



Rundbrief der
Sektion für redende
und musizierende
Künste

Ostern 2001

VORWORT

Liebe Leser!

Es bleibt Aufbruchstimmung ins neue Jahrtausend; die Aufgaben und Anforderungen werden grösser und wohl auch schwerer. Um so mehr Willen zur Vertiefung, Erneuerung und zur Zusammenarbeit ist notwendig.

Finden wir neue Ansätze in der Arbeitsweise, suchen wir in zeitgemässer Weise aktiv Wege zu den Quellen? Die Verantwortung liegt bei uns; wir müssen in uns und durch uns den Weg zum Göttlich-Geistigen in der Kunst finden; das heisst aber heute auch, den künstlerischen Prozess durchschauen und wach erleben.

Das Studium der zwölf Formen des Seelenleibes und der sieben Seinszustände der Seele gehört zu den Bausteinen einer neuen Arbeitsweise, zur Wegsuche nach Substanz, dem zweiten Kapitel der Eurythmie, wie Rudolf Steiner es bezeichnet.

Das ist ein Teil der Aufgabe, die ich mir mit der Übernahme der Sektionsleitung vorgenommen habe. Selbstverständlich gehört aber auch Begegnung und Wahrnehmen, Austausch und das Finden eines gemeinsamen Weges in Wochenendveranstaltungen etc. zum Vornehmen. Soviel wie nur möglich und den Bedürfnissen entsprechend soll das in allen Bereichen - Eurythmie, Sprachkunst und Schauspiel, Musik und Puppenspiel - stattfinden.

Unmittelbar vor uns steht: «Eurythmie macht Schule», Ostern 2001, Erziehung als Kunst in allen Altersstufen. Vom 5.-11. August 2001 findet das Eurythmiefestival «Eurythmie sehen - tun - erleben» statt. Im April 2001 wollen wir uns mit Sprechern und Schauspielern der praktischen Erarbeitung der Seelenformen widmen. Im Oktober 2001 und im Februar 2002 begegnen sich je drei Projektgruppen der Eurythmie am Goetheanum. Zu Ostern 2002 wollen wir uns in einer internationalen Eurythmie-Arbeitstagung treffen. Das ist nur ein erster Vorblick. Die einzelnen Veranstaltungen werden dann auch im Rundbrief angekündigt.

Zum Mitdenken: Was denken Sie über einen Rundbrief, der mit den Rubriken «Inhaltliches, Nachrufe und spezielle Beiträge» einmal jährlich erscheinen würde. Daneben könnte dann zweimal jährlich eine Ausgabe herauskommen mit Kurzberichten und Ankündigungen, die man jedoch gegen eine Extragebühr abonnieren müsste. Oder aber: Wir bleiben beim Rhythmus zweimal jährlich, müssten dann aber für alle Ankündigungen einen Veröffentlichungsstarif berechnen. Es zeigt sich nämlich wieder eine Verschiebung der Gewichte in den Beiträgen, die zur Folge hat, dass inhaltliche Beiträge und manches Interessante gestrichen werden mussten, da die Ankündigungen ja zeitlich gebunden sind und die Ausgabe nicht zu dick werden darf, wegen der Druck- und Portokosten. Wir müssen da zu anderen Lösungen kommen. Bitte schreiben Sie uns doch Ihre Meinung zu dieser Frage.

Ganz herzlich möchten wir uns aber auch wiederum für Ihre Beiträge bedanken, die uns fast alle inzwischen in getippter Form erreichen. Um die EDV-Erfassung der Beiträge noch zu erleichtern, wären wir Ihnen dankbar, wenn Sie uns die Texte als Diskette oder per e-mail (rundbriefsmk@goetheanum.ch) zukommen lassen könnten, als Word-Datei, rtf-Datei oder textfile (mit der Angabe, mit welchem Programm der Text erstellt wurde).

Mit herzlichen Grüßen

Werner Barfod

P.S.: Der thematische Rückblick über 10 Jahre Sektionsleitung von Frau Dr. Virginia Sease wird im Michaeliheft erscheinen.

INHALTSVERZEICHNIS

Bühnenforum

Brief an die Japanischen Schriftsteller (Albert Camus)	4
Die Schwelle überschreiten - Begegnung durch das Theater-Festival «Theater an der Schwelle», Interview mit Paul Klars- kov von Sebastian Jüngel	4
Briefe zu «Theater an der Schwelle» (Johan- nes Bleckmann/ Gabrijela Balog)	6
Zur 21jährigen Suche Eurythmie als Büh- nenkunst zu etablieren (Philip Beaven)	8
Gedicht von Christel Schmiedeskamp, angeregt durch die Eurythmie-Auffüh- rungen beim Abschlusstreffen Juli 2000 am Goetheanum	10
Zu der Pariser Aufführung der «Pforte der Einweihung» von Rudolf Steiner (Jan-Feb 2000) (Hélène Oppert)	11
Über die Notwendigkeit bewusster Grund- lagenarbeit in der gegenwärtigen Situa- tion der Eurythmie (H.-U. Kretschmer)	14

Inhaltliche Beiträge

Vom musikalischen Zeiterlebnis (Stefan Abels)	18
Zur Lage der Kunst heute - im Besonderen der Eurythmie - aphoristische Gedan- ken (Werner Barfod)	24
Fragen zum dreidimensionalen Raum, Teil II (Rosemarie Bock)	27
Briefwechsel zum Thema: farbige Gestal- tung der toneurythmischen Bekleidung (Julian Clarke / Hans Ulrich Kretschmer)	31
Die eurythmischen Bewegungen zur Dar- stellung der sieben Seinsweisen des Menschen-Ichs (Thomas Göbel)	34

Arbeitstreffen der Puppen- und Figuren- spieler am Goetheanum (Christa Hor- vat)	43
--	----

Berichte

Bericht einer Fortbildungsarbeit mit Anne- marie Ehrlich - Synanon Berlin vom 4. - 8. September 2000 (Peter Basfeld)	47
Die Kairos-Eurythmieausbildung an dem «Centre for Creative Education» (Silke Sponheuer und Kollegen)	48
Bericht über das Kairos Eurythmy Training Juli 2000 (Ursula Zimmermann)	49
Heileurythmie-Fortbildungskurs in Dor- nach vom 13.-15. Juli 2000 (Dorothee Morris)	50
Internationaler Sommerkurs «Humor in der Eurythmie» (Ellen Schneider)	51
Erstmalige Eurythmie-Tournee in der Slo- wakei, Mai 2000 (Adelheid Petri)	53
«Mitteilen - Sprechen - Lauschen» 2. Nationale Eurythmie Tagung Austr- alien (Nigel Hoffmann)	54
Belebende Keime für die Eurythmiearbeit in Dresden (Doris Kowalski/Claus Dittmer)	56
Eurythmie Schule Hamburg	57
Eindrücke vom ersten Treffen der Ausbil- dung der Ausbildner vom 14.-15. Oktober 2000 in Hamburg (Rea Voegtlin)	58
Grundelemente der Sprachkünstlerischen Therapie (Otto Sponsel)	59
Bericht über das Fortbildungsseminar für Sprachgestalter vom 14.-18. Feb. 2000 (Blanche-Marie Schweizer, Regula Witzemann-Janstin)	64
Gibt es im Metrischen noch Geheimnisse? (Johannes Bergmann)	66

Tonalis Music Centre England
 (Michael Deason-Barrow) 67

Wochenendarbeit der Puppen- und Figu-
 renspieler innerhalb der Sektion für
 Redende und Musizierende Künste
 (Heiko Dienemann) 68

Eudynamics (Catrin Albonico, Reinhold
 Brück, Susanne Frischknecht) 69

Nachrufe

Heinrich Siegfried Stieber
 (Gudrun Deterding Gundersen) 72

Willy Woldijk (Carla Ritchie/Cara Groot) 73

Alice Pracht Loudon
 (Roswitha Schumm/Dorothea Mier) 76

Daniela Armstrong-de Veer
 (Margret Thiersch) 78

Elizabeth Edmunds (Angela Locher/
 Rhyll Godber/Alan Stott) 82

Irmela Beck (Michael Leber) 85

Ankündigungen zu Tagun- gen/Fortbildungen/ Bühnenprogrammen

- Eurythmie
- Sprache
- Allgemein

Buchbesprechungen

Franz Halberschmidt «Musik und Elektro-
 nik. Zum Phänomen der Rock- und
 Technomusik sowie der auditiven
 Medien» (Klaus Höller) 103

Veröffentlichungen

Hugh Baker - Songs of the Wind
 (Lieder des Windes) 105

«Meine Füße können sprechen, meine
 Hände können singen»
 - Eurythmie in der Waldorfschule .. 106

Verschiedenes

Woher stammen die eurythmischen
 Stil-Angaben zu den Kulturepochen?
 (Cara Groot) 107

Sektion für Schöne Wissenschaften - Veran-
 staltungskalender 2001 108

Sprachgestaltung und Logopädie, Skizze
 eines Annäherungsversuches
 (Reiner Marks) 108

Sprachkunst - Pädagogik - Therapie
 (D. Gutbrod-Schule für Sprachkunst) . 112

Eine Musiktherapieausbildung beginnt in
 Glenmoore, USA 114

HELVETIA und EURYTHMIA oder die
 Geburt des Schweizerischen Eurythmi-
 stenverbandes 115

Überlänge der Beiträge - Umfang des
 Rundbriefes und seine Kosten (Anony-
 mus) 117

16 EurythmistInnen wollen abheben
 (Eurythmie-StudentInnen des 4. Jahres
 in Witten-Annen) 117

Kaesbach TanzSchuh OEG, Salzburg ... 118

BÜHNENFORUM

Brief an die japanischen Schriftsteller

Paris, 9. Oktober 1950

übersetzt von P.J. Stollwerck

Sehr geehrter Herr Dai Nippon Kodansha,

Ich danke Ihnen für Ihren Brief. Ich bin nur ein einsamer Schriftsteller, und das, was ich zum Frieden sagen kann, wird nichts an den Ereignissen verändern. Es gibt sehr wenige Menschen, die einen wahren Begriff vom Frieden haben. Aber es gibt auch nur sehr wenige Menschen, die sich eine richtige Idee von der Kunst oder zum Beispiel von der Liebe machen. Und es sind nicht diese Menschen, die die Geschichte lenken. Das tun die anderen, die kein oder nur wenig Verständnis haben, und die im Dunkeln tappen voll guten Willens, fasziniert vom Naheliegenden. Alles was wir machen können, ist, soviel wir können, aufbauend zur Schöpfung beizutragen, während andere an der Zerstörung arbeiten. In Wirklichkeit ist es diese lange, geduldige und verborgene Anstrengung, die die Menschheit vorwärtsgebracht hat, seit sie eine Geschichte hat. In diesem offensichtlich ungleichen Zweikampf sind es letztendlich immer die Kräfte des Aufbaus, die triumphieren. Denn man kann niemals alles zerstören; es gibt immer einen Rest, und seien es Ruinen oder blosser Staub. Bei jeder schöpferischen Tätigkeit dagegen wird immer etwas Neues geschaffen.

Lasst uns also Mut fassen und arbeiten. Zur Zeit des Säbels bestand die Ehre darin, sich zu schlagen. Welche Ehre bedeutet es heute, Bomben abzuwerfen oder zu erleiden?

Die Ehre dieser modernen Welt ist, zu schweigen und etwas zu schaffen.

Ich grüsse die japanischen Schöpfer, und nur diese.

Albert Camus

Die Schwelle überschreiten

Begegnung durch das Theater-Festival «Theater an der Schwelle»

Interview mit Paul Klarskov - geführt von Sebastian Jüngel, September 2000

Erstmalig fand vom 7. bis 13. August am Goetheanum eine umfassende Versammlung anthroposophisch tätiger Bühnenkünstler aus Europa, Australien und Japan statt. 6000 Briefe waren im Vorfeld verschickt worden, 100 künstlerische Gruppen meldeten sich darauf für Aufführungen an, fast 40 Aufführungen konnten in einem dichten Programm untergebracht werden, weitere Aufführungen sind für die nächsten Festivals geplant (2001: Eurythmie, 2002: Theater). Die Zusammenkunft galt allgemein als gelungen, auch wenn nicht alle Fragen behandelt werden konnten. Gelobt wurde unter anderem, daß sich das Interesse an der Arbeit des anderen deutlich zeigte, daß Dämme aufgebrochen seien, eine Begegnung von Mensch zu Mensch stattfinden konnte. Sind das aber nicht Selbstverständlichkeiten? Mitnichten. Nicht nur im künstlerischen Feld sind die Ansichten von Anthroposophen zuweilen so verschieden, daß Unterschiede das Gemeinsame zu überdecken scheinen. Paul Klarskov hilft mit seinen Antworten, diese Situation für den Bereich der Bühne zu verstehen.

Geistige Verwurzelung des Menschen

Ein Ziel des Festivals war, sich überhaupt erst einmal kennenzulernen. Gab es denn eine Art Eiszeit unter den Künstlern?

Die Entwicklung der anthroposophisch arbeitenden Gruppen hat sehr verschiedene Wege genommen, weswegen man sich auch

nicht mehr verstanden hat.

Das hängt sicherlich auch mit dem Verständnis der von Rudolf Steiner gemachten «Angaben» zusammen. Kann es überhaupt Richtlinien für die Kunst geben?

Es gibt ja Gesetze in der Welt. Wenn ich beispielsweise gewisse Sachen tue - meine Gedanken übe oder meinen Willen schule -, dann hat das eine Wirkung auf meine Seele. Dieses Gesetz ist unabänderlich da. Wie ich damit umgehe, liegt in meiner Freiheit, aber das Gesetz kann nicht außer Kraft gesetzt werden, weil es mir nicht paßt. Ein solches Gesetz ist in der Verwurzelung des Menschen in der geistigen Welt begründet, und gilt auch in der Kunstausübung (wie in allen anderen Tätigkeiten). Wie stellt sich nun jeder - in seinem Streben - ins Verhältnis zur geistigen Welt, und welche Kunst erschafft er daraus? Was heute richtig ist, ist nicht unbedingt morgen richtig, wobei die Grundlage, auf der das heutige Richtige geschaffen wird, nicht eine andere ist als die von morgen.

So entstanden unterschiedliche Auffassungen über die Ausdrucksform dieser Gesetze?

Durchaus. Seit den Anfängen unserer Kunstbemühungen ist unendlich viel mit zwei Weltkriegen und dem, was sich durch die Globalisierung und Digitalisierung der Welt vollzogen hat, passiert: Eine tiefgreifende Wandlung der Seelenkonfiguration des Menschen hat stattgefunden, so daß er heute nicht auf dasselbe reagiert wie vor 20 oder 50 Jahren.

Da findet jede künstlerische Gruppe für sich eine Antwort?

Insofern die Menschen ernsthaft streben und nicht etwas tun, um Effekte zu erhaschen oder sich an irgendwelche Kulturströmungen anbieten, stehen sie voll gleichberechtigt nebeneinander. Die Gleichberechtigung der Verschiedenheit sagt aber nicht aus, daß unsere Ergebnisse gleich-

wertig sind.

Das klingt so, als ob es Bewertungsmaßstäbe geben könnte. Ist solch ein Maßstab überhaupt akzeptiert?

Ich meine schon, daß es ihn gibt. Aber ich meine, daß er sich wandelt. Es muß respektiert werden, was ein anderer tut, aber mein Zugang zu einer Sache ist unter Umständen anders als der Zugang meines Kollegen. Ich kann nicht dadurch, daß seine Sache eine Berechtigung hat, die Berechtigung meiner Sache in Frage stellen.

Was hat da die Tagung ermöglicht?

Wir haben anfänglich bei den Podien noch alte Grabenkriege erlebt, aber am Ende nicht mehr. Es war dann möglich, die Intention des anderen verstehen zu wollen, ohne die Frage nach «richtig» oder «unrichtig» damit beantwortet zu haben, aber auch ohne sich auf eine Kanzel zu stellen - denn jeder hat solch eine Kanzel in sich, von der herab er meint, die Sache beurteilen zu müssen. Ich hatte am Ende des Festivals das Gefühl: Wir haben einen Schritt in Richtung Toleranz getan, ohne daß dadurch der Standpunkt eines jeden verlorengehen mußte.

Reges Interesse für die Kulturen

Wie war das Echo der Teilnehmenden?

Am Ende hatte ich mir vorgenommen, die Frage zu stellen, ob wir solch ein Festival wieder machen sollen. Die Frage war durch die vielen Voten überflüssig geworden: Es war nicht mehr die Frage, ob wir das wieder machen, sondern wie.

Sehr viele Kontakte wurden geknüpft, sehr viele Fragen bewegt. Und in einer immer heller werdenden Stimmung hat man in vielen Gesprächen morgens beim Frühstück, in den Pausen nachmittags, abends oder nachts, nach und zwischen den Aufführungen, erleben können, wie sich die

Kollegen untereinander gefragt haben: Wie siehst du dieses? Wie jenes? Wieso machst du das so? Oder das rege Interesse für die verschiedenen Kulturen. Das ist spannend, was durch eine Begegnung von Eurythmie und Nô-Spiel in Japan gemacht wird. Oder was eine kirgisische Tänzerin und Eurythmistin zusammen mit der Sprachgestaltung und dem Schauspiel macht. Da entstehen neue Welten. Ich wünsche mir, daß das Goetheanum immer mehr zu einem Begegnungsort werden kann, wo zusammengeschaut werden kann, was an den verschiedenen Orten in aller Welt - aus den verschiedensten Voraussetzungen heraus - gemacht wird.

Anthroposophie von Kunst nicht zu trennen

Welche Bedeutung hat die Kunstausübung am Goetheanum für diese vom Goetheanum weiter entfernten Länder?

Ich finde außerordentlich berührend, daß Rudolf Steiner so früh, als die Frage nach einer «Umhüllung» für die Mysterien-dramen auftrat, das Goetheanum in einer ganz bestimmten Art gebaut hat. Als das erste Goetheanum abbrannte, wurde wiederum ein Bau errichtet, der als Kern eine Bühne und einen Zuschauerraum hat. Die von Steiner inaugurierte Bühnenkunst muß für ihn für die Weltbewegung - für die das Goetheanum ja da ist - als wichtig angesehen worden sein.

Ich glaube nicht, daß die Kunst vom anthroposophischen Leben zu trennen ist, oder wenn es geschieht, dann hat das verheerende Folgen. Steiner schildert ja von sich, daß man nach einer Weile anthroposophischer Tätigkeit das dringende Bedürfnis hat, zur anthroposophisch inspirierten Kunst fortzuschreiten. Sonst wäre es gar nicht möglich, Anthroposophie zu betreiben. So wünsche ich, daß in allen Ländern Kunst entsteht, die befruchtend und impulsierend in der Arbeit der jeweiligen Länder

einwirken kann, und daß das auch einen Niederschlag in der Arbeit der Goetheanum-Bühne oder eben in solchen Festivals findet, wo man die Urfunktion des Goetheanum als eine Herzfunktion, als eine Mitte eines Organismus wahrnehmen kann, der seine Glieder bis nach Japan und Australien und Südamerika erstreckt.

Quelle: Anthroposophie weltweit 8/2000

Briefe zu «Theater an der Schwelle» vom 7. - 13.8.2000

Johannes Bleckmann

(Auch mir brannte es ...!)

Wer trägt nicht schon lange den Wunsch nach einer solchen Tagung in sich?

Das Festival am Goetheanum, um es vorwegzunehmen, war eine Initiative zur richtigen Zeit am richtigen Ort! Viele Kollegen, aber auch interessierte Besucher erlebten in einer Woche, die nicht zu lang wurde, das ernsthafte Ringen um den Anspruch, die Entwicklung und die Qualität einer geisterfüllten Schauspielkunst.

Die Tagungsform mit den praktischen Kursen am Morgen, den Kurzvorträgen und anschließenden Podiumsgesprächen, sowie den vielen, sehr verschiedenen Aufführungen nachmittags und abends war für den Fachkundigen spannend und gut verkraftbar. Ausgezeichnet klar und leidenschaftlich erzeugte Joachim Daniel einen wichtigen, entwicklungsgeschichtlichen Hintergrund für Kunstverständnis und Ästhetik zu unserem aktuellen Thema. Er gipfelte in einer bildhaften Beschreibung, wie die Konstitution des «Spieltriebs» zwischen Regel und Phantasie ein Schlüssel ist für die freie Gestaltungskraft des modernen Menschen.

Dieses Motiv war zentral erlebbar in allen Bereichen dieser Tage, ob beobachtend, hervorbringend oder besprechend:

Wie reich ist mein Spielwille, mein schöpferischer Einsatz, dass ich weder «blosser Regeltreue» einerseits, noch «subjektiver

Spielerei» andererseits unterliege? Das ist die Frage nach der Wahrheit der Kunst und der Kunstmittel, welche nur in der Begegnung durch Wahrnehmen und Austausch uns in unserer Kunst weiterbringt.

Der Kern der Tagung waren die Podiumsgespräche. Hier war die Intensität von Hörern und Rednern ausserordentlich erwartungsvoll gerichtet auf das «richtige Wort», welches «unsere Fragen» formuliert, welches in den unterschiedlichen Haltungen Schwellen überschreitet und jene Rede aus dem Anderen lockt, die nicht nur dem Intellekt entspringt.

Es war eine Tagung des Herzklopfens; nicht nur wegen der dankenswert verschiedenen Darbietungen, sondern vor allem wegen der wahrhaftigen Suche im Gespräch. Sicher hätte die Moderation noch geschickter sein können, die angekündigten Gespräche nach den Aufführungen stattfinden müssen, sowie auch eine Darlegung der dramaturgischen Arbeit, der Regie, des Übungsweges usw.; und überhaupt die Tagung nicht so teuer sein dürfen! - Trotzdem! - Den stärksten Eindruck habe ich vom Unfertigen dieser gut organisierten Tagung; dass Zutrauen, Wahrnehmungen und Fragen entstehen konnten, an denen entschieden weitergegangen werden kann.

Danke, Danke! allen Mitgestaltern für Euren Mut und Eure vorbereitende Arbeit!

Die Schwelle ist sichtbarer und begehbarer geworden!

Gabrijela Balog, Zagreb

In dankbarer Stimmung über die gegebene Möglichkeit der Begegnung am Theaterfestival, möchte ich die Eindrücke und die Fragen, die mich bewegen, in Worte fassen.

Wesentlich und erfreulich war die Beobachtung an mir selber und an den anderen Teilnehmern, dass das Zuschauen/Zuhören ein anderes ist als noch vor Jahren. Mehr Interesse für den «nächsten» Künstlerkolle-

gen, mehr Offenheit, eine Geste «das Gute suchend» und auch bei *jedem* findend, war vorherrschend. Die Kritik kann's nicht lassen und schleicht herbei. Dennoch viel Wohlwollendes durchzog die Atmosphäre vom Festival. Für unser künstlerisches Bestreben ist dies eine fördernde Geste, die noch dienlicher wäre, wenn *direkterer* Austausch möglich gewesen wäre (denn manches kam nicht zu *den* Ohren, die es hören sollten!). Vielleicht hätten sich im unmittelbaren Austausch Kriterien zur Beurteilung und Fragen herausgeschält:

- was hindert mich am phänomenologischen Wahrnehmen,
- wie nehme ich wahr und was,
- wie komme ich, in welcher Verfassung zu einer Aufführung,
- wo empfinde ich was (beim Zuschauen und Zuhören?),
- wie atme ich,
- was sagt z.B. die Tatsache, dass ich bei der Art der in PU©K's «Der Untergang» dargestellten Brutalität zusammenzuckte, über die Art oder über mich aus?
- wie kann Brutalität dargestellt werden - freilassender; mit welchen Mitteln?
- wie fühle ich mich nach einer Darbietung, wie am nächsten Tag?
- wie kann ich mit Luzifer in mir umgehen, denn als «auch Darstellende» will er doch zur Geltung kommen und zeigen, dass Ich doch etwas besser bin, als dass, was ich sehe ...

Kann denn etwas gut sein, weil es anders ist, moderner, den Verstand ansprechender? Ein Kollege äusserte Kritik zu Peer Gynt in etwa: Wie kann man heute noch so spielen und sprechen wie vor 20 Jahren?

Das Heilsame der Kunst klang im Plenum an. Die Mitte ist es, um die wir uns alle suchend hinbewegen. Goethe sagt im Faust (steht wie ein Leitmotiv über der 1. Einladung!):

*Denn es muss von Herzen gehen,
Was auf Herzen wirken soll.*

Ein Schritt in die Richtung war das Theaterfestival.

Danke, danke auch den Organisatoren für

die zu ahnende sehr komplexe und arbeitsaufwendige Organisation.

Zur 21jährigen Suche Eurythmie als Bühnenkunst zu etablieren

*Einblick in das neue Programm
«EnVision» des Moving Word Theatre*

Philip Beaven

Unsere neuste Inszenierung «EnVision» rief extreme Reaktionen bei einigen Eurythmisten hervor. Auf der Basler *Eurythmie-messe*, wo wir ein Fragment des Programmes zeigten, wurde es von den Zuschauern (größten Teils Eurythmisten) teilweise mit «Buh» und teilweise mit «Bravo» aufgenommen. Obwohl wir seitdem nicht solch kollektiv-extreme Reaktionen erhielten, wird doch durch unsere Diskussionen nach den Aufführungen klar, daß das Konzept «Eurythmie» für den Zuschauer in Frage gestellt wird. Für manche ist das aufregend, für andere schmerzlich. Als derjenige, der das Konzept für «EnVision» und die Organisation und Regie übernommen hat, würde ich gerne einige Einsichten geben, wie dieses Projekt entstanden ist.

Vor 21 Jahren beendete ich meine Eurythmieausbildung bei Marguerite Lundgren in London. Seitdem war ich mitverantwortlich für mehr als 2.000 Aufführungen, die Eurythmie enthielten. Nach meiner Ausbildung war ich voller Ideen wie man diese Kunst den Menschen näher bringen könnte. Als ich jedoch *Ashdown Eurythmy* mit einer Kollegin 1980 gründete, hatte ich wirklich keine Ahnung, was auf mich zukommen würde. Ich versuchte einfach nur, meine Ausbildung in die Praxis umzusetzen. Zurückschauend sehe ich nun, daß ich diese Zeit teilweise damit zubrachte, in die Praxis umzusetzen, was ich gelernt hatte, und teilweise zu erforschen und in die Praxis umzusetzen, was meine Kollegen in ihren Ausbildungen

gelernt hatten, und zur gleichen Zeit dieses weiter zu entwickeln. Wir glaubten damals, daß die Lösung zu dem Problem, daß die Eurythmie nicht genügend in der Öffentlichkeit bekannt ist, darin liegt, gut durchgearbeitete, zeitgenössische Eurythmie aufzuführen, und die Menschen würden sofort sehen, was für eine aufregende und interessante Kunstform Eurythmie ist. Wie naiv waren wir doch!

Wieviel «klassische» Eurythmie Otto Normalverbraucher auch sieht, und sie sogar interessant findet, so ist sie für die meisten doch nicht fesselnd genug, um öfters wiederzukommen. Die Realität ist, daß nirgendwo ein nicht-anthroposophisch-orientiertes Publikum für die Eurythmie entstanden ist, trotz dauernder Versuche vieler Gruppen, dieses Publikum zu erreichen. Es gibt Interessenphasen, die sich aber nicht auf die Dauer halten.

Ich habe mir oft die Frage gestellt, ob eine Bewußtseinsänderung in der Menschheit nötig wäre, bevor die Leute Eurythmie schätzen, oder muß die Eurythmie sich ändern? Meine normale Handlungsweise ist, so wie ich mich kenne, wenn etwas nicht geht, schaue ich, was ich tun kann, um es zu ändern, ehe ich von den Anderen erwarte, daß sie sich ändern.

Langsam wurde mir klar, daß wir im Laufe der letzten 80 Jahre eine alternative Kulturströmung mit der Eurythmie entwickelt haben, die nicht viel Kontakt mit dem Kulturleben da draussen hat. Man könnte dieses «elitär» nennen; unser Publikum besteht in der Regel aus solchen Menschen, die mit der Anthroposophie bekannt sind, und sich größtenteils im Umkreis der Waldorfschulen befinden. Die meisten von uns beschäftigen sich nicht mit den anderen Künsten unserer Zeit. Ich frage mich «Warum?» – und frage mich auch, was ich von ihnen lernen könnte.

Ich begann nun tief einzutauchen in jedwede Formen des zeitgenössischen Theaters, Tanz und Musik. Indem ich Auffüh-

rungen besuchte und Workshops mitmachte, entdeckte ich viele wunderbaren Ideen und Aktivitäten, von denen ich hoffte, zu lernen. Für mich war die grösste Vergleichsmöglichkeit nicht im Tanz zu finden, sondern in der Theaterarbeit, die größtenteils von Jacques Lecoq entwickelt wurde. Ich würde dies eine *physical-theatre* Ausbildung nennen, welche die Seele durch den Körper sprechen läßt. Vieles aus der daraus entstandenen Arbeit ist phantasievoll und voller Wandlungen; das entsteht aus einem kooperativen Arbeitsstil, der versucht, die Kreativität aller Künstler in der Entwicklung des Werkes mit einzubeziehen.

Mit dem *English Eurythmy Theatre* und später *Moving Word Theatre* begann ich nach und nach einiges, was ich erfahren hatte, in die Praxis umzusetzen. Unser Hauptanliegen war es zu erforschen, wie Eurythmie präsentiert werden kann. Wenn Eurythmie mit anderen Künsten erscheint, könnten es vielleicht die ganze Aufführung auf eine andere Ebene erheben? Ich hoffte, daß die Eurythmie der «Aha!» Moment der Aufführung sein würde.

Etwa zur gleichen Zeit war ich nicht mehr einer der Aufführenden, sondern übernahm die Regie. Dies brachte eine radikale Änderung meiner Wahrnehmung mit sich. (Oh, wenn es doch nur mehr engagierte Eurythmieregisseure gäbe! Ist es Arroganz, die uns glauben läßt, daß wir diese wichtigen Aufgaben, wie Regisseur, Dramaturg, Coach, Choreograph, usw., im Zustandbringen unserer Aufführungen nicht nötig haben?)

So begann eine Zusammenarbeit mit Schauspielern, Musikern, Komponisten, Schriftstellern, Designern, Tänzern und Eurythmisten. Es war, und ist weiterhin, eine wunderbare Zeit des Lernens und Entdeckens, und ich bin sicher, daß all diejenigen, mit denen ich gearbeitet habe, mit mir übereinstimmen. Ich habe jedoch nicht dasjenige gefunden, was ich in der Eurythmie gesucht habe. Mehr und mehr fühlte ich, daß die Eurythmie andere sichtbare Aus-

drucksweisen finden muß. Ich fühlte Unzufriedenheit mit den gewöhnlichen Ton-, Interval-, Vokal- und Konsonanten-Gesten. Dies war alles zu offensichtlich. Fünf Minuten nach dem Beginn einer Eurythmieaufführung war die meiste Phantasie in der Gestaltung verbraucht, es gab nichts Neues mehr. Ich war mit der Toneurythmie unzufrieden; es schien mir, daß wir die Musik zu einem begrenzten Bewegungssystem reduzierten. Ich entdeckte, daß wenn ich mir in der Vorstellung die Musik ausschaltete, ich nicht sagen konnte, von wem die Musik war. Die Veränderungen in der Bewegung waren wenige, obwohl die Differenzierungen, die ich hörte, enorm waren. Ich wollte die Musik in der Bewegungsart auf vielen verschiedenen Ebenen lesen können, aber dies war nicht vorhanden; war es deshalb wahr, dies überhaupt «sichtbare Musik» zu nennen?

Eines Tages, während einer Probe von *Storm's Child* 1995, beobachtete ich die Tänzerin, wie sie an ihren Bewegungen zur Musik arbeitete, und ich bemerkte, daß es Momente gab, wo ich die Musik wahrhaftiger in ihren Bewegungen sah, als in den Bewegungen der Eurythmisten. Dieses Erlebnis versetzte mich in eine innere Krise; plötzlich war alles, was ich bisher getan und gelernt hatte, tief in Frage gestellt.

Es hat fünf Jahre gedauert, bis ich die künstlerische Antwort auf diese Erfahrung gefunden hatte, und dies ist ein Samen für «EnVision». Ich wollte einen neuen Weg finden Gesten zu gestalten, so daß sie nicht wie traditionelle Eurythmiegesten aussehen, jedoch treu zur Musik sind und auf der eurythmischen Geste basieren. (Denn wie kann man, zum Beispiel, in Wahrhaftigkeit dieselbe Geste für, sagen wir, ein G oder eine Sekunde bei Bach, Debussy, Britten, usw. machen?) Ich fragte mich auch, ob es vielleicht fruchtbar wäre, projizierte Bilder und Videosequenzen in den Zusammenhang mit der Eurythmie zu bringen. Könnte das eine das andere mit neuen Bedeutungsschichten bereichern? Dies war eine auf-

regende Entdeckung, welche mehr Fragen als Antworten entstehen ließ.

Um dieses auszuprobieren, wählten wir die 1969 geschriebene *Third Cello Suite* von Benjamin Britten. Die neun Variationen beschreiben eine Reise durch eine Reihe von kontrastreichen *Soundscales*. Zunächst hörten wir uns jeden Abschnitt der Musik an und beschrieben die Erlebnisse, die durch die Musik in uns aufstiegen in Bildern und Worten so exakt wie möglich. Zur gleichen Zeit entwickelten wir Spiele und Übungen, die uns helfen könnten, zusammen zu spielen und zu improvisieren. Die Musikqualitäten, die wir entdeckt hatten, wurden dann als Grundlage für Bewegungs-Improvisationen benutzt. Auf diese Weise fand jede Eurythmistin ihre eigene Bewegungssequenz, welche die gegebene Stimmung ausdrückte. Dann wurden diese individuellen Bewegungs-Improvisationen auf verschiedenste Weisen für jeden Abschnitt der Musik, je nach Qualität zusammengebracht. In der Wiedervereinigung mit der Musik fanden wir, daß die Bewegungssequenzen in einer neuen Weise anfangen zu klingen, und für Momente eins mit der Musik wurden. Es war ein begeisternder und tiefbewegender Vorgang, in dem der Lebensstrom der Musik anfang sichtbar zu werden.

Auf diese Art erreichten wir eine allgemeine Bewegungs-Skizze der Musik, die wir dann zu «eurythmisieren» versuchten. Die entdeckten Gesten mußten nun innerlich umgewandelt werden durch ein tieferes Eindringen in die Musik, um sie singen zu lassen.

Neben diesem Vorgang fingen wir an spezifische Bilder und Worte zu suchen, um etwas von der Geschichte, die wir in der Musik entdeckt hatten, auszudrücken. Das Resultat davon war das Video und die gesprochenen Anteile. Dadurch kamen neue Bedeutungen zu unserem «Gewebe». Wir haben dadurch versucht, nicht nur die Cellosone in sichtbare Bewegung zu bringen, sondern sie im Zusammenhang mit

unserem eigenen Leben und der Menschheitsentwicklung als Ganzes zu erleben. Indem wir das Stück erst ohne Videobilder und danach mit ihnen aufführen, hoffen wir, daß unser Publikum leichter an dieser Schicht Anteil nehmen kann und für sich selbst entdeckt, wie das Ganze dadurch beleuchtet wird.

Im nächsten Projekt mit Eurythmie, hoffe ich dieses weiterführen zu können, auch mit Laut-Eurythmie. Ich bin jedoch auch mehr im Theaterbereich aktiv und studiere dieses Jahr an einer Londoner Theater-Schule. Ich hoffe dadurch meine Beziehung zur zeitgenössischen Kultur zu vertiefen, und zu entdecken, wie ich als Künstler und Anthroposoph etwas zur Kultur beitragen kann.

Für weitere Informationen, wann Sie «EnVision» sehen können, siehe:

www.movingword.org

Angeregt durch die Eurythmie-Aufführungen beim Abschlusstreffen Juli 2000 am Goetheanum

Christel Schmiedeskamp

Ach wäre ich ein Ohr an Gottes Busen,
wo Sprache raunend quillt und webt
zu ragenden Gebirgen sich ertürend,
in Kathedralen sich erhebt.

Ach wäre ich ein Ohr und hörte staunend,
wie wiegend sich ein Weltall ründend hebt,
wie Wolken wandern, Blitze funkeln
und Gottes Donner um die Erde bebt.

Ach hörte ich den leisen Wind schon flüstern,
der tausend Blätter spielend regt,
und endlich auch das Herz, das sich mir neigte
und nahe wie mein eig'nes schlägt.

Zu der Pariser Aufführung der «Pforte der Einweihung»

Inszenierung von Wilhelm Queyras und Valéry Rybakov

Hélène Oppert (in der Übersetzung von Gudula Gombert)

Die Aufführung von Rudolf Steiners Mysteriendrama «Die Pforte der Einweihung» wurde folgendermassen in «Les Nouvelles de la Société anthroposophique en France» (Januar - Februar 2000) angekündigt:

«Diese Premiere wird die erste Premiere des kommenden Jahrtausends sein, wenn nicht in bezug auf den ganzen Erdball, so doch sehr wahrscheinlich auf Frankreich und vielleicht auf Europa. (Es lebe das Jahr 2000!)» - Wilhelm Queyras.

Dieser ungewöhnliche Anstoss ermunterte mich, und ich sah mir das Schauspiel an.

Ich dachte zuerst, ich sei ins falsche Theater geraten. Auf der Bühne nimmt man einen alten Bahnhof wahr. Aus den Kulissen hört man Dampflokomotivengepfeife. Reisende kommen und gehen. Sie kennen sich, begrüßen sich, umarmen und küssen sich... Wo bin ich? Ich schaue auf das Programm. Bei den Bemerkungen zur Inszenierung lese ich:

«Es war für uns selbstverständlich, sein Abenteuer [das des Johannes Thomasius, des Helden dieses Dramas] in einen Bahnhof zu verlegen. Abgesehen von der Anspielung auf Steiner als Sohn eines Bahnhofsvorstehers, war ein solcher Ort ideal für das Bühnenbild dieser Geschichte. [...] In der Eisenbahnwelt konzentrieren sich alle menschlichen Gegebenheiten.[...] Die Passagiere dieses Durchgangsortes haben alle nur möglichen Richtungen vor sich. Es steht in ihrer Macht, diesen Bahnhof umzuwandeln, ihn durch ihre Schöpferkraft zu humanisieren [!].»

Diese naiven Aussagen machen sofort klar, welcher Abgrund diese Inszenierung vom geistigen Inhalt der «Pforte der Einweihung» trennt. So spielt im Originalwerk die Handlung aus innerer Notwendigkeit

auf mehreren ganz unterschiedlichen Ebenen: jeweils auf dem physischen, seelischen und geistigen Plan. Diese Präzisionen sind absolut notwendig, wenn wir den inneren Weg der Personen und ihres Schicksals erfassen wollen. Hingegen bietet die Passepartout-Welt des Bahnhofs (selbst wenn er im Laufe des Spieles umgestaltet wird) unserer Seele auf ihrer Suche nach geistigen Realitäten keinen sicheren Boden.

Vom ersten Moment an verirren wir uns in der Bahnhofshalle (auf französisch: «salle des pas perdus» - Halle der verlorenen Schritte)! Warum diese Transposition? Wilhelm Queyras antwortet darauf: Um das Stück dem heutigen Zuschauer zugänglich zu machen, um «ein Stück für alle» anzubieten:

«Ich hatte mir vorgenommen, mit den Menschen, die es heute in der Welt gibt, zu arbeiten und mit ihnen ein Mysteriendrama zu schaffen, das ihnen entspricht.»

Um dieses Ziel zu erreichen, haben die Regisseure eine Montage vorgenommen. Grosse Teile des Textes musste man, weil sie schwer zugänglich oder gar veraltet schienen, einfach streichen, und Reden und Situationen hinzufügen, die nicht in der originalen «Pforte der Einweihung» stehen. So sahen wir die Bahnhofsszene entstehen mit ihren vielfarbigen Personen, ihren Dialogen, ihrem Eigenleben, anstelle der wichtigen Betrachtungen über die Kunst, die Rudolf Steiner im Vorspiel bringt.

Es handelt sich also nicht um eine Neuinszenierung der «Pforte der Einweihung», sondern geradezu um ein neues Stück mit demselben Titel wie das vorige. Es ist das Werk von Valéry Rybakov, Wilhelm Queyras und Rudolf Steiner. Nur Rudolf Steiners Name wird als Autor angeführt. Warum? Das ist irreführend, weil es nicht der Wahrheit entspricht.

Wir finden dieses «Lifting» des Textbereichs wieder bei der Behandlung der Personen. Zum Beispiel ist da ein junger Mann, dem nicht wohl in seiner Haut ist. Er kommt mit

einem leeren Rahmen um den Hals von der Reise zurück. Er ist Maler (Sie haben es erraten!). Seine Schöpferkräfte versiegen. Das macht ihn tief unglücklich. Deshalb ist er entsetzlicher Laune. Er boxt eine junge Frau herum (sie heisst Maria), die sich das nicht gefallen lässt. Sie verdrischt ihn mit ihrem Pullover, aber nicht böseartig, denn sie ist auf dem «Wege» sehr fortgeschritten! Er heult wie ein Tier, windet sich, zerreisst seine Kleider, wirft sich mit ausgebreiteten Armen zu Boden. Er macht einen Selbstmordversuch. Seine beunruhigten Freunde umringen ihn. Ist er tot? Man sucht ihn durch Mund-zu-Mund-Beatmung wiederzubeleben. Ganz unerwartet schlägt er spöttisch die Augen auf... Es war ein Spass! Man schlägt sich auf die Schenkel, macht Freudensprünge... Es wird viel gelacht auf der Bühne und im Saal. Uns wurde soeben Johannes Thomasius, Hauptgestalt der «Pforte der Einweihung», vorgestellt.

Jetzt noch eine andere Person. Es ist ein sympathischer Luftikus mit endlosem Lächeln. Er hat manchmal ein hübsches blumengeschmücktes Hütchen auf. Obwohl er nicht mehr gar so jung ist, erinnert er unweigerlich an «Tintin auf der Suche nach der mysteriösen Insel». Man hat es schwer, in ihm den Professor Capesius zu erkennen, welcher aus der Vergangenheit stammendes idealistisches platonisches Denken in geistige Anschauung zu verwandeln sucht. Rudolf Steiner wurde für diese Gestalt durch seinen eminenten Professor Karl Julius Schröer inspiriert.

Von Anfang an sucht ein anderes Individuum unsere Aufmerksamkeit zu fesseln: ein winziges Männchen mit einer über die Ohren gezogenen roten Baskenmütze. Er raucht unaufhörlich Pfeife. Er hat einen schwierigen, rechthaberischen Charakter. Wegen nichts und wieder nichts stampft und schreit er und windet sich wie ein Wurm. Er spricht viel und schwindelerregend schnell; so wissen wir nie, wovon er spricht. Dennoch hat dieser Prahlhans seine

Schwächen. Es kommt vor, dass er leidigen Ängsten zum Opfer fällt und nur noch zittert. Wenn er aus der Fassung kommt und sich kriechend unter einer Bank versteckt, erscheint er weniger glaubwürdig, dieser moderne Held: der Doktor Strader.

German, der Geist des Erdgehirns, ist ein betrunkenener Penner, wie man sie alle Tage in der Metro sieht. Jedoch hat er einen besonderen Charakterzug, ein Hobby: fotografieren. Alles muss geknipst werden! Nur mit Mühe kann man erraten, wozu eigentlich. Vielleicht, um seine schwankende Welt zu fixieren?

Und wie sind die grossen kosmischen Widersachermächte? Luzifer schlägt nicht wie üblich mit den Flügeln. Ihn fesselt eine Arthrose am Boden. Sein bayrisches Bergsteigerfederhütchen gibt uns zu verstehen, dass er zu gewissen Zeiten doch die Höhen liebt. Er spielt oft mit orangefarbenen Federboas, die er nach rechts und links wirft, wahrscheinlich, um Seelen zu fangen... Das wird schwer gehen, er hat kein Charisma. Ahriman ist ein Science-Fiction-Motorradfahrer. Was ihn von den anderen Ausserirdischen unterscheidet, ist, dass er einen Aborteimer trägt. Wozu? Nur, um Geld hineinzuwerfen... Wir sind erleichtert!

In Rudolf Steiners Mysteriendrama erscheinen uns diese beiden Wesenheiten so, wie sie in Wahrheit sind. Ihr Wesen prägt sich für immer unserem Bewusstsein ein. Diese echten Bilder werden uns helfen, sie zu gegebener Zeit wiederzuerkennen!

Wenn das Drama seine Mission erfüllen soll, eine Wandlung, eine Katharsis in unserer Seele herbeizuführen, müssen die Situationen und Personen uns erschüttern und inspirieren. Hier ist nichts dergleichen. Die Figuren, die man uns bietet, sind ganz konventionell, ohne echtes Leben, entwicklungsunfähig. Das ist das Los von Karikaturen. Die Mickymaus von Disneyland 2000 ist wirklich gleich wie die allererste Micky-maus. Ebenso wird Doktor Strader unverwandelt von einer Szene zur nächsten sprin-

gen, bis zum Ende der «Pforte der Einweihung», und wohl von einem Mysteriendrama zum nächsten, mit seiner Pfeife und seiner roten Mütze über den Ohren. Leiden, Zweifel, Triumphe dieser Operettenpersonen lassen uns gleichgültig, sie sind nicht glaubhaft.

Zum Karikaturaspekt der Inszenierung kommt noch hinzu, dass alles darin unter Symbolik fällt. Wie gesagt, findet die Handlung vom ersten bis zum letzten Bild in einem «Bahnhof» statt. Gebärden, Kostüme, Requisiten, alles ist symbolisch.

Wenn Benedictus als Eingeweihter spricht, bedeckt er seinen Kopf mit einer kleinen hellen Mönchskapuze (!) und schreibt geheimnisvolle Zeichen auf den Boden, die für die Zukunft der «Reisenden» von höchster Wichtigkeit zu sein scheinen. Die karmaschweren Koffer sind immer anwesend bis zum Sonnentempel, wo sie als Sitze dienen. Der pfeildurchbohrte Pullover von Johannes macht eine Art heiligen Sebastian der Kunst aus ihm...

Warum wählen die Regisseure ein Verfahren, das Rudolf Steiner als allem Künstlerischen entgegengesetzt verurteilt? Der Griff zum Symbol verdeckt die geistige Realität, statt sie zu enthüllen. Rudolf Steiner hat sich manches Mal in diesem Sinne ausgesprochen, und zwar äusserst genau.

«Ich [konnte] darauf hinweisen, dass z.B. in meinen Mysteriendramen es ein Unfug ist, wenn man hineinallegorisiert, wenn man alles mögliche [...] in diese Mysteriendramen hineinphantasiert.» Dabei erleidet er «die unsäglichsten Schmerzen», sagt er.

«Diese Mysteriendramen sind angeschaut, sind bis auf das einzelne Wort, bis auf den Tonfall so erlebt, wie sie dastehen, und derjenige, der da Allegorisierung hineinbringt, der versteht sie eben nicht, der kann auch nicht dasjenige Mass von Übersinnlichkeit, das in ihnen liegt, wirklich herausholen [...]» («Der Baugedanke von Dornach», 9. Oktober 1920, Dornach 1942, S. 18, vorgesehen in GA 289/290)

Wenn man von der «spirituell realistischen Art» ausgeht, die Rudolf Steiner fordert, muss man wohl oder übel konstatieren, dass dieses Schauspiel ganz und gar auf dem Holzweg ist.

Ein Werk zur Darstellung bringen: heisst das nicht, dass man versucht, dessen Grundlagen zu erfassen und in die Gesetze einzudringen, die sein Entstehen bestimmten? Geht man so vor, dann wird man bemerken, dass in diesem Text nichts willkürlich und auswechselbar sein kann. Wie Christian Morgenstern einem Freunde schrieb: «[Das Drama «Die Pforte der Einweihung»] ist kein Spiel, sondern es spiegelt geistige Welten und Wahrheiten wider.» (Albert Steffen, «Über den Keimgrund der Mysteriendramen Rudolf Steiners», Dornach 1971, S. 2.)

Rudolf Steiner brauchte dreimal sieben Jahre, um diese mächtige Botschaft der Mysteriendramen an die Welt zu bringen. Er sagte, sie enthielten die ganze Anthroposophie. Um ihnen einen würdigen Rahmen zu schaffen, erbaute er das Goetheanum. Architektur, Malerei, Bildhauerkunst verbanden sich hier organisch mit dem Worte der neuen Mysterien. Bei den Aufführungen sollte ursprünglich die Holzstatue des Menschheitsrepräsentanten zwischen Luzifer und Ahriman hinten auf der Bühne stehen. Die heilige Stimmung der alten Mysterien sollte auch in den neuen Mysterien walten, sonst kann das ewige Ich des Zuschauers nicht erwachen. Der Text eignet sich nicht, in einem alltäglichen Ton gesprochen zu werden. Dafür ist er allzu verschieden von allem, was das Theater uns bis heute bietet, allzu ungewöhnlich nach Gehalt und Form. Die ursprünglichen Kräfte des Wortes müssen hier wieder aufleben: die langsamen oder beschleunigten Bewegungen des Rhythmus, die Formen und Farben der Laute, die Musikalität der Verse..., mit einem Wort: die geheime Eurythmie, die das ganze Werk durchzieht. Die Wirkung der geistigen Botschaft hängt davon ab. Die Worte allein schaffen es nicht.

In der Inszenierung, von der die Rede ist, war der Text nicht im geringsten in dieser Weise empfunden. Dadurch verlor er ganz seine Verbindung mit der geistigen Welt.

Der systematische Gebrauch von Maschinen, die künstlich Ton produzieren, hat den Bruch mit diesen Lebenskräften besiegelt. Während des ganzen Dramas waren wir einer Stimmungsmusik ausgesetzt, summend oder überwältigend, um die Handlung zu unterstreichen. Auch das alte heilige Mysterienwort: «*O Mensch, erkenne dich!*» erlitt das gleiche Los. Es klang äusserlich an unser Ohr, aber in Wirklichkeit war es tot, von der Maschine zermalmt.

Die Kräfte des Logos hatten die Stätte verlassen. Wer sprach an ihrer Stelle?

Fassen wir noch einmal diese Beobachtungen zusammen:

- Rudolf Steiners Text ist verstümmelt, entweder durch Weglassen oder durch Hinzufügen.
- Die Karikatur, die das Publikum oft zum Lachen brachte, liegt der Auffassung von den Personen und den Situationen zugrunde, im Gegensatz zum Original, das von tiefem Ernst durchdrungen ist.
- Die Symbolik bildet die Grundlage der Inszenierung im absoluten Widerspruch zu der Anschauung des Verfassers.
- Die den Klang entstellenden Maschinen töten das geistige Leben des Wortes.

Die erneuernden Impulse, die Rudolf Steiner der Kunst gegeben hat in Architektur, Skulptur, Malerei, Sprachgestaltung, Eurythmie, Drama, gehen aus der Geisteswissenschaft hervor. Wie alle wahre Kunst, beruhen sie auf den «Grundfesten der Erkenntnis». Wenn die Mysteriendramen so veraltet wären, dass man sie neu gestalten müsste in einer Form, die angeblich dem Menschen von heute entspräche, so würde das notwendigerweise die Anthroposophie selbst in Frage stellen. Hat zum Beispiel «Die Philosophie der Freiheit» seit hundert Jahren nicht auch ein paar Runzeln bekommen? Ist es wirklich notwendig, sich den

endlosen Beschreibungen der Evolutionsmetamorphosen zu unterwerfen, die wir in der «Geheimwissenschaft» finden? Könnten wir nicht unsere Zeitgenossen besser erreichen, wenn das Ganze konzentriert würde auf einige Schlüsselmomente?

Wilhelm Queyras hat dieses in dem Mysteriendrama «Die Pforte der Einweihung» gewagt, um es, wie er schreibt, «*dem anzupassen, was wir sind, wo wir sind*», aber ein Werk, das dem Geiste entstammt, kann man eben nicht «popularisieren», ohne es vollkommen zu entstellen. Solche genialen Schöpfungen weisen in die Zukunft und sollten mit Verehrung behandelt werden. Nur dann können sie uns auf ihre Höhe heraufbringen und durch ihre erlösenden Kräfte heilen.

Die Notwendigkeit bewußter Grundlagenarbeit in der gegenwärtigen Situation der Eurythmie

Hans-Ulrich Kretschmer (Den Haag, NL)

Dieser Beitrag besteht aus dem ersten Kapitel eines Buches über die «Grundlagen der Toneurythmie», an dem der Autor zur Zeit arbeitet.

Worin besteht die Toneurythmie? Was ist das Wesentliche dieser Kunst, wodurch sich ihre spirituelle Aufgabe begründet? Welche Eigenschaften also machen die Toneurythmie zur Toneurythmie? Wo liegen ihre Grenzen und wo werden diese überschritten?

Fragen solcher Art bilden den Anfang dieser Untersuchungen. Künstler haben jene Fragen oftmals nicht gerne, wittern sie dahinter doch sogleich den illegitimen Versuch, ihre künstlerische Gestaltungsfreiheit von vorneherein durch theoretische Antworten beschneiden zu wollen. Sie fürchten, ästhetische Urteile, die in systematischer Bewußtseinsarbeit gewonnen sind, würden

ihnen einen Zwang auferlegen, der eine wirkliche künstlerische Kreativität und Offenheit gar nicht erst zustandekommen läßt. Diesen Befürchtungen möchte der Verfasser hier gerne prinzipiell entgegenreten und stattdessen die aktuelle Notwendigkeit einer bewußten Durchdringung der eurythmischen Kunst darlegen.

Dabei ist dem Verfasser nichts wichtiger, als eine unsägliche Situation der Eurythmie-welt zu überwinden, die einerseits zu Sätzen führt wie: «Bei uns wird nicht gedacht, bei uns wird bewegt» (wobei es pädagogische Einzelsituationen geben mag, wo dieser Satz durchaus angebracht sein mag), in der aber gleichzeitig unreflektierte Urteile über die Richtigkeit des eigenen eurythmischen Tuns – und noch mehr über die Unrichtigkeit der eurythmischen Tätigkeit der anderen – zu Hauf im Umlauf sind. Daß in einer solchen, manchmal schon fast schizophran anmutenden Situation eine wachsende Zahl von Eurythmisten zu neuen Ufern aufbricht und sich dabei auf nichts anderes mehr als ihr individuelles Künstlertum beruft, ist nur zu begreiflich. Das Dilemma der Eurythmie wird dadurch jedoch nicht geringer. Warum?

Weil die junge Kunst der Eurythmie sich nach wie vor oder wieder in verstärktem Maße in einer völlig ungesicherten Lage befindet, in welcher der berechnete – und in gewisser Weise auch einzig mögliche – Standpunkt der künstlerischen Freiheit regelmäßig in eine nicht ohne weiteres auflösbare Spannung zur Verantwortung für die Existenz der Eurythmie zu kommen scheint. So ist auf der einen Seite die geistige Identität der Eurythmie heute ungewisser und umstrittener denn je, auf der anderen Seite aber herrscht ein starkes Bedürfnis nach Erweiterung der eurythmischen Gestaltungsmittel, nach Grenzüberschreitung hin zu einem Zusammenwirken mit anderen künstlerischen Ausdrucksformen wie Schauspiel, Pantomime, Ausdruckstanz, Filmästhetik usw. Dies letztere auch aus der Erfahrung heraus, daß in den letzten Jahren

die traditionelle Eurythmie aller Facetten in der Öffentlichkeit zunehmend als zu harmlos, zu wenig existentiell, zu wenig differenziert und natürlich auch als unprofessionell, als zu wenig gekonnt abgeurteilt wird.

Dem öffentlichen Bild der Eurythmie als einer verstaubten, lebensfremden Weltanschauungskunst durch aktive Erneuerung entgegenzutreten zu wollen, verbindet die Wege, die heute nach Erneuerung und Fortentwicklung der Eurythmie suchen. Erneuerung – weil nach Jahrzehnten, in denen die Bemühungen sich vor allem darauf richteten, das von Rudolf Steiner Empfangene zu tradieren, Leben und Farbigkeit in der Eurythmie einer Auffrischung bedürfen. Weiterentwicklung – weil von Rudolf Steiner die Eurythmie nicht mehr vollständig auf die Erde gebracht werden konnte und deshalb nach der jahrzehntelangen Phase, in der das Gegebene geübt und tradiert wurde, heute die Lücken und nicht durchgearbeiteten Gebiete der Eurythmie immer mehr ins Bewußtsein treten. Daß überdies heute der Blick zunehmend über den eigenen Gartenzaun hinausgeht und Kontakt und Austausch mit verwandten, auch nicht anthroposophischen Kunstformen gesucht wird, ist nur zu begrüßen. Denn nichts ist schlimmer, als im eigenen Ghetto zu verharren, zumal wenn man an seiner Errichtung selber beteiligt war.

Jene Begegnung mit der «Welt» stellt nun aber den eurythmischen Künstler in eine ganz neue Dimension der künstlerischen Freiheit. Sie fordert seine Stellungnahme, seine bewußte Entscheidung heraus: Möchte ich etwas lernen von anderen Bühnenkünstlern? Heißt dieses Lernen (z.B. was eine professionelle Arbeitsweise, eine authentische und existentielle Ausstrahlung betrifft) zugleich auch, daß ich künstlerische Mittel von diesen Künsten übernehmen möchte? Heißt Zusammenarbeit mit anderen Künsten, daß ich zu einem Teil auf Eurythmisches verzichte, um anderes zu integrieren? Oder sehe ich Möglichkeiten, wie sich die Euryth-

mie und benachbarte Künste ohne Verzicht auf eigenes Wesentliches gegenseitig steigern können? Vom Gesichtspunkt der *persönlichen künstlerischen Freiheit* ist hier jede Antwort, jeder Lösungsversuch in gleicher Weise berechtigt. Das konkrete Leben beschließt über Gelingen, über Erfolg und Mißerfolg eines Kunstwerkes. Es ist müßig, hierüber zu theoretisieren.

Ganz anders sieht die Sache vom Standpunkt der *Verantwortung* aus. Denn es dürfte deutlich sein, daß in der gegenwärtigen Situation der Eurythmie alles, was in künstlerischem, pädagogischem oder therapeutischem Zusammenhang unter dem *Namen* «Eurythmie» vollzogen wird, für die Zukunft und das Überleben der Eurythmie bestimmend werden kann. Verantwortungsvolles Handeln aber heißt, sich mit den Gründen des eigenen Handelns bewußt auseinanderzusetzen. Dies gilt auch für den Künstler. Das Vorurteil, solche Bewußtseinsarbeit stünde im Widerspruch zur künstlerischen Freiheit, ist nach dem Studium der «Philosophie der Freiheit» nicht mehr haltbar. Bewußtsein ermöglicht nicht nur verantwortungsvolles Handeln, sondern *schafft* selbst einen *höheren Grad* der Freiheit, der aus dem inneren Einklang mit den Gesetzmäßigkeiten resultiert. Goethe umschreibt diesen künstlerischen Tatbestand folgendermaßen:

«Wer Großes will, muß sich zusammen-
raffen;

In der Beschränkung zeigt sich erst der
Meister,

Und das Gesetz nur kann uns Freiheit
geben.»

Nicht ob mit Bewußtsein künstlerisch gearbeitet wird, ist deshalb die Frage, sondern *wie*.

Gedankliche Durchdringung in künstlerischen Fragen muß sachgemäß sein, und das heißt, sie muß ihren Ausgangspunkt beim künstlerischen *Erleben* nehmen und nicht bei abstrakten Begriffen. Gleichwohl will auch das künstlerische Erleben phäno-

menologisch untersucht und auf seine Wahrhaftigkeit geprüft werden. Am Ende der Bewußtseinsarbeit stehen dann im besten Falle Begriffe, die aus der Anschauung des künstlerischen *Lebens* herausgeholt sind und die sich jederzeit wieder in dieses überführen lassen. Auch Bewußtseinsarbeit will gelernt sein, nicht weniger als jedes andere künstlerische Üben. Zu leicht gibt man sich an Stelle einer tiefergehenden Untersuchung mit subjektiven gedanklichen Assoziationen zufrieden. Zu leicht ersetzt die Bestätigung eigener Halbwahrheiten eine wirkliche Fragestellung. Niemand ist davon ausgeschlossen, diesen Gefahren zu erliegen. Und dem Unwillen gegenüber einer Bewußtseinsarbeit liegt manchmal nichts anderes zugrunde als der insgeheime Unwille gegenüber Selbsterziehung auf diesem Gebiet. Es ist eine große Versuchung gerade des Künstlerischen, sich an liebgewordenen Illusionen festzuhalten, statt sie im Lichte der Wahrhaftigkeit rückhaltlos zu prüfen.

Die wichtigste Verantwortungsfrage für das Überleben der Eurythmie dürfte gegenwärtig sein, ob in der näheren Zukunft genügend Eurythmisten sich befähigen, die Eurythmie aus ihrem *eigenen Wesen* heraus zu erneuern und weiterzuentwickeln, weil sie an das *Potential* der Eurythmie *glauben*. Wer eine solche Erneuerung und Weiterentwicklung *nicht* für nötig hält, muß sich fragen lassen, ob er womöglich die Zukunft der Eurythmie innerlich schon aufgegeben hat. Wo andererseits die Mittel zu einer solchen Erneuerung und Weiterentwicklung im wesentlichen aus *anderen* Kunstformen wie Schauspiel, Pantomime, Ausdruckstanz, Film usw. bezogen werden, ist dies nichts anderes als ein Zeichen der gegenwärtigen Hilflosigkeit der Eurythmie, aus den eigenen Quellen heraus in neuer Weise schöpferisch zu werden. Damit ist, das soll noch einmal betont werden, in keiner Weise etwas gegen eine Kultur der Offenheit, der Begegnung, des Austausches mit anderen

Künsten gesagt, auch nicht prinzipiell gegen eine Zusammenarbeit. Es geht nur um die Motivation, die dahinter steht, und um das Verhältnis der Eurythmie zu sich selbst, das sich dadurch ausspricht.

Eine Eurythmie, die sich selber neu gefunden hat, die in handwerklicher, in künstlerischer, aber auch in moralischer Hinsicht ein gründliches Bewußtsein von dem, was sie tut, entwickelt hat, kann sich frei in die Welt hineinstellen und verantwortungsvoll Begegnung und Zusammenarbeit aufsuchen. Schaden wird der Eurythmie jedoch zugefügt, wenn aus Öffnung Anpassung wird; wenn in der Zusammenarbeit die eigene Identität verlassen wird; wenn um einer vordergründigen Verstärkung der Publikumswirksamkeit künstlerische Mittel eingesetzt werden, die dem eigentlichen Wesen der Eurythmie entgegenstehen; aber auch wenn sich traditionelle Gestaltungsweisen zu jeglicher Erneuerung unfähig erweisen und sich innerlich zusehends entleeren.

Die gegenwärtige Krise der Eurythmie hat maßgeblich mit einer Polarisierung zu tun, wobei auf der einen Seite Eurythmisten stehen, die verblaßte Gewohnheiten der Tradition und eigene Einseitigkeiten als die einzig wahre Lehre hochhalten, und auf der anderen Seite Eurythmisten, die im Namen der künstlerischen Individualisierung und Modernisierung die Grenzen der Eurythmie zu anderen Kunstformen immer mehr zur Kenntnislosigkeit verwischen. In dieser Situation muß *sowohl* um die Identität *als auch* um die Erneuerung und Weiterentwicklung der Eurythmie gekämpft und gestritten werden. Diese Auseinandersetzung darf heute nicht mehr im Sinne von Tradition gegen Tradition und Individualität gegen Individualität geführt werden, sondern muß auf dem Felde der bewußten, forschenden Durchdringung des Eurythmischen in all seinen Ebenen und Aspekten stattfinden. Nur so kann sich eine neue Selbstgewißheit der Eurythmie hinsichtlich der Berechtigung ihres Daseins in der Welt

einstellen. Und nur so kann ein sachgemäßer Boden für die nötigen Erneuerungen und Weiterentwicklungen geschaffen werden.

Vertiefung durch bewußtes Durchdringen und konsequentes Erüben der eigenen künstlerischen Grundlagen wirken an der Heranbildung jener inneren Kraft, die allein der Eurythmie Zukunftsmöglichkeiten geben kann. Es ist hier an einen denkwürdigen Augenblick in der Konferenz des Eurythmeums Stuttgart vom 30. April 1924 (GA 277a, S. 143) zu erinnern, wo Rudolf Steiner auf die Sorge der bestehenden Konkurrenz der Eurythmie durch verwandte Kunstbestrebungen antwortet: «Diese Dinge sollen nicht zu stark berücksichtigt werden. Was liegt daran, wenn die Leute zu Dalcroze oder Loheland (heute müßte man sagen: zu Tai Chi oder Yoga, Anm. d. Verf.) gehen? Man muß die Eurythmie richtig und ernst betreiben, ebenso die Anthroposophie. Die Sachen sollen sich *durch ihre innere Kraft ausbreiten, nicht durch Konkurrenz mit anderen; dann breiten sie sich am allerbesten aus*» (Hervorhebung durch d. Verf.). Nicht um das Schielen nach anderen geht es also, sondern um die tätige Besinnung auf die eigene Stärke, um die bewußte Erarbeitung der unverwechselbaren spirituellen Eigenschaften der Eurythmie.

In diesem Sinne müssen am Beginn dieser Schrift über die Toneurythmie die Fragen stehen: Worin besteht die Toneurythmie? Was ist das Wesentliche dieser Kunst, wodurch sich ihre spirituelle Aufgabe begründet? Welche Eigenschaften also machen die Toneurythmie zur Toneurythmie? Wo liegen ihre Grenzen und wo werden diese überschritten?

INHALTLICHE BEITRÄGE

Vom musikalischen Zeiterlebnis

Stefan Abels

In der Musik können wir die verschiedenen Schichten des Zeiterlebnisses seelisch beobachten. Diese Beobachtungen aber in Worte zu fassen, ist heute nur erst sehr unvollkommen, ich möchte sagen dilettantisch möglich. Berufenere als ich mögen sich dieses Themas philosophisch-anthroposophisch annehmen. Wichtig ist es, denn für alle Zeitkünste - hier ist die Musik gewählt - ist die Beschäftigung mit dem Thema Zeit unumgänglich, wenn man über die Grundlagen des eigenen Tuns nachdenkt. Wie lange sollen wir also noch warten? Als Musiker und Musiklehrer möchte ich das meinige beitragen. Der folgende Versuch basiert auf einer Arbeit mit dem Titel «Pfeil und Bogen» (I).

Ausgangspunkt sei das folgende Lied:

Sur le pont d'Avignon l'on y danse l'on y danse,

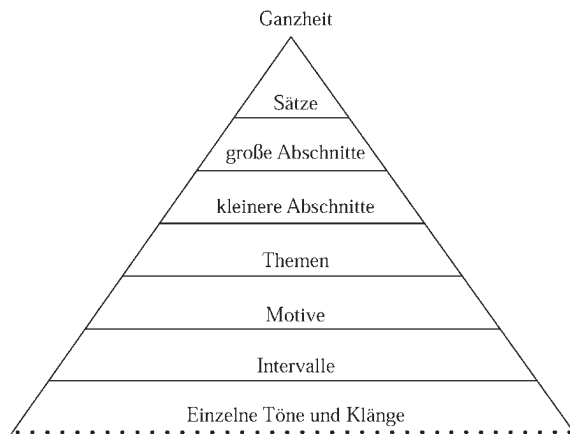
sur le pont d'Avignon l'on y danse tout en rond.

Die Pyramide – Einzelheit und Ganzheit

Zuerst einmal hören Sie Töne, dann erleben Sie vielleicht allgemein eine bestimmte Bewegungsart und eine Stimmung. Dann werden Sie *Tongruppen* unterscheiden können. Töne, die zusammengehören. Die kleinste solcher möglichen Tongruppierungen besteht aus zwei Tönen mit ihrem Zwischenraum (*Intervall*, im Lied: «danse» = Intervall der Quinte). Mehrere Töne und Intervalle zusammen bilden dann das, was man in der Musik ein *Motiv* nennt (im Lied: «l'on y danse.»). Also hören Sie auch Motive. Dann bilden auch diese Motive wiederum grössere Zusammenhänge. Das sind schon etwas grössere Teile einer *Melodie* oder eines *Themas*. (In anthroposophischen Zusammenhängen nennt man *Themen oft Motive*. Diese Gewohnheit geht nicht auf Steiner zurück. Ich rege mich nicht über unkorrekten Wortgebrauch auf. Hauptsache, man weiss, was gemeint ist.) Auf dieses Thema beschränkt sich eine kleinere musikalische Form wie das Beispiel oben. Grössere Formen wiederum haben solche in sich geschlossenen Themen als Bausteine. Und so weiter: immer können Sie Ihre Aufmerksamkeit auf noch grössere Einheiten lenken, die jeweils als kleinere Einheiten organisiert sind. Dies ist das Gebiet der musikalischen Formenlehre (2). Ordnet man diese verschiedenen Ebenen musikalischer Erfahrung hierarchisch übereinander an, so ergibt sich das Bild einer *Pyramide*. Nach oben zu werden die Zusammenhänge immer weniger, aber

umfassender, nach unten hin immer zahlreicher, aber kleiner, bis schliesslich auf unterstem Strukturniveau die Einzelheit steht.

Zwischen Ganzheit und Einzelheit bewegt sich unser Musikhören und Musikerlebnis. Im Erfahren der Einzelheit vergessen wir tendenziell die Ganzheit, dafür erwachen wir am konkreten Punkt. Im Erfahren der Ganzheit besteht umgekehrt die Gefahr, die einzelnen Punkte und mit ihnen die Wachheit zu verlieren.



Die Formpyramide: Musikerfahrung von der Einzelheit bis zur Ganzheit

Pfeil und Bogen

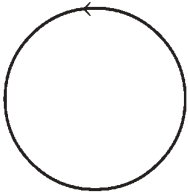
Vergleichen Sie dann Ihre Erfahrung mit einem solchen geschlossenen und begrenzten musikalischen Gebilde wie «Sur le pont» mit einer anderen. «Kleines Präludium» von Bach.



Sowohl unser kleines Lied als auch das Präludium werden stark vom Prinzip der Wiederholung bestimmt. Die zweite Hälfte des Liedes wiederholt die erste und führt dann zum Schluss. Und doch ist die Art, *wie* Wiederholung geschieht, sehr verschieden. Ich zitiere den grossen, heute zu Unrecht fast vergessenen österreichischen Musikdenker Victor Zuckerkandl (3). «Im Bachpräludium sind die Wiederholungen wie die Wellen eines kontinuierlichen Zeitstroms, jede Wiederholung ist ein *Weiter* in diesem Strom.» Anders beim Lied (Zuckerkandl spricht im zitierten Text von einem Schubert-Impromptu, aber unser «Sur le pont» reicht als Beispiel aus). «Hier sind die Wiederholungen Wiederkehr, sind Rückkehr, sie tragen uns nicht weiter, sondern zurück. So wirkt dieselbe Sache, die Wiederholung, doch ganz verschieden. Einmal dient sie dem elementaren Bedürfnis, weiter und immer weiter zu fließen,

ein andermal dient sie dem ebenso elementaren Bedürfnis, zurückzukehren, zurück zum Ursprung, zum Ausgangspunkt. Die sachgemässen Symbole für diese Grundtatsachen sind der *Pfeil*, auf dem wir uns immer weiter und weiter bewegen können, und der *Kreis*, auf dem entlang die Bewegung zum Ursprung zurückkehrt...

Diese beiden Grundkräfte Pfeil und Kreis, der eine offen, der andere geschlossen, der eine wachsend und anwachsend, der andere symmetrisch - liegen allen musikalischen Formbildungen zugrunde, getrennt oder, was öfter vorkommt, in verschiedenen Kombinationen und Kreuzungen.»



Pfeil, Bild der linearen, offenen Grundkraft aller Form: „Weiter“

Kreis, Bild der sich schließenden Grundkraft aller Form: „Zurück“

«Offene Formen» seien ab jetzt musikalische Gestalten genannt, deren Grundeigenschaft das «Weiter» ist, geschlossene umgekehrt die, deren Eigenschaft das «Zurück» ist. Nebenbei: in unserem Lied geschieht die Rückkehr aus dem Text «tout en rond»!

Die offene Form geht weiter und weiter (Linie), geht geradewegs auf ein Ziel zu (Pfeil), geht von einem Ursprungsimpuls getrieben immer weiter, bis der Impuls erlahmt, oder sie geht wie im ewigen Jetzt versunken weiter und weiter. Sie basiert auf einer Grundeigenschaft der Zeit, ohne die sie nicht möglich wäre: auf dem *Zeitfluss*. Der *Zeitfluss* oder *Zeitstrom* entgeht meist unserem auf Punkte und Klarheit gerichteten Gegenstandsbewusstsein, man könnte sagen, wir «verschlafen» ihn, ebenso wie wir die Lebensvorgänge in unserem Organismus «verschlafen», wenn nicht eine Störung oder ein Schmerz unangenehme Wachheit verursacht. Der *Zeitfluss* trägt die Lebenskräfte der Musik. Man erlebt ihn vor allem körperlich. Seine Repräsentanten in den musikalischen Phänomenen sind vor allem die Wiederholungen, in der Musik der Wiener Klassik auch jene berühmten «Alberti-Bässe», die als Lebensgrundlage die gegliederten und ausziselierten Themen tragen und ihren Fortgang im *Zeitstrom* («Weiter») unterstützen.



„Albertibässe“

Die geschlossene Form basiert auf einer anderen Grundeigenschaft der Zeit, den Gliederungen in der Zeit, treffend «*Zeiträume*» genannt. Von einem klaren Anfangspunkt wölbt sich der Spannungsbogen bis zum Höhepunkt und zum ebenfalls klaren Endpunkt. Das Räumliche einer solchen Form wird dann meist durch mathematisch eindeutige Unterteilungen noch unterstrichen.

Das «ästhetische Verhalten» und das Zeitkreuz Rudolf Steiners

Rudolf Steiner nannte die seelische und leibliche Befindlichkeit, in dem Kunst aufgenommen oder geschaffen werden kann, einmal das «ästhetische Verhalten» (4). Was könnte «ästhetisches Verhalten» für das Zeiterlebnis bedeuten?

Die alltägliche Zeit geht für einen Grossteil der Menschheit, vor allem für den westlich geprägten, linear von Punkt zu Punkt, von Sekunde zu Sekunde, von Minute zu Minute, von Stunde zu Stunde usw. Man hat diese Zeit öfter die «Uhrenzeit» genannt, weil die Uhr genauer Ausdruck und auch bestes Erziehungsmittel dieser Zeit ist (5). In dieser physischen Zeit geschehen die Dinge kausal in Folge nacheinander, und die Richtung dieser Zeit, mit einem Pfeil (dem Zeitpfeil) symbolisiert ist klar: Teller und Tassen, die einmal zerbrochen sind, werden nie wieder ganz. Sonst könnten die Porzellanmanufakturen schliessen, wie der Physiker Stephen Hawking treffend bemerkt (6).

Diese Tendenz zum Zerbrecen haftet der physischen Zeit wie überhaupt allem Physischen an. Darin liegt für Musiker, seien es Komponisten, Musizierende oder auch die im Hören Mitmusizierenden ein nicht zu unterschätzendes Problem: Singen und/oder Hören Sie «Sur le pont» im Modus des reinen punktuellen Nacheinanders - jetzt dies, dann das, dann noch etwas...-, zerfällt Ihnen die musikalische Gestalt in lauter Einzelheiten. Am besten können Sie dieses tote Hören bei der Spieluhr erfahren oder auch beim Abspielen von Musik durch den Computer («Midi»).

Die einzelnen Zeitpunkte sind aber nun im oben beschriebenen *Strom der Zeit* aufgenommen, und zwar ebenso das Bach-Präludium wie das französische Lied. Und so wie menschenkundlich einerseits der physische und ätherische Leib mehr zusammengehören und andererseits der astralische Leib und das Ich, so liegen auch die musikalischen Zeitschichten paarweise dicht beieinander. Das strömende «Weiter» und die einzelnen Zeitpunkte liegen in der Erfahrung dicht beisammen; das gestaltende «zurück» des zeitlichen Gegenstroms und die Schicht der Überzeitlichkeit ebenso.

Jede in sich abgerundete Melodie (wie z. B. unser Lied) steht aber auch noch anders zur Zeit. Denn Sie hören zwar physisch die einzelnen Töne nacheinander, in der Ordnung der Teller und Tassen, worin sich die Physik gut auskennt, aber sofern Sie diese Töne musikalisch hören, *erleben Sie sie auch ein wenig alle zugleich*: Sie erleben die vergangenen Töne noch als anwesend, während Sie die gegenwärtigen hören, und das nicht in Form der gewöhnlichen Erinnerung. Sie erfahren auch die zukünftigen Töne schon im voraus, bevor sie erklingen, und das wiederum nicht in Form der gewöhnlichen vorausschauenden Planung. Dies kann jeder Musikhörer, jeder, der auch nur ein Liedchen singen kann, an sich selbst nachprüfen, kann sie als Beobachtungen selber machen. Nötig ist nur, auf das eigene Zeiterlebnis aufmerksam zu werden. Ganz stark hat diesen jedem Menschen anfänglich bekannten Grenzzustand offenbar W.A. Mozart erlebt, So beschrieb er in einer bekannten Briefstelle den Zustand der Gleichzeitigkeit dessen, was sonst nacheinander kommen muss. In diesen Zustand kommt er beim Komponieren eines Stückes («Ding»). Es heisst dort: «...und das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ichs hernach mit Einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen, im Geiste übersehe, und es gar nicht nach einander, wie es hernach kommen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmauss. Alles das Finden und Machen gehet in mir nur, wie in einem schönstarken Traume vor: aber das Überhören, so alles zusammen, ist doch das Beste.» (7)

Zwischen den Polen des Überzeitlichen (Geistiges) und des Unterzeitlichen (Physisches) lebt die eigentliche, die lebendige Zeit. Und das *in zwei Richtungen: in der Vorwärtsrichtung*

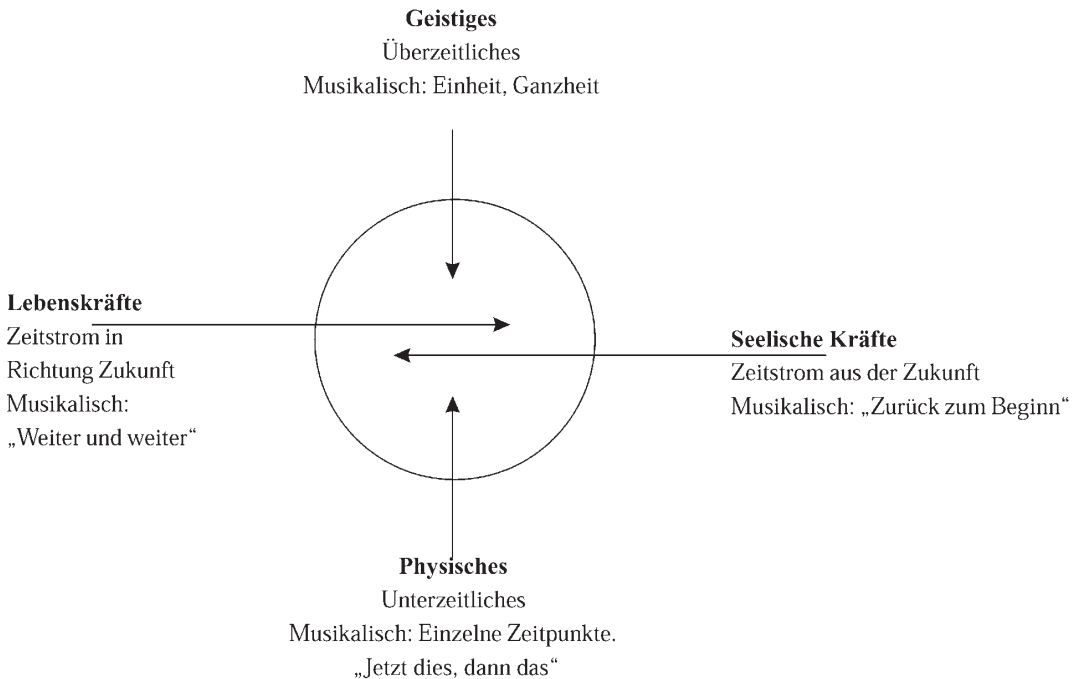
(Ätherisches) und in der Rückwärtsrichtung (Astralisches). Dass es eine Rückwärtszeit wirklich gibt, hat meines Wissens erst Rudolf Steiner dargestellt. Für Steiners eigene geistige Entwicklung war die frühe Entdeckung der verborgenen Rückwärtszeit nach seinem Zeugnis von grösster Bedeutung (8). Steiner benutzte 1910 einmal für die Ebenen der Zeiterfahrung das schematisierte Bild eines Kreuzes, um dessen Mittelpunkt ein Kreis gezeichnet ist. Der Kreis bedeutet die Seele, das Seelenleben, auch in seinen nicht bewussten Aspekten. Von oben wirkt das Ich (Geistiges Prinzip) in die Seele hinein. Das Geistige ist aber überzeitlich und steht im Bild deshalb von oben senkrecht auf die beiden Zeitströmungen des Vorwärts und des Rückwärts. Von unten her wirkt das Physische über die Wahrnehmungen. Das als noch nicht Lebendig-Zeitliche trifft im Bild von unten her auf die Zeitströmungen. Von links nach rechts ist das Lebensprinzip angeordnet (Zeitrichtung von der Vergangenheit in die Zukunft weiterfliessend), von rechts nach links das Astralisch-Seelische, das in der umgekehrten Zeitrichtung her auf die Seele trifft (4).

Zusammenfassend und mit Bezug zur Musik könnte man diese vier Zeitaspekte so beschreiben:

Das Physische wirkt als Kraft der Vereinzelung im Zeitpunkt, der für Musiker wie Hörer stets das «memento mori» darstellt, als etwas, das überwunden werden muss.

Die ätherische Zeit lebt als Zeitfluss, Zeitstrom von der Vergangenheit in die Zukunft und trägt elementaren Zusammenhang, elementare Kontinuität des Geschehens.

Die astralische Gegenzeit wirkt von der Zukunft in die Vergangenheit, also in Richtung Ursprung zurück. Wenn die Melodie oder das Stück sich rundet, sich schliesst, zur Anfangstonart oder sogar zum Anfangsston zurückkehrt, erlebt man unbewusst das Wirken einer gegenläufigen Zeitströmung.



Zeitkreuz Rudolf Steiners (vereinfacht und erweitert)

Die überzeitlich-ewige Schicht (Geistiges) wird im Gefühl einer übergeordneten Einheit der einzelnen Teile, Strömungen und Formen erlebt.

Beziehungen zum menschlichen Lebenslauf - Altwerden und Jungwerden

Wenn eine geschlossene musikalische Gestalt beginnt, öffnet sich ein Spannungsbogen, der erst erfüllt sein wird, wenn der letzte Ton verklungen ist. Vergleicht man eine solche Gestalt mit dem menschlichen Lebenslauf, so ergibt sich im Wahrnehmen der inneren Qualitäten, wie in beiden Fällen ein zeitlicher Organismus *jung* seine Bahn betritt und im Laufe seiner Entwicklung allmählich *alt* wird. Jung bedeutet hier auch zukunftsgerichtet, bedeutet, dass noch alle Möglichkeiten offen sind und dass nicht Erfahrung, sondern Aufstreben und Expansion vorherrschen. Alt heisst entsprechend: Die Melodie hat ihre Erfahrungen gemacht, hat ihren Höhepunkt durchschritten und kehrt schliesslich zum Ursprung zurück. Die erste Hälfte kann man als expansiv und in die Zukunft gerichtet erleben, die zweite aber als zurückkommend und das Erlebte abschliessend, also vergangenheitsgerichtet.

Ganz anders die offene musikalische Gestalt, die im Kleinen besonders in den Übergangsfloskeln *zwischen* musikalischen Themen, im Mittleren im *Übergang* und im grossen Maßstab in der *Durchführung* der klassischen Sonatenform deutlich wird. Denn jede kleine Überleitungs-floskel, jeder Übergang führt von einem alten Zustand in einen neuen: «Von *hier* nach *dort*».



Übergangstöne zwischen Altem und Neuem

Sie kennen alle solche kleinen für sich genommen nichtssagenden Übergangsfloskeln. Diese verknüpfen als kleine Brücken die zwei Hälften von in sich geschlossenen Themen oder leiten kurz von einer Melodie zur nächsten über. Der Übergang knüpft an etwas Bestehendes an und ist so schon durch seinen Auftrag, Brücke zu sein, zuerst der Vergangenheit zugewendet. Dann wendet er sich etwa in der Mitte um, macht einen ebenso wichtigen Stimmungswandel durch wie viele Themen der geschlossenen Gestalt in ihrer Mitte zwischen den Hälften. Diese innere Umwendung führt ihn der Zukunft zu, die er ja vorbereiten soll. Die zweite Hälfte des Übergangs, der «Brücke» ist ebenso stark von der Zukunft, vom Ziel her geprägt wie der Anfang von der Vergangenheit. Verglichen mit dem Lebenslauf heisst das aber überraschenderweise: Der Weg führt uns von *alt* nach *jung*. Von einem Jungwerden im musikalischen Übergang und der offenen Gestalt überhaupt können wir ganz sachgemäss sprechen, vom Altwerden beim geschlossenen Thema.

Jede Nacht werden Sie, wenn sie erschöpft («altgeworden») ins Bett gefallen sind und gut geschlafen haben, wieder ein wenig jünger. Am Morgen sind Sie jünger als am Abend vorher. Dass Sie trotzdem einen Tag älter geworden sind, widerspricht dem nicht.

Die offene Gestalt öffnet sich zu den Themen der Vergangenheit und Zukunft und die geschlossene rundet sich mehr in sich ab. Vielleicht ist es erlaubt, wenn wir schon von der menschlichen Biographie reden, eine grössere Dimension in die Betrachtung mit einzubeziehen. Mir scheint es, als trüge ein Thema ähnliche Kräfte und Tendenzen in sich wie ein menschlicher Lebenslauf zwischen Geburt und Tod, ein Übergang aber ähnliches wie in der Zeit zwischen Tod und neuer Geburt. Denn auch jene nachtodliche und vorgeburtliche Zeit

bedeutet ein Jungwerden in ganz ähnlichem Sinne, wie das hier im Kleinen musikalisch beschrieben worden ist.

- 1) Stefan Abels, *Pfeil und Bogen*—Vom Urphänomen musikalischer Form. Marzell 1999
- 2) Clemens Kühn, *Fomenlehre der Musik*. Kasse1 1987
- 3) Victor Zuckerkandl, *The sense of music*. Princeton 1971, daraus das Kapitel «Arrow and circle», teilweise übersetzt in Abels, *Pfeil und Bogen*
- 4) Rudolf Steiner, *Das Rätsel des Menschen*. GA 170, Dornach 1978, Vortrag vom 15.8.1916
- 5) Georg Kniebe (Hrsg.), *Was ist Zeit?* Stuttgart 1993 und Rudolf Wendorff, *Im Netz der Zeit*. Stuttgart 1989
- 6) Stephen Hawking, *Eine kurze Geschichte der Zeit*. Hamburg 1988
- 7) Zit. nach Heiner Ruland, *Die Neugeburt der Musik aus dem Wesen des Menschen*. Schaffhausen 1987, S. 142
- 8) Hella Wiesberger, Beiträge zur Rudolf-Steiner-Gesamtausgabe, Nr. 49/50. Dornach Ostern 1975
- 9) Rudolf Steiner, *Anthroposophie, Psychosophie, Pneumatosophie*. GA 115, Dornach 1980, Vortrag vom 4.11.1910.

Zur Lage der Kunst heute - im Besonderen der Eurythmie - aphoristische Gedanken

Werner Barfod

Mit dem 20. Jahrhundert beginnt in allen Künsten ein ungeheures Suchen nach neuen Ausdrucksformen. Die sinnlich wahrnehmbare Ganzheit der Themen, die Ganzheit der Schönheit im griechischen Sinne, wird einerseits aufgelöst und andererseits in einer anderen Ebene gesucht.

Für die Postmoderne ist das Wahrgenommene immer nur ein Teil der Wirklichkeit, deren Form überwunden werden muss, zu der die aktive Tätigkeit des Betrachters dazu kommen muss, damit die neue «Form» der Kunst entstehen kann. Rudolf Steiner führt das im Zusammenhang mit den plastischen Formen des Goetheanum aus, die nur durch das aktive Mitbewegen des Betrachters durch sich sprechen können. Das neue Kunstprinzip im 20. Jahrhundert ist das Erfühlen der inneren Form im Gespräch mit der innerseelischen Reaktion. (Rudolf Steiner: «Kunst im Lichte der Mysterienweisheit», GA 275 und «Die Welt als Ergebnis von Gleichgewichtswirkungen», 5. Vortrag vom 21. November 1914, GA 158).

Wie äussert sich der Umschwung am Anfang des 20. Jahrhunderts?

Jede Kunst greift zurück auf ihre Kunstmittel und setzt diese unmittelbar als künstlerischen Ausdruck ein. Die Plastik ergrift die Basisqualitäten der Formen, die Malerei sucht durch die Qualität der Farbe selbst wirksam zu werden, die Musik greift zum Ton, zum Intervall als selbständigem Bestandteil usw. In jeder Kunst wird das entsprechende Kunstmittel so eingesetzt, dass durch dieses selber der künstlerische Ausdruck erscheinen kann, Anlass wird für den Wahrnehmenden, um zu einem geistdurchlässigen Kunsterleben zu kommen.

In der Eurythmie, der neuen Bewegungskunst, ist die Lautgebärde, die Ton- und Intervallgebärde, die Farbgebärde usw. der einzelne Baustein des Bewegungsausdrucks. Der Ätherleib ist Grundlage des Bewegungsmenschen, nach den kosmischen Wortgesetzen erbildet, vom Ich ergriffen; aus ihm erscheinen die eurythmischen Ausdrucksmittel. Das bewusste Be-

seelen der Bewegung durch Denken – Fühlen – Wollen, erscheint durch die drei Kunstmittel der Eurythmie in der

geführten Bewegung
der gefühlten Bewegung
und der gestalteten Bewegung.

Dadurch, dass der Mensch selber einen eigenen Bewegungsmenschen zum Instrument hat, kann er mit seinen Seelenkräften differenziert frei und phantasievoll das einzelne Bewegungs-, Wortelement als Ausdrucksmittel erscheinen lassen. Vielleicht darf man sagen, dass in der Eurythmie der Kunstimpuls des 20. Jahrhunderts am differenziertesten veranlagt ist, er sich aber auch erst im Laufe der folgenden Jahrhunderte voll entfalten wird.

Die Problemstellung dieses 20. Jahrhunderts deutlich zu bekommen, sind kurz noch einige Betrachtungen erforderlich. Die Arbeitsweise der Kunst kennt zwei Quellen: Die impressionistische durch die Sinnesprozesse angeregt und die expressionistische durch die aufsteigenden Visionen angeregt. In der Seele wird die Phantasie auf diese zwei Arten tätig im künstlerischen Schaffen.

Der Ätherleib kann an die Sinnesqualitäten aus der Welt symbiontisch Sinnesqualitäten anschliessen. Für Goethe war es zum Beispiel selbstverständlich, die rotgelben Farben als warm und die blauvioletten Farben als kalt zu erleben. Er schloss an diese Farbklänge, die Klangfarben Dur für die kalte Seite und Moll für die warme der Farben an.

So lässt sich die Tätigkeit der Phantasie beschreiben. Rudolf Steiner nennt diese Seite die impressionistische Arbeitsweise. Auf der anderen Seite kann aus dem unbewussten Ätherleib z.B. aus der Erinnerung, ein Inhalt als «Vision» im Fühlen aufsteigen, sie mit Sinnesqualitäten symbiontisch zum künstlerischen Schaffen verdichten. Das ist die andere Art der Arbeitsweise der Phantasie, die Rudolf Steiner die expressionistische nennt. (Rudolf Steiner: «Kunst- und Kunsterkenntnis», Vortrag vom 15. Februar 1918, GA 271.)

Was ist die Aufgabe der Kunst?

«Die Kunst steht mitten zwischen den Offenbarungen der Sinnenwelt und der geistigen Wirklichkeit. Anthroposophie will vor den Menschen die geistige Welt hinstellen. Kunst ist der Abglanz des Geistes in der Sinnenwelt.» (Rudolf Steiner, 8. Juni 1924, GA 260a)

Wie sieht diese Aufgabe für den Menschen am Ende des 20. und Beginn des 21. Jahrhunderts aus? Das Dargebotene soll individuell und existentiell durchlebt sein, es soll wahr sein und in der Hingabe an die Kunstmittel objektiviert erscheinen und den Betrachter betroffen machen, ihn in seinem Fühlen reicher, erfüllter, lichter werden lassen.

Paul Klee lässt auf seinen Grabstein schreiben: «Diesseitig bin ich gar nicht fassbar. Denn ich wohne grad so gut bei den Toten wie bei Ungeborenen. Etwas näher der Schöpfung als üblich, und noch lange nicht nahe genug.» (Tagebücher von Paul Klee 1898-1918).

Das sagt etwas darüber aus, wie der Künstler als Individualität strebt, aus dem Geistigen heraus, aus den geistig-ätherischen Gesetzen der Kunst, durch die Kunstmittel aus einem ätherischen Tableau heraus, seine Kunstwerke zu schaffen.

Es wird heute die Improvisation sehr kultiviert, die Initiative zum Tun gilt als einzige künstlerische Anregung. Dabei ist jede Bewegung eine Schöpfung, Kunst und Leben stehen nahe beieinander. Zugleich wächst die Absicht, über alles Getane zu reflektieren; wenn das gelingen soll, muss es ein Reflektieren aus den Herzkraften werden, ein ständiges Ringen um die Mitte.

Dieses Ringen um Gleichgewicht äussert sich in allem künstlerischen Schaffen. Individuell

und wahr für den Einzelnen, existentiell durchlebt, birgt es die Gefahr, in meinem eigenen Erleben stecken zu bleiben, und es schon für eine objektivierte Hingabe zu halten. Mit meinem Fühlen den Idealen nachzustreben und sie nicht individualisieren können, lässt mein künstlerisches Schaffen auch nicht wirksam werden. Erst wenn es gelingt, sich durch die künstlerischen Mittel mit ihren Gesetzen frei zu fühlen im künstlerischen Schaffen, kann in der Hingabe und der Identifikation mit dem Kunstmittel ein individueller und existentieller Ausdruck entstehen, der auch wahrheitsgemäss ist.

Die Auseinandersetzung mit den Gegenkräften ist eine unmittelbare auf allen menschlichen und künstlerischen Ebenen. Das ist wohl das Motiv, das den Menschheitsrepräsentanten zwischen den Widersachermächten für den darstellenden Künstler im Hintergrund auf der Bühne hinter sich als Urbild empfinden lässt.

In unserem Jahrhundert, dem Beginn des lichten Zeitalters, handelt es sich darum, gemäss den ätherischen Gesetzmässigkeiten in allen Künsten zum künstlerischen Ausdruck zu finden.

Die Entwicklung in unserem Jahrhundert beginnt mit einem kraftvollen Erneuerungsimpuls in allen Künsten, geht durch alle Einseitigkeiten und Verirrungen hindurch. Es ist das mit allen Hindernissen ein Ausdruck der Freiheit des Einzelnen, von allen Traditionen und Bindungen sich zu befreien, in der Moral in jedem Moment sich zu entscheiden (Situationsethik) aus dem Verhältnis zu sich selbst. In den letzten Jahren stehen wir in der Kunstwelt einerseits davor alles in Frage zu stellen (Dekonstruktion), andererseits eine Lösung nur in sich selber finden zu wollen. Es ist das faustische Stehen am Abgrund, um zu einer inneren Wende sich aufzuraffen. Wir stehen an der Schwelle des individuellen Suchens nach einer geistigen Verbindlichkeit.

Was hindert uns?

Die Kommerzialisierung der Kunst, die Medien, lassen die Kunst zum Massenprodukt werden auf der einen Seite, während auf der anderen Seite Honorare in schwindelnder Höhe gezahlt werden für eine Elite. Die Konsumgesellschaft ist fast nur noch für sensationsangereicherte Events ansprechbar, will fasziniert und unterhalten werden. Die Kunst als notwendiger Bestandteil des Lebens ist fast nicht mehr existent.

Haben die durch die Anthroposophie impulsierten Künste genügend Kraft, um den Herausforderungen der Gegenkräfte gewachsen zu sein? Oft scheint, dass uns Zeitgenossen die Faszination des Experiments oder die Lähmung gefangen hält. Haben wir den Mut zu einem Neubeginn, in Bescheidenheit den Weg zu den Quellen der Kunst zu gehen? Nehmen wir das Schicksal des modernen Künstlers an, das Schicksal des Johannes Thomasius?

Das heisst, sich auf die Kunstmittel besinnen, sie neu ästhetisch zu durchdringen, in ihnen ein Stück zu erwachen, um sich um eine Mitte zu bemühen: «Nicht ich, aber der Christus in mir!» Die Forderung des lichten Zeitalters heisst wohl auch, den Schwellengang des Menschen zu bejahren, die auseinanderfallenden Seelenglieder zusammen halten zu lernen!

Auch für die Eurythmie gilt es, selbständig die Wege zu den Quellen der Kunst zu gehen, mit den Kunstmitteln im bewussten Beseelen der Bewegung schrittweise zu erwachen. Die Tradition trägt nicht mehr; alles in Frage zu stellen, ohne neue Grundlagen zu schaffen, führt ins Chaos. Es bleibt nur, neu exakte Phantasie zu entwickeln, um zu sicherem Erleben der eurythmischen Gebärden zu kommen, die Elemente der Eurythmie neu zu ergreifen und sicherfüllt, in aller Bescheidenheit in die Welt zu stellen. Dabei werden sich auch neue Formen der Zusammenarbeit und der künstlerischen Darstellung entwickeln.

Fragen zum dreidimensionalen Raum in der eurythmischen Gestaltung / Teil II

Rosemarie Bock, Eurythmistin, Stuttgart

Welche Qualität finden wir eurythmisch in der Breitendimension?

Die unbewegte äussere Gestalt des Menschen tritt uns relativ symmetrisch entgegen. Je ebenmässiger die Gestalt, desto mehr entspricht sie ja auch dem allgemeinen Schönheitsideal. Diese Gleichgewichtigkeit der äusseren Form wirkt zunächst unindividuell, und bringt nur durch feine Asymmetrien im Antlitz eine individuelle Prägung zum Ausdruck. Inwendig herrscht allerdings organisch und funktionell eine deutliche Asymmetrie, die allgemeinmenschliche Züge trägt. Hier sind die höheren Wesensglieder verborgen wirksam. Kaum jedoch bewegt sich und handelt der Mensch, erscheint eine Seitenbevorzugung, eine Einseitigkeit im Gebrauch der Glieder. Es soll hier die Seitendominanz aber nicht weiter behandelt werden.

Die schöne, gleichseitige, symmetrische Gestalt wird in Tanz, Gymnastik und Turnen als Instrument benutzt, als wären die beiden Seiten auch wirklich gleichwertig. Es setzt die Bewegung hier eindeutig bei der äusseren Erscheinung an.

Unter diesem Gesichtspunkt kann uns Staunen und Begeisterung überkommen, wenn wir entdecken, dass wir in der Eurythmie zwar viele symmetrische Übungen haben und natürlich immer um Gleichgewicht bemüht sind, dass aber unser Rechts und unser Links eine ganz verschiedene Sprache sprechen. Sie sprechen miteinander, und sie sprechen mit dem ganzen Umraum individuell. Es handelt sich hier um die allgemein menschheitliche Bildung, die nicht in der Seitendominanz zum Ausdruck kommt. Die Gleichgewichtigkeit kann in der Eurythmie überwunden werden. Was zwischen dem Rechts und dem Links nur einen spannungslosen Dialog zustande bringen könnte, wird aufgebrochen.

Wie entsteht das dramatische Zusammenspiel von diesen zwei ungleichen Seiten? Zunächst muss die Grundlage für diese Ungleichheit gefunden werden. Wir finden sie nicht in der physischen Gestalt und nicht im äusseren Raum. Einerseits spricht die innerphysische Gestalt der Organe hier mit, andererseits wirken auch höhere Kräfte herein, die sogar in der Menschenatur in gewisser Weise ein Kampffeld haben für ihre entgegengesetzten Intensionen.

Ein herrliches Freiheitsgefühl in der Eurythmie kann aufkommen, wenn wir diese Möglichkeiten des Hin und Her, der Gewichtung in ihrer ganzen Ausdrucksfülle immer wieder neu entdecken.

Zunächst sei ein Blick auf die Kräfte geworfen, die in den Menschen hereinwirken, sich in ihm begegnen und bekämpfen möchten. Von Rudolf Steiner erfahren wir, dass von rechts die ahrimanische Weltenmacht in den Menschen hereinwirkt und von links die luziferische Weltenmacht.¹ Wie ein «aufgestautes Befestigungswerk» haben sie Barrikaden gegeneinander aufgerichtet. (Das Gleiche gilt auch für die Raumesrichtungen Vorne-Hinten und Oben-Unten). Aber diese beiden Mächte können im Menschen nicht unmittelbar aneinanderkommen. Die guten Götter haben Grenzen aufgerichtet, die einen inneren Raum freihalten. Und wenn auch aus den sechs Richtungen Geschosse in den ausgesparten Raum gesandt werden; der Mensch hat diesen Freiraum.

In der grossen Plastik Rudolf Steiners steht der Menschheitsrepräsentant in der Mitte. Doch auch er selbst ist nicht symmetrisch in seinen Gebärden. Er zeigt uns links die aufsteigende und rechts die absteigende, hinabweisende Gebärde, die die beiden Gegenmächte in ihren Grenzen halten. Auch die Gestaltung des Antlitzes, des Gewandes und der Beine ist nicht symmetrisch. Letztere soll ausdrücklich die Intension des Schreitens vermitteln.²

Wirklichkeit braucht. Sie sucht die äussere Stütze, fühlt die Schwere und Materialität in der physischen Welt; dort kann sie sich verankern, «versichern».

Mit den Qualitäten des Rot und des Blau erspüren wir im Links und Rechts diese Verschiedenheit der beiden ähnlichen und doch so unterschiedlichen Seelenfähigkeiten. Im Rot flammt die Standhaftigkeit durch die linke Seite der Gestalt hindurch, von der Fußsohle durch den ganzen aufstrebenden Menschen. Und im Blau sinkt die Kraft der Sicherheit durch die Gestalt zur Erde hin, zieht durch den rechten Fuss den Menschen in die Schwere. Es muss ein Ausgleich gefunden werden, denn die beiden Mächte von Licht und Finsternis haben mitgewirkt und haben versucht, eine Spaltung herbeizuführen. So wird nun in der Mitte die waagehaltende Kraft des Grün im «Das bin ich» gesucht, durch die wiederum eine stärkende höhere Macht hindurch wirkt. Das Grün flutet durch das menschliche Rückgrat, wo die saugende Kraft – links, Rot – und die lastende Kraft – rechts, Blau – auseinandergehalten werden und zum Ausgleich gebracht werden können.

Bildhaft ist dieses Geschehen in der Pastellskizze von Rudolf Steiner «Licht und Finsternis», 1923 dargestellt, die auch «Luziferisch-Ahrimanisch» genannt wird. Darauf sind zwei Antlitze schauend zu sehen, ein rot-gelb flammendes von oben links, ein bläuliches von unten rechts. In der Mitte trennend von oben nach unten ist das Grün zu sehen, das sich deutlich in zwölf seitlichen Strömungen von rechts nach links gliedert. Nicht als Antlitz gebildet, sondern als lebendige Mitte, die die kosmische Zwölffheit mit der irdischen Zwölffheit des mittleren Menschen verbindet, scheint hier ein Übergeordnetes, Ordnendes Drittes auf. Es ist hier also das Grün, das uns hilft, das Auseinanderklaffen von Rechts und Links zu besiegen und die innere Stärke des «Das bin ich» aufkeimen zu fühlen. Die Skizze wurde von Isabella de Jaager für die Übung herangezogen, um ihr einen konkreten, helfenden Hintergrund zu geben.

Die ursprünglich von R. Steiner gegebene Übung war ein ruhiges Gehen mit der Empfindung «standhaft» beim Schritt mit dem linken Fuss und «sicher» beim Schritt mit dem rechten Fuss. Sie wurde gegeben als innere Hilfe bei Herzschwäche und Schwindel, um das Hin-aufsteigen auf den Dornacher Hügel zu ermöglichen (Wie weit die ausführlichere Übung auch von Rudolf Steiner stammt oder von Isabella de Jaager, ist nicht ganz klar).

Es ist hier eine Übung entwickelt worden, die in ihrer Dreigliedrigkeit und dem Rot-Blau-Grün eine stärkende Wirkung hat, im oben zitierten Sinne innere Barrikaden aufrichtet. So wie die Ur-Übung IAO das Hinten-Vorne und die Mitte zum Ausdruck bringt und in ihrer hygienisch eurythmischen Variation das Oben-Unten-Mitte, so entstand hier ein Pendant für das Wirken im Bereich von Links-Rechts und Mitte.

Interessant für das unterschiedliche Wirken der beiden Seiten im Menschen ist es für die Eurythmie, dass es besonders im Bewegen der Beine zum Ausdruck kommt, in der Willensregion. Man könnte auch sagen: Das Gespräch mit der Erde ist stark von der Zweifheit der Beine geprägt. Zwar spüren die Arme und Hände deutlicher die unterschiedliche Aussagekraft der Seiten, ganz abgesehen vom praktischen Gebrauch. Doch die pädagogisch-therapeutische Arbeit soll bewusst bei den Beinen und Füßen beginnen und mit ihrer Sprache den Menschen durchlichten. Dies zeigt uns klar eine weit bekanntere Links-Rechts-Übung, die Bejahung und Verneinung.

Das linke Bein sagt Ja, das rechte sagt Nein. Auch die Vorne-Hinten-Richtung ist wichtig, doch die Tätigen sind die beiden verschiedenen Seiten.

Im Heileurythmiekurs sagt Rudolf Steiner: «Wenn ein Urteil eurythmisch fixiert wird, eine Bejahung oder Verneinung, so ist das ein Gedanke, der reitet auf der Bewegung. Und

dadurch, dass der Gedanke auf der Bewegung reitet, setzt man einerseits tatsächlich einen Teil dieses Wesens heraus; da der Gedanke auf der Bewegung reitet, nimmt man andererseits einen Teil gründlicher in sich hinein, als es sonst ist. Das heisst, man macht eine Bewegung, durch die man eigentlich wacher wird, als man sonst ist. Solche Bewegungen sind tatsächlich aufweckende Bewegungen.»⁴ Leider sagt Rudolf Steiner weder hier noch bei der Einführung des Ja-Nein 1915 etwas über das Links-Rechts. Es wurde einfach so angegeben.

Wir können uns hier beim Ja-Nein wohl auch an der oben genannten Übung mit der Differenzierung in Standhaftigkeit und Sicherheit orientieren. Und so kann die einfache Bejahung und Verneinung – mit Hinweis auf eine schnelle Durchführung – in vielen Bereichen eurythmischen Arbeitens zur allgemeinen Schulung hilfreich sein. Insbesondere bewährt sie sich für das Pubertätsalter.

Bewusst eingesetzt im künstlerischen Darstellen der Eurythmie wirkt das Ja-Nein sehr stark; man «horcht auf», schaut genauer hin. Das gilt selbstverständlich für alle Fußstellungen. Unter ihnen gibt es noch mehr seitenbestimmte, die aber hier im einzelnen nicht genannt zu werden brauchen.

Weitere Differenzierungen innerhalb der Breitendimension finden wir in Dur und Moll, bei den Kopfhaltungen und bei etlichen Eurythmiefiguren der Laute und Seelenhaltungen.

Hierzu ist in erster Linie zu fragen: Haben wir es zum Beispiel bei Dur und Moll mit Urelementen des Eurythmischen zu tun, mit übergeordneten Gesetzmässigkeiten? Oder sind die Akkorde Gebärden, die die menschliche Gestalt allein betreffen und die persönliche Aussage im Musikalischen bekräftigen? Ist ersteres der Fall, so sollte die Gebärde auch mit dem äusseren Raum zusammen wirken, d.h. die rechts betonte Durgebärde sollte in den rechten Raum hineinklingen. Mit jeder Wendung oder Drehung wird sie jedoch eine Ausdrucksgebärde an der eigenen Gestalt bleiben, die ihre Bedeutung für ein vom Zuschauer zu erlebendes Rechts verliert.

Hiermit werden nun die Raumformen angesprochen, für die wir wenige Angaben Rudolf Steiners in bezug auf eine Seitendifferenzierung haben.

Aus dem Kurs für «Sprachgestaltung und Dramatische Kunst» lernen wir, dass der Zuschauer das Bühnengeschehen mit beiden Augen verschieden aufnimmt. Das rechte Auge ist mehr auf das Verstehen, das linke mehr auf Interesse-Haben eingestellt. Wenn also etwas Interesse-Erregendes auf der Bühne geschieht, soll der Schauspieler vom Zuschauer aus von rechts nach links gehen. Soll auf den Verstand des Zuschauers, auf das Verstehen gewirkt werden, geht es von links nach rechts.⁵ Diese Grundrichtungen sind vielleicht auch in der Eurythmie zu finden oder zu verwirklichen.

Einen bedeutsamen Hinweis Rudolf Steiners haben wir ja aus der ersten Zeit: Im Zusammenhang mit dem «Hallelujah» soll das Pentagramm nach rechts vorne begonnen werden.² Manches mag noch in den vielen Standardformen verborgen sein, was unter dem Gesichtspunkt der Rechts-Links-Gesetzmässigkeit erforscht werden könnte.

Zusammenfassend können die drei Raumesqualitäten in bezug auf das eurythmische Gestalten etwa so charakterisiert werden: Die Mitte, das ewig bewegte Zünglein an der Waage, wird erlebbar zunächst in der ruhenden Gestalt. In ihr verläuft die Bewegung innerhalb der Vertikalen, des Auf und Ab, das beständig das Gleichgewicht sucht in der Aufrechten. Sie hält in der Aufrichtung die Beziehung zu Himmel und Erde. In der Breitendimension ist die Mitte stets Ergebnis zwischen zwei widerstrebenden Mächten, sie sucht Ausgleich. Das höhere Dritte wird zwischen rechts und links aufgebaut. Anders die Tiefendimension Hinten-Vorne: In ihrer willenshaften Tätigkeit lebt sie zwischen der sichtbaren und unsichtbaren Welt. Hier wird die Mitte zum Durchgang, zum Dazwischen oder zum Schreiten durch das Tor. Die UR-IAO-Übung nimmt die aufrechte Mitte zum Ausgangspunkt und erobert sich danach den

dahinterliegenden und den davorliegenden Raum.

Zwischen Licht und Finsternis, zwischen singenden und bedrängenden Kräften, auf «des Messers Schneide» lebt der Mensch, entfaltet sich Bewusstsein. Kein Raum besteht hier. Alles ist nur Begegnung, Sich-Treffen, pfeilrechte Entschlusskraft, Augenblick, - aus entgegengesetzten Welten zusammengefasst. Dadurch, dass der Mensch zwei Seiten hat, die sich Unterschiedliches zu sagen haben, kann er sich als Mensch fühlen, eine geschlossene feine Ich-Vorstellung entwickeln.⁶

Mit jeder eurythmischen Gebärde sind die beiden Gegenseiten am Werke. Raumlos muss die Augenblickskraft in dieser Dimension entfaltet werden.

¹ GA 158 «Der Zusammenhang des Menschen mit der elementarischen Welt», 5. Vortrag, 21.11.1914

² Alexander Strakosch: «Lebenswege mit Rudolf Steiner»

³ GA 277a Entstehung und Entwicklung der Eurythmie

⁴ GA 315 Heileurythmiekurs, 16.4.1921

⁵ GA 282 «Sprachgestaltung und dramatische Kunst»

⁶ GA 214 «Das Geheimnis der Trinität», 22.8.1922

Briefwechsel zum Thema:

Farbige Gestaltung der toneurythmischen Bekleidung

(ausführliche Fortsetzung folgt)

Brief von Julian Clarke, Stuttgart

Lieber Hans-Ulrich Kretschmer,

ich las mit Interesse Ihren Artikel im Sektionsrundbrief, Michaeli 2000. Die Bemerkungen zum stilistischen Ausdruck in Kleid- und Schleiergebrauch könnten durchaus nützlich sein, dort wo (wie oft) zu wenig stilistische Differenzierung in der Toneurythmie sichtbar ist. Ihre Beschreibung der Barockepoche kommt mir jedoch etwas irreführend vor; das Barocke ist natürlich das Eigene, Seltsame, Individuelle in der Kunst, einfach vom Wort «Barock» («Sonderbar», «exzentrisch») her. Das Wort wurde auch damals in der Kunst so verwendet (wenn nur für Malerei und Architektur, nicht für Musik). Barock ist Shakespeares Hamlet und König Lear, Monteverdis Ariana, das bittere Weinen von Petrus in Bachs Passionen, der Ausdruck des «Affekts». Allerdings wird in der Instrumentalmusik der Affekt vielfach eben in *eine* gegebene strömende Bewegung hineingegossen; darüber sollte man jedoch nicht den leidenschaftlichen Ausdruck vergessen!

Die ersten drei Absätze Ihres Artikels haben mich eine andere Fortsetzung erwarten lassen, als die tatsächliche: ich erwartete Äußerungen zu Steiners Farbangaben, die jedoch gar nicht erwähnt werden. Haben Sie eine Fortsetzung in dieser Richtung im Sinn? Ich selbst schrieb im *Rundbrief Nr. 25/1995* in aphoristischer Weise zu diesem Thema – eine Photokopie lege ich bei. Ich finde das Thema so wichtig, dass Ausführlicheres dazu höchst wünschenswert wäre. Damals vermutete ich, dass niemand einen ausführlicheren Beitrag in strengerem Stil lesen würde, fühle mich aber jetzt ein bisschen versucht, - wenn sich die Zeit finden lässt! – einen zweiten Anlauf zu nehmen. Es wäre sehr interessant, etwas von Ihnen in dieser Richtung zu hören. Ich sprach kurz mit Werner Barfod darüber; er wäre sicherlich geneigt, einen weiteren Beitrag zu veröffentlichen.

Gedanken zu Rudolf Steiners Farbangaben für Toneurythmiekostüme

Julian Clarke, Stuttgart

Wenn man bei Rudolf Steiners Toneurythmieformen den musikalischen Stil mit der dazugehörigen Eurythmieform vergleicht, so ergeben sich einleuchtende Zusammenhänge, namentlich zwischen den eurythmischen Formelementen einerseits und dem rhythmischen Ablauf, dem Bewegungsstil der Musik andererseits. Aber welcher Zusammenhang besteht zwischen der Musik und den dafür von Rudolf Steiner angegebenen Kostümfarben? Gehören zum Beispiel bestimmte Farben oder Farbkombinationen mehr zu Dur, andere zu Moll? Oder zu schnellen bzw. langsamen, zu dynamisch abwechslungsreichen bzw. gleichmässig bewegten Tempi? Oder zum Barock, zur Klassik, zur Romantik?

Eine Übersicht über die Farbangaben Rudolf Steiners gibt das Buch «Beleuchtungs- und Kostümangaben für die Toneurythmie» (Rudolf Steiner Verlag, 1975). Die häufigste Farbkombination ist: gelbes Kleid, blauer Schleier. Welche Stücke haben diese Farben zugewiesen bekommen? Sie erstrecken sich vom barocken Corelli (einem der frühesten Komponisten, zu deren Werk Rudolf Steiner Eurythmisches beitrug) über die Klassik bis zum Spätromantiker Niemann, einem deutlich jüngeren Zeitgenossen Rudolf Steiners. Darunter befinden sich schnelle, gemässigte und langsame Tempi, Dur sowie Moll, Kreuz- sowie B-Tonarten, die verschiedenen gängigen Taktarten, Zartes, Kräftiges, lyrisch fließendes, dramatisch Kontrastreiches - alles gut verteilt auf die drei Standardinstrumente (Klavier, Violine, Violoncello). Diese Farbkombination scheint für jegliche Art Musik gleichermaßen verwendbar zu sein! Die umgekehrte Anwendung der Kombination (blaues Kleid, gelber Schleier) ist ähnlich häufig und die Palette der entsprechenden Musikstücke ähnlich breit.

Dies ist fast wie eine Regel: eine gegebene Farbkombination und deren Umkehrung werden ähnlich häufig angegeben und scheinen in der Anwendung fast austauschbar zu sein. Nicht selten werden sie bei Duo- oder Gruppenstücken gleichzeitig eingesetzt (wie z.B. beim Elfentanz von Grieg). Die Standardkombinationen sind (neben Gelb-Blau): Rot-Grün; Blau-Rot; Rot-Gelb. Sie werden alle für verschiedenste Arten von Musik eingesetzt. Ist ihre Anwendung also willkürlich? Gibt es keinerlei Anhaltspunkte bei der Wahl der Farben für ein gegebenes Musikstück? Aus den verhältnismässig selten angegebenen Farbkombinationen lassen sich doch Schlüsse ziehen. Die drei Solostücke mit der Farbkombination Gelb-Grün (bzw. Grün-Gelb), zum Beispiel, haben ein Wichtiges gemeinsam. Es sind: ein barockes Geigenallegro von Veracini (A-Dur, Dreivierteltakt, heiter bewegt); die Grave-Einleitung zur erklassischen Sonate Pathétique von Beethoven (C-moll, Viervierteltakt, mit stockender Bewegung und düsterer Stimmung); und ein wildromantisches Klavierprélude von Skrjabin (es-moll, Fünfzehnteltakt, in grimmig gehetztem Presto). Diese extrem verschiedenen Stücke wurden damals alle von derselben Eurythmistin dargestellt, nämlich von Emica Senft. Nicht in erster Linie die Musik ist ausschlaggebend, sondern die Bewegung der betreffenden Eurythmistin bei dieser Musik! In diesem Falle handelt es sich um eine sehr temperamentvolle, die zudem sich besonders mit den Farben auseinandersetzte. Sie bekam auch sonst selten die Standardkombinationen, dafür häufig auffallende Farben, z. B. für den zarten ersten Satz der g-moll Tartini-Sonate das einmalige Dunkelrot-Hellrot. Die zwei Soli mit orangenem Kleid und violetter Schleier (Bach und Grieg) wurden beide von Frau Schuurman dargestellt, die auch sonst häufig Orange, Hellorange oder Gelb bekam. Die drei Angaben für Frau Zuccoli dagegen enthalten alle Blau. Flossy von Sonklar muss sich sehr rötlich bewegt haben! Ihre Kostüme reichen von Orange über Zinnoberrot, Rot und Violett zu Hell-Lila, sei es für das G-Dur Musettchen von Bach oder das Prélude «zornig, abrupt» von Skrjabin.

Gibt es keinerlei direktere Beziehung der Farben zum Musikstück? Streichinstrumente bekommen sehr häufig Rot oder Gelb, die vielen Beethoven-Stücke nie Gelb-Blau, die wenigen Schubert-Stücke meist Rot-Grün. Grün mit Lila oder Violett wird meist für Musik des 18. Jahrhunderts gegeben. Eine Ausnahme bildet jedoch der Elfentanz von Grieg, wo Grün-Violett als Alternative, wohl für eine Neubesetzung, gegeben wurde. Die ursprünglichen Farben waren Weiss-Gelb! Insgesamt sind die Bezüge zum einzelnen Eurythmisten eindeutig stärker als die zum einzelnen Stück. Um sie näher zu studieren, bräuchten wir ein Büchlein mit Bildern, Wesensbeschreibungen und Bewegungscharakterisierungen aller Pioniere, die diese Stücke eurythmisch in die Welt setzten! *Quelle: Rundbrief Nr. 25/1996*

Brief von Hans Ulrich Kretschmar

Lieber Julian Clark,

herzlichen Dank für Ihren Brief – Auf Ihre Bemerkungen und Fragen will ich gerne antworten. Ihren Artikel im Rundbrief habe ich übrigens seinerzeit gelesen, so dass er mir nun nicht neu war.

Zum Barock: Ich glaube nicht, dass man dieser Epoche näherkommt durch eine begriffliche Klärung des Wortes «Barock», sondern nur durch eine bewusstseinsgeschichtliche Untersuchung des (musikalischen) Lebensgefühls dieser Zeitepoche. Dies habe ich in meinem Artikel «Die Stile der neuzeitlichen Musikgeschichte und die *Ideale* der Toneurythmie» im Rundbrief Ostern 2000 angedeutet. Eine ausführliche Beschreibung in Buchform wird kommen. Leidenschaftlichkeit ja, aber als reine Empfindung und noch nicht so stark subjektiv durchdrungen wie etwa in der Romantik. Übrigens bin ich durch die Eurythmie selber und meine eigenen Interpretationserfahrungen auf diese Einschätzung der Stilepoche von ~1600–1750 gekommen.

Zu den Farben: Worum es mir ging in meinem Aufsatz, war gerade die Darlegung, dass es *keine* Gesetzmässigkeiten in den Farbangaben Steiners gibt, ausser in der individuellen Qualität des Stückes selber. Und die ist bei jedem Stück anders. Dass sich hier bestimmte Kombinationen häufiger finden, andere weniger, scheint mir nicht so verwunderlich, handelt es sich doch um die Grundfarben Blau, Rot, Gelb sowie die daraus resultierenden Grün, Orange, Violett (Lila). Die letzteren beiden erwähnen Sie nicht, weil sie weniger vorkommen. Ob dies eine Regel ist, liesse sich allerdings erst sagen, wenn man nochmal 1000 Stücke mehr hätte mit zuverlässigen Farbangaben.

Einen Zusammenhang mit den ausführenden Eurythmist(inn)en sehe ich nicht. Ich würde die Sache allenfalls umdrehen: Vermutlich haben die Eurythmist(inn)en sich Stücke ausgesucht, zu denen sie aufgrund ihres Temperaments, ihres Charakters eine Affinität hatten. Deshalb die damit verwandten, gleichen Farbangaben, die sich häufen. Doch liegt die Ursache in den Stücken selber, nicht in den Ausführenden. Nur das die Ausführenden sich Stücke ausgesucht haben mögen, die der Natur ihres Bewegungsmenschen entgegenkam.

Jedes Stück hat seine individuelle Farbkombination, die zu seinem Wesen gehört. Für verschiedene Eurythmisten lassen diese sich etwas variieren, das glaube ich schon. Aber innerhalb doch ziemlich enger Grenzen. Übrigens verändert auch die Interpretation des Musikers graduell die Farben. Was mir bei den Farbangaben aber so stark auffiel, war, dass ich an ihnen soviel über den Stil lernte. Denn nur wenn ich den Stil und seine Konsequenzen für die eurythmische Bewegungsgestaltung greife, erschliesst sich mir die Richtigkeit von Steiners Farbangaben. Gehe ich mit einem unadäquaten Stilempfinden an ein Stück, komme ich von mir aus schnell zu ganz anderen Ergebnissen. Wir sind von Natur aus in bestimmten Stilen mehr zu

Hause als in anderen, von daher subjektiv befangen, Rudolf Steiners Farbangaben sind eine Hilfe im Überwinden dieser Einseitigkeiten und eine Schule, um selber aus einem guten Stilempfinden heraus die Farben für ein Stück zu wählen, für das es keine Angaben gibt.

Die eurythmischen Bewegungen zur Darstellung der sieben Seinsweisen des Menschen-Ichs

Thomas Göbel

Im Michaeliheft 2000 des Rundbriefes der Sektion für redende und musizierende Künste wurde die Darstellung der sieben inneren Seinszustände der Seele und deren eurythmischer Ausdruck für diese Ausgabe des Rundbriefes angekündigt. Die hiermit vorgelegte Betrachtung bezieht sich wie die vorangegangene auf den zehnten Vortrag des Zyklus: «Eurythmie als sichtbare Sprache» GA.279 vom 7. Juli 1924.

Nachdem Rudolf Steiner in diesem Vortrag die zwölf Formen des menschlichen Seelenleibes besprochen hat, fährt er fort:

«Nun haben wir ringsherum den Menschen in seinen Elementen erschöpft. Sie sehen, man kann den Menschen in zwölf Elementen darstellen und kann durchaus Gesten finden, welche diesen zwölf Elementen entsprechen.

Ich brauche aber noch sieben weitere Eurythmisten. Fangen wir hier in der Mitte an: Strecken Sie die Arme aus, den rechten Arm nach vorne, den linken nach hinten, und jetzt müssen Sie mit beiden Armen gleichzeitig eine Kreisbewegung ausführen. Sie brauchen das aber erst durchzuführen, wenn alle ihre Anweisungen bekommen haben.»

Und in gleich lapidarer Kürze werden die noch darauf folgenden sechs Bewegungen beschrieben, die in der Abbildung 1 dargestellt sind. Rudolf Steiner benennt die Bewegungen folgendermaßen:

Ausdruck des ganzen Menschen (a)
Liebende, hingebende Wesenheit (b)
Egoistische Wesenheit (c)

Schaffende Fähigkeit (d) [«Das ist im Geistigen, die kann daher ruhig bleiben.»]

Aggressive Fähigkeit (e)
Weisheit wirkende Tätigkeit (f)
Tiefsinn (g)

Dass es sich dabei um zwei polare Bewegungstypen handelt, geht aus dem Vergleich der beiden Gruppen hervor, zwischen denen die «schaffende Fähigkeit» genannte ruhende Geste steht. Die ersten drei Bewegungen mit gestreckten Armen gehen vom Mittelpunkt einer Kugel aus, deren Radien die Arme sind. Die letzten drei Bewegungen mit gekrümmten Armen bewegen sich auf der Oberfläche von 3 Kugeln verschie-

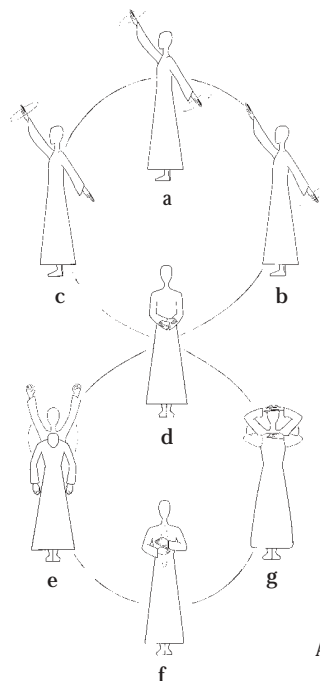
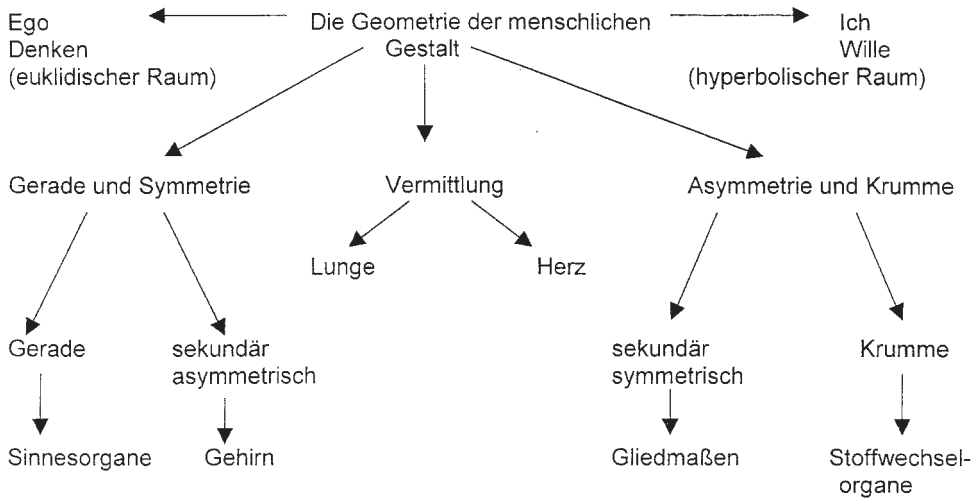


Abb. 1

dener Größe. Das macht darauf aufmerksam, dass die Fingerspitzen der gestreckten Arme der drei ersten Bewegungen sich auf der Innenfläche einer Kugel bewegen oder auf einem ihrer Punkte ruhen. Das heißt: Beide Dreiergruppen verhalten sich polar zueinander. Einmal ist eine «Innenkugel» mit Mittelpunkt und zwei Radien das Gemeinsame der drei ersten Bewegungen und zum anderen ist eine Bewegung aus dem Umraum von Kugeln auf deren Oberfläche das den letzten drei Bewegungen gemeinsame. Soweit führt eine geometrische Betrachtung. Die Abb. 1 zeigt Skizzen dieser sieben Bewegungen.

In den vorangegangenen Darstellungen ist hinreichend gezeigt worden, dass in der Eurythmie einerseits «Gerade» der Ausdruck für Bewusstsein und Denken und andererseits «Krumme» der Ausdruck für Unbewusstes und Willen ist. Wir wiederholen noch einmal den Zusammenhang, in dem Gerade und Krumme stehen:



Wir dürfen daher davon ausgehen, dass sich die ersten drei Bewegungen auf den wachen und bewussten, sich selbst bewussten Menschen beziehen, die letzten drei dagegen auf den Willensmenschen, dessen Ich in der Tätigkeit wirksam ist.

Im 10. Vortrag (vom 7. Juli 1924) gibt Rudolf Steiner wenig Hinweise, wie diese Bewegungen anthroposophisch-menschenkundlich zu verstehen sind. Nur ein einziger Hinweis ist etwas später im Vortrag zu finden: Nachdem zwei Kreise gebildet wurden und die 12 Formen im äußeren Kreis die 7 Bewegungen im inneren Kreis dargestellt wurden, fährt er fort: «Der innere Kreis also tanzt schnell herum, der äußere Kreis tanzt langsamer. Und nun machen Sie die Gesten darinnen. Sehen Sie sich die ganze Harmonie da an! Hier ist also eine Möglichkeit angestrebt. Wir haben das erste Element des Herausholens von Bewegungs- und Formmöglichkeiten aus dem Organismus, wenn wir den ganzen Menschen dabei berücksichtigen. Wir werden nämlich sehen, wie sich nunmehr die Formmöglichkeiten und die Bewegungsmöglichkeiten aus diesem Elemente allmählich entwickeln lassen.»

Dieser letzte Satz spricht Rudolf Steiners Überzeugung aus, dass mit den 12 Formen und 7 Bewegungen erst ein Typus gegeben ist, dessen Entfaltungs- und Entwicklungsmöglichkeiten sich erst in der Zukunft zeigen werden. Rudolf Steiner fährt nun fort: «Der Mensch ist wahrhaftig nicht bloß aus jenen Kräften heraus erwachsen, welche von der heutigen Wissenschaft gekannt und angenommen werden, sondern der Mensch ist aus dem ganzen Weltall

heraus erwachsen, und man versteht ihn nur, wenn man ihn aus dem ganzen Weltall heraus wirklich versteht. Und wenn man das, was wir jetzt gesehen haben nimmt, es ordentlich sich anschaut, dann ist es gewissermaßen der Mensch, aufgeteilt in seine verschiedenen Fähigkeiten, Wesensglieder und Kräfte.

Aber der Mensch ist schon draußen in der Welt aufgeteilt in seine verschiedenen Wesensglieder. Das sind nämlich die Tiere. Der Mensch hat alle Fähigkeiten der hauptsächlichsten Tiere in sich tragend. Sie sind ausgeglichen in ihm. Sie sind gewissermaßen zu einer höheren Synthese zusammengefügt.

Und so haben wir zunächst die vier Haupttiere. Hier haben wir Begeisterung, Brustelement: Der Löwe. Der Löwe, der trägt einseitig als seine Charakteristik dasjenige an sich, was Sie da durch die entsprechende Gebärde haben.»

Das ist als Beispiel zitiert worden. Rudolf Steiner führt den Löwen als Vereinseitung der «Begeisterungsfähigkeit» an, die aus einer bestimmten Konstellation der menschlichen Wesensglieder folgt. In diesem Sinne beschreibt er elf weitere Tiere und fährt dann fort: «Der ganze Mensch wurde eben zusammengefasst in den Kreis der Tiere. *Aber das alles drückt eigentlich menschliche Fähigkeiten aus* (von mir kursiv) und die menschlichen Fähigkeiten kommen wiederum durch die ruhig haltende Gebärde zum Vorschein.

Wir hatten nun im inneren Kreis den Ausdruck des ganzen Menschen: Sonne. Nun sind wir herübergekommen zu der liebenden, hingebenden Wesenheit: Venus;...» Diese Siebenheit wird wiederholend aufgezählt. Es folgen noch einige zusammenfassende Sätze und der Hinweis, dass das Ineinanderschwingen aller Gesten *das Bild des sein Wesen durch seine Form ausdrückenden Menschen* sei. Sein Schlussresümee lautet:

«Hier (gemeint ist der äußere Kreis der zwölf Formen) haben Sie alles dasjenige, was der Mensch an seinen Betätigungen in seinem Nach-Auswärtsgehen hat, in dem planetarischen (gemeint ist der innere Kreis der sieben Bewegungen) was darstellt die inneren Betätigungsmöglichkeiten, wobei das Tierische allmählich übergeleitet wird in das Menschliche. So dass wir außen haben: alle Tiere als Mensch; hier innen: Zusammenfassung des Tierischen ins Menschliche durch die Siebenheit.»

Wir sollten uns darüber verständigen, dass Rudolf Steiner allein den «Menschen, so wie er ist» beschreibt und keinesfalls kosmische Phänomene, weder den Tierkreis, noch die Planeten. Deren Namen werden verwendet, um damit auf diejenigen Bildekräfte zu deuten, die die Formen und die Anlagen von Fähigkeiten hervorbringen. *Diese* sind kosmischer Natur und wirken vor allem vorgeburtlich. Gemeint ist aber nicht die Kräftekonstellation, die den Menschen bildet, sondern deren Produkt: Der ganze Mensch, so wie er ist. Und so sind die zwölf Formen und die sieben Bewegungen auch nicht kosmische Symbole, sondern Formen und Bewegungen des übersinnlichen Menschen, der als ein inkarniertes Wesen sich einerseits seiner Umwelt zwölffach zuwenden kann und der sich andererseits in seinem Inneren in sieben Betätigungsweisen darstellen kann.

Sieht man dabei davon ab, dass sich dieser ganze Mensch, so wie er ist, auch durch seinen physischen Leib äußert, durch den die ganze Sieben- und Zwölfheit zusammengehalten wird, dann erst erscheint, wovon Rudolf Steiner hier spricht:

Die zwölf Formen des menschlichen Astralleibes.

Die sieben Betätigungsweisen der ich-begabten Seele.

Dieser übersinnliche Mensch muss zerschlagen und in seine einzelnen Aspekte zerlegt werden, wenn daraus Kunstmittel werden sollen. Nimmt man die übersinnlichen Wesensglieder eines sprechenden Menschen, der sich seiner Umwelt zuwendet, so ist er in folgende Aspekte zu gliedern:

(Physischer Leib: Erklingende Sprache)	
Ätherleib:	{ Sprachprozesse Korrelierende Seelengesten
Astralleib:	Form des Astralleibes
Ich:	Betätigungsweise der Seele oder ihr Seinszustand.

Nun ist das ja nicht als Theorem gemeint, sondern als Problem. Wir hätten, wenn wir hier weiterkommen wollen, entweder ein Gedicht oder ein Prosastück zugrunde zu legen und zu untersuchen, welches Ineinanderschwingen aller Prozesse, Formen und Betätigungsweisen diesem Text zugrunde liegen, um diese eurythmisch darstellen zu können. Das soll in einem folgenden Aufsatz, der im Michaeliheft des Rundbriefes erscheinen wird, versucht werden. Zuvor aber hätten wir die Phänomenologie zu entwickeln, die sich aus der Betrachtung der Bewegungen ergibt, die Rudolf Steiner als Ausdruck der inneren Betätigungsmöglichkeiten der menschlichen Seele vorschlägt.

Beginnen wir mit den erstgenannten drei Bewegungen:

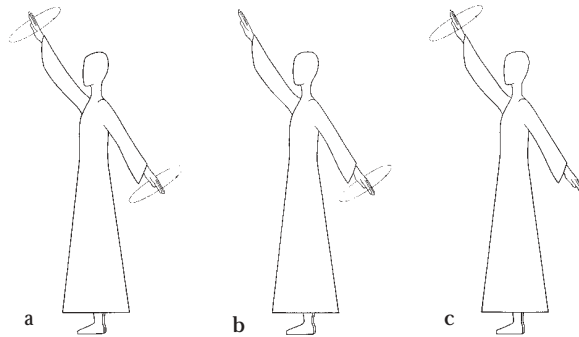


Abb. 2

Der ganze Mensch · hingebende, liebende Wesenheit · egoistische Wesenheit,

die in der Abb. 2 dargestellt sind und auf deren geometrische Gemeinsamkeit schon hingewiesen wurde, und die sich alle drei auf den wachbewussten Menschen beziehen. Das drückt sich durch das in der Brustregion liegende Zentrum der gerade gestreckten Armbewegungen aus. Der ganze Mensch erscheint dann als «egoistische Wesenheit», wenn er die Inhalte seiner Seele in der sozialen Welt zur Geltung bringt. Das kann dadurch geschehen, dass er seine Meinung, seine Ansichten oder seine Urteile ausspricht, aber das kann auch dadurch geschehen, dass er andere Menschen bestimmt, indem er zum Beispiel Anordnungen trifft. Sinnlich sichtbar wird diese Geste «egoistische Wesenheit» dann, wenn sich ein Schüler vehement meldet, weil er die Frage des Lehrers beantworten will. Ein Beispiel zeigt die Abb. 3. Allerdings gehört es zur Kultur des Menschseins, im Erwachsenenalter eine solche seelische Geste nicht vehement zu äußern, sondern sie so zu beherrschen, dass die soziale Umwelt dadurch nicht affiziert wird, sondern nur soweit sichtbar wird, dass der Gesprächspartner versteht, was gemeint ist.



Abb. 3

Die Bewegung, die Rudolf Steiner «liebende-hingebende Wesenheit» nennt, bezieht sich ebenfalls auf den sinneswachen Menschen, der seine Seele verlassend, sich mit einem Objekt der Welt so verbinden kann, dass er mit diesem zusammenwächst. Dieser Seinszustand der Seele wird durch das Erstaunen ausgelöst, durch das das Interesse geweckt wird. Das Interesse ist das Mittel, durch das das Ego seine Seele verlassen kann, um sich hingebend oder liebend, mit einem Weltinhalt zu verbinden. Dadurch lernt man das Liebenswerte, das Gesunde und Förderungswürdige eines anderen Menschen kennen. Dabei wird die Sympathie zum Organ, durch das sich diese Seite des anderen Menschen erschließen lässt. Aber auch die Antipathie kann zum Organ für die Wahrnehmung des anderen Menschen werden, wenn man gelernt hat, eine keimende Antipathie nicht so wirken zu lassen, dass sie Abstand schafft und eine Reaktion in der eigenen Seele erzeugt. Ist man wach genug, eine keimende Antipathie zu bemerken, kann man das Interesse aufrufen, um sich mit dem zu verbinden, was diese Antipathie auslöst. Dann wacht man für diejenige Seite des anderen Menschen auf, die seine Unvollkommenheiten offenbaren und man wird diagnostisch tätig. So kann die Seelenbewegung der hingebend-liebenden Wesenheit zu einem Wahrnehmungsinstrument ausgebildet werden, durch das man diagnostisch schauen lernt, wo man therapeutisch helfen will. Das ist eine Kulturform dieser Seite des ganzen Menschen. Und ihr Symbol, die von Rudolf Steiner vorgeschlagene Bewegung (Abb. 2) zeigt, dass sich das Ego nicht im Zentrum des eigenen Wesens befindet, sondern in der Welt, die für das Ego im Zentrum «dunkel» ist, die also «hinter» ihm liegt.

Man darf beide Bewegungen, die «egoistische» und die «liebend-hingebende Wesenheit» nun nicht mit einer Seelengeste verwechseln und meinen, Rudolf Steiner meinte mit der letztgenannten eine «liebende Hingabe» der Seele. Nein, er meint die beiden Zustände des Ego selber: «Egoistische Wesenheit», das heißt, das Ego ist im Zentrum der eigenen Seele, in deren Mittelpunkt tätig. Zum anderen: «Hingebend-liebende Wesenheit» meint den Zustand des Ego, in dem es seine Seele verlassen und sich mit der Welt verbunden hat. Dieses wachbewusste Verlassen der eigenen Seele braucht die Sinne, auf deren Wegen es die eigene Seele allein verlassen kann, um im anderen Menschen aufzuwachen. Und da sind es vor allem der Bedeutungs- und der Stil- oder Ichsinn, durch die das Ich aus seiner Seele heraustritt. Wachser als durch den Ich-Sinn kann man in der Welt gar nicht sein und tiefer für sich selber schlafen als in diesem Zustande kann man auch nicht.

Beide Seinszustände des wachen Menschen sind zusammen der ganze wache Mensch, der das Potential für die beiden Seinszustände des Ich in sich birgt.

Wenden wir uns den drei letztgenannten Bewegungen zu:

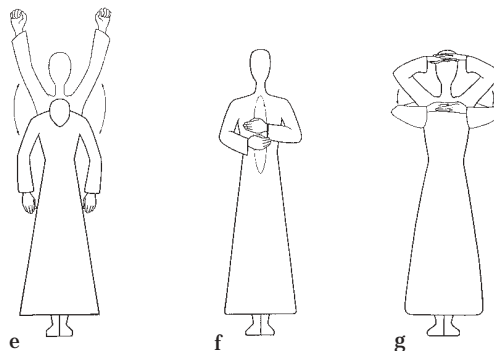


Abb. 4

Aggressive Fähigkeit · Weisheit wirkende Tätigkeit · Tiefsinn

Im ersten Zugriff könnte es so scheinen, als ob hier das im Willen tätige Ich des Menschen gemeint sei, das sich den drei Seelengliedern, dem Wollen (Aggressive Fähigkeit), dem Fühlen (Weisheit wirkende Tätigkeit) und dem Denken (Tiefsinn) zuwendet. Die Bearbeitung der erstgenannten drei Seinszustände (egoistische bis liebend-hingebende Wesenheit) haben gezeigt, dass diese Seinsweisen auf die Sinnestätigkeit von Auge und Ohr und auf die Seelenkräfte der Sympathie und Antipathie angewiesen sind. Deshalb ist die Frage zu stellen, ob auch bei den nunmehr zu bearbeitenden drei Bewegungen die Sinne und weitere Seelentätigkeiten zu berücksichtigen sind.

Dazu sei auf eine Darstellung über den Zusammenhang von Sinnesphysiologie und Sinnespsychologie verwiesen, die im Aufsatz «Die sieben Seinsweisen der menschlichen Seele und ihre eurythmische Gestaltung», erschienen im Goetheanum Nr. 51/52, 2000, abgedruckt wurde und deren Inhalt, einschließlich der dort abgedruckten Zeichnung Abb. 4 wir hier wiederholen.

Man mache sich klar, dass beim Sehen der Blick von einem Ort hinter den Augen, durch die Augen auf das Objekt fällt. Der damit korrelierende physiologische Vorgang verläuft in genau umgekehrter Richtung. Das Licht geht vom Objekt aus, wird vom Auge aufgenommen, an dessen physikalische Bedingungen angeglichen (Brechung und Blendenwirkung) und durch Absonderung von Rhodopsin in der Netzhaut verdaut.

Der durch diesen Verdauungsprozess erzeugte Einsonderungsprozess eines elektrischen Potentials in den Nerven wird von diesem in das Sehzentrum der Großhirnrinde eingeson-

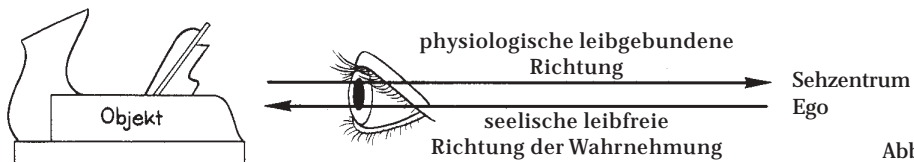


Abb. 5

dert und führt dort zu einem partiellen und temporären Todesprozess. Dieser «Geistbefreiungsvorgang» ist der Brückenschlag zwischen der Physiologie und dem psychologischen Prozess des (leibfreien) Sehens.

Im Vortrag vom 8. August 1920 in GA 199 schildert Rudolf Steiner, wie die Sinne eine Reihe bilden, durch die die Seele zunehmend tiefer in die Welt hineinkommt. Und zwar vom Geschmacksinn über den Sehsinn, Wärmesinn, Hörsinn, Wortsinn, den Gedankensinn bis zum Ichsinn, durch den sich schließlich das Wesen eines anderen Menschen offenbart. Würde die Seele nicht an der jeweiligen Schicht der gegenständlichen Welt, zu der ein Sinn führt, deren Maja erleben, sondern würde die Seele auf den Wegen der Sinne aus dem Leibe austreten, dann würde sie die geistige Welt erleben und schrittweise über die Imagination (Sehsinn), die Inspiration (Hörsinn) bis zur Intuition (Wortsinn) kommen. Diese höheren Erfahrungen würden sich draußen in der Welt ereignen, in der die Seele dann wäre. Wenn aber die geistige Seite der Welt auf den Wegen der Physiologie, also als Kraft in unsere Sinneorganisation hineindringt, entsteht in unserer Seele die Sinneswelt.

Polarisch dazu schildert Rudolf Steiner diejenigen Sinne, durch die wir in das Innere der eigenen Leiblichkeit schrittweise tiefer eindringen. Diese Reihe führt über den Geruchssinn, den Tastsinn, Gleichgewichtssinn, Bewegungssinn bis zum Lebenssinn. Auch diese Reihe ist unmittelbar durchschaubar. Der Geruch ist noch stark an der Außenwelt orientiert und die

Reihe führt nach innen, bis zum Lebenssinn, der Kunde vom inneren Zustand der Lebensorganisation selber gibt.

Was ergibt sich nun, wenn wir, statt durch die äußeren Sinne zunehmend weiter aus uns heraustreten, nun tiefer in uns selber hineinkommen? Dazu sei Rudolf Steiner wörtlich zitiert: «Was da eigentlich in uns vorgeht, das wird da nicht wahrgenommen. Wir nehmen im gewöhnlichen Leben eigentlich das, was im Bereiche dieser Sinne vorgeht, nicht wahr; das bleibt unterbewußt. Dasjenige, was wir im gewöhnlichen Leben durch diese Sinne wahrnehmen, ist schon heraufgestrahlt in das Seelische.»

Rudolf Steiner will damit sagen, dass der physiologische Prozess dieser Sinne ebensowenig bewusst wird, wie der physiologische Sinnesprozess der nach außen gewendeten Sinne. Stattdessen wird deren seelisches Korrelat, die Sinneswahrnehmung dieser Sinne bewusst, ebenso wie das Sehen das seelische Korrelat des physiologischen Sehprozesses ist.

Rudolf Steiner schildert weiter, dass der physiologischen Prozessrichtung der genannten unteren Sinne ebenso eine objektive Welt zugrunde liegt, wie den nach außen gewendeten Sinnen, die zu imaginierende, zu inspirierende und zu intuitierende geistige Welt zugrunde liegt. So nimmt man mit dem Lebenssinn nicht die Realität der wirkenden Lebensprozesse des Ätherleibes selber wahr, sondern allein deren seelisches Korrelat, das als Hunger- oder Sattgefühl und so weiter auftritt. Statt der realen, die Muskeln ergreifenden Willenstätigkeit, nimmt der Bewegungssinn dessen seelisches Korrelat, die räumliche Bewegung wahr. An den Wahrnehmungsinhalten des Bewegungs- (und Lage-) sinnes erlebt die menschliche Seele ihr freies Gefühl, die Empfindung des eigenen freien Seelischen. Wohlgemerkt: Mit der dabei verborgen bleibenden objektiven Welt ist nicht die Bewegungsweise gemeint, sondern dasjenige, was «dahinter» liegt, ebenso wie die Imagination «hinter» dem Inhalt des Sehsinnes liegt. Und vom Gleichgewichtssinn schließlich sagt Rudolf Steiner, dass an dessen Wahrnehmungen die Seele innere Ruhe erlebt. «Als jene innere Ruhe, welche macht, daß, wenn ich von da bis hierhin gehe, ich doch nicht zurücklasse den, der da in meinem Körper steckt, sondern ihn hinnehme; der bleibt ruhig derselbe. Das ist dasjenige, was uns unabhängig erscheinen lässt von der Zeit. Ich lasse mich auch heute nicht zurück, sondern ich bin morgen derselbe. Dieses Unabhängigsein von der Körperlichkeit, das ist das Hineinstrahlen des Gleichgewichtssinnes in die Seele. Es ist das Sich-als-Geist-fühlen.»

Das seelische Korrelat des Tastsinnes ist noch viel weniger auf die Tasterlebnisse zurückzuführen, weil es noch tiefer im Seeleninneren auftritt. «Aber dasjenige, was da ins Innere hineinstrahlt, ist nichts anderes als das Durchdrungensein mit dem Gottgefühl. Der Mensch würde, wenn er keinen Tastsinn hätte, das Gottgefühl nicht haben.»

Noch tiefer liegt das Korrelat, das mit den Geruchserlebnissen zusammenhängt. «Manche Leute riechen gern wohlriechende Dinge, da beobachten sie die Ausstrahlung des Geruchssinnes nach außen. Aber es gibt auch Leute, die sich dem hingeben, was da als die Wirkung des Geruchssinnes nach innen so intensiv das Innere ergreift, was nicht nur wie das Gottesgefühl den Menschen durchdringt, sondern was sich so hineinsetzt in den Menschen, dass er es als mystisches Einssein mit Gott empfindet.»

Rudolf Steiner beschreibt weiter, wie die Mystik eine Folge der inneren Erlebnisse des Geruchssinnes ist. Von dem Empfinden der innerlichen Behaglichkeit als Folge des Lebenssinnes kommt man über die Reihe der Sinne bis zum Geruchssinn immer tiefer in die Körperlichkeit, immer tiefer in die Materialität hinein, wie man über die Sinne nach außen sich in höhere Regionen hineinereicht.

Und nun nennt Rudolf Steiner den Gesichtspunkt, von dem er so über die Sinne gesprochen hat: Er redet von jenseits der Schwelle, er redet von der geistigen Welt aus über die Sinne.

Was hat diese Betrachtung, die von den Sinnen ausgeht und in zwei Richtungen über die Schwelle führt, nun mit unserem Problem der drei eurythmischen Bewegungen zu tun, über die wir hier sprechen,?

Diese Ausführungen Rudolf Steiners können uns lehren, die Richtung und Ziel zu sehen, wohin sich die egoistische Wesenheit bewegt, wenn sie in den Zustand der liebend-hingebenden Wesenheit übergeht, nämlich in Richtung auf die geistige Welt. Die andere Richtung, wenn sich die aggressive Fähigkeit zum Tiefsinn hin bewegt, führt in die Tiefe der materiellen Welt.

Zur liebend-hingebenden Wesenheit hin verlässt das Ego über die weltgerichteten Sinne seine Seele und diese Richtung ist, vom Standpunkt «jenseits der Schwelle» her gesehen, die Richtung in die höhere geistige Welt. Und die Richtung, die von der nach außen gewendeten aggressiven Fähigkeit zum Tiefsinn führt, das ist die Richtung, die über die nach innen gewendeten Sinne in die Materialität hineinführt. Dieser letztere Weg ist der Weg des Willens, der aus dem Umgebungsraum in das Innere materielle des Organs hineingreift. Das erste, was aggressive Fähigkeit ergreift, ist die materielle Gestalt des physischen Leibes als ganze. Sie bewegt sich entsprechend, wenn die aggressive Fähigkeit eingesetzt wird. Danach ergreift der Wille die Muskulatur und die Knochen und wird zur Weisheit wirkenden Tätigkeit, zu menschlicher Arbeit, die nicht mehr nur «Fähigkeit», also eine potentielle Möglichkeit ist, sondern die Aktion, sinnvolle Arbeit ist. Schließlich ergreift der Wille den materiellsten Kern des Organismus, das Nervensystem und wird hier zum Tiefsinn und damit zum permanenten Seinszustand, wo er die Schwelle überschreiten kann, hinter der der mystische Zustand der Materie liegt, zu der der Geruchssinn führt. In vergleichbarer Weise erreicht die hingebend-liebende Wesenheit die Schwelle, hinter der die höhere geistige Welt liegt, die sich durch Imagination, Inspiration und Intuition erschließen lässt.

Nun wäre noch darauf hinzuweisen, wie das Zusammenspiel der wachen, in die Welt gerichteten Wesenheit und der wollenden, die Fähigkeiten einsetzenden Tätigkeit das alltäglichste Werkzeug unseres alltäglichen Lebens zu verstehen ist. Und dazu muss das Nervensystem mit seinen beiden Leitungsrichtungen menschenkundlich verstanden werden. Das Nervensystem vermittelt das Zusammenspiel von Vorstellung und Wille während der Arbeit, also den zweckgerichteten Einsatz von Fähigkeiten. Das soll in aller Kürze dargestellt werden.

Alle leiblichen Fähigkeiten müssen erübt werden. Die Übungen beginnen immer so, dass die Aufmerksamkeit sich auf dasjenige richtet, was die Hände oder die Füße zu verrichten haben. Man denke an das Autofahren. Solange man übt, ist man mit der wachen Aufmerksamkeit am Lenkrad, dem Schaltknüppel, auf dem Gaspedal oder der Bremse. Und man ist nicht auf der Straße mit der Aufmerksamkeit. Mit dem Bewusstsein ist man auf der Straße, und zwar dort, bis wohin man bremsen kann, wenn man das Führen des Kraftfahrzeuges beherrscht. Dann führt die erübte «Fähigkeit» die Gliedmaßen und das Bewusstsein ist auf der Straße, also dort wo der Wille noch nicht ist, das heißt in der Zukunft des Willens. Und von dort her, vom Ziel her, wird das Handeln bestimmt, während die Handlungsgegenwart durch die Fähigkeit geführt wird. «Fähigkeit» aber ist die dem Ätherleib durch Üben eingearbeitete Weisheit, die den Willen dann führt, wenn das Bewusstsein weit vor dem Wagen auf der Straße ist. Ohne die dem Ätherleib eingearbeiteten Fähigkeiten kann kein Mensch final orientiert arbeiten. Das Nervensystem aber ist es, das die Brücke zwischen dem Willen und dem vom Arbeitsziel her führenden Bewusstsein schafft. Und das auf die folgende Weise:

Während des Sehens ist festzustellen, dass die Leitungsrichtung der Nerven vom Sinnesorgan zum Großhirn, dem Sitz des Ich führt, das von diesem Ort her durch die Augen blickt. Da der Mensch nur eine Art des Nervensystems hat, so führt auch die Leitungsrichtung der

sogenannten motorischen Nerven zu dem Ich, das der Wille ist. Dieses Ich aber wirkt aus dem Umkreis, aus der Peripherie des Leibes von außen nach innen, also zentripetal. Und ebenso leibfrei, wie der Blick des Ego aus dem Zentrum leibfrei durch die Augen auf das Objekt im Umraum fällt, ebenso leibfrei greift das wollende Ich aus dem Umraum in das Innere der Organisation ein. Der wache Blick durch die Augen ist an dem Ort, von dem her das schlafende und wollende Ich (von der Fähigkeit geführt) in den Leib handelnd eingreift. In diesem Moment ist das Ego wach wie leibfrei im Umraum mit dem wollenden Ich verbunden, das von dort her in die Muskulatur der Gliedmaßen eingreift. Deshalb muss die Führung des Willens im Inneren des Leibes aus der Weisheit des Ätherleibes geführt werden.

Da wir hier aber über die Eurythmie zu sprechen haben, muss auch der Unterschied erörtert werden, der zwischen dem handwerklichen Einsatz von Fähigkeiten, die wir am Beispiel des Autofahrens bisher besprochen haben, und einer künstlerischen Eurythmieaufführung besteht.

Das Üben ist im Handwerk ebenso Voraussetzung für den Einsatz von Fähigkeiten, wie es in der Eurythmie eine notwendige Voraussetzung dafür ist, dass eine Aufführung gelingen kann. Soweit sind die Verhältnisse ähnlich. In der Eurythmie ist es aber nicht so, dass sich das Ego mit einem Ziel verbindet, das sich gegenständlich den Sinnen im Umraum zeigt.

Die Aufführungsreife ist in der Eurythmie dann erreicht, wenn der Eurythmist das aufzuführende Stück als «Tableau» aufrufen kann. Dieses Tableau fühlt er hinter-über sich und es ist als «Tafel» zu beschreiben, die zeitgleich den ganzen, aufzuführenden Bewegungsorganismus in sich enthält. Von hier fließt der Tableauinhalt in die Zeit und bewegt die Gestalt des Eurythmisten. Das heißt, dass der den Willen führende Ätherleib für den Eurythmisten als Tableau wahrnehmend fühlbar wird. Aber dieser Ätherleib wirkt nicht im Leibe, sondern er wirkt aus dem Umraum so, wie beim Handwerk das Objekt aus dem Umraum wirkt. Damit ist das Tableau ein Inhalt desjenigen Ich, das hinter-über dem Eurythmisten gefühlt wird. Das heißt, im Sinne unserer einleitenden Betrachtung, dass das durch die Physiologie der Sinne in die Welt tretende Ich auf eine erste, noch nicht voll wache Art gefühlt wird. Dann ist der Inhalt des Tableaus die Ankündigung einer Imagination. Das Tableau ist sozusagen der Zwischenschritt zwischen dem wachen Ich in der Sinneswelt und derjenigen dahinter stehenden geistigen Welt, die in der Imagination voll wach wird. Daraus geht die Einsicht hervor, dass Tableau wie Imagination allein aus dem eigenen Willen ühend zu erschaffen sind, und dass beide nicht als Gaben auftreten können, die dem Menschen geschenkt werden, sondern dass sie hart erarbeitet werden müssen.

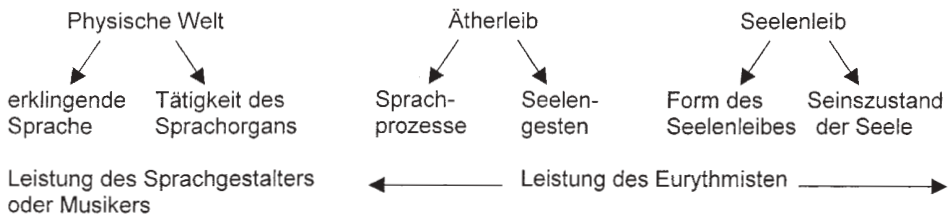
Dasselbe lässt sich auch mit den den Eurythmisten gegebenen Seinszuständen der Seele aussprechen: Das Tableau ist die erste Wahrnehmung hinter, oder besser an der Schwelle, zu der die «liebend-hingebende Wesenheit» führt. Der Weg dorthin beginnt im Zustand der «egoistischen Wesenheit», die diejenigen Übungen leistet, die zur Aufführungsfähigkeit führen. Dabei wird der Ätherleib so umgearbeitet, dass er Geistselbstqualität erreicht und als Tableau wirksam werden kann. Und dann gelingt die Aufführung auch.

Damit haben wir von sechs der sieben Bewegungen gesprochen, die als Repertoire den Seinszuständen der Menschenseele zur Verfügung stehen und die in der Abb. 1 so geordnet sind, dass die drei wachbewussten Seinszustände der Seele das Ego im Zentrum haben und die drei willenshaften das Ich im Umkreis. Die ersten bewegen sich im Inneren einer Kugel, die letzteren auf der Oberfläche von drei Kugeln. Will man beide Bewegungsarten miteinander verbinden, so bietet sich eine Lemniskate an, die sich nach oben im Inneren ihrer Grenzlinie bewegt und nach unten ihre Grenzlinien umgreift. Ordnet man das Ganze, so kann man die «schaffende Fähigkeit» auf den Lemniskatenwendepunkt setzen (siehe Abb. 1, d) und das beleuchtet, was «schaffende Fähigkeit» ist. Diese Bezeichnung weist darauf hin, dass damit

eine Ambivalenz bezeichnet wird: «Fähigkeit» heißt ja Potenz, also Möglichkeit. «Schaffend» heißt dagegen, das in Permanenz wirkende. Beides zusammen bezeichnet den menschlichen Ätherleib aufs trefflichste: In seiner Zuwendung zum physischen Leib ist er der schaffende, der den räumlichen Leib hervorbringt, wachsen lässt und erhält. In seiner Zuwendung zur Seele wird er als Potenz das Werkzeug des Ich, dem die Weisheit des Fähigkeitspotentials eingeschrieben ist, das der Mensch durch Üben erworben hat. Und diese Doppelheit kommt sowohl in der Begrifflichkeit, wie in der Ordnung aller Seinszustände gut zum Ausdruck. Der Ätherleib ist der Ort im ganzen Menschen, in dem der Wechsel vom wachen Zentrumswesen Mensch zum wollenden Sphärenwesen Mensch sich je vollzieht. Und so müsste er auch als Kunstmittel in der Eurythmie verwendet werden.

Welche Kunstmittel stehen damit der Eurythmie zur Verfügung? Zur erklingenden Sprache oder zum erklingenden Gesang kann die Eurythmie sowohl den Sprachprozess sichtbar auf der Bühne darstellen, wie die Seelengeste, die diesen Inhalt ausspricht oder singt. Durch die Eurythmie wird damit der Ätherleib sichtbar gemacht, der die Weisheit des Sprachprozesses zur Welt gewendet betreibt und der, zur Seele gewendet, von der Seele zum Ausdrucke ihrer Gemütslage geführt wird. Das ist sozusagen der traditionell gepflegte Teil der Eurythmie. Weiter kann die Eurythmie die Formen des Seelenleibes darstellen, die dieser in der Situation hat, die dem Gesprochenen zugrunde liegt. Und die Eurythmie kann den Seinszustand darstellen, den das Wesen, das spricht in diesem Augenblick ist.

Durch die Eurythmie wird der Zusammenklang von Ätherleib und Seelenorganisation des



sprechenden Menschen auf der Bühne sichtbar. Da der Mensch immer ein ganzer ist, muss es auch einen Zusammenklang des Sprachprozesses beim Sprechen eines bestimmten Lautes mit den Formen des Seelenleibes geben. Dieses Problem der Eurythmie soll Gegenstand eines Essays in der nächsten Ausgabe der Mitteilungen der Sektion werden.

Zeichnungen von Astrid Feddersen

Arbeitstreffen der Puppen- und Figurenspieler am Goetheanum, vom 19.-21. Januar 2001

Christa Horvat, Wien

Eine Gruppe von ca. 40 Puppenspielern traf sich mit Frau Dr. Sease und Herrn Werner Barfod am Goetheanum zu einem Arbeitswochenende.

Seit den ersten Puppenspieltagen formierte sich ein Arbeitskreis aktiver Puppenspieler, der 1985 an die Sektion angeschlossen wurde. Dieser Kreis traf sich regelmäßig 2x im Jahr an verschiedenen Orten, um Fragen, die das Märchen und dessen Umsetzung mit Figuren betreffen, vor allem im Zusammenhang mit der Situation des Kindes heute zu behandeln.

Diesem Arbeitskreis gehörten jene Mitglieder einer Initiativgruppe an, die eine Erneue-

rung und Vertiefung dieser Arbeit wünschten. Sie veranlassten dieses Treffen. Es wurden Figurenspieler eingeladen, deren Anliegen es ist, mit dieser Form des Theaters therapeutisch-pädagogisch zu wirken und auch jene, die verstärkt Fragen, die die Bühnenkunst heute betreffen, behandeln wollen.

Frau Dr. Sease arbeitete das heraus, was sich als das gemeinsame Anliegen der Beteiligten darstellte. Der Wunsch, der Intellektualisierung, die selbst vor der Kinderzimmertüre nicht halt macht, Spiritualität und Esoterik zur Seite zu stellen. Weiter sind Bestrebungen spürbar, mit den Mitteln dieser Kunst Geistiges sichtbar zu machen und Stofflichkeit derart umzuwandeln, dass alle Gestaltungsmittel, die zur Verfügung stehen, letzten Endes eine Komposition ergeben, die musikalisch ist. Der Spieler bewegt sich mit seiner Puppe wie ein Tänzer. Das Spiel ist sichtbar gewordene Musik.

Wie können diese Ziele erreicht werden?

Der Kern der künstlerischen Arbeit eines Menschen, der die Weihnachtstagung ernst nimmt, ist, sich bewußt auf einen Prozess einzulassen, der die Auseinandersetzung mit der Welt, die uns mit den Sinnen nicht zugänglich ist, zentrale Bedeutung einräumt. Dieses Einlassen muß bis zu einem meditativen Vertiefen führen, wenn es wirksam werden soll. Dazu wird ein erkennendes Denken und ein geschulter Wille benötigt. Das alleine genügt aber nicht. Die Kunst des Puppenspiels trägt diesen Namen nur dann, wenn sie real (wie jede Kunst) in Erscheinung tritt. Wenn sie sichtbar, hörbar, fühlbar geworden ist. Das erfordert auch noch andere Fähigkeiten als die oben erwähnten.

Das erfordert handwerkliches und technisches Geschick, Fähigkeiten des Gestaltens, die Gabe des Plastizierens, Malens, Bewegungstalent, Bewegungsgefühl, um Gebärdensprache zu entwickeln, Auseinandersetzung mit den Gesetzmässigkeiten des Theaters, des Inszenierens, des Regieführens, Komponierens, Sprechens, Dichtens, Musizierens, Organisieren bis hin zur Beschaffung der finanziellen Mittel. Je nach den Ansprüchen, die man an diese Arbeit stellt und je nach den Fähigkeiten, die der Schöpfer eines Puppenspiels hat, wird das Resultat gestaltet sein, es wird gelingen oder mißlingen.

Puppenspiel ist eine alte Volkskunst, es wird auf Kleinkunsth Bühnen gespielt, es ist eine intime Kunst. Das besondere am Puppenspiel aber ist, dass dort, wo es mit Liebe und Begeisterung und den rechten Gemütskräften gemacht wird, seine Wirkung selten verfehlt, unabhängig von großer künstlerischer Begabung oder auch künstlerischen Bemühungen. Es berührt auch in einer naiven Spielform.

Das hängt mit der Wirkung, der Besonderheit der Puppe zusammen, die Kleist so treffend in seinem Aufsatz beschrieben hat. Nichts vermag uns so zu berühren wie eine Puppe, die kurz ausgedrückt, in ihrer Harmonie Erinnerungen an die Zeit vor dem Sündenfall in uns wachrufen kann. Das Bild des Spielers mit der Puppe, das ist das Urbild des Menschen schlechthin, der wie an Fäden mit seinem Höheren Ich verbunden ist.

Puppenspiel im fernen Osten

Werfen wir einen Blick auf die sehr kunstvollen Puppenspielformen des fernen Ostens, auf die traditionellen alten Formen des Puppenspiels, mit streng festgelegter stilistischer Tradition (Wayang kulit, wayang golek, Bunraku). Lange bevor das Puppenspiel Europa erreichte, übte man dieses in seiner Vielfalt aus. Bezeichnend war, daß die Inhalte ausschließlich geprägt waren vom Götterwerden und -wirken auf Erden. Tanzartige Gestik, große Perfektion, Exaktheit, Atem und Rhythmus und gekonnte Dramaturgie zeichnen diese Aufführun-

gen aus.

Die Ausbildung der Spieler ist lang und schließt Sprechtechnik, Tanz und Musikstudien ein.

Der Puppenspieler ermöglicht es, mit den Geistern der Ahnen in Verbindung zu treten, er lehrt die Weisheit der Kultur. Er ist geachtet, denn er hat tiefes Verständnis für das Leben und wird als Lehrer und geistiger Führer verehrt. Er weilt durch sein Spiel in die Geheimnisse menschlicher Existenz ein. Diese Spiele sind so vollendet, daß ein Zuschauer, der die Sprache nicht versteht, aus der konzentrierten Gestik heraus dem Inhalt folgen kann.

Puppentheater in Europa

Hat sich im Osten erst das Puppentheater aus einer religiösen Schaukunst heraus entwickelt und das Menschentheater viel später Fuß gefaßt, so war es in Europa gerade umgekehrt. Das griechische Mysterienspiel verwendete zwar Masken (Persona), doch stand der Mensch dahinter, er war das Medium, nicht die Puppe. Puppentheater läßt sich in Europa erst im Mittelalter nachweisen. Es kam bei kirchlichen Festen zur Anwendung (Marionette), blieb aber immer volkstümlich und wurde hauptsächlich auf Jahrmärkten gespielt.

Um die vorige Jahrhundertwende hat Richard Teschner in Wien, beeinflußt vom javanischen wayang golek das Puppenspiel zu einer Kunstform erhoben, wie sie hier so nicht bekannt war. Er hat damit eine Entwicklung eingeleitet, die, erst am Beginn stehend, ahnen läßt, zu welchen Höhen sie sich aufschwingen kann.

Strenge stilistische Festlegungen und Traditionen lehren einen vieles über notwendige Gesetzmäßigkeiten einer Kunst, erschweren aber das Aufgreifen neuer Strömungen, das Experimentieren mit dem Medium. So ist es nicht verwunderlich, daß die Erweiterung des Figurenspiels im letzten Jahrhundert in Europa eingeleitet wurde. Die Szene weist neben den klassischen Spielformen eine Unzahl neuer Techniken und Ausdrucksmittel auf, die Mischformen wie Puppe-Tanz, Puppe-Schauspiel, Puppe-Objekt-Schauspiel, Maske-Puppe-Objekt etc. bereichern die Bühnen. Es ist nicht verwunderlich, wenn Stimmen laut werden, die behaupten, daß hier das Theater der Zukunft seine Wurzeln haben könnte. Werner Barfod wies darauf hin, dass das Erarbeiten der Gesetzmäßigkeiten des Theaters ermöglicht, darüber hinaus frei schaffen zu können.

Puppenspiel in der Anthroposophischen Bewegung

Rudolf Steiner hat schon sehr früh erkannt, welche Bedeutung dem Puppentheater in der heutigen Zivilisation zukommt. Von ihm angeregt, entstanden sehr schöne Märchenaufführungen an vielen Waldorfschulen. Zu einer großen Meisterschaft hat es Frau Schöneborn gebracht. Ziel dieser Aufführungen war es, das Märchen zu bebildern, getreu dem Wort, ein großes, farbiges bewegliches Bilderbuch zu schaffen, das einen in die Bildsprache der Märchen eintauchen läßt. Diese Art des Spiels wird in der Therapie und der Pädagogik sehr erfolgreich eingesetzt. Es wird von Erwachsenen für Kinder, aber auch mit Kindern für ein interessiertes Publikum aufbereitet. Ein Vertiefen des Inhaltes ist Voraussetzung für diese Arbeit, da die Bilder mit aller Sorgfalt, in der Wahl der Farben und Formen, gestaltet sein sollten. Weiter stehen, je nach Bedarf, therapeutische, soziale oder pädagogische Aspekte im Vordergrund. Diese Art des Spiels wird heute an vielen Orten mit sehr schönen Ergebnissen gepflegt.

Ein bewegliches Bilderbuch folgt mehr den Gesetzen eines Bilderbuches, nicht so sehr den Gesetzen des Theaters. Es hat sich bei diesem Treffen auch eine Gruppe von Figurenspielern gefunden, deren Interesse es ist, mit diesem Medium, die Gesetzmäßigkeiten des Theaters beachtend, zu inszenieren. Es geht dieser Gruppe darum, die Möglichkeiten dieser Kunstform auszuschöpfen, zu experimentieren, ohne stilistische Festlegung nach Ausdrucksformen zu suchen, die unser Anliegen unterstreichen. Eine Auseinandersetzung mit der heutigen Bühnensprache und mit dem «Dramatischen Kurs» ist eine gute Voraussetzung für diese Arbeit. Ziel ist es, einen Beitrag zur Erneuerung einer Bühnenkunst zu leisten.

Kunst ist ein absolut autonomes Gebiet. Der Kunstschaffende muß mit dem, was er in die Welt setzt, authentisch sein, ganz aus seiner Individualität heraus schaffen, etwas Neues, noch nicht dagewesenes. Künstler wird man, Kunst kann man nur schaffen durch eine existentielle, schicksalsmäßige bedingungslose Arbeit an derjenigen Kunst, die man ausüben möchte. Das Risiko, das man eingeht, ist groß, denn Gelingen und Scheitern liegen nahe beieinander. Dieses auf sich selbst gestellt sein des Künstlers schließt aber die Arbeit in der Gruppe nicht aus.

Hat man dieses Ziel, so bedeutet das, daß die Ausbildung aller Beteiligten eine große Rolle spielt. Sprache, Musik, Tanz, Eurythmie, Musik, Gymnastik sind Disziplinen mit denen sich ein Spieler auseinandersetzen sollte, wenn er Qualität erreichen möchte. Nach meiner Erfahrung wird ein Spieler interessant, wenn er 3 Jahre 400 Stunden im Jahr gespielt hat. Berücksichtigt er alle genannten Disziplinen, ist er nach 7 Jahren sehr gut. Das gilt auch für den Regisseur, der Puppenspieler gewesen sein sollte, um mit diesem Medium auf der Bühne gut umgehen zu können. Die Inszenierung benötigt Menschen, die technisch-handwerklich mit allen Materialien umgehen können und bildende Künstler, die sich mit Bühnenästhetik auseinandergesetzt haben. Wird man einer Anforderung nicht gerecht, so holt man sich einen Meister auf diesem Gebiet von außen in die Gruppe herein. Das kann eine große Bereicherung sein. Wie jede Kunst, so verlangt auch diese äußerste Disziplin und Konzentration. Andre Gide sagte einmal: «Kunst schaffen ist, sich in ein Zwiegespräch mit dem lieben Gott einlassen. Je weniger ich rede und je mehr Gott spricht, desto besser.»

An diesem Treffen ist sehr deutlich geworden, dass alle Beteiligten Interesse haben, ihre Arbeit auf ein gemeinsames Fundament zu stellen und impulsiv durch eine Zusammenarbeit auf den Interessensgebieten einzelner Gruppen, Erfahrungen und Forschungsergebnisse auszutauschen.

Es haben sich drei Gruppen formiert. Zwei große, wobei eine am therapeutischen Aspekt des Puppenspiels arbeitet, eine am pädagogischen und eine kleine Gruppe, deren Hauptinteresse ist, mit dem Medium zu experimentieren. Diese Gruppen treffen sich, getrennt von einander, arbeiten und forschen an Themen, die ihre Arbeit betreffen, an Fragen, die daraus entstehen. Einmal im Jahr kommen alle zusammen und stellen die Ergebnisse ihrer Arbeit vor, denn alle können von den Forschungsergebnissen der anderen lernen.

Dieses Treffen hat für mich große Bedeutung, weil es Strukturen einer fruchtbaren Zusammenarbeit geschaffen hat. Ich habe Kollegen gefunden, die das Interesse an neuen Spielformen, am Inszenieren und Experimentieren teilen. Ich konnte tiefer eindringen in das, was Sektionsarbeit ausmacht. Ich konnte hören, was andere bewegt und es ermöglichte mir mit vielen Menschen beisammen zu sein, die sich der Arbeit am Puppenspiel verschrieben haben, aus dem Impuls heraus, etwas in die Welt zu stellen, was Seelennahrung im besten Sinne sein kann.

BERICHTE

Bericht einer Fortbildungsarbeit mit Annemarie Ehrlich

Synanon Berlin vom 4. - 8. September 2000

Peter Basfeld, Eurythmist, Frankfurt

«Bitte lass mich zuerst und immer mich selbst prüfen.» So beginnt das Gebet von *Synanon*, einer Selbsthilfeeinrichtung von Drogensüchtigen in Berlin. Das Gebet fährt fort unter anderem mit der Bitte:

«Lass mich eher lieben, als geliebt werden -
Lass mich eher geben als empfangen - »

Von sich selbst und der Klammer der Sucht loszukommen, dazu bietet *Synanon* eine Gemeinschaft an, die durch Arbeit versucht, eine neue Geburt zu vollziehen. Jeder Süchtige, egal welche Sucht ihn beherrscht, ob er fixt, schnupft, säuft oder raucht kann hier aufgenommen werden.

Er muss nüchtern leben wollen, clean werden.

Er muss bereit sein, auf Gewalt zu verzichten.

Er muss sich in die Gruppengespräche und die Arbeitsteilung integrieren.

Auf Gut Schmerwitz einer anderen *Synanon*-Stätte hatte Annemarie Ehrlich schon früher in einer Scheune Eurythmikurse gegeben, nach der von ihr entwickelten Methode *Eurythmie im Arbeitsleben* (siehe gleichnamiges Buch im Verlag Freies Geistesleben). *Synanon* Berlin ist gleichzeitig Selbsthilfe - Therapie und Wirtschaftsunternehmen, in Kreuzberg gelegen, früher an der Mauer, nun am Bannkreis des neuen Regierungsviertels. In den verschiedenen Bereichen des Non-Profit-Unternehmens arbeiten die Ex-Süchtigen in einer Druckerei, einer Wäscherei, einem Zeitungsverlag, einer Töpferei und einer Umzugsfirma mit 15 Lastwagen, die das wirtschaftliche Standbein der Stiftung *Synanon* bilden.

Auf freiwilliger Basis trafen sich im Besprechungsraum des fünfstöckigen Hauses über den Dächern Berlins drei Gruppen zur Eurythmie. Von Montag bis Freitag kam die erste Gruppe von 11.30-12.30 Uhr aus sechs *Synanon* Mitarbeitern, Annemarie Ehrlich und drei EurythmistInnen zusammen. Diese drei EurythmistInnen hatten die Möglichkeit die Kurse als Fortzubildende mitzuerleben. Die zweite Gruppe von 14.00 - 15.00 Uhr bestand aus neun *Synanon* Mitarbeitern, nur Männern, und den vier EurythmistInnen; die dritte Gruppe von 16.30 - 17.30 aus drei Frauen und drei Männern. Nur in der zweiten Gruppe wusste Reiner, der für das Qualitätsmanagement von *Synanon* Berlin zuständig ist, was ihn erwartete, er kannte Annemarie Ehrlich von früheren Kursen in Schmerwitz. In der dritten Gruppe kannten zwei Teilnehmerinnen schon *Eurythmie im Arbeitsleben*. Drei *Synanon* Mitarbeiter kannten die Heileurythmie, allen anderen war die Eurythmie völlig neu. Mit grosser Offenheit reichten sie sich die Kugeln weiter mit voller Konzentration und Freude engagiert.

Erstaunlich schnell konnten die *Synanon*-Mitarbeiter Bewegungen in der Gruppe vollziehen. Der Inhalt des folgenden kleinen Gedichtes wurde praktiziert:

Denke erst und handle dann
und handelnd denk daran.

Die Herausforderung, *im* Handeln bewusst zu werden, wurde ergriffen und angenommen. Eurythmie als Fitness für die Seele lässt, wie von Frau Ehrlich beabsichtigt und von einem Teilnehmer schon am zweiten Tag ausgesprochen, gewahr werden, wie Prozesse der

Zusammenarbeit im Alltag ablaufen, gewöhnlich handelt man nur. «Im Sozialen darf man sich helfen.» Diese Einsicht machten die Beteiligten, wenn es in Untergruppen darum ging, die Bewegung der anderen zu führen oder sich von einem Partner den Bewegungsimpuls geben zu lassen. «In der Wirtschaft fliegt man raus, wenn man sich nicht bewegt.» Eine Ich-Du-Beziehung aufzubauen ist noch relativ leicht, aber bewusst in einer Gemeinschaft zu handeln, schon schwieriger. Die *Synanon* Mitarbeiter liessen durch die schnellen Fortschritte in dem Zusammenwirken beim Kugelreichen und Formenflechten erkennen, dass ein *Wir* möglich ist. In allen drei Gruppen herrschte eine heitere freudige Stimmung während des Bewegens.

Frau Ehrlich sprach das Aussergewöhnliche der Art der Gemeinschaftsbildung von *Synanon* an. Nicht eine gemütliche Gruppe bildet sich, die das Unglück draussen vor der Tür lässt, sondern jeder darf kommen und bleiben, wenn er die drei Bedingungen erfüllt. Zur Gemeinschaftsbildung unerlässlich ist das Zuhören, wir übten es eurythmisch. Wann setzt die Gruppe ein, die man durchlassen muss? - Bringe ich das Vertrauen auf, eine Kugel zu empfangen, während wir in Gegenrichtung aneinander vorbeikreuzen? Bilden wir ein «L» aus einer dreiphasigen Bewegung mit drei Gruppen so, dass der Charakter des Wassers, der Fliessende, sichtbar wird?

Durch den Unterschied zwischen Kugelreichen und Stabwerfen kam gegen Ende der Woche noch eine Polarität zu Bewusstsein, die für alle ein grosses Aha!-Erlebnis war. Jedesmal wenn Annemarie Ehrlich am Ende der Stunde fragte: «Kommen Sie morgen wieder?», gab es ein Nicken und nur Schul- und Arztbesuch hielten zwei Teilnehmer zu einem Termin ab. Obwohl mir die Erfahrung des letzten Tages, wegen eines Trauerfalles, fehlte, war ich zutiefst von der Leistung dieser Menschen beeindruckt. Sieht man die Raffgier und Spielsucht der Börsenmakler in Frankfurt/Main und die gesellschaftliche Akzeptanz, die ihnen entgegengebracht wird, obwohl sie nur durch das Spielen mit dem Arbeitsergebnis anderer Menschen reich werden, sind die Dinge auf den Kopf gestellt. In *Synanon* arbeiten Drogensüchtige und Alkoholiker verantwortungsbewusst an sich und für die Gemeinschaft. Ihr Arbeitseinsatz kommt anderen Hilfsbedürftigen zugute, nicht sich selbst. Sie haben in die tiefsten Abgründe geschaut und feiern jedes Jahr ihren Geburtstag, d.h. der Tag der Aufnahme bei *Synanon* wird als Geburt des selbstbestimmten Menschen gefeiert, der mit Hilfe der Anderen clean geworden und damit vom Stoff unabhängig geworden ist. Diesen Menschen ist eigentlich die Achtung entgegenzubringen, die man in unserer Gesellschaft dem Spielerfolg der Börsenmakler gewährt.

Die Eurythmie kann, wenn sie von diesen Menschen ergriffen wird, Fähigkeiten zur Bewältigung ihrer gesundheitlichen und biographischen Katastrophe ausbilden. In einer Woche kann natürlich nur ein Anstoss dazugegeben werden, die Gesetzmässigkeiten dieser sichtbaren Sprache zu entdecken. Frau Ehrlich ermöglichte durch ihre Art einen Entwicklungsanstoss, der wirken kann wie der Entschluss, clean zu werden.

Die Kairos-Eurythmieausbildung an dem «Centre for Creative Education»

Silke Sponheuer und Kollegen in Kapstadt, September 2000

Unsere Kairos-Ausbildung ist nun in der Mitte des dritten Jahres angelangt, und ein neues erstes Jahr wurde willkommen geheissen. Vier dieser Studenten sind aus Süd-Afrika und drei von Ost-Afrika. Im Ganzen haben wir somit 14 Studenten.

Trotz der bürokratischen Hindernisse konnten die drei ost-afrikanischen Studenten letztendlich bei uns anfangen, was unsere Studentengruppe kulturell sehr bereicherte. Es ist wunderbar, das soziale Verhalten, das in unserem ersten Jahr lebt, zu erleben. Diese Qualität ermöglichte den enormen Fortschritt, der sich in ihrer Eurythmie innerhalb der letzten sechs Monate getan hat.

Einige dieser Studenten besuchen auch die Lehrerausbildung um eine doppelte Qualifikation zu erhalten. Neben diesem Doppelstudium arbeiten die meisten Studenten beider Klassen noch für ihren Lebensunterhalt Teilzeit-Arbeiten, die jedoch hier nicht leicht zu finden sind.

Es war besonderes beeindruckend, die Vertiefung und das Reifen in den individuellen Entwicklungen der Studenten des dritten Jahres miterleben zu können. Mit Freude reisten sie nach Johannesburg, um das Erarbeitete den Familien einiger Studenten, sowie vor einer grösseren Zuschauerzahl aus den Waldorfschulen und der anthroposophischen Gesellschaft zu zeigen. Es war ermutigend für die Studenten, so gut anzukommen und anerkannt zu werden.

Mit der Aufnahme der neuen Studenten heissen wir auch zwei neue Eurythmie-Lehrer willkommen – Michelle Kaplan und Beverly Hart. Das Kairos Kollegium besteht nun aus sieben Menschen, welche begeistert zusammenarbeiten, um die Initiative vorwärts zu bringen.

Statt einen neuen Vollzeitkurs anzufangen, überlegen wir uns, einen intensiven Teilzeit-Kurs anzubieten aufgrund der Nachfrage. (Auch sind die Räumlichkeiten begrenzt.)

Ein weiteres Hauptziel ist in diesem Jahr in Erfüllung gegangen, dadurch, daß die Regierung das «Centre for Creative Education», inklusive der Eurythmieausbildung, offiziell anerkannt hat.

Wir hoffen nun, mit unserem vierten Jahr im Juni 2001 nach Dornach kommen zu können, um unsere Arbeit während des jährlichen 4.-Jahres-Treffen zeigen zu können. Es ist sehr wichtig für die Studenten, ihre Eurythmie in einem globalen Zusammenhang erleben zu können, und für unsere Ausbildung ein Brücke zu der großen Eurythmiebewegung zu schlagen. Allerdings muss dafür eine zusätzliche Finanzierung gefunden werden.

Wir hatten das Glück, daß Ursula Zimmermann von Dornach wieder mit uns arbeiten konnte. Sie leitete für eine Woche eine Tagung für ausgebildete Eurythmisten und arbeitete dann für zwei Wochen täglich mit den Eurythmie-Studenten von Kairos. Ihr Besuch war eine sehr fruchtbare Zeit für Eurythmisten und Studenten. Wir freuen uns schon auf ihren Besuch im Januar.

Wir wollen an dieser Stelle auch sehr herzlich uns bedanken bei all denjenigen, die uns unterstützt und unserer Ausbildung so großzügig finanziell geholfen haben während der letzten drei Jahre.

Bericht über das Kairos Eurythmy Training, Juli 2000

Ursula Zimmermann, Dornach

Schon während der jährlichen Eurythmie-Tagung vom 11. - 14. Juli zeigte sich das warme Interesse der übrigen Eurythmist/Innen an «ihrem» Ausbildungsimpuls. Der grössere Teil von ihnen lebt ja in Kapstadt, so dass sie regelmässig die Arbeitsfrüchte sehen können. Alle sind begeistert von der Arbeit der Studenten und das mit Recht: Was sie zeigen, ist von den Elementen her sauber gearbeitet, ist beseelt, innerlich erfüllt und mit Atem in der Bewegung dargebracht. Ich konnte teilnehmen, als die Trimesterarbeit den Schülern der Constantia Waldorf

School gezeigt wurde. Es war deutlich, dass eine starke Wirkung davon ausging, dass junge Menschen, schwarze und weisse, zeigten, dass sie diesen Weg der Eurythmie mit Überzeugung gewählt hatten und dass ihre Bewegung eine übergeordnete Einheitlichkeit ausstrahlte.

Ich fand in jeder Beziehung das Kairos-Training gefestigt, gewachsen, gegründeter. Statt einem Kurs, wie letztes Jahr, fand ich zwei vor. Das neue erste Jahr war schon ganz zu Hause mit einem sehr ausgeprägten Gemeinschaftsgeist, junge, hoffnungsvolle Studenten. Das dritte Jahr ist sichtlich gereift. Die Persönlichkeitsentwicklung der schwarzen Frauen, die ja alle Township-Schicksale als biographischen Hintergrund haben, hat mich nachhaltig beeindruckt. Die Kurse verstehen sich sehr gut, so dass vor und nach dem Unterricht im Aufenthaltsraum stets ein lebendiger Austausch stattfindet.

Michelle Kaplan und Beverly Hart sind als Dozenten mit grossem Engagement in die Mitverantwortung eingestiegen. Deutlich wahrnehmbar war für mich auch, wie das Training jetzt nicht nur räumlich, sondern auch als wichtige Teilinitiative des Ganzen im Centre for Creative Education integriert ist. Im persönlichen Kontakt mit Lehrerpersönlichkeiten fiel mir auf, mit welcher Wärme und Freude sie von der Eurythmie sprachen. Sie erzählten aber auch von der neu eingerichteten gemeinsamen Konferenz, die sie als notwendig für die Gemeinschaftsbildung empfinden. Am letzten Tag vor meiner Abreise fand noch ein Abend zum Thema Eurythmie statt. Der Andrang des Publikums und das Interesse waren auch für die Studenten wichtig, um zu fühlen, dass sie durchaus auf etwas sich vorbereiten, was auch für andere von Bedeutung ist. Wie eigenartig da die Wege sein können, zeigt das Beispiel einer jungen Frau aus Lörrach bei Basel (!), die am Centre Kurse besucht und an diesem Abend einen so starken Eindruck empfing, dass sie jetzt Eurythmie studieren möchte. So war mein Eindruck von dem, was sich innerhalb eines Jahres weiter entwickelt hatte, ein durchweg positiver. Wachstum, Initiativkraft, Freude, Gemeinschaftsbildung, eine gute Stimmung, alles so hoffnungsvoll, vor allem vor dem Hintergrund der zunehmenden Bedrohung und äusseren Unsicherheit.

Das Unterrichten der Studenten war für mich eine grosse Freude, ist es doch nicht selbstverständlich, über solche Distanzen der Lebensverhältnisse sich so unmittelbar gegenseitig im Allgemeinmenschlichen der Eurythmie zu finden. Aber auch da, im Vertrauen und in der Offenheit der Studenten, wie in allem anderen, erlebt man die umsichtige und kompetente Führung von Silke Sponheuer. Es ist eindrücklich, was sie in so kurzer Zeit zustande gebracht hat.

Heileurythmie-Fortbildungskurs in Dornach 13.-15. Juli 2000

Bericht über den Morgenkurs von Margrit Hitsch

Dorothee Morris, Heileurythmistin

Zwischen dem 13. und 15. Juli 2000 fand in Dornach ein Heileurythmie-Fortbildungskurs statt, zu dem Eva Lunde aus Oslo zugesagt hatte, uns jeden Morgen aus ihrer langjährigen Erfahrung zum grundlegenden Üben der Vokale, der Konsonanten, der Alliterationen und der Stabübungen zu führen. Leider war ihr dieses Vorhaben aus gesundheitlichen Gründen nicht möglich, doch hatte sie aber die Energie, Margrit Hitsch, welche dazu extra nach Oslo flog, so zu inspirieren und ihr die verschiedenen Übungen so nahe zu bringen, dass Frau Hitsch uns im wahrsten Sinne des Wortes innerlich und äusserlich entflammen und begeistern konnte. So kam es, dass wir nach den drei Kurstagen erstarkt, gesundet und ermutigt zu unserer Arbeit zurückkehrten.

Entgegen anderen Kursen machten wir also am Morgen keine Heileurythmie, sondern erübten uns einige der ersten Angaben Rudolf Steiners an Lory Maier-Smits. Es entstanden strömende, erwärmende und kräftigende Wirkungen in der Leiblichkeit. So z.B. durch ein besonders bewusstes Strecken und Beugen (!) der Beine, durch eine Übung, die die Gestalt in Beziehung mit der Erde bringt, oder durch die verschiedenen Stabübungen. Wer von uns "Jüngeren" weiß z.B. noch, wozu "So ist S" ursprünglich gegeben wurde? *Damit wir vom Herzen aus immer weiter hinausstrahlen in die Welt der Laute!* Beginnen wir also diese Übung nicht gleich mit dem ausgestreckten Arm... Oder wer hat die 12-teilige Übung noch so gelernt, wie sie ursprünglich angegeben wurde? *Bei 7, 8, 9, kann der Stab viel höher kommen, wenn die Ellbogen sich nach rechts bzw. nach links weiten und die Hände vorne ganz locker bleiben.* Die Schulterblätter und die Muskulatur des Rückens bis in das oft so verkrampfte Nackengebiet werden durchstrahlt und erwärmt. Eine wahre Wohltat!

So bekam auch die Übung Ballen und Spreizen durch exakte Angaben in Schritten und Armbewegungen eine ganz neue Dimension, die nicht nur den Kindern, sondern auch meinen erwachsenen Patienten große Freude bereitet. Wir konnten einen Wärmestrom vom Kopf bis in die Füße und wieder aufwärts gehend erleben, der nicht von der "Anstrengung" des Stampfens, Gehens oder Hüpfens kam, sondern vom genauen und unterscheidenden Üben.

Die Gestalt zum Instrument für das Übersinnliche des Wortes zu verwandeln, dazu inspitierten uns diese Ur-Angaben. In besonderem Maße wurde uns das zum Erlebnis beim Erüben des Stabreimes. Jeder Eurythmist kennt diese Übungen, aber zumindest von den Kursteilnehmern hatten eine ganze Reihe sie während der Ausbildung nicht mehr in ihrer Ursprünglichkeit vermittelt bekommen. So stoßen diese Anregungen vielleicht auch auf breiteres Interesse.

Ganz besonders erlebte ich bei diesem Kurs, dass auch die Heileurythmie sich weiterentwickeln und heilend wirken kann, wenn wir unseren eurythmischen Ansatz so immer wieder neu erleben können. Auch kann ich seither die Angaben Rudolf Steiners im Heileurythmiekurs zum Vokalisieren und Konsonantieren den Patienten deutlicher und erlebnisreicher vermitteln. Durch diese Morgenarbeit wurden wir wieder an die großen eurythmischen Quellen geführt. Dafür sei Eva Lund und Margrit Hitsch sehr herzlich gedankt!

Internationaler Sommerkurs «Humor in der Eurythmie»

Ellen Schneider

Vom 13. bis 16. August 2000 veranstaltete die «Vereinigung zur Förderung der Eurythmie in Belgien» einen Internationalen Sommerkurs für ausgebildete Eurythmisten und Studenten des 4. Jahres mit dem Titel «Humor in der Eurythmie».

Der Kurs wurde geleitet von Arnold Sandhaus aus Zeist/Niederlande.

In der «Alten Abtei» in Drongen bei Gent fanden sich Teilnehmer aus Belgien, den Niederlanden, Frankreich und Deutschland zur gemeinsamen Arbeit zusammen.

Als Textgrundlage der Arbeitstage dienten der sogenannte «Dramatische Kurs» von Rudolf Steiner, sowie dessen Schrift «Goethe als Vater einen neuen Ästhetik» und daraus der Aufsatz «Über das Komische und seinen Zusammenhang mit Kunst und Leben».

Mit Grundübungen wurde die Basis für das gemeinsame eurythmische Arbeiten geschaffen. Darüber hinaus war die Kurs-Arbeit von ausführlichen Übungen zu den Planetenbewegungsgesten, den dazugehörigen Farben und Lauten geprägt.

Durch das Üben begleiteten uns eine Reihe von Fragen:

Wie ist die Planeten-Persönlichkeit erlebbar? Wie farbvoll und facettenreich kann ich dies wahrnehmen und erleben, wenn ich das «Haus» der jeweiligen Planeten-Persönlichkeit betrete und darin bewege? Welche Rolle können die Farbgebärden dabei übernehmen? Wie kann der dazugehörige Laut in reiner Qualität bewegungsmässig gebildet werden? Wie kann ich dies in der Bewegungsgestaltung sichtbar werden lassen?

Um nun daraus zu einer charakteristischen Gestaltung kommen zu können, versuchten wir verschiedene Facetten in der Bewegung einer jeweiligen Planeten-Persönlichkeit deutlicher herauszuarbeiten, Polaritäten und Konturen entstehen zu lassen und diese zu (über-)steigern. Die gesamte Gestalt, in der Bewegungsführung bis hin zur Kopfhaltung, bis zu den Fingerspitzen und in die Fußstellungen liess die Charaktere aus sich heraus sprechen: Lautgebärden und Raumformen erhielten einen neuen Reichtum im Bewegungsausdruck des jeweiligen Charakters. Die unmittelbar entstehenden individuellen Bilder bei der Umsetzung und Gestaltung erlebten wir mit viel Schmunzeln und Gelächter.

Mit weiteren Übungen und auch Textbeispielen begegnen wir den charakteristischen Figuren der traditionsreichen Commedia dell'Arte: die Colombine und der Pierrot, Arlecchino und Scapino, der Capitano, Dottore und Pantalone zeigen sich in ihrer eigenen, lebendigen Art. - Und sie zeigen erstaunliche Parallelen zu den verschiedenen Qualitäten der Planeten-Persönlichkeiten!

So entdecken wir auch die den Figuren der Commedia zugehörigen Masken:

Wie eigenständige Wesenheiten entsteigen sie dem alten Lederkoffer mit dem roten Samttuch... Da sind sie alle versammelt und schauen uns neugierig an... Wir nähern uns, ebenso neugierig, auch scheu, zurückhaltend und vorsichtig... Wer wird sich mit der Maske anfreunden und sie an sich nehmen?

- Stille...und die Kraft der Masken wird immer deutlicher spürbar...

Endlich, jemand greift zu, wendet sich von der Gruppe ab, bleibt für einen Augenblick allein mit der Maske, hält vor dem Spiegel stille Zwiesprache mit ihr, den Rücken zur Gruppe gewandt, wendet sich um, und -

- Die Maske hat ihren Auftritt...!
- Da steht sie und schaut erstaunt, gebannt die Gruppe an. Die, sitzend, schaut ebenso gebannt und erwartungsvoll die Maske an... Was wird geschehen?
- Kann die Maske vielleicht auch Eurythmie machen?
- Wann beherrscht dabei der Eurythmist die Maske - und wann ist es die Maske, die den Eurythmisten beherrscht?
- Wie könnte man damit eine passende Bewegungsdarstellung für die Figur(en) erarbeiten?
- Wann und wie kommt dabei eine überzeugende - und komische!!?- Darstellung zustande?

So erlebten wir einen Kurs mit erfrischender, belebender Arbeit, die allen viel Freude bereitete! Vor allem ein Kurs, der Ideen und Neugier weckt für die eurythmische Arbeit mit (dem) Humor! Und nicht zuletzt ein Kurs, der erwartungsvoll werden lässt auf eine Fortsetzung und Vertiefung!

Erstmalige Eurythmie-Tournee in die Slowakei, Mai 2000

Adelheid Petri, Eurythmistin, Wien

Lange war sie geplant und vorbereitet. Die Beteiligten freuten sich sehr und für die Slowakei sollte sie ein großes Ereignis werden. Wir hatten an der Bildungsstätte für Eurythmie, Wien, eine künstlerische Fortbildung und unser Ziel war die Erarbeitung eines Programmes für die Slowakei, unser östliches Nachbarland. Es war die erste Tournee, die je dort stattfand.

Es nahte der Zeitpunkt unserer Reise; es war der 19. Mai. Die Generalprobe war geschafft, die Kleider waren verpackt und alle waren abfahrtsbereit und warteten auf den Bus, der uns holen sollte. Durch verschiedene Umstände verzögerte sich die Abfahrt um drei Stunden und wir fuhren erst um 17.00 Uhr los und das Ziel war noch weit.

Nach Roznava wollten wir, im Osten der Slowakei. Ein gutmütiger, warmherziger Fahrer, der auch gleichzeitig alles organisiert und eingefädelt hatte, namens Peter, holte uns mit einem Kleinbus und einem PKW samt Fahrer ab. Ein nicht ganz absichtlicher Umweg führte uns durch die nördlichen Berge, nicht weit von Trencin und wir erlebten zu unserem Erstaunen ein aussergewöhnliches Naturschauspiel in den Farben der untergehenden Sonne und den Wolken- und Landschaftsstimmungen im Abendlicht. Wir nahmen es als gutes Omen: Schließlich erreichten wir nachts um fast zwei Uhr unser Ziel; eine jugendherbergsähnliche Unterkunft, wo wir müde noch einige Stunden schlafen konnten, ehe das Morgenlicht uns wieder weckte.

Am Vormittag konnte eifrig geübt werden, um sich an die Proportionen und Gegebenheiten zu gewöhnen. In dem kleinen Städtchen Rocnava, in slowakischen Erzgebirge, hatte noch keine anthroposophische Arbeit je stattgefunden, kein Seminar, keine Arbeitsgruppe. Anthroposophie und Eurythmie waren total unbekannt. Nur Peter war von allem überzeugt und hatte nach Kräften an verschiedenen Stellen Werbung gemacht.

Es kamen dann nicht so viele Zuschauer und trotzdem war gerade dort eine besondere Stimmung. Es war, als würde die Eurythmie in den Äther dieses Ortes und dieser Landschaft eingepreßt und wir bekamen genug «Echo» zurück.

Nach einer etwas längeren Nacht wurden wir noch zu einer beeindruckenden Schloßbesichtigung des Fürsten Andrassy eingeladen.

Auf diesen ersten Teil folgte, nach fünf Arbeitstagen, am Ende der Woche der zweite Teil der Tournee: am Samstag, den 27. Mai, Bratislava. Dort war wieder das Vorstadt-Theater gemietet worden. Am frühen Nachmittag war ein Workshop für Laut- und Toneurythmie auf der Bühne anberaumt. Es kamen sehr viele Menschen und sie machten engagiert und begeistert alles mit. Schon um 16.30 Uhr war die Aufführung, die diesmal gut besucht war. Es waren die Menschen da, die selber Eurythmie machten und die auch in der anthroposophischen Arbeit lebten. Die Aufführung war ein voller Erfolg. Es wurde auch ein großes Solo in slowakischer Sprache gezeigt. Besonders eindrucksvoll war hier das «E v o e». Die Bühnen- und Lichtverhältnisse ließen einen besonderen Raum entstehen, wie auf einer Gralsburg und die Atmosphäre knisterte. Am Schluß begeisterter lang anhaltender Applaus und viele Blumen! Die Menschen waren sehr glücklich, sie hatten durch die Eurythmie etwas Besonderes erlebt.

Am frühen Sonntag-Nachmittag fuhren wir in einem speziellen Bus nach Levice. Wir konnten gleich üben und uns mit der ungewohnten Höhe und Weite des Raumes vertraut machen. Unsere Übernachtungsmöglichkeit war wieder in einem jugendherbergsähnlichen Haus, einem Internat, ohne jeglichen Komfort. Levice ist auch noch kein anthroposophisches Zentrum. Durch das starke Interesse und die lebendige Mitarbeit der Direktorin des Kulturhauses war eine intensive Werbung gestartet worden. Am Montag, 29. Mai, 16.30 Uhr fanden sich

erstaunlich viele Menschen aller Altersstufen im Saal ein, eine frohe, erwartungsvolle Stimmung herrschte. Die Menschen gingen erstaunlich gut mit, blieben bis zum heiteren Schluss und applaudierten begeistert und anhaltend.

Dieses Slowakei-Projekt wurde dankenswerterweise von der Helias-Stiftung, Holland, und von einzelnen Privatpersonen in der Slowakei finanziert. Wer beitragen möchte zu der Weiterführung dieser Initiative kann gerne etwas spenden auf das: PSK Konto Nr. 1674.741, BLZ 60000, Gesellschaft der Eurythmie-Freunde.

«MITTEILEN – SPRECHEN – LAUSCHEN»

2. Nationale Eurythmie Tagung, 22.–29. September 2000 veranstaltet von Aurora Australis (der Eurythmie Schule in Melbourne)

Nigel Hoffmann

Es war ein Ereignis, von dem man wünschte, mehr Menschen hätten es erleben können, weil es immer schwierig ist, die richtigen Worte für ein solches Erlebnis zu finden. Alle Aufführungen hatten etwas besonderes, waren ein überzeugender und lebendiger Ausdruck der eurythmischen Kunst. Das große Werk «Die Saturn-Entwicklung» war die Krönung der Tagung und des Aufführungabends. Zu erleben war, daß die Eurythmie hier wirklich zur Geltung kam und zukunftsweisend ist.

Für diese zweite Tagung lud *Aurora Australis* zwei bekannte Eurythmisten aus Europa als Gastlehrer ein. Am Ende der ersten Tagung im Jahre 1999 war beschlossen worden, diese nationalen Treffen jährlich zu veranstalten und die Tagung im September 2000 wird sicherlich diesen Entschluß noch bekräftigen. Hedi Kaltenegger ist eine Toneurythmistin, die seit 1956 Mitglied des Eurythmie Ensemble am Goetheanum war. Sie hat an vielen internationalen Aufführungsreisen mitgewirkt und unterrichtet seit 1978 am Eurythmeum Elena Zuccoli in Dornach. 1990 wurde sie der Mentor für *Aurora Australis*. Die andere Gasteurythmistin war Lili Reinitzer, die für mehr als 40 Jahre am Goetheanum als Bühnenkünstlerin tätig war und mit verschiedenen Gruppen in ganz Europa aufgeführt hat.

Die Tagung wurde von 19 Eurythmisten aus den verschiedenen Gegenden Australiens besucht, ergänzt von einigen Studenten und Absolventen der Melbournier Eurythmieschule (besonderen Dank an Birgith Lugosi und die anderen Helfer!). Die Tage begannen mit Workshops, geleitet von verschiedenen australischen Eurythmisten; dann wurde für zwei Stunden mit Lili Reinitzer an der «Saturn-Entwicklung» gearbeitet. Nach dem Mittagessen arbeitete man mit Hedi Kaltenegger an den toneurythmischen Stücken für die Aufführung, die Werke von Bach, Beethoven, Kabalewski, Bruckner, Brahms wie auch eigene Kompositionen von den beiden Pianisten der Schule, Vera Yavlinsky und Shane Rohde, enthielt. Das Programm beinhaltete auch lauteurythmische Stücke von Albert Steffen, Robert Hamerling und Shakespeare; diese wurden von Annika Jaensch aus Sydney angeleitet und gesprochen. Abends war Zeit, Ideen und Erfahrungen im Unterrichten auszutauschen sowie über die Aufführungen der letzten Jahre zu sprechen.

Am Aufführungabend bewegten sich die Eurythmisten mit Leichtigkeit in dem Gemeinderaum der Kirche, der seit einigen Jahren von der Schule benutzt wird. Shane Rohde spielte die überschäumende, doch auch gedankenschwere Klaviermusik; anfangend mit dem zarten C-Dur Präludium von Bach stürzte sich die Musik bald in das schöpferisch Schaffende der «Saturn-Entwicklung». Dies war reines Drama von Anfang an, als die drei erhabe-

nen Wesenheiten, die Throne, Cherubime und Archai in verschiedenen Farben dargestellt wurden und die Welt von Raum und Zeit zu formen begannen. Auch wenn man die Bedeutung hinter diesem Drama nicht kennt, war es doch so stark und bezaubernd, daß es bald unser normales Bewußtsein auslöschte und uns in die Gegenwart des «Höheren» versetzte.

Ich bin überzeugt, daß Eurythmie die einzige Kunst ist, die es ermöglicht, solch ein Werk auf die Bühne zu bringen. Die Sprache der eurythmischen Bewegung ist die Sprache rein kreativer Bewegung, und Kreativität ist dasjenige, worum es bei der Saturn-Entwicklung geht. Die gewaltige Opfertat der Throne für die Cherubime wurde nicht nur mit Musikbegleitung ausgeführt; das Drama ist viel mehr reine Musik. Die Opfertat, die opfernde Wärme, die bei der Geburt der Zeit, wobei die Archai zum Vorschein kommen, erzeugt wird – dies alles sind ins Sichtbare gebrachte musikalische Ereignisse. Es sind Inspirationen. Die Klaviermusik, mit gehaltenem Fortissimo, bewegte sich mit brennender schöpferischen Energie, und gab den Eurythmisten die Möglichkeit, ihre mächtigen Formen in Gesten: zusammenballend und lösend, erweiternd und verwandelnd, auszuführen. Gewaltige Akkorde stiegen aus der Tiefe in blitzartiger Folge.

Die Musik für die «Saturn-Entwicklung» wurde von Josef Gunzinger komponiert (er hat die Anthroposophische Gesellschaft in Hawaii aufgebaut) inspiriert durch Rudolf Steiners 1911 gehaltenen Vorträge «*Die Evolution vom Gesichtspunkte des Wahrhaftigen*». Die Orchester-version ist als CD erhältlich, gespielt vom Londoner Symphonie Orchester, wir aber hörten die Bearbeitung für Klavier – ein extrem schwieriges Stück für den Spieler. Die Gesten und Choreographie wurden von Annemarie Dubach entwickelt und mit der Musik 1966 während der ersten Eurythmietagung in Dornach von einer Gruppe, bei der Lili Reinitzer und Hedi Kaltenegger mitwirkten, aufgeführt. Es scheint, daß die Zusammenarbeit von Josef Gunzinger und Annemarie Dubach in der Schöpfung des gesamten Werkes etwas wie ein Wunder war. Die Gesten und die Tonalitäten der Musik und der Eurythmie, obwohl sie unabhängig voneinander entstanden sind, stimmen perfekt überein.

Die zweite Hälfte der Aufführung war eher eine gewöhnliche Eurythmieaufführung, mit dem Schwerpunkt auf Einzelstücken oder Duos, wobei auch einige kleinere Arbeiten in ihrer Entstehungsphase gezeigt wurden, und einige humoristische Stücke. Hier konnten die verschiedenen Talente, die in der «Saturn-Entwicklung» vereint waren, einzeln glänzen. Wir sahen besondere Fähigkeiten, sowohl in Laut- wie in Toneurythmie, und konnten die Qualität dieser Kunst, wie sie sich in diesem Land entwickelt, schätzen. Lili Reinitzer und Hedi Kaltenegger führten ebenfalls auf, mit Feinheit und sparsamen Bewegungen und doch mit gegenwärtiger Kraft; Qualitäten, die nur durch Reife zum Erscheinen kommen können.

Zum Schluß noch eine besondere Nachricht: Lili Reinitzer plant, 2002 nach Australien zu kommen, um die «Saturn-Entwicklung» mit vollem Orchester einzustudieren, mit einem der grossen Melbournier Orchester. Mozarts «Jupiter»-Symphonie wird auch Teil des Programmes sein. Die Gruppe von 21 Eurythmisten wird hauptsächlich aus australischen Künstlern bestehen, ergänzt durch Eurythmisten aus Europa und Japan. Dies kann hauptsächlich durch die Initiative ihres Sohnes, dem Dirigenten Lucas Reinitzer, zustande kommen, der die Aufführung der «Saturn-Entwicklung» mit dem Londoner Symphonie Orchester dirigierte. Diese öffentliche Veranstaltung soll im National Theatre stattfinden und wird zweifellos ein besonderer Moment für die Eurythmie in Australien sein. Wir warten mit großer Spannung darauf.

Eine Wochenendarbeit mit Werner Barfod:

Belebende Keime für die Eurythmie-Arbeit in Dresden

Doris Kowalski und Claus Dittmer

Alles, was lange schon durchgetragen wird, braucht frische neue Impulse, um gut weiter zu wachsen.

Der Eurythmie probieren wir hier einen Boden zu bereiten; ein Unterfangen, was manches Mal doch pionierhaft anmutet. Auch was schon einige Jahre durchgeführt wurde, gleitet im 6. Jahr noch nicht «auf Schienen».

Beim nach Außen wirken ist es notwendig, im Inneren ein Gleichgewicht zu halten und immer weiter, tiefer, eigener in dem, was man austrägt, zu werden.

Stimmungsmäßig geben diese Ausgangspunkte den Grund an, warum wir Werner Barfod nach Dresden eingeladen haben - hauptsächlich für die eurythmische Hochschularbeit. In Den Haag finden/fanden solche Wochenenden regelmässig statt: daß durch/mit der Eurythmie die Inhalte einer Klassenstunde durchsichtiger, lebendiger, nachvollziehbarer wurden.

An diesem Eurythmisten-Treffen mit Werner Barfod teilzunehmen, waren die Laieneurythmisten eingeladen, die in laufenden Kursen ihrer Liebe zur Eurythmie nachgehen. Dass da etwas besonderes bevorstehen wird, war an der Art und mit welchem Ton die Einladung ausgesprochen wurde, zu erwarten.

Nun ja, wenn Werner Barfod schon mal kommt, dann wollten natürlich Eurythmisten, die noch nicht Klassenmitglieder sind, auch ihre «Portion». So wurde es ein doppeltes Wochenende; und da, es natürlich Arbeitsfragen gibt - sei es zum Märchenprogramm, sei es zur laufenden Wochenspracharbeit, auch das wird zusammen mit Werner Barfod durchgenommen. Also dreiteilig.

Das Freitagabend-Bufferet eröffnete die Arbeit; es wurde hauptsächlich von den Eurythmisten aus verschiedenen Städten in Deutschland und Österreich genutzt, um sich am Wiedersehen freuen und austauschen zu können über das, was das Leben an die Eurythmisten heranträgt und was daraus zu lernen ist. Fast 30 Eurythmisten, hauptsächlich aus den neuen Bundesländern, waren zur Arbeit gekommen und dazu hatten sich bis zu 5 mutige Laien eingefunden: Beim 1. Zusammentreffen gab es einen netten Auftakt. Ganz ernst und würdig hatte der Kreis der Eurythmisten die erste Übung begonnen und bewegte sich feierlich hin und her, bis Werner Barfod dies wahrnehmend, mit fragendem Ton sagte, dass da eine große Schwere auf dem Kreis laste (was die mit der Stimmung vertrauten Dresdner herzlich lachen liess - ja, jeder Landstrich hat eben seine Eigenschaften, die bearbeitet, verwandelt werden können) und die Aufforderung kam, die Vorstellung mal draussen zu lassen. Dafür werden die vollen Tage auch gut durchgehalten und die Klassenstunde um 21.00 Uhr ist sehr lichtvoll und anwesend.

Die Absicht der Arbeit war, der Wirksamkeit der Tiere der 1. und 2. Klassenstunde, wie sie sich ausdrückt in ihren Gestalten, in ihren Farben, so wie sie beschrieben sind, mit Hilfe der Eurythmie sich nähern zu können.

Diesen Versuchen nachgehend begann nun das Tasten, Suchen in der Empfindung, was vorgeht in mir, was erlebt werden kann, wenn Farberleben und zugehörige gesetzmässige Bewegung miteinander wirken. - Ich hatte in dem Kurs die Möglichkeit, fühlen zu können, die innere Qualität des Blau (das Blau, das mir von gemalten Flächen, vom blauen Himmel, dem Blau in der Pflanzenwelt usw. entgegenkommt) und sie in die ihr gegebenen Bewegungsform zu bringen; ihr Raum-schaffendes, Hülle-bildendes in der Bewegung ahnend zu fühlen; aus der Empfindung des dunklen Blau in das heller werdende zu kommen. - Oder das

Rot, das Gelb in seiner anderen Qualität zu erleben und die sie sichtbar machenden eurythmischen Bewegungen zu tun. – Wie interessant war es, als wir in 2 Gruppen, die sich gegenüberstanden und übten, wahrnehmen zu können, was da versucht wird in der Aufgabe; was verändert sich in der Empfindung beim Verlassen der reinen Farben und Sich-vermischen zu unreinen Farben.

Wie reagiere ich, wenn die Farbe getrübt wird, wenn ich ansehen muss, wie Rot schmutzig wird, wenn Blau seine Klarheit verliert und stumpf wird; wie muss die eurythmische Bewegung anders werden? – Was war da zu erleben!

Angeregt durch die Arbeit bewegten wir am nächsten Tag Fragen um den Doppelpgänger. Fragen nach seiner Herkunft, seiner Aufgabe, nach der Möglichkeit der Begegnung mit ihm. Es war ein eindrucksvolles Gespräch, im besonderen auch dadurch, wie Werner Barfod dabei mitwirkte.

Keine Frage, daß Werner Barfod beim Abschlußgespräch gleich wieder für nächstes Jahr eingeladen wurde (7.-10.09.01).

Mit dieser Fülle an Stoff und Anregungen gehen die Eurythmisten auch um. Eine kleine Gruppe trifft sich fast jede Woche; eine größere in grösseren Abständen, um alles durcharbeiten, selbständig zu machen, auszuweiten, umzuwandeln, damit unsere Eurythmie davon profitiert. Auch die Laien sind damit einbezogen.

Eurythmie Schule Hamburg

Die Eurythmie fordert uns immer von Neuem zu Veränderungen auf.

«Ideen für neue Ausbildungsstrukturen, neue Griffe» sind von uns allen gefragt: Themen, die uns alle in den verschiedensten Zusammenhängen sehr bewegen. Aus Hamburg ein kleiner Bericht zu diesem Studienjahr und zu unseren Plänen:

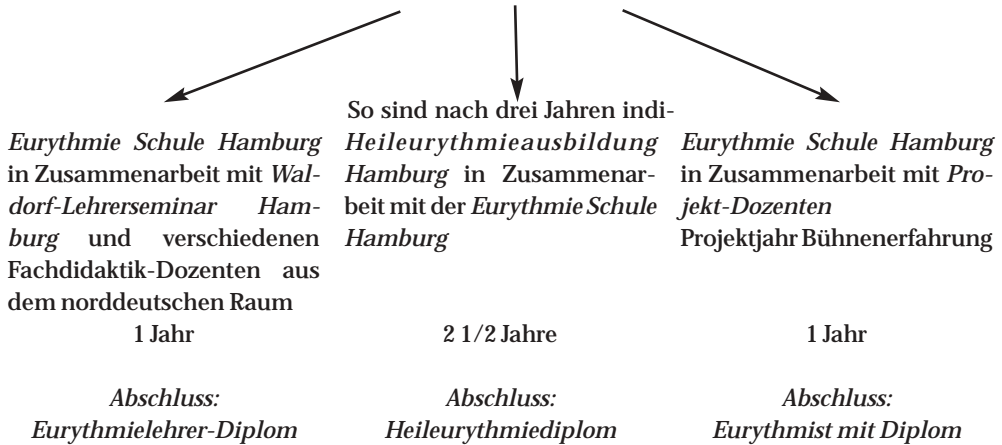
Die Frage, wie jeder Einzelne sich auf den Unterricht so vorbereiten kann, daß er einerseits das eigene Instrument gestimmt hat und gleichzeitig sozialfähig für die Gruppe zur Verfügung steht, hat dazu geführt, daß jeder Student und Dozent morgens in der ersten halben Stunde sich mit sich selbst beschäftigt (konfrontiert) durch eurythmisches Aufwärmen und Einüben. Erst danach beginnt der gemeinsame Unterricht.

Ein weiteres Ziel ist es, die Inhalte jedes Unterrichtsfaches so dem Studenten nahezubringen, dass er darüber selbständig verfügen kann. Wir haben Prüfungen in allen Fächern eingerichtet, die folgendermaßen aussehen können: je nach Kurs oder Thema hat man entweder drei Tage Zeit, ein Gedicht unter den erübten Gesichtspunkten zu gestalten, oder man bereitet in 3 Stunden ein Thema so vor, daß man seine Mits Studenten exemplarisch darin unterrichten kann. In der Toneurythmie kann die Fragestellung einer solchen Prüfung z.B. lauten: Ist der Motivschwung, der Rhythmus, die Tonhöhe sichtbar oder nicht? So kann sowohl der Student als auch der Dozent einen direkten Eindruck des tatsächlichen momentanen Standes bekommen.

Im Umgang mit der Projektarbeit im 2. und 3. Ausbildungsjahr (siehe Rundbrief Ostern 2000) haben wir in diesem ersten Jahr viel Erfahrungen und Fragen gesammelt, die uns nach vielen Gesprächen und Beratungen dazu bewogen haben, für den nächsten Ausbildungskurs folgende Umstrukturierung des Studienganges vor allem auch für das vierte Jahr zu entwickeln.

Die mindestens vierjährige Ausbildung gliedert sich wie folgt:

Nach 3 Jahren Grundausbildung mit Vordiplom, nach dem Vordiplom



viduelle Wege möglich (z.B. erst das Projektjahr, dann ein pädagogisches Jahr), die auch die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen und Schulen (Schulwechsel, gemeinsame Projekte etc.) erfordert. Wir hoffen, damit den Bedürfnissen unserer Studenten gerechter zu werden.

Weitere Informationen unter www.eurythmie-hamburg.de.
oder Prospekt anfordern unter Tel. +49-40- 44 51 06.

Eindrücke vom ersten Treffen der Ausbildung der Ausbilder vom 14. und 15. Oktober 2000 in Hamburg

Rea Voegtlin, Dornach

Ganz erwartungsvoll trafen sich im Rudolf Steiner Haus in Hamburg interessierte junge Ausbilder von verschiedenen Eurythmieschulen.

Dadurch, dass wir alle so offen und mit brennenden Fragen an das Wochenende kamen, waren die Stunden des gemeinsamen eurythmischen Tuns von Beginn an sehr intensiv und fruchtbar. Die Abwechslung von eurythmischem Bewegen und konzentriertem sich danach fragen, *was* haben wir gemacht? *wie* haben wir es gemacht? und *was* hatte es für einen Zusammenhang mit der vorangegangenen Stunde?, liess uns schon in bezug auf gewisse «reinigende» Prozesse für den Unterricht wach werden.

Mit dem Thema von Carina Schmid, «wie wird der Leib von der Eurythmie ergriffen?» machten wir viele verschiedene Lemniskatenübungen, die uns in einen gemeinsamen, lebendigen, erwärmenden Prozess brachten.

Durch das Thema von Werner Barfod, «Zeitgemässe Arbeitsweise in der Eurythmie-Ausbildung», versuchten wir u.a., je nach Aufgabenstellung, den drei eurythmischen Bewegungsansätzen näher zu kommen.

Ein weiteres zentrales Anliegen an diesem Wochenende von Carina Schmid und Werner Barfod war auch das Üben des tätigen Wahrnehmens und des wahrnehmenden Tuns. Dieses wahrnehmende Fühlen so zu ergreifen, dass die Seele nicht in der Gebärde festhält, sondern durch Intention freiatmend geführt werden kann.

Nicht unbedingt das Was, sondern mehr das Wie wurde in den zwei zu kurzen Tagen immer wichtiger. Festzustellen, dass die gleiche Übung z.B. lebendig auf den Ätherleib wirken kann und nicht «richtig» ausgeführt, eher verhärtet.

Es wurde ganz deutlich, dass die Ausbildung sicheres Empfinden dafür vermitteln müsste, was die tägliche Bewegung zur eurythmischen Bewegung macht.

Hierzu den 7. Leitsatz von Rudolf Steiner:

«Man findet den Menschen mit seinem ausserseelischen und aussergeistigen Wesen in die Welt des Irdischen und Ausserirdischen hineingestellt. Sofern er in das Irdische, das das Leblose umspannt, hineingestellt ist, trägt er seinen *physischen Körper* an sich; sofern er in sich diejenigen Kräfte entwickelt, welche das Lebendige aus den Weltenweiten in das Irdische hereinzieht, hat er einen *ätherischen* oder Lebensleib. Diesen Gegensatz zwischen dem Irdischen und Ätherischen hat die Erkenntnisrichtung der neueren Zeit ganz unberücksichtigt gelassen. Sie hat gerade aus diesem Grunde über das Ätherische die unmöglichsten Anschauungen entwickelt. Die Furcht davor, sich in das Phantastische zu verlieren, hat davon abgehalten, von diesem Gegensatz zu sprechen. Ohne ein solches Sprechen kommt man aber zu keiner Einsicht in Mensch und Welt. »

aus: Anthroposophische Leitsätze von Rudolf Steiner

Wenn es wieder möglich wird, den Studenten diese Kräftewirkungen zum Erlebnis werden zu lassen, wäre ein anderes, klareres im Eurythmischen Darinnen-Stehen möglich.

Wie wichtig und wesentlich dieses erste Treffen für uns alle war, zeigte sich dann im abschliessenden Gespräch, wo viele Fragen über die Ausbildung gestellt wurden, z.B.:

Wie können die Stunden zeitgemäss gestaltet werden? Wie muss ich die ersten Eurythmie-Stunden unterrichten, dass dann im 4. Jahr der gewollte eurythmische Prozess in Gang gekommen ist? Wie sollten die Aufnahmebedingungen sein für eine Eurythmieausbildung? Kann jeder Eurythmie studieren?

Es ist zu hoffen, dass der kleine Kreis sich bei den nächsten Treffen, in Den Haag und Dornach erweitert, so dass viele junge Auszubildner aus allen Schulen an diesem wertvollen Prozess teilnehmen können.

Mit ganz herzlichem Dank an Carina Schmid und Werner Barfod.

Grundelemente der Sprachkünstlerischen Therapie

Bericht über eine Reihe von Fortbildungsveranstaltungen für Sprachgestalter und Sprachtherapeuten im Jahr 2000

Otto Sponzel, Unterlengenhardt

Im großen dunklen Holzgebäude des Verbandes für anthroposophisch orientierte Pflegeberufe in Unterlengenhardt begann am 22. Januar 2000 das Fortbildungsjahr für Sprachkünstlerische Therapie, eine Veranstaltungsreihe für Sprachgestalter und Sprachtherapeuten und für die Studenten des *Institutes für Sprachgestaltung und Sprachkünstlerische Therapie*, in dessen Verlauf Christa Slezak-Schindler die Grundelemente der Sprachkünstlerischen Therapie als einer Erweiterung und Vertiefung der von Marie Steiner-von Sivers inaugurierten und begründeten Sprachkunst zur Darstellung brachte. Als eine sich allmählich entfaltende Heilkunst geht die anthroposophische Sprachtherapie von den Heilkräften aus, die im Atem lie-

gen, welcher wiederum durch die Laute geformt und durch die Stimme sozusagen gefüllt wird. Die drei Atemgesetze - erübbar im Rahmen der Sprechübungen Rudolf Steiners vorzugsweise gerade an den Atemübungen - wurden anhand hochdifferenzierter Demonstrationen und Übungsbeispiele therapeutisch nutzbar gemacht:

- ... daß man im Sprechen in aller Ruhe die ausgeatmete Luft verbrauchen muß und daß das Sprechen unter allen Umständen schwach und schlecht wird, wenn man, ohne die Luft verbraucht zu haben, welche in den Lungen ist, eine neue Einatmung während des Sprechens macht ... (aus: Rudolf Steiner, GA 282: Sprachgestaltung und Dramatische Kunst, 18. Vortrag)
- Das gründliche Einatmen besteht darinnen, daß das Zwerchfell so weit heruntergedrückt wird, als durch die gesunde Natur des Menschen er es aushält (aus: Rudolf Steiner GA 282: Sprachgestaltung und Dramatische Kunst, 18. Vortrag)
- Richtige Redeübungen machen, wobei Sie immer versuchen, den Atem so tief unten herauf-zuholen, als es nur irgendwie geht (aus: Krankheitsfälle und andere medizinische Fragen, besprochen mit Dr. Rudolf Steiner)

Die Rede von der Dreigliedrigkeit des Sprachprozesses schien unmittelbar einleuchtend, wobei die oft *göttliche Lehrmeister* genannten Laute dem Denken, Rhythmus und Atem dem Fühlen und das Mysterium der menschlichen Stimme dem Wollen zugeordnet wurden. Begleitende Armbewegungen helfen, in den Atemraum einzudringen, der durch die gegenseitige Ergänzung dreier Bereiche beschrieben werden kann:

- obere Atmung (Beteiligung von Kehraum, Haupt, Schultern, Armen): *Denken*
- mittlere Atmung (Beteiligung von Herz und Lunge): *Fühlen, Erleben*
- untere Atmung (Zwerchfellstütze, Stand): *Wille*

Die Ausführungen selbst waren ein Bewegen, manchmal ein Tasten, immer aber ein Charakterisieren, ein aus der Erfahrung und dem Werk der Anthroposophie Schöpfen, nie ein starres Definieren oder Dozieren. So wurden auch schwierige Inhalte gemeistert, beispielsweise die Behandlung des okkulten Zusammenhanges von Kopf, Lunge und Leber. In kompakter und konzentrierter Form konnten Methodisches und Paradigmatisches lebendig und frisch veranschaulicht werden; man kann sagen, daß nicht *über* etwas, sondern aus dem Herzen der Thematik heraus gesprochen wurde. Insofern waren Wissenschaftliches und Künstlerisches nicht - wie üblich - nur verknüpft, sondern auch im Vortrag nahezu identisch.

26. Februar 2000: Die vier Stützen für den Sprechvorgang und die Bewegungsarten der vier Temperamente: Bodenstütze und Luftstütze gelten als äußere -, der harte Gaumen und das Zwerchfell als innere Sprechstützen. Darüber herrscht in der (außer)anthroposophischen Fachwelt keineswegs Einigkeit, und nicht wenig, was hier vertreten wird, ist - gelinde gesagt - überhaupt noch nicht einmal bemerkt worden. So bedarf es schon eines sehr tiefen und gründlichen Eindringenseins in die Materie der Sprache, in die Sprachwesenskräfte, um überzeugend wirken zu können. Dies geschah in erster Linie durch das Wie des Sprechens selbst. Dennoch kann in diesem Bericht ja auf ein paar wenige inhaltliche Schlaglichter nicht verzichtet werden. Die Bodenstütze also, das mit beiden Beinen auf der Erde stehen, wurde dem Temperament des Phlegmatikers verbunden. Dessen ausdauernde, gleichmäßig dahinziehende, runde, langsame und sichere Bewegungen leben im Rhythmus des *Daktylus*, fördernd und heilend für den Phlegmatiker ist hingegen der *Amphimacer*.

Das spielerisch Leichte ist das Element des Sanguinikers. In tänzerisch wechselnder Bewegung haltsuchend ist für dieses Temperament die Luftstütze charakteristisch. Der *Anapäst* ist der Rhythmus, in dem der Sanguiniker lebt, heilend für ihn ist der *Amphibrachys*.

Die Gaumenstütze gilt für den Melancholiker. In seinen Mut-suchend an sich haltenden, exakt und bedächtig geführten Bewegungen ist er zuhause im *Trochäus*, heilend für ihn wäre der *Antispast*.

Der Choleriker stützt sich im Zwerchfell. Er hat den Mut, den der Melancholiker nicht findet, im Übermaß. Mit seiner aufbrausend kraftvollen Bewegungsart ist er im Rhythmus des *Jambus* angesiedelt, heilend für ihn ist der *Chorjambus*.

Die Steigerung in der Synthese bildet das fünfte Temperament, der Humor, ein Element, das nicht gerade auf der Hand liegt. Im Bereich der Rhythmen wurde der *Adoneus* als Erneuerer und zukunfts tragend vorgestellt. Ausführliche Hinweise wurden dem Sprachtherapeuten im Umgang mit dem krankheitsbedingt liegenden, sitzenden oder nur kurzzeitig stehenden Patienten gegeben ... Jede der Veranstaltungen hatte ihren geistigen Beistand, so war es bei dieser der Ägypter Tut-ench-Amun mit seinem *ätherischen Rückgrat* ...

18. März 2000: Thomas von Aquin schrieb in einem Predigtentwurf:

«Jeder Mensch sei schnell, zu hören; langsam aber, zu reden. (Jakobusbrief I) Der Apostel Jakobus mahnt uns in diesen Worten, flinker zu sein beim Hören als beim Reden. Und dazu soll uns (neben anderen Beweggründen) das Zeugnis der Natur bewegen. Denn die Natur lehrt uns dreifach, mehr zu hören als zu reden. Erstens, weil die Natur dem Menschen ein doppeltes Werkzeug zum Hören, aber nur eines zum Reden gab; das gerade dadurch gezeigt sei, daß der Mensch doppelt so viel hören als reden solle. Zweitens, weil die Natur den meisten beseelten Lebewesen Gehör, doch nur dem Menschen, dem vernunftbegabten Wesen, Sprache gab; daß dadurch gezeigt sei: Daß die Rede vernünftig sein soll. Drittens, weil die Natur die Hörwerkzeuge als stets offene gab, das Sprachwerkzeug aber unter zwei Riegeln oder Mauern versperrte; denn der Mensch hat stets die Ohren offen, die Zunge aber versperrt hinter Lippen und Zähnen; denn die Zunge ist so etwas wie eine schlimme Nonne - mala monacha -, und so sperrte sie Gott hinter mehrere Riegel....» (nach Roman Boos: Thomas von Aquino, Schaffhausen 1959)

Die Stufen des Sprechens von Dichtung unter therapeutischen Aspekten ist ein Gebiet von großer Schönheit. Es spiegelt sich wider im Raum des Hörens, der nicht minder wenig ausgebildet ist und nicht minder stark auszubilden wäre als das Sprechen selbst. Das therapeutisch wirksame Sprechen von Dichtung ist nicht gerade leicht, und man spürt, es bedarf einer intensiven Schulung, damit es durchscheinend und also neu einfach wird. Hierin unterscheidet sich die Sprachkunst von keiner anderen Kunst, und die Therapie als Sprachkunstszweig müsste nicht bescheidener sein. Der hohe Qualitätsanspruch wiederum sollte nicht einschüchtern, zahlreiche Stufen konnten die Gleichzeitigkeit der künstlerischen Präsenz in hilfreiche Einzelaspekte, Phasen und Steigerungen untergliedern, die jeder für sich wertvolle therapeutische Zugänge für das ganze Spektrum der Sprechauffälligkeiten und -störungen in sozusagen verschiedenen Potenzen eröffneten. Die fünf heilenden Wirksamkeiten der Sprache und des Sprechens, in dem Buch *Vom Leben mit dem Wort* bereits beschrieben, konnten in einer solchen Veranstaltung natürlich unmittelbar verständlich werden ... –

Kerner, Rilke, Meyer, Hölderlin, Goethe, Schiller, Morgenstern, Nietzsche, Celan. Jeder Dichter fand seinen Ton, seinen Inhalt, seine Farbe. Begriffe wie Lautqualität, Rhythmus, Stil, Charakter, Sprachgebärde usw. waren wie das Operationsbesteck, durch dessen gekonnte Handhabung detaillierte Innenansichten ermöglicht wurden, so daß die Unmittelbarkeit des dichterischen Ganzen vielschichtig transparent erscheinen konnte.

Als Christa Slezak-Schindler vor mehr als fünf Jahren die Vorträge Rudolf Steiners zur Geisteswissenschaftlichen Menschenkunde, in erster Linie den 8. Vortrag aus dem Jahr 1908 entdeckte, jubelte, wie sie begeistert ausführte, ihre Seele, denn nun hatte sie einen Leitfaden gefunden, durch den sich ihre jahrzehntelange Arbeitspraxis in eine neue Ordnung fassen ließe. Hier wurden die Krankheitsformen, ausgehend von den Wesensgliedern, geschildert, und gerade die Arbeit an deren harmonischem Gefüge ist Hauptaufgabe des Sprachkünstlerischen Therapeuten. Die Veranstaltungen vom *15. April bis 15. Juli* dienten der Zusammenfassung und Ergänzung der fünfjährigen Beackerung dieser weiten Krankheitsfelder, die in den jährlich veranstalteten *Therapiewochen* ihren Höhepunkt fanden.

Der 15. Juli stand unter dem Patronat des älteren Paracelsus, der ein mildes Licht in den Saal streute, während komplizierte Wechselwirkungen und Unregelmäßigkeiten der Wesensglieder betrachtet wurden. *Der Therapie, zur Kunst erhoben, darf man eines nicht anmerken, nämlich, daß sie eine Anstrengung fordert. Die Therapie muß immer eine gewisse Leichte erreichen, humorvoll sein und den Glanz der Kunst ausstrahlen. Frische! Mehr Licht!* So hörten wir Teilnehmer immer wieder. Übungen und Gedichte zu den jeweiligen Krankheitsformen ertönten in aufmerksamer Stille, auch Meditationen und spezielle Sprüche sowie Krankenmeditationen von R. Steiner, z.B. die *Geistige Kommunion* in Hinblick auf das Hinfühlen auf die Atmung im ersten Teil und das Hinfühlen auf den Blutkreislauf im zweiten Teil. Die Kropfübung, die Übung gegen Diabetes und manche andere besondere Übung wurden ausführlich behandelt.

In diesem Jahr war nach den chronischen - oder Vererbungskrankheiten, den akuten -, den z.T. chronischen, z.T. akuten Drüsenerkrankungen, sowie den Infektionskrankheiten als letzte dieser Krankheitsformen diejenige mit karmischem Anteil Schwerpunkt. So standen die diesjährigen Therapietage vom *31. Mai bis 3. Juni 2000* unter dem Motto *«Die fünf Krankheitsformen unter besonderer Berücksichtigung der karmisch bedingten Erkrankungen»* Obwohl auch konkrete Beispiele nicht zu kurz kamen, ging es weniger um Einteilung und Aufzählung (fast alle Krankheiten haben karmischen Anteil), sondern um die vorsichtige Beleuchtung allerdings entscheidender Aspekte der Prophylaxe und Pflege. Es wurde der Frage nachgegangen, die Rudolf Steiner in den Vorträgen *Die Offenbarungen des Karma* stellt:

«Wenn Krankheiten sich ausleben wie eine karmische Wirkung von geistigen oder sonstigen durch die Seele hervorgerufenen oder erfahrenen Erlebnissen, wenn sie also die Umwandlung solcher Ursachen sind, können wir uns dann nicht auch denken - oder erzählen uns davon die geistigen Tatsachen nichts -, dass das Umwandlungsprodukt, die Krankheit, vermeidbar ist, insofern vermeidbar; dass wir statt des Heilungsprozesses, statt dessen, was aus den organischen Regionen herausgeholt wird, als Krankheit herbeigeholt wird zu unserer Erziehung, das geistige Gegenstück, das geistige Äquivalent dafür setzten? Dass wir, wenn wir klug genug sind, die Krankheit umwandeln in einen geistigen Prozeß, und die Selbsterziehung, die wir durch die Krankheit ausführen sollen, sozusagen durch die Kräfte unserer Seele ausführen?»

Wir, so Christa Slezak-Schindler, sind durch das sprachkünstlerische Üben in der Lage, insbesondere den Seelenleib, den astralischen Leib zu erziehen und zu stärken, auszugleichen zwischen den seelischen Kräften, dem Denken, Fühlen und Wollen. Als unsere Aufgabe liegen wie drei Urmotive für die karmischen Erkrankungen vor uns:

- *Selbsterziehung zu fördern durch gute Übungs-Anleitungen und gesunde Korrekturen*
- *Stärkung der Seelenkräfte durch Bewusstwerdung des sprachlichen Eigenlebens*

- *Glaubensstärke zu unterstützen durch die Vermittlung der eigenen Gewissheit, daß Geistiges heilend einstrahlt in die Lebenskräfte und den physischen Leib*

Die Griechen pflegten unter dem Schutze des göttlichen Apollo die Künste der Musen, vornehmlich die musikalische, die musikalisch-sprachliche Kunst. Sie sahen sie an als einen irdischen Abglanz einer höchsten kunstvollen Tat, die einmal in himmlischen Höhen durch das Christus-Wesen selbst vollzogen wurde zur Harmonisierung der Seele des Menschen im Denken, Fühlen und Wollen. An diesen Ur-Heil-Strom angeschlossen hat der hervorragendste Heiler und Dichter, der Vater der griechischen Ärzte, *Asklepios* (vom 5. vorchristlichen bis ins 4. nachchristliche Jh. hochverehrt, wir haben sein Bild gewählt für diese Tage - ein Sohn des Apollo), der diesen Heilstrom direkt auf die Erde zu leiten vermochte und damit in das Seelengefüge des Menschen weiterhin ordnende Gesundheit bringen konnte. Daß dieser Strom - durch Rudolf Steiner und Marie Steiner erneuert - nicht zum Versiegen komme, ist das große Anliegen unserer Arbeit. So eröffnete Christa Slezak-Schindler die Tagung, bei der neben Irmhild Limpert-Rommel, die an jeder Fortbildungsveranstaltung - mit den Teilnehmern ühend - mitwirkte, wie in den Jahren zuvor (damals durchgeführt in der Freien Studienstätte Untertengenhardt) auch wieder Barbara Denjean-von Stryk und Christina und Harald Falck-Ytter beteiligt waren. Vorträge über Antoine de Saint-Exupéry, Maria Callas oder farbige Schilderungen aus der sprachtherapeutischen Praxis in bezug auf Atmung und Karma waren in das Gesamtkonzept eingebettet. Ein überraschendes Element war die spannende Kooperation mit der Eurythmistin Christina Falck-Ytter, wobei in gelungener Weise Zusammenhänge und Besonderheiten zweier Kunstformen u.a. anhand des Beispiels *Ich denke die Rede* jenseits von Dogmatismus und Stereotypie herausgearbeitet werden konnten. Ein erfrischender Moment war die Vorführung des Kibitzsprunges durch Christina Falck-Ytter.

Die tiefe Bedeutung der Sprachkunst zeigt sich in den Darlegungen Rudolf Steiners. Der Zusammenhang von Kehlkopf, Herz und Uterus wird u. a. mit flg. Worten berührt: *«Der physische Kehlkopf ist nur die äußere Schale jenes wunderbarsten Organes, das im Ätherleib vorhanden ist, das gewissermaßen die Gebärmutter des Wortes ist. ... Alles im Menschen ist Metamorphose von gewissen Grundformen, Der ätherische Kehlkopf und seine Schale, der physische Kehlkopf, sind eine Metamorphose des mütterlichen Uterus. Mit einer Menschenschöpfung haben wir es zu tun, wenn gesprochen wird; mit einer ätherischen Menschenschöpfung.»* (GA 279 Eurythmie als sichtbare Sprache). Der Kehlkopf ist ein Organ, das ganz am Anfang steht und eine große Zukunft hat, der Uterus nicht mehr ... Der *musculus vocalis* ist in seinem Bau und inneren Struktur dem Herzmuskel verwandt. Üben an der Stimme berührt also auch immer das Herz ...

14. Oktober 2000: Wie wirken die Widersachermächte? Und aus welchen Richtungen? Und wie man sich durch die Atemkraft wappnen kann ... Richtungsübungen harmonisieren Denken, Fühlen und Wollen mittels Ausrichtung der Stimme ... Gefühl für Rhythmus bekommen - Bedeutung der Pause (Krankheit, K, Atempause ...) ...

Luziferisch und ahrimanisch bestimmte Krankheiten finden sich auf allen Ebenen des Menschen:

Luziferisch: Krankheiten körperlich: entzündlich, Verweichung *seelisch:* Phantastik, Schwärmerei, Mystik, Theosophie *geistig:* Einschlafen (das Überhandnehmen des Astralischen im Organismus)

Ahrimanisch: Krankheiten körperlich: Verhärtung, Verkalkung, Sklerose *seelisch:* Pedanterie, Philistertum, Materialismus, trockener Verstand *geistig:* Aufwachen (das Überhandnehmen des Ätherischen im Organismus)

In der revolutionären Strömung lebt Luzifer, in der konservativen Ahriman. Heute Überwiegen die ahrimanischen Krankheiten. In unserer Zeit ist der Ätherleib nicht mehr aufgeplustert, er ist klein geworden, er wird sich immer mehr austrocknen. In den vertrockneten Ätherleib kann sich Ahriman einleben. Tut er das immer mehr, würde der Mensch hornartige Füße bekommen. So Rudolf Steiner.

11. November 2000: Übungsabläufe in der Sprachkünstlerischen Therapie zogen sich durch die gesamte Veranstaltungsreihe, wurden nun aber für spezielle Krankheiten beispielhaft umrissen. Übungsabläufe bei Asthma, Atemnot, angina pectoris, Konsonanten- und Vokalübungen für das nervöse und geschwächte oder für das müde und geschwächte Herz, Bedeutung der Betonung, der Pause und Gebärde in der Nachbehandlung bei Herzinfarkt, Lautübungen zur Wiederanregung der Feinmotorik bei Schlaganfall, dynamische Satzübungen und Stoßwellenübungen bei Diabetes, die Entfaltung und Weitung des Sprachklangraumes oder das Energisieren der Ausatmung bei Krebs usw. sind Splitter aus dem reichen Schatz der sprachkünstlerischen Möglichkeiten. Ausgangspunkt ist immer der unsichtbare, der übersinnliche Mensch. Immer wieder das Ich und das Herz als Mittelpunkt vieler Wahrpruchsworte und Meditationen von Rudolf Steiner. Das Herz als Zentralorgan des Menschen, das den inneren Halt gibt. Es mag nicht besonders erstaunlich sein, festzustellen, daß sich die Sprachgestaltung selber nicht als eine fertige Sache betrachten kann, sondern ein Werden und Wachsen sein muß. Diesen Weg hat Christa Slezak-Schindler konsequent beschritten und ergiebige Silberminen für eine vielleicht noch sehr ferne Zukunft freigeschaufelt. So darf es einer weiterentwickelten Sprachgestaltung beispielsweise nicht genügen, nur *mit* dem Atem zu sprechen, Ziel kann nur sein, *im* Atem zu sprechen. *Balsam und Gift liegen*, so wurde nicht nur einmal eingestreut, *nahe beieinander*. Nur ein schmaler Hauch dieser wenn auch manchmal noch im Keim wartenden Schätze aber auch von Blüten und Früchten lässt sich hier in knaptester Form skizzieren. Die Sprechkunst birgt tiefste Geheimnisse und ist selbst für Anthroposophen noch Neuland. Bleibt zu hoffen, daß eine solche Fortbildungsmöglichkeit nicht die letzte gewesen sein wird.

Bericht über das Fortbildungsseminar für Sprachgestalter vom 14.-18. Februar 2000

Blanche-Marie Schweizer, Regula Witzemann-Janstin

Die lebendige Kraft der Sprache - Rhythmische Gesetze der Versgestaltung

Jeden Morgen und jeden Nachmittag begannen wir mit Eurythmie, schlossen eine sprachkünstlerische Arbeit an und rundeten dann ab mit einer gedanklichen Vertiefung.

Den Sprechchor leitete Herr Michael Blume. Die sprachkünstlerische Arbeit in Gruppen leiteten Frau G. Mendel und Frau B. Albrecht.

Am Morgen führten die Betrachtungen von Herrn Dr. Heinz Zimmermann anhand sprechender Beispiele – ausgehend von Hexameter und Stabreim – zu den Qualitäten unterschiedlicher rhythmischer Gestaltungen in Zeile und Strophe und zum Wesen des Reims. Besonders anregend war der Vergleich verschiedener Gedichtfassungen von C.F. Meyer (*Wund - Abendrot im Walde* - und Vorstufen zu *Der römische Brunnen*).

Ein Ausblick in das 20. Jahrhundert, in dem alle Formen und Traditionen in Frage gestellt wurden und das Bewusstsein erwachte, dass ein völlig neues Verhältnis zur Sprache gefun-

den werden muss – so wie es auch Rudolf Steiner erlitten und vorgelebt hat, schlossen diese erhellenden Darstellungen ab.

Den abendlichen Gesprächen lag der Vortrag vom 29.3.23, GA 281, *Silbenlauten und Wortesprechen* zu Grunde. Es ging dabei unter anderem um das Verständnis des Gedankens: «*Die geistige Welt geht bloss bis zu der Silbe, nicht bis zum Worte, ...*», den Rudolf Steiner in diesem Vortrag ausführt. Die Aufgabe des Dichters sei es, Sprache zurückzuführen in eine «*Region, wo das Wort noch nicht Wort geworden ist ...*» durch die Elemente von Mass, Zahl und Gewicht der Silbe.

Diesen schwierigen, aber für das Verständnis des Dichterischen wesentlichen Aussagen, versuchten wir uns im gemeinsamen Austausch von Erfahrungen zu nähern, wobei Dr. Heinz Zimmermann umsichtig und helfend das Gespräch leitete.

Frau Ursula Zimmermann legte dem intensiven *eurythmischen Üben* auch den oben erwähnten Vortrag zu Grunde, der das Tagungsthema war. Zum Teil anhand schlichter Kinderverse aus dem Volksmund, zum Teil anhand vielfältigster Gedichtbeispiele, regte sie uns an, Laute, Rhythmen, Takt, Versmasse, Strophen, Formen ühend zu erleben. Ein paar kleine Beispiele:

*Wir Wiener Wäscherweiber
wollen weisse Wäsche waschen
wenn wir wüssten wo
weiches warmes Wasser wär.*

Wird nicht auch die Gebärde des Waschens sichtbar, wenn das W eurythmisch gestaltet wird in seiner taktmässigen Wiederholung im ersten Teil des Sprüchleins?

Wie verwandelt sich alles im zweiten Teil? Vom Zweier- zum Dreier Rhythmus? Entsteht nicht etwas viel Fließenderes dadurch? Worte, Laute, Rhythmen klingen zusammen mit dem Inhalt, lassen das Bild entstehen ... Dann:

*Meister Müller mahl mir meine Metze Mehl
Morgen muss mir meine Mutter
Milchmus machen*

Wie lässt sich die ganz andere Stimmung fassen? Wir tun, experimentieren, tasten, versuchen das Erlebte in Worte zu fassen. – Oder:

u - u - u - u -
u - u - u - u -

Wir gehen diesen Rhythmus in verschiedener Art und Weise: Mehr freudig drängend, mehr verhalten sich ballend, lauter, leiser ... Wir bewegen ihn auf zwei ganz verschiedene Formen: einmal klein, einwickelnd, einmal weit, den ganzen Raum erfüllend. Was entsteht dabei? Dann die Worte dazu:

*... Wenn mir gegeben, dass ich bin
warum, denn immer Tod im Sinn ?* *A. Steffen*

*... Gedankentraum erschien
betäubend mir das Selbst zu rauben* *R. Steiner*

Gleiche Rhythmusstruktur, aber welches sind die Elemente, die den gewaltigen Unterschied bestimmen?

Die Beispiele waren immer sehr anregend und durch sich selbst sprechend ausgewählt. Wir erlebten im Üben ganz stark die Qualität und eigentlich, das Wesenhafte eines Lautes, einer rhythmischen Vergestalt - oder auch, wie Rhythmus, mehr weit, sich dem Atem ein-

schmiegt und manchmal mehr klopfend, drängend Takt und Puls sucht.

Weiter beschäftigte uns auch der Reim, seine Bedeutung und Aufgabe in der Dichtung über lange Zeit und sein Verschwinden im Dichten des 20. Jahrhunderts. Wie da, im Ringen gegen das Verstummen, die Dichter zu Bildern greifen, losgelöst von Versmass und Strophen, einzelne Worte uns aufrufen aus einer Stille, hörend zu sprechen ...

Gibt es im Metrischen noch Geheimnisse?

Johannes Bergmann

Hört man nicht in Versen die Sprache tanzen? Tanz ist aber nicht denkbar ohne die seinen Schwung gliedernde und ihn stets neu impulsierende Kraft: den Rhythmus. In rhythmisch verdichteter Sprache wirkt - wie der Puls im strömenden Atem - ordnend das *Metrum*.

Den Weg vom mitempfundenen Atem eines Verses zu dessen verborgener Struktur und wieder zurück ins Gestalten der Sprache zeigte Johannes Bergmann in seinem Seminar *Rhythmische Geheimnisse des Dichterischen* (2. - 5. Januar 2001 in Dornach). Einerseits wurde zum Sprechen der vorausgreifende, sein Ziel anstrebende «Atemwurf» eines Verses geübt, andererseits durch aktives Schreiten und differenzierendes Bewegen der Arme sein Metrum zu erfassen gesucht.

Es überraschte immer wieder, zu welcher unabsehbaren *Verfeinerung* der Bewegungsausdruck fähig wird, wenn sich ein Gedicht von Tag zu Tag verinnerlicht. So gelangen den Übenden im Sprachlichen auch an metrisch *problematischen* Stellen, die wir herausgriffen, ganz unerwartete Leistungen bis in die bewußte Gestaltung einer Silbe. - Denn die Auswahl der Gedichte hatte «Stolpersteine» nicht vermieden, sondern solche geradezu gesammelt. Daher erhob sich schon beim ersten lauten Lesen der Gedichte manche Frage, die zum Mitdenken und -suchen anregte.

Die Teilnehmer bemerkten das Ungenügen der heute verbreiteten Theorie: - es gebe im Deutschen keine «Atemmetrik», sondern als Basis nur die natürliche Betonung. Dieses insbesondere seit Heusler anerkannte Dogma umspannt nicht einmal die Errungenschaften der deutschen Klassik auf diesem Gebiete. Im Praktischen behilft man sich gewöhnlich, um die Schwierigkeiten zu überbrücken, mit «Ausgleichen» und «Vermitteln» - verschleiert aber damit die Notwendigkeit, ein neues Wissen zu begründen.

Das Seminar zielte darauf ab, erfahren zu lassen, daß die übliche Anschauung darüber, was Metrum sei oder sein dürfe, verheerende Folgen für die Sprechkultur und Sprachkunst hat - wie sich öffentlich allenthalben zeigt. Nur ein neues *Verständnis* auch der *metrischen* Phänomene, wie es Marie und Rudolf Steiner pflegten - es wäre schlimm, wenn dies unbeachtet bliebe - kann dichterischer Sprache (im engeren Sinne) gerecht werden. Daß dies den Teilnehmern anfänglich bewußt wurde, gibt Hoffnung für künftiges Arbeiten.

Ein ausführlicher Bericht kann bei Jochen Schulte, Untere Heckenstrasse 15, D-70329 Stuttgart angefordert werden (deutsche Bezieher bitte Postmarken zu 3,- DM beilegen).

Tonalis Music Centre England

Michael Deason-Barrow

Das «Tonalis: Centre for the Development of Music» begann erfolgreich mit drei neuen berufsbegleitenden Musikgrundkursen (Dauer 2 Jahre). Im August 2000 fingen fünfzig Studenten die Ausbildung an. Es gibt jetzt 16 Studenten in jedem der drei Kurse: Uncovering the Voice / Music Education / Community Musicing. Die meisten kamen von England, aber wir haben auch Studenten aus Australien, Belgien, Frankreich, Ungarn, Israel, Japan, Neu Seeland, Norwegen und Schweden.

Unter den Studenten gibt es eine gute Mischung aus Spezialisten und Anfängern, d.h.:

- Menschen, die auf dem Felde der Musik schon geübt sind und zu uns kommen, um einen neuen Ansatz, Fähigkeiten und Einsichten für ihre eigene Arbeit zu bekommen;
- Menschen, die schon Berufsmusiker sind, jetzt aber eine Ausbildung suchen für ein Gebiet, in dem sie bisher nicht gearbeitet haben (z.B. ein professioneller Sänger möchte lernen, mit Kindern in der Schule zu arbeiten);
- Anfänger, die die Gelegenheit suchen, ihre Musikalität zu erwecken und den Künstler in sich zu entdecken, um Freude zu verbreiten.

Die Kurse finden hauptsächlich im *Centre for Science and Art* in Stroud statt, aber wenn alle 3 Kurse zusammenkommen, um gemeinsam zu arbeiten, treffen wir uns entweder in der Acorn School, Nailsworth, oder in der Perry Court School bei Canterbury. *Tonalis* möchte hier seinen Dank ausdrücken an alle diese Institutionen für ihre Unterstützung, auch an Ruskin Mill, das uns die Möglichkeit gibt, das Centre for Science and Art als unser Zuhause anzusehen.

Im Moment sind wir gerade dabei, einen gemeinnützigen Verein zu gründen, den «Tonalis Trust». Es wird dann auch die «Friends of Tonalis» geben. Weiterhin sind wir im Gespräch mit einem der Music Colleges in London über die Anerkennung unserer Ausbildung.

Für nächstes Jahr planen wir: 3 neue Chöre: für Kinder, Jugendliche und Gemeindemitglieder / die Herausgabe von Büchern von M. Deason-Barrow / eine Buchhandlung und Ausstellungsräume einzurichten / «*Vocal Animateurs*» und eine professionelle Aufführungsgruppe zu begründen / musikalische Pilgerfahrten anzubieten.

Im Sommer 2001 finden zwei öffentliche Kurse statt:

- (1) Gemeinsames Musizieren, Gemeinschaftsbildung und Mitarbeit durch Musik in der Schule
und
- (2) «Das Lied des Geistes», an einer neuen geistigen Kunst der Musik zu arbeiten, die die ewige Realität hinter der Sinneswelt deutlich machen möchte.

Für einen Prospekt des Ausbildungskurses, einen Katalog und die Preisliste für Choro-Instrumente, den *Tonalis*-Rundbrief, oder für unsere «New Directions» Brochüre, wenden Sie sich bitte an das *Tonalis* Büro: Tel./Fax: +44-1285-712001. Wenn Sie über die zukünftigen Entwicklungen von *Tonalis* hören möchten, nehmen wir Ihren Namen gerne in unsere Adressenliste auf.

*Tonalis Music Centre, 2 Market Place Mews,
GB-Fairford, GLOS GL7 4AB; Tel./Fax: +44-1285-71 20 01*

Wochenendarbeit der Puppen- und Figurenspieler innerhalb der Sektion für Redende und Musizierende Künste

Heiko Dienemann

Erstmals in der internationalen Zusammenarbeit der Puppen- und Figurenspieler trafen sich am Wochenende vom 19.-21. Januar 2001 vierundvierzig Teilnehmer aus Europa und den USA zu einer intensiven Arbeit innerhalb der Sektion am Goetheanum. Diese Menschen wurden nicht zu einer Tagung eingeladen, sondern zum Mitgestalten an einem ersten Arbeitswochenende in dieser Art; so gab es auch keine Vorträge, sondern *nur* einleitende Referate, die jeweils unmittelbar in ein Gespräch zu folgenden Themen führten:

- Was ist die Sektion für Redende und Musizierende Künste?
- Was heißt Forschung innerhalb dieser Sektion?
- Was ist eine Bühnenkunst?
- Was heißt es, dieser Sektion als Puppen- und Figurenspieler anzugehören?
- Welche Forschungsgebiete können sich ergeben?
- Wie könnte eine zukünftige Zusammenarbeit der verschiedenen tätigen Puppen- und Figurenspieler innerhalb der Sektion aussehen?

1985 ist das Puppen- und Figurenspiel durch Dr. Hagen Biesantz, dem damaligen Leiter der Sektion für Redende und Musizierende Künste, als Bühnenkunst in diese Sektion integriert worden. Auf seine Anregung hin hatte sich auch ein Arbeitskreis für Puppen- und Figurenspiel gebildet, der sich regelmäßig zweimal im Jahr getroffen hat. Dr. Hagen Biesantz war bis zu seinem Tod eng mit dieser Arbeit verbunden.

Durch den Anstoß eines Initiativkreises, dessen Anliegen es war, weltweit eine engere Zusammenarbeit der anthroposophischen Puppenspieler innerhalb der Sektion und mit dem jeweiligen Leiter zu erreichen, ist dieses Treffen zustande gekommen. Um so erfreulicher war es für alle, daß sowohl Dr. Virginia Sease, die jetzige Sektionsleiterin, als auch Werner Barfod, der diese Aufgabe ab Ostern 2001 übernehmen wird, an diesem Treffen teilnehmen und uns wertvolle Beiträge geben konnten.

Schon in der ausführlichen Vorstellungsrunde aller Teilnehmer zu Beginn des Treffens wurden die wichtigsten Fragen und Arbeitsgebiete, die uns auch in den Gesprächen beschäftigten, angesprochen. Einige von ihnen seien hier kurz erwähnt:

- 1) «Das Puppenspiel als Heilmittel gegen Zivilisationsschäden» (Rudolf Steiner). Wie können wir:
 - mit den Mitteln des Figurenspiels der Intellektualität unserer Zeit entgegenwirken?
 - durch das Figurenspiel den schädigenden Einflüssen der Computer auf Kinder etwas Positives, Heilendes entgegenstellen?
 - Vorurteile bezüglich der äußeren Unterschiede der Menschen (Rassenprobleme usw.) überwinden helfen? Sichtbarmachen des Geistigen, als Menschen verbindende Kraft.
- 2) Das anthroposophische Menschenbild («Allgemeine Menschenkunde», R. Steiner) steht im Hintergrund all unserer Forschung und unseres Kunstschaffens.
- 3) Forschung im Rahmen der Sektionsarbeit beginnt z.B. schon bei der alltäglichen Suche nach der richtigen Farbe für die Figuren, das Bühnenbild usw.; Umwandlung und Gestaltung der Stoffe bis hin zu einem musikalischen Element, zu Klängen in Farbe und Form («Das Wesen des Musikalischen», R. Steiner)
- 4) Fragen nach dem meditativen Weg des Puppen- und Figurenspielers.

Vor den Gesprächsrunden gab es gemeinsame künstlerische Einstimmungen durch Musik, Eurythmie und Sprachgestaltung, und am Samstag abend standen Demonstrationen und Berichte auf dem Programm. An diesem Abend erlebten wir - teils mit Figuren, teils mit Worten alleine dargestellt - die Vielfalt der Möglichkeiten im anthroposophischen Puppen- und Figurenspiel.

In diesen Tage entstand eine deutliche Willensbekundung der Teilnehmer, in ihren speziellen Arbeitsbereichen, aber auch im Puppen- und Figurenspiel allgemein, im Sektionszusammenhang mitarbeiten zu wollen. Dies zeigte sich auch deutlich am Entschluß zu einer jährlichen Fortsetzung dieser Wochenendarbeit immer am dritten Januarwochenende in Dornach und daran, daß sich eine große Mehrheit der Beteiligten sofort für ein Kommen im nächsten Jahr ausgesprochen haben.

Am Sonntag vormittag, welcher der zukünftigen Zusammenarbeit gewidmet war, bildeten sich auch im Gespräch drei Arbeitsgruppen, die sich vorgenommen haben, jede an ihrem speziellen Thema:

- 1) Die Wirkung der Figur im künstlerisch, experimentellen Bereich
- 2) Die Wirkung der Figur in pädagogischen Zusammenhängen
- 3) Die Wirkung der Figur im therapeutischen Bereich

das Jahr über zu arbeiten und Beispiele aus dieser Arbeit am Treffen im nächsten Jahr vorzustellen, über die dann ein gemeinsamer Austausch stattfinden soll. Der Wunsch, für dieses Arbeitswochenende 2002 auch ein übergreifendes Thema, an dem alle in gleicher Weise beteiligt sein können, zu haben, brachte uns auf die sechs Grundgebärden aus dem Dramatischen Kurs von Rudolf Steiner, die für das Puppen- und Figurenspiel auch eine sehr wichtige Arbeitsgrundlage darstellen. Auch hierfür hat sich eine kleine Vorbereitungsgruppe gebildet. Beim Abschied war im Raum eine deutliche Aufbruch- und Arbeitsstimmung erlebbar, welche uns sicher in eine fruchtbare Weiterarbeit hineinführen wird.

Eudynamik – Eröffnung einer Internationalen Ausbildungsstätte in der Schweiz

Catrin Albonico, Reinhold Brück, Susanne Frischknecht

Eudynamik ist eine Anwendung und Fortentwicklung der auf allen Kontinenten verbreiteten Bothmer Gymnastik / Spatial Dynamics. Seit 5 Jahren wird in einer weltweit pionierhaften Praxis in St. Gallen diese Bewegungsschulung sehr erfolgreich angewendet für Menschen, die ihre eigenen Denk-, Fühl- und Tatbewegungen bereits am «springenden Punkt» bemerken, erleben und beeinflussen möchten: Eine psycho-soziale oder (mit Goethe zu reden:) «sinnlich-sittliche» Bewegungskunst.

Die Schule beginnt im Herbst in St. Gallen mit einer Art Vorlaufjahr, bislang ohne Numerus clausus, mit einigen Studierenden und Absolventinnen der Graf-Bothmer-Schule in Stuttgart: Einerseits wird die Bothmer-Schule bald geschlossen, andererseits verwandelt fortgeführt in vier neuen fast synchronen Initiativen, erstens als Teil der Waldorf-Turnlehrer-Ausbildung, zweitens durch – gleich drei neue – Schulungs-Angebote für vorerst kleinere Gruppen. Eines dieser drei ist die Schule für Eudynamik. Sie soll ihre Form finden aus den Erfahrungen des Vorlaufjahres, das seinerseits hervorgeht aus Weiterbildungswünschen und –besuchen der eingangs genannten Bothmer-Gymnastinnen in der St. Galler Praxis. Die Suche nach einer definitiveren Schulform wird in Intensität, Komplexität und Zeitmaß (und Finanzfragen!) geprägt von den sehr verschiedenen individuellen Aus- und Fortbildungs-

bedürfnissen. Im Laufe des nächsten Jahres hoffen die drei Schulgründer und –leiter die zeitgemäß-bewegliche, gleichwohl definitivere Schulform gefunden zu haben – wozu ihnen ihre an Raum, Umkreis und Geistesgegenwart hingeebene Bewegungskunst vielleicht ja etwas beiträgt:

Eudynamik ermöglicht den Praktizierenden ein besseres, beweglicheres Gleichgewicht von wahrnehmen, denken, fühlen und handeln. Wichtiger und interessanter, als einer unanfechtbaren Seelenharmonie nachzuhängen, wird dabei das Verlieren- und Wiederfinden können vielfältiger Balancen, einer unbewegt-bewegten Mitte – wie in den eudynamischen Übungen. Ihr Erfolg ist nachhaltig, die Quote vorzeitiger Abbrüche äußerst niedrig.¹ Fast allen, die die Praxis aufsuchen, gemeinsam und meistens bewusst ist, dass besagtes Gleichgewicht kraftlos und zerstört wird, irgendwie ständig auseinanderdriftet. Das diffuse «irgendwie» kann von Eudynamik-Lehrerinnen und –Lehrern phänomenologisch exakt erkannt, beschrieben und, entsprechend dem Wunsch und Potential der Übenden, verändert werden. Die Phänomene der jeweiligen Disbalancen zeigen sich in den Schulungsstunden unausweichlich mit den individuellen Charakteristika der Bewegungssprache. In der hellwachen, ruhigen Aufmerksamkeit beim Praktizieren der *eudynamischen Übungen* werden die Selbstheilungskräfte entbunden. Diese speisen sich entscheidend aus den Erfahrungen in der belebten Raumeswelt.

«Alle Aktivitäten auf dieser Erde haben räumliche Komponenten. Diese werden oft übersehen, dennoch sind sie von grundlegender Bedeutung. Raum ist kein Nichts. Raum ist lebendig. Man kann lernen, Raumeskräfte wahrzunehmen und frei zu nutzen. (...) Die Übungen, die *Bothmer* entwickelt hat, sind Urbilder dessen, wie der Mensch seinen Leib aufbaut und ergreift.» (...) «*Spatial Dynamics* schult das Wahrnehmungsvermögen für Bewegung und bietet eine Methode der Bewegungsanalyse. Raumorientierte Übungen wurden entwickelt, die in jeder Situation eine neue Dynamik ermöglichen.»²

«In Fortentwicklung dieses Fundus erschließt die *eudynamische Bewegungskunst* einen Weg zum Quell menschlich-bewusster Bewegung. Damit kann eine Fähigkeit freigelegt werden, mittels derer die eigenen Denk-, Fühl- und Tatbewegungen bereits am «springenden Punkt» bemerkt, erlebt und beeinflusst werden. Indem die Praktizierenden sich verbinden mit den Raum-Übungen aus *Bothmer* Gymnastik und *Spatial Dynamics*, sich durch deren weise Gestalt und Kräfteverhältnisse selber neu gestalten, arbeiten sie auch an der (gestörten) Entwicklung und dem Zusammenspiel ihres Denkvermögens, ihrer Gefühlsbalance und Willenskultur. Ich bin es selbst, welche(r) das Gesuchte in dieser einmaligen Weise hervorbringt, statt: Etwas passiert mit mir ... Das spezifisch Eudynamische ergibt sich des Weiteren durch die systematische Erarbeitung der intim charakteristischen Bewegungssensenzen der Übenden und ihrer Relevanz für den praktischen Transfer in deren Alltag.»³

Mehrheitlich *besuchen die Praxis* Frauen, auch Männer, mit einer Ess-Störung (Magersucht, Essbrechsucht, Fresssucht); dies bis auf weiteres wohl «historisch» bedingt durch zwei einschlägige Buchpublikationen der Praxis-Gründerin *Catrin Albonico Brück*. Es kommen aber auch andere Menschen, mit verschiedensten Lebensfragen und –krisen, oder einfach mit dem Wunsch nach bewussterer Bewegung durch den Alltag, durchs Leben. Fast alle haben nicht nur anfangs die hauptsächliche Frage: Wer bin ich? Verdrängt, ungelebt, fehlbeantwortet, führt sie zu vielfältigen Symptomen.

Entsprechend weitgefächert und reizvoll sind die Tätigkeits- und Berufsfelder für Eudynamik-Lehrerinnen und –Lehrer. Ihnen steht – eventuell nach intensiver Umwandlung eigener Krankheiten mit Hilfe des eudynamischen Weges – ein Können zur Verfügung, das sehr vielseitig einzusetzen, leicht zu erweitern und spezialisieren ist. Es fordert und fördert Wahrhaf-

tigkeit, Mut und Phantasie – und Arbeitsfreude (angesichts der allgemeinen Wirtschaftsdynamik). Insofern lohnt es sich wohl, das große, noch viel zu wenig genutzte Potential eudynamischer Berufs- und Tätigkeitsfelder einmal von A – Z durchzubuchstabieren. Dies nicht zuletzt im Interesse von Menschen, die sich eventuell für ein (berufsbegleitendes) Studium der neuen Eudynamik-Schule interessieren:

Alters-Begleitung, Arbeitslose, Architektur (s. Raumeserfahrung), Ausbildungsbegleitung, Behindertenförderung, Betriebliche Fortbildung, Charakterbildung, Chronisch Kranke, Daseinsbewältigung, Erwachsenen- und Elternbildung, Ess-Störungen, Flexibilitäts-Schulung, Geburtsvorbereitung, Training für Geistliche, Gewaltfreiheit, Haltungsschulung, Heilpädagogik, Humanisierung der Arbeit, Identitätsfindung, Jugendarbeit, Karmische Aufgaben, Körperarbeit, Kurse für Künstler, Landschaftsgestaltung, Lehrerfortbildung, Leistungssport, Manager-Training, medizinische Gebiete, Muttersein oder -werden, Nachbarschaftsgruppen, Nihilismus-Verwandlung, Opfer-Täter-Situationen, pflegerische Gebiete, Prophylaxe (umfassend und spezifisch), Querdenken und moralische Phantasie, Raumeserfahrung, Schauspieler-Ausbildung, Sport, Stressreduktion, Suchtbefreiung, Tanz(-therapie), Unternehmenskultur, Verlustverarbeitung und -Verwandlung, «Wellness», Yoga (Asanas): vom Unpersönlichen zum Überpersönlichen, Zirkusarbeit.

Adresse für Unterlagen:

Praxis & Schule für Eudynamik, Merkurstrasse 4 / Pf 119, CH – 9001 St. Gallen

Quelle: Rundbrief der medizinischen Sektion Nr. 41/42

¹ Vgl. in der Nr. 15 (1996) des Rundbriefs der medizinischen Sektion den Artikel von Catrin Albonico: Erfahrungsbericht über Bothmer-Gymnastik als Therapie (...)

² Beide Zitate aus dem Prospekt der ehemaligen Graf Bothmer Schule für Gymnastik.

³ Aus: Catrin Albonico, Ess - Brechsucht ist heilbar. Von der inneren Zerrissenheit zur schöpferischen Mitte durch Eudynamik. Schaffhausen: Oratio, 1999.

NACHRUFE

Heinrich Siegfried Stieber (10. August 1929 - 3. Oktober 2000)

Gudrun Deterding Gundersen, Eurythmistin/Norwegen

Heinrich Siegfried Stieber wollte schon als Junge immer Musiker und Komponist werden. Er spielte Geige schon seit seinem sechsten Lebensjahr und erhielt früh im Konservatorium in Wien Unterricht in Komposition, Kontrapunktik und Harmonielehre. Mit seiner Schwester Ingeborg besuchte er so oft er nur konnte die Wiener Oper. Als er 15 wurde, musste er leider aus finanziellen Gründen alles abbrechen, da sein Vater verstarb. Von nun an galt es ein Handwerk zu erlernen, um überleben zu können. Er wurde Uhrmacher, um seine Hände für weiteres Violinspiel zu schonen. Mit 16 Jahren traf er auf einen Mann, der seinem Bruder nicht Zigarettenfeuer, sondern ein anderes, ein geistiges Feuer zu bieten hatte. Dieser Rolf Karg hielt theosophische Vorträge, zu denen der Jüngling allwöchentlich kam. Er fand in ihm einen väterlichen Freund, der ihn mit 35 Jahren in die Co-Freimaurerei aufnahm.

Siegfried Stiebers zweite Ehe mit seiner Frau Ida war sehr glücklich. Er stand mit ihr gemeinsam die schweren Stunden vor seinen zwei Gehirnoperationen durch, wo Tumore entfernt werden mussten. Von da ab bekam er eine kleine Pension, die ihm ermöglichte, all seine Interessen zu pflegen. Er kochte zu Hause, pflegte den inzwischen geborenen Sohn Ewald Albert Stieber, musizierte und komponierte. Durch die Wahl der Rudolf Steiner Schule für ihren Sohn lernte das Ehepaar die Anthroposophie kennen und wurde bald Mitglied der Gesellschaft und später der Hochschule.

Weitere grosse Gebiete in Stiebers Leben waren die Astrologie und die Astronomie. Er baute sich grosse Fernrohre und schaute Nachts bei sternenklarem Wetter die Planeten und die Bewegungen des Himmels an. Er wurde ein vom österreichischen Rundfunk gerne gebrauchter Astrologe, der für bekannte öffentliche Personen Horoskope erstellte.

Als Eurythmiestudentin und Frau von Gustav Gundersen, Musiklehrer an der Wiener Waldorfschule, lernte ich diese Familie freundschaftlich kennen, sobald wir nach Wien zogen. Durch Siegfried Stieber bekamen wir unmittelbaren Zugang zu den besonderen musikalischen Impulsen Rudolf Steiners, die in den Planetenskalen von Anny von Lange ihren Niederschlag bekommen haben. In diesen Skalen ist z.B. sein «Planeten-Quartett» komponiert worden. Die Reihenfolge der Sätze lautet: «Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter, Saturn.» Es ist die Reihenfolge der planetarischen Stadien, die eine Menschenseele nach dem Tod durchläuft. Dieses Werk wurde am 27. September 1987 im Brahms-Saal in Wien, uraufgeführt. Siegfried Stieber hat viel Kammermusik geschrieben, da er dann selbst im Kreise seiner Freunde auf seiner Bratsche mitspielen konnte. Für die Eurythmie entstanden kleine Perlen. Er war Zeit seines Lebens voll hingeegeben dem Geistes- und Kunststrom des Mitteleuropäischen und führte diesen weiter in seiner Musik.

An den Fachtagungen der musikalischen Sektion war er immer ein reges Mitglied mit starken eigenen Gesichtspunkten.

Als nach drei Jahren Wien unser Weg uns weiter nach Oslo führte, begannen bald die jährlichen Besuche der Familie Stieber in Norwegen, die nach 22 Jahren zu dem Entschluss führten, den Lebensabend im Norden zu verbringen. Als Höhepunkt seines Lebens empfand Stieber die Arbeit im Misraim Dienst hierzulande, wie er kurz vor seinem Tode zu seinem Sohn sagte. Die ewige Sternenpracht am nächtlichen Himmel des Nordens wurde für ihn zur

inneren Harmonie und die täglich meditierten Texte des Johannesevangeliums begleiten ihn nun auf dem Weg, den er in Tönen schon zu Lebzeiten vorgeschaut hat. Die Begegnung mit dem lebendigen Christus durfte sich für ihn vollziehen.

Mit Dankbarkeit darf ich auf die Freundschaft und Zusammenarbeiten mit Siegfried Stieber zurückschauen und hoffe, dass dieses «Planeten-Quartett» doch noch in diesem Lande, für das er eine besondere Liebe hegte, erklingen kann.

Willy Woldijk (7. Dezember 1918 - 27. Juli 2000)

Carla Ritchie, Kimberton, PA, USA

Es verwandelte mein Leben, als Willy Woldijk in der Kimberton Waldorf School eine Pianistin suchte. Meine Erlebnisse mit ihr, der ersten Eurythmistin, mit der ich zusammenarbeitete, waren einmalig und eröffneten Einblicke in die Entwicklung des Kindes, die für mich unübertroffen bleiben. Viele Jahre Erfahrung an Waldorfschulen und ihr tiefes Interesse für das menschliche Wesen, ermöglichten es ihr, genau zu wissen, was jedes Kind brauchte und warum. Sie konnte fundiert die Bedürfnisse jeder Altersstufe erläutern, und da sie in sozial verschiedenen Ländern unterrichtet hatte, waren ihre Beobachtungen unbezahlbar, sowohl für Eurythmisten, als auch für Klassenlehrer. Sie wurde oft gebeten, bestimmte Schüler zu betrachten und dann ihren Rat zu geben. Jede Klasse hatte sie wie «magisch» im Griff, da die Kinder sofort erkannten, dass hier ein Lehrer war, der sie sehr gut verstand.



Äusserlich war sie keine typische Eurythmistin, nicht schlank und biegsam, Willy war kurz und rund, ihr Gang nicht gerade graziös, da beide Füße etwas deformiert waren. Aber ihr Enthusiasmus und tiefes Verständnis überflügelte das alles und dafür schenkte sie den Kindern Spiritualität und starke eurythmische Grundlagen. Jetzt, 26 Jahre später, frage ich mich noch oft: was würde Willy in einer bestimmten Situation tun, oder wie würde sie ein bestimmtes Kind behandeln?

Willy hatte einen grossen Sinn für Humor und erzählte gerne Anekdoten über die Menschen, denen sie im Lauf der Zeit begegnete. Sie hatte so viele Freunde in so vielen Ländern, dass sie unendlich viele Geschichten zu erzählen hatte. Sie war eine Lehrerin sowohl für erwachsene Eurythmisten, wie für Kinder. Alle die sie kennengelernt haben, werden Willy sehr vermissen.

(Übersetzt von Cara Groot)

Aus dem Newsletter der Eurythmy Association of North America, Volume Autumn 2000.

Cara Groot, Dornach

Willy Woldijk war ein Phänomen, nicht einzuordnen in irgendwelche Kategorien. Extrem klein und rund von Gestalt, mit zarten, wenig geschickten Gliedmassen, aber begabt mit starken pädagogischen Fähigkeiten und einer spirituellen, der Anthroposophie und Eurythmie bedingungslos hingeebenen Seele, hat sie es fertiggebracht, im Laufe ihres Lebens ein Wirkungsfeld zu entwickeln, das einen Grossteil der Erdkugel umspannte. Sie war ein durch und durch moderner Mensch, stand mitten in allem Zeit- und Weltgeschehen und hatte ein tiefes

Interesse an Kindern und an Menschen überhaupt. Sie kannte viele bedeutende Persönlichkeiten und freute sich besonders über Kontakte und Aktivitäten in nicht-anthroposophischen Zusammenhängen. Sie war ein Pionier.

Ein pädagogischer Stern leuchtete bereits über Willy's Geburtsort: Ihr Elternhaus stand in Deventer, der Stadt des bekannten holländischen Erziehungs-Reformators Geert Groote, ein Vorläufer von Thomas à Kempis. Ihr Vater war Kaufmann und exportierte Getreide und Hülsenfrüchte. Willy kam als erstes Kind am 7.12.1918 zur Welt und nach 3 1/2 Jahren folgte ihr Bruder Jan. Sie genossen eine glückliche Kindheit. Mit 7 Jahren bekam Willy eine leichte Kinderlähmung, wodurch ihre Füße lebenslänglich geschwächt blieben und sie oft stolperte oder fiel. Im übrigen besass sie aber eine robuste Gesundheit.

Als Willy 8 1/2 Jahre alt war, zog die Familie nach Wassenaar bei Den Haag. Dort ergab sich, ohne dass sie es ahnte, eine erste Berührung mit der Anthroposophie: In der neuen Schule entstand eine lebenslängliche Freundschaft zwischen Willy und ihrer Banknachbarin: Elly Vreede, einer Nichte von Frau Dr. Elisabeth Vreede. Willy verkehrte viel im Haus dieser Freundin, sie wurde sozusagen das 7. Kind der Familie. Wie die anderen Kinder nannte sie Elisabeth Vreede «Tante Lily». Diese war es auch, mit der sie, 12-jährig, nach dem Tod eines Freundes, Fragen über Leben und Sterben besprechen konnte, auf die sie zu Hause keine Antwort bekam.

Willy trat ins Gymnasium ein und nun folgte eine qualvolle Zeit für sie, sodass sie sich schliesslich weigerte, weiter in die Schule zu gehen. Durch einen Bekannten erfuhr ihr Vater von der «Vrije School» in Den Haag. Willy wurde in die 9. Klasse aufgenommen und fühlte sich sogleich zu Hause. Nach Abschluss der 12. Klasse im Jahre 1938 folgte eine staatliche Erzieher-Ausbildung in Rotterdam, bis 1940 der Krieg ausbrach und Rotterdam bombardiert wurde. Bereits 1938 besuchte Willy Arlesheim und sprach mit Frau Dr. Ita Wegman, die sie auf die Heileurythmie-Ausbildung aufmerksam machte, welche damals noch keine künstlerische Grundausbildung voraussetzte. Willy fing damit an bei Trudy Hartmann in Den Haag. Ebenfalls besuchte sie das Waldorf-Lehrerseminar bei Cathrien van Wettum, einer hervorragenden Pädagogin, die Willy's Fähigkeiten sofort erkannte. Sie wurde Willy's Mentorin und hat sie lebenslänglich unterstützt. Willy liebte und verehrte sie sehr und verdankte ihr, neben vielem anderen, auch die Sicherheit im Umgang mit den Temperamenten.

Während des Krieges übernahm Willy auch Kurierdienste für die Widerstandsbewegung. Sie durchkreuzte den Haag und Umgebung per Fahrrad und verband so einzelne Gruppierungen mit der Zentralen Informationsstelle. Obwohl Willy gewöhnlich das Herz auf der Zunge trug, bewahrte sie damals über diese Tätigkeit Stillschweigen.

Bald nach Kriegsende flog Willy in die Schweiz, um in Ascona, bei Frau Dr. Kirchner-Bockholt ihre Heileurythmie-Ausbildung abzuschliessen. Auf Anfrage der Haager Waldorfschule kehrte sie dann nach Holland zurück, um Deutschstunden und Vertretungen zu übernehmen. Dabei passierte es einmal, dass die Schüler einer höheren Klasse bei ihrem Eintritt erklärten: «Frau Woldijk, wir sehen Sie nicht!» Sofort stellte sich Willy auf einen Stuhl «Seht Ihr mich jetzt?!» Allgemeine Heiterkeit - und die Stunde verlief problemlos. Willy selber genoss solche Herausforderungen, ihre Geistesgegenwart und ihr Humor liessen sie selten im Stich.

Schon immer hatten die Eigenart und Verschiedenheit einzelner Völker Willy fasziniert. Sie nahm 1949 an einer internationalen Faust-Jugendtagung in Dornach teil und machte in einem Eurythmiekurs bei Lea van der Pals mit, der ganz neue Perspektiven für sie eröffnete. Danach stand es für sie fest, dass sie die vollständige Eurythmie-Ausbildung machen wollte, obwohl es ihr klar war, dass dies für sie nicht ganz leicht sein würde. Nun folgten in jeder Hinsicht bewegte Dornacher Jahre, in denen auch viele neue Beziehungen entstanden. Nach

ihrem Abschluss kehrte Willy als Eurythmielehrerin an die Haager Waldorfschule zurück. Während 7 Jahren unterrichtete sie mit grossem Erfolg in der Unter- und Mittelstufe. Die Kinder liebten die Eurythmie und wenn man als Gast dabei sein durfte, schien alles wie «von selbst» zu gehen. Ausserdem gab Willy Deutsch- und Religionsunterricht. - Es war ein bedeutungsvolles Ereignis in Willy's Leben, als sie 1953 mit Astrid van Wageningen und Ingeborg Zeylmans van Emmichoven die «Stichting Eurythmie in Nederland» gründen konnte. Eine fruchtbare Zusammenarbeit entstand und Willy's Geschick, mit «Ämtern» umzugehen bei der Beschaffung von Visa für ausländische Gäste, erwies sich als äusserst wertvoll. Trotzdem drängte es sie allmählich fort von Holland, hinaus in die Welt und als 1960 eine Anfrage aus Brasilien an sie kam, sagte sie freudig zu. Sie wurde zum «fliegenden Pünktchen», wie Frau Dr. Kirchner sie mal scherzhaft nannte.

1960 - 1962 São Paulo, Brasilien
 1962 - 1970 Kings Langley, England
 1971 - 1974 Honolulu, USA

Da sie sich in England immer sehr wohlfühlte, liess sich Willy 1974, als sie 57-jährig war, in Forest Row nieder und arbeitete von da aus «free-lance» (freiberuflich):

1975 Vancouver, Kanada
 Pretoria, Südafrika
 1976 Cape Town, Südafrika
 Kimberton, USA
 1979 Adelaide, Australien
 1982 und 1985 Japan.

Auch gab sie Pädagogikkurse in verschiedenen Eurythmieschulen: Stuttgart, Dornach, London und Spring Valley. Diese Periode, in der sie ganz ihr «eigener Herr» war, gehörte zu den glücklichsten ihres Lebens.

Als Willy 65 geworden war, unterrichtete sie selber nicht mehr, blieb aber beratend tätig. Bis an ihr Lebensende unternahm sie noch manche Reisen, und viele Freunde aus aller Welt besuchten sie in Forrest Row.

Willy hat immer die Kunst verstanden, das Leben zu geniessen. Wie gerne lud sie ihre Freunde ein zu einem guten Essen in einem exklusiven Restaurant. Wie ein König sass sie dann am Tisch und die Ober flogen für sie! - sie war immer sich selbst. Sie hatte ihre eigene, dezidierte Meinung, zu der sie auch stets mutig stand. Das konnte zu Konflikten führen, unter denen sie selber sehr litt.

Willy war eine treue Freundin und pflegte ihre Freundschaften. Noch im November 1999 kam sie nach Dornach und Arlesheim und besuchte dort innerhalb weniger Tage alle, die ihr am Herzen lagen. Ahnte sie, dass es ein Abschied war? Einen Monat später offenbarte sich ihre schwere Krankheit, an der sie am 27. Juli 2000 starb.

Die Erinnerung an Willy wird in den Herzen vieler Menschen weiterleben.

Alice Pracht Loudon (21. Dezember 1911 - 12. November 2000)

Roswitha Schumm, Dornach

An den Lebensläufen sehr vieler namhafter Anthroposophen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts muss uns der gesellschaftlich-kulturelle, wie auch gedanklich orientierte Lebensstil der Jugendjahre zu der Lebensgestaltung der späteren Jahre auffallen. Schnittpunkt und Wende ist das Auftreten der Geisteswissenschaft Rudolf Steiners in einem Lebenszusammenhange. Die Generation, die im oder nach dem zweiten Weltkrieg geboren ist, hat es schwerer, sich eine solche Lebenswende vorzustellen. Einmal waren die Kulturverhältnisse ganz andere nach 1945, und zum anderen wurde vor dieser Zeit mit einer Ausschliesslichkeit in den anthroposophischen Weg und Beruf eingetreten, wie das unsere heutigen Verhältnisse im Allgemeinen weder erlauben noch möglich machen.



Sissy Pracht-Loudon gehörte zwar nicht der Generation um Rudolf Steiner an, doch ihre Lebensstruktur trug durchaus die Züge des eben geschilderten.

Geboren in dem heutigen Djakarta auf Java, wuchs sie auf als Tochter eines holländischen Diplomaten, (der Vater stammte ursprünglich aus Schottland, die Mutter aus Holland) und verbrachte ihre Kindheit in der Atmosphäre dieses geliebten Teiles der Welt, bedient und erzogen von jenen sanften Menschen, von denen sie so gerne sprach, umgeben von der Schönheit und äquatorialen Fülle der Natur. Mit drei Jahren taucht zum ersten Mal eines ihrer Lebensmotive auf. - Sie macht mit ihren Eltern die grosse Schiffsreise von Java nach Holland und da zu der Zeit der Rückreise der Suez-Kanal geschlossen war, so musste der Weg um Südafrika herum gewählt werden.

Als das Kind sieben Jahre alt war, starb ihre Mutter und Alice lebte dann ab 1919 bei ihrem Onkel in Holland in der Nähe von Arnheim in herrschaftlich-aristokratischen Verhältnissen, in dem Einflussbereich der politischen Kräfte, die wie selbstverständlich ihr Interesse für die Weltpolitik weckten. Dieses Interesse hat sie bis in ihre letzten Lebensjahre alles verfolgen lassen, was in der Welt geschah. 1920 siedelte der Vater ebenfalls nach Holland, heiratete wieder und das anfänglich kühle Verhältnis, welches Alice zu ihrer Stiefmutter hatte, wurde später ein herzlich warmes durch die Anthroposophie.

Alice besuchte eine Herrenhuter Schule und absolvierte nach der Matur am Gymnasium in Zeist innerhalb eines Herrenhuter Schwestern-Ordenshauses ein soziales Praktikum in Schlesien.

1927 hatte sie ihre erste Begegnung mit Anthroposophie und 1931 begann sie ein Musik- und Gesangstudium in Berlin.

Bedingt durch eine Krankheit kam sie in das Klinisch-Therapeutische Institut nach Arlesheim zu Dr. Ita Wegman. Als ihre Gesundheit wieder hergestellt war, hatte sie den Wunsch, Eurhythmie zu studieren. Dr. Wegman wollte sie gerne beim Gesang halten, weil sie sagte, dass ihre Stimme etwas Heilkräftiges habe. Mit Sissy's Stimme hatte es wohl auch seine besondere Bewandnis. Man erzählt, dass sie singend am Strand von Irland gesehen wurde und die Robben und Seehunde ankamen und lauschend ihre Köpfe aus dem Wasser hoben, solange der Gesang währte. Ihr späterer Lebensgefährte, Edmund Pracht, liebte ihre Stimme sehr und wurde zu vielen Kompositionen inspiriert, die dann mit Leierorchester und Gesang nicht nur

in der Klinik und im Sonnenhof, sondern auch an vielen anderen Orten aufgeführt wurden. Obwohl Sissy Pracht ab 1940 ganz in die Eurythmie dann eintauchte, war es der heilende Impuls, der sie ihr ganzes Leben begleitete und in unermüdlicher Hingabe, mit ihrem Mann zusammen das künstlerische Leben des heilpädagogischen Heimes in Arlesheim, dem Sonnenhof, aufbaute und pflegte. Eurythmie und Musik sollte das Leben der Kinder durchdringen und Jahr um Jahr gestalteten sich die Eurythmieaufführungen und Leierkonzerte, mit und aus der Mitarbeiterschaft, zu immer neuen Festesaugenblicken für diese seelenpflegebedürftigen Kinder.

Doch nicht nur für die Kinder, auch für die Mitarbeiter und Seminaristen war ihr belebender Eurythmieunterricht immer eine Quelle der Freude.

Und alles das neben ihrer Hauptaufgabe als Eurythmistin an der Goetheanum-Bühne, unter der Leitung von Marie Savitch. Sissy Pracht wurde schon früh, gleich nach der Ausbildung, durch die besondere Aufmerksamkeit von Marie Savitch auf Sissy's musikalisch-künstlerischen Fähigkeiten, zu einer der tragenden Mitarbeiter der Bühne berufen. Unermüdlich tätig in allen Belangen der Bühnengruppe.

Da waren die Grundlagen: die Sprüche Rudolf Steiners, allen voran der Grundsteinspruch, die Michaelimagination, Olaf Åsteson, dann das Goethemärchen, welches fester Bestandteil der Arbeit war, aber auch die vielfältigen Rollen im Faust, wobei Sissy besonders die Helena-Szenen und die grauen Weiber liebte, dann die Arbeit von Marie Savitch an den Mysterien-dramen, Sissy war über Jahre mit der Philia verbunden. Ihre besondere Aufmerksamkeit gehörte auch den Darstellungen der Kulturepochen. Durch Sissy Prachts umfassende Bildung und Sprachfähigkeit bezog Marie Savitch sie auch in alle Aufgaben, die die Fremdsprachen betrafen mit ein; so das Russische, Französische, Englische und was Sissy ganz besonders gerne rezitierte: das Hebräische. Das führte zu Reisen in die einzelnen Länder, Demonstrationen der Angaben für die einzelnen Sprachen und belebte das eurythmische Bild der Aufführungen.

Durch Savitchs ganz besondere Neigung zur Musik traf nun für Sissy die Fülle dieses Gebietes auf ihr intimstes Anliegen ihres Lebens auf. Was auch immer an Symphonien, Kammermusik, Quartetten, Trios aufgeführt wurde, Sissy war voll dabei. Da es üblich war, die grossen Symphonien während der Sommeraufführungen von Faust und Mysterien-Dramen einzustudieren, weil da ein Orchester zur Hand war, gab es neben den Aufführungen eine Fülle zu tun. Ich frage mich manchmal, wie das möglich gewesen ist, alles zu bewältigen, aber es brachte einen unglaublichen Enthusiasmus.

Eine besondere Freundschaft verband Sissy Pracht mit den beiden Bühnenkollegen: Daffi Niederhäuser und Marguerite Lundgren. Das führte in späteren Jahren, als Marguerite Lundgren die Eurythmieschule in England aufbaute, dazu, dass Sissy oftmals dort tätig war, und so noch in besonderer Weise die englische Kultur und Dichtung für ihre Schüler erschloss. Eine der Früchte war dann die Arbeit am Grundsteinspruch in englischer Sprache, welcher sie durch Jahre mit der Bühnengruppe von Dorothea Mier in Amerika verband. Sowohl die Übersetzung als auch die Einstudierung des Grundsteinspruches in englischer Sprache ging auf ihre Hilfe zurück. -

Es ist nachzufühlen und zu verstehen, dass nach einem so reichen, arbeitsamen, unermüdlich tätigen Leben, ausschliesslich hingegen der Kunst, die letzten Jahre des Alterns nicht einfach für sie waren. Erleben zu müssen, dass die Kräfte nicht mehr ausreichen, um die Übungen täglich, sowohl gesanglich, wie auch eurythmisch zu vollziehen, dass Krankheiten sie immer mehr heimsuchten, so dass Sissy Pracht sich genötigt sah, ihr Heim in Arlesheim 1998 aufzugeben, das so viele, viele Freunde immer wieder aufgenommen hat durch die

Jahrzehnte. Dass eine neue Generation sich nicht so recht um die eurythmischen Fragen eines langen Lebens kümmern mochte, das alles brachte viel Schmerz in die letzten Zeiten ihres Erdenseins herein.

Doch ganz vor dem Ende tauchte in ihr ein grosser Hoffnungsschimmer auf. Durch die vielen Berichte von der Michaelikonferenz 2000, sah sie wie innerlich erleichtert auf das Streben der vielen jüngeren Menschen in aller Welt hin zur Anthroposophie, aber ganz auf sich gestellt ringend, doch ganz für den Anderen. Ich selber bin ungeheuer dankbar, dass ich diesen Schritt noch wenige Tage vor ihrem Tode miterleben durfte.

Sissy Prachts Wirken in Amerika

Dorothea Mier. Spring Valley

Meine erste Begegnung mit Sissy Pracht fand statt in England, als sie dort mit Marguerite Lundgren und Daffi Niederhäuser auf Tournee war. Später trafen wir uns wieder in Dornach, wo wir uns gewöhnlich auf Englisch unterhielten. Trotzdem wir öfters zusammen in der gleichen Gruppe waren, weil wir etwa dieselbe Grösse hatten, war es erst als Sissy nach Spring Valley kam, dass ich sie wirklich kennen und schätzen lernte. Sie war eine der Ersten, die zum Helfen kam in den frühen Jahren meines Unterrichtens dort, als die Schule Gastdozenten einladen konnte. Die Studenten liebten Sissy und sie freute sich über die Gelegenheit, wieder in der englischen Sprache zu leben. Ihre Besuche hörten aber auf, als Marguerite Lundgren starb und sie fühlte, dass sie noch dringender in England gebraucht würde.

Nach einer Pause von 8 - 10 Jahren kam Sissy wieder, diesmal, um mit uns die Grundsteinlegung zu erarbeiten. Jeder, der an dieser Arbeit teilgenommen hat, wird sich mit tiefer Dankbarkeit erinnern an alles, was sie brachte. Ihre Liebe, Weisheit, Freude und Enthusiasmus, ihre ermutigende Art, aber auch ihr Urteilsvermögen gaben einem das Gefühl von Verantwortung, Ehrfurcht und Staunen gegenüber der Aufgabe. -

Es folgten wieder eine Unterbrechung ihrer Besuche, bis sie auf unsere Bitte, uns zu helfen mit der Umsetzung des Grundsteinspruches auf Englisch, noch einmal kam.

Aus dem oben Erwähnten ist es deutlich, dass nicht nur Sissy eine starke Verbindung zu uns fühlte, wie sie es mir oft gesagt hat, sondern dass wir, die wir mit ihr gearbeitet haben, eine tiefe Verbindung zu Sissy fühlen voll unendlicher Dankbarkeit.

Vor einigen Jahren bezog Sissy ein Zimmer in einem Altersheim mit einer wunderbaren Aussicht und umgeben von ihren Kostbarkeiten. Die meiste Zeit ihres Lebens litt sie an Bronchitis. Eine Woche vor ihrem Tod, fiel sie und brach einen Oberschenkelhals. Im Spital bekam sie dazu eine Lungenentzündung, an der sie starb. Sie wurde in die Ita Wegman Klinik, Arlesheim, überführt. So kehrte sie wieder zurück zu der Stätte, wo ihr Leben in Dornach-Arlesheim begonnen hatte. Eine Freundin erzählte mir, dass Sissy so gelöst im Sarg lag, mit einem leicht geöffneten Mund, als ob sie singe.

(Ausschnitt aus einem Nachruf im «Newsletter of the Eurythmy Association of North America»)

Daniela Armstrong-de Veer (4. Mai 1910 - 24. September 2000)

Margret Thiersch, Dornach

Daniela Armstrong hat in ihren 90 Lebensjahren von 1910 an das 20. Jahrhundert miterlebt. Die beiden Weltkriege und die vielen das Menschenleben gewaltig umändernden Ereignisse nahm sie bis zuletzt mit wachem Interesse wahr, immer fragend: Was haben wir zu tun?

Durch beinahe sechzig Jahre, vom 31. Geburtstag an, ist sie verbunden mit *dem* Kinde dieses Jahrhunderts, der Eurythmie. Etwa in der Mitte ihres Lebens wird der Entschluss gefasst, das Bühnenkünstlertum umzuschmelzen in die Kunst des Heilens. Als Heileurythmistin begegnet sie der Augenärztin Dr. med. Ilse Knauer, durch die sie den Weg in die Augenheileurythmie fand. Neun Jahre gemeinsamer Arbeit sind ein Höhepunkt in ihrem Leben.

Ein weiteres Lebensmotiv war, Freundschaft zu pflegen. Wer anklopfte, fand ihr grosses Herz offen für Austausch oder Rat. Die Menschen kamen bis in die letzte Zeit von weit her. Sie fühlten sich getragen durch ihr inniges Einfühlungsvermögen und Verstehen.

Ihr Lebensweg war seit frühester Kindheit von Krankheit und Tod umwoben.

Am 4. Mai 1910, am Vorabend des Himmelfahrtstages, wurde sie in einer Musikerfamilie geboren, in Amsterdam. Der Grossvater komponierte, der Vater war Pianist und die Mutter Sängerin. Sie war das einzige Kind. Der Vater starb an einer Lungenentzündung, als Daniela noch nicht sechs Jahre alt war. 6 Jahre später stand sie am Totenbett ihrer Mutter, die an einer Blutkrankheit gelitten hatte. Später wurde ihr zum Lebensmotiv der Herzens-Lungenschlag, der Ur-Rhythmus im Verhältnis von 4 zu 1 zwischen Puls und Atem, Blut und Nerv.

Mit dem Vater verband sie ein starkes Erlebnis im Üben. Er spielte wieder und wieder die selbe Stelle auf dem Klavier. Da fragte das kleine Mädchen: «Kannst du es immer noch nicht?» Sie wurde am Kragen gepackt und aus dem Zimmer gebracht. «Geh du zu Mutter, spielen!» Ein Lieblingsspielzeug war das grosse Hoppapferd mit Fell, «fast echt».

Nach des Vaters Tod sprach die sorgende Mutter: «Du musst jetzt bald wirklich selbständig werden!» Sie war nur 6 Jahre alt und kam gerade in die Schule. «Was ist selbständig werden?» Diese Frage begleitete sie weiter in ihrem Leben.

Die Mutter zog mit ihr nach Harlem. Dort liebte sie es, in die Dünen zu radeln. In die Schule hüpfen damals holländische Kinder mit einer Art Kiebitzprung, mit den Armen seitlich eine weite Reihe bildend und im Springen nach rechts und links schwingend. (Diesen Sprung übte sie später mit einwärts schielenden Kindern.) In den Schulranzen purzelten alle Dinge durcheinander, die Farbstifte zerbrachen.

Die sangeskundige Mutter lehrte sie die Kunst des Atmens. Auch damit hat sie sich zutiefst verbunden. In vielen Krankheiten half sie sich mit der Mutter Kunst, zu wissen, wie sie nun den Atem führen musste. Und das blieb ihr treu bis zum letzten Atemzug.

Als sie mit 12 Jahren den Tod der Mutter erlebte, empfand sie mit grosser Not die Frage: Wie betet man? Sie war ohne alle religiöse Erziehung aufgewachsen.

Der Bruder der Mutter, Arzt in Amsterdam, nahm sie in seine Familie auf. Zu oberst im Hause durfte sie ein schönes Zimmer bewohnen. Nicht immer war ihr Leben dort einfach. Manchmal stürmte sie cholerisch die schmale Treppe hinauf in ihr Zimmer. Dort empfing sie in hoher Würde und Ruhe der Anblick einer Buddhafigur, die sie aus dem Elternhaus hierher begleitet hatte und die innige Anmut einer Quainjien. Diese Ruhe und Innigkeit gaben der Jugendlichen Halt, wie die Musik dem Kinde Lebensblut.

In Amsterdam hatte sie nach 3 Jahren die Realschule abgeschlossen und besuchte nun eine Kunstgewerbeschule. Eine heftige Drüsenentzündung führte zum ersten Male in die hohen Berge der Schweiz. Dennoch musste 1931 der 21. Geburtstag im Krankenhaus verbracht werden. Sie begegnete Free Roon. Die beiden heirateten 1932 in Amsterdam. Er war mit der Theosophie verbunden.

In diesem Jahr fand sie die Anthroposophie durch Lili und Eugen Kolisko und Willem Zeylman van Emmichoven. In dem Zusammenhang von Metallen, Planeten und Jahresfesten berührte ihre Seele die lebendige Wirksamkeit des Christusimpulses. Wie mit Blitzeskraft fühlte sie sich warm und sonnenhaft durchdrungen von seiner Wirklichkeit.

1932 brach im Spätherbst bei Free Roon eine schwere Krankheit aus und führte das junge Paar nach Davos. Dort wurde fünf Jahre lang geduldig gewartet und Anthroposophie gearbeitet. Genesung kam. Da übernahmen beide 1937 die Führung eines Lyzeums in Flims für holländische Jungen.

Mit dem Kriegsausbruch 1939 kam auch in dieses gemeinsame Leben ein Umbruch. Sie trennten sich. Am 2. Mai 1941 «landete ich in Dornach», kurz vor dem 31. Geburtstag. Daniela Armstrong begann mit der Eurythmieausbildung bei Isabelle de Jaeger. Als diese ein Jahr später erkrankte, unterrichtete Lea van der Pals den kleinen Kurs, der hier mitten im 2. Weltkrieg Eurythmie lernte. Seit 1944/45 wirkte Daniela mit in der Bühnen-Eurythmiegruppe unter Marie Savitch. Die Kulturepochen wurden einstudiert. Sie war dabei in Indien und Ägypten. Zugleich diente ihr kunstgewerbliches Können in der Eurythmiegarderobe. Über 10 Jahre trug sie hier die Verantwortung. Sie hatte viele alte Schätze zu «verjüngen», neu zu färben und zu erhalten. Der Bildhauer Desmond Armstrong fertigte Masken für die Ägypter. Dabei lernte sie ihn 1944 kennen. 1945 begann die Arbeit an einer neuen Faustinszenierung. Dafür gab es viel zu nähen und zu färben. Es war eine intensive, hohe und erfüllte Zeit für alle, die da in der Garderobe wirkten. Dann folgten im Sommer 1946 die Aufführungen beider Teile des Faust.

Im August sprang Daniela aus einem für ihr Temperament zu lang anhaltenden Sessellift in die unterschätzte Tiefe: Lendenwirbelbruch! Elf Wochen im Gipsbett waren die Folge. Feine Erfahrungen, wie man im Kreuz die Beweglichkeit wieder erlangt, dienten später in der Heileurythmie.

1947 konnte sie wieder auf der Bühne in der Eurythmie mitwirken. Im gleichen Jahr heirateten Desmond und Daniela. Er war Oswald Dubachs Schüler. Eine neue Welt tat sich für Daniela auf, wenn die bildenden Künstler ihre Fragen bewegten und die Impulse austauschten, in denen die Zeit des Bauens am ersten Goetheanum nachklang. Alles war durchglüht und inspiriert wie von Rudolf Steiner selbst in den Begegnungen mit Assia Turgenieff, Francesco Maresca, Günter Oling, Marei Herrmann, Karl Kemper, Hugo Eckinger, Hilde Raske u. a. Neben ihrer intensiven eigenen Arbeit in der Eurythmie und dem Erleben dieser Künstler begegnete sie auch den schweren Kämpfen, die in Dornach damals durchgemacht wurden.

1953 erkrankte Desmond schwer. An Danielas 44. Geburtstag fand eine Kopfoperation statt. Trotz allem waren beide erfüllt und getragen von dem Wissen um des Schicksals Weisheit. Desmond Armstrong starb am 27. September 1954. Dies Erlebnis führte zum Entschluss zur Heileurythmie. Die neue Lebenslage galt es zu ordnen. Von nun an wohnte sie am Hügelweg, wo später viele, viele Menschen zur Heileurythmie und zu Gesprächen ein- und ausgingen. Früher hatte sie die Heileurythmie schon bei Isabella de Jaeger kennen gelernt. Nun machte sie in den Jahren 1957/58/59 in drei vierwöchigen Kursen ihre Ausbildung bei Trude Thetter. In diesem Zusammenhang lernte sie Dr. med. Ilse Knauer kennen und fühlte sich stark angezogen von der feinen Art, wie diese über das menschliche Auge sprach und dafür die Heileurythmie zeigte. Daniela Armstrong kannte selbst vieles, von dem da die Rede war, aus ihrer Zeit als kurzsichtiges Kind. Später hatte sie selbst noch einige Augenkrankheiten durchzumachen. Dadurch konnte sie die Patienten gut verstehen und die entsprechenden heileurythmischen Übungen. 1958 bat sie, für ein Praktikum zu Dr. Ilse Knauer kommen zu dürfen. Früher hatte Dr. Knauer mit Frau Barthold in jahrelanger Zusammenarbeit die Grundlagen der Heileurythmie für Augenpatienten entwickelt. Da Frau Barthold erkrankte, bat Ilse Knauer 1959 Daniela ganz um ihre Mitarbeit. Daniela lernte aus Dr. Knauers Verordnungen kennen, was da erarbeitet worden war. Sie begann das Grundsätzliche aufzuschreiben und liess es Dr. Knauer korrigieren. So entstand der Keim für das spätere Buch «Augen-

heileurythmie» nach Dr. med. Ilse Knauer. Ein Erfahrungsbericht. Es begann die reiche Zeit der Zusammenarbeit mit Ilse Knauer in Günterstal bei Freiburg. In einer ausgebauten Garage im Praxisgelände fand all dies Kostbare statt. Die Ärztin kam oft, um zuzuschauen und war immer offen für neue Entdeckungen. 1961 bat Ilse Knauer Daniela Armstrong die Heileurythmie in den Dornacher Kursen zu unterrichten, damit sie sich selbst auf die Vorträge konzentrieren könne. So geschah es hinfort. Dr. Knauer übte allerdings meistens mit und sprang oftmals ein, um etwas besonders zu verdeutlichen. Das hinterliess einen unvergesslichen Eindruck.

Im Sommer 1961 begegneten sich Daniela und Frau Prof. Renate Riemek. Es entstand eine Lebensfreundschaft. Renate Riemek eröffnete aus durch Geisteswissenschaft getragener Geschichtsforschung für Daniela Armstrong neues Verständnis für die Völker und Geschicke Europas. Dornach blieb trotz der Hinwendung in die Weite die innere Heimat Danielas bis zum letzten Tag.

Ilse Knauer war inzwischen 75 Jahre alt. Ihre Gesundheit schien zu zart für ihre grosse Praxis. So versuchte Daniela Armstrong 1968 ihr zu helfen, die Praxis zu verkleinern, indem sie von Günterstal wegging. Ilse Knauer stellte ihre Kräfte noch so lange es ging in den Dienst der Behandlung von Augenpatienten in der Ita Wegman Klinik und arbeitete dort mit Heileurythmisten zusammen. Daniela Armstrong trug die Augenheileurythmie mit allen Kräften weiter. Die Kurse in Dornach hielten sie weiterhin gemeinsam bis 1980. Dann bat Ilse Knauer selbst den Fachkollegen Dr. med. Paul Blok, die ärztliche Einführungen zu übernehmen. Es fügte sich so in liebenswerter Weise der Holländer zur Holländerin. Er tat die konzentrierte Arbeit mit Ernst und sprudelndem Humor. Wir sind tief dankbar für sein treues Mittragen. Von 1968 bis 1991 fand Daniela Armstrong ihren Wirkensort in der Lebensgemeinschaft mit Renate Riemek und ihrer Freundin Holde Bischoff in Alsbach bei Darmstadt. Von dort aus pflegte sie die Verbindung zu vielen Augenärzten. Wie mit Ilse Knauer führte sie auch in Alsbach zwei- bis vierwöchige Kuren durch. Dazwischen gab sie an vielen Orten Kurse, auch in England, Schweden und Holland.

Nach diesem reichen Wirken folgten noch die letzten Jahre im Altersheim Haus Martin, in denen sie sich selbst der Pflege anderer Menschen anvertrauen musste. Wieder wurden neue Fähigkeiten errungen. Sie übte Verständnis für alle und alles und trug innig und strahlend die Geschehnisse in diesem Hause mit. Die Schwestern schätzten es beispielsweise sehr, um 3 Uhr in der Nacht mit ihr in aller Ruhe sprechen zu können. Und so wie früher am Hügelweg, kamen auch hierher viele Menschen aus aller Welt zu ihr, Rat suchend und auch Übungen der Heileurythmie. Zu den Augenheileurythmie-Kursen kam sie so viel als möglich, auch im Rollstuhl – bis im Februar 2000. Die Kursteilnehmer hatten viel von ihren spontanen Beiträgen. Wir Unterrichtenden durften zur Vorbereitung mit ihr üben bis im Frühjahr vor ihrem Tode.

Zum 90. Geburtstag machte sie noch einen Abschiedsbesuch bei den Freundinnen in Alsbach. Das führte zu heftigem Einbruch der Kräfte und einem Krankenhausaufenthalt am Geburtstage selbst. Nun nahm sie bewusst wahr: «Die Kräfte werden ganz natürlich weniger.»

Im September 2000 musste, wie öfter zuvor, des Herzens wegen die Ita Wegman Klinik aufgesucht werden. Am letzten Morgen hatte sie selbst um die letzte Ölung gebeten. Sie erhielt diese am Sonntag Morgen, während im Goetheanum die Michaeli-Konferenz eröffnet wurde.

Der Priester erzählte ihr, dass zur selben Zeit der Sprechchor die Michael-Imagination spricht zur Eurythmie. Da waren ihre letzten Worte: «Wie schön!» Dann folgte sie aufmerksam der priesterlichen Handlung. Von einer Freundin aus der ersten Eurythmieausbildung begleitet, atmete sie von da an still bis zum Mittag ihr Leben aus. Das geschah am 24. September, nur drei Tage vor dem Todestag von Desmond Armstrong.

Der nahe Michaeli-Tag strahlte wie die Sonne auf diesen Erdenabschied.

Durch 41 Jahre hindurch hat Daniela Armstrong die Augenheileurythmie mit aller Hingabe verantwortungsvoll und mit grossem Können mit Patienten und Heileurythmisten geübt. Alle verdanken wir ihr die kostbarsten «Bewusstwerdungen» für den Zusammenhang im Bewegen des ganzen Menschen mit den Augen.

Sie wirkte immer sehr aufrecht. Ihr Schritt war kräftig und bestimmt. Dem rötlichen Schimmer im Haar entsprach ihr Temperament. Schon von weitem begrüsst sie mit klangvoller, heiterer Stimme. Blickte man auf ihre feinen Hände, so sprach das Licht in ihnen von jahrzehntelangem Üben.

Die Augen sind wie Fenster, durch die die Probleme des ganzen Menschen sichtbar werden. Dem ganzen Menschen kann geholfen werden, aber auch den Augen. Ganz besonders nahe kommt man in den Augen dem Ich des Menschen. Man kann ihm helfen, die eigenen Möglichkeiten in diesem Leben zu ergreifen.

Ihr innigster Wunsch lebt in uns weiter, dass in Zusammenarbeit mit den Ärzten die Augenheileurythmie sich weiter entwickeln, darf entsprechend den wachsenden Nöten der Menschen in der zunehmend technisierten Welt. Die Heiterkeit, mit der sie ganz bewusst ihrem Lebensabschied entgegen ging, ist befeuerndes Vorbild für alle, die es miterleben konnten.

Bei ihrer Geburt stand die Sonne im Sternbild des Stiers. diese Kraft durchstrahlte ihr Leben. Seit ihrem Tode stehen Jupiter und Saturn im Sternbild ihrer Geburt. Sie ziehen durch lange Zeit über den Nachthimmel, wie wunderbare weisheitsvolle Augen, die uns von der Nähe unserer Toten leuchtend künden.

Elizabeth Edmunds (20. September 1917 – 27. Oktober 2000)

Angela Locher und Rhyll Godber (geb. Edmunds)

Elizabeths Eltern waren Dr. med. Cuthbert und Hilda Adeney. Cuthbert Adeney, der während des 1. Weltkrieges ein bekannter Chirurg an der Front war, praktizierte als Landarzt. Er besuchte seine Patienten mit seinem Fahrrad und hielt Praxis in seinem Haus. Elizabeths Eltern waren vornehme, kultivierte Persönlichkeiten. Cuthbert war auf weiten Gebieten belesen. Hilda Adeney war eine begabte Pianistin, die an der Royal Academy of Music, London, studiert hatte. Sie liebte Literatur, Musik und Kunst und besaß einen tief sozialen Sinn. Als Elizabeth geboren wurde, war ihre Adoptivschwester Ruth schon zweieinhalb Jahre alt. Die Kinder wuchsen zusammen auf, waren eng befreundet und ihr ganzes Leben lang verbunden.

Als Elizabeth sechs Jahre alt war, zog die Familie von Broadchalk, Wiltshire, nach Ditchling, Sussex, in die Nähe der South Downs. Elizabeth erfreute sich einer glücklichen, sorgenfreien und liebevollen Kindheit. Ihre Liebe für Musik, Kunst und Literatur wurde gefördert; das Theater wurde zur Leidenschaft ihres Lebens, und mit was für einer Leichtigkeit und offensichtlichen Freude zitierte sie im späteren Leben Passagen aus der Literatur! Sie besaß auch eine große Liebe zur Natur. Sie liebte ihr Zuhause und ihren Garten, und erfreute sich an den einfachen Dingen des Lebens: barfuß im weichen Gras zu laufen und endlo-



se Phantasiespiele zu erfinden. Ihr Leben lang erfreute sie sich an dem Gesang der Vögel, und an dem Erscheinen der ersten Frühlingsblumen.

Elizabeth besuchte verschiedene Internat-Schulen, die sie aber haßte. Auf der Suche für eine Schule, wo Elizabeth glücklich sein könnte, begegneten ihre Eltern der Anthroposophie und hörten von der ersten Waldorfschule in England, «The New School» (später Michael Hall). 1930 wurde Elizabeth Schülerin an dieser Schule, kurz vor ihrem 14. Geburtstag. Diese Schule war anders und wurde sogleich ein Zufluchtsort für sie. Dort gefiel ihr alles: ihre Lehrer und alles was angeboten wurde – Kunst, Literatur, Drama, Musik, Schul-Ausflüge, und das Leben im Internat. Hier bekam sie Geigenstunden bei Frau Frommer und lernte zum ersten Mal die Eurythmie kennen. Elizabeth war eine durchaus begabte Schülerin und absolvierte ihre Examen mit Leichtigkeit.

1931, als Elizabeth 14 war, starb ihre Mutter, mit der sie sehr verbunden war, nach einer langen Krankheit. Zur dieser Zeit traf sie Francis Edmunds, einen neuen Lehrer an der Schule. Mit 18 verlobten sie sich, und im folgenden Jahr heirateten sie. Im Jahre 1940 war Elizabeth schon Mutter von zwei Mädchen. Nach dem Ausbruch des Krieges, 1939, wurde die Schule von Streatham (London) nach Minehead in der Grafschaft Somerset evakuiert. Während des Krieges lebte die Familie mit drei Schülern in einem sehr alten, primitiven Bauernhaus ohne allen Komfort. Elizabeth begann ernsthaft Eurythmie zu studieren bei Liselotte Mann und nahm auch an der Merlin Eurythmiegruppe teil. Sie übte weiterhin Geige, und begann regelmäßigen Unterricht in griechisch zu nehmen. Es war eine reiche und glückliche Zeit.

Nach dem Krieg zog die Familie mit der Schule nach Forest Row, Sussex. 1946 erhielt Elizabeth ihr Geigen-Diplom und spielte wöchentlich in einem Streichquartett. Im Jahre 1948 wurde ihr Sohn Richard geboren. 1949 zog die Familie um nach Kidbrooke, um dort im Internat mitzuhelfen. Elizabeth war als «Lady of Kidbrooke» bekannt, denn das Internat wurde das soziale Zentrum des Schullebens. Sie sorgte für das Wohlbefinden und die Zufriedenheit von 60 Schülern, und inspirierte ein reiches und vielseitiges Sozialleben mit unvergeßlichen Festen und Karnivals.

Am Ende der vierziger Jahre vollendete Elizabeth ihre Eurythmie-Ausbildung bei Marie Savitch, Leiterin der Dornacher Bühnengruppe. Elizabeth arbeitete weiterhin regelmäßig wöchentlich mit der Londoner Bühnengruppe und wirkte in Aufführungen mit. Daneben hatte sie einige Geigenschüler, unterrichtete Eurythmie im Kindergarten und spielte weiter im Streichquartett.

1959 zogen Elizabeth und Francis mit ihrem Sohn Richard nach Clent, in der Nähe von Stourbridge. Elizabeth entdeckte ihre Begabung, mit seelenpflege-bedürftigen Kindern zu arbeiten, und stürzte sich ganz in die Arbeit und das Leben im Sunfield Kinderheim und unterrichtete Kinder und Studenten. Das Emerson College wurde dort 1962 mit 12 Studenten gegründet. 1964 kehrten Elizabeth und Francis mit dem College nach Forest Row zurück; der letzte Umzug in das Pixton House fand im September 1967 statt.

Für Elizabeth begann eine neuer Lebensabschnitt. Sie verband sich ganz mit dem Wachstum und der Entwicklung des Emerson College mit ihrer reichen Lebenserfahrung. Die Emerson Eurythmiegruppe wurde gegründet. Sehr viele Studenten wurden von Elizabeth als Eurythmielehrerin und aufführende Künstlerin inspiriert. Ihr absoluter Einsatz und ihre Hingabe an das Feiern der Jahresfeste begeisterte alle, die daran teilnahmen. Ihr Engagement war einzigartig und trug viel zu dem Leben im College bei. Während dieser Jahre reiste Elizabeth auch viel; sie führte Eurythmie in Australien, Neuseeland, Süd-Afrika, Indien, Amerika und in Europa, darunter auch an vielen verschiedenen Orten in Grossbritannien, auf.

Elizabeths starkes Interesse an den Studenten, ihrem Leben und ihren Entscheidungen

war grenzenlos und unaufhörlich. Sie hielt es für sehr wichtig, den Namen eines jeden zu kennen und breitete damit ihre Herzenswärme aus. Die Hoffnung, die sie in jeden Studenten setzte, machte sie sehr deutlich!

Neben all diesen Aktivitäten wuchs ihre Familie. Sie war stolz und glücklich, acht Enkelkinder und neun Großenkel zu haben, und jedes Mitglied der Familie im Bewußtsein zu tragen.

1990 zog Elizabeth in ihre «Oak Tree» Wohnung im Emerson College. Ihre soziale Haltung und ihre Ermutigung gingen weiter, und ihr Sinn für Humor verließ sie nie. Elizabeth fand immer grosses Vergnügen daran, voller Überraschungen zu sein und für Vergnügen zu sorgen. Sie liebte das Leben, und lebte es voll und ganz.

Erinnerungen als Mitarbeiter von Elizabeth

Alan Stott, Stourbridge

In den Siebziger-Jahren erlebte ich Elizabeth und Mollie von Heider in einer Aufführung im Emerson College; der Text von Laurens van der Post, «*The Heart of the Hunter*» blieb mir besonders in Erinnerung. Der Autor unterhält sich mit einem Buschman über die Sterne. «*All the stars are hunters!*» ruft der Buschman aus, und spricht weiter über Sirius, den großen Jäger – Graham Rickett sprach für diese Aufführung. Natürlich war Mollie der Buschman, und Elizabeth übernahm die Rolle des Erzählers, eine hervorragende Darstellung der Bewußtseins-Seele. Zu dieser Zeit, als ich Fragen über den pädagogischen Kurs am College hatte, ermutigte Elizabeth meine musikalische Tätigkeit. Sie gab mir Erlaubnis, auf dem Bechstein-Flügel bei ihr zu Hause zu üben, wann immer ich wollte. Ich glaube, ich wagte es ein- oder vielleicht zweimal, aber was ich damals nicht voll verstand, war die Geste die Elizabeth mir gegenüber zeigte. Hatte sie vielleicht eine Ahnung von meinem zukünftigen musikalischen Weg als Spieler für die Eurythmie? In Emerson machte ich so viel wie möglich Eurythmie mit in Mollies Kurs und übernahm sogar die eurythmische Rolle eines Erzengels in einem alten Cornishen Mysterien-Drama von Seth, bei dem Elizabeth Regie führte.

Nach fast sieben Jahren in Deutschland, wo ich für die Eurythmie spielte und mit Bühnengruppen aufführte, kam ich 1982 nach England zurück, und eine meiner verschiedenen Aufgaben war es, zweimal wöchentlich für Elizabeths Eurythmiestunden in Emerson zu spielen. Wir verstanden uns sofort, und obwohl sie während der Stunden mein Spiel lobte, wußte ich doch, daß dies alles dazu beitrug, die Wahrnehmung der Studenten zu erwecken. Wie viele Menschen wurden doch durch Elizabeth mit der Eurythmie bekannt gemacht? Ich war erstaunt, wieviel sie in diesen Stunden zustande brachte, in einem Kurs, der über zwei Jahre ging. Am Ende der letzten Stunde, nachdem sie bewußt gemacht hatte, was hier stattfand, fügte sie noch hinzu: «*Wißt ihr, in dieser Konstellation werden wir uns nicht wieder treffen.*» Ein Augenblick der Dankbarkeit gegenüber der Eurythmie und gegenüber jeder einzelnen anwesenden Person.

Jeder kennt Elizabeths soziales Wesen und Haltung. All diese Namen, die sie erinnerte und das wache Interesse und die tiefe Anteilnahme, die sie für die Arbeit und das Leben der Menschen zeigte! Eurythmie ermutigte dieses offene, umfangende, liebende Herz. Wer hat nicht einmal Elizabeths Fassung des «*E v o e s*» mitgemacht, das sich auf der Wiese vor dem Pixton House abspielte? An Pfingsten scharten sich die Menschen jung und alt, um den Himmel, die Erde, sich gegenseitig, und – mit diesem Funken von Inspiration – sich nach außen wendend, die ganze Welt zu begrüßen. Dieses war eine typische Geste von Elizabeth. Das etwas pom-pöse Stück von Leopold van der Pals mußte in den Proben wie ein Wagnersches Orchesterin-

terlude gespielt werden. Einmal wurde es sogar für Querflöte, Blockflöten und Cello für draußen arrangiert! Was wirklich dahinter stand, war die Phantasie eines großen Herzens.

Irmela Beck (26. April 1908 - 29. Dezember 2000)

Michael Leber, Stuttgart

Mitten in den Weihnachtstagen überschritt Irmela Beck im dreiundneunzigsten Lebensjahr die Schwelle zur geistigen Welt.



Noch bis wenige Wochen vor ihrem Tod unterrichtete sie Eurythmie. Über 70 Jahre vermittelte sie die Eurythmie in unzähligen Stunden an Kinder und Erwachsene. Dieses reiche Wirken fast ununterbrochener Tätigkeit wurde mit dem Jahresende beschlossen.

Irmela Beck kam am 26. April 1908 in Rheinhessen zur Welt. Ihr Vater war evangelischer Pastor, der in späteren Jahren seinen Weg zur Anthroposophie fand. Zusammen mit fünf weiteren Geschwistern durchlebte sie eine wohlbehütete Kindheit. Die Spuren des ersten Weltkrieges ragten kaum in die harmonischen Familienverhältnisse herein. Anfang der zwanziger Jahre übersiedelten die Eltern mit den Kindern nach Stuttgart. Während Irmela eine Au-pair Stelle in Lausanne antrat, meldete sich ihre Schwester Hedwig aus eigenem

Antrieb in der ersten Waldorfschule an. Hedwig Greiner-Vogel war es dann, die die Geschwister der Reihe nach in die Waldorfschule brachte und die ältere Schwester Irmela vorsorglich in der Eurythmieschule bei Alice Fels anmeldete.

Nach ihrer Rückkehr aus Lausanne begann Irmela mit dem Eurythmiestudium. Ganz besonders beeindruckten sie die Übstunden, die Else Klink vom Oberkurs führte. Bereichernd erlebte sie die Stunden bei dem Musiker Georg von Albrecht. Damals gehörte das Improvisieren auf dem Klavier zur Ausbildung. Was sie von diesen Stunden erlernte, konnte derjenige erfahren, der Irmela Beck am Klavier sitzend erlebte, wie sie selbst zur Eurythmie spielte. Immer phantasievoll und der jeweiligen Altersgruppe angepasst und das bis in die letzte Unterrichtszeit hinein.

In Holland gab sie auf dem Camp de Stakenberg parallel mit Else Klink die ersten Stunden. 1932 wurde sie von Frau von Bredelow nach Danzig und Memling berufen. Die Kinder des dortigen Gymnasiums kamen eigens zur Bahn, um ihre neue Eurythmielehrerin abzuholen. Nach zweijähriger erfolgreicher Tätigkeit kam Irmela Vogel für kurze Zeit nach Nürnberg. Dort wurde sie von Marie Steiner zum Gespräch gebeten. Diese teilte ihr mit, dass die Stuttgarter Waldorfschule eine Eurythmistin suchte. Frau Doktor sagte dann: «Vögelchen, du gehst nach Stuttgart». Bescheiden wurde geantwortet: «Das kann ich aber nicht.» Frau Doktor ließ sich nicht beirren und teilte weiter mit, dass ein Brief an sie kommen würde. Der Brief kam. Es wurde in dem Schreiben sogar das Angebot gemacht, sie könne ja, wenn es ihr nicht gefiele, wieder aufhören.

Irmela kam, sah und siegte.

Bei der Trauerfeier wurde ihre Liebenswürdigkeit und ihre Willensstärke geschildert. Sie hätte jeden einzelnen Schüler im Sturm erobert. Von den noch lebenden Waldorfschülern, die heute hoch betagt sind, wurde einhellig zum Ausdruck gebracht, wie meisterhaft die neue

Eurythmistin die großen Klassen mit über 50 Kindern, ungeteilt wohlgerneht, geführt hätte. Bis zur Schließung der Schule im Jahre 1938 blieb sie die von allen verehrte Eurythmistin.

Zur großen Überraschung vieler Kollegen und der Oberstufenschüler gab sie ihre Vermählung mit Frieder Beck bekannt. Zur Hochzeit kamen nochmals die Kollegen zu einem gemeinsamen Fest zusammen, ehe die Kriegsereignisse die verschiedenen Lebenswege auseinander rissen.

Irmela Beck zog mit ihrem Mann nach Leipzig. Zwei Töchtern schenkte sie das Leben. Schon bald nach der Geburt des zweiten Kindes erhielt sie die Nachricht vom Tod ihres erst 29 Jahre alt gewordenen Lebensgefährten.

Seine helfende Kraft spürte sie zeitlebens neben sich.

Die letzte Kriegszeit verbrachte sie mit den Kindern in Säckingen, wo sie mit Erlaubnis des französischen Generals bereits mit Kinderkursen anfangen durfte. Hier kamen ihr ihre französischen Sprachkenntnisse sehr zu gute.

Nach Kriegsende bat Erich Gabert Irmela Beck, zu helfen, die zweite Stuttgarter Waldorfschule mit aufzubauen. Neben der Eurythmie gab sie in den Anfangsjahren auch Französisch und den freien Religionsunterricht. Über viele Jahre hielt sie die sonntäglichen Handlungen in der Kräherwaldschule.

Insgesamt unterrichtete sie 30 Jahre an dieser Schule. Später äußerte Irmela einmal, dass sie sich immer dem Urkollegium der ersten Waldorfschule verbunden gefühlt hätte.

Nach der Pensionierung mit 70 Jahren entfaltete sie eine reiche Kurstätigkeit. Täglich kamen Jung und Alt zu ihr. In dem schlicht eingerichteten Zimmer wurden flugs Teewagen und Sessel zur Seite geschoben und Eurythmie geübt. Die pädagogischen Sommerkurse betreute sie genau 50 Jahre lang. Nie fiel ein Kurs durch Krankheit aus: Frau Beck war immer da.

Mit zunehmenden Alter verband sie sich ganz besonders mit den Menschen am Eurythmeum. Fast täglich schaute sie herein und erkundigte sich nach jedem. Es war wie eine zweite Heimat, in welcher sie einen großen Freundeskreis vorfand. Scherzhaft wurde sie einmal gefragt, ob sie sich zum Studium anmelden wolle. «Nein, wenn ich aber wiederkomme, dann will ich Eurythmie in einer Waldorfschule unterrichten.» – so ihre Antwort.

Man kann kaum ermessen, wie vielen Menschen sie die Eurythmie vermittelt hat. Vier Generationen sind es, die dankbar auf Irmela Becks Individualität blicken. In ihrem Schicksal wurde wahr, was Rudolf Steiner in seiner Eurythmie – Meditation den Eurythmisten übergeben hat:

«Ich fühle mein Schicksal – mein Schicksal findet mich»

Ihr Schicksal war die Eurythmie.

ANKÜNDIGUNGEN

Die folgenden Veranstaltungen finden unter der Verantwortung der jeweils genannten Veranstalter statt. Die Aufnahme in diese Rubrik bedeutet nicht, dass diese Veranstaltungen in jedem Falle den Arbeitsrichtungen entsprechen, die von der Leitung der Sektion bzw. der Redaktion dieses Rundbriefes gewollt werden. Der Leser und Besucher der Veranstaltungen ist explizit zu eigenem Urteil aufgerufen.

EURYTHMIE

Eurythmeum Elena Zuccoli

Eurythmie-Sommerkurs
- für Anfänger und Fortgeschrittene -
Montag, 2. bis Freitag, 6. Juli 2001

Auch 2001 werden wir unseren Sommerkurs für Anfänger und Fortgeschrittene mit Dozenten des Kollegiums und Gastdozenten durchführen.

Dieser Kurs ist auch für Anfänger ohne Grund- und Vorkenntnisse bestens geeignet, sich mit der Eurythmie bekannt zu machen.

Reservieren Sie sich schon heute das Datum.
*Sekretariat: Hügelweg 83,
CH-4143 Dornach, Tel: +41-61-701 66 81*

Arbeitswochenende mit Annemarie Bäschlin, Armin Husemann u.a.
Das Herz als Wahrnehmungsorgan für das Schicksal

Diese Tagung wendet sich an Eurythmisten und Musiker, sowie Therapeuten, Pädagogen und alle Menschen, die ihr Erleben an der plastisch-musikalischen Menschenkunde Rudolf Steiners durch anatomisches Plastizieren und Toneurythmie vertiefen wollen.

Samstag, 28. April, 16.00 Uhr -

Sonntag, 29. April 2001, 14.00 Uhr

Ort: Anthroposophisches Zentrum Kassel
Kostendeckender Betrag inkl. Verpflegung:
DEM 100,-/erm. DEM 70,-

*Programm und Anmeldung:
Anthroposophisches Zentrum Kassel
Wilhelmshöher Allee 261
DE-34131 Kassel
Tel: +49-561-930 88-0, Fax: 930 88-20*

Instituut voor Eurythmie in Werkgebieden

Kurse mit Annemarie Ehrlich 2001

12. u. 13. Mai, Den Haag, NL: «Die Kunst des Fragens».

*Anmelden bei:
Studiecentrum voor Antroposofie,
Riouwstr. 1, NL-2585 GP Den Haag,
Tel: +31-70-3 54 01 18 (10.00 - 12.00 Uhr)*

22.-27. Juli, Grafrath, DE: Eurythmie im Arbeitsleben

*Anmelden bei:
Akademie für Eurythmische Kunst München,
Marthashofen 2, DE-82284 Grafrath,
Tel: +49-8144-7488*

19.-23. August, Den Haag, NL: Eurythmie im Arbeitsleben

*Anmelden bei: Annemarie Ehrlich,
Dedelstr. 11, NL-2596 RA Den Haag*

26.-31. August, Berlin, DE: Eurythmie im Arbeitsleben

*Anmelden bei: Gabrielle Putse,
Althoff-Str. 1, D-12169 Berlin*

21.-23. September, Oslo, NO: «Social Skills»

*Anmelden bei Inguun Fjareide:
Hvalstad vn. 41, NO-1364 Hvalstad*

5.-7. Oktober, Hamburg, DE: «Die Rhythmen des Grundsteinspruches von R. Steiner»

*Anmelden bei: Uta Ribbe,
Ehestorfer Heuweg 82, DE-21149 Hamburg,
Tel: +49-40-79 75 35 94*

23.-25. November, Wien, AT: «Selbstführung, Führen, Geführt werden»

*Anmelden bei: Uta Guist,
Wöbergasse 21, AT-1230 Wien,
Tel: +43-1-803 71 55*

27.-30. November, Prag, CZ: «Erneuerung der Pädagogik»

*Anmelden bei: Karolina Kubesová, Mendelova 543, Praha 4, CZ 14900
Tel: +42-02 791 78 23, mobil: +42-0606-33 95 52
oder Tel: +42-02 683 21 03, Hana Giteva*

TOD UND AUFERSTEHUNG IN DER EURYTHMIE

Ein persönlicher Bericht und Hinweis für suchende KollegInnen

Jeder sucht anders in der Eurythmie und das ist gut so. «Mit jedem Eurythmisten entsteht eine neue Eurythmie», sagte Rudolf Steiner. So individuell ist also die Sache.

Meine Suche begann mit der Frage: wie?, wie wirklich? Damit meine ich, dass für mich sehr schnell deutlich war, dass man über die Eurythmie intellektuell nicht nachdenken kann (wie auch über keine der anderen Kunstformen) ohne sie damit zu töten. Ja, mausetot wird die Eurythmie, sobald intellektuell über sie nachgedacht wird. Das habe ich durch eigene Erfahrung erlebt, immer wieder, und auch an der Arbeit von KollegInnen beobachtet. Soll ich dann über sie gar nicht nachdenken?, war meine nächste Frage, sie einfach nur machen, einfach so, wie eben die Bedürfnisse aus mir herauspressen?

Diese Frage, ebenso ehrlich gefragt und durchlitten wie die erste, führte mich in eine

tiefe Lebenskrise, Gott sei Dank. Nichts war mehr möglich. Und – so wie die Weisheit des TAO es lehrt: «Fürchte nicht dich in den Schlund des Wasserstrudels ziehen zu lassen (in meinen Worten: habe den Mut dich selbst ad absurdum zu führen), dort unten begegnest du kraftvoll dem aufwärtsstrebenden Strom - das ist Gesetz des Lebens: L!» – so wie die Weisheit im Menschen es lehrt: am tiefsten Grund der dunkelsten Dunkelheit begegnete mir tatsächlich der neue, aufwärtsstrebende Strom: das Herzdenken.

Kurz vor diesem Moment der Begegnung erhoben sich in meiner Seele zwei gewaltige Säulen. Die eine sprach: «Jede Tat, die aus innerem Ungleichgewicht getan wird, ist für die Welt nutzlos»; die andere: «Man muss sich der Idee erlebend gegenüberstellen können!; sonst gerät man unter ihre Knechtschaft».

Seither stelle ich Rudolf Steiners Vorschlag vom 31.5.1908² (Hinweis über eine Methode Katharsis herbeizuführen): «...Das Buch war für mich eine Anregung, aber ich kann jetzt die Gedanken genau so, wie sie dastehen, eigentlich selbst reproduzieren ...», in meinem Leben auf die Probe.

Warum stirbt die Eurythmie heute offensichtlich an vielen Orten ab? Liegt es daran, dass wir tief drinnen Angst vor der Krise haben, letztendlich Angst vor dem Tod? Liegt es daran, dass wir mehr dazu neigen, Rudolf Steiners Aussagen entweder zu glauben oder nicht zu glauben, anstatt sie zu überprüfen, auf die Probe zu stellen? Liegt es daran, dass vielleicht bis jetzt nur einige wenige Menschen den Mut gehabt haben, einen konkreten Weg zu gehen zur Herbeiführung von Katharsis? Liegt es daran, dass Rudolf Steiners Vorschlag vom 31.5.1908 noch sehr wenig in die Tat umgesetzt worden ist und wir versuchen Eurythmie zu machen, «in die Welt zu bringen», ohne Katharsis? Ich weiss es nicht.

Ich weiss nur zu berichten, dass in meinem Leben die Eurythmie gestorben ist und dann – auferstanden. Dass sie in Wirklichkeit täglich stirbt und aufersteht in mir.

Ich habe einen Weg gefunden: wie, *wie wirklich*. Und das macht die Eurythmie wachsen in mir und sie schliesst sich auf, täglich, und teilt mir ihr Geheimnis mit, ihr offenbares Geheimnis, objektiv und individuell gleichzeitig. Jeder, der sucht, kann diesen Weg prüfen. Jeder, der guten Willen hat, kann den Baum des Lebens erproben, jeder auf seine Weise.

Für interessierte KollegInnen mehr Informationen über den Schulungsweg des Herzdenkens bei:

Margrethe Skou Larsen
Rua Olavo Barreto Viana 66/ap.503
90.570-070 Porto Alegre, Brasilien
Tel. +55-51-222-37 92
marlegre@terra.com.br

Zur Lektüre empfohlen: Florin Lowndes:
«Das Erwecken des Herzdenkens»

- ¹ von mir hervorgehoben
- ² (siehe Anfang XII.Vortrag vom Zyklus Johannesevangelium)

Arbeit für Ärzte und Heileurythmisten am Heileurythmiekurs von Rudolf Steiner

Dr. med. Björn Riggerbach, Neuchâtel

Im Zusammenhang mit den vielen Initiativen von Dr. med. Kaspar Appenzeller† bestand eine Weiter- oder Fortbildung für Heileurythmisten und Ärzte in St. Moritz. Sie war von seiner intensiven Art der Auseinandersetzung mit der geistigen Welt geprägt. Die Heileurythmie dazu wurde von Frau Franziska Brem (praktizierend in Scuol) gegeben.

Aus dieser Arbeit ist vor fünf Jahren eine Initiative hervorgegangen, die einerseits das Studium, andererseits die Arbeit mit den Übungen des Heileurythmiekurses von Rudolf Steiner zum Inhalt hat.

Methodisch wird so vorgegangen, dass in erster Linie die Voraussetzungen für einen

wahrnehmenden Weg zum Verständnis der Übungen entsteht. Es wird weitgehend auf ein gedankliches Vorgehen verzichtet und übenderweise im Beobachten und Wahrnehmen der subtilen Wirkungen der Übungen, d.h. aus der Ansicht heraus gearbeitet. Für die Teilnehmer, die ausgebildete Heileurythmisten und anthroposophisch orientierte Ärzte sind, besteht die Möglichkeit, jedes Jahr einen Vortrag so zu erarbeiten, wobei die Arbeit eine Anregung sein und den Anspruch auf Vollständigkeit verhindern will. Der Fortbildungskurs beginnt jeweils am 1. Vortrag des Heileurythmiekurses. Es hat sich nicht bewährt, dass Kursteilnehmer direkt an der Arbeit an einem folgenden Vortrag teilnehmen. Der Zugang über die Anschauung ermöglicht durch das Einhalten des Aufbaus, den Rudolf Steiner seinen Ausführungen gab, eine bessere Erkenntnis aus dem objektiven Erleben.

Die Arbeit aus der Anschauung ergibt einen unmittelbaren Bezug zur Diagnostik, aus der sich die Indikationen individuell ergeben. Es besteht ebenso eine Beziehung zu der von Kaspar Appenzeller für Ärzte entwickelten anthroposophisch erweiterten Herzauskultation, die das Gleiche ermöglicht.

Der nächste Fortbildungskurs findet statt in Dornach von Donnerstag, 14.2. bis Samstag, 16.2.2002.

*Auskunft und Anmeldung: Frau F. Brem,
Chasa Döss, CH-7550 Scuol,
Tel. +41-81-864 84 57, Fax +41-81-864 99 09*

Eurythmie-Fortbildungskurse 2001 mit Annemarie Bäschlin

5. - 8. Juni: Grundelemente der Toneurythmie.
9.-14. Juni: Tonheileurythmie, in Aesch bei Dornach

19.-28. Juli: Grundelemente der Toneurythmie, Farbeneurythmie, A. Bäschlin
Lauteurythmie und Sprachgestaltung: Alois Winter

30. Juli - 4. August: Tonheileurythmie
 8. - 12. Oktober: Tonheileurythmie
 13., 14. Oktober: Grundelemente der Toneurythmie im Hinblick auf den 5. Vortrag des Toneurythmiekurses, in Stuttgart

Sofern nicht anders angegeben, finden die Kurse im Berner Oberland statt.

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

Pädagogisches Seminar im Rahmen der Schulpraktischen Ausbildung zum Eurythmielehrer

Norddeutsche Eurythmielehrer-Ausbildung

Auch im Schuljahr 2001/2002 wird es eine schulpraktische Ausbildung zum Eurythmielehrer geben. Das Seminar begleitet die Referendare, die an Waldorf- und Rudolf Steiner Schulen die eurythmisch - pädagogische Arbeit aufnehmen. Von Schulseite her werden sie von einem Mentor betreut. Somit sind die Arbeit in der Schule und die Teilnahme an allen Kursen, die in der Regel in Berlin stattfinden werden, obligatorische Teile der Ausbildung.

Darüber hinaus sind zur Teilnahme eingeladen - im Sinne der Lehrerfortbildung - auch andere (vor allem an Erfahrung jüngere) Kollegen, die an den Schulen Eurythmieunterricht geben; diese können sich auch für einzelne Kurse anmelden.

Die Anmeldung zum Gesamtseminar (Referendare) soll - mit Lebenslauf, Lichtbild und Eurythmie-Diplom - möglichst bald, aber vor dem 1. September 2001 erfolgen; die Anmeldung für einzelne Kurse (Gäste) soll zwei Wochen vor dem jeweiligen Kursbeginn vorliegen.

In den Wochenkursen werden die «Methodik und Didaktik der pädagogischen Euryth-

mie» (mit Übungen) und «Anthroposophische Menschenkunde als Grundlage des Lehrplans» durchgearbeitet. In den Wochenendkursen werden Schwerpunkte des Unterrichts behandelt und eine freiere Handhabung soll den jeweiligen Bedürfnissen der Teilnehmer entgegenkommen. Übungen zum bewussteren Ergreifen des eigenen Instrumentes bereichern alle Kurse. Die genauen Daten der im Schuljahr 2001/2002 vorgesehenen Kurse lagen bei Redaktionsschluss noch nicht vor. Sie können ab 01.03.2001 im Vereinsbüro erfragt werden.

Beginn der Kurse: jeweils 15.30 Uhr, Ende 12.00 Uhr (Abreise 13.00 Uhr)

Die *Kurskosten* betragen (Verpflegung zusätzlich):

DEM 100.- für die Ausarbeitung der Aufnahme (mit der Anmeldung zu überweisen; nicht rückzahlbar)

Gesamtseminar:	DEM	1.800.-
Einzelseminare:		
Wochenkurse	DEM	450.-
Oberstufe:	DEM	500.-
Wochenendkurse	DEM	200.-

Wenden Sie sich bitte in allen Fragen, welche die Arbeit des Initiativkreises «Norddeutsche Eurythmielehrer-Ausbildung» betreffen, an die Vereinsadresse.

Weitere Informationen auch unter:
www.eurythmie.de *Beiträge*

Manfred Stüve
Träger: Verein zur Förderung der Ausbildung im päd. Eurythmie-Bereich e.V.
Im Rohrfeld 2, DE-21400 Reinstorf
Tel: +49-4137-79 24
Fax: +49-4137-81 00 49
e-mail: manfred.stueve@t-online.de
Mobil-Tel: +49-171-326 46 47
Kto: 20110458; BLZ 240 501 10
Sparkasse Lüneburg

«Fortbildung in Kunst-Eurythmie»

Leitung *Lili Reinitzer*

Zusätzliche Fachkurse in *Form-Führung* in bezug auf Laut- und Ton-Eurythmie-Formen von Rudolf Steiner; *griechische und nordische Metrik* und die griechischen Rythmen.

4.-6. Mai 2001
1.-3. Juni 2001
19.-21. Oktober 2001
16.-18. November 2001

1.-3. Februar 2002
1.-3. März 2002
3.-5. Mai 2002
7.-9. Juni 2002
18.-20. Oktober 2002
15.-17. November 2002

7.-9. Februar 2003
7.-9. März 2003
2.-4. Mai 2003
6.-8. Juni 2003
17.-19. Oktober 2003
14.-16. November 2003

*Dorneckstrasse 6, CH-4143 Dornach
Tel: +41-61-701 53 97*

Eurythmie - KünstlerIn sein

mit *Jürgen Matzat, Brigitte Reepmaker und Ernst Reepmaker*.

Eurythmie - KünstlerIn... an dem Punkt angekommen, wo Sie Ihren individuellen Stil entwickeln wollen und die Auseinandersetzung suchen mit derzeitigen Stilrichtungen und Tendenzen in verwandten Bühnenkünsten... Jetzt bieten Ihnen die drei Gründer des *Fundevogel Eurythmie-Theater Wien* die Möglichkeit ein *eigenes Fortbildungsprogramm zusammenzustellen*. Grundlage dafür sind: zehnjährige Bühnenerfahrung mit Produktionen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene, ein ausgeprägter, einzigartiger Insze-

nierungsstil, großes künstlerisches Know-how und vielfältige Kontakte zu österreichischen BühnenkünstlerInnen.

Übungen zur Bühnenpräsenz - unmittelbares Umsetzen von Aufgabenstellungen, gemeinsames Arbeiten an Bühnenwirksamkeit.

Spielerisches Umgehen mit eurythmischen Grundelementen. Differenzieren und Improvisieren.

Die Maske: Neutralmaske, Charaktermaske, Rollenerarbeitung.

Der persönliche Stil: was ist an meinem eigenen künstlerischen Ausdruck unverwechselbar, einzigartig?

Das künstlerische Zwiegespräch in der Gruppe: «Complicité», «Focus», «Status», Motivübergabe, usw.

Programmgestaltung und Inszenierungskonzepte: wie erarbeite ich den Stoff? Idee - Dramaturgie - Erzählmotive.

Dialog mit dem Publikum: Szenendynamik, Atem und Rhythmus.

Die Arbeit mündet in Präsentationen zu bestimmten Themen oder in einer Inszenierung, die jeweils in einem Künstlerforum betrachtet und besprochen werden (in Zusammenarbeit mit KollegInnen aus anderen Fachbereichen wie Schauspiel, Regie, Tanz, Puppenspiel, usw.).

Die Arbeit findet in *Wien* statt, ein vielseitiges und anregendes Kulturangebot ist garantiert, wodurch sich die Mitwirkenden inspirieren lassen können.

Beginn: im September 2001.

Die Erstellung des Zeitplanes, die Projektgestaltung und die Finanzierung erfolgen in gemeinsamer Absprache aller Beteiligten.

Anmeldung: am besten jetzt gleich!

Schicken Sie uns Ihre Kurzbiographie mit Photo. Beschreiben Sie Ihre Motivation und besondere Anliegen für Ihre Teilnahme.

Anmeldeschluß: 30. Juni 2001.

*An: Fundevogel Eurythmie-Theater Wien,
Streitmanngasse 51, A-1130 Wien.*

Tel/Fax: +43-1-889 29 45, +43-699-10 07 40 27
 e-mail: fundevog@compuserve.com
<http://ourworld.compuserve.com/homepages/fundevog>

Jürgen Matzat wurde 1956 in Kassel geboren. Nach der Matura folgte er nicht seinem eigentlichen Impuls, Psychologie zu studieren, sondern begab sich auf zwei philosophisch-künstlerische Wanderjahre. Arbeitete als Tischler- und Bildhauerlehrling, bevor er sich als Eurythmist in Witten/Ruhrgebiet ausbilden ließ. 1987-1992 war er auf unterschiedlichsten Bühnen in Deutschland und Österreich als Eurythmist tätig. 1991 begründete er das Eurythmie-Theater Fundevogel mit und findet hier eine Möglichkeit, seinem Bedürfnis nach Phantasie, Vision - kurz: dem «Imaginativen Theater», als Darsteller wie auch als Regisseur nachzukommen. 1992-1994 unternahm er weitere Fortbildungen in den Bereichen Schauspiel und Regie bei A. Burov (Moskau), T. Pugh (New York) und D. Tot (Wien). Es sei ebenso auf seine rege Tätigkeit in Kinder- und Jugendtheatern Wiens hingewiesen. Das besondere Interesse an der Verbindung von Eurythmie, Bewegungstheater und Schauspiel führte nach «Jetzt» (1996,1997), zu «Schattenpuppen» (1998), «Schneewittchen» (1999) und «Movimento» (2000), der nun vierten Inszenierung mit dem Eurythmie-Theater Wien.

Berührungspunkte mit dem Schauspiel, Improvisationen im Bewegungstheater (was ist das?) und Umgang mit Objekten... Eurythmietheater ist: Inszenierung einer Geschichte oder eines Prozesses.... Inszenierungen als Auseinandersetzungen mit Zeitthemen, Zeitgeist

Brigitte Reepmaker wurde 1960 in Linz/-Donau geboren und verbrachte ihre Kindheit ebendort. Ihre Studien- und Wanderjahre führten sie unter anderem nach Paris, wo ihr die Kunst zum Lebensthema wird. Sie belegte Kurse an der Sorbonne in Theaterwissen-

schaft und Französisch. Der Mitarbeit an einem Shakespeare-Projekt in England folgte eine Eurythmieausbildung in Wien. Weitere Stationen ihrer darstellenden Tätigkeit waren Holland und die Schweiz. 1991 begründete sie das Eurythmie-Theater Fundevogel mit. Neben der Bühnenarbeit beschäftigt sie sich als Lehrerin und Therapeutin (Heileurythmie). Ihre Vielseitigkeit läßt sie immer wieder auf die Suche nach unentdeckten Möglichkeiten der unterschiedlichsten Kunstrichtungen gehen, um so dem Traum von Schöpferkraft Ausdruck zu verleihen. Die lebendige Verbindung von Empfindung und künstlerischem Ausdruck im Moment sind besonderes Kennzeichen ihres darstellerischen Profils. Sie arbeitete mit an den Projekten «Die Zottelhaube», «Schattenpuppen» und «Schneewittchen». Zur Zeit in «Movimento» und «Danubio» mit dem Eurythmie-Theater Wien. Sie entwirft zusätzlich die Kostüme der Produktionen.

Ernst Reepmaker wurde 1957 in Oegstgeest in Holland geboren und verbrachte seine Jugend von Wasser umgeben auf der Insel Dordrecht. Dieses Element prägte ihn, und so durchzieht sein Leben eine starke Beziehung zur Bild- und Traumseite des Daseins. Bis zu seinem sechzehnten Lebensjahr zeichnete ihn seine Introversion aus. Erst die intensive Begegnung mit der Musik ließ aus dem Jugendlichen einen kontakt- und beziehungsfreudigen Menschen werden. Nach dem Museologiestudium arbeitete er in der pädagogischen Abteilung des Museums für Völkerkunde in Leiden. Sein spezielles Interesse galt vor allem den differenten Erzähltraditionen und der Musik fremder Kulturkreise.

Seinem inneren Streben nach Wandlung und Verwandlung folgend, studierte er Eurythmie in Den Haag und nahm anschließend an zahlreichen künstlerischen Fortbildungskursen teil (Elena Zuccoli, Don Vollen, Elisabeth von Stockar). In Wien war er acht Jahre an einer Waldorfschule als Leh-

rer tätig und begründete 1991 das Eurythmie-Theater Fundevogel mit. Als Darsteller, Manager, Regisseur, als Mitbegründer des Berufsverbandes für EurythmistInnen in Österreich und als Vorsitzender des Verbandes für Kinder- und Jugendtheater, Assitej, äußert sich sein Impuls, auch das Soziale als Kunst zu etablieren.

News from the Dekker - Schmandt Eurythmy School

Kirstin Ramsden

As we move into the second term of our new school, we are preparing for a number of future events which we would like to share with you.

First of all, we are eagerly anticipating a new first class in September 2001. The first year of our training can also be taken as a Foundation Year in eurythmy for one year only. As well as daily speech and tone eurythmy classes, the course includes literature and speech formation with Martin Schmandt, painting, sculpture, and anthroposophy with Maggie Salter, and music theory with our pianist Janet Mitchel. Prospective students are invited to visit the school. Please contact the faculty to make arrangements. (Hajo and Isabelle Dekker: +44-1342-82 31 98, or Coralee Schmandt; +44-1342-82 35 17) If you are interested in the school, you are also invited to come to our OPEN DAYS scheduled for two Saturdays: February 24th and May 19th from 9:30 - 12:30 in Freshfield Hall, Lewes Rd., Forest Row. Come and catch a glimpse of the school in action and participate in an eurythmy workshop if you wish. There will also be time for coffee and conversation.

Other dates of interest this term and next are the end-of-term presentations on April 6th, 2:00 - 4:00pm in Freshfield Hall and in the summer term, June 22nd. The graduating class, Natasha Lish and Susan Masters will be joined by other students for the gradua-

tion performance planned for Michael Hall on June 30th. This term we have also included an observation week for all the students from March 12-16 for students to experience an anthroposophical institution and the role eurythmy may play in it. Students will report back to the students and faculty on their return so we can all share the fruits of their experiences. We are also glad to welcome back Anne-Marie Ehrlich for the week of February 12 - 16 to work with the whole school.

Another feature of this term has been the first course offered to eurythmy students (2nd year) and speech students (3rd year) in the art of speaking for eurythmy and working with a speaker, carried by Maisie Jones and Coralee Schmandt. There has been much interchange between the eurythmy and speech schools over the years, but this is the first time a joint class has been offered in the timetable to explore the process or working together on a poem. The fruits of our labour will be shared in the speech school end-of-term presentation, March 29th at 3:00pm at Peredur.

We continue to offer lay classes on Saturday mornings in the small hall, Village Hall, Forest Row: 9:30am Speech eurythmy with Coralee and 11.15am with Hajo. We are glad to see the numbers increasing.

Lastly, a word about the stage group. Our eurythmists: Hajo and Isabelle Dekker, Coralee Schmandt, Claudia Bruellmann, Katja Mittelstaedt, Diana Constantin, Marina Logie, Lilya Touraeva, Chrystal Hayn are practicing intensively for a lively programme on the theme of hate, love, and forgiveness in Shakespeare's *Macbeth* and *The Tempest*. These plays offer the chance to explore the relationship between human beings and other «beings»: witches and the sub-human Caliban on the one hand, and spirits such as Ariel and elemental beings on the other, a particularly fertile ground for eurythmy. Our programme will premiere at Emerson College on March 7th at 8:00pm. Other venues are

in process for March and the summer term. Please get in touch if you would like further information.

Paris-Chatou - Eurythmée

Intensive Kunst-Woche und Wochenendtagung mit Eurythmie, Sprachgestaltung, Musik, Kunstbetrachtung (Louvre / Chartres) für Laien, Studenten, Eurythmisten.

Dozenten: H. Oppert, J. Secretan, E. Guilloto, B. Journiac, F. de Barros

Fr, 27. April 2001 – So, 29. April 2001,
Fr, 25. Mai 2001 – So, 27. Mai 2001,
Fr, 22. Juni 2001 – So, 24. Juni 2001,
jew. freitags 18.30 Uhr – sonntags 12.30 Uhr

Freitag, 22. Juni 2001, 18.30 Uhr –
Samstag, 30. Juni 2001, 18.00 Uhr

In Südfrankreich, Pau:

Eurythmie in Zusammenarbeit mit «Les Ateliers de l'Eau Vive» vom 15. bis 20. Juli 2001: «Rythmes et formes de la vie à la recherche de l'art»

Ausgehend von den griechischen Rhythmen bis zu der Aufgabe der Künste unserer Zeit. Mitwirkende: Dr. Joachim Berron, H. Oppert, F. de Barros, D. Hucher, J. Secretan, Chr. Chauve

In der Bretagne, Plougrescant (Côte d'Armor) vom 7. bis 13. Juli 2001:

«Der Gral zwischen Ost und West»
Ausgehend von der Christengemeinschaft wird dieses Thema von Ann Klemm und Rose Klockenbrink behandelt, unter der Mitwirkung von J. Secretan, Eurythmie, und E. Le Bras, Gesang. (Tagungssprache: Französisch und Englisch)

Herbst 2001:

Mit einem neuen Kollegium wird der vierjährige Zyklus der Eurythmie-Ausbildung eröffnet.

Anmeldung richten Sie bitte an:
*L'Eurythmée Etablissement
Libre d'Enseignement Supérieur
1, rue François Laubeuf
FR-78400 Chatou
Tel/Fax: +33-1-30 53 47 09*

Eurythmy Spring Valley Summer Eurythmy Week 2001

Monday, July 23 - Saturday, July 28 and
Monday, July 30 - Friday, August 4

To everyone's delight, Sylvia Bardt has agreed to join us again this summer to teach Eurythmy Spring Valley's summer pedagogical course for eurythmists. Furthermore, she has agreed to extend the course for 2 weeks, as this was the wish of everyone who attended last year's course.

Sylvia has decades of experience teaching in one of the two big Waldorfschools in Stuttgart, as well as in the pedagogical training for eurythmists. Her approach focuses on an understanding of the child and the curriculum, not so much on materials, texts, and music. Those who attended last year were most enthusiastic. For many, it rounded out the training they had already received and it gave those with years of experience an inspiring 'shot in the arm!

A complementing class in tone eurythmy will be offered by Dorothea Mier.

For all of you wonderful teachers who have given to others all year, this is the chance for you to be carried, inspired and refreshed.

Alongside our course for eurythmists, there will, as usual, be a course for the public with speech and tone eurythmy taught by Annelies Davidson and Dorothea Mier and painting with Elizabeth Lombardi (Monday, July 23 - Saturday, July 28). An intensive public course in eurythmy for those who wish to stay longer and deepen their connection to eurythmy will be offered Monday, July 30 - Friday, August 4.

Post-Graduate Courses at the School of Eurythmy, Spring Valley, NY, USA

5th Year Post. Graduate Artistic Course

The School of Eurythmy in Spring Valley offers a post-graduate course, from September 2001 until Spring 2002. The exact form of the course depends on the number of participants and their individual needs and initiatives. Generally speaking, one could anticipate joining the Fourth Year for the Fall term with the opportunity also to work more individually and independently. The latter could include work on forms by Rudolf Steiner both in speech and tone eurythmy, working with the English language as such, as well as creating new forms. After Christmas the students continue independently of the Fourth Year with guidance from the faculty and have the possibility of performing the items worked on in a studio program before Easter.

For more information and a flyer, please contact Eurythmy Spring Valley, 260 Hungry Hollow Road, Chestnut Ridge, New York 10977; telephone: +1-845- 352 50 20, extension 13; fax: +1-845-352 50 71.

Westmidlands Foundation Year

Maren Stott

Riding your bicycle along the canal, which sometimes overflows into the River Stour and at other times reflects the sun on its frozen surface, you may be lucky to catch a flash of fire as the kingfisher dives for his breakfast. Winter is giving way to spring in the air and in the trees and shrubs along the path. Nature is returning to this old industrial area in the heart of England. Around the next bend you see the brick wall of the for-

mer Royal Doulton glass factory—now The Glasshouse Project. Here since summer 2000 a hive of activity began transforming the site. By autumn everything was just ready to receive the first students into the new Ruskin Mill Further Education Centre and the students of the WEST MIDLANDS FOUNDATION YEAR.

The FOUNDATION YEAR, in its third term after Easter, has nine enthusiastic students who – along with the eurythmy stage-group EURYTHMY WEST MIDLANDS – feel quite at home in ‘The Studio’ above the cafe of The Glasshouse Project. The course combines three options: Year 1 of a Eurythmy training, Year 1 Steiner Teacher Training, or an exploration of the arts and anthroposophy. This combination arose out of the perceived need for a deeper understanding of anthroposophy through the arts for both the teacher and the eurythmist to base their art on a deeper understanding of the human being.

Choral singing is followed three mornings a week by seminar blocks, led by visiting and local artists, doctors and lecturers. These have included embryology, child development, history of art, music and Parzifal – always in conjunction with eurythmy, painting or modelling. Drama and speech, spatial dynamics, curriculum studies and extra eurythmy take place in the afternoons. The emphasis is experiential, with student participation and interchange as much as possible. Those on the eurythmy option pursue further eurythmy on Thursdays and Fridays, making this a full-time course.

Another Foundation Year is offered for September 2001. Write for a brochure to: West Midlands Foundation Year, 10 Kohima Drive, GB–Stourbridge, West Midlands DY8 3SA, England. Tel & Fax: +44-1384-442563. E-mail: eurythmy.wm@ukonline.co.uk

Eurythmie-Fortbildungskurse an der Bildungsstätte für Eurythmie Wien

Ab Ostern 2001 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.

Unsere Initiative richtet sich an Eurythmisten, die Interesse haben, differenzierte Ansätze, vor allem in der Ton-Eurythmie, zu erüben und auszuarbeiten.

Künstlerische Leitung: Adelheid Petri

Arbeitstage und Fortbildung:

Mi, 11. Juli, 10.00 Uhr - Fr, 13. Juli 2001, 18.00 Uhr

Arbeitstage für Eurythmisten, Studenten eines vierten und fünften Ausbildungsjahres und Interessenten: «Der eurythmische Tierkreis» und Uriel-Imagination von Rudolf Steiner.

Unser Ziel, das im Vorjahr angesprochen wurde, bleibt: Johanni 2002 die Uriel-Imagination (Formen von Marie Savitch) aufzuführen.

Sa, 13. Juli, 16.00 Uhr - Mo, 16. Juli 2001, 18.00 Uhr

Ton-Eurythmie: Die Sprache der Intervalle bei Claude Debussy und W. A. Mozart.

1. Oktober - Mitte Dezember 2001

Fortbildung für Studenten eines fünften Ausbildungsjahres und Eurythmisten:

Arbeit an den Seelenkräften.

Ausarbeitung und Aufführungen eines Märchens.

Anmeldung und Auskunft:

Bildungsstätte für Eurythmie Wien, Tilgnerstrasse 3, AT 1040 Wien

Tel: +43-1-504-83 52

Fortbildungskurse an der Akademie für Eurythmische Kunst, Baselland

Dienstags von 15.00 Uhr bis 18.00 Uhr, Laut- und Ton-Eurythmie mit Sieglinde Lehnhardt und Christoph Graf.

Arbeitswochenende für Laien, Studentinnen und Studenten, Eurythmistinnen und Eurythmisten veranstaltet von der Akademie für Eurythmische Kunst, Baselland und dem Eurythmeum Elena Zuccoli, Dornach
«Eurythmie als Kunstimpuls»

mit Aufführungen, Demonstrationen, Kursen
Einführung: Christoph Graf

Freitag, 25. Mai 2001, 19.15 Uhr bis Sonntag, 27. Mai 2001, 12.00 Uhr in den Räumen der Akademie

Anmeldungen an das Sekretariat.

Epoche von Werner Barfod 8. - 9. Juni 2001 für ausgebildete Eurythmisten und Eurythmistinnen

Arbeit an «Tierkreis und Planeten»

Fr. 8. Juni, 18.00 Uhr bis 22.00 Uhr

Sa. 9. Juni, 09.00 Uhr bis 18.00 Uhr

2. - 4. November 2001 Arbeitswochenende für Laien, Studentinnen und Studenten, Eurythmisten und Eurythmistinnen.

Thema wird später bekannt gegeben.

Epoche von Werner Barfod 23. - 24. Nov. 2001

für ausgebildete Eurythmistinnen und Eurythmisten

Arbeit an «Tierkreis und Planeten»

*Weitere Informationen und Anmeldungen:
Akademie für Eurythmische Kunst, Baselland*

Postfach 24, CH-4143 Dornach 1

Tel: +41-61-701 84 66 Fax: +41-61-701 8558

e-mail: info@eurythmie.ch

www.eurythmie.ch

EUKARDIA© Seminare für Selbstentwicklung

Kurse mit Sylvia Weyand und Florin Lowndes

Zum Verständnis der Chakren und ihrer Anwendung in der Eurythmie

Darstellung der Chakren in der traditionellen und in der Sichtweise Rudolf Steiners. - Eigenes Empfinden der Chakren bezüglich ihrer Lagen und Ausstrahlung - Grundgesten und Farben der Chakren - Chakra-Gesten in bekannten Eurythmieübungen.

8.-10. Juni 2001, Essen

Freie Waldorfschule Essen

6.-8. Juli 2001, Stuttgart

Studienstätte für Eurythmie

13.-15. Juli 2001, Berlin

Heilpädagogisches Therapeutikum

26.-28. Oktober 2001, München

Auskunft und Anmeldung:

Sylvia Regina Weyand

Grenzstr. 107, DE-47799 Krefeld

Tel: +49-2151-59 96 87, Fax: +49-2151-95 57 22

e-mail: sylviaweyand@cs.com

CHOREOCOSMOS

Schule für Astrosophie, Robert Powell

Anliegen

Unter anderem hat Rudolf Steiner der Menschheit auch den Impuls gegeben, durch eine neue Sternenweisheit (Astrosophie) und den kosmischen Tanz der Eurythmie wieder zu dem geistigen Gehalt des Kosmos zu kommen. Die Grundlage dazu ist eine neue spirituelle Erkenntnis der Sternenwelt, der Planeten und Tierkreiszeichen und ihrer Zusammenhänge mit dem Menschen.

Die eurythmischen Gebärden der Tierkreisstellungen und der Planetenvorbewegungen mit den dazugehörigen Lauten führen den Übenden in ein Erleben der Zusammenhänge von makrokosmischer Bewegung zu den Bewegungen in uns. (Rudolf Steiner: GA 238, Vortrag vom 12.9.1924 über den Weg in der Schule von Chartres durch die vier Elemente zu den sieben Planeten und schließlich zu den zwölf Tierkreiszeichen). Dieser Weg dient als Urbild für den Aufbau der Schule für Astrosophie.

In den alten Tempeltänzen fanden die Menschen die Verbindung mit dem Kosmos. Hier wurden die Bewegungen der Planeten durch die Tierkreiszeichen nachempfunden. Durch die Eurythmie versucht Rudolf Steiner eine Erneuerung in durchaus moderner Form, der alten Tempel-Tanzkunst (GA 277, Vortrag vom 25.8.1918). Diese Erneuerung des alten Tempeltanzes ist genau das, was dem Impuls der Schule für Astrosophie zugrunde liegt.

Schule

Die Schule für Astrosophie erteilt Kurse im kosmischen Tanz der Eurythmie und den dazugehörigen astronomischen bzw. astrologischen Grundlagen.

Leiter: Robert Powell, geboren 1947 in England. Mathematiklehrer, Beschäftigung mit Astronomie und Sternenweisheit, Verfasser von zahlreichen Büchern zu diesem Thema, z.B.: *Zu einer neuen Sternenweisheit* (Novalis Verlag: Schaffhausen 1993) *Chronik des lebendigen Christus* (Verlag Urachhaus: Stuttgart 1998). Eurythmiediplom: 1982 (Dornach/Schweiz) Heileurythmiediplom: 1984 (East Grinstead/England)

Seit 1992 Seminarleiter im kosmischen Tanz der Eurythmie in Deutschland, auch in den Vereinigten Staaten und anderen Ländern.

Ziele

Die Schule für Astrosophie wendet sich an jeden Interessenten, der sich durch Eurythmie mit den kosmischen Kräften verbinden will - ohne Voraussetzungen. Es werden die

eurythmischen Grundlagen entwickelt, die sich in einer Art Reigentanz wiederholen auf Grund der aus geistigen Gesichtspunkten heraus neu-erarbeiteten Formen für die Planeten und Tierkreiszeichen. Begleitet werden diese durch Musiken der klassisch-romantischer Tradition oder durch Sprache. Die Kurse von Robert Powell sind für Laien und Eurythmisten an entsprechenden Wochenenden und beinhalten neben mindestens 3-4 Eurythmie-Stunden auch Vorträge und Aussprachen zu den entsprechenden Themen. Ausführliches Tagungsprogramm ist durch die Kontakt-Adressen erhältlich.

4.-6. Mai 2001 «Kosmischer Tanz der Eurythmie: Die zwölf Stimmungen»

Wochenendseminar mit Robert Powell in Trier
Auskunft und Anmeldung:
Frau Gisela Storto-Lanfer
Am Irscherhof 35, DE-54294 Trier
Tel. +49-651-3 40 53, Fax. +49-651-9 93 27 31

21.-23. September 2001 «Meditativer Tanz der Eurythmie: Die Grundstein-Meditation»
 Wochenendseminar mit Robert Powell in Pforzheim

Auskunft und Anmeldung:
Frau Veronika Bramsch
Urachstrasse 29, DE-70190 Stuttgart
Tel. +49-711-2 62 34 39

2.-4. November 2001 «Kosmischer Tanz der Eurythmie: Planeten in den Zeichen»
 (vorgeschlagene Daten) Wochenendseminar mit Robert Powell in Trier

Auskunft und Anmeldung:
Frau Gisela Storto-Lanfer
Am Irscherhof 35, DE-54294 Trier
Tel. +49-651-3 40 53, Fax. +49-651-9 93 27 31

Sektion für Redende und Musizierende Künste

Neue Arbeitsgruppe für Eurythmisten, Sprachgestalter und Schauspieler

Werner Barfod

Am Goetheanum soll eine Arbeitsgruppe für Eurythmisten, Sprachgestalter und Schauspieler eingerichtet werden, in der sich die Teilnehmer mit der Erarbeitung von Gebärdensprachen beschäftigen, die aus der eurythmischen Seelenkunde Rudolf Steiners stammen. Es sind dies Gesten, die Rudolf Steiner aus dem Wesen des Menschen entwickelt. Diese zwölf Seelenformen und sieben Seeleninhalte bringen den ganzen Menschen zum Ausdruck.

Die Erarbeitung dieser Gesten gibt die Möglichkeit, sich den gegenwärtigen Bedürfnisse nach Authentizität und Existentialität in der Gestaltung der darstellenden Künste zu nähern.

Die Arbeit soll einmal monatlich jeweils am Dienstagabend von 19.30 bis 21.00 Uhr im Goetheanum stattfinden.

Die Arbeit hat in der praktischen Tätigkeit einen forschenden Charakter. Voraussetzung ist, dass der Einzelne selbständig untersuchend tätig sein will. In einem späteren Stadium soll auch anhand eines Textes eine demonstrative Ausarbeitung stattfinden.

Als Daten bis zum Sommer 2001 sind festgelegt:

Dienstag, 1. Mai 2001
 Dienstag, 5. Juni 2001
 Dienstag, 10. Juli 2001
 jeweils von 19.30 bis 21.00 Uhr.

Für diese Arbeit, die innerhalb der Sektion für Redende und Musizierende Künste stattfindet, ist Werner Barfod verantwortlich.

Schriftliche Anmeldungen sind bis zum 25. April 2001 erbeten an:
Goetheanum, Bühnenadministration Postfach, CH-4143 Dornach 1

SPRACHE

Fortbildung in Sprachgestaltung mit Ursula Ostermai

Mo, 22. Oktober 2001, Beginn 9.00 Uhr -
Mi, 24. Oktober 2001, Ende 13.00 Uhr

Es freut mich, Sie erneut zu einer *Fortbildungsarbeit in Sprachgestaltung* einladen zu können. Aus dem Rückblick der letztjährigen Arbeit ergeben sich folgende Themen:

1. Ansätze im Rezitieren epischer, lyrischer und dramatischer Texte Ansätze im Deklamieren lyrischer und dramatischer Texte
2. Stimm- und Atemführung im Sprechen steigender und fallender Rhythmen
3. Die sichtbare und die hörbare Gebärde

Bitte vermerken Sie bei Ihrer Anmeldung, welche dieser Themen Sie besonders interessiert und teilen Sie mir auch weitere Anregungen mit - es ist mir ein Anliegen, möglichst viele Ihrer Wünsche in unsere gemeinsame Arbeit zu integrieren. Die Arbeit wird sich tagsüber gliedern in: gemeinsame Eurythmie, Sprachgestaltungsarbeit, kleinere Übgruppen und abends: Gespräche mit Demonstrationen über anstehende Fachfragen aus dem Arbeitsfeld.

Die Fortbildung findet erneut *im Goetheanum* statt, der Raum wird an der Anschlagtafel (Südeingang) bekanntgegeben. Die Kursgebühr beträgt Fr. 100.-, zahlbar bei Kursbeginn.

Anmeldung erbeten bis spätestens Montag, 15.10.01 an:

Ursula Ostermai, Dora Gutbrod-Schule,
Postfach 701, CH 4144 Arlesheim
Fax: +41-61-701 51 64 oder e-mail: doragutbrod@bluewin.ch

Arbeitstage für Pädagogische und Therapeutische Sprachgestaltung, Oktober 2001

*Verstehen und Hören
Hören und Verstehen*

Ursula Ostermai, Arlesheim

Von Donnerstag, 25. Oktober bis Sonntag, 28. Oktober 2001 finden die Arbeitstage für Pädagogische und Therapeutische Sprachgestaltung am Goetheanum statt. Die Tagung hat bereits eine lange Tradition, sie geht zurück auf einen Initiativkreis von Kollegen, deren Anliegen die Forschung, Fortbildung und der Arbeitsaustausch war. Sie ist gedacht für SprachgestalterInnen, die ihren Wirkungskreis im sozialen Arbeitsfeld gefunden und aufgebaut haben. Durch ihr Forschungsanliegen in der Therapeutischen Sprachgestaltung wird die Tagung von der Medizinischen Sektion veranstaltet. Sie richtet sich an alle ausgebildeten Sprachgestalter/innen, die in ihren vielfältigen Aufgaben konfrontiert werden mit Sprach- und Sprechproblemen: bei Menschen in Sprechberufen (Lehrer, Erzieher, Pfarrer, Redner etc.), in Kindergärten bei der Sprech-anbahnung und -Förderung von Vorschulkindern, bei Schulkindern mit Sprachmit Sprechbehinderungen, bei der Erwachsenen-schulung in Berufseminaren, bei der Therapeutischen Sprachgestaltung im klinischen Bereich.

Alle Sprachgestalterkollegen und -kolleginnen, die sich mit diesen Aufgaben konfrontiert sehen, sind herzlich eingeladen, an der Tagung teilzunehmen. Sie gliedert sich in einen Fortbildungs- und Forschungsteil, der z.Zt. von Frau Dr. Michaela Glöckler geleitet wird. Sie erarbeitet mit den Teilnehmern seminaristisch die medizinischen und künstlerischen Zusammenhänge, die in den Vorträgen des Dramatischen Kurses in reicher Fülle zu finden sind. Zur Zeit wird am 3. Vortrag gearbeitet. Das Ziel der Arbeit ist die Durchdringung der Erkenntnisse in der

Kunst, der Pädagogik und der Therapie zu einer Menschenkunde der Sprache. Daraus ergeben sich neue Arbeitsansätze und eine Methodik-Didaktik, die den Bedürfnissen des modernen Menschen entspricht und auch zu einem neuen Verstehen der Sprachgestaltung führt, im Sinne der Frage von:

Sprachgestaltung - was kann sie?

Anmeldung und Informationen bei: Medizinische Sektion am Goetheanum, Postfach, CH-4143 Dornach 1

Wochenendkurse bei PU©K

Stuttgarter Schule für Sprache und Drama

Regiekurse:

«Vom geschriebenen Wort zur gespielten Scene»

Fr. 22. Juni, 10.00 Uhr - So. 24. Juni 2001, 18.00 Uhr

Kursleitung: C. Schlösser

Kosten: DEM 320,-

Für: Sprachgestalter und Lehrer

Das Klassenspiel steht vor der Tür - Was tun? In 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 Motivation 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.

Kursziel: Aus konkreten Erfahrungen Ansätze für die selbständige Arbeit vor Ort gewinnen und damit eine grössere Sicherheit im Umgang mit dem Medium Theater.

Clownsworkshop

«Ein Wochenende auf Clowns-Spuren»

Fr 18. Mai, 18 Uhr - So. 20. Mai 2001, 18 Uhr

Kursleitung: B. Köhler

Kosten: DEM 230,-

Für: Sprachgestalter, Lehrer, Eltern und Schüler
Praktische Arbeit an Bewegungszentren, -isolationen und -imitationen; an Gesetzmässigkeiten von Komik, an Clownstechniken und -entrees sowie am «eigenen Clown»

Anmeldung:

Schellbergstrasse 44, DE-70188 Stuttgart,

Tel: +49-711-26 73 74

Auf Anfrage erhalten Sie ab Juli 2001 das Kursangebot 2001 / 2002 unter obiger Adresse.

Seminarkurs in Sprachkunst und Gestik für Lehrkräfte

Sighilt v. Heynitz

Seit Januar 2000 findet in Zusammenarbeit mit der Lehrerausbildung Höhere Fachschule für anthroposophische Pädagogik (HFAP) in Dornach ein zweijähriges Seminar in Sprachkunst und Gestik statt für Lehrkräfte, Erziehende und in der Pädagogik Tätige. In jeweils einem Wochenende pro Monat und zwei Seminarwochen jährlich werden die Grundübungen und Gesetzmässigkeiten der Sprachgestaltung erarbeitet. Zusätzlich sollen schauspielerische Elemente Erfahrungen vermitteln für das eigene Einstudieren von Dramen mit Kindern und Jugendlichen. Die morgendlich stattfindende Arbeit an der anthroposophischen Menschenkunde zusammen mit Studierenden der HFAP behandelt pädagogische Grundthemen. Dies Seminar gilt als Fortbildung. Wir befinden uns am Beginn des 2. Jahres mit 9 engagierten Teilnehmern.

Im Juli 2001 beginnt ein zweiter zweijähriger Kurs.

Die Kursleiter sind: *Sprachgestaltung* Sighilt v. Heynitz, Astrid Marti, *Gestik* Michael Schwarzmann, Claudio Puglisi, *Eurythmie* Esther Reichmuth, *Menschenkunde und Lehrplan der Rudolf Steiner-Schule* Marcus Schneider, Thomas Stöckli.

Auskunft und Anmeldung bei:
Sighilt v. Heynitz

Heidenstr. 20, CH-4142 Münchenstein,
Tel./Fax: +41-61-411 35 92

Erziehung zum freien Atem

Sprachkünstlerische Fortbildung für Lehrer und Heilpädagogen

Schwerpunkte der Arbeit:

- Der werdende Mensch unter den Gesichtspunkten von Sprach- und Atementwicklung
- Anregungen für den Rhythmischen Teil des Unterrichts
- Gestaltung, Differenzierung und Identität (Das gute, schöne und wahre Sprechen)
- Sprachkünstlerische Mittel und Interpretation
- Hilfen für die Lehrerstimme
- Gespräche und Erfahrungsaustausch

Dozentinnen: Barbara Denjean-von Stryk, Gabriele Endlich

Termine

Kurs 2: 28. - 30 September 2001

Kurs 3: 08. - 10. März 2002

Sonderkurs mit Thomas Zumsande: «Von germanischen Göttern und vom Greifen der Stäbe - Die Epoche der 4. Klasse» vom 22. - 24. Juni 2001

Anmeldung und weitere Informationen:

Freie Studienstätte Unterlengenhardt, Burg-
haldenweg 46, DE-75378 Bad Liebenzell
Tel. +49-7052-92 65 0 Fax: +49-7052-92 65 10

ALLGEMEIN

Sektion für Schöne Wissenschaft

Wochenendtagung vom 9. - 11.11.2001

Autoren- Werkstatt *Lyrik*: Autorinnen und Autoren im Gespräch

Eigene Gedichte lesen und besprechen in einer Autoren-Werkstatt: Lyriker Treffen am Goetheanum in Dornach. Produzierende Lyriker mögen sich in Lesungen und im Austausch über ihre Arbeiten und Eindrücke in einem offenen Forum zusammenfinden. Da die Tagungsgestalt nicht schon im voraus festgelegt, sondern in Zusammenarbeit mit den Teilnehmern entstehen soll, sind wir auf Ihre Vorschläge und Wünsche gespannt. Sind sie an einer Autoren-Werkstatt interessiert? Möchten Sie zur Tagungsvorbereitung beitragen?

Bitte melden Sie sich bei einer der untenstehenden Adressen.

Deutschland:

Emily Feuchtinger

Pfarrgasse 3, DE-88682 Salem

Tel. +49-7553-12 74, Fax +49-7553-88682

Österreich, Liechtenstein, Schweiz:

Franz Felix Züsli-Zacher

Oetlisbergstraße 43, CH-8053 Zürich-Witikon

Tel/Fax: +41-1-383 73 77

Eine Zusammenarbeit mit der Sektion für redende und musizierende Künste ist erwünscht. Interessierte Eurythmisten und Sprachgestalter können sich auch aktiv an der Tagungsgestaltung beteiligen. Bitte wenden Sie sich umgehend an obige Adresse.

Werner Barfod

Internationales Eurythmiefestival am Goetheanum

Nachdem im vergangenen Jahr zum ersten Mal ein Theaterfestival stattgefunden hat, veranstalten wir 2001 in Zusammenarbeit zwischen der Goetheanum-Bühne, der Sektion für Redende und Musizierende Künste der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft und pass-performing arts service ein grosses internationales Eurythmiefestival für jedermann. Wir haben ein breites Angebot aus aktuellen Programmen und Workshops zusammengestellt, wo für begeisterte Laien, Kollegen, und auch Familien etwas dabei sein wird.

Verbringen Sie eine Woche Ihrer Sommerferien auf eine etwas andere Art und Weise. Buchen Sie für sich, Ihre Familie, Ihre Freunde eine Woche Festival am Goetheanum!

Eurythmie, die aktuelle Bewegungskunst des 21. Jahrhunderts, steht im Mittelpunkt:

- Eurythmische Frühübungen, Frühreferate
- Bewegungsprojekte für Jugendliche
- Kurse für Anfänger, Fortgeschrittene, Eurythmiestudenten und Eurythmisten
- Meisterkurse für Bühneneurythmisten, die aber auch dem Publikum offenstehen
- Gesprächsgruppen zu Fragen aus den Berufszweigen der Eurythmie
- Künstlertreffs: Begegnungen zwischen Publikum und Künstlern mit Austausch und Gespräch über die Eindrücke
- Parallele Aufführungen, Märchen und anderes
- Nocturnes, Fest

Kurz: ein sehr vielfältiges Angebot, aus dem Sie sich selbst Ihr Programm zusammenstellen können, ganz nach Ihren Bedürfnissen. Eine ausgezeichnete Chance, die Eurythmie intensiv kennenzulernen. Eine Möglichkeit aber auch, die bereits gemachte Bekanntschaft mit dieser Kunst aufzufrischen oder zu vertiefen. Wir freuen uns auf Ihren Besuch!

Werner Barfod, Jurriaan Cooman,

*Thomas Didden, Bettina Grube,
Ria Malmus, Ernst Reepmaker,
Carina Schmid, Eduardo Torres*

www.eurythmiefestival.ch

Puppen- und Figurenspiel-Kurse 2001 am Goetheanum

9. – 14. Juli 2001

«Vom Wesen des Figurenspiels»

Einführungskurs in das Puppen- und Figurenspiel

Ausgehend vom Menschen, möchten wir über das Ausdrucksmittel «Maske» zum Erleben des Figurenspiels und seiner vielfältigen Ausdrucksformen kommen.

Der Kurs umfasst: gymnastische Übungen, Gebärdenstudien, einfaches Maskenspiel, Spielübungen mit Stockpuppen, Handpuppen und Marionetten, Sprechübungen (Sprachgestaltung).

Es sind keine Vorkenntnisse notwendig.

Kursleitung: Monika Lüthi

Kurskosten: CHF 650,- (inkl. Material)

Anmeldeschluss: 1. Juni 2001

9.-11. November 2001

«Märchen-Inszenieren mit Marionetten»

In dem Kurs wird eine einfache Fadenmarionette aus Seide für das Märchenspiel «Der Froschkönig» gestaltet. Wir befassen uns mit Figurenbau und Märcheninszenierungsfragen. Es sind keine Vorkenntnisse notwendig.

Kursleitung: Carmen Acconcia

Kurskosten: CHF 290,- (inkl. Material)

Anmeldeschluss: 1. Oktober 2001

Informationen und Anmeldung:

Monika Lüthi, Abteilung Puppenspiel, Goetheanum, Postfach, CH-4143 Dornach 1

Tel: +41-61-706 43 49 Fax: +41-61-706-42 51

BUCHBESPRECHUNG

Franz Halberschmidt: «Musik und Elektronik»

Zum Phänomen der Rock- und Technomusik sowie der auditiven Medien

Verlag Ch. Möllmann, ISBN 3-931156-61-3

Klaus Höller, Heileurythmist

Sprachgestalter, Eurythmisten und Musiker stehen ständig vor der Aufgabe, mit den lebendigen Bildekräften zu arbeiten, die in Sprache und Musik enthalten sind. Diese Aufgabe hat heute eine zentrale Bedeutung, weil Wort und Klang durch die elektronischen Medien vom Menschen zunehmend abgelöst, automatisiert und industrialisiert werden. Wenn man sich dieser Herausforderung stellt, dann entstehen grundlegende Fragen zum Wesen von Sprachlaut und Ton, die das Selbstverständnis des anthroposophischen Künstlers direkt betreffen. Zum Beispiel: Wie verhält sich das Wort des Sprachgestalters zu dem der computergestützten Sprachmaschinen, die Geschriebenes automatisch in Worte umsetzen? Warum sollte man einen solchen Sprachgenerator nicht zu einem eurythmisierten Gedicht sprechen lassen, wo man ihn doch so programmieren könnte, dass er auch genau das tut, was der Eurythmist möchte? Warum nicht mit CD Toneurythmie üben, wenn gute Musiker teuer und selten sind und die zermürbende Terminalsuche überflüssig wird?

Die Auseinandersetzung mit den elektronischen Audio-Medien wird für uns unumgänglich, zumal es schon genug andere sogenannte Künstler gibt, die dies tun. So zum Beispiel arbeitet der australische «Body Art»-Künstler Stelarc daran, ähnlich wie bei den Froschschenkeln des Galvani, die sich bei elektrischen Impulsen bewegten, den menschlichen Körper direkt an das Internet anzuschließen, mit dem Ergebnis, dass der

jeweilige Datenfluss unwillkürliche Körperbewegungen des «Künstlers» auslösen (www.stelarc.va.com.au/parasite/index.htm), Die fremdgesteuerte menschliche Bewegung wird da zum Abbild einer technischen Gegenwart.

Solchen seit einigen Jahren unter «Künstlern», Science-Fiction-Autoren und Wissenschaftlern sehr starken Tendenzen, Sprache, Musik und Körperbewegung mit Hilfe der elektronischen Medien zu entmenschlichen, kann man am besten begegnen, wenn man die Funktion sowie die psychische und soziale Macht dieser Medien wenigstens ansatzweise durchschaut. Und hier leistet das vorliegende Buch von Franz Halberschmidt einen wertvollen Beitrag,

Der Autor, Musikwissenschaftler und Germanist, hat sich in seiner 30-jährigen Tätigkeit als Musiklehrer an der Rudolf Steiner-Schule Berlin immer wieder mit der Rock- und Techno-Musik, den auditiven Medien und der elektronischen Musik beschäftigt und hierüber Vorträge und Seminare gehalten. Er versteht es, von den verschiedensten Gesichtspunkten aus zu beleuchten, dass heute nicht nur eine Dauerberieselung durch Lautsprechermusik in Wohnungen, Kaufhäusern, Restaurants, Hotels, Wartehallen, Arbeitsplätzen usw. stattfindet, sondern dass in Discos und Love-Parades die Musik dazu benutzt wird, die Menschen in eine ekstatische Herabdämpfung des Ich-Bewusstseins zu versetzen. Aus der anthroposophischen Menschenkunde zeigt er auf, wie damit die Wesensglieder in einen Zustand versetzt werden, durch den Kräfte in den Menschen eingreifen können, die in Elektrizität und Magnetismus wirken und dann in das soziale Leben zersetzend einwirken.

Diese Einflussnahme der unternatürlichen Wesen wird durch die elektronischen

Geräte noch gefördert. Denn wie Franz Halberschmidt mit verständlichem, aber fundiertem technischen Verständnis darlegt, wird das eigentlich übersinnliche Wesen des Tones allein schon durch die Art und Weise, wie Mikrofon, Verstärker, Lautsprecher, Digitalisierung usw. funktionieren, in die Welt der Unternatur herabgedrängt. Anschaulich beschreibt der Autor die Auswirkungen auf die Wesensglieder und das Kulturleben, wobei er die elektronischen Audio-Medien aber nie in sektiererhafter Weise verteufelt, sondern ihnen ihren berechtigten Platz zuweist. Und hieraus gewinnt er neue Aspekte für den wahren Wert einer Musik, die ohne elektronische Kräfte erzeugt wird. Dies sind Aspekte, die die Arbeit von Musikern, Sprachgestaltern und Eurythmisten in einer Kultur, in der die elektronischen Audio-Medien das ganze Leben durchdringen, bereichern können. Daher kann die Studie von Franz Halberschmidt als Orientierung sehr empfohlen werden.

VERÖFFENTLICHUNGEN

Hugh Baker - Songs of the Wind (Lieder des Windes)

Murtagh Redfearn

Hugh Bakers neueste CD ist zur Zeit wahrscheinlich die einzige Aufnahme, die ganz und gar der modernen Leier gewidmet ist. Frühere Aufnahmen zeigten ihn als einen vielseitigen Instrumentalisten; mit dieser Aufnahme kehrt er wieder zu seiner ursprünglichen Mission zurück – die Leier das Instrument für Volksmusik werden zu lassen.

1998, in einem Interview, sagte Hugh Baker: «Die Leier war eine wichtige Entdeckung für mich. Ich suchte nach dem richtigen Instrument und durch die alte englische Musik hatte ich mich an einen zarten Klang gewöhnt. Als ich zuerst der Leier begegnete, schien sie mir grosse Möglichkeiten anzubieten, da sie diese nötigen feinen Qualitäten besaß, doch in einem noch größerem Ausmaß. Ich begegnete diesem Instrument in Schottland zur gleichen Zeit, als ich das keltische Christentum entdeckte, und aus der Inspiration von beiden, zusammen mit der Landschaft, schuf ich meine eigenen Kompositionen.»

Text und Melodie der meisten Lieder sind von Hugh Baker geschrieben und komponiert, obwohl er in dem einen oder anderen Fall auch für einen bereits existierenden Text komponiert, oder ein traditionelles gaelisches Lied übersetzt hat. Einige der Lieder sind sehr bekannt wie «Raven Seek Thy Brother», «Sorrow on the Wind» und «Sun». Aber es gibt viele andere, die neu für uns sind, wie «Brendan», inspiriert durch die Seefahrten der frühen keltischen Missionare, «Eagle», «Peace» und «The Beauty of God», die alle die geistige Erfahrung in den Zusammenhang mit der Landschaft und dem Meer bringen, welche den Hintergrund für das Album bieten. Es gibt auch einige rein

instrumentale Tracks, inklusive «Iona» und «Fair Isle».

Die Vertrautheit des Komponisten mit der Leier entstammt einer lebenslangen Arbeit in der Heilpädagogik und dem therapeutischen Umgang mit der Musik. Die Musik dieser Aufnahme tritt jedoch aus diesem Hintergrund heraus, um eine eigenständige Aussage zu machen. In einer einmaligen Leistung bringt er seine Leier dazu, neues Land zu entdecken, ohne dabei den besonderen Charakter des Instrumentes zu verlieren. Die Leistung ist in mehreren Hinsichten einmalig. Er bietet nicht nur eigene Kompositionen an, sondern seine Lieder bringen auch die Leier und die Stimme zusammen. Die Leier wird auch eingesetzt zur Bereicherung der fortgeführten Volksmusiktradition, in der diese Lieder sicherlich zu Hause sind.

Obwohl die Lieder allgemein gehalten sind, reflektieren sie nicht nur die Reise und die Erfahrung einer individuellen Seele, sondern sie sind auch zum größten Teil inspiriert durch eine spezifisch geographische Gegend. Wir sind eingeladen über die insel-gesprenkelte See zu wandern, von Fair Isle im Norden zu der heiligen Insel Iona im Süden und weit hinaus in den Westen nach St. Kilda. Dieses sind die Lieder der Schottischen Inseln.

Wir dürfen die Vielfalt der sich ändernden Farben und Stimmungen der Inseln erleben, ihrer Himmel und Meeresumgebungen. Die vielen Arten des Lichtes, das die immer wechselnden Elemente der Schottischen Inseln charakterisiert, sind in ihren vorübergehenden Augenblicken eingefangen, schildernd und doch durchdrungen mit einer zu diesem wässrigen Reich gehörigen Durchsichtigkeit.

Aber durch diesen ewigen Tanz von Licht und Schatten über Heide, Wellen und Wol-

ken, ob in der Nacht oder bei Tag, in Sternenschein oder Sonnenschein, erhalten wir Einblicke welche die Zeitlosigkeit offenbaren, die im Herzen dieser Musik liegt.

Obwohl die moll-Tonart manchmal eingesetzt wird, um eine traurige Stimmung zu erwecken, wird mit ihr öfters ein mystisches Jubelgefühl ausgedrückt. In dem Seufzen, Murmeln und Flüstern der Leier, hören wir die Musik der Natur von Welle, Regen und Wind. Aber das Spiel der elementaren Kräfte ist durchdrungen von den Schreien der Wildtiere und, insbesondere derjenigen, welche die Luft bewohnen, deren Töne das Gefühl für freie Bewegung und Raum wiedergeben, was diese Lieder durchdringt.

Hugh Baker geht regelmäßig auf weltweite Tourneen, da er aber intime und kleinere Vortragsorte bevorzugt, sind seine Aufführungen oft ausverkauft. Die technische Aufnahmequalität dieser CD gibt die Feinheiten und Nuancen getreu der Qualität wieder, die man in einer Live-Aufführung erleben kann und ist somit die nächstbeste Gelegenheit während der Wartezeit.

Erhältlich bei ausgewählten Buchhandlungen und Musikgeschäften in U.K. und U.S.A., oder direkt bei Hugh Baker, «Circles of Sound», Tobias School of Art, Coombe Hill Road, GB-East Grinstead, RH19 4LZ, England, mit einem Cheque über £14.10 an «Circle of Sound». Ausserhalb des U.K., Eurocheque oder Internationale Money Order / Überweisung in Pfund-Sterling, £ 14.70 für Europa, £ 15 für Nord Amerika und £ 15.40 für die übrige Welt.

«Meine Füße können sprechen, meine Hände können singen»

Eurythmie in der Waldorfschule

Auf der Welt-Eurythmie-Lehrertagung vom 16. - 20. April in Dornach wird eine neu herausgegebene Broschüre zum Thema Eurythmie in der Waldorfschule zum Verkauf angeboten werden. In diesem farbenfrohen Heftchen wird Eltern und Interessierten, die eine einfache, informative Beschreibung dieses Faches suchen, ein kleiner Einblick in die Unterrichtspraxis (vor allem der Unterstufe) ermöglicht. Neben Stundenbeispielen, Photos und Kinderzeichnungen wird in einfacher Form erklärt, wie Eurythmie wirken kann und was sie für die kindliche Entwicklung und das Lernen in der Schule bedeutet.

Aufgrund des großen Erfolges und der vielen positiven Reaktionen in Holland (Herausgeber ist die Forschungsstelle der Hogeschool Helicon in den Niederlanden) wird nun dank der Hilfe der Schulbewegung in England und Deutschland eine deutsche und englische Übersetzung erhältlich sein! Die 14-seitige Broschüre mit dem Titel «Meine Füße können sprechen, meine Hände können singen» wurde viel an den Büchertischen der holländischen Waldorfschulen verkauft und ist sehr geeignet, um «neue» Eltern mit diesem Fach bekannt zu machen. Der Preis wird ca. 2 Euro betragen mit einer Ermäßigung bei Bestellungen von mehr als 10 Stück.

*Hogeschool Helicon
Onderzoekscentrum*

Socrateslaan 22A, NL-3707 GL Zeist

Tel: +31-30-693 79 00, Fax: +31-30-691 14 40

e-mail: onderzoekscentrum@hhelicon.nl

VERSCHIEDENES

Woher stammen die eurythmischen Stil-Angaben zu den Kulturepochen?

Cara Groot, Dornach

Wir kennen für die eurythmische Darstellung alter Kulturepochen wertvolle stilistische Bewegungs-Angaben. Diese führen unmittelbar hinein in ein inneres Erfassen der geistigen Bewusstseinsphären, die in vielfachen Metamorphosen hinter den Kulturepochen leben. Direkt von Rudolf Steiner stammen die Angaben für das Ägyptische, Griechische, Chinesische und Japanische; sie entstanden während der Arbeit an Texten aus diesen Epochen.

Nicht unmittelbar auf Rudolf Steiner gehen die sogenannten «Angaben» zur Darstellung von Texten aus der indischen und persischen Kultur zurück. Es war die «Ur-Eurythmistin» Marie Savitch, die, nachdem sie selber die ersten Entstehungsjahre miterleben durfte, unentwegt an diesem Thema weitergearbeitet hat. Ihr verdanken wir die eurythmische Charakterisierung der indischen Seelenhaltung aus dem A-Laut heraus und des Persischen durch den Griff nach dem «fremden Gegenstand», z.B. einem Stab.

Mehr zu den Kulturepochen, direkt von Marie Savitch, findet sich im Buch «Marie Savitch - Ihr Leben und Wirken für Rudolf Steiners eurythmischen Impuls» von Cara Groot (S. 24, 141 und 145).



«La Vision de Khèm» (J.M. de Hérédia) ca. 1922

von links nach rechts : A. Turgenieff, M. Savitch, unbekannt, F. Thomas-Simons

Sektion für Schöne Wissenschaften

Veranstaltungskalender 2001

Für das Jahr 2001 haben wir einen Veranstaltungskalender konzipiert, der alle Veranstaltungen der Sektion am Goetheanum sowie in anderen Ländern, sofern dort bereits eine Sektionsarbeit besteht, enthält.

Der Kalender ist als ein erster Versuch zu verstehen, die weltweit stattfindende Sektionsarbeit zu koordinieren und ein gemeinsames Bewusstsein davon zu entwickeln. Neben Veranstaltungen der Sektion im engeren Sinne und verschiedenen Arbeitsgruppen, die spezielle Aspekte des weiten Aufgabenfeldes der Sektion vertiefen, wurden auch andere Veranstaltungen aufgenommen, die das Anliegen der Sektion berühren.

Der Veranstaltungskalender 2001 der Sektion für Schöne Wissenschaften kann beim Sekretariat der Sektion angefordert werden.

Christiane Haid, Martina Maria Sam

Sektion für Schöne Wissenschaften, Postfach, CH-4143 Dornach 1

Tel. +41-61-706 43 82, Fax +41-61-706 43 50

Sprachgestaltung und Logopädie

Skizze eines Annäherungsversuches

Reiner Marks

Logopädie und Sprachgestaltung haben grundsätzlich verschiedene Ausgangspunkte: Sprachgestaltung entwickelte sich aus dem Sprechen von Dichtung als *Sprachkunst*, Logopädie aus dem Anliegen, sprachgestörte Menschen zu heilen bzw. ihnen zu helfen, als *Sprachtherapie*.

Dabei geht es in der Logopädie zunächst darum, alle Auffälligkeiten, die am Sprechen selbst wahrnehmbar sind, zu therapieren. Das sind keineswegs nur Aussprachefehler, also unklare und vertauschte Lautbildung

(am bekanntesten: Lispeln), oder Stottern oder alle Formen von Stimmschäden (Heiserkeit, zu hohe Stimmlage usw.), sondern überhaupt alle Bereiche, die die alltägliche Kommunikation beeinträchtigen können: Fehler im Bereich der Grammatik (Konjugation, Deklination usw.) und der Syntax (Verbstellung z.B.), oder der richtigen Wortwahl, bzw. des fehlenden Wortschatzes – wobei neben der Therapie von Kindern mit Sprachentwicklungsstörungen auf diesen Gebieten ein grosser Bedarf im neurologischen Bereich liegt, wenn Menschen z.B. durch einen Schlaganfall die Sprache verloren haben. In diesem Zusammenhang gehören zu den logopädischen Aufgaben noch weitere Bereiche, die gar keine Sprechtherapie sind: Alle Arten von Lähmungen im Kopf- oder Halsbereich werden behandelt, z.B. wird gelähmte Gesichtsmuskulatur stimuliert, oder wenn eine Lähmung der Schluckmuskulatur eingetreten ist, wird daran geübt, wieder schlucken zu lernen, was auch bei der Höhe der heutigen medizinischen Versorgung, in diesem Fall mit Magensonde, für die Lebensqualität der Betroffenen entscheidend ist.

Erwähnenswert ist auch die eine kieferorthopädische Behandlung begleitende Therapie, die ebenfalls nicht das Sprechen behandelt, sondern falsch erworbene Zungenbewegungen (Schluckmuster) korrigiert, da diese die Ursache für viele Zahnfehlstellungen sind: ein gymnastisches Mundtraining. Da ein verkehrtes Schluckmuster auf zu frühe oder ausschliessliche Flaschenernährung, wodurch das Kind nicht die richtigen Saugbewegungen erlernen konnte, zurückgeführt wird, lässt sich dieser Zweig als «Nachhilfeunterricht» in Nahrungsaufnahme verstehen.

Zusammengefasst: Logopädie richtet sich auf die *Körperteile*, mit denen wir einerseits sprechen, aber andererseits auch essen und trinken, und behandelt daher alles, was an diesen Tätigkeiten gestört sein kann. Da die körperlichen *Funktionen* im Blickfeld ste-

hen, spricht man z.B. bei den Übungen zum Schluckmuster folgerichtig von *Mundmotorik*, wie überhaupt die ganze Begriffswahl auf die Funktionen und mechanischen Abläufe ausgerichtet ist.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jh. war Logopädie ein Hilfsberuf in Praxen der Phoniater (Fachärzte für Stimme und Sprechen). Nach einem starken Einbruch in der Entwicklung dieses therapeutischen Berufes während des NS-Regimes in Deutschland wurde erst Anfang der 60er Jahre eine Ausbildung eingerichtet (die heute mit Staatsexamen abschliesst), aus der 1964 die ersten Absolventinnen hervorgingen. Der rasanten Entwicklung dieses Therapiezweiges mit derzeit weit über 7000 Logopädinnen und Logopäden in Deutschland entspricht eine ausserordentlich starke Weiterentwicklung der Therapiemethoden und eine Ausdehnung auf die unterschiedlichsten Bereiche bzw. Störungen (wie oben dargestellt). Auch die Forschung hat erstaunlich viele neue Hintergründe für die Ursachen und Zusammenhänge von Störungen zu Tage gefördert, so dass man sich einer Fülle von Literatur gegenüber sieht und in bezug auf die therapeutischen Ansätze sagen kann: erlaubt ist, was Erfolg hat. (Interessanterweise finden z.B. durch das Therapiekonzept der «neurologischen Reorganisation» von Beatriz Padovan teilweise auch Gedanken Rudolf Steiners - hier der Zusammenhang von Gehen/Sprechen/Denken, wie ihn Steiner für die ersten drei Lebensjahre des Kindes in GA 15 dargestellt hat - Eingang in die logopädischen Therapiemethoden) Insgesamt ein pluralistisches Bild.

Auch die Sprachgestaltung begann in den ersten Jahrzehnten des 20. Jh., auch sie erlitt (wie alle anthroposophischen Initiativen) in Deutschland zur Zeit Hitlers einen grossen Einbruch. - Unter anderem aus der Zahl der gegenwärtig insgesamt 724 Sprachgestalter (davon vielleicht 400 in Deutschland) lässt sich ablesen, dass die weitere Entwicklung anders verlief als in der Logopädie.

Interessant für eine Standortbestimmung oder Gegenüberstellung von Sprachgestaltung und Logopädie kann der Punkt sein, in dem sich beide berühren bzw. berühren könnten. Denn auch die Sprachgestaltung, die sich aus dem künstlerischen Sprechen von Dichtung entwickelt hat, will heilen und hat ein Gebiet der Sprachtherapie entwickelt. Neben Stottern und Lispeln, für deren Behandlung Rudolf Steiner u.a. im Dramatischen Kurs (GA 282, 18. Vortrag) schon kurze Anregungen gegeben hat, sind es hier jedoch weniger Fragen der Aussprache, bzw. Störungen der sprachlichen Kommunikation, die therapiert werden, sondern vielmehr konstitutionelle Schwächen oder gesundheitliche Probleme, welche sich gar nicht vordergründig im Sprechen zeigen müssen, die durch die aus der Sprachgestaltung entwickelte Sprachtherapie behandelt werden. Es geht darum, durch das Sprechen bestimmter Laute, bestimmter Metren (in Gedichten z.B.) usw. eine Rückwirkung auf den menschlichen Organismus, d.h. auf die körperliche oder seelische Konstitution zu erreichen. Dem liegt die Überzeugung zu Grunde, dass z.B. die Lautbildung, je nach dem, ob sie im Gaumen, an den Zähnen oder auf den Lippen gebildet wird, unterschiedlich auf die Seelenfähigkeiten Denken, Fühlen und Wollen wirkt, - dass die Konsonanten, ob es sich um Stosslaute oder Blaselaute handelt, auf verschiedene Wesensglieder wirken, oder unterschiedliche Vokale mehr zum Blut- oder Nervenorganismus eine Beziehung haben, - und dass die therapeutische Behandlung des Atems beim Sprechen an sich eine heilende Wirkung hat.

Zusammengefasst: In der Sprachgestaltungstherapie wird die Sprache selbst als eine Kraft gesehen, die im Aussprechen ihre therapeutische Wirkung entfaltet, d.h. auf den sprechenden Menschen zurückwirkt, wenn er Sprache übt. Dazu muss er der Sprache mächtig sein und muss sprechen können.¹ - Logopädie sucht den Menschen

zu helfen, die noch nicht oder nicht mehr (s. oben) sprechen können, die die Sprache verloren oder noch nicht voll erworben haben.¹⁰ Es wird also versucht, eine möglichst normale Alltagskommunikation zu erreichen und die dabei störenden Auffälligkeiten zu «beseitigen». Die Logopädie verfügt dazu über ein reiches Detailwissen und bedient sich zahlreicher Testverfahren, um durch umfangreiche Diagnostik das sogenannte «Störungsbild» genau einzugrenzen und dann handeln zu können. Dabei wird der Blick wenig auf grössere Zusammenhänge gelenkt und nicht nach menschenkundlichen oder geistigen Ursachen gefragt. Dem gegenüber sucht man in der Sprachgestaltung nach weiten Zusammenhängen (z.B. kann dies beim Stottern bis zum Einbeziehen von Äusserungen Steiners gehen, die Ursachen jenseits dieses Lebens schildern, GA 310, 2. Vortrag) und versucht, ein umfassendes Bild von dem Wesens des Patienten zu bekommen, wobei sich das Detailwissen in bezug auf die körperlichen Möglichkeiten und Funktionen des Sprechens eher bescheiden ausnimmt.

Sprachgestaltung will also *durch Sprache* Krankheiten und konstitutionelle Schwächen therapieren, *Logopädie* will *das unvollkommene Sprechen* therapieren, um eine bessere Kommunikation zu ermöglichen.

Als Beispiel, wie genau in der Logopädie differenziert wird, kann die Sprachentwicklungsstörung bei Kindern dienen. Man unterscheidet vier sprachliche Ebenen, die sehr klar voneinander abgegrenzt sind, diagnostisch einzeln und differenziert geprüft und erfasst werden und therapeutisch jeweils eigene Behandlungskonzepte haben:

- 1) phonetisch/phonologisch
- 2) semantisch/lexikalisch
- 3) morphologisch/syntaktisch
- 4) pragmatisch/kommunikativ

zu 1) Diese Ebene ist das Gebiet der Laute,

wobei hier unterschieden wird zwischen der Unfähigkeit, bestimmte Laute zu bilden, z.B. k/g als Gaumenlaute [phonetisch → die Artikulationsbewegung wird noch nicht beherrscht und folglich wird der Laut immer durch denselben anderen ersetzt: k→t], und der Unfähigkeit, den Laut als solchen zu erkennen [phonologisch → das Hören bzw. die innere Erkennung ist beeinträchtigt und der Laut kann bei verstärkter Aufmerksamkeit isoliert gesprochen werden, im Wortzusammenhang wird er jedoch nur zufällig mal gebildet und meist durch verschiedenste andere Laute ersetzt oder ganz übergangen].

zu 2) Diese Ebene umfasst das Wortverständnis, auch das Verständnis im übertragenen Sinn [z.B. «durchbrennen» - für sich heimlich davon machen] und die Fähigkeit, gelernte Worte in der eigenen Äusserung anzuwenden, also passiven und aktiven Wortschatz, im weiteren auch Oberbegriffe zu verstehen und zu benutzen [z.B. Tasse, Teller, Becher, Schüssel → Geschirr].

zu 3) Bei dieser Ebene geht es um die Beherrschung der grammatischen Gesetze im Sprechen [werden Verben konjugiert und in richtiger Zeitform angewandt?, werden Substantive dekliniert und der Plural richtig gebildet?] und der korrekten Satzbildung [wird die unterschiedliche Verbstellung in Haupt- und Nebensatz beherrscht?, werden Verb und Präfix richtig getrennt?, werden überhaupt Nebensätze gebildet? usw.].

zu 4) In dieser Ebene werden alle nicht-sprachlichen Aspekte der Kommunikation zusammengefasst [hat das Kind Blickkontakt im Gespräch?, hält es Kommunikationsregeln (→ dem anderen zuhören, darauf antworten bzw. eingehen können) ein?, ist der emotionale Ausdruck dem Inhalt angemessen? usw.].

Die therapeutischen Ansätze für die einzelnen Ebenen sind entsprechend differenziert:

1) *phonetisch*: Beim Lispeln z.B. werden Bewegungsübungen mit der Zunge (auch vor dem Spiegel) gemacht, bis die Bewegungen so unter Kontrolle sind, dass die Zunge

beim «s» hinter den Zähnen bleibt. Erst wenn dies in der Artikulation des einzelnen Lautes beherrscht wird, geht es weiter zu Silben, Worten und später ganzen Sätzen.

phonologisch: Hier wird vor allem durch Hörübungen an einer besseren Erkennung des einzelnen Lautes gearbeitet. Wenn dieser grundsätzlich gebildet werden kann, wird er - hörend und sprechend - in grösserem sprachlichen Zusammenhang, d.h. in ganzen Wörtern und Sätzen geübt.

2) *semantisch/lexikalisch:* Erst wird an der Erweiterung des passiven, dann des aktiven Wortschatzes gearbeitet, wobei der Reihenfolge nach erst Substantive, dann Verben, schliesslich Adjektive gelernt werden. Beim aktiven Wortschatz geht es darum, die Wortfindestörungen zu überwinden durch Ausbildung des Gedächtnisses für die bildliche Vorstellung, die dem Wort zugrunde liegt, oder für den Klang (besonders den Anfangslaut).

3) *morphologisch:* Die normale sprachliche Entwicklung des Kindes wird auch hier - wie bei der Erarbeitung der 2. Ebene - zur Richtlinie für die Therapie: Erst werden die Verbformen (Konjugation, Tempus) der Hilfsverben, Modalverben und Vollverben erübt, dann die Deklination der Substantive und die Personalpronomen wie auch die Flexion der Artikel, zum Schluss die Geschlechtszuweisung (Genus) der Substantive, wobei in diesen Bereichen vor allem das sprachliche Vorbild des Therapeuten bei dafür gezielt eingesetzten Spielen fördernd wirkt.

syntaktisch: Bei der Therapie von Fehlbildungen im Satzbau ist ebenso das Therapeutenvorbild von ausschlaggebender Bedeutung.

4) *pragmatisch/kommunikativ:* Die kommunikativen Aspekte des Sprechens können durch Rollenspiele, durch Dialoge mit Puppen usw. gefördert werden, erfahren aber auch in allen anderen Bereichen der Therapie durch das Verhalten und Vorbild des Therapeuten eine Berücksichtigung.

(Diese Skizze der vier Ebenen ist nicht nur

eine stark verkürzte Zusammenfassung, sie ist auch in manchen Bereichen unvollständig.)

Haben diese vier Ebenen, die die Logopädie in der Behandlung der Kindersprache unterscheidet, für die Sprachgestaltung überhaupt eine Bedeutung? Die erste schon, da es ja in der Sprachgestaltung ganz besonders um die Qualität, ja um das «Wesen» des einzelnen Lautes geht. Kommen demgegenüber die anderen Bereiche eventuell zu kurz? Anders gefragt: Sind sie überhaupt relevant, wenn das sprachgestalterische Üben ausschliesslich anhand vorgegebener Texte (Übungssätze und Dichtung) stattfindet? Da gibt es keine Probleme mit dem aktiven Wortschatz (Wortfindestörung) oder mit unkorrekter Grammatik oder falsch gebildeter Satzstellung. Oder könnte man sich auch aus diesen Bereichen Elemente zunutze machen? Fördert es z.B. das inhaltlich sinnvolle Betonen im Sprechen, wenn man - im Sinne der 2. Ebene - beim Üben originale Worte durch inhaltlich ähnliche oder auch gegenteilige ersetzt? Oder hilft es für die adäquate Stimmführung in einem Satz, die einzelnen Satzglieder (3. Ebene) umzustellen, auf die Zeitform der Verben zu achten oder die Deklination der Substantive zu berücksichtigen (klingt ein Dativ anders oder genauso wie ein Akkusativ?)? Und wie ist es mit den Elementen der 4. Ebene, wenn man nicht mehr für sich übt, sondern vor Zuhörern spricht?

Dies ist die Richtung, ob die Sprachgestaltung etwas von der Logopädie lernen kann. Die Gegenfrage ist genauso interessant: Gibt es aus der Sprachgestaltung heraus methodische Ansätze, die die Therapie logopädischer «Störungsbilder» befruchten kann? Können mit anderen als den dort bekannten Mitteln eventuell sogar bessere «Erfolge» erzielt werden?

Was Logopädie und Sprachgestaltung unterscheidet, wurde versucht, im ersten Teil herauszuarbeiten; was sie verbindet,

hängt davon ab, ob eine Annäherung gewollt, eine Verbindung angestrebt wird. Deswegen endete der zweite Teil mit Fragen. Besteht Interesse, an diesen Fragen im gemeinsamen Austausch zu arbeiten?

Kontaktadresse: Reiner Marks, Hölderlinstrasse 12, D-35415 Pohlheim

— Zwischen «Sprechen können» und «Sprache haben» zu unterscheiden, ist für beide Gebiete sehr hilfreich: Innere Sprache, d.h. Wortschatz und auch ein Gefühl/Bewusstsein für grammatische Gesetze kann ein Mensch haben, der äusserlich durch Lähmung o.a. nicht sprechen kann. Umgekehrt kann jemand, dem äusserlich die Möglichkeit zu sprechen gegeben ist, keinen Sinn / kein Verständnis für Sprache und ihre inneren Gesetze haben.

Sprachkunst - Pädagogik - Therapie

In der gegenwärtigen Situation scheint sich im Verhältnis vieler Menschen zu ihrer Sprache eine Wende zu vollziehen. In den verschiedensten Bereichen, z.B. Schule, Rhetorikausbildung, Theater, Therapie, wird manchmal nur keimhaft, manchmal jedoch sehr klar artikuliert, dass Sprache, so wie sie geführt, beschrieben und bedacht wird, «unzureichend» ist. Deutlich wird die Empfindung eines Mangels, ja, des Verlustes.

Fehlt in der Sprache der seelische Anteil, so ist sie nicht mehr in der Lage, die unzählbaren Ausdrucksmöglichkeiten menschlichen Daseins zu bilden und zu gestalten. Genau dies aber ist, gerade im sprachlichen Zusammenhang zwischen LehrerIn und SchülerIn oder TherapeutIn und PatientIn, die grundlegende Voraussetzung.

Beim Fehlen der leiblichen Dimension, d.h. wenn Sprache nicht im Leib, genauer, in der Bewegungsfähigkeit angesiedelt ist, fehlt auch die Möglichkeit, Sprache plastisch zu gestalten. Jeder Muskel, jede Sehne

ist potenzielles Ausdrucksorgan und - was für den therapeutischen Bereich noch wichtiger ist - Voraussetzung, Vor-Bild jeder Laut-äusserung. Weiterhin ist eine Sprache ohne die hier angesprochene Gründung im Physischen nicht in der Lage, Ausdruck willenshafter Handlung oder gar willenshafte Handlung selbst zu sein.

Erst durch die Möglichkeit, in Sprache Geistiges einfließen zu lassen und zu entäußern, wird sie zur Trägerin moralischer Instanz. Unsere Wahrhaftigkeit, unser Gewissen, unser Verhältnis zum Göttlichen so wie zur Welt kann in Sprache sich bilden und abbilden.

Eine auf solche Art sich bildende und abbildende Harmonie von Leib, Seele und Geist ist das Grundanliegen der DORA GUTBROD-SCHULE FÜR SPRACHKUNST. Der therapeutische Bereich soll zwar gesondert vertieft, nicht aber gesondert veranlagt werden, so dass der wesensmässige Zusammenhang von Kunst, Pädagogik und Therapie erhalten bleibt und neu belebt wird. Dies trifft eine Forderung, ja eine Not der Zeit, die allen indirekt in der Schulpraxis Tätigen voll bewusst ist. Die Erziehung an den Schulen bedarf immer häufiger des/der künstlerisch-therapeutisch arbeitenden Lehrenden, sowie des pädagogisch-therapeutisch arbeitenden Künstlers.

Liebe Freunde der Therapeutischen Sprachgestaltung

Es freut uns sehr, von der Medizinischen Sektion am Goetheanum, in Zusammenarbeit mit der Dora Gutbrod-Schule für Sprachkunst, eine Ausbildung in Therapeutischer Sprachgestaltung anbieten zu können.

Nicht nur der fortschreitende Sprachzerfall bei Kindern und Jugendlichen erfordert eine vertiefte Kenntnis möglicher Sprachstörungen und -behinderungen, sondern auch eine Vielzahl körperlicher und seelischer Störungen sind der sprachtherapeutischen Behandlung zugänglich. Diese hat in den letzten Jahren auch mit

Bezug auf ihre wissenschaftlichen Grundlagen eine deutliche Weiterentwicklung erfahren, welche in unserem Ausbildungsangebot ebenfalls ihren Ausdruck findet.

*Für die Medizinische Sektion am Goetheanum
Dr. med. Michaela Glöckler*

Unser Ausbildungsangebot:

1. 4-jährige Vollzeitausbildung zum diplomierten Sprachgestalter und Kunsttherapeuten im Fachbereich Therapeutische Sprachgestaltung:
1.-3. Jahr: künstlerische und pädagogische Grundausbildung
4. Jahr: Praktikum und Jahreskurs in Therapeutischer Sprachgestaltung.
2. Therapeutische Zusatzausbildung für ausgebildete SprachgestalterInnen, mit Diplomabschluss:
Jahreskurs in Therapeutischer Sprachgestaltung als Vollzeitstudium
2-jähriges berufsbegleitendes Studium in 8 Blockkursen
mehrjähriges berufsbegleitendes Studium verteilt auf Einzelkurse
3. Fortbildung für ausgebildete SprachtherapeutInnen
 Jahreskurs, Einzelkurse, berufsbegleitend anerkannt von den Berufsverbänden SVAKT, BVAKT und dem EMR
4. Weiterbildung für redende und erziehende Berufe LehrerInnen, HeilpädagogInnen, LogopädInnen
 Jahreskurs, Einzelkurse, berufsbegleitend

Die Ausbildung unter 2 beginnt Mitte August:

Erfahrene ÄrztInnen, TherapeutInnen und SprachtherapeutInnen unterrichten in den Bereichen:

- Therapeutische Sprachgestaltung
- Diagnose

- Medizinische Menschenkunde
- Indikationen für Therapeutische Sprachgestaltung.
- Sprachentwicklung des Kindes, Therapie von Sprach- und Sprechstörungen
- Krankheitsbilder und sprachtherapeutische Ansätze in der Heilpädagogik
- Kasuistik und Dokumentation
- Allgemeine Anatomie, Physiologie und Pathologie
- Physiopathologie des Kehlkopfes, Stimmstörungen und Stimmtypen
- Myofunktionelle Therapie
- Schulungsweg des Therapeuten, der Therapeutin und Entwicklungsschritte in der Therapie

*Marianne Altmeier, Kunsttherapie
Marion Brüstle, Sprachtherapie, Heileurythmie
Dr. med. Michaela Glöckler, Pädiatrie
Walter Gremlich, Sprachtherapie
Karin Hege, Sprachtherapie, Heileurythmie
Dr. med. Roland Heuchmer, Psychiatrie
Susanne Hunziker-Christen, Logopädie
Günther Keim, Sprachtherapie
Ursula Ostermai, Sprachtherapie
Prof. Dr. med. Joseph Sopko, Phoniatrie
Christiane Starke, Sprachtherapie
Dr. med. Michael Steinke, Psychiatrie
Angelika Strnad-Meier, Sprachtherapie
Ingrid Viaene, Sprachtherapie
Felicitas Vogt, Drogentherapie*

Dietrich von Bonin, Sprachtherapie
verantwortlich für die Therapeutische
Zusatzausbildung

Voraussetzungen
entweder 3 Jahre Grundstudium oder abgeschlossene Ausbildung an einer anerkannten Schule für Sprachgestaltung.
Aufnahmegespräch mit Frau U. Ostermai
Bestätigung eines anthroposophischen Arztes, dass die körperlichen und seelischen Voraussetzungen für die Ausbildung gegeben sind.

Einzureichende Unterlagen

Motivationsschreiben
 Tabellarischer Lebenslauf
 2 Passfotos
 Kopien von Schul- und Berufsabschlüssen,
 Diplome
 Nachweis der Berufspraxis oder Prakti-
 kumsberichte
 Die *Studiengebühr* für die Therapeutische
 Zusatzausbildung beträgt insgesamt CHF
 4'500.- zuzüglich einer einmaligen Ein-
 schreibengebühr von CHF 100.-.

*Prospekte, weitere Informationen, Anmel-
 dung:*
 DORA GUTBROD-SCHULE FÜR SPRACH-
 KUNST
 Postfach 701, CH-4144 Arlesheim
 Tel./Fax: +41-61-701 51 64
 e-mail: doragutbrod@bluewin.ch
www.therapeutische-sprachgestaltung.de

*Die Sprache ist eine ungeheure
 fortwährende Aufforderung zur
 Höherentwicklung
 Sie ist unser Geistantlitz -
 Christian Morgenstern*

Eine Musiktherapieausbildung beginnt in Glenmoore, U.S.A.

Es ist eine alte Tradition, daß sich Musik und Heilung die Hände reichen. Daß ein dritter Partner, die Erkenntnis, sich mit Beiden verbindet, ist ein wesentliches Element der anthroposophischen Musiktherapie, die so das geistige Erkenntniselement zur Musik und zur Therapie bringt. Auf diesem Wege werden die Grundlagen der Musik: die musikalischen Elemente wie Intervalle, Rhythmen oder die Bewegung der Töne auch in ihrem kosmischen Ursprung erkannt, und entsprechend ihrer Heilkraft für den Menschen eingesetzt.

Wir versuchen mit Bewußtsein zu durchdringen, sowohl was die Musik in den Tönen, Intervallen, verschiedenen Instru-

mentalklängen und vielfältigen Rhythmen anbietet, wie auch das geistig-wissenschaftliche Bild der menschlichen Entwicklung, der Konstitution, der Krankheit und Gesundheit. Eine spezielle Ausbildung ist nötig, um die Grundlage für ein intuitives Verständnis zu legen, das dann zur musiktherapeutischen Anwendung führen kann. Ohne diesen Erkenntnisaspekt in unserem Bewußtsein, würden wir uns nur auf die beruhigende oder belebende Wirkung der Musik stützen: die Seele würde von deren Macht überwältigt sein, der Ätherleib würde wahrscheinlich mit ihren Gesetzen übereinstimmen, aber leider würden wir den anhaltenden Effekt auf unseren Seelenzustand und unsere Leiblichkeit vermissen. Der anthroposophisch-therapeutische Weg versucht eine tiefere Schicht zu erreichen als diejenige, die eine zeitweilig beruhigende oder motivierende Wirkung hat.

Schauen wir auf die Wege, wie man zu diesem musiktherapeutischen Ansatz kommt, so ergibt sich eine grundlegende Dreiheit im Studienaufbau: der künstlerische, der heilpädagogisch-sozialtherapeutische und der medizinisch-psychiatrische Bereich, jeweils bezogen auf die Erkenntnis des ganzen Menschen. Im Zentrum von diesem allem, steht die Disziplin der Musik, wobei hier das Wesen der Musik gemeint ist, nicht was die Komponisten aus ihrem «Füllhorn» genommen haben, nicht die Gesänge der Volkstradition, auch nicht die vollen Harmonien oder der anspruchsvolle Takt des Konzertsales und ganz bestimmt nicht die Aufnahmen und Wiedergaben durch mechanische Mittel des vorher Erwähnten, sondern vielmehr die Musik, wie sie wiederentdeckt werden kann in der ätherischen Qualität der Melodie, der Harmonie, des rhythmischen Pulses. Musik, wie sie in Tonfolgen, in Intervallbeziehungen, im Nachton-Phänomen erscheint, und - wie Rudolf Steiner den Eurythmisten sagt: Musik, die für uns einen direkten Weg zum Geiste offenbart.

Im Sinne dieser Anschauungsweise wird

nun eine dreijährige Ausbildung in Musiktherapie (in englischer Sprache) im Herbst 2001 in Amerika beginnen. Toneurythmie, die Arbeit mit Musikinstrumenten, wie Leier und Streichinstrumenten, und musiktherapeutische Übungen formen den Hauptteil des Kurses. Die Studienblöcke in jedem Ausbildungsjahr beinhalten verschiedene Themen. Im ersten Jahr sind es: Anatomie, Physiologie und Weltenevolution; im zweiten Jahr: Embryologie, die inneren Lebensbewegungen und Lebensprozesse, sowie Heilpädagogik-Sozialpädagogik; und im dritten Jahr: Musik-Anthropologie, Innere Medizin und Psychiatrie, sowie praktische musiktherapeutische Übungen. Künstlerische Kurse wie Plastizieren, Malen, Sprachgestaltung und Schauspiel begleiten die vielfältigen Erfahrungen während der Ausbildung. Am Anfang des Kurses wird die Schulung der inneren Disziplin stehen und gibt somit der Ausbildung einen Schulcharakter. Wie in vielen anderen Ausbildungen werden schriftliche Aufsätze, mündliche Referate und die Vertiefung des Unterrichtsstoffes durch Nachbereitung des Studenten gefordert.

Nun zu unserem Namen: Therapeutisch gesehen, ist der Ton «D» derjenige, um den andere Töne und Intervalle sich entwickeln, nicht so sehr der Ton «C». Das Wort «*Dorion*» beschreibt musikalische Aktivitäten, die sich um den Ton «D» zentrieren. Und der Name für die Ausbildung ist deshalb «The Dorion School of Music Therapy».

Die Camphill Sonderschule, Beaver Run, in Kimberton Pennsylvania, U.S.A. wird den Kurs in ihren Schul- und Therapieräumen aufnehmen. Wir hoffen, daß der Kurs für Musiker aus Amerika und darüber hinaus interessant sein wird, da erstmalig eine englischsprachige anthroposophische Ausbildung auf diesem Gebiet angeboten wird.

Die Initiative für die «Dorion School of Music Therapy» geht auf die vielen Ausbildungsanfragen zurück, die an Christof-

Andreas Lindenberg während seiner lebenslangen Tätigkeit als Musiker, Komponist und Musiktherapeut innerhalb der Camphill Bewegung herangetragen wurden. Die Verwirklichung der Schule wurde ermöglicht dadurch, daß Christina Porkert als Kollegin zugesagt hat. Sie ist Musiktherapeutin an der Ita Wegman Klinik in Arlesheim und unterrichtet Gastepochen an der Musiktherapeutischen Arbeitsstätte Berlin. Christina Porkert war zudem auch einige Jahre als Musiktherapeutin an der Lukas Klinik Arlesheim tätig, hier mit dem Schwerpunkt auf Krebserkrankungen. Zusammen mit Norma Lindenberg leiten beide die Ausbildung, mit einem Kollegium, das sich zur Zeit bildet. Ein qualifizierter Musik-Hintergrund und eine gründliche Basis in Anthroposophie gehören zu den Aufnahmebedingungen. Wenn Sie interessiert sind, Näheres zu erfahren, oder sich anmelden wollen, können sie sich wenden an:

*Norma and Christof-Andreas Lindenberg
and Christina Porkert*

*Camphill Special School - Beaver Run
1784 Fairview Road, Glenmoore, PA 19343, USA
Fax: +1-610-469-9758*

HELVETIA und EURYTHMIA

*oder die Geburt des Schweizerischen
Eurythmistenverbandes*

In der Schweiz wird die gesamte Berufsbildung auf Bundeskompetenz erweitert und nun *neu* auch die Berufsbildung der Bereiche Gesundheit, Soziales und Kunst auf den Bund übertragen. Die Berufsanerkennung selber wird unabhängig davon auf *kantonal*er Ebene erfolgen.

Dieses neue Berufsbildungsgesetz, das voraussichtlich 2003 in Kraft treten wird, geht an uns Eurythmisten nicht vorbei und an uns liegt es, bereits jetzt die nötigen Voraussetzungen zu schaffen, als da sind:

- das Ausarbeiten von Dokumentationen zur Ausbildung, zum Berufsprofil etc.

- das Vorhandensein eines Berufsverbandes!

Hervorragend sind die bereits erschienenen Blätter «Berufsbild für Eurythmie-Lehrer» und «Berufsinformation für Eurythmie-Lehrer», erarbeitet unter der Führung der Sektion für Redende und Musizierende Künste; in Vorbereitung sind die Unterlagen zu den Themen Bühne und Erwachsenenbildung. Sie können sie beziehen bei unserer derzeitigen Anlaufstelle (siehe unten) durch Einsenden eines frankierten Rückkuverts.

Auf Anregung des Verbandes der Schweizerischen Eurythmie-Ausbildungsstätten kam es zu einem Verbandgründungs-Initiativtreffen, an dem 26 Eurythmisten, Heileurythmisten, Studenten und «Eurythmophile» teilnahmen (September 2000 in Bern). Die Gründung einer *Eurythmiegesellschaft* als Zusammenschluss aller aktiven und passiven Freunde der Eurythmie wurde als Zukunftsaufgabe erkannt; die Gründung eines *Berufsverbandes* jedoch als absolute Notwendigkeit sogleich in Angriff genommen: es entstand die VGSEV (für Nichteingeweihte: Vorbereitungsgruppe für die Gründung des Schweizerischen Eurythmisten Verbandes).

6-köpfig trafen wir uns seitdem jeden Monat und konnten in intensiver Arbeit und in erwartungsvoller Stimmung den Berufsverband Gestalt annehmen lassen. An dieser Stelle gilt es auch einen grossen Dank auszusprechen an Frau Weber, Berufsverband der Heileurythmisten, und an Herrn Sorge, Berufsverband der Eurythmisten in Deutschland, die uns mit Rat und Tat zur Seite stehen. Der nun fertig ausgearbeitete *Statutenentwurf* für die Gründungsversammlung am 6. Mai 2001 in Bern wird Ihnen zugeschickt. Wir dagegen wünschen uns für die vielen bevorstehenden Aufgaben noch Vorstandsmitglieder und Mitarbeiter - besonders auch franco- und italophone.

Für folgende Arbeitsbereiche konnten bereits Betreuer gefunden werden:

Beat Hersperger: Recht

Ulla Hess: Bühne und Fortbildung

Prosper Nebel: Pädagogische Eurythmie

Monica Nelson: Laienkurse

Nikola Suwald: Eurythmie in der Wirtschaft

Wichtige Aufgabenbereiche warten noch auf Einsatz. Wer könnte die Verantwortung übernehmen für schweizerische Beiträge in der deutschen Verbandszeitung «Auftakt»; wer fühlt sich stark für Öffentlichkeitsarbeit; wer stellt sich als Übersetzer für französische bzw. italienisch zur Verfügung? Bitte seien Sie nicht scheu! Wir freuen uns über Ihren Kontakt mit unserer *provisorischen Anlaufstelle*:

Akademie für Eurythmische Kunst Baselland
Postfach 24, CH-4143 Dornach
Tel: +41-61-701 84 66, Fax: +41-61-701 85 58
e-mail info@eurythmie.ch

Der Berufsverband bringt nicht nur Arbeit, sondern auch ganz neue Möglichkeiten:

- ein Bewusstsein von der Vielzahl von uns Eurythmisten und Eurythmistinnen in der Schweiz und unseren unterschiedlichen Tätigkeitsbereichen
- einen Übergang von der Isolation als «Einzelkämpfer» zu gegenseitiger Hilfestellung
- ein intensiveres Auftreten in der Welt
- Auskunft und Beratung bei Schwierigkeiten im Arbeitsverhältnis
- Fortbildung
- den Erhalt des deutschen Mitteilungsblattes «Auftakt» mit Beilagen aus Österreich und der Schweiz (3 mal jährlich)
- und noch vieles mehr - gemäss dem Einsatz von uns, den Mitgliedern!

Ein Mitarbeiten/Mitdenken/Mittragen von allen Eurythmisten und Eurythmistinnen in der Schweiz ist daher in unserem eigenen Interesse.

Überlänge der Beiträge - Umfang des Rundbriefes und seine Kosten

Für zukünftige Ausgaben des Rundbriefes wünsche ich mir eine Begrenzung der Artikelänge auf jeweils maximal 5 - 6 Seiten.

Und wenn der Rundbrief nicht so *fett* wäre, dann wäre er eben auch billiger.

Und damit hängt ein zweites Thema zusammen: «*dass 1.700 der 4.500 Bezieher einen Beitrag leisten müssten ...*»

Ich bin arbeitslos und überweise trotzdem pro Rundbrief DM 20,-. Wenn alle Bezieher zahlen würden, müsste auch ich weniger bezahlen!

Ich wäre bereit, für Arbeitslose und sozial Schwache weiterhin den Beitrag zu übernehmen, nicht aber für die grosse Zahl der Schlamper und Nachlässigen, die sich ums Bezahlen keinen Deut scheren!

Wenn ich beim Bäcker einkaufe, kriege ich mein Brot doch auch nicht umsonst!

Mein Aufruf an die Redaktion: Wer nicht bezahlt, muss dafür soziale Gründe angeben, ansonsten wird an ihn kein Rundbrief verschickt!

Ich hoffe, dass Ihr meine beiden Themen demnächst zur Sprache bringt und darüber nachdenkt.

*Herzliche Grüsse aus dem Norden,
Euer Anonymus!*

Sechzehn EurythmistInnen wollen abheben

Eurythmie-StudentInnen des 4. Jahres in Witten-Annen

MOVIMENTOBRASIL:

Das neue eurythmische Projekt, das Grenzen sprengen will.

Allen Widerständen zum Trotz planen wir, 16 EurythmistInnen der Eurythmieschule Witten/Annen, unser künstlerisches Abschlussprogramm in Deutschland, in der Schweiz und in Brasilien zu präsentieren.

In unserem Kurs leben Studenten sechs verschiedener Kulturen (wir kommen aus Brasilien, Chile, Deutschland, Österreich, Portugal und Tschechien) zusammen.

Vier Jahre gemeinsamen Studiums führten zu dieser Initiative. Sie ist aus dem Wunsch entstanden, die eigene künstlerische Arbeit darzustellen und dadurch Begegnungen und Auseinandersetzung z. B. mit Bewegungskünstlern, Musikern und Schauspielern in Brasilien zu finden.

Nach unserer Tournee in Deutschland, u. a. Hannover, Mannheim, Unterlengenhardt und der Schweiz ab 22. Juni 2001, wollen wir am 12. Juli 2001 nach São Paulo fliegen.

Wir haben die Möglichkeit, bei dem öffentlichen Winterfestival in Städten wie São João Del Rei, Ouro Preto, Diamantina, Poços de Caldas und Belo Horizonte aufzutreten. Ebenso ist unser Programm ein wesentlicher Bestandteil bei der Eröffnungsfeier einer zweiten Waldorfschule in Belo Horizonte. Ferner sind Aufführungen in Campinas, Botucatu und São Paulo geplant.

Bis zu unserer Premiere am 16. Juni 2001 in der Rudolf Steiner Schule Dortmund erarbeiten wir ein vielfältiges Programm mit brasilianischen und deutschen Musiken und Dichtungen, von klassisch bis modern.

Für das Projekt MOVIMENTOBRASIL brauchen wir Ihre Unterstützung, um in Brasilien erfolgreich landen zu können!

Bankverbindung:

*Institut für Waldorfpädagogik, Stadtspar-
kasse Witten,
Konto 431 528, BLZ 452 500 35,
Kennwort: MOVIMENTOBRASIL.*

*Weitere Informationen erhalten Sie bei
Ina Steinbach unter +49-2302-967 32 07*

Liebe Eurythmisten

Sie kennen uns noch nicht?
 Sie brauchen günstige und gute Eurythmie-
 schuhe,
 Sie möchten gerne richtig hochwertige Wol-
 le/Seide Unterwäsche,
 Sie brauchen Tanzschuhe,
 Sie brauchen die «berühmten» Kugelkopf-
 Sicherheitsnadeln,
 Sie möchten, in alle Welt, unkompliziert und
 schnell beliefert werden,
 Sie möchten unsere sehr guten Baumwoll-
 strumpfhosen im Sonderangebot,
 kurz, Sie möchten gerne mehr über uns wis-
 sen,
 dann 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

Homepage: www.kts.at

PS:

bei der Welt-Eurythmie-Lehrertagung vom 16.
 - 20. April 2001 sind wir mit einem Stand ver-
 treten. Schauen Sie doch einfach mal vorbei.

Kostümangaben Rudolf Stei- ners für die Eurythmie

Einschliesslich Faust und Mysteriendramen

Diese bereits angekündigte Veröffentlichung hat
 inzwischen einen Sponsor gefunden, der bei genü-
 gendem Interesse einen Preis von ca. CHF 85.-
 möglich machen würde. Es wird eine A4-Mappe
 mit ca. 150 farbigen Blättern und erläuterndem
 Text. Wenn genügendes Interesse da ist, kann es
 gedruckt werden. Also bitte melden!

U. Bloss

Goetheanum, Postfach

CH-4143 Dornach 1

Dieser Rundbrief wendet sich an alle ausgebildeten Eurythmisten, alle ausgebildeten Sprachgestalter/Schauspieler und alle Musiker, die um die in der Sektion gepflegten Künste und ihre anthroposophischen Quellen bemüht sind. Der Rundbrief erscheint zweimal jährlich und wird durch Spenden getragen.

*Redaktionsschluss für das Michaeliheft 2001 ist der 15. Juni 2001
für das Osterheft 2002 der 15. Februar 2002.*

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
Email: rundbriefsrmk@goetheanum.ch

<p>Bitte teilen Sie uns Ihre Adressänderung mit, damit wir Ihnen den nächsten Rundbrief zusenden können!</p>
--

SPENDEN FÜR DEN RUNDBRIEF – FREI NACH TRAGKRAFT (Richtsatz CHF 30.– pro Jahr)
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. 34 · Ostern 2001

© 2001 Sektion für Redende und Musizierende Künste, Goetheanum Dornach

Leitung: Werner Barfod

Die Übersetzungen aus dem Englischen stammen, soweit nicht anders vermerkt, von Maren und Alan Stott. Nachdruck und Übersetzungen nur mit Genehmigung der Redaktion. Texte von Rudolf Steiner: Die noch bestehenden Autorenrechte liegen bei der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach.

Redaktion: Werner Barfod

EDV-Texterfassung: Dagmar Horstmann

Umschlagentwurf & Layout: Gabriela de Carvalho / Satz: Christian Peter

Druck: Kooperative Dürnau

