss auf das Ganze ihrer Werke hatte, sodass sie grösstenteils nur im einzelnen echt poetisch - im ganzen aber gewöhnlich unpoetisch waren. Die Logologie wird diese Revolution notwendig herbeiführen.

Die Sprachlehre ist die Dynamik des Geisterreichs.

2651 Der vollendete Mensch muss gleichsam zugleich an mehreren Orten und in mehreren Menschen leben; ihm müssen beständig ein weiter Kreis und mannigfache Begebenheiten gegenwärtig sein. Hier bildet sich dann die wahre, grossartige *Gegenwart* des Geistes, die den Menschen zum eigentlichen Weltbürger macht und ihn in jedem Augenblicke seines Lebens durch die wohlthätigsten Assoziationen reizt, stärkt und in die helle Stimmung einer besonnenen Tätigkeit versetzt.

2715 Es ist höchst begreiflich, warum am Ende alles Poesie wird. Wird nicht die Welt am Ende Gemüt?

2857 Poesie ist Darstellung des Gemüts - der innern Welt in ihrer *Gesamtheit*. Schon ihr Medium, die Worte, deuten es an, denn sie sind ja die äussere Offenbarung jenes innern Kraftreichs. Ganz, was die Plastik zur äussern, gestalteten Welt ist, und die Musik zu den Tönen. Effekt ist ihr gerade entgegengesetzt, insofern sie plastisch ist - doch gibt es eine musikalische Poesie, die das Gemüt selbst in ein mannigfaches Spiel von Bewegungen setzt.

ANKÜNDIGUNGEN

Musik

Neuentwicklungen in der Musik durch Erweiterung des Tonsystems

Christian Ginat

Seit Anfang des 20. Jahrhunderts gibt es praktische Versuche mit Änderungen und Erweiterungen des Tonsystems in der Musik. In der anthroposophischen Bewegung wurde früh dieses Thema dadurch rege, dass mit den durch K. Schlesinger neu entdeckten altgriechischen Auloimodi musiziert wurde. Andererseits wurde A. Haba, einer der allerersten «Vierteltonkomponisten» 1927 Mitglied der anthroposophischen Gesellschaft.

Auf die Frage nach der Berechtigung der Arbeit am Tonsystem gab Rudolf Steiner 1920 grundlegende Anregungen (Das Wesen des Musikalischen, GA 283). Diese Anregungen zielen auf eine Neubesinnung auf die musikalische Empfindung durch die Vertiefung der Erlebnisse im einzelnen Ton. Diese Anregungen und die praktischen Anwendungen der Tonsystemerweiterung sind Thema der nächsten Musikertagung am Goetheanum vom 23. - 25. Februar 2001. Vortragsbeiträge haben zugesagt: U. Göbel - über die Schlesingermodi - und H. Ruland über die diesbezüglichen Anregungen Rudolf Steiners. Zahlreiche Werkbetrachtungen und Konzertbeiträge sind vorgesehen durch H. Bähler (Gesang), J. Sonnleitner (Vierteltoncembalo), B. Stolzenburg (Naturtonhackbrett), das QUATUOR B-A-C-H, ein Leierensemble und den Zürcher Singkreis u.a.

Werke von E. Hamilton, A. Haba, G. Scelsi, H. Ruland, R. Spring, J. Nathanael u.a.

Anmeldungsunterlagen durch die Sektion für Redende und Musizierende Künste, Goetheanum, Postfach, CH-4143 Dornach 1

Tagung für Musiker und Eurythmisten in Aesch

Imme Atwood

Am Samstag, den 17. und Sonntag, den 18. März 2001 laden wir Sie zu einer Tagung für Musiker und Eurythmisten ein in der Akademie für Eurythmische Kunst/Baselland. Im Zentrum der Tagung steht das Lebenswerk von Wilhelm Dörfler: «Das Lebensgefüge der Musik.» (3 Bände). Es beschäftigt sich mit der sinnlich-sittlichen Wirkung jedes einzelnen Elementes der Musik und ist daher zukunftsweisend.

Eine Gruppe von Eurythmisten hat sich zur Aufgabe gemacht, diese geisteswissenschaftlich erfassten Grundelemente der Musik systematisch in Beispielen eurythmisch auszuarbeiten. Die Fülle der Beispiele als Soli, Duos und grössere Gruppen wird 2 Aufführungen füllen, die den Mittelpunkt der Tagung bilden.

Wilhelm Dörflers Erfassen der Musik ist sehr zukünftig. Die systematische Erarbeitung in dieser eurythmischen Form ist neu und weiterführend und sicher sehr anregend für Eurythmisten, Musiker und Komponisten. Wenn Sie sich für diese Tagung interessieren, wenden Sie sich bitte an das Sekretariat der Akademie für Eurythmische Kunst/-Baselland, Felicia Werner, Tel: +41-61-701 84 66 oder Imme Atwood, In den Zielbäumen 3, CH-4143 Dornach, Tel: +41-61-701 49 84

Eurythmie

Freie Hochschule Stuttgart, Seminar für Waldorfpädagogik

Pädagogische Ausbildung zum Eurythmielehrer

in Zusammenarbeit mit der Pädagogischen Sektion und der Sektion für Redende und Musizierende Künste am Goetheanum Dornach

Die *Eröffnung des Kurses* findet am Sonntag, 10. September 2000, um 19.00 Uhr im Seminar für Waldorfpädagogik, Haussmannstrasse 44 A, Dachsaal statt.

Anfragen und Bewerbungen (handgeschriebener Lebenslauf und Lichtbild) sind zu richten an die Freie Hochschule Stuttgart - Seminar für Waldorfpädagogik, Haussmannstr. 44 A, DE-70188 Stuttgart, Tel: +49-711-21 09 40.

Die *Studiengebühr* beträgt DEM 2.300,- für das gesamte Jahr.

Eine Finanzierung dieses Kurses kann u.U. durch das Arbeitsamt oder ein Studien-darlehen des Seminars ermöglicht werden. Dieses amortisiert sich anteilig im Laufe der Tätigkeit an einer Waldorfschule.

Unterkunft und Verpflegung sind auf Anfrage im Seminar möglich.

Die Ausbildung kann als Jahreskurs oder auch in Abschnitten besucht werden:

1. Trimester

Seminarkurs 11.09. - 27.10.2000

Praktikum 06.11. - 24.11.2000

Seminarkurs 27.11. - 22.12.2000

2. Trimester

Praktikum 08.01. - 02.02.2001

Seminarkurs 05.02. - 06.04.2001

3. Trimester

Praktikum 23.04. - 11.05.2001

Seminarkurs 14.05. - 06.07.2001

Nach Absprache besteht die Möglichkeit, auch einzelne Fachstunden zu besuchen.

Der Gesamtstudienplan beinhaltet:

Anthroposophische Menschenkunde
Lehrplanaufbau sowie Methodik und Didaktik des Eurythmieunterrichts
Erarbeitung eigener Unterrichtsbeispiele
Eurythmisch-Künstlerisches Üben
Sprachgestaltung
Musik
Praktika

Dozenten am Seminar:

Eurythmie: Sylvia Bardt, Rosemaria Bock, Karin Unterborn, Sabine Georg-Hahn, Ruth Ziegenbalg-Diener, Hans-Peter Zuther
Menschenkunde: durch Dozenten des Seminars für Waldorfpädagogik
Musik: Stephan Ronner
Sprachgestaltung: Helga König
Kursbetreuerin: Karin Unterborn

Fortbildung für Eurythmisten an der Freien Hochschule Stuttgart

Die Impulsierung moralischer Kräfte durch Eurythmie

Termin: 19.01.01 - 22.01.01

Arbeitsweise: Arbeitstage mit französischen Schuleurythmisten und Ärzten in französischer Sprache

Veranstaltungsort: Freie Hochschule Stuttgart - Seminar für Waldorfpädagogik, Libanonstrasse 3, DE-70184 Stuttgart, Tel: +49-711-21 09 40 Fax: +49-711-234 89 13

Tagungsgebühr: nach Vereinbarung

Anmeldung: s.o., z.H. Rosemaria Bock

Dozent/Verantwortlich: Sylvia Bardt, Praxède Dahan, Rosemaria Bock

Fortbildungswoche für Eurythmielehrer

1) Arbeit an Tierkreisstellungen im Eurythmieunterricht der 12. Klasse (Karin Unterborn/Stuttgart)

2) Naturstimmung und Lichtgestalt am Himmel - Von der Sprache der Tierkreisbilder (Wolfgang Held/Dornach)

Termin: 23.03.01 - 24.03.01

Zielgruppe: FL, I

Veranstaltungsort: Freie Hochschule Stuttgart - Seminar für Waldorfpädagogik, Libanonstrasse 3, DE-70184 Stuttgart, Tel: +49-711-21 09 40 Fax: +49-711-234 89 13

Tagungsgebühr: DEM 60,00

Anmeldung: Freie Hochschule Stuttgart, Haussmannstr. 44a, D-70188 Stuttgart

Dozent/Verantwortlich: Karin Unterborn/-Freie Hochschule Stuttgart und Wolfgang Held/Mathematisch-Astronomische Sektion Dornach

Eurythmie-Fortbildung

Die Orientierungsschwäche in der leiblichen Organisation und die Möglichkeit einer Heilung

Termin: 08.06.01 - 09.06.01

Zielgruppe: Fachlehrer

Arbeitsweise: Eurythmisch-medizinische Fortbildung

Veranstaltungsort: Freie Hochschule Stuttgart - Seminar für Waldorfpädagogik, Libanonstrasse 3, DE-70184 Stuttgart, Tel: +49-711-21 09 40 Fax: +49-711-234 89 13

Tagungsgebühr: DEM 60,00

Anmeldung: s.o., z.H. Rosemaria Bock

Dozent/Verantwortlich: Rosemaria Bock/-Freie Hochschule Stuttgart und Dr. Sabine Sebastian/Pforzheim

Schulpraktische Ausbildung zum Eurythmielehrer im norddeutschen Raum

Es kann für zukünftige Lehrer ein Weg sein, sich das notwendige Können vor allem im Tun und Bedenken des Getanen zu erwerben. Dies ermöglicht eine einjährige praxisorientierte Ausbildung (Referendariat) an einer Waldorf-, bzw. Rudolf Steiner Schule.

Der Schwerpunkt der Ausbildung liegt in dem von einem Mentor, d.h. einem an der Schule arbeitenden Eurythmielehrer, begleiteten praktischen Unterrichten. Schon bald und immer selbständiger soll der Referendar eine oder zwei Klassen eigenverantwortlich übernehmen. Dabei soll er sich in enger Zusammenarbeit mit dem übrigen Klassenkollegium und dessen Tätigkeit mit den Kindern pädagogisch verbinden. Dies kann durch Hospitationen, Besuch der Konferenzen u.a. geschehen. Darüber hinaus können weitere Bereiche des schulischen Lebens mittätig wahrgenommen werden.

Die Ausbildung wird getragen von einem Initiativkreis, dem die meisten Dozenten und einige Mentoren angehören.

Die Referendarinnen und Referendare werden während ihrer Ausbildung von einem Mitglied des Initiativkreises begleitet. Sie suchen sich ihre Schule selber und treffen gemeinsam mit ihrem Ausbildungsbegleiter Absprachen über die Bedingungen des Lernens und Arbeitens nach den jeweiligen Gegebenheiten der Schule und den eigenen Möglichkeiten und Bedürfnissen. Das gilt auch für die finanziellen Regelungen, insbesondere darüber, ob die Schule bei nicht bedarfsdeckendem Unterricht eine Beihilfe zum Lebensunterhalt leisten kann.

Der Initiativkreis veranstaltet eine Reihe von Seminaren, die zum Teil in den Ferien und an Wochenenden liegen. In ihnen soll vor allem übend und bedenkend die Menschenkunde als Quell des pädagogischen Tuns erarbeitet werden. Deshalb stehen methodisch-didaktische Übungen und Besprechungen an ers-

ter Stelle; sie werden unterstützt durch das Studium der Menschenkunde als Grundlage des Lehrplans der Waldorfschule.

Da nach unserer Erfahrung ein Vertiefen der Grundelemente und ein bewussteres Ergreifen des eigenen Instrumentes notwendig ist, wird daran vor jedem Seminar eine Zeitlang gearbeitet.

Ausreichende Beurlaubungszeiten zum Besuch der Seminare müssen von den Schulen gewährt werden.

Nach Beendigung des Schuljahres erhält der Teilnehmer dieser Ausbildung von seinem Mentor eine Bescheinigung über seine Tätigkeit und vom Initiativkreis über den Besuch der Seminare.

Des weiteren ist geplant in Fortbildungsseminaren (Tierkreis, Kulturepochen u.a.) das Erworbene zu erweitern und zu vertiefen.

Die Dozenten der Ausbildung

Renate Barth	Berlin
Ulrike Baudisch	Berlin
Dr. Ernst Betz	Bremen
Andreas Borrmann	Berlin
Doris Bürgener	Augsburg
Helga Daniel	Den Haag
Jan Drewes	Berlin
Helmut Eller	Hamburg
Peter Elsen	Schopfheim
Rudolf Heymann	Marburg
Heide Knaack	Berlin
Edith Peter	Berlin
Jorinde Stockmar	Nürnberg
Reinhard Wedemeier	Berlin
Giselher Wulff	Berlin

Offenheit der Seminare

In den Seminaren können sich auch Kollegen weiterbilden, die bereits an Schulen tätig sind.

Mitarbeiter

Erfahrene Kollegen arbeiten als Mentoren und Dozenten mit. Sie sind zum Teil auch Mitglieder des Initiativkreises, der die Ausbildung verantwortet.

Kosten

Dem Referendar entstehen folgende Kosten: DEM 100.- für die Ausarbeitung der Aufnahme (mit der Anmeldung zu überweisen; nicht zurückerstattungsfähig), DEM 1.800.- für den Besuch der Seminare; hinzu kommen Fahrt-, Verpflegungs- und Übernachtungskosten.

Der Träger

Rechtlicher und wirtschaftlicher Träger ist der «Verein zur Förderung der Ausbildung im pädagogischen Eurythmie-Bereich».

Geschäftsstelle: Im Rohrfeld 2, DE-21400 Reinstorf

Bankverbindung: Sparkasse Lüneburg
Konto-Nr.: 20110458 BLZ 24050110

Dauer der Ausbildung

Die Ausbildung beginnt im September 2000 und endet mit Beginn der Sommerferien 2001. Anmeldungen bitte mit Lebenslauf, Lichtbild und Eurythmie-Diplom und der Gebühr für die Ausarbeitung der Aufnahme an:

Manfred Stüve

Im Rohrfeld 2, DE-21400 Reinstorf

Tel: +49-4137-79 24 Fax: +49-4137-81 00 49

Mobiltel: +49-171-326 46 47

e-mail: manfred.stueve@t-online.de

Im Schuljahr 2000/2001 sind folgende Kurse vorgesehen (Änderungen vorbehalten!):

Wie bereite ich mich auf die eurythmische Arbeit in der Schule vor?

Herr Elsen, Herr Landel, Frau Peter
03.09. – 09.09.2000 Berlin

Unterstufe

Frau Barth, Frau Daniel, Herr Wulff
16.10. – 21.10.2000 Berlin

Kindergarten

Frau Stockmar
24.11. – 26.11.2000 Berlin

Mittelstufe

Frau Bürgener, Herr Eller, Herr Elsen
06.01. – 13.01.2001 Berlin

Musikalische Formen

Herr Heymann
16.02. - 18.02.2001 Berlin

Pädagogische Formen

Frau Daniel
09.03. - 11.03.2001 Berlin

Oberstufe

Herr Borrmann, Herr Drewes, Frau Peter,
Herr Wedemeier
02.04. - 11.04.2001 Berlin

Das auffällige Kind

Frau Baudisch, Herr Borrmann, Herr Tsouloukidse
11.05. - 13.05.2001 Berlin

*Weitere Auskünfte: Reinhard Wedemeier
Am Waldhaus 37, DE-14129 Berlin
Tel: +49-30-803 61 38*

Peter Elsen

*Webergasse 11 e, DE-79650 Schopfheim
Tel: +49-7622-66 84 20*

Fortbildungskurs, Stuttgart*19. Fortbildungskurs in
Ton- und Lauteurythmie*

Leitung: Michael Leber, Benedikt Zweifel

8. Januar bis einschliesslich 12. Januar 2001
Jeweils 9.00 - 12.15 Uhr und 15.30 - 18.00
Uhr, freitags Ende gegen 12.00 Uhr

Gerne nehmen wir ab sofort Ihre schriftliche, formlose Anmeldung entgegen. Die Teilnahmegebühr überweisen Sie bitte vor Kursbeginn auf das Konto der GLS Gemeinschaftsbank eG, BLZ 600 609 00, Konto-Nr. 22 748 300. Erst nach Zahlungseingang ist Ihre Anmeldung verbindlich.

Kursgebühr: DEM 250,-, Anmeldeschluss ist der 15. Dezember 2000

EURYTHMEUM

*Zur Uhlandshöhe 8, DE-70188 Stuttgart
Tel: +49-711-236 42 30 Fax +49-711-236 43 35
e-mail: eurythmeum@t-online.de*

**Eurythmiekurse für Laien und
Ausbildungsinteressierte in
Nürnberg***Leben ist Bewegen*

7 Wochen zum Kennenlernen und Vertiefen
in 2 Vormittags- und 1 Nachmittagskursen
Beginn: 10.10.2000
Leitung Beate Lukas

Eurythmie zwischen den Jahren

27.-29.12.2000
Künstlerisch-therapeutische Nachmittage
Leitung: Monika Walter, Markus Imhof

Information:

*Eurythmie-Ausbildung Nürnberg
Heimerichstr. 9, DE-90419 Nürnberg
Tel: +49-911-33 75 33*

**Eurythmie-
Fortbildungskurse 2001**

von Annemarie Bäschlin

5. - 8. Juni: Grundelemente der Toneurythmie

12. - 16. Juli: Tonheileurythmie für Heileurythmisten, Heileurythmiestudenten, Ärzte und Medizinstudenten, in CH-Aesch, bei Dornach

19. - 28. Juli: Grundelemente der Toneurythmie, Kulturepochen (A. Bäschlin), Sprachgestaltung und Lauteurythmie (Alois Winter)

31. Juli - 4. August: Farben, Englische Eurythmie

8. - 12. Oktober: Tonheileurythmie für Heileurythmisten, Heileurythmiestudenten und Ärzte.

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

Arbeitswoche mit Annemarie Ehrlich

Die Fortbildung für Eurythmisten zur Erweiterung und Vertiefung der künstlerischen Mittel an der Hochschule Helicon in Den Haag findet statt vom 11. September bis 9. Dezember 2000 und wird abgeschlossen mit einer Arbeitswoche mit Annemarie Ehrlich vom 11. bis zum 16. Dezember 2000.

Für diese Arbeitswoche kann man sich extra anmelden.

Informationen:

Hogeschool Helicon,

Ausbildung Dozent Tanz/Eurythmie

Riouwstraat 1, NL-2585 GP Den Haag

Tel: +31-70-3 55 00 39; Fax: +31-70-3 54 33 30

e-mail: euritmieopleiding@hhelicon.nl

Eurythmiearbeitstagung in Schloss Hamborn mit H. Daniel

vom Freitag, 19.01.2001 (ab 19.30 Uhr) bis Sonntag, 21.01.2001 (bis 12.30 Uhr)

Die 10. und 11. Klasse stehen beim diesjährigen Treffen mit Helga Daniel im Mittelpunkt. Neben pädagogischen Übungen wird an der Toneurythmie gearbeitet werden. Welche eurythmischen Kunstmittel setzt der Eurythmielehrer im Unterricht ein, um eine altersgemäße Entwicklung der Schüler zu unterstützen? Worauf achtet der Eurythmielehrer bei seinem eigenen Tun? Wie erarbeitet er sich ein Musikstück, wie kommt er zu einer Gruppenform?

Das Wochenende betrifft somit hauptsächlich den Bereich der eigenen Vorbereitung.

In Gesprächen wird das Erarbeitete theoretisch durchdrungen.

Programm und Informationen:

Hubert Aretz

Schloss Hamborn 66, DE-33178 Borchen

Tel: +49-5251-38 92 72

e-mail: Hubert.Aretz@gmx.de

Fortbildungskurse an der Akademie für Eurythmische Kunst, Baselland

Für Eurythmisten/Innen mit Sieglinde Lehnhardt

Dienstags, 15.00 - 18.00 Uhr Laut- und Toneurythmie

Wochenende mit Werner Barfod für ausgebildete Eurythmisten/Innen

Arbeit am «Tierkreis» - 21.-22. Oktober 2000

Arbeitswochenenden für Laien, Studenten und Eurythmisten/Innen

«Bewegung, Gefühl, Charakter als eurythmisches Gestaltungsmittel»

27.-29. Oktober 2000 / 2.-4. Februar 2001 /

25.-27. Mai 2001

Weitere Informationen:

Akademie für Eurythmische Kunst, Baselland

Postfach 24, CH-4143 Dornach 1

Tel: +41-61-701 84 66 Fax: +41-61-701 85 58

e-mail: info@eurythmie.ch

www.eurythmie.ch

Berufsausbildung in Pädagogischer Eurythmie

durch die Arbeitsgruppe Eurythmie in Österreich

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*

Bildungsstätte für Eurythmie Wien

Eurythmie-Fortbildung

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. Geplanter Zeitpunkt bis Juni 2001. Wir würden uns über Menschen freuen, die dabei mitwirken wollen.

Künstlerische Leitung: Adelheid Petri

Arbeitstage und Fortbildungen

2. Oktober 2000 – 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

Diese Arbeit wird bis Ostern 2001 fortgesetzt.

Ton-Eurythmie:

Thema: Der späte Beethoven und Motive der modernen Musik

(Die Differenzierung der menschlichen Gestalt in der Ton-Eurythmie)

*Anmeldungen und Auskunft:
Adelheid Petri, Edeltraut Zwiauer
Bildungsstätte für Eurythmie
AT-1040 Wien, Tilgnerstrasse 3
Tel: +43-1-504 83 52 Fax: +43-1-505 34 54*

stisch musikalisch-sprachlichen Menschenkunde der Eurythmie

*am 28./29. April 2001 in Kassel
mit Annemarie Bäschlin und Armin Husemann*

für Eurythmisten und alle, die an künstlerischer Menschenkunde interessiert sind, veranstaltet von der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft.

Für eine geplante Werkstattaufführung kann Erarbeitetes mitgebracht werden.

Kursort: Anthroposophisches Zentrum Kassel, Wilhelmshöher Allee 261, DE-34131 Kassel

*Information und Anmeldung:
Katharina Gleser, Tel: +49-561-31 16 30
oder Fax: +49-561-930 88 20 (Sekretariat
Anthroposophisches Zentrum Kassel)*

Eurythmie im 1. Jahrsiebt - Fortbildungskurs in Göttingen

Wie kann ich durch Erarbeitung der 7 Lebensprozesse den Kleinen die Lebenskräfte stärken durch Laut-, Rhythmus-, Stundengestaltung? (GA 170)

Vom Freitag, 16. Februar, 18.00 Uhr bis Samstag, 17. Februar 2001, 21.00 Uhr sind Sie herzlich zur Mitarbeit eingeladen von Elisabeth Göbel, Radebeulerweg 7, DE-37085 Göttingen, Tel: +49-551-792246

Beitrag inkl. Essen: DEM 50,00. Anmeldung bitte bis 10. Februar 2001.

Genaueres wird Ihnen nach schriftlicher Anmeldung zugeschickt.

Arbeitswochenende zur pla-

3. - 7. Januar 2001



Fundevogel und Wien begegnen

Farben Erleben und Improvisation

Arbeitstage mit Ernst Reepmaker und Ulrich Rölfing, Maler (Hamburg/D.), sowie Mitgliedern des Ensembles.

Themen und Ansätze für die nächsten Produktionen werden via Improvisationen eingeführt. Seminaristisch und via Bildbetrachtungen wird das Innenleben von Farben entdeckt. Ergebnisse werden an Hand eines kleinen Textes dramaturgisch bearbeitet. So entsteht eine Handlung, eingebettet in eine Farbkulisse.

Wir bieten KollegInnen diese Möglichkeit an, unsere Arbeitsweise kennenzulernen. Für diejenigen, die daran interessiert sind, in den nächsten Produktionen mitzuarbeiten, gilt dieses Seminar als notwendige Audition und Vorbereitung.

Ort: Goetheanistische Studienstätte Wien/Mauer.
Kosten: ÖS 1.500,- / DEM 215,- + Beitrag für Verpflegung.

Übernachtung arrangiert Fundevogel bei rechtzeitiger Anmeldung.

Anmeldung: verbindlich bis spätestens 1. Dezember 2000: Streitmannngasse 51 / AT-1130 Wien, Fax. +43-1-8 89 29 45

Die Arbeitstage finden statt bei 7 TeilnehmerInnen oder mehr.

Anreise: Mi 03.01.01 tagsüber; abends Einführung; Abreise: So 07.01.01.

Das Anne-Maidlin Vogel Forschungs- und Demonstrationzentrum zur Belebung der eurythmischen Kunst

Fortbildungskurs Eurythmie, N. Vogel

Arbeit an Aussagen Rudolf Steiners in verschiedenen Vorträgen und ihre Umsetzung in die Eurythmie:

- «Die Knochen bewegen die Muskeln»
- «Wie soll das Verhältnis des Apollinischen und des Dionysischen für die Zukunft sich ändern müssen.»
- «Die Schöpfung aus dem Nichts»
- Der untere und der obere Tetrachord in Zusammenhang mit den Elementen und Ätherarten
- u.a.

Geburt, Leben und Auferstehung des einzelnen Tones

Geburt, Leben und Auferstehung des einzelnen Motives

Welche Rolle spielen therapeutische Gesetze in der Kunsteurythmie – Beispiele aus der Praxis

Arbeitsanliegen der Kursteilnehmer sollen berücksichtigt werden.

Atelier Christian Peter, Rütliweg 56, Dornach, montags 19.00 - 20.30 Uhr

Studiendauer: 25. Sept. bis 11. Dez. 2000
Kostendeckender Beitrag CHF 84,-

*Anmeldung und Information:
Norman Francis Vogel
Dornach, Tel: +41-61-701 94 19*

Fortbildungskurs an der Eurythmie-Ausbildung Nürnberg mit Beate Lukas

Licht und Form - Wärme und «Stoff»

Studienwochenende für Eurythmisten zum apollinischen und dionysischen Bewegen.
Freitag, 16.2.2001, 19.30 Uhr bis Sonntag, 18.2.2001, 12.00 Uhr

Auskunft und Anmeldung: Eurythmie-Ausbildung Nürnberg, Heimerichstr. 9, DE-90419 Nürnberg, Tel: +49-911-33 75 33

Tagung für Musiker und Eurythmisten in Aesch

Imme Atwood

Am Samstag, den 17. und Sonntag, den 18. März 2001 laden wir Sie zu einer Tagung für Musiker und Eurythmisten ein in der Akademie für Eurythmische Kunst/Baselland. Im Zentrum der Tagung steht das Lebenswerk von Wilhelm Dörfler: «Das Lebensgefüge der Musik.» (3 Bände). Es beschäftigt sich mit der sinnlich-sittlichen Wirkung jedes einzelnen Elementes der Musik und ist daher zukunftsweisend.

Eine Gruppe von Eurythmisten hat sich zur Aufgabe gemacht, diese geisteswissenschaftlich erfassten Grundelemente der Musik systematisch in Beispielen eurythmisch auszuarbeiten. Die Fülle der Beispiele als Soli, Duos und grössere Gruppen wird 2 Aufführungen füllen, die den Mittelpunkt der Tagung bilden.

Wilhelm Dörflers Erfassen der Musik ist sehr zukünftig. Die systematische Erarbeitung in dieser eurythmischen Form ist neu und weiterführend und sicher sehr anregend für Eurythmisten, Musiker und Komponisten. Wenn Sie sich für diese Tagung interessieren, wenden Sie sich bitte an das Sekretariat der Akademie für Eurythmische Kunst/Baselland, Felicia Werner, Tel: +41-61-701 84 66 oder Imme Atwood, In den Zielbäumen 3, CH-4143 Dornach, Tel: +41-61-701 49 84

Welteurythmietagung Dornach Ostern 2001

Montag, 16. - Freitag, 20. April 2001

Eine Tagung für eurythmische Laien und ausgebildete Eurythmisten

Helga Daniel

Schon während der Vorbereitungszeit für die letzte große Welteurythmietagung bil-

dete sich sowohl bei der damaligen Vorbereitungsgruppe als auch bei der pädagogischen Mandatgruppe der Wunsch einer *anderen* Eurythmietagung heraus. Die Mandatgruppe für pädagogische Eurythmie bekam daraufhin von der Sektion den Auftrag, eine solche Tagung für Ostern 2001 vorzubereiten. Von Anfang an sagte ebenfalls die pädagogische Sektion ihre Mitarbeit zu, bildet doch eine Eurythmietagung in gewisser Weise eine Fortsetzung der Weltlehrertagung Ostern 2000 mit der Bewegung als zentralem Thema. Zur Vorbereitungsgruppe gehören aus der pädagogischen Mandatgruppe: Sylvia Bardt, Rosemarie Basold, Helga Daniel, Karin Unterborn, Angelika Storch und Manfred Stüve. Hinzugefragt worden sind aus Italien Maria Torcianti, aus England Thea Käsbach und aus Deutschland Martina Christmann und Monika Engelsmann.

Nach mehreren Sitzungen dieses Kreises nimmt die Tagung 2001 nun allmählich deutliche Konturen an:

Eingeladen werden alle die Menschen, die die Eurythmie vertreten und um die Eurythmie herum stehen: EurythmistInnen, besonders die, die im pädagogischen und volkspädagogischen Bereich tätig sind, Lehrer, Eltern und auch Oberstufenschüler, ein breites Spektrum an Menschen also.

Die Arbeitsgruppen, die zentral stehen, wollen versuchen, dieser vielfältigen Gruppe gerecht zu werden: Drei Stunden pro Tag soll eine intensive Arbeit um ein Thema herum stattfinden, das von drei verschiedenen Seiten beleuchtet wird. Zuerst wird rein eurythmisch geübt, dann wird das Thema menschenkundlich durchgearbeitet und zum Schluß in den schulisch eurythmischen Zusammenhang gestellt. Das heißt, daß eine Arbeitsgruppe von drei Menschen mit unterschiedlichen Funktionen geleitet wird.

Um das an einem Beispiel zu verdeutlichen: *Epik, Lyrik, Dramatik*: Zunächst werden alle Teilnehmer der Arbeitsgruppe, also sowohl ausgebildete Eurythmisten als auch soge-

nannte Laien, eurythmisch miteinander üben. Man wird also z. B. gemeinsam probieren, in einen unterschiedlichen Formstrom zu kommen, damit die verschiedenen Ausdrucksformen sichtbar werden. Das Gleiche geschieht mit den Gebärden. Wie muß ich unterschiedlich mit ihnen umgehen, je nach dem, in welchem Gebiet ich mich befinde. Dieser Teil findet unter Leitung eines erfahrenen Eurythmisten statt. Im zweiten Schritt wird dann ein Literaturlehrer der Oberstufe den menschenkundlichen Zusammenhang erläutern, in dem diese sprachlichen Formen stehen, ein mehr theoretischer Teil also. Im dritten Schritt rückt dann der Eurythmieunterricht der Oberstufe in den Mittelpunkt. Wie der Aufbau der entsprechenden Elemente innerhalb einer solchen Arbeitsgruppe gestaltet wird, hängt von den Dozenten und zum Schluß auch von den Teilnehmern selbst ab. Auf jeden Fall wird eine gute Zusammenarbeit der Kollegen erforderlich sein, um diesen Dreischritt vom eurythmischen Element über den menschenkundlichen Zusammenhang in den Eurythmieunterricht hinein fruchtbar werden zu lassen.

Für die Eurythmisten, die aus verschiedensten Gründen nicht an einer solchen Arbeit teilnehmen wollen, gibt es auch Gruppen, in denen nur eurythmisch geübt werden wird.

Auch gibt es jeden morgen vor dem gemeinsamen Beginn im großen Saal die Möglichkeit zu eurythmischem Üben.

Drei große *Vorträge* wird es geben, die die Eurythmie in ihren heilenden, erzieherischen und moralischen Zusammenhang stellen wollen.

Die Aufführungen untergliedern sich in Einklänge vor den Vorträgen, eine große Eurythmieaufführung und in Schülerdarbietungen als Demonstrationen oder Aufführungen.

Es wird auch Zeit sein für Gespräche über dringende Problemkreise und für Humor.

Viele Menschen in der ganzen Welt sind angesprochen, um Beiträge in allen Bereichen zu geben, viele Zusagen sind schon eingetroffen, manche Angebote bereichern das Bild. Im Oktober, im Anschluß an die Michaelitagung wird ein Schlußstrich unter die Vorbereitung gesetzt, dann beginnt der organisatorische «count down».

Je mehr Menschen jetzt schon, bevor die Einladungen verschickt werden, von dieser Tagung wissen, sich daran entzünden können und schon jetzt sich auf ein Kommen einstellen, desto besser, desto fruchtbarer kann die Arbeit werden.

Studienarbeit mit Eurythmie zu den Vorträgen Rudolf Steiners

«Das Tonerlebnis im Menschen» (GA 283)

Freitag, 27. Oktober 2000, 18.00 - 19.30 Uhr
Einführendes Referat mit Übungen

Samstag, 28. Oktober 2000, 10.00 - 12.00 Uhr
/ 15.00 - 17.00 Uhr / 18.00 - 19.30 Uhr

Sonntag, 29. Oktober 2000, 10.00 - 13.00 Uhr
Arbeit an den Inhalten der ersten beiden Vorträge, Übungen zu den Intervallen

Freitags:
20.10./27.10./10.11./17.11./24.11.2000,
jeweils von 18.00 - 19.30 Uhr
Arbeit an den Inhalten des zweiten und dritten Vortrages. Übungen zu den entsprechenden Intervallen.

Diese Art, musikalische Menschenkunde zu erarbeiten, kann als Grundlage oder als Fortbildung dienen, sowohl für fachlich als auch für allgemein an Anthroposophie und Musik Interessierte.

Unkostenbeitrag: für das Wochenende:

DEM 120,-; für 6 Freitagabende: DEM 120,-
(beides kann auch unabhängig voneinander
besucht werden)

Ort: Rudolf Steiner Haus Stuttgart
Anmeldung/Kursleitung: Rosmarie Felber,
Tel: +49-711-26 05 23

Kurse mit Annemarie Ehrlich 2000/2001

6. - 8. Oktober 2000, Oslo
Dreigliederung durch Eurythmie
Anmelden bei: Tone Brierly, Eilert Sundt gt.
24, NO-0259 Oslo

13.-15. Oktober 2000, Göteborg
Eurythmie im Arbeitsleben
Anmelden bei: Ann Marie Sundin,
Stabbegatan 42, SE-41680 Göteborg

10.-12. November 2000, Hamburg
Tierkreis mit Kugelübungen Anmel-
den bei: Kirstin Grams, Eckerkoppel 106,
DE-22159 Hamburg

24.-26. November 2000, Wien
Öffentliches Seminar
Anmelden bei: Uta Guist, Wöbergasse 21,
AT-1230 Wien

27.-30. November 2000, Prag
Anregungen für die Pädagogik
Anmelden bei: Karolina Kubesová, Mende-
lova 543, CZ - Praha 4, 14900

11.-16. Dezember 2000, Den Haag
Eurythmie für Laien, Erwachsenen-Bildung
Anmelden bei: Hogeschool Helicon,
Riouwstr. 1, NL-2585 GP Den Haag

11.-14 Januar 2001, Bern
Eurythmie in der Erwachsenenbildung - Ein
therapeutisch-künstlerischer Weg
Anmelden bei: Heidi Müri, Grubenweg 2,
CH-3422 Alchenflüh, Tel: +41-34-4 45 39 76

17.-20. Februar 2001, Forrest Row
Open Conference, Eurythmy in Working life
Anmelden bei: Juliette Elgrably, Flat C,
Thrupp House, Gunhouse Lane, GB - Stroud
GL5 2DD, Tel: +44-1453-75 53 70

7.-11. März 2001, Stuttgart
Die Kunst des Fragens
Anmelden bei: Elisabeth Brinkmann,
Rudolf Steiner Haus, Zur Uhlandshöhe 10,
DE-70188 Stuttgart, Tel: +49-711-24 78 77

23.-25. März 2001, Helsinki
Tierkreis
Anmelden bei Riitta Niskanen, Vanha
Hämeenlinnantie 11 A, FI-06100 Porvoo,
Tel: +358-19-58 52 46

30. / 31. März 2001, Järna
Management Fähigkeiten für Eurythmisten
Eurythmie mit leitenden Angestellten

31. März / 1. April, Järna
Rhythmen des Grundsteinspruches von
Rudolf Steiner
- für Eurythmisten
Anmelden bei: Katharina Karlsson,
Norra Järnvägsgatan 17, SE-15337 Järna,
Tel: +46-8551-7 36 02 (abends)

7.-10. April 2001, Kopenhagen
Die Kunst des Fragens
Anmelden bei: Elisabeth Halkier-Nielsen,
Ordrup Jagtvej 6, st., DK-2920 Charlotten-
lund, Tel: +45-39 64 11 08

Eurythmie in chinesischer Sprache

Marie Ebersole (U.S.A.), South Coast
Eurythmy Ensemble, und *Kishu Wong* (U.K.)

Seit unserem Arbeitsbericht zu chinesischer
Eurythmie im *Rundbrief* des letzten Jahres
lag das Schwergewicht unserer Arbeit bei
Demonstrationen zur Farb-Licht-Therapie,

die wir bei einem Workshop von Dr. Lai für chinesisch-sprechende Teilnehmer in Kalifornien im Sommer 1999 zeigten. Zum Thema «chinesische Eurythmie» erhielten wir auch mehrere Briefe von Eurythmisten. Kishu Wong hat angeboten, Kontaktperson zu sein für die weiteren Bestrebungen, chinesische Eurythmie zu entwickeln. Hier die Beschreibung ihrer Arbeit und ihrer Zukunftsvision:

Sieben Jahre sind vergangen, seitdem ich anfang, mich mit chinesischer Eurythmie auseinanderzusetzen. Seither habe ich nie aufgehört, an den Urgesten der Eurythmie zu forschen und die verschiedenen Stile der chinesischen Gedichte aus verschiedenen Epochen zu bewegen..., ich erkenne die Schönheit der Laute (des Mandarin) wie auch ihre bildhaften Zeichen.

Diese Sprache eurythmisch zu bewegen trägt bei zur Offenbarung der Chinesischen Volksseele, der Chinesischen Kultur. Dies bestätigt die Universalität dieser wunderbaren Bewegungskunst; klar dargestellt in Dr. Steiners Worten, daß mit dem Beginne der Eurythmie ein neues Gespräch mit dem Wort begonnen hat für alle Völker. Eurythmie ist ja ein neues Christus-Wort, eine zeitgenössische Sprache des Christus. Es ist eine neue Epoche des Logos in der Kunst Eurythmie wird eine Aufgabe erfüllen für alle Völker.

Nachdem ich von Maria Ebersole gehört habe, dass es mehrere Eurythmisten in der Welt gibt, die chinesische Eurythmie ausüben, wurde ich sehr enthusiastisch und würde sie gerne kennenlernen; besonders diejenigen, die sich verpflichtet fühlen, weiter zu arbeiten. Folgender Vorschlag kam mir: Warum könnten wir unsere Bemühungen nicht zusammen bringen, indem wir uns hin und wieder treffen (einmal im Monat oder jeden zweiten Monat) abwechselnd in den Ländern der verschiedenen Teilnehmer. Vielleicht wird dann mit der Zeit etwas Gutes erreicht werden, indem wir zusammen nach dem Grundaussdruck suchen. Dies könnte

eine internationale Gruppe formen, die an chinesischer Eurythmie arbeitet und langsam aber sicher eine Welt-Tournee für die Zukunft vorbereiten könnte. Ich bin offen für jeden anderen Vorschlag und würde mich freuen von jedem zu hören, der an chinesischer Eurythmie interessiert ist.

Kishu Wong
107 Hartfield Rd., Forest Row,
GB-East Sussex RH18 5LY
Tel: +44-1342-82 30 08

(aus dem Englischen von Maren und Allan Stott)

Paris-Chatou

Das neue Ausbildungsjahr in Eurythmie beginnt am 15. Januar 2001

Die unmittelbare Nähe der Kunststadt Paris gibt dem ersten Jahr der Ausbildung eine ganz besondere Prägung.

Information und Anmeldungen an:
L'Eurythmée
1, rue François Laubeuf
FR-78400 Chatou
Tel/Fax: +33-1-30 53 47 09

Eurythmie in Stourbridge

Maren Stott

Michaeli steht vor der Tür, und man fühlt sich unvorbereitet, aus den Sommerferien kommend, die Aufgaben des neuen Trimesters in Angriff zu nehmen... Auch in diesem Jahr wieder steht uns kein ruhiges, schön vorbereitetes Michaeli-Fest im Herzen Englands bevor, eher eines voller Herausforderung, Spontaneität und voll neuer Erfahrungen. Der Zweig der Anthroposophischen Gesellschaft und alle diejenigen, die in den verschiedenen Institutionen der Umgebung beschäftigt sind (Park Attwood Clinic, Elmfield School, Camphill Houses), sind eingeladen, in den Räumen einer neuen Initiative Michaeli 2000 zu feiern.

Den ganzen Sommer hindurch wurde die alte Royal-Doulton-Crystal Fabrik in Stourbridge in das «Glasshaus-Projekt», einem Weiterbildungs-Zentrum für junge Menschen mit Lernschwierigkeiten, umgebaut. Hier wird ihnen Hilfe angeboten durch künstlerische Betätigung, Handwerk und Leichtindustrie-Arbeit (auch Glas wird produziert) ihre nächste Aufgabe im Leben zu finden. «Eurythmie muß hier von Anfang an dabei sein.» sagt Aonghus Gordon, Leiter des Projekts.

In der umgebauten Kantine gibt es jetzt unser neues Eurythmiestudio mit zwei Räumen über dem Café. Dies ist das neue Heim für *Eurythmy West Midlands*, d.h. für die Bühnengruppe und das neue Ausbildungsprojekt. Kann Eurythmie in diesem Land einen echten Eindruck hinterlassen, ohne in einem sozialen Zusammenhang wirksam zu sein? Dies ist unsere Frage und unsere Hoffnung für die Zukunft.

In Zusammenarbeit mit der Elmfield Waldorfschule beginnt nun das neue Projekt, ein ein-jähriges Grundjahr. Erziehungskunst, praktische Erfahrungen im Klassenzimmer und eine intensive eurythmische Arbeit werden angeboten. Dies ist ein praktisches, experimentelles Programm; im zweiten Jahr können die Studenten sich dann für Pädagogik oder Eurythmie entscheiden. Die Studenten kommen aus verschiedenen Ländern nach Stourbridge, wo die Eurythmie seit Jahrzehnten lebt, in der Pädagogik, Therapie und als künstlerische Ausbildung (Sunfield Childrens Home, Park Attwood Clinic, Elmfield School, Eurythmy West Midlands).

Broschüre auf Anfrage:

Maren Stott

10 Kohima Drive

Stourbridge DY8 3SA, U.K.

Tel: +44 1384-442563

email: eurythmy.wm@ukonline.co.uk

webpage: [http://web.ukonline.co.uk/](http://web.ukonline.co.uk/eurythmy.wm/contents.html)

eurythmy.wm/contents.html

Sprache und Schauspiel

PU©K

Wochenendkurse in Regie - Clown - Zirkus in Stuttgart

Regiekurse:

Vom geschriebenen Wort zur gespielten Scene

Fr. 17. Nov., 10 Uhr - So. 19. Nov. 2000, 18 Uhr

Fr. 22. Juni, 10 Uhr - So. 24. Juni 2001, 18 Uhr

Kursleitung: C. Schlösser

Kosten: DEM 320,-

Das Klassenspiel steht vor der Tür - Was tun?

Im Rahmen der Stuttgarter Schule für Sprache und Drama, PU©K, können Sie praktische und theoretische Grundlagen für das Abenteuer Klassenspiel erarbeiten. Neben verschiedenen Übungen zur Motivierung der Schüler und zum Wecken der Phantasie, Vorschlägen zur konkreten Probengestaltung und methodischen Ansätzen für die praktische Arbeit sowohl mit Ober- als auch mit Mittelstufenschülern, sollen handwerkliche Notwendigkeiten der Regiearbeit und die Schritte vom geschriebenen Wort zur lebendig gespielten Szene gegangen werden. Dabei werden Körper- und Improvisationsübungen als mögliche Voraussetzung des eigentlichen Probenvorganges die Arbeitstage einleiten. In gemeinsamen Leseproben wird zunächst am Textverständnis gearbeitet, dieses soll dann in kleinen Gruppen zu eigenständigen szenischen Vorschlägen praktisch umgesetzt werden.

Aus konkreten Erfahrungen Ansätze für die selbständige Arbeit vor Ort gewinnen und damit eine innere Sicherheit im Umgang mit dem Medium Theater.

Clownsworkshop

Ein Wochenende auf Clowns-Spuren

Fr. 23. Feb, 18 Uhr - So. 25. Feb, 2001, 18 Uhr

Fr. 18. Mai, 18 Uhr - So., 20. Mai 2001, 18 Uhr

Kursleitung: B. Köhler

Kosten: DEM 230,-

Praktische Arbeit an Bewegungszentren, -isolationen und -imitationen, an Gesetzmässigkeiten von Komik, an Clownstechniken und -entrees sowie am «eigenen Clown».

Zirkusworkshop

Zirkus!...Aber wie?

Sa. 12. Mai, 18 Uhr - So. 13. Mai 2001, 16 Uhr

Kursleitung: P. Lewerenz

Kosten: DEM 180,-

Ein Wochenendseminar für Lehrer, Erzieher und andere grosse Leute.

Jonglieren, Einradfahren, Akrobatik, Feuer-spucken und vieles andere mehr - denn Zirkus macht immer Spass!

PU©K

Stuttgarter Schule für Sprache und Drama

Schellbergstrasse 44, DE-70188 Stuttgart

Tel: +49-711-26 73 74 Fax: +49-711-262 30 78

Michael Tschechow Schauspiel-Seminar

Basel-Freiburg

Kurse Basler Zyklus und Freiburger Zyklus:

Termine der 3 Trimester:

(9 Wochenendseminare)

Basler Zyklus:

29.9. - 1.10. / 27. - 29. 10. / 1. - 3.12.2000

26. - 28.1. / 23. - 25.2. / 16. - 18.3.2001

6. - 8.4. / 11. - 13.5. / 15. - 17.6.2001

Freiburger Zyklus:

22. - 24.9. / 20. - 22.10. / 24. - 26.11.2000

19. - 21.1. / 16. - 18.2. / 23. - 25.3.2001

27. - 29.4. / 18. - 20.5. / 22. - 24.6.2001

Beginn: Freitag, 18.30 h

Ende: Sonntag, 13.00 h

Basler Zyklus: Jürg Schmied / Anna Welle

Theater die Schwelle, Rixheimerstrasse 29

CH-4055 Basel, Tel: +41-61-381 28 03

Freiburger Zyklus: Frank Schneider
Theatron freie bühne freiburg, Reiterstr. 17,
DE-79100 Freiburg, Tel. +49-761-40 68 32

Theaterpädagogisches Seminar

Die Kursabschnitte / neue Daten:

9. - 11. Februar 2001

23. - 25. März 2001

27. - 29. April 2001

18. - 20. Mai 2001

22. - 24. Juni 2001

Beginn: Freitag, 17.30 h

Ende: Sonntag, 12.30 h

Freie Waldorfschule Freiburg-Merzhausen

Programme:

Kultur im Altstadt-Café Freiburg

Oktober-Dezember 2000

- Erzähltheater -

Wortwerkstatt- Werkstattwort Basel

SprechArt, Poesiearbeit

Aus- und Weiterbildung berufsbegleitend in Sprachgestaltung

Zielgruppe: ausgebildete SprecherInnen für soziokulturelle Berufe

Dozenten Wortwerkstatt Basel:

Christiane Moreno

Christine Weck

Datum: ab sofort jeweils 4 x jährlich:
August/Oktober/Januar/April

Christiane Moreno

Dornacherstrasse 74, CH-4053 Basel

Tel/Fax: +41-61-361 01 74

Christine Weck

Burgstr. 9, CH-4143 Dornach

Tel: +41-61-701 62 32

Erläuterung: Eins-zu-eins Arbeit oder in kleinen Gruppen. Individuelle Kursgestaltung
 Gearbeitet wird an: Artikulation, Atem, Bewegung, Improvisation, Flexibilität, Imagination, Mündigkeit, Stimme, Literatur, Poesie u.a.

Kosten: Nach Absprache und Studienintensität (CHF 300,- bis 500,- pro Monat)

Sprachgestaltung zwischen künstlerischer Freiheit und künstlerischem Gesetz

Forum vom 2. bis 4. März 2001 in der Freien Waldorfschule Mannheim

Fachkollegen/innen, denen das Grundverständnis der Sprachgestaltung ein Anliegen ist, sind zu diesem gedanklich-künstlerischen Austausch herzlich eingeladen. - Können wir die Fülle der individuellen Wege aushalten, verstehen, mittragen?

Anfragen an:

*Fercher von Steinwand-Verein
 c/o Martin Georg Martens*

*Am Weinberg 15, DE-99425 Weimar/Tonbach
 Tel: +49-36453-7 48 02*

Bühnenprogramme

Herbsttournee: «Nederlands Euritmie Ensemble»-Gruppe II

In der Saison 2000/2001, wird das «Nederlands Euritmie Ensemble» in drei Gruppen mit verschiedenen Produktionen an die Öffentlichkeit treten. Gruppe II wird im Herbst mit ihrem Programm «Der Schlüssel zum Abgrund» in der Zeit vom 29. Sept. bis 19. Nov. 2000 durch Deutschland, Schweiz, Belgien, Holland auf Tournee gehen.

Informationen:

Nederlands Euritmie Ensemble

Organisation: Maud Vanderheijden

Riouwstraat 1, NL-2585 GP Den Haag

Tel: +31-70-3 55 00 39 Fax: +31-70-3 54 33 30

«Bin es noch immer»

ein Abend mit Gedichten von Paul Celan, ausgeführt durch Stefan Weishaupt und Gia van den Akker

Herbsttournee 2000 vom 14. bis 29. Oktober in Holland, Deutschland und Schweiz

Für weitere Information: Stefan Weishaupt, Baslerstr. 21, D-79540 Lörrach

Tel: +49-7621-42 09 77 Fax: +49-7621-42 09 78

Aus den Fragmenten von Novalis

3053

Es gibt einen speziellen Sinn für Poesie - eine poetische Stimmung in uns. Die Poesie ist durchaus personell und darum unbeschreiblich und indefinissabel. Wer es nicht unmittelbar weiss und fühlt, was Poesie ist, dem lässt sich kein Begriff davon beibringen. Poesie ist Poesie. Von Rede-(Sprach)Kunst himmelweit verschieden.

3056

Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizismus gemein. Er ist der Sinn für das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle, zu Offenbarende, das Notwendig-Zufällige. Er stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare etc. Kritik der Poesie ist Unding. Schwer schon ist zu entscheiden, doch einzig mögliche Entscheidung, ob etwas Poesie sei oder nicht. Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt; dafür kommt alles in ihm vor. Er stellt im eigentlichsten Sinn Subjekt, Objekt vor - Gemüt und Welt. Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichts, die Ewigkeit. Der Sinn für Poesie hat nahe Verwandtschaft mit dem Sinn der Weissagung und dem religiösen, dem Sehersinn überhaupt. Der Dichter ordnet, vereinigt, wählt, erfindet und es ist ihm selbst unbegreiflich, warum gerade so und nicht anders.

785

Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung. Welcher Geist ruft - ein solcher erscheint.

O! dass ich Märtyrersinn hätte!

Wähl ich nicht alle meine Schicksale seit Ewigkeiten selber? Jeder trübe Gedanke ist ein irdischer, vorübergehende Gedanke der Angst.

Jede trübe Stimmung ist Illusion.

58

Der Mensch erscheint am würdigsten, wenn sein erster Eindruck der Eindruck eines absolut witzigen Einfalls ist: nämlich Geist und bestimmtes Individuum zugleich zu sein. Einen jeden vorzüglichen Menschen muss gleichsam ein Geist zu durchschweben scheinen, der die sichtbare Erscheinung idealisch parodiert. Bei manchen Menschen ist es, als ob dieser Geist der sichtbaren Erscheinung ein Gesicht schnitte.

Menschheit ist eine humoristische Rolle.

BUCHBESPRECHUNG

«Menschenkundliche Grundlagen der Tonheileurythmie aufgrund von Goethes Tonlehre und der Ätherlehre Rudolf Steiners»

Klaus Höller, Verlag Ch. Möllmann

Ingrid Everwijn, Eurythmistin in Dornach

Am 21.2.1924 sagt Rudolf Steiner: «Es ist gerade die Toneurythmie in jedem ihrer Punkte, in der entsprechenden Weise durchgeführt, zu gleicher Zeit ein heileurythmischer Faktor.» Gleich am nächsten Tag greift Rudolf Steiner dieses Thema wieder auf und führt aus, neben der gewöhnlichen Toneurythmie sei zukünftig auch die Tonheileurythmie auszubilden. Denn im menschlichen Organismus müssten Naturprozesse fortwährend vermenschlicht werden, und wo dies nicht gelinge, entstehe Krankheit. Das Musikalische sei rein menschlich, nicht naturhaft; und durch die Tonheileurythmie würde der überhandnehmenden Natur im Menschen gesagt: «Du musst heraus, denn jetzt macht der Mensch eine Bewegung, die nur menschlich ist, die nicht naturhaft ist, denn das Musikalische ist nur menschlich, ist nicht naturhaft.»

Klar ist die Richtung, die da angesprochen ist, gross und zukunftsweisend erahnt man die Dimensionen der Tonheileurythmie. Aber die konkreten Schritte, die in dieser Richtung schon getan wurden, sind nur wenige. Als eine der wenigen Publikationen zu diesem Thema findet man die «Ton-Heileurythmie» von Lea van der Pals und Annemarie Bäschlin, ein Büchlein, das direkt in die Praxis führt.

Nun legt der Heileurythmist Klaus Höller, der schon mehrere Arbeiten zum menschenkundlichen Hintergrund der Heileurythmie veröffentlichte, eine kleine Schrift zur Ton-

heileurythmie vor, die wegen ihres allgemein menschenkundlichen Charakters auch für Musiker, Musiktherapeuten und Eurythmisten interessant sein kann.

Seine Ausführungen basieren auf Aussagen Goethes zur Musik. Wenn Goethe zum Beispiel sagt, dass er beim Anhören von Bachs Musik fühlte, wie es sich «etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben», dann meint er wohl das, was in der Geisteswissenschaft als Devachan beschrieben ist.

Goethes Begriff der Tonmonade lernt man als Urphänomen verstehen, dessen Gesetzmässigkeiten sich mannigfaltig offenbaren, je nach dem, ob wir ihre Wirkungen im Astralleib, im ätherischen oder physischen Leib betrachten. Goethe hatte ein Empfinden, «das auf geisteswissenschaftlich-anthroposophischem Wege ging» (vgl. Rudolf Steiner am 30.9.1920). Wenn man Goethes Anschauungen zur Musik von der anthroposophischen Menschenkunde her beleuchtet, dann erhellen sich diese Wege, und dies gelingt vielfach in der vorliegenden Arbeit.

Ein grosser Verdienst der vorliegenden Schrift ist die Schilderung der Ätherarten in ihrem Zusammenhang mit der Wirksamkeit des Tonwesens. Ein Notizblatt von Rudolf Steiner bildet dabei den Ausgangspunkt, auf dem die Stufen der musikalischen Skala, von der Prim bis zur Septime, den Elementen und Ätherarten zugeordnet werden. Auch zu weiteren toneurythmischen Elementen (zum Beispiel Melos, Takt, Lautstärke usw.) wird der menschenkundliche Hintergrund differenziert beleuchtet und gezeigt, wie in diesen die sieben Lebensstufen offenbar werden und somit ein «Mensch Musik» entsteht.

Diese Ausführungen vertieft der Autor in einer weiteren Arbeit, in der der Wärme-

organismus des Menschen in den Zusammenhang mit der Quart gestellt wird. Wie der Verfasser entwickelt, dass die Wärme die leibliche Grundlage für die menschliche Autonomie abgibt, wie sich unter der Hautoberfläche innere und äussere Wärme begegnen und dadurch das toneurythmische Quarterleben entsteht: das begeistert jeden, der mit musikalischen Elementen umgeht. Und man nimmt diese Schrift dankbar als einen Beitrag zu einem grossen Forschungsgebiet entgegen.

VERÖFFENTLICHUNGEN

Bridgid

*Keltische Göttin und Heilige von
Astrid Bäßler*

So manchem ist sie als St. Bride bekannt, die, so erzählt es die Legende, Maria bei der Geburt des Christkinds beigestanden hat. Weniger bekannt ist St. Brigid oder St. Brigit, eine irische Heilige des 5./6. Jahrhunderts. Noch weniger wissen wir von der grossen Göttermutter Brigid der Iren, die als Schöpfungsgottheit Schönheit und Leben auf die Erde bringt, als Liedermacherin Barden und Dichter inspiriert, als Muse alle Künstler und Heilkünstler küsst. Es ist der Autorin gelungen, einen Bogen zu spannen von der vorchristlichen Mythologie bis hin zur künftigen Prophetie über Brigid, die uns die keltische Mythe berichtet.

Ein mutiger Versuch, die Puzzlestücke der Überlieferung zu einem Gesamtbild zusammenzufügen, überzeugend die Gestaltung zu einem Stück für Eurythmie. Bereichert wird der Text durch Einfügung von einzelnen Liedern, Gedichten der Carmina Cadelica, jener Sammlung iroschottischer religiöser Lyrik, gesammelt von Alexander Carmichael im 19. Jahrhundert, die uns Einblicke gewährt in einen zarten, nicht-konfessionellen religiösen Bereich der Kelten. Christliche und vorchristliche Elemente verbinden sich hierbei in selbstverständlicher Weise.

Ein weiter Teil des Bändchens ist eine Anthologie zum Thema Brigid. Zu Wort kommen Isabel Wyatt, Hans Gsänger, Maria-Christiane Benning, Christopher Bamford, Susanne Haub und Emil Bock. Durch die verschiedenen geisteswissenschaftlichen Texte können wir dem Verständnis dieser geheimnisvollen Gestalt näherkommen.

Zu einer neuen Einheit verschmolzen werden alle diese Aspekte durch die Werke des zeitgenössischen Bildhauers Rory McDou-

gall, der selbst in Schottland geboren wurde. Eine Veröffentlichung, die den verschiedensten Bedürfnissen entgegenkommt.

Für Interessent(inn)en, die das Stück selbst inszenieren möchten, liegt ein ausführlicher Manuskriptdruck mit Musik von Christian Giersch vor. Informationen hierzu sind bei der Autorin erhältlich: © Astrid Bäßler, Panoramaweg 33, DE-71696 Möglingen. (Das Buch ist im Ogham-Verlag erschienen)

noch zu bestellen....

das vergriffene Buch *«Ich denke die Rede»*, Leit-satzübung der Eurythmie, von Werner Barfod Ausser der Übung werden ausführlich die drei eurythmischen Bewegungsansätze besprochen und der Ansatz zu einer psychisch-physischen Menschenkunde der Eurythmie beschrieben.

Die 2. Auflage ist vergriffen. In der Hogeschool Helicon, Den Haag, sind aber noch genügend Exemplare vorhanden und können auf Anfrage zugeschickt werden.

Hogeschool Helicon, Riouwstraat 1

NL-2585 GP Den Haag

Tel: +31-70-3 55 00 39 Fax: +31-70-3 54 33 30

Im Otnes-Verlag, Berlin erschienen:

Rudolf Ibel, Gestalt und Wirklichkeit des Gedichtes

Eine Einführung in die Poetik, Neuherausgabe, ISBN 3-931370-41-0, DEM 18,00

«Rudolf Ibel vermag es, voraussetzungslos in klarer Dichte und nuanciert das Wesen der Lyrik überschaubar zu machen. Für jeden an der Sprache Interessierten können diese Kapitel eine in sich aufbauende Empfindungs-

schulung sein. Ibels Bild, Klang, Bewegung werden zu handhabbaren Schlüsselbe-griffen» (Edith Peter, Andreas Borrmann)

Margarete Kempfer, Begleitungen am Klavier für den Eurythmieunterricht,

ISBN 3-931370-37-2, DEM 17,00

Diese Neuherausgabe der «Begleitungen am Klavier für den Eurythmie-Unterricht» von Margarete Kempfer fußt auf der 1957 im Philosophisch-Anthroposophischen Verlag Dornach erschienenen und inzwischen ver-griffenen Ausgabe.

Karl Philipp Moritz, Versuch einer deut-schen Prosodie

ISBN 3-931370-42-9, DEM 24.-

Ein Neuauflage mit behutsamen orthogra-phischen Korrekturen. Moritz' Versuch, eine Eigenständigkeit der deutschen Verskunst analog den alten Sprachen auf der Grund-lage ihrer spezifischen Struktur darzustel-len. Das Deutsche sei auch wie z. B. im Alt-Griechischen nach Längen und Kürzen zu messen, und die prosodischen Regeln dafür leitet er aus der Grammatik ab, indem er Be-deutung und Rang eines jeden Satzteil-es erläutert und sogar tabellarisch auswertet. Es heißt, daß Goethe nach intensiven Ge-sprächen mit dem sich auf dem Kranken-lager befindenen Moritz unter dem Ein-druck der Moritzschen Prosodie seine «Iphigenie» komplett überarbeitet hat.

Arnold Tirzits

Bach: Das wohltemperierte Klavier Buch 2, Präludien und Fugen No. I - VII

Arnold Tirzits hat in seiner Einspielung des wohltemperierten Klaviers, Buch 2, bei-spielhaft die Gebärdensprache in Bachs Klavierwerken zum Klingen gebracht.

Aus seiner reichen Erfahrung als Eurythmie-begleiter u.a. der «Eurythmie-Bühnengruppe Berlin» schöpfend verdeutlicht er Ein- und Ausatmen in Bachs Kompositionen.

1 CD ISBN / ISMN 3-931370-43-7, DEM 28,-

«Speech and Speaking in the classroom»

(für Englisch sprechende Lehrer)

Roy Wilkinson

Diese Aufzeichnungen sind für den Gebrauch von Lehrern, Eltern und allen, die an der Kin-dererziehung interessiert sind, gedacht. Sie entstammen der lebenslangen Beschäftigung des Autors mit dem Werk Rudolf Steiners und aus dreißig Jahren praktischer Erfahrung im Klassenzimmer.

Inhalt: Die Wichtigkeit der Sprache und des Sprechens / Der Ursprung und die Entwick-lung der Sprache / Zur Sprecherziehung des Kindes / Sprachübungen / Unterricht mit Kindern vom sechsten bis zum vierzehnten Lebensjahr / Die Oberstufe von fünfzehn bis achtzehn Jahren / Anhang: Der Morgen- und Zeugnis-Spruch.

Roy Wilkinson

*Forester's Cottage, Highgate, Forest Row
GB-East Sussex RH18 5BA*

Im Parzifal Verlag erschienen

Kompositionen von Jan Stuten

Musik zu den «Zwölf Stimmungen» von Rudolf Steiner

für Klavier zu zwei Händen, bearbeitet von Hartwig Joerges. ISMN M-50071-008-0

CHF 12.-/DEM 15.-

«Das Traumlied von Olaf Åsteson»

für Klavier zu zwei Händen, bearbeitet von Hartwig Joerges. ISMN M-50071-009-7

CHF 12.-/DEM 15.-

«Ariel-Szene» aus Faust II

für Klavier zu zwei Händen, arrangiert von Hartwig Joerges. ISMN M-50071-10-3

CHF 10.-/DEM 12.-

*Parzifal Verlag, Christian Peter
Rüttiweg 56 · CH-4143 Dornach*

Tel: +41-61-701 65 60 · Fax: +41-61-701 65 74

Email: info@parzifal.ch

Webpage: www.parzifal.ch

VERSCHIEDENES

Interview mit Eduardo Jenaro in der Schülerzeit-schrift Krähwinkel - Stuttgart

Judith Haustein, Hannes Weiler

Krähwinkel: Im Unterricht scheint nicht Eurythmie der sinnüberströmteste Faktor zu sein. Vielmehr stehen Relaxen, Wegträumen und das Belächeln «schwebender Mitschüler» im Vordergrund. Etliche fühlen sich fehl am Platz und können der Eurythmie als Bewegungsform nichts abgewinnen. Was soll Eurythmie dem Schüler bringen? ... Was gibt sie Ihnen?

Jenaro: Also, was die Schüler so sagen, ist in gewisser Weise sehr ernst zu nehmen und auch sehr zu relativieren. Ich habe selten einen Schüler von Russisch oder Mathe schwärmen hören. Und hier meine ich, dass die Eurythmie völlig gleichsteht anderem Unterrichten. Aber weil sie noch keinen Platz im Kulturleben hat, wird die Eurythmie immer eine Art Fremdkörper sein für den Schüler. Das verstehe ich. Ist doch ganz klar!! Wenn ich jetzt beurteilen soll, was sie dem Schüler bringt, kann ich nur von meinem Unterricht ausgehen. Da erlebe ich natürlich eine grosse Spanne zwischen völlig unbegabten, interesselosen und wirklich interessierten und begabten Schülern.

Krähwinkel: Aber dieses Phänomen tritt meistens erst mit dem Alter auf (Oberstufe), oder?

Jenaro: Oh!!! Nein!!.....??:,,,

Krähwinkel: Das wirkliche Interesse, das Dahinterschauen kommt doch später?

Jenaro: Ja, hinter die Dinge schaut man frühestens ab der Oberstufe und das in jedem

Unterricht. Das liegt in der Natur des Menschen. Es gibt kein Kind in der 3. Klasse, das den Sinn des Englischunterrichtes erkennen oder erklären könnte. Bei der Eurythmie ist es das gleiche. In der Oberstufe ist es gerade eine Aufgabe für den Pädagogen, dahin zu unterrichten, dass die Schüler an Selbständigkeit gewinnen. Das ist auch eine Frage des Könnens, und mir gelingt es manchmal und manchmal eben nicht und damit muss ich leben. Aber ich behaupte, dass es viele 12.- und 13.-Klässler gibt, die ich unterrichtet habe, die durchaus in der Lage sind zu sagen, was Eurythmie ist. Viele haben auch eine Beziehung zur Eurythmie bekommen und viele eben nicht. Das ist völlig normal.

Krähwinkel: Noch mal zur Frage: Was bringt Eurythmie dem Schüler persönlich?

Jenaro: Eurythmie soll das gleiche bringen, was eine Ausdruckskunst überhaupt bringen soll: nämlich das zum Ausdruck bringen, was im Innern lebt - durch die Mittel der Eurythmie. Durch Bewegung werden Stimmungen und innere Erlebnisse gestaltet und dadurch gewinnt man ein Raumerlebnis, eine Leibesbeherrschung, ein ganz anderes Kennenlernen des Leibes! Auch ein Bewusstsein für die Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers. Das macht man übrigens im Schauspiel auch oder im Ausdruckstanz - nur eben anders! Und diese Andersartigkeit gegenüber dem Tanz z.B. zeigt sich eben darin, dass die Eurythmie etwas, man möchte sagen, etwas Zarteres hat.

Krähwinkel: Dann kommen wir mal zur nächsten Frage: Überraschenderweise bereitet Eurythmie den meisten Schülern Freude, wenn sie sie selbst machen.

Frau sieht in ihr eher die willkommene Möglichkeit zum «Kalorienverbrauch», Mann betrachtet sie als Übungsfeld für die eigene Selbstbeherrschung. Niemand nimmt sie gerne an um der pädagogischen Hintergründe willen...

Jenaro: Kann ich alles unterstreichen, mir geht's genauso!

Krähwinkel: Hmm...

Jenaro: Und natürlich entwickelt man sich an der Eurythmie, aber das braucht man an sich selber nicht zu merken. Es ist auch nicht Sinn der Sache, dass der Oberstufenschüler sich sagt: «Ach, jetzt machen wir das, dass ich das entwickle, und jetzt machen wir das andere, damit ich etwas anderes entwickle», das ist unsinnig! Sondern man macht die Sachen, man hat Erlebnisse an der Sache - und das bildet.

Krähwinkel: Sehen Sie das einem Schüler auf den ersten Blick an, ob der gut Eurythmie kann?

Jenaro: (Schweigen) Sagen wir mal so: Wenn ich Schüler vor mir habe, die ich nicht oder nur wenig kenne, mache ich mir innerlich ein Bild davon, wie sie Eurythmie machen würden. Oft trifft es zu, und immer wieder täuscht man sich.

Also wenn Ihre Lehrer Eurythmie machen würden, dann würden Sie ihre Vorzüge und auch ihre Macken wie in einem Vergrößerungsglas sehen. Und ganz genauso ist es bei den Schülern.

Krähwinkel: Gibt es manchmal auch Schüler, die naiv wirken, und die dann voll aus sich herausgehen, von denen Sie das gar nicht gedacht hätten?

Jenaro: Ja, und das sind sehr schöne Momente. Und auch wenn Oberstufenschüler mal alles vergessen, seien es Vorurteile oder

Spott oder was auch immer und wenn sie reingehen in die Sache - das sind die schönsten Momente für mich als Lehrer - wenn sie ganz drin sind.

Krähwinkel: Aber Eurythmie muss man eben wollen!

Jenaro: Ja, das trifft aber für alles im Leben zu. Also im Schauspiel kriegst du keinen Ausdruck, wenn du nicht willst, in der Musik vielleicht noch weniger als in der Eurythmie, denn wer in die Flöte nicht reinblasen will, bekommt keinen Ton raus. Das liegt in der Natur der Sache. Du kriegst kein Bild zustande, wenn du nicht wirklich was malen willst.

Krähwinkel: Einigen Antworten entnehmen wir den Wunsch nach freiwilligem Eurythmieunterricht für die Oberstufe. Das «Pflichtfach» Eurythmie wird von ihnen als nicht sinnvoll empfunden.

Jenaro: (Schweigen und Ringen um Worte) Da sind die Lehrer schon sehr verschieden, und ich gehöre allemal zu dem Typ, der nicht furchtbar viel hält von freiwilligem Unterricht - und zwar überhaupt. Ich verstehe das Unterrichten als eine Kunst und so verstehe ich mein Lehredasein als ein künstlerisches Unternehmen im Bereich der Erziehung. Und dann weiss ich als Künstler, was ich will. Und wenn ich was will als Künstler, frage ich nicht die Zuschauer, was die sehen wollen, sondern ich mache, was ich für richtig halte. Und in der Erziehung ist das genauso. Ich will etwas in der Erziehung und frage nicht meine Schüler, ob sie das für richtig halten oder nicht. Andererseits heisst das nicht, dass man da total unflexibel sein soll und jetzt nur nach seinen Prinzipien unterrichten soll und mit dem Kopf durch die Wand geht. Aber im grossen und ganzen ist Eurythmie wie Russisch und Mathematik und alle anderen Fächer: Sie gehört zur Erziehungskunst der Waldorfpä-

dagogik und ist so wenig in Frage zu stellen oder freiwillig anzubieten wie der Hauptunterricht. Das ist für mich überhaupt kein Unterschied.

Krähwinkel: Und Sie meinen nicht, dass es für den Unterricht was bringen würde, wenn die, die das nicht interessiert, nicht mehr dabei wären? Ich würde z. B. kommen, wenn die Eurythmie freiwillig wäre.

Jenaro: Ich halte sehr viel von elitären Projekten, d.h. von Projekten, wo die was auf-führen z.B., die wirklich was können. Aber der Unterricht ist nun einmal eine soziale Angelegenheit, und es gibt z.B. im Englischen auch Leute, die nur «mitschwimmen», und Leute, die Spitze sind. Ich weiss nicht, warum das in der Eurythmie anders sein sollte. Natürlich wäre dann die Eurythmie viel besser, aber ich weiss nicht, ob das mein Hauptziel als Erzieher, als Oberstufen-lehrer ist, nur mit den Besten zu arbeiten. Mir macht es z.B. auch Spass, aus Lümmeln, die so tun, als ob alles doof wäre, aus so einem Menschen was rauszuholen. Unter Umständen ist das ein viel schöneres Erlebnis für mich als mit jemandem, der sowieso eine positive Einstellung hat, eine gute Auf-führung zu machen.

Krähwinkel: Das ist eine grössere Herausforderung.

Jenaro: So ist es! Das ist mehr eine menschliche Herausforderung.

Krähwinkel: Dann gibt es bei der Eurythmie also zwei Seiten: einmal mehr die Seite der Kunst und dann die Erziehungsseite.

Jenaro: So ist es, das ist sehr gut gesagt, ja. Und in beiden muss man wirken als Lehrer.

Berufsverband für SprachgestalterInnen und SchauspielerInnen

Christian Moos, Vorstandsmitglied, Bexbach

«Theater an der Schwelle» war nach dem Sprachkunst-Festival in Stuttgart wieder eine breitgefächerte Chance, sich im künstlerischen Schaffen gegenseitig wahrzunehmen. - Nun sei daran erinnert, den gemeinsamen und doch differenzierten Beruf nach aussen zu stärken.

Künstlerinnen und Künstler der Sprach- und Schauspiel-Kunst, welche auf anthroposophischer Grundlage ausgebildet wurden, brauchen auch einen Boden im Rechtsleben. So wurde im Jahr 1996 unser Berufsverband in Mannheim gegründet, der bisher seinen Sitz in Alfter hatte. (Durch den Umzug von M.G. Martens wird er ab jetzt in Weimar sitzen - Adresse siehe unten.)

Der Berufsverband ist ein Organ, das von der Quantität seiner Mitglieder lebt und im öffentlichen Leben für deren berufliche Interessen eintritt. In der Satzung heisst es in § 2 (Zweck des Vereins) im ersten Absatz:

«Er vertritt den Berufsstand der Sprachgestalterinnen und Sprachgestalter, Schauspielerinnen und Schauspieler in Deutschland und allen anderen europäischen Ländern, die auf der Grundlage der Anthroposophie arbeiten und nimmt ihre beruflichen Interessen wahr. Er sorgt für die Entwicklung, Etablierung und Anerkennung des Berufsbildes dieses Standes. Er fördert und veranstaltet für ihn berufliche Fort- und Weiterbildung.»

Wenn z.B. ein/e arbeitslos gewordene/r Sprachgestalter/in sich ein neues Berufsfeld aufbauen will und vom Arbeitsamt eine Übergangszahlung von einigen tausend Mark bekommen möchte, braucht er/sie eine Gewährleistung und Beschreibung der bisherigen Tätigkeit. - Hier wird der Berufsverband aktiv.

Oder angenommen, man möchte (besonders als Berufsanfänger) den finanziellen Engpässen im Fall einer Berufsunfähigkeit vorbeugen, so kann man eine sogenannte BU-Versicherung nur abschliessen, wenn ein Berufsverband mit entsprechendem Berufsbild existiert. Andernfalls kann man sich lediglich gegen Erwerbsunfähigkeit versichern, was bedeutet, dass erst gezahlt wird, wenn man absolut unfähig ist, überhaupt mit irgendetwas Geld verdienen zu können.

Das *Berufsbild* wurde bereits erstellt und könnte auch schon nach Nürnberg geschickt werden, wo es die Bundesanstalt für Arbeit aufnehmen und drucken würde («Sprachgestaltung» zu finden unter «Blätter für Berufskunde»), allerdings hat der Berufsverband erst knapp 50 Mitglieder - höchstens ein Zehntel der berufstätigen SprachgestalterInnen. Um aber in Nürnberg vorstellig zu werden, sollte eine Berufsgruppe mindestens 100 Mitglieder in ihrem Verband vereinen können!

Darum geht die Bitte an alle ausgebildeten SprachgestalterInnen, sich bald in Weimar beim Berufsverband zu melden. Es genügt ein schriftlicher Antrag um Aufnahme und eine Kopie des Abschlussdiploms. Jahresbeitrag beträgt 120,- DEM und ist steuerlich absetzbar.

Wer als «Nichtsprachgestalter» ein Freund der Sprachkunst ist, kann sich unter der gleichen Adresse an den Trägerverein wenden, der als «Fercher von Steinwand-Verein» Sprachgestaltung und Schauspiel unterstützt.

*Berufsverband Sprachgestaltung/Schauspiel
c/o Martin Georg Martens
Am Weinberg 15
DE-99425 Weimar/Tonbach
Tel: +49-36453-7 48 02*

Helfen Sie mit, dass die Sprachgestaltung sich auch rechtlich und wirtschaftlich konsolidieren kann. Danke!

Tonschleierseide

Von einer Schweizer Seidenspinnerei wurde eigens eine grössere Menge Tonschleier hergestellt. Die Firma Chronos AG in Dornach hat das Risiko übernommen, die Produktion dieser speziell angefertigten Seidengaze vorzufinanzieren. Mit Abschluss der letzten Seidenrollen wird die Produktion eingestellt und die Webmaschine ausgemustert. Ein erfahrener Weber hört ebenfalls bei der Firma auf.

Man kann schon jetzt absehen, dass der Vorrat irgendwann aufhört und es dann keine Tonschleier mehr geben wird.

Bezieher können entweder direkt bei der Firma Chronos AG Dornach, Sonnenhalddenweg 5 bestellen, oder beim EURYTHMEUM Stuttgart. Das EURYTHMEUM übernimmt nur den Versand, die Rechnungen gehen alle direkt an die Firma Chronos.

Wie das Eurythmiekleid entstand...

Tatiana Kisseleff

...Im Herbst 1918 bat uns Rudolf Steiner, der Dornach für ein paar Wochen verlassen musste, wir möchten darüber nachdenken, wie das richtige Eurythmiegewand sein müsse. Nach seiner Rückkehr würde er sich unsere Musterkleider vorführen lassen. - Von den Kleidern, die dann zehn Eurythmistinnen, die sich nebeneinander auf der Bühne der Schreinerei aufzustellen hatten, vorführten, wies er auf eines hin (von Kisseleff) und sagte: «das ist *das* Eurythmiekleid!»... Es war aus weissem, leichtem Seidenstoff, lang und breit geschnitten und hatte viele Falten, sowohl im oberen Teil, als im Rockteil. Genäht war es aus einem Stück. Es hatte je eine elastische Schnur (durch den Saum gezogen) am Hals und an der Taille; sowie lange, breite Ärmel. Ein grosser, dünner Schleier wurde darüber getragen. Ein

Untergewand (langer Rock aus festem Stoff) musste die Konturen der Beine der Eurythmistin möglichst undeutlich machen; - Rudolf Steiner war sehr streng in dieser seiner Forderung. - die Strümpfe und leichten Eurythmieschuhe ohne Absätze (zuweilen nur Strümpfe) waren von derselben Farbe wie das Kleid; selten in einer anderen Farbe, hauptsächlich in einigen Humoresken. Auf keinen Fall durfte barfuss eurythmisiert werden. Die Schleier waren hingegen oft von anderer Farbe als die Kleider. Auf die Reisen nahm jede Eurythmistin eine Anzahl von recht breiten rockartigen Hosen (etwas unterhalb des Knies endend) von verschiedenen Farben mit, die bei farbigen Kleidern, die allmählich zu den weissen hinzu kamen, meistens die Untergewänder ersetzen.

Ps:

Rudolf Steiner: «je materialistischer die Zeit, desto mehr die Neigung zur Nackt-Kultur, den physischen Körper, stärker, ins Blickfeld zu stellen.»

T. Kisseleff, «Eurythmie-Arbeit mit Rudolf Steiner» Verlag Die Pforte Basel, 1982. S. 94.

Webseite www.eurythmie.de

Jürgen H. Havix, Otones-Verlag, Berlin

Für viele Verlage und Selbstverlage, die Veröffentlichungen für einen speziellen Interessentenkreis planen, stellt sich immer wieder die Frage: «Wie erreichen wir die Menschen, die sich für unsere Veröffentlichungen, unsere Bücher und Kompositionen interessieren könnten?»

Durch die meist kleineren Auflagen kommen Anzeigen in einer Zeitschrift kaum in Frage, da sie im Verhältnis zu teuer sind.

Vor dieser Frage stehen auch wir oft.

Nachdem wir unter Mitwirkung von Reinhard Wedemeier die «Notensammlung für den Eurythmieunterricht» herausgebracht

hatten, fragte uns Frau Rosemarie Bock aus Stuttgart, ob wir nicht auch eine Neuherausgabe der «Begleitungen für den Eurythmieunterricht», in der viel wertvolles Material enthalten ist, besorgen könnten. Also haben wir uns an die Arbeit gemacht, und den Band mit der freundlichen Hilfe von Frau Lena Korneeva und Herrn Peter Bone korrigiert und neu gesetzt.

Natürlich lohnt es nicht, deswegen eine Werbekampagne zu starten. Und so erfahren wir immer wieder, daß Menschen einfach nicht wissen, daß es diese Ausgabe wieder gibt.

Oder: Im Zusammenhang mit dem Nachlaß von Frau Helene Reisinger sind wir gefragt worden, ob wir davon nicht einiges veröffentlichten könnten, damit es nicht in Vergessenheit gerät.

Allerdings gilt auch hier, daß die zu erwartende Auflage nicht so hoch sein wird.

Aus diesem Grunde haben wir u.a. die Webseite www.eurythmie.de ins Leben gerufen, die frei zugänglich ist ohne Unterscheidung zwischen «kommerziellen und nicht-kommerziellen Interessen».

Dort können - themen- und fachbezogen - kostenlos Publikationen angekündigt, beschrieben, veröffentlicht oder besprochen werden. Das gleiche gilt für die Webseiten:

www.sprachgestaltung.de

www.geisteswissenschaft.de

www.waldorf-paedagogik.de

www.anthroposophische-musiktherapie.de

Wir laden hiermit alle Verlage und Autoren, die sich angesprochen fühlen, ein, diese Möglichkeit zu nutzen. Beiträge, Ankündigungen etc. werden von uns zur Darstellung im Internet aufbereitet. Es sind keinerlei Kosten damit verbunden. Es werden auch wichtige, aktuelle Termine und links zu anderen Webseiten aufgenommen. Zusendungen bitte an

webmaster@eurythmie.de

oder als Fax an +49-30-80 49 13 50

Nochmals zum Thema:

Eurythmie-Kostüm-Angaben Rudolf Steiners

Ursula Bloss, Dornach

Erfreulich, dass doch einige Bestellungen auf meine Information im Michaeli-Rundbrief 1999 kamen. Nur ist die Sache nicht so einfach. Es sind 140 Kostüme, ganz einfach fotografiert von vorn und von hinten auf einer Kleiderpuppe, dazu etwas erläutern der Text. 15 Bestellungen bisher, das rechte fertigt noch nicht den Druck einer Auflage von - sagen wir - 100 Stück. Die Kosten - bei knapper Berechnung - kämen etwa auf CHF 5.000,- (Stückpreis also CHF 500,-) - zu teuer! Wer hätte eine Sponsoren-Quelle? Die Vorbereitungsarbeit für den Druck braucht auch noch Zeit, die ich gerne aufwenden will.

Anzusehen sind die Kostüme - nach Voranmeldung - in der Goetheanum-Garderobe hinter der Bühne. Oder wer eine einzelne Angabe braucht, kann gegen Kostenerstattung eine Farbkopie haben über mich.

*Ursula Bloss
Goetheanum-Bühnenpost
Postfach, CH-4143 Dornach 1*

Liebe Eurythmisten

Wir haben einen neuen Katalog mit noch mehr Auswahl an Eurythmieschuhen, einem super Sonderangebot von Baumwollstrumpfhosen und Wolle-, Wolle/Seide- und Seide-Unterwäsche. Bei Interesse fordern Sie doch einfach unseren kostenlosen Katalog an.

*Kaesbach TanzSchuh OEG
Nonntaler Hauptstr. 18
AT-5020 Salzburg
Tel: +43-662-845991 Fax: +43-662-845993
e-mail: kts@aon.at
www.kts.at*

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 Osterheft 2001 ist der 15. Februar 2001;
für das Michaeliheft 2001 ist der 15. Juni 2001*

Werner Barfod (Redaktion) und Johanna Wildberger (Administration):
zu erreichen über die Administration der Goetheanum-Bühne
Goetheanum, Rundbrief der SRMK, Postfach, CH-4143 Dornach 1, Fax:+41-61-706 42 51
e-mail: buehne@goetheanum.ch

Bitte teilen Sie uns Ihre Adressänderung mit,
damit wir Ihnen den nächsten Rundbrief zusenden können!

SPENDEN FÜR DEN RUNDBRIEF – FREI NACH TRAGKRAFT (Richtsatz CHF 30.– pro Jahr)
Bitte vermerken Sie in allen Fällen den Hinweis: Rundbrief SRMK 60444/1410

Für die Leser in Deutschland(Überweisungsformular beiliegend):

GLS Gemeinschaftsbank, BLZ 430 609 67, Konto-Nr. 988100

Für die Leser in der Schweiz (Einzahlungsschein beiliegend):

Raiffeisenbank St. Gallen, BC 80000, Konto-Nr. 10AA10886200, Swift-Code: RAIFCH 22

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. 33 · Michaeli 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.

