

The background features abstract, layered shapes in shades of blue and red. A large, irregular red shape is positioned in the center, overlapping with several blue shapes that surround it. The shapes have soft, blended edges, creating a sense of depth and movement.

# Rundbrief der Sektion für redende und musizierende Künste

Michaeli 2001

# VORWORT

## Liebe Leser!

Inzwischen haben eine Anzahl von Arbeitstagen mit neuen Impulsen stattgefunden. Ein besonderes Ereignis war die Eurythmie-Lehrer-Tagung zu Ostern mit vielen beeindruckenden Schüleraufführungen. Die Teilnehmer gingen ermutigt und erfrischt wieder an ihre Arbeit. Mehrere Arbeitszusammenhänge zwischen den Sektionen beginnen sich zu bilden und auch erste gemeinsame Tagungen haben stattgefunden, wodurch für in anderen Bereichen Tätige, die Eurythmie ein neues Erlebnis oder eine Hilfe wurde.

Das Eurythmie-Sommerfestival liegt gerade hinter uns. Es brachte uns die breite Palette eurythmischer Aktivitäten in der Gegenwart und manch schmerzliche Überraschungen.

Auf die Aufforderung hinsichtlich einer Lösung der steigenden Kosten des Rundbriefes mitzudenken, kamen eine Reihe von Reaktionen. Beinahe alle möchten am zweimaligen Erscheinen des Rundbriefes festhalten, bitten um kürzere Berichte und geraffte Ankündigungen. Man schlägt vor, den Richtpreis zum Abonnementpreis zu machen, und, wo nötig, Ermässigung zu geben.

*Unser nächster Schritt: Ankündigungen höchstens eine Spalte (halbe Seite DIN A 4), Berichte nicht länger als eine Seite (DIN A 4, Schriftart: Times New Roman 12). Nochmalige Bitte an diejenigen, die nichts bezahlen, doch mit dem beigefügten Einzahlungsschein das zu überweisen, was möglich ist.*

In diesem Heft haben wir hier und da etwas mehr kürzen müssen. Diejenigen, deren Beiträge verschoben werden mussten, waren darüber oft nicht sehr glücklich.

Bitte helfen Sie mit, alles auf das Wesentliche im Beschreiben zu konzentrieren. Wir werden uns in Zukunft weiterhin vorbehalten, einen Beitrag zu einem späteren Zeitpunkt zu veröffentlichen.

Aber alles, was Sie gerade beschäftigt und von Interesse für die anderen ist, schicken Sie bitte, damit der Rundbrief lebendig zeigt, woran in der Welt gerade gearbeitet wird. Auch ein Briefwechsel – wie der zwischen Julian Clarke und Hans Ulrich Kretschmer – kann sehr anregend sein ...

Eine akute Frage hinsichtlich der Weihnachtsspiele bekommt ausführlich Raum. Hier sind gerade Eurythmisten und Sprachgestalter besonders aufgerufen vor Ort zu helfen, um nach fruchtbaren Lösungen zu suchen.

Beachten Sie bitte bei den Ankündigungen die Veranstaltungen der Sektion, die am Goetheanum stattfinden, und merken Sie sich die entsprechenden Daten vor!

Mit den besten Wünschen für die Michaeli- und Weihnachtszeit.

*Werner Barfoed*

Noch eine Mitteilung von der administrativen Seite des Rundbriefes: Johanna Wildberger wird uns Weihnachten verlassen, um sich auf das Ende ihres Eurythmiestudiums konzentrieren zu können. Wir danken für ihre tatkräftige Mithilfe in den letzten drei Jahren.

# INHALTSVERZEICHNIS

Rückblick auf die Sektionsleitung 1991 - 2001 .....	4
Aus den West-Ost Aphorismen von Rudolf Steiner .....	7

## Bühnenforum

Gedanken zu den Bestrebungen und Expe- rimenten, die zu einem Gesamtkunst- werk gelangen wollen (E. Göbel) .....	8
«welch schönes Jenseits ist in deinen Staub gemalt...» (J. Oberndörfer) ....	10
«Eurythmie macht Schule» Stimmen zur Lehrertagung Ostern 2001 in Dornach (S. Hagemann, K. B. Kux, H. Daniel, A. Kaminski) .....	11
Eurythmie in Las Palmas (G. v. Akker) ...	14
Stimmen vom Eurythmiefestival «Euryth- mie Sehen - Erleben - Tun»	
A. Stott .....	15
D. Hardorp .....	18
C. Süper-Bäschlin .....	19
G. Langstroth .....	20

## Inhaltliche Beiträge

Der Grundstein – eine Willensdichtung! (B. Schüpbach) .....	21
Vom Zusammenspiel der drei Raumqua- litäten – Teil III (R. Bock) .....	22
Rudolf Steiner und die Planetenmusik (U. Göbel) .....	26
Anmerkungen zu den Konsonanten vom Gesichtspunkt der Lautsprache (D. Hartmann) .....	32
Der Reigen der Künste als Übungsweg für die Zusammenarbeit von Eurythmist und Musiker (H. Glitsch) .....	34

Zur Grundsteinlegung von Rudolf Steiner (Chr. Custer und E. Froböse) .....	35
Was ist der Unterschied zwischen Kunst aus anthroposophischer Grundlage und der auf übliche, traditionelle Art hervorgebrachten Kunst? (S.-I. Atwood) .....	37
Die ephesischen Mysterien, die Kategorien des Aristoteles, das mittelalterliche Rosenkruzertum und die Eurythmie (Th. Göbel) .....	38
Briefwechsel zwischen zwei engagierten Musikern - «Stil und Farbe in der Toneu- rythmie» (J. Clarke und H.-U. Kretschmer) .....	42
Charakter und Verhalten des Künstlers im Ton-Kurs: Kriterien für die Kuns, Teil I (A. Stott) .....	48

## Berichte

Sound Circle Eurythmy, Seattle (D.-M. und G. Monasch) .....	59
Russische Eurythmiearbeit in Finnland 1998-2000 (R. Ojanperä) .....	61
Eine Initiative zur Fortbildung der Ausbil- der an Eurythmieschulen (N. Ringel) .....	63
Gründungsversammlung des Schweize- rischen Eurythmistenverbandes (K. Anderau) .....	64
Regie-Assistenz beim Eurythmie-Ensemble am Goetheanum (R. Malmus) .....	65
FUNDEVOGEL Eurythmie-Theater Wien: Neue Entwicklungen (E. Reepmaker) ...	68
Unterrichtsbesuche einer staatlichen Kom- mission an der Eurythmieausbildung in Den Haag (H. Daniel) .....	69
Heileurythmisten in Japan schliessen sich zusammen (Y. Kaneko) .....	70
Erstes Treffen der Eurythmisten in Japan (Y. Kaneko) .....	71

Austausch mit Russland – Camphill Eurythmy, Botton (Y. Kroon, M. Polito) . . . . .	73
Musik-Eurythmie-Tagung zum «Lebens- gefüge der Musik» von Wilhelm Dörfler (Chr. Göbel) . . . . .	74
Musik und Heilung – Musik Tagung, Cam- bridge 2001 (A. Stott) . . . . .	74
Sprache ist Übergang - Sprachgestalter- tagung vom November 2000 (M. Pinnow) . . . . .	76
Tagung für Sprachgestalter und Schauspie- ler im April 2001 - Thema: «Das Verhält- nis zwischen seelischer Gebärde und Lautsprache» (M. v. d. Himst) . . . . .	77
Feedback von den Teilnehmern der Dora Gutbrod Schule (E. Pascali) . . . .	81
Rezitation und Deklamation - Fortbildungsseminar für Sprachge- stalter in Den Haag, Niederlande (M. v. Asperen/M. v. d. Himst) . . . . .	83

## Nachrufe

Inge Schwarz (B. Parker) . . . . .	84
------------------------------------	----

## Tagungen der Sektion . . . . .

## Ankündigungen zu Tagun- gen/Fortbildungen/ Bühnenprogrammen

Eurythmie . . . . .	86
Sprache . . . . .	97
Musik . . . . .	101
Puppenspiel . . . . .	102
Allgemeines . . . . .	103

## Biographisches

Brief von Ralph Kux an seinen Bruder Willi Kux, vom 20. Februar 1926 . . . .	104
---	-----

## Veröffentlichungen

Das erste prosaische Werk «Atlantis» von Robert Hamerling erscheint erstmals (A. Hitsch) . . . . .	106
Lasse Wenerschou - Die Eurythmie- figuren in Bild und Wort . . . . .	107
Kompositionen für die Toneurythmie von Volker Dillmann auf CD . . . . .	107

## Leserbriefe

Bericht und Hinweis auf die Yorker Weihn- achtsspiele (Chr. Maurer) . . . . .	108
Brief von Irmgard Schnabel . . . . .	109
Die Erneuerung der Weihnacht- spiele (E. Jenaro) . . . . .	109
Warum werden die Weihnachts- spiele aufgeführt? (M. Karutz) . . . . .	112
Wünsche zum Inhalt des Rundbriefes (A. Ehrlich) . . . . .	119
Etwas zu den Stil-Angaben für die Kultur- epochen von T. Kisseleff überliefert (B. Schreckenbach) . . . . .	119

## Verschiedenes

Eurythmie und Mutterschaft (E. D. Worel) . . . . .	121
Der «Tierkreis» - gemalt von Elena Zuccoli (C. Starck) . . . . .	124
Farbiger Druck des Quintenzirkels für Eurythmisten, gemalt nach Anregungen Rudolf Steiners . . . . .	125
Preiswerte Eurythmiekleider für Schulen in diversen Farben . . . . .	125
Zuschrift von Hans Dackweiler . . . . .	125
Kaesbach TanzSchuh OeG . . . . .	126

## Rückblick auf die Sektionsleitung 1991–2001

Der folgende Bericht stellt die Bemühung dar, einige der Themen kurz zusammenzustellen, die jede Sektionsabteilung während der vergangenen zehn Jahre aufgegriffen hat.

In den Vorbereitungsgruppen, die mit mir bei der Planung und Vervollständigung jeder Konferenz zusammenarbeiteten, stand oft das für die Arbeit der Mitglieder der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft gegebene Jahresthema hinter unserer eigentlichen Sektionsarbeit. Die Mitarbeiter in diesen Vorbereitungsgruppen, welche Mitglieder der Ersten Klasse der Schule für Geisteswissenschaft sind, verwirklichten ihre Sektionsaufgabe mit lobenswerter Gewissenhaftigkeit, Tüchtigkeit und mit treuem Sinn, daher möchte ich zu allererst ihnen meinen tiefsten Dank ausdrücken, doch dann auch jedem Eurythmisten, Sprachkünstler, Musiker und Puppenspieler, der entweder mit seiner Anwesenheit oder mit aktiver Unterstützung der Sektionsanstrengungen teilgenommen hat.

In den frühen Neunzigerjahren leiteten wir einen Konferenzrhythmus ein, in welchem auf jeder Jahreskonferenz bei jeder Kunstrichtung eine freie Wiedergabe einer Klassenstunde der Ersten Klasse gehalten wurden, an die sich eine Gesprächsarbeit der Teilnehmer anschloss. Das wurde im Jahre 1992 zuerst in Aussicht genommen, und bis zum Jahre 2001 konnte ich die zehnte Klassenstunde halten. Ich hegte die Hoffnung, dass diese Tätigkeit wie ein «roter Faden» sein könnte, der die vielen und verschiedenartigen künstlerischen Bestrebungen, die in der Sektion sich darleben, verbinden würde. Werner Barfod hat mich gebeten, auch im Jahre 2002 diese Arbeit weiterzuführen. Obwohl diese Arbeit in jeder Gruppe nur einmal im Jahr stattfand, stelle ich doch mit Freude die geistige Vertiefung

fest, die dieses Mal aufgetreten ist und in unseren Gesprächsrunden ihren Ausdruck gefunden hat.

Eine Übersicht über die verschiedenen Arbeitsgruppen – die «Organe» – der Sektion wurde im «Rundbrief» Nummer 28 der Sektion veröffentlicht. An dieser Stelle will ich, auf verschiedentliche Nachfrage hin, einen systematischen Überblick über meine eigenen Beiträge geben, die ich als Vorträge auf verschiedenen Konferenzen in der Sektion gehalten habe, so dass daraus vielleicht eine thematische Übersicht über unsere Arbeit ersichtlich werden kann. Da die einzelnen Konferenzen jeweils das vergangene Jahr mit in Betracht gezogen haben, wird diese Themenaufstellung jedes Gebiet gesondert ansprechen. Natürlich haben auf jeder Konferenz auch andere Menschen zahlreiche Beiträge – in künstlerischer wie auch in Form von Vorträgen – geleistet, doch würde dies über den Umfang dieser eher persönlich angelegten Erinnerung hinausgehen.

### *Musikertagungen*

Die Lage der musikalischen Kunst im Okkultismus der Gegenwart: östliche und westliche Strömungen hinsichtlich der 8. Sphäre.

Die Musik in apokalyptischer Zeit  
Todesprozesse und Auferstehungskräfte in der Musik

Komponisten im amerikanischen Exil ab dem Jahr 1933

Das Geheimnis der Musik – Initiative und Wille

Gesang und die neueren Mysterien

Zur Aufgabe unserer Zeitepoche: Das Antlitz des Bösen und der nachtodliche Planetengang

Konferenz für Instrumentenbau aus anthroposophischem Impuls

Geistesströmungen um die Wende zum 18. Jahrhundert und zum 21. Jahrhundert.

Tonerlebnisse als Weltenvorgang

## *Tagungen für Sprachgestalter und Schauspieler*

Der Alexandriner und das Rosenkreuzertum im 17. Jahrhundert. Zur spirituellen Lage der Sprache am Ende des 20. Jahrhunderts: Krise und Hoffnung

Apokalyptische Fragen und die Wirkung des Sorat-Impulses

Buddha- und Christus-Wirkungen in der Sprachentwicklung

Der künstlerische Sprachimpuls in seiner esoterisch-exoterischen Bedeutung

Marie Steiners Einsatz für die Esoterik und die Kunst

Tradition und Entwicklung im Kunsterleben

Die Fortwirkung des Orpheus Mysteriums: Logisches Denken und künstlerische Kräfte

## *Tagung der Sektion*

Aspekte zu den Ätherarten (unter Berücksichtigung des Rosenkreuzerischen)

## *Ausbildertagung für Sprachgestalter*

Praktische Gesichtspunkte für die Ausbildung unter Berücksichtigung der Hierarchienwirkung

Die Kulturaufgabe der Sprachgestaltung in Ausbildungsstätten für Erwachsene

## *Puppenspiel-Tagung 1999*

Die Sprache der Figur und der Entwicklungsgang des Menschen

## *Ausbildertagungen für Eurythmie-Schullehrer*

Eurythmie und die Schwellensituation

1994 Einleitung zum Gespräch: Anthroposophie-Unterricht in der Eurythmie-Ausbildung

Die karmischen Wendepunkte in der Biographie

Die Frage nach dem Ich in der heutigen Zeit

Das Ich in der Konfrontation mit der Zeit  
Zur Eurythmie-Meditation :«Der Hände Singen»

Die Eurythmie-Meditation als karmaerweckende Kraft

Zur Eurythmie-Meditation: «Gesang: eine Äusserung der Seele»

Im Jahre 1993 ergab sich die Möglichkeit, da sich viele Menschen zu aktiver Zusammenarbeit fanden und grosszügige Hilfen aus verschiedenen finanziellen Stiftungen uns zufließen, Eurythmisten aus vielen Ländern zu einer *Welt-Eurythmiekonferenz* einzuladen. Die Themen, die ich auch in kurzer Vortragsform aufgegriffen habe, sind die folgenden:

«Das Einweihungsprinzip als Quelle der Eurythmie»

«Eurythmie zwischen Kultus und Erkenntnis»

«Zeitbedürfnisse in bezug auf die Eurythmie»

Diese Konferenz fand unter einem besonderen Stern statt, weil viele Helferseele von früheren Eurythmisten dabei mitwirkten: Else Klink, Elena Zuccoli, Gertrud Klingborg, Eva Lund, Lea van der Pals, Margarethe Proskauer, Alice Pracht. (Über 1000 Eurythmisten füllten den Grossen Saal).

1996 gingen wiederum viele Hundert Eurythmisten den Weg zum Goetheanum zu einer weiteren Welt-Eurythmiekonferenz, um zusammen mit ihren Berufskollegen das Thema des Seelenkalenders von Rudolf Steiner zu bearbeiten. Mein Beitrag als Sektionsleiterin waren vier Vorträge über das Thema «Rudolf Steiners Seelenkalender als künstlerische Geistesgabe». Christian Rosenkreutz' mächtige Individualität stand in diesen Vorträgen als eine Quelle der Inspiration sowohl des Seelenkalenders als auch der eurythmischen Kunst an zentraler Stelle.

Eine *erste Konferenz für die gesamte Sektion*: Der Künste der Eurythmie, der Sprachgestaltung, der dramatischen und musikalischen Kunst, konnte in der Nach-Osterwoche des Jahres 1999 stattfinden, alle Teilnehmer waren Mitglieder der Ersten Klasse der Schule für Geisteswissenschaft. Es trat ein verbindender Strom auf durch die Klassenstunden, die ich in freier Wiedergabe an den Abenden abhielt – zwei Stunden auf Deutsch und zwei auf Englisch. Für die Künstler aus der ganzen Welt, welche als Repräsentanten der Anthroposophie zu arbeiten versuchen, bot diese Konferenz viele Gelegenheiten der Begegnung und des Austausches von Forschungsarbeiten untereinander.

Einige Länder haben während der letzten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts Sektionsgruppen eingerichtet, wie z.B. England, Holland, Neuseeland, Norwegen, Nordamerika, usw. Während einer Sektionskonferenz im Jahre 1997 in England konnten wir an dem Thema «Die darstellenden Künste und die Schwelle der Menschheit» arbeiten. Ich sprach im Jahre 1995 in Spring Valley in Nordamerika, in Verbindung mit Klassenstunden der Ersten Klasse der Schule für Geisteswissenschaft, über «Die spirituelle Bedeutung der Sektion für die Michael-Epoche» und auch über «Das Mysterium von Gut und Böse und die heutige Aufgabe der Kunst». Letzten Sommer, im Juni 2000, beschlossen die Sektionsmitglieder in Fair Oaks in Kalifornien eine Arbeit mit mir über das Thema «Die heutige Frage nach dem im Ätherischen wirkenden Ich». Weiterhin bearbeiteten die Eurythmisten zusammen mit mir das Thema «Die Mission der Eurythmie im Lichten Zeitalter».

Mit einer mehr persönlichen Bemerkung möchte ich diese Übersicht beenden und darauf hinweisen, wie anregend und fruchtbar die verschiedenen Forschungsaufgaben für mich gewesen sind, und dankbar bin ich

auch den Freunden aus den verschiedenen Konferenz-Vorbereitungsgruppen für ihre Anfragen nach diesen Darstellungen. Ich habe das Gefühl, dass das letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts eine bestimmte Kohärenz unter den Künstlern dieser Sektion hervorgebracht hat, obwohl sehr ausgeprägte, auseinander gehende Haltungen in jeder dieser Künste vorhanden sind. Meine Wunschvorstellungen bezüglich der Fortsetzung der Sektionsarbeit möchte ich wie folgt zusammenfassen.

- (1) Gegenseitige Achtung und Interesse für die künstlerischen Anstrengungen aller Mitkünstler, deren Ziel die Arbeit aus den Imaginationen und Inspirationen ist, welche sie aus ihrem Ringen in der Anthroposophie erhalten können.
- (2) Pflege höchsten künstlerischen Niveaus, welches auch von Künstlern anderer, nicht mit der Sektion verbundener Bereiche anerkannt werden kann.
- (3) Vermehrte Anstrengungen bei der Suche nach künstlerisch und menschlich-sozial begabten jungen Menschen, damit diese Künste stark in das neue Jahrhundert hineingetragen werden können.

Wann immer Sie am Goetheanum sind, lassen Sie sich bitte durch nichts davon abhalten, im Büro mich zu besuchen. Es wird mich sehr freuen, Sie zu begrüßen.

*Virginia Sease*

## Motto

*West-Ost Aphorismen von Rudolf Steiner*

Weltenwort – Menschenwort – aufsteigendes Wort

Im alten Osten fühlte der Mensch, wenn er dichtete, daß die Geistesmächte durch ihn sprachen. In Griechenland ließ der Dichter die Muse durch sich zu seinen Mitmenschen sprechen. Dies Bewußtsein war Erbgut des alten Orientes. Mit dem Zuge des Geisteslebens nach dem Westen ward die Dichtung immer mehr die Offenbarung des Menschen. – Im alten Orient sangen die Geistesmächte durch Menschen zu Menschen. Von den Göttern herunter zu den Menschen erklang das Weltenwort. – Es ist im Westen zum Menschenwort geworden. Es muss den Weg finden hinauf zu den Geistesmächten. Der Mensch muß dichten lernen in solcher Art, daß ihm der Geist zuhören mag. Der Westen muß eine dem Geist gemässe Sprache gestalten. – Dann wird der Osten sagen: das Götterwort, das einst uns erströmt ist vom Himmel zur Erde: es findet aus Menschenherzen wieder zurück den Weg in Geisteswelten. In dem aufsteigenden Menschenworte sehen wir verstehend das Weltenwort, dessen Absteigen dereinst unser Bewußtsein erlebt hat.



# B Ü H N E N F O R U M

## Gedanken zu den Bestrebungen und Experimenten, die zu einem Gesamtkunstwerk gelangen wollen

*Elisabeth Göbel, Göttingen*

Interessiert schaue ich mir die verschiedenen Versuche an, die Theater und Eurythmie vereinen wollen. Vieles, was ich sah, übte einen gewissen Reiz aus, doch meistens bleibt mir tief im Untergrunde ein Gefühl der Reibung, des Verhakens oder Aneckens. Dem möchte ich doch einmal nachgehen und prüfen, wieweit es daran liegt, dass man selbst so eine eingefleischte, alte Eurythmistin ist mit ihren Vorstellungen, die irgendwo im Unbewussten schlummern, oder ob es jedenfalls teilweise gelingt, die Gründe in das Bewusstsein zu heben.

Ich würde mich freuen, wenn wir in unserem Rundbrief darüber ins Gespräch kämen, und zwar möglichst lebendig und unmittelbar.

Ich erlebe bei diesen sogear teten Auf führungen das berechtigte Bedürfnis, unsere so total unkünstlerische heutige Situation aufzulösen, in der der Mensch sich in einer armen Werkwelt befindet, umgeben von einem leeren Raum und einer abstrakten Zeit. Diese Experimente wollen sagen: Wir sind doch umgeben von Wesenhaftem. Und nun wird Theater, Bewegungsausdruck und Eurythmie vereint. Modern, packend soll es sein.

Der springende Punkt ist: Wie behandle ich Raum und Zeit, so dass es auf den Zuschauer einen der Situation angemessenen Eindruck macht, der ihn innerlich mitnehmen kann in die verschiedenen Seinsebenen und -weisen?

Dazu möchte ich erst einmal mein Ideal beschreiben, was ich mir von einem Theater

wünsche: Gestik und Sprache des Schauspielers lassen den Zuschauer sich in seine Situation oder in die Spannung zwischen seinen Mitspielern hineinversetzen. Kulissen und Requisiten lassen durchaus Assoziationen zum in der Gegenstandswelt Befindlichem zu, obwohl sie einen immer durchseelteren und durchindividualisiert-urbildlichen Charakter annehmen können (ohne dass der Zuschauer über intellektuelle Bemühungen die Bedeutung herausfinden müsste, wie es häufig in üblichen Theatern praktiziert wird). Hingegen kann der Bühnenraum durch die Vorstellungskraft der Schauspieler auch für die Zuschauer große Verwandlungen durchmachen. Gestik und Sprache erzeugen unsichtbare Bewegungen im Raum zwischen Menschen und Dingen. Nun kann sich durch die Art der Erlebnisse eine innere Welt, oder auch durch diese hindurch der Abglanz einer geistigen Welt auf tun. Die unsichtbaren Bewegungen im Raum können Wesenhaftes in die Sichtbarkeit bringen durch eine innere Verwandlung des Spielers, die man als Publikum mitvollziehen muss, um auftretende seelische oder geistige Wesen durch ihn als Realität einer anderen Wirklichkeit akzeptieren zu können. Wenn man auf diese Art in eine neue Seinsweise eingeführt wird, entschwindet die äußere Welt als Realität. Kulissen und Requisiten werden keinen gegenständlichen Eindruck mehr machen in diesem Bereich. Alles wird durchlässig für Bildhaftes, Imaginatives sein können.

Weil er am bekanntesten sein dürfte, denke ich z.B. an den Faust, der durch Verzweiflungen und Erschütterungen aufgebrochen wird und durch die Verführungen in innere Kämpfe gerät, die den Miterlebenden seelisch durchkneten und ihn so geistige Wahrnehmungen mit und durch Faust erleben lassen.

Auch am Anfang des zweiten Teiles bebt in uns nach die Erschütterung der Gretchen-tragödie, – nun geht der Vorhang auf: Und an äußeren Gegenständen haben wir lediglich vor uns den schlafenden Faust als dunklen, zwar belebten, doch unbeseelten Körper, ganz in Ruhe. Nach der vorangegangenen, ungeheuren Spannung und gesteigerten Bewegung bis hin zu einem inneren Zerreißen im tiefsten Leid und Mitleid durch die Liebe entsteht da wie ein Freiraum im Physischen, ein Innehalten, und Geistiges kann glaubhaft einströmen – weil Faust wirklich geliebt hat: Die wesenhaften, heilenden Kräfte aus dem Nachtbereich im Zusammenwirken der Mutter Erde mit den Kräften des Kosmos sehen wir auf ihn einströmen. Und im Aufwachen ist er durchdrungen und durchtönt von all diesen Kräften, so dass seine Sprache erfüllt und ahnend mitschwingt in diesen, so dass die geistigen Wesen sich mit seiner Sprache in Einklang fühlen können, – bis er für die äußere Welt wieder ganz wach geworden ist. In diesem Moment aber werden die Wesen wieder unsichtbar.

So könnte man die Erschütterung auf Fausts Strebensweg durch die Helena-Szene am Kaiserhof und sein Paralyisiertwerden als eine Art Umstülpung erleben, die den Zuschauer fähig macht, in die Klassische Walpurgisnacht gemeinsam mit Faust einzusteigen. Wir werden in die Welt der Verwandlungen und Entwicklungen geführt, – wir erleben Werden und Vergehen und wieder ein Entstehen, fern von aller Gegenstandswelt, oder wie man noch sagen könnte: fern der Werkwelt. Auch Sprache und Gestik werden einen dieser Welt entsprechenden Charakter annehmen müssen. Bei all dem handelt es sich also um die augenblickliche Verwandlung, oder Verzauberung der sichtbaren Welt.

Anders steht der Musiker und der Sprecher vor uns. Sie sind als sichtbare Menschen nicht unmittelbar zum Kunstereignis dazugehörig. Musik- und Sprachräume

können, wie wir wissen, mit geschlossenen Augen intensiver wahrgenommen werden. Wir erleben den klingenden Raum als geistiges Beziehungsfeld, in dem wir mitschwingen, in den wir eingewoben sind.

Und wie ist es nun in dem eurythmischen Raum? Ist es nicht ein reiner Bewegungsraum, gleichzeitig ein Klang- und Sehraum, in dem nicht die Gegenstandswelt erst verwandelt werden muss? Sind die Bewegungsspuren nicht von vornherein Tore zu Kräftewirkungen, die sogar ein Abglanz von Offenbarungen und Wesenhaftem werden können? Die menschliche Gestalt erscheint als Beziehungsgeflecht aller Schöpferkräfte, und je ichhafter der Zugriff in diesen Bewegungsraum ist, desto stärker kann er Einblicke gewähren in die im Augenblick gewollten Beziehungen der menschlichen Gestalt zum Kosmos und umgekehrt. Geistige Räume können sich weiten oder konzentrieren. Bestimmte Bewegungsarten können die Bereiche der Seelenkräfte im Raume aufglühen, aufleuchten oder auch verfinstern lassen, andere wiederum die Elementar- und Naturwelt, ja, auch die Welt der Dämonen, der Unternatur erscheinen lassen. Selbst die Körperwelt kann als nicht in der Gegenstandswelt Erlebtes in Erscheinung treten rein durch die Art der Bewegung oder besser, durch die erstarrende Bewegung. Immer ist es eine Verzauberung des Bewegungsraumes, um was es sich auch handeln mag, und sei es der intimste Innenbereich, oder gar ein Hohlraum.

Nun komme ich endlich auf meine Ausgangsfrage zurück. Ich bin nämlich entweder in dem eurythmischen Raum und fühle mich dann z.B. gestört durch herumgeschwenkte Koffer und herumstehende Stühle, aber auch leibhaftige Menschen als Schauspieler oder sonstige Bewegungskünstler mit körperhaften Gesten und Bekleidungen; oder aber ich bin tatsächlich im Raum des Schauspiels, und dann kann es passieren, dass alles Eurythmische blass und verschwommen erscheint, weil der Thea-

terraum sich stärker aufdrängt. – Es kann aber auch sein, dass dann wiederum die Eurythmie versucht, durch astral-, körperhafte Bewegungen fast gegenständlich zu werden, um dem Theaterraum gewachsen zu sein. Der eurythmische Raum scheint mir dann verlassen zu sein. Nicht selten ist das Schauspielerische sehr gut, doch selten ist die Sprache dann in der Lage, in einen eurythmischen Raum einzudringen.

Anders ist es, wenn in dem Mysteriendrama Maria sich in der Meditation befindet, und wir als Zuschauer durch den ganzen Entwicklungsstrom vorbereitet sind, mit ihr Philia, Astrid und Luna zu erleben. In dem Augenblick ist selbst der Stuhl, auf dem Maria sitzt, kein Möbelstück mehr, und Sprache und Eurythmie können eins werden.

Nun hoffe ich, dass ich einigermaßen deutlich machen konnte, warum mir bei den Experimenten, Eurythmie und Theater zu vereinen, so oft dieses Gefühl der Reibung und des Aneckens entsteht.

Wie ergeht es Ihnen dabei?

## «welch schönes Jenseits ist in deinen Staub gemalt ...»

*Judith Oberndörfer, Nürnberg*

Am 6. und 7. April 2001 wurde in Hamburg die szenische Komposition «flügellicht» aufgeführt; ein Gesamtkunstwerk, entstanden unter der Regie von Andreas Voigt, in dem Eurythmie (Barbara Mraz, Tatjana Belskaja), Musik (Irina Suppes – Klavier, Friederike Bruhn – Violine) und Sprache (Anne Berg, Friederike Knabe – Solosprecher; Sprechchor) gleichwertig nebeneinanderstehen. Durch die Texte und Musiken vorwiegend jüdischer Künstler des 20. Jahrhunderts (wie z.B. P. Celan, N. Sachs, R. Ausländer, A. Pärt, A. Schnittke, A. Schönberg) wurde der Zuschauer durch ein Karfreitags- und Ostergeschehen geführt, das nicht in die Vergan-

genheit blickte, sondern gegenwärtig wurde.

Schon beim Betreten des Saals wurde der Besucher aus seinem Alltag herausgehoben und auf das Bühnengeschehen vorbereitet. Die Bühne stand offen. Der helle Hintergrund war blau erleuchtet. Auf dem Boden lagen verstreut schwarze Mäntel, wie hastig geworfene Lumpen oder abgelegte Hüllen, und darüber schwang ein Pendel unaufhörlich, die Stunde der Entscheidung einläutend.

Während das Saallicht erlosch, die Musiker das Proszenium betraten und auch der Sprechchor den Saal betrat, rezitierte Friederike Knabe einen Text von Friedrich Schiller (aus der Theosophie des Julius), wobei das Pendel im Hintergrund erneut ausschwang. Plötzlich fand sich das Publikum im Dunkel, in das ein durchdringender Akkord ertönte. Wach auf! rief er. Ganz auf sich gestellt, in sich gestürzt, begann sich nun der Zuschauer in das Geschehen auf der Bühne einzuleben.

Der Sprechchor trat auf, zog die schwarzen Mäntel an. Anne Berg trat in rotbraunem Mantel vor. Nun folgte ein Verlauf verschiedener Gedichte, durchsetzt von Musik, mal chorisch, dann wieder solistisch gesprochen. Der Chor bewegte sich auf der Bühne, Formationen bildend, verdichtend, auflösend, gerichtet oder chaotisch. Dazwischen geschah bisweilen ein anderes: Durch die Eurythmie leuchtete eine andere Welt herein, hindurch, die die harte Realität durchbrach.

Die Eurythmisten bewegten sich zwischen den Sprechern, so daß der Eindruck entstand: Hier und jetzt – nicht «in Himmelshöhen» und «Zeitenfernen» – ist das Ostergeschehen Wirklichkeit!

Der Zeitgenosse, der sich im Sprechchor wiedererkennen konnte, wurde durch alle Stufen des Schmerzes hindurchgeführt und durfte im Licht erwachen – hier und jetzt!

Es beginnt im Frühling mit der Ahnung, der Hoffnung auf ein Anderes. Doch dieses

Aufscheinende erlöscht nach und nach, ver-schwindet in ein Nichts harter Realität, in der der Mensch einsam zurückbleibt. Doch die Sehnsucht nach dem Anderen erwacht in ihm, er macht sich auf die Suche. Erst wenn er in sich selbst Tod und Auferstehung durchlitten hat, tritt er in eine andere Wirklichkeit ein, werden ihm neue Wege eröffnet, die ihn weiterführen ...

Keiner konnte hier bloß Betrachter bleiben; das Geschehen betraf jeden unmittelbar, wir standen alle darin. Zum Schluß folgte wieder eine große Dunkelheit, in der der Zuschauer wieder zu sich kommen konnte und sich fragen durfte, wie er selbst zu dem Erlebten steht. Die konzentrierte, innige Stille im Publikum hielt sich auch noch, als das Licht schon wieder auf-leuchtete; doch dann entlud sie sich in berührten Applaus.

Besonders überzeugte die Geschlossenheit des Programms, die auf die einheitliche Inszenierung zurückzuführen ist. Es paßte alles zusammen: die Auswahl der Texte und Musiken, ihre eurythmische und szenische Umsetzung, die Kostüme, die Lichtgestaltung. Neben der gekonnt gespielten Musik und der ungewöhnlich fein durch-gestalteten Eurythmie sei besonders die Sprache hervorgehoben; der Sprechchor – der vorwiegend aus Laien bestand – ließ die Dichterworte klar und bildhaft werden.

Eine wahrhaft moderne Inszenierung, die der Thematik durchaus gerecht wird!

## «Eurythmie macht Schule»

*Stimmen zur Lehrertagung Ostern  
2001 in Dornach*

*Susanne Hagemann, Öschelbronn*

Obwohl man zu einer Welt-Eurythmie-Lehrtagung eingeladen wurde, wagte ich mich als Heileurythmistin dorthin. Es gefiel mir, dass Dr. Heinz Zimmermann darum bat, nicht die negativen Erfahrungen auszu-breiten, sondern sich durch den gegenseiti-

gen Austausch der positiven zu inspirieren.

Durch den regelmässigen Wechsel von Vorträgen und Aufführungen mit dem eigenen Tun in den Arbeitsgruppen, fühlte man sich stets erfrischt. Ganz besonders beeindruckten mich die verschiedenen Auf-führungen der Schüler. Man konnte deutlich erleben, wie stark sie sich mit der Eurythmie verbunden haben. So wurde es sehr deutlich: Die Eurythmie hat Zukunft, es ist «nur» eine pädagogische Frage, ob sie in den Schülern erweckt werden kann.

Das gemeinsame Erleben dieser Tagung mit den Menschen aus 32 Ländern gab Mut und Kraft für die weitere Arbeit in der Eurythmie und wurde nicht zuletzt auch im-pulsiviert durch das abschliessende Plenums-gespräch, das u.a. deutlich machte, wie wichtig es ist, nicht nur die Schüler, sondern auch die Eltern, Lehrerkollegen und Ge-schäftsführer der Schulen für die Eurythmie zu begeistern!

*K. Beata Kux, Dornach*

Man ist immer wieder freudig überrascht, dass am Goetheanum Tagungen mit neuen Ideen stattfinden. So wurde zur interna-tionalen Eurythmie-Tagung vom 16. bis 20. April 2001 unter dem Thema eingeladen: «Eurythmie macht Schule». Hierzu waren nicht nur Eurythmisten und Eurythmie-lehrer gebeten, sondern auch Waldorfschüler und Eltern. Das Programm versprach denn auch einen bunten Strauss von Veranstaltungen im Grossen Saal des Goe-theanums, verschiedenste Eurythmie-Auf-führungen einzelner Schulen, sogar von weither aus San Franzisko/USA.

Ich möchte aber nur eine Eurythmie-Dar-bietung herausgreifen: «Noah» der Ecole Michael, Strasbourg.

Ca. 130 Schüler der Klassen 1 bis 12 waren angereist und wirkten mit bei dieser gross-artig bewegten und dramatischen Dar-stellung aus dem Leben Noahs, begleitet vom Sprechchor und Schulorchester unter

Leitung des Musiklehrers H. Dahan. Die eurythmische Regie wurde meisterhaft geführt von I. Postal und P. Dahan unter Mitwirkung von L. Schimmel. Es erschienen die Kinder auf der Bühne in wunderbarsten Formenspielen, freudig bewegt, ohne dass es zu irgendeiner Kollision gekommen wäre. Die grösseren Schüler der 10. bis 12. Klasse bezogen würdevoll die Kleineren der 1. bis 3. Klasse in die Geschichte mit ein. Und die 4.-Klässler bauten mit kräftigen Gebärden Noahs Arche. Die Mittelstufenschüler dagegen wirkten bereits selbständig und souverän als von Gott abgefallenes Volk oder als aufsteigende und alles verschlingende Wasserfluten. Unvergesslich auch schwebten die Kleinsten als wirkliche Vögelchen sich fühlend über die Bühne. Aber ebenso glaubhaft schlüpfen sie mit ihren eurythmischen Gebärden in alles kriechende Getier und verschiedenste Vierfüssler, denn sie hatten keinerlei spezielle Verkleidung.

Es war eine so beglückende Aufführung, weil die Freude der Kinder an der eurythmischen Darstellung auf die Zuschauer übersprang. Grosser, langanhaltender Applaus dankte für dieses entzückende Geschenk!

Dennoch verliessen wir recht nachdenklich den Saal, denn diese Schule, wie alle übrigen Rudolf-Steiner-Schulen in Frankreich, sind weiterhin bedroht: Ihnen wird ganz massiv Sektierertum vorgeworfen und neuerdings die Schliessung angedroht, weil ein Teil ihrer Schüler nicht alle vom Staat vorgeschriebenen Schutzimpfungen hat.

*Helga Daniel, Den Haag*

Nach etwa 2-jähriger langsam anlaufender Vorbereitung und einer Blitzorganisation mit Hindernissen im letzten 3/4 Jahr, hat die Eurythmielehrtagung zur pädagogischen Eurythmie tatsächlich stattgefunden! Es war die erste Tagung, in der die pädagogische Sektion und die Sektion für redende und musizierende Künste versucht haben, zusammenzuarbeiten. Auch wenn

schlußendlich die Einladungen sehr spät herausgegangen sind, haben sich doch über 600 Teilnehmer in Dornach eingefunden. Ein gemischtes Publikum: Oberstufenschüler, Eltern, Lehrer unterschiedlicher Fächer, Schuleurythmisten und Eurythmisten anderer Arbeitsgebiete. Neben den Arbeitsgruppen und Vorträgen standen Eurythmieaufführungen von Menschen verschiedenster Altersstufen auf dem Programm. Altersstufen im doppelten Sinne: das Lebensalter und das eurythmische Alter. So waren Kinder, Studenten, Amateure und Berufseurythmisten zu sehen.

Kinder: Sie haben im allgemeinen so lange Eurythmie wie sie in Kindergarten und Schule sind. Das eurythmische Alter der Studenten entspricht ihrem Studienbeginn – zu ein und dem gleichen Zeitpunkt fiel der Entschluß, sich neu mit der Eurythmie zu verbinden. Bei Amateuren und auch bei Berufseurythmisten ist das Eurythmiealter nicht so genau festzulegen.

Gerade durch die verschiedenen «Alters»- und Berufssituationen hatte man die Wirksamkeit der Eurythmie unmittelbar vor Augen: Die kleinen Kinder bewegten sich mit einer selbstverständlichen Leichte und Geschicklichkeit, die einen staunen ließ. Bei den Oberstufenschülern sah man die zarte, von innen erlebte Bewegung, die der Gebärde versuchte Ausdruck zu geben. Noch konnte nicht alles bis zur letzten Form kommen. Die Laiengruppe machte eine Innerlichkeit sichtbar, die eine tiefe Verbindung zum gezeigten Inhalt spüren ließ. Bei den Studenten konnte man sehen, wie die Eurythmie sich am einzelnen Menschen individualisiert, er sie sich zu eigen machen will. Die ganze Gestalt will Ausdruck für etwas werden und der Raum beginnt zu atmen und zu klingen. Die Künstler brachten Gestalt und Raum miteinander ins Gespräch. Ein geradezu atemberaubendes Panorama zog so im Laufe der Tage an einem vorüber. Der Sinn und die Möglichkeit der Eurythmie standen ganz einfach da.

Für mich bedeutete das aber auch gleichzeitig die große Frage: Wie können und müssen wir als Eurythmieschule heute ausbilden, um den jungen Eurythmisten genügend Rüstzeug mitzugeben? In so vielen Bereichen können sie wirksam werden. Bieten wir die Basis der Eurythmie so an, daß sie mit den Elementen sinnvoll spielen und sie somit in den verschiedensten Bereichen einsetzen können? Werden sie sich neue Arbeitsfelder erschließen können? Fühlen sie sich gerüstet genug, um die eigenen Impulse verwirklichen zu können? Große Sorgen sind das.

17 Studenten des 2. und 3. Jahres und der künstlerischen Ausbildung hatten am zweiten Abend der Tagung die Gelegenheit, auf der großen Bühne in Dornach zu stehen. Im Mittelpunkt stand die Demonstration einiger pädagogischer Übungen. Im Trimester zwischen Weihnachten und Ostern wurde zwei mal in der Woche abends 1 1/2 Stunden geübt. Dann folgte nach der Visitation und dem Osterabschluß ein intensives Übwochenende. Eine Woche später trafen wir uns in Dornach wieder, um noch einmal einen Abend und einen Vormittag in den dortigen Räumen und auf der Bühne zu üben.

Ich selbst bin sehr froh, daß das Projekt schließlich gelungen ist, haben die Studenten doch die vielfältigsten Erfahrungen mitnehmen können: Ein Stück «Garderobe» ist auch gleich geübt. Die rechten Farben herausuchen, das Kleid umändern – die Arbeit wird sehr real. Die Organisation der Reise und der Finanzen: Wenn man sich doch rechtzeitig eindeutig festlegen könnte! Und dann die Arbeit an den Übungen selbst. Sie erfordert große Disziplin. Nicht immer war sie allen möglich: Die pädagogischen Übungen können sich nur durch den Zusammenklang der Bewegungen einzelner Menschen in der Gruppe zeigen. Denen, die diesen Prozeß – trotz ständiger Lücken – kontinuierlich durchgetragen haben, gebührt an dieser Stelle ein besonderer Dank! Am Übwochenende, als dann schließlich

alle anwesend waren, habe ich ohne Rücksicht auf Empfindlichkeiten oder Eigenarten den Arbeitsprozeß eisern durchgeführt – auf Unsicherheiten und Tränen wurde keine Rücksicht mehr genommen. Das gemeinsame Essen und die Näharbeiten sorgten außerhalb des Saales für einen guten Rahmen. Bei allen Durchgangsprüfungen hatten wir Zuschauer, Freunde oder Kollegen, zum Schluß kam Barbara und hat die Generalprobe auf Video aufgenommen. Es war alles bereit für Dornach!

Während der Proben in Den Haag, aber schließlich erst in Dornach, fing die Gruppe an, ein Organismus zu werden. So wundert es nicht, daß bei der Aufführung auf der großen Baubühne jeder 100% innerlich nicht nur selbst da war, sondern sich auch innerhalb der Struktur der jeweiligen Übungen aus einem Panorama der Ganzheit bewegte. Ich spürte den ganzen Abend, während ich um die rechten Worte rang, um dem Publikum Wahrnehmungsaufträge zu geben, hinter mir auf der Bühne eine große Ruhe und Sicherheit in der Ausstrahlung. Als ich beim letzten Teil im Saal saß und alle Übungen hintereinander still gezeigt wurden, überzeugte mich vor allem die Wärme und Strahlkraft der Gruppe. Das war auch einer der häufigsten positiven Kommentare, die die Studenten in den nächsten Tagen zu hören bekommen haben.

### *Eindruck von der Arbeit an den pädagogischen Übungen*

*Astrid Kaminski, Eurythmiestudentin  
im 2. Jahr, Den Haag*

Als wir nach Trimesterabschluß das gemeinsame Probenwochenende hinter uns hatten, konnten wir gelassen erwartungsvoll unserem «großen Auftritt» in Dornach entgegensehen. Die Stimmung war konzentriert und herzlich: das fruchtbare Ergebnis eines mühsamen, aber kontinuierlich durchgetragenen Probens während des Trimesters.

In Dornach angekommen, herrschte eine zunehmende Spannung, die nicht nur von dem bevorstehenden Auftritt ausstrahlte, sondern auch dadurch entstand, daß wir gegenseitig wahrnehmen konnten, wie unterschiedlich wir uns in der mehr oder weniger neuen Umgebung zurechtfinden, – wie zögerlich oder bestimmt, schüchtern oder schwungvoll, interessiert, kritisch, liebevoll, mißtrauisch, ....staunend wir unsere Schritte setzten. So entstand vom ersten Moment an ein reger Austausch zwischen uns Studenten des 2., 3. Jahres und der künstlerischen Ausbildung; ein reges Interesse am Anderen, der auch wiederum ein Neuer war in dieser ungewohnten Umgebung. – Zusammen im Übraum fanden wir uns in einer einheitlich warmen und getragenen Stimmung, die sich dann beim ersten Proben auf der großen Bühne noch steigerte, und der ein oder andere Freudensprung nicht unterdrückt werden wollte.

Tatsächlich wurde aus dieser Stimmung heraus die Demonstration ein großer Erfolg. Es klappte alles, die notwendige Ausnahme einbegriffen, besser als je zuvor, und wir erfuhren solch eine konzentrierte, warme Lebendigkeit, daß die meisten gerne noch «stundenlang» weiter gemacht hätten.

Diese Zeitlosigkeit wurde allerdings vom Publikum nicht erlebt; dort gab es doch einige Regungen, die dem nahenden Ende weniger melancholisch entgegensahen. So war denn die erste uns entgegengebrachte Kritik: «zu lang», jedoch – wie wir in den nächsten Tagen in vielen Gesprächen erfahren –, war das eine durchaus verbreitete, aber keineswegs durchgängige Beurteilung. Sehr einstimmig wurde hingegen die Ausstrahlung der Gruppe geschildert: Die oben beschriebene Wärme und Freude am Tun haben wohl tatsächlich den ganzen Saal durchstrahlt.

Für mich war es ein wichtiges Erlebnis, zu erfahren, wie ein gemeinsames Wollen Licht sichtbar machen kann und somit eine Menschengruppe zu einem Lichtorgan der Erde werden kann. Diese große Möglichkeit, die in der Eurythmie lebt, wahrzunehmen, hat unseren pädagogischen Ehrgeiz befeuert. Denn gerade auch in den Kinder-aufführungen ist diese Licht (Wärme) – Qualität sichtbar geworden. Und staunend mußte man den Künstler – Eurythmielehrer schätzen, der die dazu nötige Formkraft gefunden hatte.

Einvernehmend trafen sich immer wieder Blicke, in denen sich eine stille Dankbarkeit aussprach, an dieser Kunst teilnehmen zu dürfen.

Gleichzeitig entstand an dieser Stelle auch die Frage nach der künstlerischen Eurythmie an sich.

Wie wird es möglich, die so erlebte Qualität, die weder bei den Kindern noch bei uns auf das Künstlerische an sich gerichtet war, in künstlerischer Zusammenarbeit zu entdecken und zu gestalten? Weniges ist da, um gerade auch den Kindern, die uns ihre große Offenheit der Eurythmie gegenüber bewiesen, einen zukünftigen Weg zu weisen, wenige eurythmische Bilder, die uns sehnsuchtsvoll aus der Zukunft heraus zusprechen. Auch das wurde deutlich. Auch das wird Aufgabe.

## Eurythmie in Las Palmas auf Gran Canaria

*Gia van den Akker, Den Haag*

...das Telefon läutete: Myriam Dominguez, die in Chatou (Frankreich) Eurythmie studiert hat und irgendwann einmal bei mir an einem Workshop teilnahm, fragte mich, ob ich in Las Palmas auftreten wolle.

Ende Februar reisten Francien Hommes, Pianistin, Anne van den Heuvel, Cellistin, und ich nach Gran Canaria, wo wir in herr-

licher südlicher Atmosphäre herzlich empfangen wurden. Myriam hatte für uns ein Auftreten in einem Theater und einen Workshop in einem Konservatorium geregelt.

Wir spielten mitten im Zentrum von Las Palmas in der «Cicca»: einer Bank zu der auch ein Theater gehörte. Die Bank sponsort Kunst, in dem sie ein eigenes Theater betreibt. Eine großartige Idee des Kunstsporing!! Wir waren in ihrem Programm mit aufgenommen. Es bestand aus einer Einleitung mit kleinen Demonstrationen, danach folgte ein 40 minütiges musikalisches laut-eurythmisches Programm, mit hauptsächlich modernen Kompositionen von u.a. J. Cage, A. Webern und S. Gubaidulina.

Ich spürte eine Offenheit und Wärme im Publikum, aber auch eine bestimmte Unsicherheit; es waren alles Menschen, die zum ersten Mal Eurythmie erlebten! Myriam Dominguez hatte einige ihrer Künstlerfreunde eingeschaltet. Meine Einleitung in Englisch wurde von einer kanarischen Schauspielerin, die sehr an der Eurythmie interessiert war und gern an einem Kurs teilnehmen will, übersetzt. Ein kubanischer Violinist assistierte bei der Beleuchtung, indem er die Partitur mitlas, um den Lichtwechsel angeben zu können.

Am nächsten Abend wurden wir zu einer Vorstellung von Monica, der Schauspielerin eingeladen, die eine Art Persiflage auf den Striptease war!

Bei einem späteren Besuch in einem Theatercafé hörten wir, daß unsere Aufführung bereits in aller Munde war und begeistert darauf reagiert wurde.

Zwei Wochen später ging wieder das Telefon: ob wir zurückkommen möchten und außerdem in einem Theater in Lanzarote auftreten wollen? Ja, natürlich!

## Stimmen vom Eurythmiefestival «Eurythmie Sehen – Erleben – Tun» vom 5.-11. Aug. 2001 am Goetheanum

### *Vorbemerkung von der Redaktion*

Das Festival hat sich zur Hauptaufgabe gemacht, vom Goetheanum aus die Tore zu öffnen, um Begegnung aller auf eurythmischem Feld Tätigen möglich zu machen.

Die kontroversen Darstellungen und Aufführungen hatten im Rückblick eine positiv weckende Wirkung für alle Beteiligten.

Die Aufgabe, die aus diesem Festival erwächst, ist, wacher mit den Kunstmitteln in der Eurythmie umzugehen.

### *Alan Stott, GB-Stourbridge*

Das Sommerfestival «Eurythmie Sehen – Erleben – Tun» am Goetheanum, organisiert von der Goetheanum-Bühne in Zusammenarbeit mit der Sektion für Redende und Musizierende Künste und performing arts services Basel, wurde von nur wenigen Menschen aus Großbritannien und Amerika besucht. Ausgewählte Gruppen konnte man erleben: insgesamt gab es 32 Aufführungen. Dieses zeigt, daß weder das Angebot, noch das Publikum repräsentativ für «die Lage der Eurythmie heute» waren. Eine klare und starke Anwesenheit und Beeinflussung durch den Tanz und andere Experimente im Dialog oder in Einbeziehung des Dramas und anderer Künste war zu erleben. Dieses Element war beabsichtigt und wurde von vielen als zukunftsweisend für die Eurythmie willkommen geheißen. Für andere enthält die Eurythmie von Anbeginn schon das Wesentliche der etablierten Schwesterkünste. Wir sind jedoch erst am Anfang ihrer Entwicklung. In Dornach wurden wir aufgefordert, unsere konkreten Beobachtungen mitzuteilen und nicht uns gegenseitig vorzuthetheorieren, um echte Wahrnehmung zu entwick-



keln: sich gegenseitig zu begegnen und davon bereichert zu werden.

Die Woche war ausgezeichnet organisiert. Am ersten Nachmittag gab die Goetheanum-Bühne Albert Steffens, *Karoline von Günderrode*. Für die Kinder gab es vielerlei Aktivitäten und täglich eine Märchen-Darstellung. Eurythmische Frühübungen wurden angeboten, sogar im Freien, sowie kurze Frühreferate; eurythmische Workshops und Meisterklassen, Künstlergespräche am Tag nach der Aufführung und eine Vielfalt von Nocturnes (Bachs 6. Cello-Suite; *Schwanengesang* von Tschechow; ein Lyrikabend; «Wasserklangbilder» – eine Konzert-Demonstration mit Klangbildern, erzeugt durch musikalische Schwingungen im Wasser, die auf eine Leinwand projiziert wurden). Dazu kamen ein Fest und zwei Podiumsgespräche. Begrüßt wurden wir mit einer Festivalzeitung und wurden gebeten, zur zweiten Ausgabe, die über Nacht am letzten Morgen erschien, mit Kommentaren und Eindrücken beizutragen. Durchaus eine große Leistung!

Besonders hervorzuheben waren die drei Aufführungen an jedem Abend. Für die erste mußte man zwischen drei Aufführungen wählen. Der Soloabend im Großen Saal wurde von Carina Schmid, Benedikt Zweifel, Isabelle und Hajo Dekker, Jan Baker-Finch, Melaine MacDonald und Alexander Seeger bestritten. Nach den Begegnungen während dieser Woche ist niemand derselbe geblieben: die Experimente, die Zweifel an den Traditionen, die Fragestellungen sind unvermeidlich in jeder Kunst heute.

Nach dem Lesen der Ankündigungen und Berichte verschiedener Produktionen, die nicht nach Großbritannien kommen, war es gut, sie zu erleben. Ich war froh, daß ich etwas zu tun hatte während des *Nussknacker*-Spektakels – Umblättern für Natalia Sichuralidse, eine hervorragende Pianistin aus Ost-Europa. Wie diese junge temperamentvolle Dame Tschaikowskys Musik liebte, die immer noch an einer der ersten Stellen für viele Osteuro-

päer steht! Viele waren gelangweilt im Publikum, trotz der hervorragenden Choreographie, besonders durch den Kitsch und den Hollywood-Einfluß in der Kostümierung, der Hintergrundkulisse, usw. Man sollte es doch dem Ballett lassen, war die Meinung vieler. Rob Barendsma war der künstlerische Regisseur, ein ausgebildeter Eurythmist, dessen vorherige Arbeit als Choreograph und Kostüm-Designer deutlich wurde. Er führte auch die Rolle des Nussknackers aus. Eine andere Aufführung – von ihm choreographiert (mit Masken und Kostüm-Design) – und ausgeführt durch das Fundevogel Eurythmie-Theater Wien – Strawinskys «Geschichte vom Soldaten» – zeigte auch einen leichten Wiener Charme. Die Eurythmie war hier dementsprechend dünn. Die Aufführung des Mond-Ensembles, die Geschichte von Selma Lagerlöf «Der Fuhrmann des Todes», mit Brigitte Müller (Sprache), Rob Barendsma (Regie), war eurythmisch von ganz anderer Qualität.

Die «Projektbühne Kassel-Hamburg-Järna» (Marianne Kleiser, Melaine MacDonald, Hans Fors, Alexander Seeger) führte auf mit Musik für Streichquartett von Philip Glass, György Kurtag und Henryk Gorecki. Die Künstler waren und sind wohlbekannte Eurythmisten und Eurythmie-Dozenten, die schon seit einer Weile stark zum modernen Ausdruckstanz hintendieren. Im Künstler-Gespräch am nächsten Tag drückten einige Teilnehmer ihr Interesse an den Beleuchtungseffekten und an den verschiedenen Aspekten der Körper-Bewegung aus. Andere fanden es schwierig, die versteckte Verbindung zur Eurythmie, die doch da gewesen sein sollte, zu erkennen und auch jedwede Beziehung zur Musik fehlte. Die Aufführung war nicht als «sichtbarer Gesang» gemeint.

Wenn dieses ein Sandkastenspiel sein sollte hat es sich gelohnt auf den 2. Teil des Abends, auf die Gubaidulina Sonate, meisterhaft von Béatrice Rauchs und ausdrucksvoll eurythmisch ausgeführt von Yuki Matsuyama und Yoichi Usami zu warten.

Zwischen diesen Extremen fand eine

Anzahl von Aufführungen statt: eine ein-drucksvolle lyrisch-dramatische Darstellung von und mit Donna Corboy, basierend auf ihrem eigenen inneren Suchen; eine zarte traditionell beeinflusste japanische Geschichte vom Eurythmie Studio Lula (Yoi-chi Usami und Yuki Matsuyama); «Walk the talk» von Circle-X Arts London, mit Cecilia Bertoni und Christopher Marcus mit Texten von Samuel Beckett, Botho Strauss und Dario Fo; «Durch die Wände des Nichts...» vom Inannaensemble Järna, mit Göran Krantz und Charlotte Veber-Krantz; «Light Cracks» vom Ensemble Trioscuro, mit Gail Langstroth und José Miguel de la Fuente Sánchez (Gitarre) ..., um nur einige zu nennen. Es war unmöglich, alles zu sehen.

Für die meisten Teilnehmer stellte sich die Frage, hervorgebracht durch das, was es hier zu sehen gab, ob all diese Tendenzen unter dem Namen «Eurythmie» stehen sollen. Aber wer ist in der Lage dieses zu beantworten, in einer Situation, wo wir alle ahnen können, wohin dieser Differenzierungsprozess führen könnte? Wir hörten, daß die brennende Frage jetzt nicht mehr ist «Was ist Kunst?», sondern einfach die existentielle Frage «Was ist?» Und doch ist es möglich zu sagen, was vom eurythmischen Ansatz her stammt und was nicht. Ganz konkret, fragte ein Teilnehmer, wenn «Eurythmie» auf dem Programm steht, und ich «Tanz» zu sehen bekomme, soll ich dann mein Geld zurückfordern? Sind alle meine Bewegungen «Eurythmie», weil ich ein Grundstudium durchgemacht habe? Ist alles «Geist», weil der Logos alles geschöpft hat und immer noch schöpft – ist jede Bewegung «Eurythmie»? Das würde heißen, daß wir alle noch im Paradies oder schon erlöst sind! Gibt es nicht Illusionen, Hindernisse und Schwierigkeiten, die zum Fall in die Schwere deuten? Daraus entsteht die Preisfrage: *Was ist mein Leib?* Gehört er «mir» sowieso, oder wird er mir ausgeliehen? Ist er ein Gefängnis, ein Armenhaus, ein Krankenhaus, ein Baum des Lebens, oder ein Tempel? 'Der

Leib ist für den Herrn,' sagt Paulus. Das richtige Überwinden des Materialismus und Egoismus ist das eigentliche Thema, jetzt wie immer.

Diejenigen Künstler, die Steiners Angaben über Bord werfen – einige ganz und gar – erleben die «Eurythmie-Tradition» als eine Einschränkung ihrer Entwicklung. Sie scheinen, wie Goethe es einmal auch ausdrückte, eine Spätpubertät durchzumachen. Wie schade, daß sie solch gute Schüler waren und diese Sachen nicht früher durchgemacht haben! Lästern bringt uns jedoch nicht weiter um zu sehen, ob Paulus recht hat, indem er auch weiter sagt 'der Herr ist für den Leib'.

Probleme auf andere Art konnten wir beim Else-Klink Ensemble Stuttgart erleben. Hier wurde die tragische Klaviersonate «Appassionata» von Beethoven zu einer virtuoseren Rossini-Ouvertüre reduziert. Das Andante con moto, das dem letzten Satz seine musikalische Bedeutung gibt, wurde ausgelassen. Die himmlische Geschichte «Ein Traum über das All» von Jean Paul wurde klassisch-eurythmisch interpretiert mit der Repräsentation sämtlicher Tierkreis-Gesten – was man nicht jeden Tag sieht. Beim «Karnaval der Tiere» von C. Saint-Säens gab es Esel, die wie Hasen herumrannten, und den Schwan, der, wie das Gelächter des Publikums bestätigte, sich selber zur Karikatur machte. Eine stehengebliebene Tradition...?

Es muß zugegeben werden, daß echte Künstler im Eurythmeum-Stuttgart ausgebildet wurden. Die Differenzierung zwischen «klassisch» und «avant-garde» in der Eurythmie trifft die Wirklichkeit einfach nicht. Vielmehr ist es eine Frage der Kreativität, wie Eduardo Jenaro meinte, einer der Referenten, der auch in der Festival-Zeitungsredaktion mit dabei war. Diese Differenzierung betrifft alle Künstler, wie auch die Gefahr, in Oberflächlichkeit und «bürgerlichem Geschmack» zu verbleiben. Es gab leider auch viel «illustrierte» Musik, sowie Versuche, sich zu höchst virtuoser Musik und

Kompositionen zu bewegen und die Extreme der instrumentalen Technik zu erforschen. Dies wirft Fragen auf und zeigt auch die Notwendigkeit, mit Musikern, insbesondere mit Komponisten, zu arbeiten.

Im Sozialen wurden einige Künstler von Stuttgart vermißt, die nur zu ihrer Auf-führung erschienen – höchst wahrscheinlich aus guten Gründen. Nach Schiller – so machte Joachim Daniel uns aufmerksam – müssen wir uns alle auf dem Pfad der Menschwerdung beweisen. Kunst wird zunehmend ein Soziales im Sinne von Josef Beuys.

Ein zweites Festival für 2003 ist eine Möglichkeit – aber wird es zu einer Trennung zwischen den Organisatoren vor diesem Datum kommen? Die Einzelgänger wird es natürlich immer geben. Die Ambitionen der letzten Jahrzehnte mit Parteien und ihren Anhängern werden mehr und mehr unwichtig heutzutage. Auf jeden Fall könnte für die zukünftigen Festivals eine breitere Auswahl von Gruppen und Solisten gewählt werden. Es gibt noch andere experimentierende und forschende Eurythmisten, die ihre Kunst geduldig ausüben, oft nur nicht immer im vollem Licht und Wirbel der Werbung.

*Der Auftakt ist vorbei*  
*Detlef Hardop, Falkensee*

Das Gesamtkonzept war stimmig und bis ins letzte Detail durchdacht und durchorganisiert. Alles dasjenige, was ich in den 70'ger und 80'ger Jahren als junger Mensch auf Tagungen vermißte, war nun da: ein Café zum kulinarischen Plaudern (bis 1 Uhr nachts geöffnet); Nocturnes in der Stunde vor Mitternacht (für die Nimmermüden); Eurythmie morgens um acht draußen in der Natur auf dem Rondell (*nicht* mit den alt-tradierten Übungen, wie man sie seit Jahrzehnten kennt!); Frühreferate, die sich nicht als Einführungskurse erschöpften, sondern von dem, was die Referenten in letzter Zeit bewegte, ausgingen (spannend weil biogra-

phisch und frisch); verschiedenartigste Workshops (einschließlich Meisterkurse); Künstlertreffs, wo der Dialog zwischen Publikum und Künstler ermöglicht, daß Erlebtes bewußter auflebt (und den Künstlern zugleich ein weniger amorphes Feedback als den Beifall gibt); und viele Parallelaufführungen, so daß jeder nach seinem Interesse und Geschmack auch kleinere Kammereurythmiedarbietungen erleben konnte, - und eine Kinderbetreuung, die mir eine Tagungsteilnahme zusammen mit meiner Gattin zum ersten Mal seit über einem Jahrzehnt überhaupt ermöglichte: bei den täglichen und wundervollen Märchen-darbietungen sowie den Kammereurythmieaufführungen sogar zusammen mit der ganzen Familie.

Eine Tagung, die bewußt auf die Vielfalt des Individuellen setzte. Selbstverständlich für ein Festival, das sich einer Ich-Kunst widmet? Eigenartigerweise bislang nicht, obwohl Eurythmie aus der Improvisation geboren wurde.

Traditionelle Eurythmie hat lange - wie der Italiener - primär mit den Armen gesprochen. Der Rumpf blieb dabei relativ starr. Muß das so sein? Oder geben die an der übersinnlichen menschlichen Gestalt abgelesenen Eurythmiegebärden auch Bewegungen her, die die *ganze* Gestalt ergreifen in einer Art, die zunächst an modern dance erinnern kann?

Der Schreiber dieser Zeilen ist auf diesem Festival überzeugt worden, daß sie es tun. Das zeigten eindrücklich einige der u.a. aus einer Laut-Improvisation entstandenen «Four Pieces» mit Marianne Kleiser, Melaine MacDonald, Hans Fors und Alexander Seeger, die Eurythmie als eigene Sprache in Dialog zu zeitgenössischer Musik von Glass, Kurtág und Gorecki setzten. Zu der Perfektion der Bewegung kam eine Beleuchtung, die den Betrachter nicht nur in Lichtstimmungen träumend einlullte, sondern ihn an dem Kontrast zur vollen und Fast-Dunkelheit zum Lichtphänomen erwachen

ließ und dadurch einen weiteren Kontrapunkt setzte.

Das ist nicht die Eurythmie, an die wir uns über Jahrzehnte gewöhnt haben, die aber bislang nur ein kulturelles Nischendasein führte. Gewohnheiten werden heute aufgebrochen, wie es die vielfältigen Aufführungen des Eurythmiefestivals am Goetheanum in eindrucksvoller Art zeigten. Einige empfinden das als Bedrohung der Eurythmie, andere erleben daran ein neues Anknüpfen an die ursprünglichen geistigen Impulse.

Jegliche Bewegung ist innigst mit der geistigen Natur des Menschen verbunden. Wird eine seelische Gebärde in eine aus dem Umraum entstehende fließende Bewegung gegossen, spricht diese unmittelbar eurythmisch. Das kann in Anlehnung an fertige Sprach- und Musikprodukte geschehen, ist aber umso überzeugender, je mehr die seelische Gebärde aus dem Bereich geschöpft wird, in dem Sprache und Musik urständen. Damit bewußt zu arbeiten ist Steiners Vision der Eurythmie, die groß und großzügig ist.

In der Festival Zeitung Nr. 1 schrieb Jurriaan Cooman, Co-Produzent des Festivals: «Die Eurythmie stand gestern nah am Abgrund, heute sind wir schon einen grossen Schritt weiter, befinden uns im freien Fall.» Schwerelosigkeit, möchte ich hinzufügen, entsteht erst im freien Fall. Insofern kann der freie Fall für die Eurythmie nur ein Glücksmoment sein, auch wenn er vielen Betroffenen zunächst schmerzlich oder bedrohlich erscheint.

Nach Rudolf Steiners eigenen Aussagen war sein Wirken am Anfang des 20. Jahrhunderts kein Weltenschicksal, sondern eine freie Tat: ein Auftakt, in Vorbereitung auf die Notwendigkeit einer kulturellerneuernden Bewegung aus geistiger Menschenkenntnis, deren Schicksalsmoment von Steiner zum Jahrhundertwechsel gesehen wurde – alles abhängig von Menschen, die – in Zusammenklang mit anderen geistigen Strömungen – diesen Impuls aus dem Geist ergreifen und realisieren. Es besteht Hoff-

nung, daß die «cultural creatives» (nach einem auf der Tagung von Eduardo Jenaro zitierten Ausdruck von Ray und Anderson) sich ihrer Aufgabe zunehmend bewußt werden und – allem Widerstand zum Trotz – sich nicht scheuen, erneuernde Wege zu gehen. Das mag liebgewonnene Vorstellungen brechen, die immer einen Hang zum Vergangenen haben. Eines haben Kunst und geistige Realität aber gemeinsam: es gibt sie ausschließlich in der Gegenwart. Darum ist gerade die Kunst auch so geeignet, den Menschen für seine eigene geistige Natur zu sensibilisieren.

*Cornelia Süper-Bäschlin, Gailingen*

Die Eurythmiekünstler im Ringen um Authentizität und Grenzerweiterung, das Kunstwerk der Prozess oder das Stadium des Existenzialismus in der Eurythmie.

*Gesehen:* haben die zahlreich erschienenen Menschen in dieser Woche viel –  
*ER-lebt:* war an die Grenze gebaut des Nichts-  
*getan:* hoffentlich nicht vertan.

Auffällig war an diesem Festival, dass eine bewusste Bearbeitung des Wahrgenommenen durch eine logisch, differenzierte Begriffsbildung nicht erwünscht war. Die Darbietungen wurden beliebig nach persönlichen Gefühlseindrücken sympathisch oder antipathisch beurteilt, ein wahrnehmendes Denken nicht daran geschult, Gespräche nicht geführt. Die künstlerischen Mittel der Eurythmie verleugnet bzw. offen ausgesprochen, dass man sich davon nun endlich befreit hat.

Geisteswissenschaft im Dienste der Persona, der persönlich beliebigen Meinung.

Um die eigenen Intentionen einiger der Veranstalter philosophisch zu untermauern, wurden Anleihen gemacht bei den culture creatives und postuliert, es ginge nicht mehr darum, ob es Eurythmie ist oder auch allgemein Kunst, sondern nur noch darum: Was ist! Das Seiende wurde als das Verb, das

Tun, eben als den Prozess definiert. «Wer nicht denken will, fliegt raus» (J. Beuys) [aus Referaten und Texten von Eduardo Jenaro, Anm. der Redaktion].

Die Veranstalter haben sich selbst aus dem Entwicklungsprozess der *Eurythmie*, der Lebensprozesse des Ätherischen, des kommenden Bewusst-*Sein*, welches ein substanzielles *Ich-Bewusstsein* ist (ICH BIN DER ICH BIN), herausgeschmissen. Die Sektionsleitung und die Vertreter der Hochschule für Geisteswissenschaft schützen den Raum, wo solches entstehen könnte, sollte?, nicht mehr. Das ist ein Mysterium unserer Zeit, dass der Ort okkultur Botschaft der Mensch selbst ist. Wenn Wahrnehmen und Denken zusammenfallen, dann ist das kein räumlich-zeitlich gebundenes *ER*-eignis. Trotzdem braucht die Eurythmie heute noch einen geschützten Raum, sonst kann sie nicht stattfinden.

Die «Verfälschung» war enorm, die Veranstalter haben nicht nur den Raum freigegeben, sondern sie haben sich selbst darin produziert, indem sie einen grossen Teil ihrer eigenen Vorstellungen initiierten, finanzierten, philosophierten und «redaktionierten» [in der Festival Zeitung, Anm. der Redaktion]. Welchen Anteil die Sektionsleitung und Bühnenleitung dabei hatte, ist nicht transparent. Carina Schmid habe ich nur einmal gehört zur Eröffnung des Festivals.

Es gibt auch die anderen! Ja, es gibt sie, die Eurythmisten, die sich der Wirklichkeit ihrer Person, der Welt und den sich daraus entstehenden Läuterungsprozessen, stellen. Das macht sie so echt, so authentisch. (Sie waren auch in den Nachbesprechungen, Künstlertreffs, wesentlich einfühlsamer und effizienter, so dass ein erquickendes Gespräch entstehen konnte.)

*... und solange du das nicht hast, dieses  
Stirb und Werde, bist du nur ein trü-  
ber Gast auf der dunklen Erde...*

Ein Festival in Zukunft ist gerade deshalb eine Notwendigkeit, weil die Quelle des Ätherischen erst anfängt ins Bewusstsein zu fliessen. Die künstlerischen Mittel der Eurythmie sind das adäquate Tor diesen Strom zu offenbaren.

### *Written in the week of the Eurythmy Festival*

Upon awakening one morning – thinking: we have many indications – Mantric Verses from Dr. Steiner for The Eurythmy, but no prayer. And so it came.

I think many of us carry a kind of bleeding wound after the August Festival and I want to thank you for your words in Saturday's closing circle. That that revelation of The Truly Human – never be so masked and hidden. That we can speak out of that (in silence too).

Hope? I don't even know if that's the word.

### *Gebet*

Vater  
lasse uns  
fühlend empfangen  
das von Herzen  
kommende  
bewegte Welten-Keimeswort

lasse uns  
würdig empfangen  
die Licht-Quell-Substanz  
alles Lebendigen

lasse uns  
im Herzen  
so sein,  
dass  
das Bewegte,  
Empfangene,  
aus Herzensbewegung  
weitergestaltet  
werden kann.

*Gail Langstroth, 8. August 2001*

# INHALTLICHE BEITRÄGE

## Der Grundstein – eine Willensdichtung!

*Beatrice Schüpbach, Eurythmistin, Dornach*

«Menschenseele!...- Mit diesem Ruf beginnt der Grundstein, und mit jeder Strophe ertönt der Ruf aufs Neue. In der eurythmischen Darstellung unterstützt die Beleuchtung diesen Ruf durch eine absolut rote Bühne; in der auffordernden, unübersehbaren Röte, in diesem Glanz des Lebens soll die erste Zeile gestaltet werden. Und, um es vorwegzunehmen, bei der jeweiligen letzten Zeile – «Menschen mögen es hören» – hat Rudolf Steiner die Eurythmisten angewiesen, die Strophe bei dem Verb «hören» mit einem kräftig-stampfenden Schritt zu besiegeln.

Diese Impulskraft am Anfang und am Schluss der drei Strophen weckt die Frage, mit welchen sprachlichen Mitteln das Willenselement wohl durchgetragen wird. Gleich in der zweiten Zeile folgt durch alle drei Strophen das Willensverb «lebest» in den Gliedern, «lebest» in dem Herzens-Lungen-Schlage, «lebest» im ruhenden Haupte. Wie anders ist die Wirkung, wenn Sie das Wort «lebest» ersetzen beispielsweise durch ein «(du) bist». Und dann, in Zeile fünf, ist jeder Einzelne gefordert: «übe», «übe», «übe».

Zwischen diesen Verben sind wir ausserdem durch die typischen Wortschöpfungen Rudolf Steiners zu verstärkter Aktivität aufgerufen. Raumeswelt, Geistesmeereswesen – Zeitenrhythmus, Seelenwesensfühlen – Ewigkeitsgründe, Weltgedanken. Was erleben wir bei solchen Zwei- oder Dreifachworten? Diese Substantive bringen uns innerlich in Bewegung, verlangen, dass wir eine Verbindung schaffen von einem Begriff zum anderen. Wir geben dem Dingwort ein Stück Verbcharakter. Die gefügte Form wird erlöst und in einen Prozess übergeführt. Viele dieser Wortschöpfungen sind im Grundstein zu finden; es bleibt dem Leser überlassen, zu schauen, an welch wenigen Stellen Rudolf Steiner einfache Substantive verwendet. Und wie steht es mit den Adjektiven? Sie sind selten. Hat es in der ersten Strophe deren zwei, dann drei, dann vier, so tauchen erst in der vierten Strophe sechs Eigenschaftswörter auf.

Doch zurück zu den sich wiederholenden Verben. Nach dem «übe, übe, übe» in den ersten Strophenhälften begegnen wir dann in den zweiten, kosmischen Hälften dem Wort «walten». Der Klang dieses Wortes hat eine Tiefe und Grösse, die Vertrauen und Fülle vermittelt und höchste Tätigkeit bezeugt. Im weiteren Gang ertönt die Aufforderung: «lasset» erklingen, «lasset» befeuern, «lasset» erbitten. Diese Tätigkeiten vermitteln den wesensgemässen Ausdruck wirksam werdender Kräfte der Hierarchien. Daraufhin «spricht» die Geistwelt und sie kann «gehört» werden. Wenn der Mensch hört, ist er in einer Schicht tätig, die tiefer liegt als beim Sehen. Beim Sehen kann er die Augen schliessen und sich so dem Eindruck entziehen. Beim Hören muss ich mitgehen. Ich muss am stets sich wandelnden Klang teilnehmen, mich dem Sprechenden aktiv zuwenden. Mit-teilung im Sprechen der geistigen Welt und Teil-nahme im Hören des Menschen kann diese beiden Welten verbinden zu fruchtbarem Erdenwirken. «Menschen mögen es hören».

Was sagen uns schliesslich die Verben der vierten Strophe des Grundsteines? Das Welten-Geistes-Licht «trat» in den irdischen Wesensstrom. Wie bildhaft und konturiert ist das Wort «trat», wie unverbindlich wäre die Formulierung: «kam» das Welten-Geistes-Licht...! Dann folgen all die Tätigkeitsworte mit der schöpferischen Vorsilbe «er-»: «erstrahlte», «erwärmet», «erleuchtet», nochmals «erwärme», «erleuchte». Das Bild der Hirten und Könige führt uns zu-

nächst in die Vergangenheit. «Erwärme» unsere Herzen, «erleuchte» unsere Häupter steigert sich zur Bitte für das Jetzt. Der Spruch kulminiert im Zukunftsstreben: «dass gut *werde*, was wir ... gründen und zielvoll führen *wollen*».

Abschliessend fassen wir zusammen. Der Willenscharakter des Grundsteines, des «Baues der Gesellschaft» findet seinen Ausdruck zu Beginn im Ruf an jede einzelne Menschenseele. Er fordert mich dann auf zum Üben, spricht auf dieser Grundlage zu mir von der Schöpferwelt des Vaters, von der Umkreissphäre des Christus-Willens und von dem zu freiem Wollen sich erschliessenden Geistgebiet. In der vierten Strophe verdichten sich dann die Motive bis zu einem Bild: Die Christus-Sonne führt uns im gemeinsamen Wollen.

Es steigt vor uns die plastische Gruppe des Menschheitsrepräsentanten auf. Hier hatte Rudolf Steiner das Sonnenmotiv in der Schaffensperiode des ersten Goetheanumbaues bereits gestaltet. In der sicher stehenden und zugleich kräftig vorwärts schreitenden Christusgestalt ist der Willenscharakter unseres Grundsteines fassbar anwesend.

## Vom Zusammenspiel der drei Raumqualitäten – Teil III

*Rosemaria Bock, Stuttgart*

Wie eine frühe Morgenröte erscheint uns heutigen Eurythmisten die gewaltige Imagination, die Rudolf Steiner im Vortrag «das Wesen der Künste»<sup>1</sup> schildert. Ein Hereinleuchten, Herannahen unserer neuen Tanzkunst, der Eurythmie, ist hier wahrzunehmen, zu erfühlen. Was will uns dies mächtige Bild, das hier ausgebreitet wird, heute sagen? Es stellt die grosse Rätselfrage an uns: Wie können wir «alles, was die Menschen drüben im Leben erfahren durch den Gleichgewichtssinn» befreien, erheben ins Geistige? Dieses wird von der Frau, die als die Kunst angesprochen wird durch das hohe Geistwesen mit der seltsamen Gestalt der drei Kreise, erbeten. «Nur durch dich», also nur auf der Erde, im Durchdringen des Leibes, im Vergeistigen der Sinneserfahrungen, kann Tanzkunst entstehen.

Die Frau tut wozu es sie innerlich drängt, «sie setzte einen Fuss vor den anderen, verwandelte die Ruhe in die Bewegung und verwandelte die Bewegung in den Reigen und schloss den Reigen in der Form ab.»

Diese Tat können wir relativ leicht nachvollziehen und können sie uns in den einzelnen Schritten aufschlüsseln. Doch die Voraussetzung dafür, dass die Frau zu diesem Tun fähig wurde, ist ja das Eigentliche: Sie musste ihre Seele mit dem höheren Wesen vereinigen, musste zuerst eine vollkommene Hingabe entwickeln. Und diese Hingabefähigkeit hatte sie sich durch das offene Wahrnehmen der Schönheit in der Natur erworben. Wärme durchströmte sie im Anblick der Schönheit. So konnte sie «Seele bleiben» in ihrem Tun und die Erfahrungen aus der irdischen Welt, «von der anderen Seite des Lebens», aufsuchen, sich zum Bewusstsein bringen und dann übertragen auf das höhere Wesen.

Wie kommen wir nun an die Erfahrungen heran, die wir hier in der Verkörperung mit dem Gleichgewichtssinn machen? Wir kennen unseren Gleichgewichtssinn nicht, wir spüren allenfalls dumpf seine Wirkungen. Dennoch können wir uns klarmachen, dass winzig klein im Felsenbein drei Bogengänge existieren, die mit dem Innenohr zusammen unser Gleichgewicht vermitteln. Diese drei Bogengänge sind auf zweierlei Weise «angekettet.» Zum einen liegen sie in einem Felsgehäuse, das sie wie die Nußschale die Nuss exakt umhüllt und sie somit ganz fest in ihrer Form und Lage hält. Zum anderen sind sie als Kreise unvollkommen, sind geöffnet, aber an den verdickten Öffnungen wiederum aneinandergeheftet und ange-

wachsen an das übrige Ohrsystem. Und doch kann trotz aller Befestigung Bewegung entstehen. Um die Bogengänge herum und in den Bogengängen eingeschlossen befindet sich Flüssigkeit, die durch ihr Strömen in den komplizierten Gängen und Windungen das Gleichgewichtsgefühl bewirkt.

Wir haben es also mit Strömungen zu tun, die im Felsen beschlossen in geordneten Kanälen verlaufen. Da die Bogengänge weder genau senkrecht aufeinanderstehen, noch im einzelnen genau den Körperachsen entsprechen, sondern teilweise erheblich (bis zu 45°) abweichen, ist eine genaue Parallelität mit den Raumesrichtungen nicht gegeben. Wir werden ganz auf das Strömende verwiesen. Nicht wie im Auge, wo ein exaktes Bild des Gesehenen erscheint, liegen im Gleichgewichtsorgan exakte Raumesrichtungen vor, die die äusseren Verhältnisse spiegeln. Feine Strömungsrichtungen müssen sich erst mit den Gegebenheiten der Schwerkraft und den aus ihr resultierenden Weltenrichtungen auseinandersetzen.

«Die Statik und Dynamik des inneren Menschen in bezug auf das Weltall lernen», das ist das Gehenlernen des kleinen Kindes. Nachzufühlen ist dies anfänglich in der Beschäftigung mit dem Gleichgewichtsorgan. Staunend vernehmen wir von Rudolf Steiner noch, dass «moralisch-geistig durchsetzt ist, was wir durch die Statik und Dynamik aufnehmen.» Im Gehenlernen «fliesst auch aus der Umgebung das Moralische ein»<sup>2</sup>. Muss nicht auch das eurythmische Gehenlernen gemeint sein?

So zeigt uns das Gleichgewichtsorgan einerseits in seiner Bildung und Lage, wie es von der Umgebung abgeschirmt, ja eingekerkert, und andererseits doch ganz verbunden mit der Erde und ihrer Schwerkraft ist, wie es mit dem Kosmos und seiner geistig-moralischen Strahlung in Verbindung steht.

Ein Vergleich mit der ganzen Menschengestalt sei gewagt: Auch im grösseren Organismus der Menschenbildung ist eine geheime, strömend dynamische Geometrie eingeschlossen, die jede Bewegung ausgleichend strukturiert. Unter den zahlreichen Figuren sei als Repräsentant das Pentagramm genannt. Es ist die innere Struktur des menschlichen Ätherleibes; Rudolf Steiner nennt es das «Knochengerüst des Ätherleibes»<sup>3</sup>. Nicht festgefügt in starrer Form, sondern fließend, beständig seine Strahlkraft aufbauend kennen wir es aus vielen Eurythmie-Übungen. Eurythmisierend befreien wir all diese verborgenen Formen, erlösen sie in der Bewegung und bringen sie in die Sichtbarkeit. So kann eine Beziehung der inneren Geometrie zu den Strömungsrichtungen im Gleichgewichtsorgan gefühlt werden.

Der erste Schritt – nach dem Einswerden mit dem Wesen – wurde von der Frau getan, indem sie die Ruhe in Bewegung verwandelte. Sie konnte in das Geheimnis des Gleichgewichtsorgans eindringen und Bewegung auslösen.

Beim zweiten Schritt kann die Betrachtung eines Kunstwerkes von Rudolf Steiner hilfreich sein: für den Treppenaufgang im ersten Goetheanum schuf er die Plastik der drei aufeinander senkrecht stehen Bogenformen. Es sind keine geschlossenen Kreise; die drei Bögen neigen sich wie beugende Gebärden, ja wie Verbeugungen in die drei Raumesrichtungen und bleiben offen, sprechen zueinander.

Für die «bewegte Plastik» der Eurythmie sind die drei Bogenformen wie Urbilder: Die Gebärde greift in den Raum hinaus, die Richtungen sind exakte Ziele und begegnen sich mit der äusseren Raumgestalt. Im weiteren Prozess biegen sich die Gebärden zurück, als wollten sie etwas umgreifen und schliesslich verinnerlichen. Zuletzt bleiben sie offen, keine Berührung mit sich selbst oder der Nachbargebärde entsteht, und wie zur Bestätigung schliesst die Gebärde in einer verstärkten, leicht ausgeweiteten Form, so als wollte sie «Charakter» bilden.

Hier sei als eurythmisches Beispiel die Form von Rudolf Steiner für die «Weltenseelen-geister» genannt: ausgreifend, umhüllend, sich gemeinsam biegend erscheinen die ersten



Formen, wobei das Rot die äussere Umhüllung schafft. Die letzten Formen richten sich langsam auf, gehen in plastischer Weise in die Hinten-Vorne-Richtung über und schliessen in gemeinsamer Gleichberechtigung.

Die Frau «verwandelte die Bewegung in den Reigen».

Der dritte Schritt, der den Reigen in der Form abschliesst, kann als das Einswerden, das Hineinwachsen in die vollkommenen drei Kreise, in die hierarchische Gestalt betrachtet werden. Diese Kreise sind losgelöst vom physischen Leib, und sie sind in sich geschlossen. Im irdischen Bereich kommen sie naturhaft nicht vor, es sei denn fluktuierend im Wasser oder Licht, jedoch auch nur als einzelne Kreise. Bewegungsmässig sind sie reine Form, keine plastizierende und erst recht keine persönliche Gebärde mehr. Sie sind nurmehr Bewegungsspur.

Was bedeutet dies eurythmisch? Im Grunde genommen ist dieser dritte Schritt ein unsichtbarer. Sehen können wir eine Bewegung nur als Spur, wenn sie gezeichnet ist. Im Bewegungsverlauf selbst sehen wir den Ausführenden in vielen räumlichen Positionen, die wir gedanklich, d.h. mit unserem Gedankensinn, in eine fortlaufende Linie zusammenfassen. Der Bewegungs- und Gleichgewichtssinn muss hier mit allen höheren Sinnen zusammenwirken. Und je bewusster und bewegungsmässig geschulter sich der Bewegende in den Raumformen bewegt, desto klarer vermittelt er den Schein einer Form.

Es gehört wohl zu den höchsten Fähigkeiten, die wir in der Eurythmie erringen können, eine Form losgelöst von der Gestalt und unabhängig von Gruppenpositionen im Raum erscheinen zu lassen. Abhängig vom inneren Vorgreifen, vom Sichtbarmachen der Intension und vom unsichtbaren Kometenschweif der durchlaufenen Form, kann die Spur wie ein Lichthaftes aufscheinen. Doch gelingt dies nur, wenn wir uns bewusst von der Illusion lösen, Form sei sichtbar Gezeichnetes.

Das hohe Wesen, das durch die Tat der Frau erlöst werden konnte und zur Tanzkunst wurde, das einerseits ein Teil der Frau wurde, andererseits jedoch hinaufgeführt wurde in das Reich höherer Hierarchien, will durch unser Raumbewusstsein immer wieder befreit werden. Über die «Reigenform» des zweiten Schrittes hinausgehend, führt der dritte Schritt in das Überräumliche, das in nicht-irdischen Kreisen lebt. Zwischen eurythmischer Form und äusserem Raum (repräsentiert durch den Bühnenraum) entfaltet sich dieser dritte Schritt. Er macht uns klar, dass der äussere Raum mit seiner gebauten Form und seiner Beziehung zum Publikum tatsächlich gebraucht wird. In der freien Natur kann die Eurythmie in ihrer Gestaltung und Aussage nur bis zum zweiten Schritt kommen, indem sie den Raum durch die Gruppe, z.B. im Kreis, ersetzt. Der dreidimensionale Raum wird in der Eurythmie mitgestaltet, erweitert, verengt, erhellt, verdunkelt. Ein wichtiger Helfer dabei ist das farbige Licht, das mit seiner Wirkung den Schritt ins Unsichtbare der Form unterstützt.

So wie die Eurythmie ursprünglich veranlagt wurde, sollen die drei Raumesrichtungen mit ihren Ebenen und den kosmischen Kreisen klar herausgearbeitet werden. Und dazu müssen wir uns der Bedeutung der frontal gelaufenen Formen bewusst werden. Die Hauptbewegungsrichtungen Hinten – Vorne und Rechts – Links können sich nur so in klarer Weise entfalten. Bei jeder Drehung oder anderen Ausrichtungen vermischen sie sich und korrespondieren nicht mit dem Umraum. (Siehe Teil I zu diesem Thema in Heft Michaeli 2000).

Es sprechen im eurythmischen Gestalten die drei Raumesrichtungen in ihren ganz verschiedenen Qualitäten miteinander:

Die Geometrie der menschlichen Gestalt,  
die Eurythmieform, die bewegte Plastik,

die äussere Raumgestalt, die eigentlich eine kosmische ist.

Viel beschäftigen wir uns mit dem zweiten Raumelement, das hier im übertragenen Sinne «Reigen»-Form genannt wurde. Es ist die reiche Welt der Eurythmieformen, der Standardformen und der vielen, vielen möglichen persönlichen Formentwürfe. Mit dieser Raumform beginnt oft die künstlerische Arbeit. Sie ist die Gegenwartsleistung, die aus dem Studium der Texte und Musiken erwächst und im Tun ausgefeilt wird. Dabei spielt immer die «geprägte Form» herein, ein Geschenk der ganzen Erd- und Menschheitsentwicklung. Wir verwalten diese Gabe, müssen sie uns aber immer wieder ins Bewusstsein rufen, damit sie im künstlerischen Arbeiten ihre Wirkung entfalten kann.

Die unsichtbare, «äusserer» Raumgestalt, bringt uns die grösste Herausforderung. Oft ist sie noch Zukunftsmusik. Sie ist «die Schöpfung aus dem Nichts»<sup>4</sup>, das «Dazwischen». Einen Übungsweg für diese Aufgabe finden wir zum Beispiel in den Formen von Rudolf Steiner für den ersten Teil des «Pater Noster», wo einerseits die Bewegung zwischen den Worten vollzogen werden muss, andererseits die unsichtbaren Räume durch die Gruppenbewegung aufscheinen können.

Und braucht nicht dies «Dazwischen» Grenzen, Grenzerlebnisse, die einen Raum erst erfahrbar machen? Von diesen Grenz- und Schwellenerlebnissen spricht die kosmische Strophe des «Äthermenschen», wie Rudolf Steiner den Wassermann-Menschen im Zusammenhang mit den Tierkreis-Bildungen nannte<sup>5</sup>. Diese Strophe spricht vom Opfern des Begrenzten, aber auch vom Gründen der Grenzen, wenn sie vermisst werden. Und schliesslich wird das Grenzenlose aufgefordert sich zu begrenzen. Dazwischen lebt der Strom und die Welle, die «verfliessend sich haltend, im Werden zum Sein sich gestaltend» erscheint<sup>6</sup>.

In der Gebärdensprache des «Äthermenschen» kommen alle drei Raumesrichtungen zum Ausdruck und sogar, im Gegensatz zu allen anderen elf Gebärden, die Bewegung durch diese Sphären hindurch.

Hier klingt zusammen, was in der Tierkreis-Bildung lebt mit der Imagination aus dem Vortrag<sup>1</sup>. Zum Opfer wird aufgerufen und zur Wahrnehmung des begrenzt-unbegrenzten Raumes wie ihn der «Äthermensch», der eurythmisierende Mensch, in Zukunft handhaben lernen soll.

- 
- |           |  |
|-----------|--|
| 1. GA 271 | «Kunst und Kunsterkenntnis»<br>28.10.1909 «Das Wesen der Künste»     |
| 2. GA 306 | «Die pädagogische Praxis»<br>2. Vortrag, 16.4.1923                   |
| 3. GA 101 | «Okkulte Zeichen und Symbole»<br>1. Vortrag, 13. 9.1907              |
| 4. GA 101 | 3. Vortrag, 15.9.1907  |
| 5. GA 279 | «Eurythmie als sichtbare Sprache»<br>10. Vortrag, 7.7.1924           |
| 6.        | Aus:«Zwölf Stimmungen» von Rudolf Steiner:<br>die Wassermann-Strophe |

## Rudolf Steiner und die Planetenmusik

Ulrich Göbel, Heggendorf

### *Meine Begegnung mit den «Skalen»*

Anfang der Fünfziger Jahre lebten die holländischen Damen Mary Wilbers und Wilhelmina Roevink als treue Mitarbeiterinnen der Komponistin Elsie Hamilton ausschließlich der Pflege der Planetenmusik in verschiedenen privaten Musizierkreisen, die sie ins Leben gerufen hatten: in England (bei Mr. Benedict Wood, Wynstones), in Bremen, in Freiburg (bei Dr. Doldinger), in Arlesheim (mit Dr. Marti) und vielleicht in wenigen anderen Orten. In Stuttgart war Prof. v. Albrecht ein Anhänger dieser Musik. Dann kam ein Kreis von sechs bis acht Interessenten in Ascona dazu, an welchem ich Gelegenheit hatte durch 1 1/2 Jahre teilzunehmen. Als ein Vortrag über Altgriechische Musik angekündigt wurde, besuchte ich diesen mit sehr negativer Stimmung, weil ich überall nach neuen Wegen suchte. Als aber die kleinen Kompositionen von Elsie Hamilton gespielt wurden, meinte ich: wenn die modernen Komponisten das altgriechische Tonsystem benutzt hätten, hätten sie, was sie suchten, besser ausdrücken können, (ich hatte kurz vorher das Violinkonzert von Alban Berg gehört). Im folgenden beziehe ich mich auf alles, was wir damals vermittelt bekamen.

### *Elsie Hamilton und Kathleen Schlesinger*

Elsie Hamilton wurde von Kennern als Komponistin durchaus ihren Lehrern und Studien-genossen qualitativ gleichgestellt. Sie war zunächst, aus Australien stammend, als Pianistin hervorgetreten und hatte dann in Wien bei Alban Berg Komposition studiert, denn sie hatte schon früh Musik «gehört». Doch sein System erschien ihr zu unfrei. Dann war sie in Paris bei André Gédalge, dem Lehrer von Debussy, Ravel und Honegger, welcher jedoch für das, was sie innerlich hörte, nicht gerade Verständnis zeigte. Er meinte, wenn das temperierte System Beethoven genügte, wird es für Elsie Hamilton auch ausreichen. Als diese kurz vor der Uraufführung ihrer ersten Oper stand, begegnete sie im Sommer 1916 Kathleen Schlesinger in einem Vortrag über die Tonarten Altgriechenlands. Sie ließ, als sie die Töne der Planetenskalen hörte, alles Vergangene liegen und komponierte sofort und nur noch in diesen Skalen, denn diesen entsprach, was sie im Ohr hatte. Bereits im Jahre 1917 hatte sie in Zusammenarbeit mit Kathleen Schlesinger ihre erste öffentliche Darbietung. Sie hatten in London ein kleines Orchester aufgebaut, wo durchaus größere Kompositionen, wie z.B. das im alten Ägypten spielende Musikdrama «Sensa» mit Text von Mabel Collins, aufgeführt wurden. Kathleen Schlesinger arbeitete am Britischen Museum in London als Mitarbeiter des archäologischen Institutes der Universität Liverpool und hatte die Auloi, welche Lord Elgin mitgebracht hatte, nachbauen lassen. Sie waren noch so gut erhalten, daß alle Maße feststellbar waren. Ein Oboist, der daraufspielen sollte, sagte schon als er sie sah: das geht nicht, denn die Löcher sind gleich groß und haben gleiche Abstände. Aber sie fand die Töne, die er dann doch spielte, so interessant, daß sie nun anfang, diese und andere Blasinstrumente, auch ägyptische Klarinetten und die Silberflöten aus Ur in Chaldäa, zu berechnen. Daraus ergaben sich eigenartige Tonreihen, denen allen ein gleiches Prinzip zugrunde lag, das sie die natürliche Tonleiter nannte. Besonders ausgebildet erschienen ihr die Tonleitern im Griechenland der, wie sie sagt, prae-aristotelischen Zeit, am deutlichsten in der zweiten Hälfte des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts, also der Zeit des Pythagoras. Dieses Musiksystem hat sie dann in ihrem 1939 erschienenen Werk «The Greek Aulos» begründet und ausgearbeitet. Dabei ver-

wendet sie die alten Namen: Dorisch, Phrygisch, Lydisch usw., denn jede Mysterienstätte eines Stammes hatte ihre eigene Skala. Pythagoras hat diese zusammengefaßt und berechenbar gemacht, während bereits seine Schüler, nachdem sie die Berechnungen hatten, beliebig neue Skalen erfanden. Pythagoras – seine Schüler sagten: Der Meister hat es noch selbst gehört – hat also das Gehörte anhand des Monochordes berechnet; bereits seine Schüler meinten, anhand der Berechnungen zu beliebigen Skalen kommen zu können.

### *Die Planetenskalen*

Was waren das nun für Skalen? Es wird überliefert, Rudolf Steiner hätte ihre Richtigkeit bestätigt und die Zuordnung zu den Planeten hinzugefügt. Es geht um eine Tonreihe, von der man sagt, sie verhalte sich spiegelbildlich zur Obertonreihe, und zwar um die jeweilige Oktave zwischen dem 8. und dem 16. Teilton. Man sollte sie nicht Untertonreihe nennen, denn sie liegt höher als die Obertonreihe. Um die Obertonreihe zu erzeugen, muß ich mit einem sehr tiefen Ton anfangen, denn ich muß die Saite – man macht das am besten praktisch auf einem Monochord – *teilen*: durch 2, durch 3 usw., das heißt ich spiele erst die ganze Saite, dann die halbe, dann ein Drittel usw. Dabei ist klar, daß jeder Ton, der physisch erklingt, seine jeweiligen Obertöne schon in sich enthält, sie klingen von alleine mit, deswegen sagt man auch Naturtonreihe; und je nach der Stärke der verschiedenen Obertöne entsteht die Klangfarbe eines Instrumentes. Man kann das sehr gut beobachten und demonstrieren. Die spiegelbildliche absteigende Reihe, die uns allein interessiert, müssen wir mit einem sehr hohen Ton beginnen, denn wir müssen jetzt nicht teilen, sondern die Länge der Saite *multiplizieren*. Z.B. beginnt man mit einem 16tel der Saite des Monochordes und verlängert die gezupfte Saite dann mal zwei, mal drei usw. Dabei entsteht eine absteigende Tonreihe, und eigentlich ist die Obertonreihe deren Spiegelbild. Mit dem Spielen der ganzen Saite haben wir dann den sechzehnten Teilton erreicht. Und wir bekommen von da wieder aufsteigend bis zum achten Teilton, der Oktave des sechzehnten, das Tonmaterial, aus dem die Planetenskalen bestehen. Die Naturtonreihe steigt auf vom 8. zum 16. Teilton, indem die Intervalle immer kleiner werden. Die andere Reihe spielt man vom 16. zum 8. Teilton, indem die Intervalle logarithmisch immer größer werden, und zwar wachsend vom Halbton (16-15) bis zum großen Ganzton (9-8). Wir haben also eine Leiter mit immer größer werdenden Sprossen, (etwas entsprechendes bekäme man, wenn man etwa auf der Geige die Halbtöne aufwärts in gleichen Abständen greifen würde). So entsteht eine Reihe von Tönen, die sich nach oben immer weiter öffnen, nach unten wieder zusammenziehen und schon dadurch den Charakter des Lebendigen zeigen. Und das ist das Wichtige dabei, nicht, daß alle Intervalle auch in ihrer reinen Form vorkommen oder daß es neben reinen Intervallen eben auch so interessante Töne gibt, wie die der Primzahlen 7, 11 und 13. Die Grundlage des Systems ist also diese nach oben sich ausweitende Reihe von Tönen. Leider (es wird eben noch etwas komplizierter) müssen wir aber nicht mit einem 16tel der ganzen Saite beginnen, sondern mit einem 22stel und dann vom Grundton bis zur Oktave, dem 11. Teilton aufwärts spielen. So erhalten wir die Sonnenskala, nachdem das Monochord auf den Grundton C 128, (und nur darauf bezieht sich diese Angabe Rudolf Steiners), gestimmt wurde. Danach werden nun die Instrumente gestimmt, und zwar alle Oktaven gleich. Die anderen Planetenskalen beginnen jeweils auf dem ihnen zugeordneten Ton innerhalb der Sonnenskala als ihrem Grundton, also jede auf einem anderen, weshalb man von ihnen als den «Modi» spricht. Durch Verdoppelungen und Halbierungen bekommen wir die tieferen oder höheren Oktavtöne. Der 8. Teilton ist dabei der Grundton der Saturnskala, 9=Jupiter, 10=Mars, 11=Sonne, 12=Venus, 13=Merkur und 14=Mond. Da der Mondton nicht

immer musikalisch brauchbar ist, kann er durch den 15. Ton ersetzt werden, dem einzigen, der nicht Grundton einer Skala ist, sondern ein Ton mit Sonnencharakter. So daß man also die Skalen entweder mit 14 oder mit 15 spielen kann. Allerdings den Mond nie mit 15, Jupiter und Saturn nie mit 14, (soweit reicht der Einfluß des Mondes sozusagen nicht mehr). Die Reihenfolge der Skalen in dieser Gestalt entspricht also der räumlichen Anordnung der Planeten, während die zeitliche Folge gebildet wird, indem man jede Skala mit dem ersten Ton des zweiten Tetrachordes der vorigen beginnen läßt: Man hat dann Saturn, Sonne, Mond, Mars, Merkur, Jupiter und Venus.

Dieses System stellt nun die Planeten-Skalen oder Sphären-Harmonien dar. Es sind hierbei natürlich die Planetensphären gemeint. Und unter Harmonie verstand man damals ein melodieartiges Klanggebilde. Man spielte die «harmonia» in zwei Tetrachorden aufwärts und abwärts und hatte damit bereits die ätherischen Bildekräfte des betreffenden Planeten zur Wirksamkeit gebracht. Was in unserer intellektualistischen Zeit so schwer zu verstehen ist, daß es sich hier nicht um eine Tonleiter handelt, die man nur abspielt, das bildet schon das Kernproblem der von Kathleen Schlesinger rekonstruierten Skalen. Im Unterschied zur Obertonreihe erklingen ja die Sphärenharmonien der Planeten zunächst ätherisch, noch nicht dem physischen Ohr. Um sie auch physisch hörbar werden zu lassen, muß man die angegebene Prozedur mit dem Monochord vollziehen. Aber dann hat man schon das, wovon Elsie Hamilton meinte, am richtigsten wäre es, wenn man nur von «Planetenmusik» sprechen würde. (Wenn man die Sache so betrachtet, sind das eben nicht mehr nur altgriechische oder Schlesinger-Skalen, denn die Planetensphären tönen sicher heute ebenso wie zu Pythagoras' Zeiten.)

Um darin komponieren zu können, muß man aber erst noch die Planetentöne verstehen lernen, diese ganz verschiedenen Charaktere der Grundtöne der Sphären-Harmonien, auf denen sich die in zwei Tetrachorden gespielten auf und absteigenden Leitern aufbauen. Man bekommt dann nicht nur Tonleitern sondern Tongeschlechter, auch nicht nur zwei, sondern sieben; denn die heutigen Skalen sind nichts anders als Rudimente der altgriechischen. Es sind nur zwei übrig geblieben: Mars wurde zu Dur, Venus zu Moll. Wenn man die sieben nun wirklich übt, also auf z.B. einer Leier erklingen läßt, dann bekommt tatsächlich jeder einzelne Ton als Grundton der Skala einen unverwechselbaren Charakter, sozusagen seinen eigenen Geschmack. Das ist natürlich mangelhaft beschrieben, besser ist es, an den Spruch von Ephesus zu erinnern, wo ja auch aus den Planetenkräften der Mensch gebildet wird. Und das ist es, wovon Rudolf Steiner gesprochen hat.

### *Die «Bestätigung» durch Rudolf Steiner.*

Am Samstag, den 9. April 1921 sprach Leopold van der Pals im Rahmen des Zweiten Anthroposophischen Hochschulkurses über «Die Musik und ihr Verhältnis zum Menschen». Als Einleitung dazu hielt Rudolf Steiner einen Vortrag mit dem Thema «Die Psychologie der Künste». (Abgedruckt in GA 271). Darin kamen folgende Worte vor: «Es lebte als Grundelement in allem Poetischen des Novalis das Musikalische, das Musikalische, die tönende künstlerische Welt, die sich offenbart aus der Weltenharmonie heraus und die das auch im Intimsten an der Menschenwesenheit künstlerisch aus dem Kosmos heraus Schaffende ist.» Zwei Tage später schreibt, darauf Bezug nehmend, Kathleen Schlesinger einen Brief an Rudolf Steiner, den auch Elsie Hamilton unterzeichnet hat. Sie bitten ihn um seine Hilfe, um das, was sie sich vorstellen, auch verwirklichen zu können. In einem zweiten Brief schrieb Kathleen Schlesinger über ihre Gedanken und Fragen zu den Vorträgen vom 23. und 24. April (in GA 204) und bittet ihn,

indem sie auf seine Ausführungen über die qualitativen Werte der Zahlen hinweist, um einem weiteren Vortrag, um «etwas tiefer in diese Sache einzugehen». Rudolf Steiner ist dann im Vortrag vom 5. Mai auf ihre Bitte eingegangen. Aber er spricht nun nicht wieder über Zahlen, sondern führt aus, wie im einzelnen die ätherischen Kräfte den menschlichen Organismus bilden. Er hat an die Tafel geschrieben:

Saturn: oberer Teil des ganzen astralischen Leibes

Jupiter: Denken

Mars: Sprache

---

Sonne: Ich

---

Mercur: Vermittlung des Astralischen mit der rhythmischen Tätigkeit des Menschen

Venus: Tätigkeit des menschlichen Ätherleibes

Mond: Anreger der Reproduction

Und dann sagt er: «Kein Herz wäre im menschlichen Organismus, wenn nicht die Sonne eben dieses Herz eingliederte, und zwar vom Kopfe aus, und keine Leber wäre im menschlichen Organismus, wenn ihm nicht diese Leber von Venus eingegliedert würde. Und so ist es mit den einzelnen Organen des Menschen. Die hängen durchaus zusammen mit demjenigen, was außerirdisch ist. Im Gehirn des Menschen wirken die Jupiterkräfte. In der ganzen Konstitution des Menschen, insofern er seinen astralischen Leib gesund oder krank einorganisiert hat in seine physische Organisation, wirken die Saturnkräfte. Der Mensch lernt sprechen dadurch, daß die Marskräfte in ihm wirken, und im Sprechen zeigen sich die Marskräfte.» Am 14. Juni (GA 342) sagt Rudolf Steiner zu Paul Baumann in einer verhältnismäßig sehr langen Ausführung auf dessen Frage nach der Musik im Kultus: «Durch dasjenige, was in ihm selber Ton wird, was musikalisch wird, ist der Mensch das Wesen, das aus der Sphäre des Musikalischen aufsteigt und befruchtet wird durch die Sphäre des Optischen, des Sichtbaren, so daß das Musikalische in der Tat dasjenige ist, das in uns aus der Welt heraus weiterwirkt. Wir sind durch Musik aufgebaut, unser Körper ist eine verkörperte Musik. Das ist im vollen Sinn der Fall. ...vielleicht wird man die Skala erweitern müssen, ... aber hauptsächlich dadurch bereichern, daß man den Charakter des einzelnen Tones erleben wird. ... Das erhoffen Sie doch auch, daß man dann im einzelnen Ton schon Melodien erleben wird? – Es ist tatsächlich so, daß man das kann. Da liegt eine Ausbildungsmöglichkeit.»

Rudolf Steiner hat also Kathleen Schlesinger geholfen, die vielen Einzelheiten ihres Systems, die vor allem aus Zahlen bestanden, zu ordnen, aber von ihm selbst kam immer wieder der Hinweis auf die der Musik zugrundeliegenden bildenden Kräfte der Planeten. Er hatte sie und Miss Hamilton noch sehr viel weiter führen wollen. Beide haben aber trotz allen guten Willens die Dringlichkeit seines Anliegens nicht rechtzeitig verstanden. Man lese den letzten Vortrag des Zyklus «Initiatenbewußtsein» auf dem Hintergrund der Tatsache, daß er Elsie Hamilton wie auch die beiden holländischen Damen gebeten hatte, dorthin zu kommen, um ihm vorzuspielen, sie aber waren nicht gekommen. Doch will ich nicht vorgreifen.

Kathleen Schlesinger war Ende Mai 1921 wieder in London und schickte die Kithara, die sie hatte bauen lassen, als Geschenk für das Goetheanum nach Dornach, während Elsie Hamilton längere Zeit in Dornach verweilte. Sie schrieb am 31. Mai an Rudolf Steiner mit der Bitte um eine Begegnung, «um mich auf den richtigen Weg zu der Musik der Zukunft zu setzen.» Das ist dann auch geschehen, aber bevor sie Rudolf Steiner überhaupt getroffen hat, spricht sie in diesem

Brief bereits aus, was die ganze Tragik ihres musikalischen Schicksals war und blieb: Das «Interesse» der anthroposophischen Musiker. Aber ich schreibe am besten den ganzen Brief ab: «Verehrter Herr Dr. Steiner. / Sie werden sich vielleicht daran erinnern, daß Sie vor einigen Wochen die Liebenswürdige gehabt haben, das alte Musiksystem der Griechen der pré-Aristotelischen Zeit mit Miss Schlesinger aus London zu untersuchen. / Seitdem habe ich hier in Dornach darüber gesprochen mit denjenigen, die sich für die Musik interessieren. Das haben sie alle sehr interessant gefunden; einige sind jedoch der Meinung, daß es nicht zusammenpaßt mit den Mitteilungen, die Sie über die Musik schon herausgegeben haben. / So bin ich ganz betrübt, daß ich vielleicht einen falschen Weg betrete; besonders daß ich andere Leute auch verführe, – weil man immer einige Nachfolger findet, wenn man auch noch so dumm ist. / Miss Schlesinger behauptet nur, daß sie das alte Musiksystem der Griechen richtig zusammengestellt hat. / Eigentlich bin ich alleine daran schuld, daß ich dies jetzt wieder gebrauche in meinen Compositionen als eine musikalische Sprache, die ich durch mein kleines Orchester in London veröffentlicht habe. / Möchte ich dann Sie bitten, mir einige Minuten zu geben, um mich auf den richtigen Weg zu der Musik der Zukunft zu setzen? / Dadurch würden Sie mir einen sehr großen Dienst leisten, den ich hoffe in der richtigen Weise zu erkennen indem ich den starken Wunsch habe, der Menschheit wirklich behülflich sein zu können. / In tiefster Verehrung / Ihre ergebene / Elsie Hamilton.»

Aus dieser Begegnung ergab sich, daß Rudolf Steiner beide Damen bat, gleich ganz nach Dornach überzusiedeln. Elsie Hamilton sollte seine Worte vertonen (außer ihr hat er niemanden darum gebeten) und für die Mysteriendramen einschließlich des fünften, die im Sommer 1923 aufgeführt werden sollten, neue Musiken in den Planetenskalen schreiben.

In der Fragenbeantwortung vom 5. Januar 1922 (303), welche die einzige öffentliche Äußerung Rudolf Steiners über die «Modi der Miss Schlesinger» enthält, bringt er die Skalen in Zusammenhang mit der «intensiven Melodie», der Melodie im einzelnen Ton.

Es wird berichtet, daß Rudolf Steiner Kathleen Schlesinger immer besucht hat, wenn er in England war, also im Jahre 1922 dreimal. Was wohl aus der Kithara geworden ist? Ob sie im Goetheanum verbrannt ist? Lothar Gärtner, aber auch Edmund Pracht haben sie jedenfalls gekannt.

Innerhalb der Tagung in Penmaenmawr in der zweiten Augushälfte 1923 hat Kathleen Schlesinger einen Vortrag über die Planetenskalen gehalten und eine erste Aufführung der «Modalischen Eurythmie» angekündigt. In dem gedruckten Programm heißt es dann: «The Modal Eurythmie used in «*Agave*» was devised by Miss Kathleen Schlesinger for use with music composed in the modes, and has been approved by Dr. Steiner.»

Es gibt noch manche überlieferte Aussagen. In Aufzeichnungen von Nanda Knauer steht: «Auf dem Krankenlager sagte R. Steiner zu Frau Dr. Wegman: Es ist von größter Bedeutung, wenn Menschen es aufnehmen (die Planetenskalen).» Hildegard Mögelin schreibt in einer Arbeit über die Tonspirale: «R. St. wollte seinerzeit sämtliche Instrumente in Dornach auf die Planetenskalen stimmen. (Jan Stuten bestätigte mir das.)» In Notizen von Dr. Ilse Knauer steht: «Bericht von Frl. Wilbers. Zu Miss Schlesinger und Hamilton sagte R. Steiner 1921, die griech. Tonskalen sind der Keim für die Musik der Zukunft. Stuten wurde im März 1925 von Dr. Steiner ans Krankenbett gerufen, ob er an der griech. Musik gearbeitet habe, aber er hatte es noch nicht.»

Im Herbst 1920 hatte ja Rudolf Steiner die Musiker gefragt, ob sie verstehen könnten, daß man im einzelnen Ton schon eine Melodie hören kann. Er meinte, daß beim Malen schon etwas gelungen sei von einem «Malen aus der Farbe heraus», etwas entsprechendes wäre auch auf musikalischem Felde möglich. Er bricht dann das Gespräch darüber ab, kommt aber bei

vielen Gelegenheiten darauf zurück. Wenn man bei dem bleibt, was bezüglich der Musik von Rudolf Steiner selbst an Impulsen ausgegangen ist und versucht, alles zu überschauen, dann erscheint es nicht mehr eindeutig, was er unter «dem Musikalischen» verstanden hat. Die musikalischen Inspirationen der Komponisten kommen aus dem Devachan. Worauf er aber immer wieder hinweist, ist sozusagen «nur» ein neues Hören. Das Ohr soll im Ton so wie das Auge in der Farbe lernen, mehr wahrzunehmen, als die Außenwelt, es soll die ätherischen Bildkräfte empfinden. Insofern geht es gar nicht darum, ob Rudolf Steiner etwas bestätigt oder angegeben hat, sondern vielmehr wovon er meinte, was man selbst tun sollte, oder wenigstens sich bemühen sollte zu lernen. Und im Zusammenhang mit den «Skalen» hat er eben auf die ätherischen Kräfte der Planeten hingewiesen und auf die «intensive Melodie». Wenn man wirklich sich «im musikalischen Empfinden daran gewöhnt», bekommen die einzelnen Töne der Skalen erst jeder seinen besonderen Charakter, den man dann auch erleben kann; die Töne der temperierten Skala klingen demgegenüber alle gleich.

Rudolf Steiner sah in den Skalen den Keim für eine Musik der Zukunft, aber ich habe erst jetzt gelesen, daß auch von ihm die Bemerkung stammen soll, daß es noch zu früh sei dafür. Man muß halt die Musikinstrumente umstimmen und -bauen und kann dann nicht mehr Mozart und auf der Orgel Bach oder Reger spielen. Ich fürchte, daß es vor allem äußere Gründe sind, die eine solche Umstellung verhindern. Meines Wissens ist Elsie Hamilton bisher die einzige, die sich – aufgrund ihres «Gehörs», also doch aus inneren Gründen – vollständig umgestellt hat. Auch gibt es leider keine entsprechenden Musizierkreise von Musikliebhabern mehr. Auf der Musikertagung 1926 haben Kathleen Schlesinger und Elsie Hamilton die Skalen und die neue Musik vorgetragen, doch nur wenige haben daraufhin zu deren Pflege eine Arbeitsgruppe gebildet, die dann auch nicht sehr lange bestand. Lediglich die holländischen Damen Mary Wilbers und Wilhelmina Roelvink haben diesen Impuls so weitergetragen, daß er ihr eigentlicher und ganzer Lebensinhalt wurde.

Ich selbst habe mich, seitdem ich vor 50 Jahren mit den Skalen bekannt wurde, eigentlich immer irgendwie damit befaßt. (Ich habe mir eine «Jupiterflöte» aus Plexiglas gebaut und eine kleine Orgel bauen lassen, die regelmäßig gespielt wird. Meine erste Leier habe ich nach einer Skizze von Lothar Gärtner gebaut, wo er mir die Kithara von K. Schlesinger aus der Erinnerung aufgezeichnet hat). Aber erst seit der Begegnung mit Nanda Knauer, nicht lange bevor sie starb, habe ich auf ihre Anregung hin angefangen, alles zusammenzustellen, was damit zu tun hat, um es weitergeben zu können. Die Briefe an Dr. Steiner bekam ich freundlicherweise von der Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung, Dornach, mit der Erlaubnis, sie im Rahmen meiner Arbeit zu verwenden.

*Rudolf Steiner  
Der Ostergedanke der ephesischen Mysterien*

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

*Dich beschenkt des Mars erschaffendes Klingen  
Und Merkurs gliedbewegendes Schwingen*

*Dich erleuchtet Jupiters erstrahlende Weisheit  
Und der Venus liebetragende Schönheit*

*Dass Saturn´s weltenalte Geist – Innigkeit  
Dich dem Raumessein und Zeitenwerden weihe !*



## Anmerkungen zu den Konsonanten vom Gesichtspunkt der Lautsprache

Daniel Hartmann, Gersheim

Rudolf Steiner führt im «Lauteurythmiekurs» die Laute für die Eurythmie so ein, dass er ihnen einen seelischen Inhalt als Grundlage für die Bewegung gibt. Er gibt keine Wortbeispiele für die Laute, es sei denn, die seelischen Charakteristika ergeben in bestimmten Lautfolgen Worte, die die jeweiligen seelischen Qualitäten auch zusammenhängend ausdrücken, widerspiegeln («Leim», «rasch», «husch»)<sup>1</sup>. Er hält sich bei der Besprechung der Laute im wesentlichen an die Reihenfolge des Alphabets. So finden sich, mit einer Ausnahme, in allen *Konsonanten*-Buchstaben *Laut*-Bewegungen für die Eurythmie. Außerdem fügt sie zwei *eigene* Laute hinzu. Im selben Kurs bemerkt Steiner an späterer Stelle, dass er «für die Charakteristik der eurythmischen Geste bisher den Ausgang genommen hat von der Lautsprache her,» (er wird jetzt die Tierkreis-Gesten einführen) und fügt einen Nachsatz hinzu, der einigen Deutungsspielraum bieten kann: «wenigstens in gewissem Sinne von der Lautsprache her»<sup>2</sup>. Und so untersucht eine *phonetische* Betrachtungsweise die Laute, die der Mensch *ausspricht* und kann in einigen Lauten, für die die Eurythmie Gebärden hat, keine eigenständigen Laute erkennen. Zudem differenziert sie zwei Laute in nochmals je zwei verschiedene und findet noch einen weiteren Laut<sup>3</sup>. Damit sind Unterschiedlichkeiten zwischen einer *hörbaren* Lautartikulation des Sprechenden und den *sichtbaren* Eurythmiegesten des Bewegenden angedeutet. Es geht im Folgenden nun in erster Linie darum, den sinnlich wahrnehmbaren Gehalt einiger Sprachlaute darzustellen, was vielleicht auch eine Grundlage für die eurythmische Geste sein kann. Die Überlegungen möchten eine Ergänzung zur allgemein üblichen eurythmischen Sichtweise sein.

### C H S S C H

Es ist *lautgerecht*, dass die Eurythmie das X nicht hat, denn es ist kein Laut, sondern es sind zwei Laute, die es schon anderweitig gibt: [ks]<sup>4</sup>. Andererseits hat sie einen *eigenen* Laut (auch mit Figur), den man sonst nicht gewohnt ist, für den es auch kein eigenes Buchstaben-Zeichen gibt. Er wird geschrieben als CH, obwohl er nicht C+H ist, sondern als Blaselaut entweder weich [ç] wie in «Ich», oder hart [x] wie in «Rauch» ist. Deshalb sollte er auch verschieden bewegt werden. Auch das S bräuchte eigentlich zwei Lautzeichen: eines für das stimmhafte [z] wie in «Sonne», eines für das stimmlose [s] wie in «Haus» (im Deutschen nur am Wortende). Somit müsste es auch zwei sich deutlich unterscheidende S-Bewegungen geben. Die Eurythmie hat auch eine eigene Bewegung (allerdings keine Figur) für den wichtigen und schönen Laut SCH [ʃ], der im Deutschen nur stimmlos ist, ebenfalls kein Zeichen hat und schon gar nicht S+C+H ist.

### C Z Q V

Nun hat die Eurythmie vier weitere Bewegungen für Laute, die vom Lautsprachlichen her keine selbständigen Laute sind. Das C war im alten Latein (und unsere Schrift ist ja lateinisch) ein [g] und [k]. Als später das G geschaffen wurde, war es nur noch [k]. Es hat im Deutschen den *Lautwert* [ts], im Englischen und Französischen [s], im Italienischen [tʃ], im Spanischen [θ] – aber niemals [«c»]; diesen Lautwert gibt es nicht! Freilich, keiner würde es wagen, den «Regenten für die Gesundheit»<sup>5</sup>, «der das Leichtsein nachahmt»<sup>6</sup>, aus dem eurythmischen «Alphabet» zu verbannen. Dennoch: man spricht [t]+[s] – ein C gibt es nicht. (Ein kosmischer

Aspekt, z.B. der Tierkreis, bleibt jetzt unberücksichtigt.) – Ebenso ist es beim Z, das «heiter stimmen will»<sup>7</sup>; es ist auch ein [ts] und damit kein eigener Laut. In der Eurythmie sind beide Laut-Bewegungen zwar nicht voll «etabliert» – sie haben keine Figuren –, aber besonders das C hat einige Bedeutung, zumal wegen seiner Stellung im Tierkreis, in der Waage (oder müsste man jetzt sagen: das «sogenannte C» hat *nur* seine Bedeutung *auf Grund* seiner Tierkreis-Position?) – Das Q, eurythmisch eine «schmerzvolle Reaktion»<sup>8</sup>, wird gelegentlich bewegt; es ist lautlich [kw] und muss daher ganz ausscheiden. – Das V schließlich ist im Deutschen stimmlos [f] wie in «Vogel». Wenn es es stimmhaft [w] wie in Vase ist, ist es ein Fremdwort. Es ist ein überflüssiges Zeichen. Daher ist es richtig, dass es in der Eurythmie weniger als Laut bewegt wird und es ist auch etwas anderes gemeint, wenn man «es empfindet als etwas in der Hand haben»<sup>9</sup>. Und so haben wir auch im Eurythmisieren des «griechischen Rufs und Gruß' EVOE»<sup>10</sup> eine geistig-seelische Geste, wovon das Händegeben ein Überbleibsel ist<sup>11</sup>.

## NG J

Die phonetische Lautsprache findet nun noch einen Laut, der weder als Zeichen im Alphabet noch als Bewegung in der Eurythmie vorkommt: der Nasallaut NG [ŋ]. Er ist keine Zusammensetzung aus N+G, wie das Alphabet glauben machen will und eine Bewegung aus N und G zu kombinieren wäre zu billig. Ist er nicht so schön und eigen (wie z.B. das Wort und der Begriff! «Engel»), dass er eine eigene charakteristische Bewegung und eine Figur bekommen sollte? – Und fehlt nicht auch eine Figur für den Brauselaut J, der in der Eurythmie eher stiefmütterlich behandelt wird, weil er angeblich kein «richtiger» Laut ist? Weit gefehlt! Es gibt keine vergleichbare Lautmöglichkeit.

[ b ç x d f g h j k l m n ŋ p r s z f t w ]

Das ist die Konsonantenfolge, die sich aus der Lautsprache des Menschen ergeben würde. Es sind zwanzig konsonantische Lautmöglichkeiten der deutschen Sprache<sup>12</sup>. Für die Eurythmie hieße das, dass CH und S auf zwei unterschiedliche Weisen bewegt würden und dass NG eine originäre Bewegung bekäme. Verdienten NG, J und SCH nicht auch Figuren? Nicht zuletzt wegen dieses Gesichtspunktes zeigt sich die große Schwierigkeit im Umgang mit dem C. Dass Q, V und Z keine «echten» Laute sind, mag man vielleicht hinnehmen; aber doch in jedem Fall das C! Interessant ist in jedem Fall, dass Steiner dafür keine Figur gegeben hat. Es ist kein Laut der Sprache. Ist die eigentümlich zarte und sympathische Bewegung schon eher eine der «Formen, die aus dem menschlichen Organismus folgen können»<sup>13</sup>, ähnlich den Tierkreisgesten?

Dieser Aufsatz wollte darauf hinweisen, was lautlich als Sprache des Menschen sinnlich hörbar vorliegt, um eine Grundlage für die Behandlung *gedichteter* Sprache zu haben. Ein anderer, weiterer Gesichtspunkt ist der des ätherischen Menschen, ein nächster der des Makrokosmos', des Tierkreises. – Es sei noch ein berühmtes elegisches Distichon in Lautschrift (nicht für die Vokale) hinzugefügt, was die besprochenen Laute enthält; es kann zeigen, wieweit man vielleicht noch am Buchstaben hängt.

aux das föne muss fterben das menfen und götter betswinjet  
niçt die eherne brust rührt es des stügifen tseus  
einmal nur erweiçte die liebe den fattenbeherrfer  
und an der fwelle nox ftrej rief er tsurück zein gefenck.»

(...)

aus «nänie», fon friedriç jiller

- 1 Rudolf Steiner. Eurythmie als sichtbare Sprache: Dornach, 1979. S. 59ff.
- 2 ebd. S. 171
- 3 Heinz Ritter-Schaumburg. Die Kraft der Sprache: München: 1985. S. 253ff. (Auf diesen Untersuchungen fußen die Ausführungen hier.)
- 4 [ ] Lautschriftzeichen der «Association Phonétique Internationale»
- 5 Eurythmie als sichtbare Sprache. S. 65
- 6 ebd. S. 64
- 7 ebd. S. 76
- 8 R. Steiner. Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie. Dornach: 1982. S. 22
- 9 ebd. S. 20
- 10 ebd. S. 39
- 11 ebd. S. 40
- 12 Ritter fordert noch zwei weitere Laute ein, die ich für die deutsche Dichtung nicht anerkennen möchte: ein stimmhaftes SCH finde ich nur im Französischen («jardin») und ein stimmhaftes hartes CH nur in der Schweizer Mundart («Chuchichäschtli»).
- 13 Eurythmie als sichtbare Sprache. S. 171

## Der Reigen der Künste als Übungsweg für die Zusammenarbeit von Eurythmist und Musiker

*Heiner Glitsch*

Die Kulturgeschichte lässt sich in die Folge der grossen Stilepochen gliedern. Eine andere Einteilung richtet sich nach der leitenden Stellung einer Kunstart, die auf die nächste im Reigen übergeht.

Eröffnet wird der Reigen der Künste von der *Architektur*, welche die Wohn- und Kultstätte des Menschen errichtet und gestaltet.

Mit dem Auszug der Statue aus dem Tempel übernimmt die *Plastische Kunst* die Leitung.

Auch das Tafelbild verlässt den sakralen Raum und nimmt mit der Perspektive das Architektonische auf in die Komposition der Farben auf der Fläche. Die *Malerei* bestimmt das Bild des Menschen.

Die *Musik* erhält eine Mittelstellung (tonangebend in Oper und Oratorium der Zeit von Bach und Händel). Die drei bildenden Künste, die der Musik in der Leitung des Reigenes vorausgingen, werden nun musikalisiert und durch den Fluss der Zeit bewegt.

Klingende Malerei wird zur *Dichtung* mit lyrischen Farbstimmungen, episch erzählten Geschichtsbildern und dramatischen Szenen.

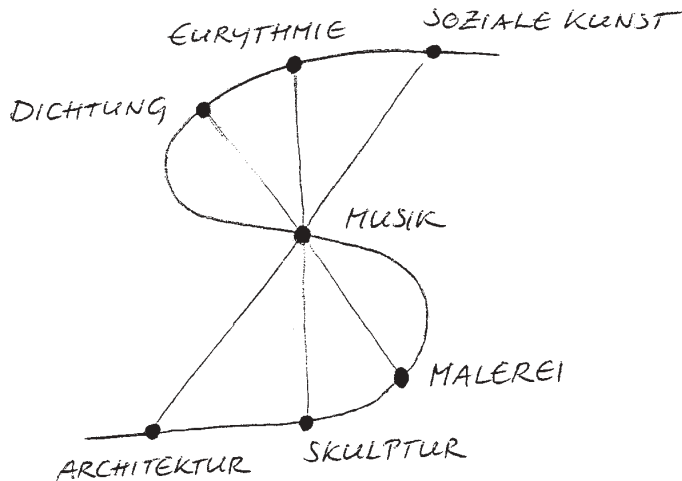
Die vom Zauber der Musik berührte Skulptur beginnt zu tanzen, die menschliche Gestalt wird zum Instrument der *Bewegungskunst*. Zwar hat diese Kunst in unserer bewegungsarmen Zeit ihre Leitungsaufgabe noch lange nicht erfüllt.

Aber es deutet sich schon die kommende, jetzt überall neu zu schaffende Kunstart an, musikalisierte Architektur, die künstlerisch zu gestaltenden *Sozialen Organismen*.

Können sich die sieben Kunstarten gegenseitig ergänzen und erhellen in der Behandlung eines Kunstwerkes? Kann ich den Reigen der Künste in einem Musikstück verfolgen?

Was ist architektonisch? Klang-Räume, harmonische Struktur mit Modulationen als Übergang, der Aufbau des Stückes vom Grundstein bis zur höchsten Zinne?

Wie modellieren die rhythmisierten Intervallkräfte Klangfiguren, Motive, thematische Ausdrücke?



Wo kommen malerische Farbstimmungen zur Geltung im Übergang von Licht zu Dunkel und Dunkel zu Licht?

Wie schwingt sich die melodische Linie auf in die Nähe der Gedankenflucht, wie werden Gefühlskontraste im Zusammenklang harmonisiert, wie drängen die rhythmischen Impulse zu Willensäußerungen?

Welche Erzählung bietet das Stück dar von Anfang bis zum (guten?!) Ende mit den Begebenheiten unterwegs? Welche lyrischen Stimmungen werden angedeutet, welche dramatischen Entwicklungen durch Krisis und Katharsis in Szene gesetzt?

In welcher Weise macht die eurythhmische Form- und Bewegungssprache die musikalischen Grundelemente sichtbar (z.B. melodische und Stufen-Intervalle)?

Welche sozialen Verbindungen werden geknüpft, Netzwerke geflochten im Übergang von künstlerischem Üben und Entwickeln zum Vermitteln der Kunst ins Leben, zur Lebens-Kunst?

## Zu der Grundsteinlegung von Rudolf Steiner

Christine Custer und Eva Froböse, Dornach

Leider haben sich im Beleuchtungsbuch Nr. III, Ausgabe 1982, und in der I. Ausgabe der «Eurythmieformen zu Dichtungen von Rudolf Steiner» für die Grundsteinlegung einige Unstimmigkeiten ergeben. Es sind noch neue Angaben ans Licht gekommen:

- Die beiden hinteren Gestalten gelb violett machen mehr vokalisches (*Lea van der Pals*).
- Der Vorderste in der Mitte orange bläulich macht bei der Zeile «In dem Christus wird Leben der Tod» auf «Christus» alle Konsonanten (*Isabella de Jaeger*).
- Die mittlere Strophe (Christus) soll musikalisch, mehr vokalisches eurythhmisiert werden.
- Am Ende jeder Strophe «Menschen mögen es hören» auf «hören» alle einen kräftigen Schritt mit dem rechten Fuss, mit dem rechten Arm «hör»; ebenso am Ende des Nachtaktes mit dem rechten Fuss mit dem Laut I.
- Urbesetzung: Savitch (Mitte), I. de Jaeger, Kisseleff, Schuurman, Donath, Baravalle.

Zum Hereinkommen – Vortakt – Nachtakt – Herausgehen siehe Band I «Eurythmieformen zu Dichtungen von Rudolf Steiner»

*Zu Seite 100: Ur-Weihnacht – Ergänzung zu den Angaben  
Band I «Eurythmieformen zu Dichtungen von Rudolf Steiner»*

*Das Hereinkommen:* Gleichzeitig von beiden Seiten aus dem hinteren Raum II, I, III von links (vom Zuschauer aus), IV, V, VI von rechts diagonal nach vorne schreiten in der Stellung  $\frown$  zu den angegebenen Plätzen, (IV, V, VI die Diagonale bei den letzten Schritten auflösend), im Ankommen frontal wenden. Dann stehend aus  $\frown$ , C,  $\frown$ ,  $\text{R}$  nach unten – da beginnt I mit dem Text, die Stehenden lautieren:

In der Zeiten Wende Trat das Welten-Geistes-Licht In den irdischen Wesensstrom;	I A O	} Mitte
Nacht-Dunkel Hatte Ausgewaltet;	I A O	} unten
Taghelles Licht Erstrahlte in Menschenseelen	I A O	} oben
Licht, Das erwärmet Die armen Hirtenherzen;	I A	} Mitte
Licht, Das erleuchtet Die weisen Königshäupter – }	O	von Oben auf Stirnhöhe senken
Göttliches Licht, Christus-Sonne, Erwärme unsere Herzen; Erleuchte Unsere Häupter;	I A O	links von der Mitte ausgehend } oben
Dass gut werde, Was wir Aus Herzengründen, Was wir Aus Häuptern Zielvoll führen wollen. }	I A O	rechts herunterführen unten langsam unten bilden

(Die Begleitenden machen somit 6 mal I A O  
in den Zonen Mitte, unten, oben/Mitte, oben, unten)

Stehend  $\text{R}$  nach unten  $\frown$ , C,  $\frown$

*Das Abgehen:* in der  $\frown$ -Stellung mit den ersten beiden Schritten (fast am Ort) in die Diagonalen wenden und rückwärts in die entgegengesetzte Richtung des Auftretens nach hinten hinausschreiten.

## Was ist der Unterschied zwischen Kunst aus anthroposophischer Grundlage und der auf übliche, traditionelle Art hervorgebrachten Kunst?

*Sophia-Imme Atwood, Dornach*

Wie kommt es, daß manchen Eurythmisten die eurythmischen Bewegungen als traditionell, langweilig, nicht adäquat und nicht ausdrucksvoll genug erscheinen? Liegt dies vielleicht nicht an der Eurythmie, sondern an uns Eurythmisten?

Wenn man z.B. das Wort «klar» eurythmisiert, dann haben wir vier charakteristische Laute zu gestalten: Stoßlaut, Wellenlaut, Vokal und Zitterlaut. Wenn man dazu noch jeweils die drei Farben von Charakter, Bewegung und Gefühl machen will, dann ist dieses kurze Wort eine sehr schwere Aufgabe für physischen, ätherischen, astralen Leib und Ich. Stellen wir uns bitte vor, wie interessant es wäre, in dieser Weise einen ganzen Satz mit Kopf- und Fußstellungen, Seelenhaltungen, Lautstimmungen, entsprechenden apollinischen und dionysischen Formen zu machen?

Wenn wir nun ein achttaktiges Thema nehmen, bei der Tonhöhe den Astralleib hinauf und hinunter bewegen, bei Dur und Moll die Farbe des Astralleibes ändern, wenn wir in unseren Armen wirklich den ätherischen und Gefühlsstrom über die Elle hinaus und über die Speiche hineinströmen lassen würden, die Sext und Septim wirklich außer unserer Haut erleben würden und das höhere Selbst bei der Oktave mit unserem Schlüsselbein verbinden würden? Wie wäre es, wenn wir bei einem Geigenton wirklich einen ätherischen Strom vom Schlüsselbein ausgehend durch unsere Hände in den Raum aussenden würden? Ich glaube, wenn wir dieses wirklich *üben* würden, sähe die Toneurythmie hochinteressant aus. Wir sind nicht im Entferntesten fähig, die Kunstmittel der Eurythmie auszuschöpfen und zu beherrschen.

Mein Vater, einer der ersten Eurythmisten, sagte immer wieder, Rudolf Steiner wollte, daß man *alle* Laute macht! Er sagte, es sei sonst nur ein Lallen. Das wäre eine sehr große Kunst, ohne die Satz- und Strophengebärde unruhig zu machen.

So scheint mir, daß bei denjenigen, die die eurythmischen Bewegungen als irgendwie traditionell oder überholungsbedürftig empfinden, ein völlig unbewußter Faktor vorliegt:

Die eurythmischen Elemente sind mir z. Z. zu schwer. – Es ist nämlich viel leichter, irgendeine Gefühlsnuance aus seiner individuellen Empfindungsseele herausfließen zu lassen, als diese Empfindungsseele dienend an die Gesetzmäßigkeiten der Eurythmie heranzutragen.

Alle jungen Menschen kommen mit Impulsen auf die Erde, die sie im Sinne des Fortschritts einsetzen möchten. Bei einem anthroposophischen Künstler kommt es darauf an zu erkennen, *worin* im Sinne der Mysterienkunst der Fortschritt besteht. Dieser wird bald immer deutlicher werden, wenn wir unsere durch Anthroposophie geschulte Unterscheidungskraft einsetzen wollen. Wer nur *seine* Gedanken, Gefühle und Impulse entfalten will, der kann Erfüllung in allen Kunstrichtungen der Gegenwart finden. Wer aber einer Kunst wie der Eurythmie, die ein Kind der christlichen Mysterien ist, dienen will, der müßte sich bereitfinden, sich diese Kunst in unermüdlichem, selbstlosem Üben zu wirklichem *Können* zu erarbeiten. Überzeitliche Kunstwerke sind von jeher von Menschen geschaffen worden, die die überzeitlichen Kunstmittel vollständig bewußt beherrschten. Wenn man viel «Ausschmückung» glaubt einsetzen zu müssen, wie z.B. Prospekte, Kulissen, übertriebene Verwendung von Kostümen, Videos, elektronische Musik, Film und Sensationsbeleuchtung, hat man dann nicht das unbewußte Gefühl: Ich kann die Darbietung aus eigenen Kräften nicht genug erfüllen?

Will ich das Publikum, das reizüberfüttert ist, mit «Reizwirkungen» anziehen? Für *welches* Publikum will ich eigentlich Kunst machen?

Eine aus einer Mysterienstätte hervorgegangene Kunst will sich in erster Linie wenden an Seelen, die die Inhalte und Formen der christlichen Mysterien erleben möchten.

Wenn diese Darbietungen über ein großes Können und eine starke, gute seelisch-geistige Ausstrahlung verfügen, werden sie auch Menschen interessieren und erwärmen, die noch nicht mit Mysterienkunst in Berührung gekommen sind.

Es wird sich in Zukunft jeder Eurythmist entscheiden müssen: will ich den breiten, ertragreicheren Weg der «Selbstverwirklichung» in der üblichen Kunst der Gegenwart gehen, oder will ich den schmaleren Weg des dienenden Übens, des eigenen Schulungsweges, des Meditierens und des vertieften Erarbeitens der Eurythmie gehen, einer Kunst, die in sich selbst die unerschöpflichen Quellen des Vollendeterwerdens trägt?

## Die ephesischen Mysterien, die Kategorien des Aristoteles, das mittelalterliche Rosenkruzertum und die Eurythmie

*Thomas Göbel, Öschelbronn*

Der Mensch ist Bürger zweier Welten. Sein unsterbliches Wesen ist geistiger Natur und seine geistige Heimat ist der Kosmos, dessen Symbol wir nachts als Sternenhimmel und tags als Sonnenlicht erleben. Sein sterbliches Wesen ist irdischer Natur. Auch die irdische Heimat ist zweifach erlebbar, als Raum (oder Gestaltenfülle) und als Zeit (oder als Prozeßorganismus). Sowohl die Anthroposophie, wie das individuelle Gefühlsurteil lehren, das der rhythmische Wechsel zwischen beiden Welten nicht nur der individuellen Entwicklung, sondern auch der Bewußtseinsentwicklung der Menschheit zugrunde liegen. Der Mensch ist ein reinkarnierendes Wesen. Seine kosmische Aufgabe ist es, den irdischen Tod zu überwinden und seine irdische Aufgabe ist es, ein kosmisches Bewußtsein zu erringen.

So allgemein gesprochen bleiben solche Ziele reichlich unverbindlich und sind deshalb als Lippenbekenntnisse mißzuverstehen. Worauf es ankommt, und was allein weiterhilft, ist, zu zeigen, wie sich so etwas im Konkreten darstellt, mit allen Phänomenen, deren verbindliche Einsichten erst für die Akzeptanz solcher Ideen sorgen können. Dafür gibt es zwei Ausgangspunkte. Einmal sind es die konkreten Schilderungen esoterischer Hintergründe durch Rudolf Steiner, die erst manches geschichtliche Ereignis verständlich machen und zum anderen sind es die sachgemäß bewerteten Erfahrungen der eigenen Biographie, auch derjenigen, die nur durch die Mittel, die der anthroposophische Schulungsweg zur Verfügung stellt, beobachtet und angeschaut werden können.

Eine solche biographische Station war die Einsicht, daß die Naturwissenschaft, im Konkreten die Pflanzenmorphologie, und später auch die Landschaftskunde in ihrer «Zukunft schaffenden Wirksamkeit» allein nur durch ästhetische Mittel aufgefaßt werden können. Das ist unumgänglich, weil die Naturwissenschaft Bedingungen schafft, die die Zukunft der Natur und des Menschen massiv beeinflussen, ohne daß ein Bewußtsein der Folgen, die zum Teil gesehen werden, die Richtung ändern könnte. Und wenn die Zukunft nicht dem blinden Zufall, oder anderen Mächten überlassen werden soll, muß die Zukunft erforschbar werden. Mit «anderen Mächten» sind diejenigen Wesen gemeint, die hinter den Wirksamkeiten stehen, die heute die Globalisierung betreiben, die die Technik geschaffen haben, die den Medien zugrunde liegt und die demnächst die biologische Seite des Menschen gentechnisch beherrschen werden.

Daß meine Versuche, mit Künstlern über die «Wiedervereinigung» von Wissenschaft und Kunst zu sprechen, dazu führen könnten, daß auch die Kunst – in diesem Fall die Eurythmie – durch wissenschaftliche Arbeitsweisen zu befruchten sei, ist tatsächlich von mir nicht erwartet worden, war aber, schrittweise immer deutlicher werdend die Folge. Und aus diesem Arbeitsfeld, das sich so neu erschlossen hat, soll hier einiges berichtet werden.

Den menschlichen Ätherleib beschreibt Rudolf Steiner als Prozeßorganismus aus sieben Lebensprozessen, die den physischen Leib erhalten, wachsen und reproduzieren lassen. Nun wird im siebenten Lebensjahr ein Teil dieses Ätherleibes geboren und steht der Seele als Werkzeug zur Verfügung. Dieser Ätherleib ist vererbt worden und deshalb muß ihm vieles, in manchen Fällen sogar das meiste von dem fehlen, was zum Individuellen, Persönlichen des Menschen gehört. Daß sich der Erwachsene die Potenz erarbeiten kann, seinen Ätherleib aus eigener Kraft umzubilden, hilft hier für das Verständnis deshalb nicht weiter, weil ja der Erwachsene seine aus dem Ätherleib stammenden Denk-, Phantasie- und Willensprozesse für diese Umarbeitung braucht. Auch bedenke man, daß der Mensch den Sprachprozess beherrschen lernt, bevor er zu sich selber Ich sagt. Auch das Sprechen ist als Prozeß eine Leistung des Ätherleibes, die wie das aufrechte Gehen nicht aus der Vererbung stammen kann, weil beides nur durch Nachahmung, also durch die menschliche Kultur erworben werden kann; im Gegensatz zu den vererbten leibgerichteten Prozessen des Ätherleibes, die sich selbst organisieren. Die Lösung dieser Problematik findet sich im Zyklus: Das Osterfest als ein Stück Mysteriengeschichte der Menschheit. Diese vier Vorträge hat Rudolf Steiner zu Ostern 1924 vom 19. bis 22. April gehalten. Hier beziehen wir uns auf die beiden letzten Vorträge, die sich mit den Ephesischen Mysterien im alten Griechenland beschäftigen.

Rudolf Steiner beschreibt in diesen Vorträgen auch die Einweihungserlebnisse, die in den Mysterien der Artemis durchlebt werden konnten. Der Eingeweihte wurde durch die Mysterienschulung in seine eigene Vorgeburtlichkeit durch die Mysterienpriester zurückversetzt und zwar in die Mondensphäre, in der ihm sein Ätherleib gewoben wurde. Aus dem vom Monde reflektiertem Sonnenlicht woben die Mondenwesen, von denen Rudolf Steiner sagt, daß sie die Urlehrer der Menschheit waren, bevor der Mond aus der Erde ausgetreten ist, die «Außenseite» des menschlichen Ätherleibes. In dem sie hörten, was die Wesen des Mars sprachen, bekommt der Mensch die Fähigkeit zur Sprache in seinen Ätherleib hineinorganisiert. Und indem die Mondenwesen hinblicken können auf den Merkur, bekommt der Mensch die Fähigkeit der Bewegung in seinen Ätherleib hineinkonzentriert.

Beides sind die Fähigkeiten, die der Mensch in der sozialen Welt einsetzt. Jeder Mensch spricht und arbeitet in einem sozialen Zusammenhang. Darin zeigt sich, daß der Mensch zum sozialen Wesen veranlagt und prädestiniert ist.

Die Innenseite seines Ätherleibes wird dem Menschen von den Mondenwesen während der Neumondzeit aus der Geistigkeit des Mondes selber gewoben. Auch hierbei hören die Mondenwesen auf die Sprache der Planetenwesen. Was den Menschen mit der Fähigkeit zur Weisheit durchströmt, bekommt der Ätherleib durch die Erfahrungen der Mondenwesen mit Jupiter. Was den Menschen durchströmt an Liebe und Schönheit in seiner Seele, bekommt der Ätherleib durch die Erfahrungen der Mondenwesen mit Venus. Und was die Mondenwesen durch die Beobachtung des Saturn erfahren, das gibt die innere Seelenwärme für den Menschen in seinen Ätherleib hinein. Diese drei Anlagen zu Fähigkeiten sind offenbar die Grundlage, durch den der Ätherleib zum Werkzeug des Kulturmenschen werden kann. Durch die Denkprozesse, die durch die Weisheit des Jupiters veranlagt sind, dient er dem Ich durch die Phantasieprozesse, deren Anlage der Ätherleib der Venus verdankt und wird Werkzeug der Seele. Durch die Fähigkeiten, die durch Üben dem



Ätherleibe eingearbeitet werden und deren Anlage saturnischer Herkunft ist, erlangt der Ätherleib die Fähigkeiten, die den Willen bei jeder Art der Arbeit führen und leiten.

Alles was Rudolf Steiner hier als Fähigkeitsorganismus des Ätherleibes beschreibt, den der Mensch als individuelle Anlage aus der Vorgeburtlichkeit mitbringt, sind allein die Kulturleistungen des Ätherleibes, nicht die Naturleistungen, die den lebendig-physischen Organismus im Gleichgewicht halten. Offensichtlich ist die Kulturseite des Ätherleibes nicht Teil des Vererbungsstromes, sondern Teil des kosmischen Menschenwesens.

Dieser kulturfähige Teil des Ätherleibes hat eine Außen- und eine Innenseite. Die Außenseite, die die Anlage zur Bewegungs- und Sprachfähigkeit enthält, wird durch die Gesellschaft, durch die Eltern vornehmlich entwickelt. Und seit Friedrich II. weiß man, daß das nachzuahmende Vorbild eine unerläßliche Voraussetzung für das Erlernen von Gehen und Sprechen ist. Die Kulturseite des Ätherleibes wird auch durch die menschliche Kultur entwickelt und nicht durch die Natur. So ist es selbstverständlich auch mit den drei Anlagen der Innenseite des Kulturätherleibes. Das Denken entwickelt der Mensch lange nach dem Gehen und Sprechen. Davor aber entfaltet das Kind die Phantasie und manchmal sogar recht kräftig. Als erstes aber werden die Bewegungsfähigkeiten erübt, man beobachte Dreijährige.

Die Ausbildung der menschlichen Kulturfähigkeiten zeigt eine charakteristische Zeitfolge:

*Außenseite des Kulturätherleibes: Vor dem 1. Ich-Erlebnis:*

♂-Anlage: Bewegen	= laufen lernen
♀-Anlage: Sprechen	= Muttersprache erlernen

*Innenseite des Kulturätherleibes: nach dem 1. Ich Erlebnis:*

♁-Anlage: Weisheit	= Ausbildung der Denkprozesse
♀-Anlage: Liebe/Schönheit	= Ausbildung der Phantasie
♃-Anlage: Fähigkeiten im Alltag	= Arbeitsfähigkeiten

Alle diese Fähigkeiten können lebenslang fortentwickelt werden. Und die Würde der Persönlichkeit wird um so deutlicher auch dadurch wahrgenommen, daß das Ich diese Fähigkeiten fortbildet und sie gesellschaftlich einsetzt.


Die Frage, die an dieser Stelle aufgeworfen werden muß, bezieht sich auf den Zusammenhang, den die Naturseite des Ätherleibes zu dieser Kulturseite hat.

Die Naturseite des Ätherleibes braucht keinen kulturellen Vorbilder, um sich zu entwickeln, sie braucht die Naturumgebung ebenso notwendig, wie die Kulturseite die kulturelle Umgebung: Sie braucht Wärme, Licht, Luft, Wasser und die festen Stoffe der Erde als Vorbilder für die Ausbildung ihres Prozeßgefüges. Auch dann ist das richtig, wenn die Ernährung des Kleinkindes mit der Muttermilch zu beginnen hat. Auch die Muttermilch ist ein Produkt der Naturseite des menschlichen Ätherleibes. Was sonst an seelischer Zuwendung notwendig ist, wendet sich bereits an die Kulturseite des Ätherleibes und damit auch an den ganzen kosmischen Teil des neugeborenen Menschenwesens.

Alle Kulturtätigkeit des ganzen Menschen wirkt auf die Naturseite seines Ätherleibes dämpfend und krankmachend. Die Kulturleistungen stehen unter der Regie von Ich und Seele, sie beherrschen die Zeitprozesse der Naturseite des Ätherleibes, der unter ihrer Regie seine Prozesse so entfaltet, daß dieser Werkzeug des Ich-Menschen wird. Alles was die Naturseite des Ätherleibes an Aufbauprozessen im physischen Leibe leistet ist einerseits die Voraussetzung für das bewußte Sein des Menschen, aber es wirkt dem Bewußtsein entgegen, es bewirkt den Schlaf. Der Schlaf ist der große Wiederhersteller dessen, was das Bewußtsein im

wachen Tage abgebaut hat. Alle Kulturleistung ist dem Leben der Naturseite des Ätherleibes abgerungen. Den genauen Vorgang beschreibt Rudolf Steiner im zweiten Kapitel von «Grundlegendes zu einer Erweiterung der Heilkunst» (GA 312). Wer sich dafür interessiert, lese dort nach. Hier fragen wir uns, welche Kulturprozesse im Einzelnen der Naturseite des Ätherleibes abgerungen werden, damit die Kräfte zur Verfügung stehen, die zur Ausbildung der aus der Vorgeburtlichkeit mitgebrachten Anlagen notwendig sind.

**Der Ätherleib**

Die Lebensprozesse	Die Kulturprozesse der Innenseite Denkens der Phantasie und des Wollens	Im	Oster- Sprache	Die Kulturprozesse der Aussenseite Bewegung
Atmung	Lesen	Verlebendigung	Alle Fähig-	Artikulation Alle
Wärmung	Merken	der	keiten für	Fähigkeiten
Ernährung	Individualisieren	Sinne	den Gebrauch	Sonation für den
Absonderung	Fragen	Verseeligung	des Denkens	Gebrauch
Erhaltung	Verweben der Begriffe	der Lebens-	und	des physischen
Wachstum	Begriffe als Arbeitsmittel	prozesse	der	Dynamik Leibes
Reproduktion	Meditation	Phantasie		
zyklus	1924			eurythmische Fähigkeit

schildert Rudolf Steiner bei der Besprechung der Außenseite des Ätherleibes noch das folgende:

«Wenn man mit diesen Mondengeheimnissen nun sprechen will, so kann man das in einer ganz anderen Form: Dann wird Eurythmie aus der Sprache. Man kann sagen, Eurythmie wird aus der Sprache, wenn man, nachdem man die Geheimnisse der Sprache dadurch erforscht hat, daß man sich von den Mondenwesen zeigen ließ, was sie, auf den Mars hinschauend, für Beobachtungen machen -, nun auch erforscht, wie sich diese Beobachtungen verändern, wenn die Mondenwesen nach dem Merkur hinschauen. Wenn man also die Mars erfahrungen der Mondenwesen umwandelt in die Merkur erfahrungen der Mondenwesen, dann bekommt man aus der Lautsprachenfähigkeit im Menschen die eurythmische Fähigkeiten im Menschen. Das ist die Sache kosmisch ausgesprochen.»

Wir können daher in unserer Tabelle die Sprach- und die Bewegungsfähigkeit zusammenfassen und sie «eurythmische Fähigkeit» nennen.

Alle Fähigkeiten der Kulturseite des menschlichen Ätherleibes werden durch Kulturvorbilder entwickelt, auch die Eurythmie. Wie für das Denken, wie für die Phantasie und den Willenseinsatz aller Fähigkeiten, gilt auch für die Eurythmie, daß sie in der Zeit durch Nachahmung auf eine erste Weise ausgebildet werden muß, in der die menschliche Entwicklungslage dafür offen ist: In der Kindheit und in der Jugend. Das ist die Grundlage für die volle Ausbildung des individuellen Menschentums durch das Ich. Die gesellschaftliche Wirkung auf die Erziehung des Menschen endet etwa mit dem 30. Lebensjahr. Die Selbsterziehung durch das Ich muß dann soweit entwickelt sein, daß das Ich seine Zukunft selber gestalten kann.

Nicht nur Bewegungs- und Sprachfähigkeit der Außenseite des Ätherleibes sind miteinander zu verbinden und zur Eurythmie zu steigern, auch die Fähigkeiten der Innenseite des

Kulturätherleibes gehören in gleicher Weise zur Eurythmie dazu. Für die Phantasie ist das ohne weitere Begründung unmittelbar einsehbar. Wie sollte ein Kunstwerk ohne sie denkbar sein? Für das Denken gilt das ebenso in dem gleichen Maße. Wie sollten die eurythmischen Mittel, die die ganze übersinnliche Wesenheit des Menschen als Kunstwerk auf der Bühne sichtbar machen, ohne ein vorangehendes gedankliches, ich würde sogar sagen, wissenschaftliches, individualisierendes (analysierendes) und wieder verwebendes (synthetisierendes) Bearbeiten von der Phantasie gestaltet werden können? Und dazu ist der Wille notwendig, der die bewußten Übungsabsichten zur Fähigkeit umarbeitet und der die fühlend-urteilenden Phantasiekräfte dazu sachgemäß einsetzt.

Der Mensch ist immer ein ganzer Mensch und der Einsatz aller Fähigkeiten, sowohl der Außen- wie der Innenseite seines Ätherleibes sind in jedem Beruf notwendige Voraussetzung, wenn dieser Beruf ein menschenwürdiger sein soll. Das gilt auch für den Beruf des Eurythmisten und die Ausbildung für diesen Beruf hat das zu berücksichtigen. Nur wenn alle menschlichen Fähigkeiten menschenwürdig entwickelt sind, ist die Spezialisierung für einen bestimmten Beruf auch Entwicklung des ganzen individuellen Menschentums. Zum Menschentum gehört heute die Bewährung im Dilemma und im Dilemma bewähren kann sich nur der freie Mensch. Oder anders ausgedrückt, die Eurythmie wird ihre Zukunftsentwicklung den freien Menschen verdanken, die auf der erworbenen anthroposophisch-menschenkundlichen Grundlage ihrer Kunst ihren ethischen Individualismus dadurch ausbilden, daß sie sich im Dilemma bewähren.

Im zweiten Teil dieses Essays, der in der folgenden Ausgabe des Rundbriefes erscheint, wird über die historische Metamorphose und ihre Folgen für die Eurythmie gesprochen, die Rudolf Steiner im Fortgang der Vorträge im Osterzyklus 1924 darstellt.

## «Stil und Farbe in der Toneurythmie»

*Briefwechsel zwischen zwei engagierten Musikern*

Lieber Hans-Ulrich Kretschmer

Ich danke für den Brief! Wenn Sie und Herr Barfod meinen, unsere Korrespondenz sei von Interesse für Rundbriefleser, habe ich nichts gegen eine Veröffentlichung. Wir müssten aber wirklich die Themen handgreiflich anpacken!

*Zum Barock:* es ist doch bewusstseinsgeschichtlich eine äusserst markante Tatsache, dass die Italiener des frühen 17. Jahrhunderts ihren neuen Kunststil den «exzentrisch-individuellen» Stil – «barocco» – nannten. (Wann die deutsche Sprache das Fremdwort «Barock» übernommen hat, und mit welchem Verständnis, ist natürlich hier eine nebensächliche Frage.) Da die Bezeichnung «exzentrisch-individuell» damals nur für die Malkunst und die Architektur verwendet wurde, ist die Frage durchaus berechtigt, ob die musikalische Kunst nicht vielleicht im Individualisierungsprozess hinter diesen beiden Künsten damals zurückblieb; die Antwort auf diese Frage dürfe aber ein sehr entschiedenes «keineswegs» sein. Der damalige neue Rezitativstil der neuerfundenen Oper kann sogar als revolutionärste Erfindung dieser Kunstepoche – noch vor der Malerei Caravaggios – gelten. Der neue Stil war ausdrücklich solistisch-individuell, das Ziel die Vermittlung persönlicher Emotion durch Befreiung des Solisten von der renaissance-mässigen Bindung an eine Gruppe gleichberechtigter Musiker und Musizierenden. Der Solist konnte den Text überzeugend persönlich-real wiedergeben

(wofür bald das persönlich-real zahlende Publikum sich einfand!). Er hatte wichtige rhythmische Freiheiten und konnte und sollte eigene improvisatorische Elemente beitragen.

Die berühmten Tränen des Publikums bei der Uraufführung von Montiverdis *L'Arianna*, 1608, mögen als der musikgeschichtliche Durchbruch der persönlichen Emotion gelten. Auch die begleitenden Harmoniespieler konnten und mussten improvisieren; es entwickelte sich dann im Barockzeitalter der sehr persönliche Instrumental-Solisten-Wettbewerb. (Händel schlägt Scarlatti in der Wettbewerbsverlängerung auf der Orgel, Rom, kurz nach 1700!) Geradezu kennzeichnend für die Barockmusik sind also individueller Ausdruck, rhythmische Freiheiten, eigene Beiträge des Aufführenden zum Notentext. Die Romantik hat diese Seiten des Barocks aufgegriffen, mit neuen Mitteln gesteigert und übertrieben – doch gehören Freude an neuen Mitteln und Übertreibung eminent zum Barock. Man denke an die schon fast wagnerianische Dimension der frühen Barockopern, an die opulenten Inszenierungen mit immer aufwendigerer Maschinerie, an die riesigen illusionistischen Kirchendeckenmalereien, an Konzerte für vier Klaviere, an die zwei Orchester und drei Chöre von Bachs Matthäuspassion. Wenn Liszt oder Busoni Orgelwerke von Bach romantisch für Konzertflügel bearbeiteten, so ist der Vorgang mindestens teilweise im barocken Geist: Bach bearbeitete doch selbst ständig fremde Werke für neue Besetzungen mit eigenen Zusätzen, und betrachtete bekanntlich wohlwollend die Entwicklung des Hammerflügels. Das 20. Jahrhundert dagegen entwickelte eine starke Tendenz zur Fixierung, zu äusserst genauer Festlegung in Besetzung, Notation und Spielanweisung «zur Entpersonalisierung» der Musik. Ein starkes Symptom dafür ist die «Urtextausgabe»; man vergleiche etwa Henles «Urtextausgabe» vom Wohltemperierten Klavier I mit Bischoffs Ausgabe von 1880. Welchen Rückschritt für den Spieler bedeutet Henles Unterdrückung der barocken Fülle der echten Textvarianten! Das 20. Jahrhundert orientierte sich stark an einem selbstaufgelegten Missverständnis des barocken Notenbilds und hauptsächlich an demjenigen Teil der Instrumentalmusik des Barocks (unter Vernachlässigung der Vokalmusik), der an typische tanzartige Bewegungen gebunden ist. Die Bewegungsstruktur dieser Musik ist tatsächlich unpersönlich an bestehende Typen geknüpft, im Gegensatz zur Personalisierung des Gefühls, des «Affekts». Vorgegebene rhythmische Muster und Tempokategorien herrschen. Die Entwicklung des Tanzes blieb tatsächlich im Individualisierungsprozess längere Zeit hinter der Malerei, der Architektur und der Musik zurück; das grosse erzählende Solistenballett – das tänzerische Äquivalent der Oper – ist eine Erfindung der Klassik (Angiolini, Noverre), also etwa 150 Jahre später als die Oper. Das Revolutionäre an der Klassik liegt im Rhythmischen, in der Bewegungsstruktur der Musik, verbunden mit einer Differenzierung der Dynamik. Kontrastierende rhythmische Figuren begegnen sich, oft kurze Motive durch Pausen getrennt, wechselnde Auftakte und Abtaktigkeit. Typisierte Tempokategorien («tempi ordinari») wurden aufgehoben (wie Beethoven 1826 an Schott schrieb), «indem man sich nach den Ideen des freyen Genius richten muss», und die Vorstellung eines gleichmässigen Tempos für ein gegebenes Stück entfiel weitgehend. Beethovens Vortrag war «mit wenig Ausnahme frei alles Zwanges im Zeitmasse, wie es Inhalt und Situation bedingte» (Schindler). Es gab in der Klassik, könnte man vielleicht sagen, einen neuen subjektiven Zeiteindruck, so wie es im Barock einen neuen subjektiven Gefühlsausdruck gab; die Klassik ist eine bewegungsmässig-ätherische Befreiung, so wie der Barock eine empfindungsmässig-astralische Befreiung war.

*Zu den Kleid- und Schleierfarben:* Ich hatte keineswegs Ihren Artikel so verstanden wie Sie jetzt schreiben, dass es keine übergeordneten Gesetzmässigkeiten in den Farbangaben Steiners gäbe. Sie schrieben ja, dass diese Angaben sich aus dem *Stil* der jeweiligen Komposition erklären; und unter «Stil» verstehe ich gerade objektive übergeordnete Merkmale, die es uns

ermöglichen, ein uns bisher unbekanntes Stück einem bestimmten Zeitraum, einer Gattung, ggf. einem spezifischen Komponisten zuzuordnen. Nun sprechen Sie davon, dass es «vermutlich» Ähnlichkeiten gebe zwischen den einzelnen Stücken, die eine gegebene Eurythmistin für sich damals aussuchte; also, um das Beispiel von Emica Senft aufzugreifen, zwischen einem heiter-bewegten barocken Geigenallegro, einem düster-stockenden klassischen Klaviergrave und einem grimmig-gehetzten wildromantischen Skrjabin-Prélude. Mir scheint diese «Vermutung» einer Ähnlichkeit ebensowenig sinnvoll, wie die Postulierung einer «Affinität» zwischen Tartini, Beethoven und Stuten – den drei Komponisten, von denen Fr. Senft jeweils mehr als ein Solostück arbeitete. Auf jeden Fall dürfte aber klar sein, dass es sich bei einer solchen «Ähnlichkeit» weder um den Stil (in meinem Sinne) noch um den Charakter handeln kann, auch wenn Fr. Senft *insgesamt* «temperamentvolle» Stücke aussuchte mit einer gewissen Neigung zu schnelleren Tempi. Ähnlich abwegig erscheint es mir, im Falle von Fr. Schuurman eine Ähnlichkeit zwischen der Bach-Schule und Grieg anzunehmen, oder im Falle von Flossy von Sonclar eine solche zwischen Bach und Skrjabin. Alle Angaben für Solostücke für Fr. von Sonclar enthalten Rot für entweder Kleid oder Schleier oder Beides; auch bei Duostücken, in denen sie mitwirkte, kommt immer Rot, Rötliches oder Violett vor. Die zehn so auffallend rot eingekleideten Stücke bilden einen eindrücklich kontrastreichen Querschnitt durch das damalige Eurythmierepertoire, besonders weil das Skrjabin-Prélude «Bruscamente irato» damals als extrem modern galt und in solchem Kontrast gerade zur G-Dur Musette von Bach steht.

Die Frage ist natürlich durchaus berechtigt, ob es überhaupt genügend Farbangaben von Steiner für die Toneurythmie gibt, um daraus übergeordnete Gesetzmässigkeiten abzuleiten. Ich denke, mit ordentlicher Vorsicht, Ja. Es sind nämlich frappant konsequente Muster in den vorhandenen Angaben enthalten. Ich erwähnte ein wichtiges Beispiel in meinem früheren Artikel: eine gegebene Farbkombination und deren Umkehrung sind mit auffallender Regelmässigkeit ähnlich häufig bzw. ähnlich selten (z.B. blaues Kleid, gelber Schleier und gelbes Kleid, blauer Schleier). Insgesamt sind die drei Grundfarben Rot, Blau, Gelb, deutlich die am häufigsten vorkommenden (natürlich dann sowohl für Kleid wie für Schleier). Dies ist zwar einerseits kein Grund zur Überraschung, andererseits jedoch ebensowenig eine Selbstverständlichkeit, wie wir beim Studium der Angaben für Einzeleurythmisten schon feststellen: bei Fr. von Sonclar überwiegt Rot bei Weglassung von Blau, bei Fr. Senft Grün und Rot (in sonst ungewöhnlichen Kombinationen). Deutlich weniger häufig als die Grundfarben sind die Mischungen Grün, Blaurot (Violett, Lila, Fliegerrotblau und Ähnliches, die ich alle zusammengerechnet habe, wie Sie es auch in Ihrem Brief andeuten) und Orange (auch «Gelbrot»). Alle Kombinationen dieser sechs Farben kommen vor, und zwar mit auffallender Regelmässigkeit so, dass Kombinationen von kontrastierenden Farben relativ häufig sind, während eine Grundfarbe relativ selten mit einer Mischung der gleichen Farbe vorkommt. Rot kommt also häufig mit Gelb, mit Grün und mit Blau vor, relativ selten mit Blaurot oder Orange (Gelbrot). Blaurot ist relativ häufig mit Orange, mit Gelb und mit Grün, deutlich seltener mit Blau oder Rot usw. Nur Orange folgt dieser Regel nicht vollständig, und da sie mit gewissem Abstand am wenigsten vorkommt von den sechs Farben, ist es durchaus denkbar, dass die Unregelmässigkeit mit der insgesamt zu kleinen Angabenzahl zusammenhängt. Orange/Grün kommt nur als Charakterkostüm (mit farbigem Kragen dazu) beim humoristischen Rondo von Schuurman vor; diese Kombination ist vielleicht zu papageienartig bunt, um generelle Verwendung zu finden. Dass Orange/Blau (viermal vergeben für Bach, Schubert und Schumann) nicht häufiger ist als Orange/Rot (auch viermal vergeben für vier besonders kontrastierende Stücke aus vier Jahrhunderten) entspricht auch nicht dieser

«Regel» und könnte leicht auf die eher kleine Gesamtzahl der Angaben zurückzuführen sein; ebenso das Fehlen von Orange mit Weiss und von Blaurot mit Weiss. Letztere Kombinationen sind in der Lauteurythmie gängig (ebenso wie Rot/Weiss und Gelb/Weiss in der Toneurythmie), so dass nichts gegen eine gelegentliche Verwendung in der Toneurythmie zu sprechen scheint. Dass dunkle Farben, Grau, Braun und Schwarz in den Angaben für Toneurythmie selten sind – letztere überhaupt nur für Charakterkostüme – unterscheidet die toneurythmischen Angaben jedoch wesentlich von den lauteurythmischen.

Die Anzahl der toneurythmischen Farbangaben ist also gross genug, um aussagekräftige Gesetzmässigkeiten zu liefern, aber selbstverständlich ohne sämtliche Detailfragen klären zu können oder gar die Rechtfertigung für Dogmen zu liefern. Es gibt durchaus Grund zu denken, dass ein Solostück eher dann die Farbe Rot bekam, wenn Fr. von Sonclar die Eurythmisierende war, ohne im geringsten auszuschliessen, dass die Angabe Blau/Violett beim f-moll-Praeludium (WTK II) auch für sie als Solistin gelten könnte. Bei einigen anderen Eurythmistinnen sind genügend Angaben vorhanden, um Deutungsversuche zu erlauben. Fr. Simons bekam insgesamt etwas ähnliche Farben wie Fr. Schuurman. Ihre Stücke reichen von Couperin über Händel und Mozart bis Reger – überwiegend andere Komponisten als bei Fr. Schuurman. Die auffallenden Orange-Angaben bei Fr. Simons sind alle für (untereinander sehr verschiedene) Schumann-Stücke; keine andere Eurythmistin bekam Orange für Schumann. Auf welche Eigenart könnte das deuten?! Fr. Donath bekam helle, zarte Farben: Hellblau, Rosa, Gelb sind charakteristisch. Für den mächtig romantischen ersten Satz der Violinsonate von Franck bekam sie Hellrot/Gelb (oder vielleicht Hellviolett/Gelb). Frau Baravalle bekam ähnliche Farben, z.B. zweimal Rosa/Lila (eine sonst nicht gegebene Kombination). Es ist einleuchtend, dass Fr. Donath und Fr. Baravalle als Duo Hellblau/Rosa bekamen für das f-moll-Praeludium (WTK II). Fr. Savitch pflegte Barock, Klassik und Romantik mit ausgesprochener Vorliebe für Bach, Beethoven und Brahms. Die Farbangaben sind unterschiedlich und eigenwillig, Standardkombinationen und Einmaliges kommen gleichermaßen vor und deuten auf eine breite Palette von Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten hin. Die Angaben für Fr. Waller deuten auch auf eine ausgeprägte Eigenart dieser Eurythmistin. Bei der fünfstimmigen Fuge von Bach, wo die anderen vier Darstellerinnen Dunkles trugen, hatte sie die Kontrastfarbe Gelb. Bei der Standardkombination Rot/Gelb musste sie *Karminrot* haben, sie bekam als einzige Lila/Orange statt Violett/Orange, und für Liszts *Penseroso* bekam sie die auffallende Einmaligkeit Blaurot/Dunkelrot. Fr. Brouwer-Lewerenz bekam entweder Standardkombinationen oder aber etwas unklare Zwischentöne – Rötlich, Blassrot, Blaugrün, Blauviolett, «(Orange)Gelb»: Angaben, die eher auf fließende Zwischenbewegung als auf kräftige Klarheit deuten. Allerdings ist hier Ihre Vermutung einer bedeutenden Ähnlichkeit der Stücke untereinander ausnahmsweise berechtigt, da Fr. Lewerenz eine starke Vorliebe für langsame Barockmusik pflegte.

Alles in allem sehe ich keinen Grund anzunehmen, dass jedes Stück seine individuelle Farbkombination hat; ich sehe vielmehr, dass die Bewegung des jeweiligen Eurythmisten eine entscheidende Rolle spielt, und dass es nicht im Sinne Steiners ist, die für einen bestimmten Eurythmisten gegebenen Farben einfach zu übernehmen. Ralph Kux schreibt ja in seinen Erinnerungen (Privatdruck, Lichtendorf, ohne Datum), dass er *jedes Mal* von Steiner andere Farben bekam als seine Vorgängerin, wenn er ein Stück von einer Eurythmistin übernahm, ebenso wie die Damen *jedes Mal* andere Farben bekamen als er, wenn sie eines seiner Stücke aufführten. Die veränderten Farben für veränderte Besetzungen könnten entscheidendes Studienmaterial darstellen, wenn man noch an sie herankäme. (Die Originalfarben für Kux sind klar und kräftig, die Zusatzangabe «Hell ...» kommt nur bei einem Duo vor,

wo die Gesamtbewegung wohl berücksichtigt wird und nicht nur der Einzeleurythmist.) Wenn Sie meinen, dass Variationen der Farben nur innerhalb enger Grenzen zulässig sind, sollten Sie schon erklären, wieso Mittelblau/Gelb so eng verwandt ist mit Hellgrün/Rot (Poe-tisches Tonbild von Grieg) und Weiss/Gelb mit Grün/Violett (Elfentanz von Grieg)!

*Julian Clarke, Stuttgart*

Lieber Julian Clarke

Ich finde Ihre Untersuchungen zu den Kleid- und Schleierfarben interessant. Es macht durchaus Sinn, einmal alle Stücke nebeneinander zu legen für welche eine Eurythmistin/ein Eurythmist Farbangaben von Rudolf Steiner bekommen hat. Es geht mir dabei genauso wie Ihnen, nämlich daß aus der Häufung bestimmter Farben einem Wesen und Bewegungsnatur der entsprechenden Eurythmist(inn)en ein Stück näher zu kommen scheint. Nur glaube ich nachwievor, daß Sie daraus die verkehrten Schlußfolgerungen ziehen hinsichtlich der Gesichtspunkte, nach denen Rudolf Steiner die Farben gegeben hat; das werde ich sogleich noch einmal zu entwickeln versuchen. Außerdem möchte ich zur Aussagekraft Ihren Auflistungen noch einen Punkt zu bedenken geben: Sie unterscheiden nämlich nicht, ob eine Farbe für das Kleid oder für den Schleier gegeben ist. Auf die Unterscheidung von Kleid und Schleier möchte ich aber deshalb Wert legen, weil eine Begabung oder Neigung zu einer bestimmten Bewegungsfarbe nicht immer auch von selbst eine Begabung oder Neigung zur selben Schleierfarbe bedeuten muß. Eurythmisch – und musikalisch – sind Kleid und Schleier zwei Welten. Stellen Sie sich nur einmal vor, man würde den langsamen Satz der «Pathetique» von Beethoven mit hellrotem Kleid und blauem Schleier eurythmisieren, und den letzten Satz dann mit grünem Kleid und rotem Schleier! Sie können auch als Pianist selber einmal ausprobieren, wie Sie die Stücke dann spielen müßten. An solchen Versuchen kann man übrigens erleben, daß die Farbangaben nicht nur für die Eurythmisten, sondern auch für die Musiker gelten, nur daß sich normaler Weise wenig Musiker um die Farben ihres eigenen imaginären Kleides und Schleiers kümmern.

Der wichtigste Grund, warum ich Ihre Behauptung ablehne, Rudolf Steiner habe sich bei seiner Wahl der Farbangaben in erster Linie nach der Persönlichkeit bzw. Bewegungsnatur der entsprechenden Eurythmisten gerichtet, ist, daß ich diese Vorgehensweise für eine unkünstlerische halten würde, die ich mir so bei Rudolf Steiner nicht vorstellen kann. Unkünstlerisch, weil dann nicht mehr die Komposition, sondern der ausführende Künstler zum Maßstab der Dinge werden würde. Und dieses Allzupersönliche wollen wir doch auch als Musiker überwinden. Rudolf Steiner hat nach eigener Aussage die Eurythmieformen aus der geistigen Welt geholt, sie keinesfalls als beliebig variabel angesehen. Wenn das geschaut Urbild einer Komposition zu einer eindeutigen Eurythmieform führt, warum sollte dies für die Farben von Kleid und Schleier anders sein? In der Bewegungsfarbe drückt sich der urbildliche Charakter des ätherischen (zeitlichen) Stromes der Komposition aus, in der Schleierfarbe der urbildliche Charakter des Gefühls, der Seele des musikalischen Werkes. Sie hat der Komponist in der Inspiration aus der geistigen Welt geholt, und sie hat Rudolf Steiner geschaut. Die Aufgabe des ausführenden Künstlers besteht nun darin, sich selber zum durchlässigen Instrument für das Urbild einer Komposition zu machen, nicht aber in erster Linie seine eigene Natur zu zeigen. Das wissen Sie als Pianist doch genauso gut wie ich, und Sie wissen auch, wie oft man als ausführender Künstler seine eigene Natur gerade *überwinden* muß, um zum Instrument für eine große Komposition werden zu können. Sollte nun Rudolf Steiner einfach den Eurythmist(inn)en diejenigen Farben auf den Leib geschneidert haben, die sowieso ihrer Natur entsprechen? Ich kann mir das nicht vorstellen.

Vorstellen kann ich mir aber etwas ganz anderes. Nämlich, daß die Eurythmist(inn)en sich häufiger Stücke ausgesucht haben mögen, die ihrer eigenen Bewegungs- und Gefühls-Natur entgegen kamen. Wie Sie selber festgestellt haben, ist dies offensichtlich bei einer künstlerisch so hoch entwickelten Persönlichkeit wie Marie Savitch am wenigsten der Fall gewesen; hier ist eine Vielseitigkeit gegeben. Vorstellen kann ich mir weiterhin, daß man für verschiedene Eurythmist(inn)en mit deutlich unterschiedlichem Instrument die Farben für dasselbe Stück variieren muß, um denselben Eindruck auf die Bühne zu kriegen. Das ist aber ein ganz anderer Ansatz, weil hier sich der Eurythmist/die Eurythmistin dem Stück anpaßt und die eigenen Einseitigkeiten ausgleicht, aber nicht umgekehrt die Komposition der Natur der Eurythmist(inn)en angepaßt wird. Sie haben in Ihrem Brief auf die zwei Stücke mit doppelten Farbangaben hingewiesen, die in den «Beleuchtungs- und Kostümangaben für die Toneurythmie» abgedruckt sind, und auch festgestellt, daß es sich hier um deutliche Unterschiede handelt. Mir ist ein weiteres Beispiel vom sogenannten «Regentropfen»-Prelude von Chopin überliefert worden. Ferner gibt Ralph Kux, worauf Sie ebenfalls hingewiesen haben, an, daß ein Mann immer andere Farben für dasselbe Stück bekam wie eine Frau, und umgekehrt. Leider konnte ich hierüber bei Menschen, die Ralph Kux noch intensiv erlebt haben, nichts Konkretes mehr in Erfahrung bringen. Auch wenn man heute leider nicht mehr jeder einzelnen Situation nachgehen kann, so möchte ich doch bei der Ansicht bleiben, daß es sich hier im wesentlichen um Ausgleichen, Anpassen handeln muß. Ferner läßt mich die eigene künstlerische Erfahrung die Behauptung wagen, daß die Entwicklung des ausführenden Künstlers zu einem immer universaleren Künstlertum – und dazu gehört ganz wesentlich die Fähigkeit, in möglichst viele Stilepochen und Charaktere hineinzuwachsen – immer weniger Anpassung und Ausgleich nötig machen sollte.

Sie haben desweiteren in Abrede gestellt, Kompositionen mit denselben Farbangaben hätten stilistisch oder charakterlich irgendetwas miteinander zu tun, und dafür auch verschiedene Musikbeispiele verschiedener Epochen gegeben. Dem möchte ich entschieden widersprechen. Was die entsprechenden Stücke stilistisch, charakterlich gemeinsam haben, ist eben gerade dasjenige, was sich dann eurythmisch in derselben Farbe ausdrücken will. Hier handelt es sich meines Erachtens um eine noch tiefgründigere Schicht des Stils einer Komposition, als Sie angesprochen haben. Und für diese Ebene – und gerade der Eurythmie muß es mit einer Ausschließlichkeit wie in keiner anderen Kunst um diese Ebene gehen, weil nur sie ihre Daseinsberechtigung ist – spielt es überhaupt keine Rolle, ob ein Stück langsam oder schnell ist, aus welcher Stilepoche es stammt usw. Die Stücke können dennoch dieselben Farben haben; allerdings darf man dann nicht mehr Bewegungs- und Schleierfarbe in einen Topf werfen, sondern darf nur noch Bewegung mit Bewegung und Gefühl mit Gefühl vergleichen.

Nehmen wir zwei Beispiele mit einer roten Bewegungsfarbe (Kleid): die Bearbeitung des «Ave verum corpus» von Mozart für Violine und die Etüde f-moll op. 10, 9 von Chopin; das eine Stück klassisch, langsam und getragen, das andere romantisch, schnell und gejagt. Und doch lebt in beiden Kompositionen ein Bewegungsstrom, der aktiv gegen Widerstand angeht, Kraft und Wärme entwickelt: die Qualitäten des Rot. Natürlich zeigt die rote Bewegung bei der Mozart-Komposition mehr eine gehaltene innere Glut, weil sie von einem schweren violetten Schleier umhüllt wird, während in der Chopin-Etüde die jagende rote Bewegung den flächigen grünen Schleier unaufhörlich in die Umgebung hinaustreibt. Zugleich ist mir jedoch sehr wichtig zu betonen, daß man Sinn und Berechtigung der Farbangaben nur verstehen wird, wenn man sein eurythmisches Instrument *der Stilepoche gemäß* behandelt, wie ich in meinem ersten Aufsatz ausgeführt habe (Rundbrief Michaeli 2000). D.h. die rote Farbe des Kleides



vom «Ave verum corpus» entsteht dadurch, daß der Bewegungsstrom vom seelischen Bewegungsansatz (Herzraum) aus geformt, gefühlt, geführt wird: Klassik. Der rote Bewegungsstrom der Chopin-Etüde kommt hingegen zustande, indem die Farbe wie aus dem Erdboden aufsteigend erlebt wird. Der Eurythmist bewegt sich gleichsam in einem roten Medium, welches die intensive Bewegung ein Stück weit bündelt und bindet. Der daraus resultierende «Energie-Überschuß» ist die Kraft, welche den Schleier befähigt, sein Gefühl über die Grenzen des Klassischen hinaus in die Umgebung auszudehnen. Erst dort in der Umgebung, jenseits der Grenzen des sichtbaren Schleiers kann das Gefühl der Chopin-Etüde als grün erlebt werden: Romantik. Darauf kommt es an, sein eurythmisches Instrument (Gebrauch der Bewegungsansätze, Rolle von Bewegung und Schleier) der Stilepoche gemäß zu behandeln und dann die individuellen Farben eines jeden einzelnen Werkes zu erleben.

Noch ein Beispiel: Die Bourée aus der Cello-Suite Nr. 3 C-Dur von J.S.Bach, ein vitaler barocker Tanzsatz in gemäßigttem Tempo und 2/2-Takt, hat dieselben Farben wie die soeben besprochene Chopin-Etüde: rot/grün. Doch haben Bewegung und Schleier im Barock andere Qualitäten als in der Romantik. Der Schleier bildet eine Art Hülle, welche die Gestalt umfängt und trägt. Das Gefühl ist noch nicht in der Weise individualisiert wie in der Romantik; es kommt vielmehr auf die innere Hingabe an die Umkreishülle an. Diese hat im Falle der Bach-Bourée einen grünen Charakter. Aus jener Hülle heraus, genauer gesagt aus der Quelle alles Musikalischen im oberen Hinterraum der Gestalt fließt der rote Lebensstrom der Bourée durch die transparente eurythmische Gestalt hindurch, diese in die Bewegung mitnehmend. Nur bei absoluter Durchlässigkeit (Toneurythmie – «durch den ganzen Menschen»; Rudolf Steiner) von Gestalt und Bewegung in einem barocken Sinne erweist sich die Berechtigung der Farbe Rot. Würde der rote Bewegungsstrom in der Gestalt selber angesetzt, statt aus dem Hinterraum empfangen zu werden, würde die Bourée viel zu dick und mächtig geraten, der Stil verfehlt. Behält die rote Bewegung jedoch ihre überpersönliche Transparenz, so wird sie zum Ausdruck einer gesunden Vitalität, einer bodenständigen Lust am Takt. Und dies wäre im Sinne eines barocken Affektes. Also auch hier wieder die Notwendigkeit, eurythmisch erst die Stilepoche in der richtigen Weise zu greifen, bevor man sich den individuellen Farben des jeweiligen Stückes nähert. Ich hoffe, an den vorhergehenden Beispielen aufgezeigt zu haben, daß die Farbangaben Rudolf Steiners sehr wohl mit der geistigen Substanz einer Komposition zu tun haben, und daß sie selbst zum Erzieher für ein richtiges Stilgefühl werden können.

*Hans-Ulrich Kretschmer, Den Haag*

## Charakter und Verhalten des Künstlers im Ton-Kurs:

*Kriterien für die Kunst (1. Teil)*

*Alan Stott, GB-Stourbridge*

*Als der junge Samuel Palmer zum erstenmal den alten William Blake besuchte, fragte er ihn:*

*«Wie fängst du an zu malen?»*

*Palmer antwortete: «Mit Furcht und Zittern.»*

*«Gut,» sagte Blake daraufhin, «dann wirst du es schaffen – sei willkommen!»*

Rudolf Steiner beschreibt eines seiner Grundwerke in einem einzigen Satz, mit der Hilfe einer Zahl: «Über die Bedeutung der Siebenzahl kann man sich aufklären aus meiner *Geheimwissenschaft*.»<sup>1</sup> Nicht bloß Erkenntnis sondern Aufklärung wird versprochen. Sieben,

«die Zahl der Vollkommenheit»<sup>2</sup> und die Zahl, die Leben symbolisiert, ist die Grundlage aller Lebensprozesse im Menschen und in der Welt. Die Sieben kann auch im Rhythmus der Sätze jedes Kapitels der Grundwerke gefunden werden, die Steiner geschrieben hat.<sup>3</sup> Er wollte, daß seine Bücher wie musikalische Partituren gelesen werden.<sup>4</sup>

Mathematik und Musik sind zu Hause in der Sphäre der Inspiration. «Eigentlich sollte man Inspirationen *hören*.»<sup>5</sup> Steiner beschreibt den Menschen mittels verschiedener Zahlen 3, 4, 7, 9, 10, 12 – jede in einem anderen Zusammenhang. Seine Aufklärungen sind anspruchsvoll. Zum Beispiel erklärt er,<sup>6</sup> daß beim Niederschreiben seiner *Theosophie*, er den Menschen als neun-gliedrig beschrieben hat, weil wir die «Quintenzzeit», in der der Mensch als ein sieben-gliedriges Wesen beschrieben wurde, hinter uns gelassen haben. In der Terzzeit, der «Zeit der Verinnerlichung», sind wir bei dem Menschen als neun-gliedrigem Wesen angelangt.

Mit Zahlen versehen sind auch die Übungen und die Anzahl der Lotusblumenblätter in dem Buch *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* Das hat jedoch nichts mit einer Nummerierung im eigentlichen Sinne zu tun. Es deutet eher auf eine verborgene Musik in der Lebensform hin. «Der Mensch muß lernen, die inneren Verhältnisse der Zahlen wie eine geistige Musik zu empfinden» sagte Steiner.<sup>7</sup> Da Zahlen Repräsentanten einer Einheit von Kunst und Leben sind, ist eine ganzheitliche Wissenschaft zu ihrem Verständnis nötig. Spekulationen bringen einen nicht weiter. Die Zahl ist eine Musik, die durch Quantifizierung erniedrigt wird. Statistik und Maß sind hier nicht von Bedeutung, sondern die Qualität der Zahl selbst.

Im ersten Vortragzyklus für Eurythmisten, *Eurythmie als sichtbarer Gesang* GA 278,<sup>8</sup> hat jede Erwähnung einer Zahl eine Bedeutung. Die Gesamtzahl der Vorträge ist Acht – die gleiche Anzahl wie die Noten in einer vollständigen Tonleiter. Dieser Zusammenhang, bemerkte Elena Zuccoli,<sup>9</sup> ist der Schlüssel zum Verständnis des Zyklus. Das ist eine große Hilfe für den Künstler. Steiner deutete ja an, daß er mehr Vorträge hätte geben können, aber: «Würde ich [...] statt acht Vorträgen jetzt vierzehn gegeben haben, so würde ich Sorge haben, daß das wiederum sich nicht ordentlich einlebt» (S. 128).<sup>8</sup>

Nicht nur entfaltet sich der Inhalt der acht Vorträge den Qualitäten der Zahlen entsprechend – dem folgt die Evolution der Planetenreihe, die im Laufe der Wochen erfahren wird<sup>10</sup> – sondern die Vorträge enthalten auch ethische Lehren. Künstler scheuen vor der Ethik oft zurück (vielleicht weil sie sich für eine Ausnahme halten?). Es ist erfrischend, wie Steiner mit humorvollen Nebenbemerkungen in GA 278 traditionelle geisteswissenschaftliche Lehren begleitet. Die Hinweise entfalten sich auf den sieben Stufen der christlichen Einweihung. Es finden sich Zusammenhänge mit den Seligpreisungen, die gewöhnlich achtgliedrig genommen werden, obwohl im Matthäus-Evangelium neunmal «selig sind» steht. Zwar befindet sich Gefahr in einer synkretistische Annäherung, nicht zuletzt die der dilettantischen Pseudo-Scholastik, wir wollen aber doch versuchen dem Künstler zu helfen, Kriterien für seine Kunst zu finden. Der Autor dieses Schriftstückes hat einen direkten Zugang zu Grundlegendem der Geisteswissenschaft erhalten dadurch, daß er unzählige Male Tonleitern und Intervalle für Eurythmiestudenten gespielt hat. Wir haben schon die Geisteswissenschaft, die Theologie, die Ethik und die Musik – wir brauchen keine neue Wissenschaft, sondern einen neuen Blickwinkel, um unsere Erlebnisse einander mitzuteilen; oder besser gesagt, einen größeren *Überblick*. Wir wollen versuchen, Steiners kunstvoller Leitung folgend, *in dem musikalischen Erleben*, das durch Zahlen zusammengefaßt ist, nach den Verbindungen zu suchen. Dieses Thema kann mit Recht zu einer erleuchtenden, aufbauenden Studie führen, die auch durchaus praktische Bedeutung trägt zum Verständnis der Tonkunst. Wir hören auch nicht auf zu versuchen gerecht zu sein auch wenn wir wissen, daß es die ideale Gerechtigkeit nicht gibt, und wir unterlassen es auch nicht, Freundschaften zu pflegen, wenn wir wissen, daß die ideale Freundschaft nicht existiert.

Der Inhalt dieser Meditationen wird von echten Scholastikern als falsch erklärt und von Pragmatikern und Skeptikern abgelehnt werden; von den wahrhaft Tatkräftigen wird er jedoch vielleicht angenommen. Ehrliche musikalische und eurythhmische Fragen, die aus der praktischen Erfahrung kommen, werden hier gestellt. Das Wichtigste dazu spricht Steiner selbst aus: der Student «kann es jetzt unmittelbar *wissen*, daß ein solcher Mensch wie Buddha oder die Evangelischreiber nicht *ihre* Offenbarungen, sondern diejenigen aussprechen, welche ihnen zugeflossen sind vom innersten Wesen der Dinge».<sup>11</sup>

### *Der Achtgliedrige Pfad*

Steiner erneuert den achtgliedrigen Pfad für Eurythmisten in seinen praktischen Nebenbemerkungen und Ermahnungen. Ungefähr nach der vierten Stufe des achtgliedrigen Pfades werden die Stufen denjenigen der christliche Einweihung ähnlich, eine Tatsache, auf die Steiner, wenn auch nur diskret, in seinen Vorträgen hinweist. Die Zahl Acht wird hier im musikalischen Sinne benützt, d.h.  $7 + 1$  (7 Stufen + die Oktav). Oder auch  $4 + 4$ , gleichbedeutend den beiden Tetrachorden in einer Tonleiter.

Christoph Rau<sup>12</sup> machte eine sehr interessante Entdeckung, nämlich die, daß das Lukas-Evangelium aufgebaut ist auf dem Plan des achtgliedrigen Pfades, in dem jede Stufe in einer Mahlzeit gipfelt. Mit diesem inspirierten Beispiel und dem Beispiel von Adam Bittleston<sup>13</sup> können wir den Vortragszyklus noch einmal lesen.

Die Frage bleibt bestehen, ob wir auch einen Hinweis auf den Inhalt der sechs ungehaltenen Vorträge finden können (sie soll im 2. Teil näher behandelt werden).

«Dieser achtgliedrige Pfad hat Bedeutung für alle Bemühungen, in denen der Astralleib in ein erneutes rechtes Gleichgewicht zwischen Himmel und Erde» gebracht werden muss, schreibt Adam Bittleston<sup>13</sup> in seinem genialen Artikel, der den achtgliedrigen Pfad in spezielle Tätigkeiten gliedert. In diesem Artikel macht Bittleston *das Fahren* (!) zu mehr, als zu einer bloß funktionellen Tätigkeit. Steiner gibt praktische Hinweise, um zu verhindern, daß das eurythhmische Leben in eine pragmatisch-funktionelle Falle gerät. Der Astralleib (Steiner nennt ihn auch «Sternenleib») sagt er, ist «der Musiker in uns». <sup>14</sup> Die Zahl Acht scheint in der Oktav zunächst vollkommen zu sein, aber sie drückt noch mehr aus, sie steht auch für Erneuerung, Wiederbelebung, Regeneration und Auferstehung (vgl. 1. Petr. 3,20; 2. Petr. 2,5 – s. Abbildung).



«Acht Seelen... werden gerettet»  
Arche Noah-Darstellung von dem Richmond Grab in der Framlingham Kirche, Suffolk, England

Sie hat das Element der «Überpersönlichkeit», d.h. nicht *ohne* Persönlichkeit, sondern *mit* dem Wesenskern der vollen Persönlichkeit; das Symbol der Acht (8) wird, auf der Seite liegend, zu dem mathematischen Symbol für Ewigkeit ( $\infty$ ). In Gematria (dem Zahlenalphabet) ist die Zahl für das griechische Wort JESOUS 888 – dreimal die Acht. Gleichzeitig aber beruht sie weiterhin auf Erfahrungen: in der Marine werden achtmal dreistündige Wachen abgehalten, und im Klosterleben werden sieben dieser acht Momente als Offizien mit Gebeten und Lobpreisungen in Chören gefeiert.

Rudolf Steiner<sup>15</sup> gibt in modernen Worten das Wesentliche des Achtgliedrigen Pfades wieder. (Das immer wiederkehrende Wort «recht(e)» bedeutet hier «das richtige ...» im Gegensatz zu «falsch». Es steht hier für «geeignet», «höchste(s)», «beste(s)» und «vollständig».)

Eine Zusammenfassung der Gesetze:

Der Geheimschüler soll:

- (1) Begriffe und Vorstellungen so lenken, daß sie ein treuer Spiegel der Außenwelt werden (Rechtes *Urteilen*).
- (2) nur aus begründeter, voller Überlegung selbst zu dem Unbedeutensten sich entschließen (Rechtes *Denken*).
- (3) nur was Sinn und Bedeutung hat, von seinen Lippen kommen lassen; nicht zuviel und nicht zuwenig Worte machen (Rechte *Sprache*).
- (4) sein Handeln harmonisch eingliedern in seine Umgebung (Rechtes *Tun*).
- (5) natur- und geistgemäß leben (Rechtes *Leben*).
- (6) danach streben, seine Obliegenheiten immer besser und vollkommener zu machen (Rechtes *Bemühen*).
- (7) möglichst viel vom Leben lernen (Rechtes *Berücksichtigen*).
- (8) von Zeit zu Zeit Blicke in sein Inneres tun, nachprüfen, nachdenken, usw. (Rechte *Konzentration*).

(gekürzt; R. Steiner, GA 10. Tb. 600. S.85ff.)

Anhand der acht Vorträge in *Eurythmie als sichtbarer Gesang* möchte ich nun gesondert die acht Absätze betrachten, die auf diese Gesetze des Achtgliedrigen Pfades anspielen. Hinzufügen möchte ich Bemerkungen, meistens erläuternd, manchmal aphoristisch, die in Betracht ziehen, daß es «so etwas wie einen profanen Wissensbereich gar nicht gibt, sondern nur die profane Ansicht darüber» (nach René Guénon).

Rudolf Steiners recht originelle Anwendung der ursprünglichen Lehren über Ethik bieten mindestens acht Kunstkriterien. Alle sind sie persönlicher Natur, denn Kunst und Leben sind voneinander nicht zu trennen. Darum auch verschmäht Steiner den Begriff «Berufseurythmist» (S. 35); Eurythmie ist deutlich mehr als ein Beruf – sie ist eine Berufung. *Diese einheitliche Ansicht fragt deutlich nach einer neuen Form des Studiums der Vorträge und demnach auch nach einer neuen Form des Schreibens und auch des Lesens*. Anders ausgedrückt, die sogenannten praktischen und theoretischen Kategorien werden hier hinfällig, weil eine ursprüngliche Lehre an ihre Stelle tritt. Dies wird später ersichtlich.

Noch etwas, dies sind lediglich die Gedanken eines Lesers (der selber überhaupt kein Heiliger ist) von GA 278, andere werden mein Bild vervollkommen müssen. Die Autoritäten, auf die ich mich berufe, sollen das Bild nicht verkomplizieren, sondern sind «Freunde auf dem Wege». Wenn Menschen sich auf den Weg der Entdeckung begeben, werden sie feststellen, daß sie, obwohl dieser Weg aus vielen Verzweigungen besteht, nicht allein sind – und auch nicht etwas so Besonderes. Es ist auch kein Widerspruch wenn Steiner sagt, daß Eurythmie eine noch sehr *junge* Kunst ist. Ihr Anfang, gibt er zu, ist «vielleicht erst der Versuch eines Anfanges»

(S. 115). Das bedeutet auch, daß Eurythmie möglicherweise gar nicht in der Menschheit Wurzeln schlagen wird, oder eher, daß die Menschen nicht fähig sein werden, eurythmische Wurzeln tief genug zu schlagen – wie in der Parabel des Sämannes (Lukas 8). «... [S]ie wird schon sich weiterentwickeln müssen» (S. 115). Wir können uns fragen, *wie anders kann neues Leben sich entwickeln als durch die Suche nach der Quelle der ewigen Erneuerung – die TAO ist?*

### *Eins – Rechtes Urteilen oder Verständnis*

«Sie werden, wenn Sie auf diese Dinge eingehen, schon empfinden können, wie wenig der Mensch eigentlich heute vom Menschen weiß. Denn man muß schon sagen: in unserer gegenwärtigen Welt ist ja für alles das ein außerordentlich geringes *Verständnis*. Aber ohne dieses *Verständnis* ist überhaupt gar nichts im Produktiven auf den verschiedensten Gebieten zu machen. Dieses [rechte] *Verständnis* muss erworben werden, sonst werden wir nie in das Künstlerische unseren ganzen Menschen hineinstellen. Und ein Künstlerisches, ohne daß sich der ganze Mensch in dieses Künstlerische hineinstellt, ist eben nichts, ist eine Farce. Ein Künstlerisches kann nur bestehen, wenn sich der ganze Mensch in dieses Künstlerische hineinstellt.» (S. 18f.)

Die drei eingefügten Betonungen zu Anfang geben einen klaren Hinweis auf den achtgliedrigen Pfad. Das abschließende Wort «*sich hineinstellen*», gibt einen Hinweis zur künstlerischen Selbstaufgabe, anschließend an die Selbstopferung (*kenosis*) des Christus, die der Apostel Paulus beschreibt (Phil. 2,1-11). Dies gibt einen wunderbaren Übergang zum Demutskonzept der ersten Seligpreisung: «Selig sind die geistlich Armen; denn ihrer ist das Reich der Himmel» (Mt. 5,3).

Ein anderer Ausdruck für Demut ist die Wahrheit über uns selber, oder das *Rechte Urteil* (*Verständnis*). Demut ist das erste der sieben Worte des Kreuzes als ein Gebet uneingeschränkter Liebe für diejenigen, die die Menschheit repräsentierend, teilhaben an der Sünde aller menschlichen Sünden («Vater, vergib ihnen...», Lukas 23,34). Das erste Stadium der christlichen Einweihung ist die universelle Demut – die Fußwaschung.<sup>16</sup> All dies ist keine Pose, sondern echte Selbsthingabe.

Steiner spricht im 7. Vortrag über das Tierreich. Hier im 1. Vortrag erwähnt er die Schnecke und den Fisch (S. 13). Für die Eurythmie und für das Erringen von Bewußtsein überhaupt betont er, ist das Rückgrat wesentlich. Wir Menschen, als die jüngsten aller Geschöpfe, an der Spitze des Stammbaumes, danken unsere Bewußtseinsfähigkeit den niederen Tieren, hier jeweils durch das Tier mit und ohne Rückgrat repräsentiert. Der Fisch ist ein frühes Symbol für den Christus. Er ist das «äußerliche Symbol für die Sonnenkräfte, die Kräfte des Christus. Zwar ist der Fisch äußerlich unvollkommen, aber er hat sich auch nicht sehr tief in die Materie versenkt und ist dadurch nur auf geringe Weise von Egoismus durchdrungen».<sup>17</sup> Die Welt der Fische, das Meer, wird zum Symbol für den Geist, der nicht still ist. Steiner spricht von «einem Meere von Tönen [...] geistige[m] Klingen»;<sup>18</sup> es ist das kosmische Leben, aus dem der Christus zur Erde kam, um uns zu retten. «[D]er gewöhnliche Erdenmensch in seinem physischen Leibe kann von Sphärenmusik und vom kosmischen Leben nur sprechen, wenn er in seiner Seele erlebt das «Nicht ich, sondern der Christus in mir», denn das ist, was in der Sphärenmusik gelebt hat, das ist, was im kosmischen Leben gelebt hat. Aber wir müssen wirklich auch den Prozeß durchmachen in uns, wir müssen den Christus in unsere Seele aufnehmen».<sup>19</sup>

## Zwei – Rechtes Denken

«... [D]er Eurythmist kann nicht die Müdigkeit als etwas Naturgemäßes offenbaren... Das gibt es nicht! Natürlich gibt es das im Leben doch, das sind Widersprüche; aber man muß diese fühlen, daß es so ist. Ich sage also nicht: Sie sollen sich nicht hinsetzen, wenn Sie müde sind, aber ich sage: Sie sollen sich dann als Karikatur eines Eurythmisten fühlen!» (S. 36).

Wann ist ein Künstler *kein* Künstler? Wenn er Pinsel und Palette *nicht* in der Hand hält, sein Instrument *nicht* spielt? Wenn er einkaufen geht, oder auf den Bus wartet? Zunächst schon; das ist aber zu abstrakt gedacht. Schließlich kann ein Busfahrer auch mal ein Kunde in einem Geschäft sein. Kunst jedoch begleitet uns heutzutage als eine Lebensqualität, und sie wird ihren heilsamen Einfluß verstärken, je mehr der menschliche Wille sich der Aufgabe widmet, wirklich Mensch zu sein. Es gibt sowohl bewußte als auch unbewußte Eigenarten. Dies mag für jemanden eine «überbewußte» Gewohnheit und für einen anderen eine «überbewußte» Abneigung sein, wie, sagen wir, das Tragen von weitrandigen Hüten oder feinen Seidenschals. Das alles mag so sein, aber das Gefühl der Müdigkeit wird immer weniger, je mehr ein Künstler das Leben wirklich durchdringt, d.h. *Rechtes Denken* übt.

Die Zwei ist die Zahl des *Widerspruches* (ein Wort, das Steiner selbst benützt), der Teilung. Der zweite Tag der Schöpfung der Welt wurde nicht als «gut» bezeichnet (1. Mose 1). Teilung sollte nicht verwechselt werden mit dem allgemeinen Gesetz der Polarität, das Produktivität in sich trägt. Der zweite Vortrag ist voll zweifacher Vorstellungen und produktiver, polarer Tätigkeit, z.B. werden die Intervalle paarweise eingeführt, der erste Satz spricht von der *Gebärde*, die aus dem *Erleben* entsteht, der ganze Mensch ist der Ursprung von *Sprache* und *Musik*, und auch umgekehrt.

Schmerzen und Leiden sind notwendig, so der Vortrag, da sich aus ihnen der menschliche Ausdruck bildet. Die Geißelung, die zweite Stufe der christlichen Einweihung, ist die Schulung, wie man Schmerz begegnen soll. Im Johannesevangelium, z.B., ist alle Aufmerksamkeit auf den Leidenden gerichtet und wie er die Schmerzen erträgt. Auf dem geistigen Pfade ist Schmerz eine verständlichere Erfahrung, da er nicht beschränkt ist auf das Unglück im Leben, das jeden einmal ereilen kann. «In der eurythmischen Gebärde wird einfach der ganze Mensch Sinnesorgan» (S. 30). «Licht befindet sich hinter jedem Sinneseindruck,» erklärt Steiner.<sup>20</sup> In seinem erhellenden Aufsatz über *The Human Soul* («Die Menschliche Seele») beschreibt Karl König,<sup>21</sup> wie wir der Wirklichkeit des Schmerzes begegnen. «Es ist die allesumarmende, alles-erfüllende Kraft, die ihren Mittelpunkt in der Sonne hat.» Die Form der Seligpreisungen bezieht Dualität und Antithese, die das Innenleben beschreiben, mit ein. Die zweite Seligpreisung lautet: «Selig sind die Sanftmütigen, denn sie werden getröstet werden» (Mt. 5,4). Und bei Lukas (6,21): «Selig seid ihr, die ihr jetzt hungert, denn ihr werdet gesättigt werden.»

Steiner deutet auf die Welt hin, die hinter derjenigen liegt, die nur mit den Sinnen wahrgenommen werden kann: «Es muss also ein Eurythmist eigentlich in einer gewissen Beziehung doch eine Art neuer Mensch werden gegenüber dem, was er früher war» (S. 35), was auf Verwandlung hindeutet, nicht bloß un stabile Transzendenz. Darum auch heißt der Titel des zweiten Grades der mittelöstlichen Mysterienreligionen (z.B. der Mithras-Kultus) «Okkultist» – «der Verborgene» –, was bedeutet, daß ein neues inneres Leben angefangen hat.<sup>22</sup> Das heißt jedoch auf der praktischen, empirischen Ebene, daß ich mich beim Üben entscheiden muß, z.B. ob ich mich CDs oder sonstigen Aufnahmen anvertraue oder mein inneres aktives Hören schule.

### *Drei – Rechte Sprache*

Rechte Sprache machen, muß im Gestalten des Sprachlichen bestehen: «Im Musikalischen des Sprachlichen und im Plastisch-Malerischmachen des Sprachlichen ... die Sprachgestaltung – ich nenne sie immer schon eine geheime Eurythmie, denn es ist die Eurythmie im Rezitieren und Deklamieren dabei angedeutet –, es muß auf die Sprachgestaltung die entsprechende Rücksicht genommen werden. Ebenso kann das Eurythmische korrigierend wirken in einer gewissen Beziehung auf das Musikalische überhaupt» (S. 44)

Sich mit dem Materialismus abzufinden, ist das Hauptanliegen des 3. Vortrages, in dem vom Tode die Rede ist. Die dritte Seligpreisung verspricht, daß die Sanftmütigen, nicht die Materialisten, das Land besitzen werden (Ps. 37,11; die Rede ist hier von Palästina, Matthäus meint «das Reich»). Es wird gemeint, daß das griechische Wort für «die Sanftmütigen» eigentlich «die Ausgebildeten» heißen soll (nach Gerald Heard); die Ausbildung sei für das Geistesleben. Rechte Sprache respektiert den Geist. Der Geist ist göttliche Tat. Christoph Rau<sup>23</sup> spricht über 8,1–9,50 aus dem Lukasevangelium (Teil davon ist die Parabel des Sämannes). Der «Ursprungsimpuls» der Sprache, so Steiner, «liegt im Ich» (S. 60).

Im 3. Vortrag wird nach der Melodie im Einzelton gesucht, ein Rätsel, daß den Sinneseindruck des Tones zum ätherischen Erlebnis erheben soll. Ein Mittelweg, ein Menschenweg zwischen Natur und Abstraktem wird gefordert und in diesem Vortragzyklus auch angedeutet. Der abstrakte, räumliche Charakter von Zeit wird durch den Geistesblitz erlöst, der hier zum ersten Mal erwähnt wird. Der Geist belebt ständig, «vom Belebenden zu dem Unbelebten» (S. 43), eine Beschreibung für die fallende Septim am Beginn dieses Vortrages. Das Erlebnis der heruntergehenden Intervalle zeichnet den Bewußtseinszustand in der Geisteswelt nach dem Tode vor.<sup>24</sup>

Die drei Raumesrichtungen werden eingeführt, die das Kreuz der Bewegung formen, welches überhaupt die Grundlage unserer Denkfähigkeit ist. Wir sollen «hineinkommen» und es «zu Hilfe nehmen» (S. 51). Die Synoptiker gebrauchen die Verben «nehmen» und «folge mir nach» (Mt. 16,24; Mk. 8,34; Lukas fügt hinzu «täglich» [9,23]; Joh. fügt hinzu «Diener» [12,26]). Eine sehr alte Tradition erzählt, daß in der Mitte des Garten Eden ein Baum steht, der zwei verschiedene Erscheinungen hat, er ist der Baum der Erkenntnis und der Baum des Lebens. Das Mysterium von Golgatha, die Kreuzigung-Auferstehung, war der entscheidende Moment der Erneuerung des Menschen, vergleichbar nur mit dem ursprünglichen Schöpfungsakt. Am Baum der Erkenntnis auf der physischen Ebene – zwei der drei Dimensionen verhärteten zu Holz – wurde der singende Baum des Lebens geboren. Er ist ein lebendiger Mensch. In Steiners Notizbuch befindet sich ein Diagramm davon (NB 494, S. 3), und in GA 283<sup>25</sup> ist er beschrieben. In der christlichen Einweihung ist die dritte Stufe die Krönung mit Dornen: das Heiligste verteidigen. Die vierte Stufe ist das Tragen des Kreuzes: das Instrument deines Leibes handhaben (GA 103).<sup>16</sup>

«Wir sind nach und nach schon übergegangen dazu, nicht mehr musikalisch zu sein, sondern die Musik zu benützen, um allerlei Geräusche zu malen, die irgend etwas darstellen sollen; man weiss nicht recht, was sie sollen, aber die irgend etwas darstellen sollen ...»(S. 45)

Nimmt man die Konkordanz-Vokale der Tonleiter (S. 54) (aus J. M. Hauer *Deutung des Melos*,<sup>26</sup> S. 16), hilft das, über die heutzutage materialistisch degenerierte Ebene der Sprache hinwegzukommen und sie musikalischer zu gestalten. Das Thema «Rechte Sprache», im der thematische Inhalt und die musikalische Form sich verbinden, wird fortgeführt in dem 4. und 6. Vortrag. Zu Hauers korrekter Diagnose über die modern-materialistische Lage der

Kunst, bietet Steiner die korrekte Lösung an. Diese Lösung ist kein abstrakter Plan (Hauers «Zwölftonspiel»), mit einer Rückkehr zu einer früheren Spiritualität, sondern ein persönlicher, sozialer und spiritueller Kosmos wird im 5. Vortrag geöffnet, mit einer Erneuerung der östlichen Spiritualität in der Eurythmieübung des TAO, die sinnvoll ist gerade für Menschen der 5. nachatlantischen Kulturepoche (siehe 2. Teil).

Das Üben der «Rechten Sprache» könnte auch die Frage aufbringen: Was für einer Spiritualität begegnet man in einer Eurythmie-Aufführung, wo simultan Übersetzungen durch die Kopfhörer im Gebrauch sind? Wenn dem Intellekt so weit nachgegeben wird, daß das volle künstlerische Erlebnis der menschlichen Sprache ausgetilgt wird, könnte man dies vielleicht mit der Genmanipulation in der Natur gleichsetzen.

### *Vier – Rechtes Tun*

Mit der vierten Stufe der christlichen Einweihung kommen wir zu dem entscheidenden Faktor: der Künstler verbindet sich mit dem dreidimensionalen ätherischen Bewegungskreuz, das schon im dritten Vortrag erwähnt wurde.

«Sie können wirklich sagen: Ich als physisch taktschlagender, ätherisch rhythmisierender, astralisch das Melos entwickelnder Mensch trete vor die Welt hin.» (S. 60)

In diesem Satz, wird das Wort Ich einmal benutzt. Das dreidimensionale Kreuz, hier symbolisiert es die drei Hauptkategorien der Musik, faßt alles zusammen, was mit Einweihung zu tun hat.<sup>27</sup> In der vierten Stufe der christlichen Einweihung wird das Kreuz getragen (siehe Thomas von Kempen, *Das Buch von der Nachfolge Christi* II, 12 und Thomas Traherne, *Centuries* I, 58-63). In der jüdisch-christlichen Tradition, esoterisch und exoterisch die zentrale westliche Tradition, ist das Kreuz Gottes Thron, sein «feuriger Wagen» (siehe 1. Chr. 28,18; Hes. 1; Sir. 49,9; Ps. 80,1; 104,3; 68,17). Es ist auch der Baum des Lebens (1. Mose 2,9) in der Mitte des Himmels (Offb. 4 und 5,6). Das Allerheiligste der Hebräer, das «Hekal», war der würfelförmige Raum, dessen Seiten, wenn man sie verlängert, ein dreidimensionales Kreuz formen. Es war «der Himmel». Das Debir («das Geweihte») war der Garten Eden.<sup>28</sup>

Der ganze Tempel war nach musikalischen Proportionen gebaut. Jahve («Er der ist»), verband sich mit seinem Volk, wenn Musik (instrumentale und Stimmen) ertönte (2. Chr. 5,12-14). Er, der «Ich bin», der aus dem Innern spricht, spricht in den ersten lyrischen Texten der Menschheit (den Psalmen) in Worten und in Musik.<sup>29</sup> Der Psalter war ursprünglich das Gesangsbuch des zweiten Tempels. Die ältesten noch erhaltenen Gesangsbücher der christlichen Zeit sind «Die Salomonischen Oden» (2. Jhd.). Unsere westliche Musik entwickelte sich langsam aus den alten Gesängen.

Eine zentral wichtige geheime Tradition von Musik und Zahl ist ein kabbalistischer Text, *Sefer Jezirah – das Buch der Schöpfung*<sup>30</sup> (es scheint, daß der Text ursprünglich von Abraham kam, er wurde im zweiten Jahrhundert zur Niederschrift freigegeben). Dieser Text ist die Grundlage zu den Goldberg-Variationen<sup>31</sup> von Bach. Ich möchte behaupten, dass diese Tradition direkt in die Ursprünge der Eurythmie fließt. Der Tempel wurde im ersten Goetheanum wiedergeboren.<sup>32</sup>

Heute ist Eurythmie, in Wort und Musik, aus ihrem heiligen Ursprung heraus zu einer «Kunst für jeden Menschen»<sup>33</sup> geworden. Ihr wichtigster Beitrag zur Erneuerung und Entwicklung stammt von ihrem Versuch, eine vollkommeneren Menschlichkeit zu bilden. Es gibt notwendigerweise zwei Stufen: Laut-(Buchstaben-)Symbolik und Zahlen-Symbolik, die zu der sprachlichen und musikalischen Kunst führen, «sichtbare Sprache» und «sichtbarer Gesang».



Das obige Zitat von Steiner weist auf das *Rechte Tun* hin. Und so finden wir in Steiners praktischen Erläuterungen und Ermahnungen das praktische Ergebnis:

«Und zwei Eurythmisierende, von denen der eine ein Intellektualist ist, der alles nach den Bedeutungen nur darstellt, die er gelernt hat, während der andere alles durchempfindet bis in das einzelne der Armbeugung oder Armstreckung, der Fingerbewegungen durchempfindet, zwei solche Eurythmisten werden eben wirklich so verschieden sein, wie der Virtuos von dem Künstler verschieden ist. Man kann das eine sehr gut können, Virtuos sein, aber man braucht deshalb gar nicht ein Künstler zu sein.» (4. Vortrag, S. 64)

Der Kontrast hier ist ganz anders als in der zweiten Stufe. Hier ist der Kontrast nicht nur zwischen Künstler und, z.B., Wissenschaftler. Er zeigt sich innerhalb der eurythmischen Übung. Die vierte Stufe ist von entscheidender Wichtigkeit, sie hat mit der Bedeutung des irdischen Schicksals zu tun, und hier außerdem mit der Mission der Kunst. Vorausgesetzt, ich bin gut vorbereitet, wann werden meine Versuche zu Kunst und wann sind sie nicht ausreichend?

Tempel Symbolik wird uns helfen die erfahrungsgemäße, empirische Problematik – die Bühnenkrise heute – in ihre absoluten Bedeutung zu zeigen. Der Sitz des Schöpfer- und Erlöser-Gottes Jahve war «zwischen den Cherubim», zwei goldene Figuren mit ausgespannten Flügeln, die sich in dem Hekel befinden. Dort, wo sich ihre Flügelspitzen berühren, direkt über der Arche, dort hat Moses «mit ihm» «geredet» (4. Mose 7,89). Nehmen wir an, der Tempel ist ein Symbol für den Mensch, dann ist der vergleichbare Punkt am eurythmischen Instrument zwischen den Schulterblättern, der Punkt, den Steiner als den Ansatzpunkt für die singende Geste angibt.<sup>34</sup> Hier hinein fließt «Jahves Zauberhauch»,<sup>35</sup> musikalische Kreativität an sich, wie durch ein musikalisches Mundstück. Die dreifache architektonische Symbolik des Außenhofes, Debir und Hekal, entspricht dem traditionellen geheimwissenschaftlichen Pfad der Vorbereitung, Erleuchtung und Einweihung,<sup>36</sup> den Steiner in GA 10 erneut erläutert. Die Architektur des Tempels, sowie der Pfad führen den Menschen nach innen, um ihn zu seiner Schöpferkraft zu führen.

In der Architektur mittelalterlicher Kirchen befinden sich dieselben drei Stufen, nämlich im Mittelschiff, der Kanzel und dem Altar. Die vierte Stufe in den christlichen Mysterien letztendlich zeigt den Geist, die Feierlichkeiten durchstrahlend: die erhobene Hostie, ein rundes Stück Brot, das das Bildnis des durchgeistigten Planeten Erde ist. Hier nimmt das Symbol teil an dem, was es symbolisiert. Steiner beschreibt die Notwendigkeit für die Erde, menschliche Leichname zu empfangen; sie dienen ihr als Treibmittel, als wäre sie ein riesiger Brocken Teig – «ohne menschliche Leichname wäre daher die Erde» (Steiner erwähnt alle drei Naturreiche) «längst tot.»<sup>37</sup>

Alle drei Naturreiche werden auch auf dem Einweihungswege erlöst.<sup>38</sup> Eurythmisten sollen, von einer neuen Bewegungsmittelpunkt aus, daran arbeiten, ihr eigenes Stückchen Erde vollständig mit Bewußtsein zu durchdringen. Sie haben das Instrument ihres Leibes verliehen bekommen (so wie alle Menschen), um ihr «Geistig-Seelisches» zu offenbaren (S. 71). Im obigen Zitat, welches *das Rechtes Tun* im Kontrast zwischen dem Virtuosen und dem Künstler zeigt, impliziert Steiner weder Mittelmäßigkeit in einem der beiden – Meisterhaftigkeit wird vorausgesetzt –, noch verurteilt er Spezialisierung. Er stellt den Kontrast dar zwischen der Vollkommenheit des Künstlers mit der Zerstückelung des Virtuosen als ein Kriterium für menschliche Kunst; Vollkommenheit und Harmonie kontrastieren mit Entfremdung und Zerfall. Dahinter steht die fundamentale Antithese des Lebens überhaupt – beim Fahren und Einkaufen, sowie am Flügel und auf der Bühne. Hier findet man die eigentliche Krise unserer

Künste. Denn die Antithese führt am Ende der Erdevolution entweder zur Rettung oder zu etwas, das wir uns nur kaum vorstellen können, zum Scheintod (letztendlich ist das so, und eine widernatürliche Tendenz rührt sich schon jetzt in der Welt). Diese Antithese läßt sich zusammenfassen als: «Mein Reich ist nicht von dieser Welt» und «Mein Reich ist nur von dieser Welt»<sup>39</sup> (ein Schlußteil folgt).

(Übersetzung von Rebecca Schober)

---

GA = Gesamtausgabe Rudolf Steiners Werke, Dornach

- [1] Rudolf Steiner, Autoren-Bemerkung in: Das Christentum als mystische Tatsache. GA 8. Tb 619, S. 176.
- [2] R. Steiner, Mythen und Sagen: Okkulte Zeichen und Symbole. GA 101. Vortrag, Köln 29. Dez. 1907.
- [3] Alan Stott, «Was für ein Baum ist die *Philosophie der Freiheit?*» im Jahrbuch für Anthroposophische Kritik. München: Trithemius Verlag 1994. S. 83-98.
- [4] R. Steiner, GA 198. Vortrag, Dornach 2. Juli 1920; GA 103. Vortrag, Hamburg, 30. Mai 1908; vgl. auch GA 278. 6. Vortrag, S. 88f. über die Noten-Bezeichnung (siehe Schlußbemerkung Nr. 8 unten).
- [5] R. Steiner, Die Welt der Sinne und die Welt des Geistes. GA 134. Vortrag, Hannover 31. Dez. 1911.
- [6] R. Steiner, Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen. GA 283. Vortrag Stuttgart, 8. Mai 1923. Dornach 1975. S. 141f.
- [7] Rudolf Steiner, Mythen und Sagen: Okkulte Zeichen und Symbole. GA 101, Vortrag, Köln, 29. Dezember 1907.
- [8] Rudolf Steiner, Eurythmie als Sichtbarer Gesang. GA 278, Dornach 1984. Seitenangaben von dieser Ausgabe werden im Aufsatz genannt. Siehe auch: Eurythmy as Visible Singing. Übersetzt und Kommentar von Alan Stott. Stourbridge: The Anderida Music Trust 1996 [1998].
- [9] Elena Zuccoli, Ton- und Lauteurythmie. Dornach: Walter Keller Verlag, 1997. S. 39: «Der ganze Kurs ist ein Beispiel, wie die Goethesche Methode praktisch angewendet werden kann in der Kunst. Überschaut man die Entwicklungsfolge der acht Vorträge im Kurs, so kann man sie empfinden wie eine Skala vom Grundton zur Oktave, aber auch sie verwenden als einen idealen Aufbau für den Toneurythmieunterricht der Ausbildung. Der Künstler findet in der gegebenen Reihenfolge der eurythmischen Gesetze eine Stütze für seine Phantasiekräfte und reichliche Anregung zu künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten.»
- [10] A Companion to Rudolf Steiner's *Eurythmy as Visible Singing*, Anhang 8. Siehe Anmerkung Nr. 8 oben.
- [11] R. Steiner, Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten? GA 10. Tb 600. S. 103.
- [12] Christoph Rau in: Die Christengemeinschaft Jan.-Mai 1990 (Stuttgart). Siehe auch Chr. Rau, «Das Rätsel des Lukas» in: Das Goetheanum, 15. Dez. 1991 (Dornach).
- [13] Adam Bittleston, «Traffic and Character» in: The Golden Blade. London: Rudolf Steiner Press 1968. S. 107-123.
- [14] R. Steiner, Die Methodik des Lehrens und die Lebensbedingungen des Erziehens. GA 308. Vortrag, Stuttgart 10. April 1924, vormittags.

- [15] Gekürzt nach R. Steiner, Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten? GA 10. Tb 600. S. 85ff.
- [16] R. Steiner, Das Johannesevangelium. GA 103. 14. Vortrag, Kassel 7. Juli 1909. S. 274-6; siehe auch R. Steiner, Vor dem Tore der Theosophie. GA 95. Vortrag, Stuttgart 3. Sept. 1906. Tb 59.
- [17] R. Steiner, Mythen und Sagen: Okkulte Zeichen und Symbole. GA 101. Vortrag, Stuttgart 14. Sept. 1907. Dornach 1987. Siehe Friedrich Althoff, Das Vaterunser. Stuttgart: Urachhaus 1978. Anmerkung 46, S. 262.
- [18] R. Steiner, Theosophie, III, «Das Geisterland».
- [19] R. Steiner, Christus und die menschliche Seele. Vortrag, Norrköping 16. Juli 1914. GA 155. S. 204.
- [20] R. Steiner, Heilpädagogischer Kurs. GA 317. 3. Vortrag, Dornach 27. Juni 1924.
- [21] Karl König, «The Human Soul» in Carlo Pietzner (Herausgeber) Aspects of Curative Education. Aberdeen: Aberdeen Univ. Press 1966. S. 69-186; Zitat S. 99; wiedererschienen, Karl König, The Human Soul. Edinburgh: Floris Books 1973.
- [22] Alfred Schütze, Mithras. Stuttgart: Urachhaus 1972. S. 103-133.
- [23] Siehe Anmerkung 12.
- [24] Lea van der Pals, Der Mensch Musik. Dornach 1981.
- [25] R. Steiner, «Zweites Schlusswort», Dornach, 7. Feb. 1921. GA 283. S. 97-100.
- [26] Josef Mathias Hauer, Deutung des Melos. Leipzig/Wien/Zürich: Tal & Co 1923, S. 16.
- [27] René Guénon, Die Symbolik des Kreuzes. Freiburg im Br.: Edition Ambra. ISBN 3 591 08192 2. Diese Studie ist unersetzlich.
- [28] Margaret Barker, The Gate of Heaven. London: SPCK 1991. Margaret Barker, The Revelation of Jesus Christ. Edinburgh: T & T Clark 2000.
- [29] Siehe Alan Stott, «Hallelujah» in: Rundbrief Nr. 32, Ostern 2000. Dornach. S. 87-98.
- [30] Aryeh Kaplan, Sefer Jezirah: das Buch der Schöpfung. Berlin, Edition Gaja 1995.
- [31] Hertha Kluge-Kahn, Johann Sebastian Bach: die verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem Spätwerk. Wolfenbüttel und Zürich: Möselers 1985.
- [32] Karl Kemper, Der Bau. Stuttgart: Freies Geistesleben 1966. S. 201f.
- [33] R. Steiner, Vortrag Dornach 7. Okt. 1914. Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie. GA 277a. S. 61.
- [34] R. Steiner spricht 1924 an fünf Stellen über den Ansatz zwischen den Schulterblättern. Siehe Werner Barfod, Ich denke die Rede ... Dornach 1993; auch in GA 278 Studien-Ausgabe, 2. Band, Anmerkung 43.
- [35] R. Steiner, «Die Welt als Ergebnis von Gleichgewichtswirkungen», in: Der Zusammenhang des Menschen mit der elementarischen Welt. GA 158. Vortrag, Dornach 21. Nov. 1914.
- [36] Leo Schaya, «The Meaning of the Temple» in Jacob Needleman (Herausgeber), The Sword of Gnosis. London: Arkana 1986. S. 359-365.
- [37] R. Steiner, Allgemeine Menschenkunde, GA 293. 3. Vortrag, Stuttgart 23. Aug. 1919. Tb 617. Dornach 1975, S. 54.
- [38] R. Steiner, Mysterienstätten des Mittelalters, GA 233a. Vortrag vom 12. Jan. 1924.
- [39] Ein Ausdruck aus einer Erzählung von Selma Lagerlöf, The Miracles of Antichrist. London: Gay & Bird 1899. S. 14.

# BERICHTE

## Sound Circle Eurythmy, Seattle

David-Michael and Glenda Monasch

### *Training Group*

Though this comes a bit late, some of you may be interested to hear how our training group ended with a small tour in June, 2000.

As we had done at Advent 1999, Sound Circle Eurythmy gave several different performances in Washington, in both Waldorf and more public contexts. The program was called *Tales from the Ark: Animal Stories from around the World*. It included some of the European elements from that earlier tour, particularly some of the *Prayers from the Ark* by Carmen Beranos de Gasztold, as well as music by Haydn, Scriabin and Saint-Saëns.

Created newly was the story of *Banyan*, from the East Indian Jataka tales, presented in an epic mood, with many of the characters arising out of the moving whole. With its saffron colored costumes and accompanied by simple and evocative percussion on Balinese instruments created for us by our musician Molly Knight, we felt that we were able to impart quite a strong sense of some of the depth and reverence of the old Indian culture.

To provide the opposite pole of experience, we presented the unabashedly American story of *Brer Rabbit and the Tar Baby*. With marvellous costumes and masks created largely by Ruth Tschannen, and accompanied by Scott Joplin piano rags, we had an absolute ball working on the piece, and it proved a real show-stopper. Whereas the European and Indian segments included the trainees in their «performance apprenticeship», *Brer Rabbit* featured only Ruth and the two of us, with Patricia Smith speaking.

By trying different sequences of pieces, each performance was unique. Each version had things to recommend it and certain drawbacks. One, for example, began with the still intensity of *Banyan*, moved through the variety of moods of the European music and the *Prayers from the Ark*, and ended on an upbeat with *Brer Rabbit*. Another time, we warmed the audience up with the *Prayers* and music before taking them into the inwardness of *Banyan*, and so on. Different versions seemed to suit the different situations and we never did settle on a definitive order.

At the Seattle Waldorf School, we were able to offer *Banyan*, with its theme of loving sacrifice, on the momentous but also sad occasion of the ground-breaking for a new classroom wing. The construction necessitated the felling of a row of beautiful poplars that had stood like beacon guardians over the school for the ten years it has occupied its present site. A ceremonial blessing and a giving thanks to those trees and the elemental world, by a Northwest Native American member of the school community, immediately followed our performance.

Together with a small end-of-term sharing, this modest tour was a wonderful way to bring a conclusion to 3 years of work with our small group of trainees. We are proud that we were able to help bring them to a place from where they could go to established institutions to complete their trainings. Former students are now studying in Oslo, Botton, Jarna and Stuttgart. While missing each of them, we are also eager for their (intended) returns to gain from all that they will have experienced to help build up the future work in the Puget Sound region. Indeed, by the time you read this, one will have completed her training and returned to work here on Whidbey Island.

### *Ongoing Work*

The 2000-2001 'academic year' began in August with visits once again from Annemarie Ehrlich and Michael Leber, to give their respective workshops within days of one another. Each brought their marvellous gifts to appreciative students, once again leaving behind them the warmth and joy of their inspiring work. Both will have returned in August 2001, and we are sure that these courses will once again have been most successful. In October, we are also very pleased to welcome Leonore Russell and her Pedagogical Eurythmy Training to Seattle for a week

The ongoing *Intensive Year* group felt the absence of the training group, but carried on with vigor and much joy. Several new students joined, so the group continues to be some 18-20 people, meeting about once a month for two-and-a-half to three days, to explore eurythmic elements. The planets were our main theme this year, and we spent each weekend living as fully as possible into a different one. We studied it, wore its color, experienced its vowel and gesture, found poems that reflect it, etc. It was a rich and exciting experience. Next year we will bring the musical intervals as well as the zodiac as major themes. There are renewed rumblings among the students who are eager for us to begin another Training Group. This next year will show whether there are enough of them with sufficient dedication to allow it to come about.

As in years past, David-Michael and Glenda appeared in the *Magical String's* "Celtic Yuletide" concerts in Tacoma and Seattle, joined this time by 11 of Glenda's 4<sup>th</sup> grade eurythmy class from the Seattle Waldorf School.

### *Guest Performances*

In the fall of 2000, we were very pleased to be able to host a visit by Grasshopper Productions and their fine program of Mary Oliver's work *What did she say?* We rented the lovely little stage at the Seattle Art Museum downtown and hoped for a good turnout, as the visit was co-sponsored by the well-know Northwest Bookfest. Unfortunately, their promised advertising was poor and the show was very sparsely attended, although much admired by those that did attend.

Sound Circle Eurythmy was also delighted to host the *Sao Paulo Eurythmy Group* for three performances at the Intiman Theater at the Seattle Center in February. The theater itself is an ideal venue for eurythmy, with its 480 seats rising to surround the generous stage like an amphitheater. A state-of-the-art lighting system and incredibly helpful crew and staff made working there an absolute joy.

When it became clear that the one performance of *The Devil with the Three Golden Hairs* was going to sell out, a second show was added, and then both of them were full. Groups of Waldorf students from all around the Puget Sound area joined one or two other small private schools as well as members of the general public to enjoy this imaginatively presented story. It was a real eurythmy festival to see these 1-11 graders from all around the Northwest taking in the same event!

On Saturday night, *Alma Brasileira* was seen by some 400 people, many of whom had never experienced eurythmy before. Several radio interviews, good publicity, and word of mouth had helped attract the diverse crowd. The skill and beauty, depth and integrity, professionalism and uniqueness of the performance struck a chord with many people. More than 100 stayed after the performance for a rich and lively conversation/question-answer session with the troupe. Many of those who stayed were newcomers to eurythmy eager to understand more of what they had just experienced.

In addition to these performances, members of the Group gave several workshops, including for the new Hazel Wolf Waldorf High School and for 2<sup>nd</sup> graders studying South America

at a small private school. The whole troupe also visited historic Port Townsend on the Olympic Peninsula to give an introductory session for the small Waldorf initiative there. This allowed them to experience some of the beauty of the Pacific Northwest.

The whole visit by our Brazilian colleagues was a success on every level. First. Foremost, we delighted in the presence of so many colleagues in our lonely pioneering world here on the brink of the Pacific Rim. Then, despite enormous hurdles and major last minute expensive glitches, we were able not only to recoup our expenses, but we were even able to offer the Sao Paulo Group more than our promised minimum. We have made a wonderful contact, too, with an excellent theater which could easily serve as a venue for future eurythmic endeavors, bringing eurythmy just a little more into the public arena in Seattle.

## Russische Eurythmiearbeit in Finnland (1998-2000)

*Riikka Ojanperä, Finnland*

Eine eurythmisch-sprachliche Betrachtung zweier weit auseinander liegender Sprachen – der uralten Sprache der Kalewala mit ihren Resten von Ursprachelementen und der jüngeren, russischen Sprache mit ihrer zukünftigen Aufgabe in der nächsten Kulturepoche.

Im November 2000 fand eine schöne Arbeit in russischer Eurythmie in Finnland einen vorläufigen Abschluss. Durch Frau Lisa Reymann von Sivers bekamen wir einen lebendigen Windhauch direkt von Tatjana Kisseleff. Schon als 15-jähriges Mädchen hat Lisa Reymann von Sivers ihren ersten Eurythmieunterricht von Tatjana Kisseleff in russischer Sprache erteilt bekommen. Sie sprach russisch und beherrschte die deutsche Sprache nicht.

Wie durch ein Wunder erfuhren wir von Lisa Reymann von Sivers aus Deutschland. Nach mehreren vergeblichen Versuchen, sie nach Finnland einzuladen, ist es endlich gelungen, dass sie zu regelmässigen Epochen zu uns kam. Ihre erste Bedingung war, dass alle, die mit der russischen Sprache nicht vertraut waren, schnellstens Russisch-Unterricht nehmen sollten. Wir sind eine Gruppe von sieben Eurythmisten, von denen eine aus der Schweiz, eine aus Schweden und die anderen aus Finnland kommen. Nun ging es los. Die ursprünglichen Angaben von Rudolf Steiner an Tatjana Kisseleff für die russische Eurythmie wurden uns mit Hilfe von vielfältigen Übungen von Lisa Reymann von Sivers nahegebracht.

Rudolf Steiner schildert laut eines Aufsatzes von Marie Savitch von 1969: «Im Wesen der russischen Sprache tritt ein neuer geistiger Impuls auf, der auf die Zukunft weist ... Es handelt sich um etwas Entscheidendes ... Worin besteht die Eigenart der russischen Sprache? Sie zeigt sich im starken Kontrast und in der starken Polarität von harten und weichen Konsonanten.»

In der Eurythmie werden die harten Konsonanten rechts eng zum Körper hin verdichtet und die weichen links vom Körper weg, schwingend nach oben gelöst. Dieser Gegensatz findet seinen Ausgleich in der Mitte durch die Vokale. Durch das bewusste Beherrschen der gegensätzlichen Kräfte von rechts und links entwickelt die Sprache der zukünftigen Kulturepoche ein starkes Bewusstsein der Mitte.

Die Sprache aus uralter Vergangenheit – die Kalewala – mit ihren Resten von Ursprachelementen (R. Steiner, 2. Dezember 1922, Dornach) hat die Aufgabe, ihr Altbewahrtes als ein «Gewissen des europäischen Ostens» in die Zukunft auszustrahlen (R. Steiner, 15. November 1914, Dornach).

In diesen beiden Sprachen, im Russischen und in der Kalewala-Sprache, finden wir verwandte Elemente. Erstens bei beiden eine enorme Musikalität. Rudolf Meyer zitiert im Buch

«Geisteserbe Finnlands», Jakob Grimm, der auf den enormen Vokalreichtum der finnischen Sprache hinweist. Andererseits spricht Tatjana Kisseleff über den «Wohlklang» der russischen Sprache in «Erinnerungen aus den Jahren 1912-27». Zweitens finden wir in beiden einen Rhythmus im Konsonantenbereich. Die Kalewala-Konsonanten sind noch nicht geteilt in harte und weiche Laute (vgl. Methodik und Wesen ... M. Steiner, Aufsatz 1926, Dornach) und sind, laut R. Steiner (Dornach, 2. Dezember 1922) als Urkonsonanten noch lebendig und beweglich.

Rudolf Steiner schildert den Sprachgeist der finnisch-ungarischen Sprachen als Jäger. Er vergleicht bildhaft die Kraft der finnischen Sprache mit einem rhythmischen Schiessen ... «Nach jedem dritten Wort wird ein Hirsch totgeschossen» (s. Lauteurythmie-Kurs). Was totgeschossen wird, fällt herunter. Dies kommt dem Rhythmus der Kalewala-Dichtung ganz nahe: sie hat drei oder auch nur zwei an Intensität sich steigernde Betonungen, worauf die vierte Einheit der Zeile fällt, also keine Betonung hat. Zudem wird der Inhalt jeder Zeile nochmals mit anderen Worten in der folgenden Zeile wiederholt. (Kaisu Virkkunen, bekannte Kalewala-Forscherin Finnlands). Das Bogen-Schiessen und das Speerwerfen sind rhythmische Prozesse: Spannen – Lösen, Verdichten – Explodieren, Ballen – Spreizen. R. Steiner: «Rhythmus trägt Leben ...»

In der russischen Sprache begegnen wir ebenfalls einem Rhythmus im Konsonantenbereich laut R. Steiners Angaben für die Eurythmie. Dieser ist nicht in einem einzelnen Urkonsonanten wie in der Kalewala, sondern in einem erweiterten, vielfältigen Leben eines schon geteilten Konsonantenwesens, das ein und derselben Tierkreiskraft zugeordnet ist. Hier hat die Sprache schon eine lange Entwicklung durchgemacht, die Teilung in harte und weiche Laute, z.B. T- D. Diese beiden «Löwenlaute» können nach bestimmten Regeln sowohl hart als auch weich erscheinen. Das macht schon vier Erscheinungsformen. In der russisch-eurythmischen Ausführung – zum Körper hin verdichtend, und vom Körper weg lösend, – wird ein starker Rhythmus im Ätherischen, ein Ballen und Spreizen offenbar, das im Wechsel von einem zum anderen immer durch die Mitte gehen muss.

Rudolf Steiner schildert die sogenannte Ursprache an mehreren Stellen in den Sprach- und Eurythmiekursen. In der Urzeit hätte man sich nie so abstrakt geäußert, wie z.B. «Er lief», sondern: «Er lief über Stock und Stein». Sofort war ein poetischer Rhythmus und eine Stimmung da. Der Ursprachrhythmus war eine grosse Einheit im lebendigen Gleichgewicht. Er enthielt in sich auch in einer unglaublichen Beweglichkeit die verschiedenen zukünftigen Möglichkeiten der dichterischen Kunststile.

So wie die Urkonsonanten der Kalewala sich noch nicht in harte und weiche Laute geteilt haben, so ist auch die epische Dichtungsform der Kalewala, wie die Ursprache, noch eine grosse ungeteilte Einheit. Die Kalewala kann sich je nach künstlerischer Notwendigkeit mehr rezitatorisch-metrisch oder deklamatorisch-dramatisch ausdrücken (R. Steiner, 13. Oktober 1920, Dornach).

«Im Russischen sucht die Sprache noch ihr Wesen, überall in die Zukunft weisend.» Marie Steiner schildert (s. im Nachlass): «Man hat das Gefühl, dass für das russische Gedicht weder die Rezitation noch die Deklamation sich eignet. Die Sprache verfliegt, verfließt in Wellenbewegungen ....»

Auch für die Eurythmie ist es sehr schwer, die richtigen eurythmischen Formen zu finden, man muss sie in einer schrägen Horizontalen aufsteigen lassen, die wie die Welle zurückfällt.»

Rudolf Steiner hat noch die Angabe gegeben, dass zu den erwähnten Polaritäten im Konsonantenbereich, besonders bei Gedichten von W. Solovieff, die Lautgestaltung innerhalb einer Zeile von unten nach oben geführt werden soll.

Wie wir zum ständigen Wechsel zwischen rechts und links, hart und weich, geballt und gelöst noch das Aufsteigen der Laute innerhalb einer Zeile versuchen mussten, bekamen wir

eine Ahnung davon, was für eine zukünftige Kraft nötig sein wird, um diese vielfältigen Bewegungen in der lebendigen Aufrichte und mit Berücksichtigung der immer ausgleichenden Mitte souverän und harmonisch zu beherrschen.

Rudolf Steiner schildert, dass auch die Sprache, mit der weiteren Entwicklung der Menschheit, sich wieder mehr zum Geistigen hin, in die Richtung der Ursprache entwickeln wird, aber dann mit vollem Bewusstsein des Menschen. Wir können uns davon noch kaum eine Vorstellung bilden. Rudolf Steiners Impulse für die Sprachgestaltung und Eurythmie sollten eine Erneuerung der Sprache in dieser Richtung sein.

In der russisch-eurythmischen Arbeit hat man das Gefühl bekommen, dass, obwohl man nicht Russe ist, diese Sprache im Ätherischen sich erkräften kann, wenn sie eurythmisch und sprachlich mit Sorgfalt und Hingabe erarbeitet wird. So könnte man vielleicht etwas dazu beitragen, dass das Russische, als Sprache der nächsten Kulturepoche, nicht in den Sprachzerfall sinken würde, wie es heute der Kalewala-Sprache zu gehen droht.

Wir sind Frau Lisa Reymann von Sivers sehr dankbar, dass sie uns ihre Zeit und Kraft für diese Arbeit so liebevoll geschenkt hat.

## Eine Initiative zur Fortbildung der Ausbilder an Eurythmieschulen

*Nina Ringel, Den Haag*

Die beiden ehemaligen Eurythmieschulleiter, Werner Barfod und Carina Schmid, haben eine Initiative zur Fortbildung der Lehrer an Eurythmieschulen ins Leben gerufen. Bisher haben drei Arbeitswochenenden stattgefunden und dabei haben etwa zwanzig Eurythmisten aus vier Ländern teilgenommen.

Weitere Treffen sind für die nächsten Jahre geplant, das vierte Treffen findet am 5./6. Oktober 2001 statt. Den Veranstaltern kommt es darauf an, Arbeitsweisen zu vermitteln, die auf eine zeitgemässe Art im Unterricht ergriffen und verwendet werden können.

Das erste Treffen fand in der Hamburger Eurythmieschule statt, am 14./15. Oktober 2000. Werner Barfod und Carina Schmid haben dieses erste Treffen gestaltet und werden auch in Zukunft an den Arbeitswochenenden teilnehmen.

Ein Beispiel aus dem Hamburger Treffen soll Einblick geben: Anhand des *Lynceus*-Monologes aus Goethes *Faust* (Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt...) wurde gezeigt, wie der Rhythmus einer «Gefühlslyrik» durch die eurythmische Form «Schau in Dich, schau um Dich» erschlossen werden kann. So dass es für den Unterrichtenden darauf ankommt, zu jeder «Art» lyrischer Dichtung den «Schlüssel» zu haben, durch den der jeweilige Bewegungsansatz sachgemäss ergriffen werden kann.

Das zweite Treffen fand in der Eurythmieschule in Den Haag statt und wurde von dem Musiker Hans Ulrich Kretschmer gestaltet. Hier war die Toneurythmie das Thema. Auch aus dieser Arbeit ein Beispiel: Es wurde erlebbar, dass die Stile der verschiedenen Komponisten erforderlich machen, dass der Rhythmus eurythmisch dem Stil entsprechen muss. Wir haben uns mit Bach, Mozart, Beethoven, Chopin und Schönberg beschäftigt. Musikwerke von Mozart haben einen Rhythmus, der einen «zarten Innenraum» eröffnet. Die eurythmische Gebärde muss demzufolge zwischen diesem Innenraum und der Umgebung weben. Ganz anders dagegen in den Kompositionen von Beethoven. Um den Rhythmus seinem Stil entsprechend zu gebärden, muss der Eurythmist von diesem Innenraum ausgehend nun die ganze Gestalt in Verbindung mit der Umgebung bringen.



Das dritte Treffen fand am 5./6. Mai in Dornach im Goetheanum statt und wurde von Ursula und Dr. Heinz Zimmermann geleitet. Dr. Zimmermann, um auch in diese Arbeit einen Einblick zu geben, stellte menschenkundliche Grundlagen für die Lebensführung und Zeitgestaltung dar. Die Selbsterziehung einer Willenskultur ist, wie alle Selbsterziehung, auch ein rhythmisches Problem. Man sollte die Wirkung des Tages-, Wochen- und Monatsrhythmus auf die verschiedenen Wesensglieder kennen. Mit dem Tagesrhythmus, zum Beispiel, ist die Willens-Ich-Kultur verbunden. Dabei sagen wir, in der Rückschau sollte man sich selber so betrachten, wie man sonst im Leben auf einen anderen Menschen blickt, wenn man ihn erkennen will: mit nüchternem Abstand.

Nach den Eurythmiestunden fanden während dieser drei Veranstaltungen jeweils Gespräche statt, die sich nicht nur auf die vorgestellten Arbeitsmittel bezogen, sondern auch auf die Probleme und Schwierigkeiten, die gegenwärtig in der Ausbildung auftreten. Dabei zeigt sich, dass diese Problematik in allen Eurythmieschulen ähnlich ist. Und gerade die Gespräche über die hier offenen Fragen haben ein Band zu knüpfen begonnen, von dem zu hoffen ist, dass es die sonst doch sehr Isolierten so verbinden kann, dass sich ein gemeinsamer Geist da hinein entwickelt oder besser noch, das geistige Wesen, das die Eurythmie verwaltet, dadurch Interesse gewinnt, helfend tätig zu werden.

In diesem Sinne bitte ich meinen Bericht als einen Aufruf zur Teilnahme aufzufassen. Es wäre für die Entwicklung der Eurythmieausbildung ein grosser Schritt vorwärts, wenn der grössere Teil der Ausbilder in gemeinsamer Arbeit einen gemeinsamen Stil entwickeln würde.

Dass das länger dauern wird, und die Schritte, die gemacht werden, nicht allzu gross sein können, hängt auch mit den auseinanderstrebenden Entwicklungen in der Vergangenheit zusammen. Mit dem kommenden und allen noch folgenden Treffen verbinde ich die Hoffnung, dass sich die Arbeit weiter vertiefen und dass der Kreis der teilnehmenden Kollegen wachsen möge.

## Gründungsversammlung des Schweizerischen Eurythmistenverbandes

*Kathrin Anderau*

Endlich ist er da! Der Berufsverband für Eurythmisten in der Schweiz. Am Sonntag, dem 6. Mai 2001 wurde er als «Schweizerischer Eurythmistenverband» gegründet. Er vertritt die beruflichen Interessen der Eurythmisten wie Rechtliches und Finanzielles, er sorgt für die Anerkennung des Berufes und der Ausbildung vor den Behörden, dem Staat und bald einmal vor dem EU-Bildungsgesetz, und er vermittelt und unterstützt mit Informationen, Bekanntmachungen etc. und mit Fortbildungen am jährlichen Tag der Begegnung, der Generalversammlung.

*Kontaktadresse für Unterlagen: Schweizerischer Eurythmistenverband  
c/o Akademie für Eurythmische Kunst, Baselland  
Postfach 24, CH-4143 Dornach 1  
Tel. 061 701 84 66, Fax 061 701 85 58  
e-mail: info@eurythmie.ch*

## Regie-Assistenz beim Eurythmie-Ensemble am Goetheanum

Ria Malmus, Dornach

Seit November 1999 arbeite ich als Regie-Assistentin neben der neuen künstlerischen Leitung des Eurythmie-Ensembles, *Carina Schmid*, an der Goetheanum-Bühne.

Für den Bereich Eurythmie ist die Aufgabenstellung und Tätigkeit eines *Regie-Assistenten* bisher weder etabliert, noch hat sie eine passende Bezeichnung. So gab es bei Arbeitsbeginn für mich weder ein Vorbild, noch ein Berufsbild für diese Aufgabe – doch gerade darin lag auch der grosse Reiz.

Eine der wichtigsten Aufgaben vor Ort ist das Führen eines *Regiebuchs*, in welchem ich die ton- und lauteurythmischen Formen eines Programms, sowie alle «Regie»-Anweisungen und Intentionen der Einstudierenden zu notieren habe.

Bisher geschah diese Notation für das Novalis-Programm «Grenzstein», für die Einstudierung der Seelenkräfte in den vier Mysteriendramen Rudolf Steiners und für das toneurythmische Programm «Lass mich hören, lass mich fühlen, was der Klang zum Herzen spricht».

In diesem Zusammenhang sind auch unsere ersten *Repetitor*-Versuche zu nennen. Dabei war es meine Aufgabe, das bereits Angelegte auf der Grundlage des Regiebuchs und in Abwesenheit der Einstudierenden allein mit dem Ensemble zu wiederholen.

Neben den genannten Regie-Assistenzaufgaben gehören auch *dramaturgische Tätigkeiten* zu meinen Aufgaben:

- Literatur- und Musikrecherche im Vorfeld, wenn ein Programm entsteht
- Text- und Notenbeschaffung
- Musik- und literaturkritische Bearbeitung der Programminhalte, im Sinne von Hintergrundinformationen zu Texten/Musik
- Textarbeit mit dem Ensemble
- Lektoren-Aufgaben
- schliesslich das Erstellen (inhaltlich und äusserlich) des Programmhefts, in Zusammenarbeit mit dem Graphiker

Aus den beschriebenen Tätigkeiten und Aufgabenfeldern ergaben sich viel Fragen, die vor Ort natürlich immer wieder mit der künstlerischen Leiterin besprochen wurden:

### Ein *Regiebuch*

- zu welchem Zweck? (Dokumentation, Archivierung, spätere Wiederaufnahme, Gedächtnishilfe?)
- für wen? Wie arbeitet das Ensemble damit?
- Welche Relevanz hat das Regiebuch für die Ausführenden? (Verhältnis von festgehaltener Notation und Improvisation/freiem Spiel)
- In welcher Form soll es überhaupt ausgeführt werden?

### Die *Notation*

- Notwendigkeiten und Grenzen einer Eurythmie-Notation? (Problem der Begriffsklärung und -schaffung für eurythmische Bewegung)
- Braucht die Eurythmie überhaupt eine Notation?

### *Dramaturgische Tätigkeiten*

- Welche Anforderungen und Erwartungen werden an Dramaturgie speziell im Bereich Eurythmie gestellt? (seitens des Einstudierenden und der Ausführenden)
- An welchem Punkt des künstlerischen Prozesses setzen dramaturgische Aktivitäten ein? (Recherche in der Ideenphase, Begleitung des gesamten Prozesses)

### *«Choreographie»*

- Wie können jahrzehntelange Erfahrungswerte der Eurythmie-Einstudierenden an Nachwuchs vermittelt werden?
- Wann ist der geeignete Zeitpunkt innerhalb der Ausbildung für diese Themen?

Im Zusammenhang mit all diesen Fragen habe ich an verschiedenen Orten Anregungen für das eigene Tun und Austausch über Erfahrungen gesucht:

So erfuhr ich beim Symposium «Dramaturgie im Tanz» (Mai 2000 in Zürich), dass die Extrempositionen der Tanz-Fachleute von: «Auch der Tanz braucht einen Dramaturgen» (dramatische Arbeit nehmen wir ex negativo wahr, nämlich, wenn sie fehlt) über «We don't need a dramaturg to achieve dramaturgical.» bis hin zur Zuweisung des Dramaturgen als «kulturelles Gedächtnis» oder der Dramaturgie als Mittel für ein Marketing-Konzept reichen. Ein langer Katalog von Wünschen, Erwartungen und Anforderungen an einen Tanzdramaturgen wurde aufgelistet.

Mit der Fragestellung «Was wird in einer Choreographie-Ausbildung gelehrt? Wo liegen die Möglichkeiten und Grenzen ihrer Vermittelbarkeit?» besuchte ich im Januar 2001 an der *Hochschule für Tanz «Palucca»* in Dresden den *Aufbaustudiengang Choreographie*.

Das zweite Trimester der Choreographie-Studenten umfasste Bewegungsfächer wie *Technik des klassischen/modernen Tanzes*, *Raum- und Kompositionslehre*, *Bewegungsanalyse*, theoretische Fächer: *Harmonielehre*, *Tonsatz* und *Musikgeschichte*, ferner *Anatomie* und *Tanzdramaturgie*.

Zu weiteren Pflichtfächern zählen: *Phantasielehre*, *Choreographische Individualität*, *Tanzpädagogik*, *Klavierspiel* und *Partiturlesen*, *Kostüm- und Bühnenbildkunde*, *Lichtdesign*, sowie in der Praxis *Choreographische Vorbereitung*, *Einstudierung* und ein *choreographisches Praktikum*.

Das Studium wird nach zwei Jahren mit einer *Diplom-Inszenierung* abgeschlossen.

Die Arbeit eines Choreographen konnte ich im Februar im *Ballettzentrum Hamburg* bei *John Neumeier* erleben. Dort hatte ich ausser der Gelegenheit, dem berühmten Choreographen bei der Probenarbeit und seinen Korrekturen zuzuschauen, auch die Möglichkeit zu einem Gespräch mit seinen beiden Choreologinnen. Von ihnen erfuhr ich Näheres über Ort und Möglichkeiten einer Ausbildung zum Choreologen, was dann folgerichtig mein nächstes Ziel wurde.

Schon im April bot sich die Möglichkeit, in London an der *Royal Academy of Dance* (wo das Benesh-Institute beheimatet ist), einen einwöchigen *Einführungskurs in Benesh Movement Notation (BMN)* zu besuchen.

Auch hier brachte ich als innere Fragestellung mit, die Möglichkeiten dieses Notationssystems kennenzulernen und auf ihre Brauchbarkeit (in modifizierter Form natürlich) für die Eurythmie zu prüfen.

Sowohl Körper- als auch Raumbewegung werden auf eine recht anschauliche Weise, in einem Fünf-Linien-System, ähnlich wie in der Musik, notiert.

Der Unterricht bestand aus zwei Teilen: Im *Schreiben* lernten wir die Zeichen für eine Bewegung kennen, *Lesen* hiess in diesem Zusammenhang *Bewegen*: Wir mussten sowohl Übungen lesen, also bewegend ausführen, als auch bestehende notierte Choreographien aus dem Ballettrepertoire bewegen.

Fazit dieses Ausfluges: Das Notationssystem BMN erfasst vor allem die visuelle Seite der Bewegung. Innere Bewegungsqualitäten der Eurythmie seien zwar nach Auskunft der Dozentin auch in diesem System notierbar, jedoch bei weitem komplizierter als die komplexeste und schwierigste Fussarbeit. Von verschiedenen Seiten wurde ich in diesem Zusammenhang auf die *Labanotation* verwiesen, die vor allem in Amerika verwendet wird, während in Europa mehr mit der Benesh Notation gearbeitet wird.

Nachdem ich die Theorie einführend kennengelernt hatte, bewarb ich mich sogleich in Hamburg um eine *Hospitationsmöglichkeit bei John Neumeiers Choreologinnen*.

John Neumeier beschäftigt in seinem 1989 eröffneten Ballettzentrum (in dem sich auch seine Ballettschule befindet) eine Company von 54 (!) Tänzern, 4 Ballettmeistern und 2 Choreologinnen. Die dienstältere von ihnen arbeitet bereits seit 28 Jahren mit ihm zusammen, die jüngere ist das fünfte Jahr dabei.

An drei Proben tagen wurde an der wiederaufgenommenen 3. Symphonie von Gustav Mahler gearbeitet, sowie an dem Programm «Nijinsky».

Zu bewundern waren die Diszipliniertheit, Ernsthaftigkeit und Intensität der Tänzer beim Proben, ihr Können, die Exaktheit und technische Perfektion ihrer Bewegungen.

Ermutigend für das eigene Tun bei der Goetheanum-Bühne war, die Choreologen in ihrem Alltag zu beobachten: die Selbstverständlichkeit, mit der sich Choreograph und Ballettmeister an sie wandten, sie befragten, sich von ihren Notationen korrigieren liessen, der natürliche und vertrauensvolle Umgang der Tänzer, die sich von den Choreologinnen zeigen liessen, wie und bei welchem Schlag sie zu bewegen hatten und schliesslich der fliessende Übergang in der Arbeit der Choreologinnen vom Erklären mit Worten bis zum direkten «Vor-machen».

An allen vier Orten war ausschliesslich vom *Tanz* (klassisch/modern) die Rede – mein innerer Blick war jedoch immer auf die *Eurythmie* gerichtet:

- Wie sieht es mit den beobachteten Phänomenen auf eurythmischem Gebiet aus?
- Was von dem im Tanz Erprobten (Choreographie, Dramaturgie) und Bewährten (Notation) kann – in modifizierter Form – auf die Eurythmie übertragen werde? Gibt es überhaupt Anwendungsmöglichkeiten für die Eurythmie?
- Wo sind diese Themen angesiedelt (in Grundausbildung, Aufbaustudiengang, Bühnenausbildung)?

Was heissen die Erfahrungen all dieser Ausflüge für meine Arbeit bei der Goetheanum-Bühne? Wie geht es weiter? – Angefüllt mit Anregungen und Ideen sind die gewonnenen Erfahrungen und Wahrnehmungen Wegmarken oder Orientierungshilfen für unser weiteres gemeinsames Suchen nach sinnvollen Formen für die Eurythmie. Die Tätigkeit «Regie-Assistent im Bereich Eurythmie» bleibt nach wie vor ein Versuch, viel Pionierarbeit ist hier noch zu leisten.

Das Erstaunlichste bei all diesen Unternehmungen war: Am allermeisten habe ich über *die Eurythmie selbst* erfahren! Altvertrautes, selbstverständlich Verwendetes, liebgewonnene Gewohnheiten musste ich nach diesen Erfahrungen noch einmal ganz neu anschauen, mir wiederum neu erobern, von einer Art Nullpunkt ausgehend – eine Erfahrung, zu der ich möglichst viele Eurythmisten ermuntern möchte.

## FUNDEVOGEL Eurythmie-Theater Wien: Neue Entwicklungen

Ernst Reepmaker, Wien

Die vergangenen vier Jahre waren von starkem Wachstum geprägt. Die künstlerischen Projekte wurden umfangreicher: zuletzt waren wir nach 3 Einstudierungsmonaten – den Produktionen: *Danubio im Traumwasser* und *Movimento...* – sieben Monate mit kleineren Unterbrechungen zu elft auf Tournee. Die Tour führte uns durch Österreich, Deutschland und in die Schweiz, nach Slowenien und Kroatien, Dänemark und Schweden, sowie Holland und Belgien. Beide Programme wurden über 60 mal gespielt und größtenteils mit Begeisterung aufgenommen.

Für die Öffentlichkeitsarbeit konnten wir eine Mitarbeiterin über ein Jahr engagieren und mit ihr ein PR-Konzept erarbeiten und umsetzen. Einige Sponsoren (z.B. *Miele* und die *Donau-Versicherung* beim *Danubio*-Projekt) wurden gewonnen und Kontakte zu Kulturveranstaltern intensiviert. So trat *Fundevogel* auf im Rahmen des Lesofantenfestivals, das von den Wiener Büchereien veranstaltet wurde. Für die 40 bis 50 Veranstalter unserer Aufführungen betreute sie die Werbeaktionen und die Kontakte zur Presse. Für die Zuschauerzahlen haben sich diese Bemühungen merkbar positiv ausgewirkt. Außerdem wurden von den österreichischen Botschaften in der Schweiz, Deutschland und Schweden insgesamt DM 10.000,- Tourneezuschüsse an uns vergeben!

Auch die pädagogischen Projekte (*Fundevogel Junior*) fanden zunehmend Anklang. Inzwischen sind es sechs Gruppen, zusammengesetzt von Kindern aus unterschiedlichen Schulen, die Märchen und Geschichten einstudieren.

Die Zusammenarbeit mit KünstlerkollegInnen aus der freien Theaterszene wurde intensiviert. Für *Danubio* wurde ein erfahrener Puppenspieler, und für die Tanzeinlagen in *Movimento* eine Tänzerin engagiert, um mit den DarstellerInnen zu arbeiten. Daß z.B. der vielseitige und erfahrene Schauspieler Thomas Radleff, der Komponist Yuki Morimoto, sowie der Trompetenvirtuose Peter Huber – sie kannten die Eurythmie vorher nicht – für dieses Projekt ihre Mitarbeit zusagten, hat das Niveau der Arbeit enorm erhöht.

Der Aufwand, um zwölf MitarbeiterInnen kontinuierlich während des ganzen Projektes ein genügend hohes Honorar garantieren zu können, ist beträchtlich. Fundraising und finanzielle Planung, sowie die einzelnen Anstellungsmodalitäten fordern viel Energie und Zeit. Dasselbe gilt für die Organisation der ausgedehnten Tourneen. Für das Ensemble sind die dicht geplanten- und über mehrere Wochen gehenden Tourneen sehr anstrengend. Durch die vielen Aufführungen im Ausland fühlen wir uns in Wien entwurzelt. Wir verlieren den Kontakt zu den KollegInnen und den Veranstaltern vor Ort. Der Organisationsaufwand ist überhaupt so groß geworden, dass nun die Initiatoren nach neuen Wegen suchen, um *Fundevogel* weiterzuführen.

Im Herbst 2001 wird es einen Österreichschwerpunkt geben. In Kooperation mit dem Theater des Augenblicks/Wien wird es eine Wiederaufnahme der Erfolgsproduktion *Zottelhaube* geben. Die Aufführungen finden regelmäßig am ersten Wochenende von Oktober, November und Dezember statt und werden in Kombination mit Workshops an Schulen durchgeführt. Nach den Aufführungen wird es für Kinder die Möglichkeit geben, im Rahmen von «Theater zum Mitmachen» die Eurythmie kennenzulernen. Außerdem werden einige begabte Kinder in die Wiederaufnahme von *Zottelhaube* miteinbezogen. Weiter werden wir uns vermehrt um Aufführungen in Österreich und um die Teilnahme an Festivals bemühen. Die Workshops an öffentlichen Schulen, sowie *Fundevogel Junior* Projekte sollen ausgebaut werden.

Über die neuen Produktionen wird unter «Ankündigungen» berichtet.

## Unterrichtsbesuche einer staatlichen Kommission an der Eurythmieausbildung in Den Haag

*Helga Daniel, Den Haag*

In regelmäßigen Abständen werden vom holländischen Staat Schulen und Ausbildungen besucht. Aufgrund selbst aufgestellter Normen für bestimmte Bereiche wird überprüft, ob man diese auch wahr macht.

Da wir seit einigen Jahren mit der Lehrerausbildung in Zeist fusioniert und damit staatlich finanziert sind, wußten wir, daß ein solcher staatlicher Besuch auch auf uns zukommen würde. Im Frühjahr dieses Jahres besuchte uns eine Kommission verschiedene Tanzlehrer-ausbildungen im Land. Da die Eurythmie eine Tanzrichtung mit eigener Tanztechnik ist, war der sechsköpfigen Prüfungskommission ein Fachmann dieser speziellen Richtung, eine Eurythmistin, zugehörig.

Aufgrund der Erfahrungen von Zeist (Lehrerausbildung), waren die Veränderungsprojekte der letzten 5 Jahre formal so begleitet, daß sie in ihrem Werdegang alle schriftlich festgehalten waren. Es war ein Berufsprofil vorbereitet und durch die Kollegen in den Schulen korrigiert, es gibt ein Ausbildungs- und Abschlußprofil. Evaluationen mit Studenten lagen vor. Im Grunde war jeder inhaltliche Schritt, den ein Student in der Ausbildung durchmacht, einschließlich der Beurteilungskriterien eines solchen Schrittes, schriftlich festgestellt. Doch ist das alles noch nicht genug Papier für solch eine Kommission.

Etwa ein halbes Jahr bevor die Visitation stattfindet, bekommt man als Ausbildung einen Fragenkatalog von etwa 100 Fragen. Sie beziehen sich auf die Verbesserungsprojekte, den Ist-Zustand und auf die Planung für Verbesserungen in der Zukunft. All diese Fragen wurden zum Teil im Kollegium verteilt und beantwortet oder auch zum Teil von der Führungskonferenz und vom Vorstand und dann an die Kommission zurückgeschickt. Bald kam das Programm der zwei Visitationstage. Schriftliches Material mußte vorliegen: schriftliche Unterrichtsvorbereitungen der Dozenten, Bücher neuesten Datums über verschiedene Gebiete der Eurythmie, Praktikumsberichte usw. Bestimmt zusammengestellte Gruppen sollten befragt werden, und Vorführungen von Studenten sollten stattfinden, daneben Mahlzeiten zu festgesetzten Zeiten. Außerdem sollte der Stundenplan normal laufen, so daß jederzeit in Dozenten- oder Übstunden hereingeschaut werden konnte. Alles dies mußte gut koordiniert werden!

Nun ging es daran, Eurythmiekollegen aus dem Land zur Teilnahme zu bitten. Zunächst mußten sie selbst einwilligen, dann aber auch die Schulen, an denen sie arbeiten. Weiter ging es mit Altstudenten – die ja auch zum großen Teil an Schulen arbeiten. Aus jeder der jetzigen Klassen sollten Studenten befragt werden. Wer von den Nebenfachdozenten konnte zur Verfügung stehen, und wie sollten wir uns selbst verteilen, die wir doch alle in verschiedenen Funktionen stehen. Hauptfachdozent, Mentor, Begleiter von Praktika und Begleiter von individuellen Studenten, Leitung der Ausbildung. Jeder sollte möglichst nicht mehr als in zwei seiner Funktionen vor der Kommission auftauchen, und außerdem ging es darum, den normalen Stundenplan aufrecht zu erhalten.

Um nicht vollkommen blauäugig in einem Gespräch zu sitzen, wurde alles einmal geprobt: Von Zeist bekamen wir Hilfe. Einmal gab es für die Dozenten ein Generalprobe und einmal für die Studenten. Ein eurythmischer Durchgang mit den Studenten war schon viel vertrauter. Er war zweigeteilt: es ging um das Fach Eurythmie und um die didaktische Anwendung.

Alles war schließlich vorbereitet: inhaltlich wußte jeder in etwa was ihn in einem Gespräch

erwartete, eurythmisch war es wie vor einem kleinen Abschluß. Das Haus war sauber und schön hergerichtet.

Während der Vorbereitungszeit hatte sich allmählich ein inneres Panorama von den zwei Tagen aufgebaut. Nun entrollte es sich langsam in der Zeit. Es ging ein wenig zu wie in einem Taubenschlag. Eine Gruppe nach der anderen kam, wurde bewirtet und über den Verlauf des Tages informiert. Andere gingen und erzählten ihre Erfahrungen. Ein waches Leben durchpulste das Haus.

Am Ende der zwei Tage versammelten sich alle, die konnten, im roten Saal und hörten die ersten Ergebnisse der Kommission. Diese Aussagen dürfen nicht mit geschnitten werden und man darf sich nicht auf sie berufen. Erst etwa in einem halben Jahr, wenn alle Ausbildungen besucht sind und die vorläufigen Ergebnisse ausgearbeitet sind, kommt das offizielle Ergebnis. Dann ist die Bewertung der Ausbildung deutlich, dann kommen die konkreten Veränderungsaufgaben, die wiederum innerhalb eines bestimmten Zeitrahmens erfüllt werden müssen.

Im großen und ganzen wurde die Ausbildung sehr gelobt. Zur Eurythmie selbst gab es keine Fragen. Sie war von Anfang an als Fach voll anerkannt. Alle Ratschläge bezogen sich einerseits auf die Vorbereitung auf die Berufspraxis – mehr und besser begleitete Praktika – und auf ein Erschließen von neuen Märkten, so wie Eurythmie in Freizeitheimen oder in Betrieben oder anderen Bereichen, um aus der Isolation heraus zu kommen; dieser Kunst in der Öffentlichkeit einen breiteren Boden zu schaffen.

Ein *Was* wurde genannt, ein *Wie* bleibt uns überlassen.

## Heileurythmisten in Japan schließen sich zusammen

*Yumiko Kaneko, Tokio*

In Japan gibt es viele Eurythmisten, die in pädagogischen Einrichtungen für kleine Kinder und in der Waldorfschule arbeiten, oder sie bieten Laienkurse für Erwachsene und Kinder an. Die Eurythmie wird langsam populär bei den Menschen, die an der Waldorfpädagogik interessiert sind.

Im Frühling 2001 schlossen sich fünf Heileurythmisten, die ihre Heileurythmie-Ausbildung in Europa absolviert haben, zu einem «Heileurythmisten Network» zusammen.

Im Vergleich zu den europäischen Ländern oder den U.S.A. arbeiten nicht viele Menschen auf dem anthroposophisch-medizinischen Feld. Es gibt nur wenige anthroposophisch ausgebildete Ärzte und Krankenschwestern in Japan. Einige Weleda-Produkte können gekauft werden, aber die meisten Medikamente müssen bestellt und individuell importiert werden.

Aufgrund dieser Realität in Japan – wo Ärzte und Heileurythmisten nicht so eng zusammenarbeiten wie in den westlichen Ländern – sind sich die Heileurythmisten bewußt, wie nötig es ist, zusammenzuarbeiten und sich gegenseitig zu helfen. Drei Heileurythmisten wohnen in der Nähe von Tokio, einer in Nagoya und einer in Osaka. Wir fünf werden uns mindestens einmal im Jahr treffen, und eine kleine regionale Studiengruppe will sich öfters zusammenfinden.

Wir sind uns bewußt, daß wir die Menschen eingehend über diese wunderbare neue Therapie informieren müssen. Momentan gibt es eine kurze erklärende Broschüre, die mit einem Brief, der das Heileurythmie-Network vorstellt, zu den verschiedenen anthroposophischen Einrichtungen gesandt wurde.

Auch sind wir in Verbindung mit anderen anthroposophischen Kunsttherapeuten in der

Umgebung von Tokio. Wir hoffen, daß wir während der Treffen Patienten-Betrachtungen mit eingeladenen Ärzten durchführen können. Wir suchen auch noch Ärzte, die an anthroposophischer Medizin und Heileurythmie interessiert sind.

Es ist uns bewusst, daß wir sehr sorgfältig und diszipliniert vorgehen müssen. Wir versuchen, uns gegenseitig zu unterstützen und, wenn nötig, auf Dinge aufmerksam zu machen. Diesen Sommer werden einige japanische Eurythmisten in England ihre Heileurythmie-Ausbildung abschließen. Wir freuen uns, sie hier im Land begrüßen zu dürfen.

Mit diesem Bericht versuchen wir auch, die japanischen Heileurythmisten im Ausland zu erreichen. Zögern Sie bitte nicht, uns zu benachrichtigen, wenn Sie das Network benötigen, oder wenn Sie Japan besuchen. Wir würden Sie gerne treffen und Erfahrungen austauschen.

*Kontaktadresse: Yumiko Kaneko*

*5-9-14-203 Mizonuma, Asaka-shi, 351-0023 JAPAN, Tel/Fax: +81-48-468-2949*

## Erstes Treffen der Eurythmisten in Japan

*Yumiko Kaneko, Tokio*

Am 9. Oktober 2000 trafen sich 22 japanische Eurythmisten im Steiner Haus in Takadanobaba Tokio in der Hoffnung auf ein neues tieferes gemeinsames Verständnis. Dies war wirklich ein bemerkenswerter Moment. Es gibt ungefähr 50 Eurythmisten in Japan, aber solch eine Gelegenheit sich zu treffen, sich auszutauschen und Barrieren zu überschreiten, hatte bisher noch nicht stattgefunden. Hier eine kurze Schilderung, wie es zu dieser Begegnung kam.

Ich nehme an, daß dies nicht nur für Japan spezifisch ist, dass die Anthroposophie von verschiedenen Menschengruppen unterschiedlich aufgenommen und entwickelt wird. Doch jede Gruppe hat ihren eigenen Standpunkt, und es war bisher nicht möglich, zusammenzuarbeiten. Eurythmisten waren da keine Ausnahme. Sie gehörten den verschiedenen Gruppen an, und die Eurythmisten, die in derselben Eurythmieschule ausgebildet waren, blieben in der Regel unter sich, um zu üben und aufzuführen. So ist die Situation so, daß viele Eurythmisten alleine an ihrem Ort arbeiten, ohne sich gegenseitig zu unterstützen. Viele Eurythmisten, die die Ausbildung in Europa absolvieren, bleiben sogar dort, aufgrund der Situation in Japan. In den letzten Jahren gab es zwar einige Workshops für Eurythmisten, die von einem Eurythmisten aus dem Ausland geleitet wurden. Es konnten aber damit nicht genügend Künstler erreicht werden und die verschiedenen Gruppierungen blieben eher unter sich, obwohl gesagt wurde, daß so viele Eurythmisten wie möglich informiert worden waren. Es mußte noch mehr Zeit vergehen.

Natürlich «warteten» die Menschen nicht nur, die mit der Anthroposophie verbunden sind. Besonders die jüngere Generation war frustriert und versuchte sehr, eine Änderung hervorzurufen.

Im letzten November, gleich nach dem ersten Eurythmistentreffen, fand die große Internationale Anthroposophische Tagung (die Fünfte Asiatisch-Pazifische Anthroposophische Tagung vom 2. – 5. Nov. 2000) am Fuße des Fujiamas statt. Dieses wunderbare Ereignis war das Resultat unermüdlicher Arbeit einiger Menschen, diese Tagung vorzubereiten und durchzuführen. Es war besonders, weil die Teilnehmer aus den verschiedenen anthroposophischen Gruppen kamen. Die Teilnehmer kamen aus dem Ausland und von ganz Japan zusammen und fanden die offene anthroposophische Stimmung wohltuend. Ich glaube, daß diese Tagung einen starken Impuls gibt für mehrere neue Treffen dieser Art.

So war die Zeit auch reif für die Eurythmisten sich zu treffen. Die Eurythmisten-Initiative, die



zur Anthroposophischen Gesellschaft in Japan gehört, sandte Einladungen an so viele Eurythmisten in Japan wie möglich. Trotz der eher kurzfristigen Benachrichtigung kamen 22 Eurythmisten – ängstlich und doch voller Hoffnung – an diesem wolken-bedeckten Nachmittag zusammen. 11 Eurythmisten entschuldigten sich, weil sie an diesem Tag arbeiten mussten. Zunächst stellten wir uns vor. Dann sprachen wir frei über die Hauptpunkte des Treffens. Z.B., was für eine Rolle dieses Treffen für jeden Einzelnen spielen sollte; was wir von diesem Treffen erwarteten; wie und wer diese Treffen weiterhin vorbereiten und die Büroarbeit erledigen würde; was die Qualifikation für Mitglieder des zukünftigen Eurythmistenverbandes sein könnte; wie diese Gruppe zukünftige Eurythmie-Tagungen finanzieren könnte, usw. Drei Stunden gingen vorbei wie nichts. Am Ende stimmten wir überein, uns wieder zu treffen und die Gespräche zu vertiefen, fortzusetzen und auch eine Adressenliste der Eurythmisten anzufertigen.

Am 12. Februar 2001 fand das zweite Treffen am gleichen Ort statt. 24 Eurythmisten (sechs neue waren dabei) fanden sich ein. Nach einem Rückblick auf das vorherige Treffen setzten wir unsere Gespräche fort und nahmen unsere gegenseitigen Meinungen, unsere Hoffnungen und Wünsche für diese Zusammenkünfte wahr. Später gab es noch Zeit, uns gegenseitig unsere Enttäuschungen, Schwierigkeiten und Probleme mitzuteilen, die wir beim Üben und Unterrichten von Eurythmie haben. Der grosse Wunsch von vielen Eurythmisten war, bei der nächsten Zusammenkunft, zusammen Eurythmie zu machen. Da Christoph Graf (Dornach) am Vormittag des nächsten geplanten Treffens in Tokio sein würde, wurde beschlossen, ihn zu fragen, sich mit uns an dem Morgen zu treffen. Neun Menschen erklärten sich bereit, im Vorbereitungskreis zu arbeiten.

Zufällig fand am Tag unseres zweiten Treffens in Tokio die Gründungsversammlung der Steiner Kindergartenvereinigung in Japan statt. Einige Eurythmisten, die in Rudolf Steiner Kindergärten arbeiten, konnten deshalb nicht bei unserem Treffen dabei sein. Andererseits kamen drei Eurythmisten von Kansai, das ziemlich weit entfernt von Tokio ist.

Das dritte und letzte Treffen fand am 29. April, einem nationalen Feiertag in Japan, in der Tama Gemeindehalle in der Vorstadt von Tokio statt. Einladungen und ein kurzer Bericht der letzten zwei Treffen wurden rechtzeitig vom Vorbereitungskreis an alle Eurythmisten versandt. An diesem Morgen arbeiteten 27 Eurythmisten voller Freude unter der Leitung von Herrn Graf. Leider gab es jedoch keine Zeit für ein Gespräch mit ihm nach dem Workshop. Der Nachmittag begann mit eurythmischen Grundübungen. Danach gab es ein Gespräch über pädagogische Eurythmie während der Tee-Pause. Es gab so viele Anfragen in bezug auf eine Studiengruppe für pädagogische Eurythmie, daß wir beschlossen, eine Extrazeit für diesen Zweck einzurichten. Die Hauptdiskussion ging dann um konkret festzulegende Themen. Es wurde beschlossen, daß der Bericht dieser Treffen für die japanischen Eurythmisten, die im Ausland leben, im «Rundbrief» erscheinen solle. Wir beschlossen auch, daß diejenigen, die nicht auf die Einladung zu den Zusammenkünften geantwortet haben, auch weiterhin eingeladen werden und den Bericht für einige Zeit erhalten sollen. Der Termin für die nächste Zusammenkunft wird jedesmal während des Treffens entschieden.

Das nächste Treffen ist für den 23. November 2001 geplant. Am Morgen wird die pädagogische Eurythmiegruppe sich treffen. Ein Thema und Details für den Nachmittag werden später bekannt gegeben. Workshops für Eurythmisten sind geplant am 3. November 2001 mit Michael Leber und April oder Mai 2002 mit Dorothea Mier.

Am Ende des letzten Treffens gaben die Teilnehmer eine finanzielle Unterstützung für diejenigen Eurythmisten, die von weither kommen. Es wurde auch über die Möglichkeit gesprochen, sich in der Zukunft in einer anderen Stadt zu treffen.

**Austausch mit Russland – Camphill Eurythmy, Botton**

*Yvonne Kroon und Michele Polito, Botton Village*

Wir sind zwei Studenten im dritten Jahr der Camphill Eurythmy School, Botton Village und würden gerne etwas über unsere Erfahrung eines Austauschs zwischen dem dritten Jahr von unserer Schule und der Moskauer Eurythmieakademie berichten.

Evamaria Rascher, eine unserer Lehrerinnen, ist seit mehreren Jahren Mentorin für die Moskauer Akademie, die sie regelmässig besucht, um zu unterrichten. Durch diese Verbindung war es bisher für einzelne Studenten aus Mokau immer wieder möglich nach Botton zu kommen und für ganze Klassen von Botton nach Moskau zu gehen, um russische Eurythmie zu erleben. Aber bisher lies sich noch nicht ermöglichen, dass eine ganze Klasse aus Moskau nach England kommen konnte. Es war aber ein schon lang gehegter Wunsch von Evamaria Rascher und Nikolai Konovalenko (Moskau) diesen Austausch möglich zu machen, und unsere Klasse war von dieser Idee ganz begeistert. Viel Geld musste zusammengebracht werden, um die Kosten zu decken: viele Kuchen wurden gebacken, Fenster geputzt, Hausarbeiten übernommen, usw. Botton Village unterstützte unsere Bemühungen sehr, und wir wurden von vielen Menschen und auch anderen Camphill Gemeinschaften gesponsert.

Auf halben Wege sah es jedoch aus, als ob wir nicht genügend Finanzen zusammenbringen könnten und so beschlossen wir, dass es wichtiger ist, für die russische Klasse nach England zu kommen, als für uns nach Moskau zu reisen. Doch dann bekamen wir eine anonyme Spende, die auch die Reise für uns ermöglichte.

Am 16. März 2001 kamen die Studenten des dritten Jahres aus Mokau in Botton an, um an unseren Eurythmiestunden teil zu nehmen. Wir waren alle ziemlich erschöpft, da wir uns gerade kurz vor unserem Trimester-Abschluss befanden, aber sie brachten so viel Licht, Begeisterung und Freude mit, dass wir uns alle erfrischt und gestärkt fühlten durch diese Einstellung.

Die Moskauer Klasse ist sehr verbunden und intensiv beschäftigt mit der Eurythmie. Wir wurden in Ton- und Lauteurythmie (russisch und englisch) unterrichtet. In den russischen Stunden arbeiteten wir an einem Märchen von Puschkin und einem Gedicht von Solovjeff. Im Englischen konzentrierten wir uns auf «Hiavatha» von Longfellow; in der Toneurythmie auf «Thema und Variationen» von Beethoven. Diese Stücke sollten dann in Moskau weitergearbeitet werden, aber in unserem Trimesterabschluss in Botton konnten wir schon einiges aus unserer Arbeit mit der Camphill-Gemeinschaft teilen.

Die meisten der russischen Studenten waren das erste Mal ausserhalb von Russland und erlebten zum ersten Mal das Leben in einer Camphill-Gemeinschaft. Sie knüpften jedoch schnell Kontakt zu den Dorfbewohnern, obwohl nur zwei von ihnen Englisch sprachen.

Der Austausch war ein grosser Erfolg; es war uns möglich, Sprachbarrieren durch die Eurythmie zu überbrücken und starke Verbindungen zwischen allen zu schaffen. In beiden Gruppen entwickelten wir gegenseitigen Respekt und Interesse für den anderen, wodurch wir uns wirklich begegnen konnten, obwohl wir so verschieden sind.

Wir hoffen, dass dieser Austausch nicht einmalig bleiben wird. Es ist uns bewusst, wie wichtig es ist für die Zukunft der Eurythmie, Brücken zu schlagen zwischen Ost und West. Wir möchten uns ganz herzlich bedanken bei all denjenigen, die diesen besonderen Austausch ermöglicht haben.

## Musik-Eurythmie-Tagung zum «Lebensgefüge der Musik» von Wilhelm Dörfler

*Christoph Göbel*

Mit dem Thema «Das Lebensgefüge der Musik» von Wilhelm Dörfler fand eine Tagung für Eurythmisten und Musiker am 17. und 18. März 2001 in der Akademie für Eurythmische Kunst Baselland statt. Imme Atwood arbeitete mit einem Ensemble von 20 Eurythmisten an dem Lebenswerk Wilhelm Dörflers, um es für die Toneurythmie fruchtbar zu machen.

Wilhelm Dörflers Werk in drei Bänden umfasst alle Elemente der Musik in organisch geordneter Gliederung. Das sinnlich – sittliche Erleben der musikalischen Elemente war sein grosses Anliegen. Das Werk ist die Frucht eines lebenslangen Forschens und Erkenntnisringens und als solches ein Übungsbuch. Es erschliesst sich am ehesten durch die eigene meditative Haltung. Eurythmisch dargestellt wurden die 4 ersten Kapitel des Werkes:

Die Grundgestalt (Das Urbild der achttaktigen Periode)

Zeitmass und Zeitwert (Tempo und Rhythmusarten)

Stufung (Intervalle)

Schlagart (Die Taktarten von 1-7)

Ein Urbild der Sieben- bzw. Achtheiten findet sich in allen Bereichen der Musik wieder:

1. Begründen, 2. Entfalten, 3. Beschwingen, 4. Besinnen, 5. Erneuern, 6. Beflügeln, 7. Bekrönen, 8. Vollenden.

Eine dankbar festliche Arbeitsstimmung war bei dieser Tagung entstanden. Über 40 Mitwirkende waren beteiligt: Eurythmisten, Musiker, Rezitatoren und Sänger.

Peter Escher und Hans Georg Kaune, Mitherausgeber des 2. und 3. Bandes, sprachen über Wilhelm Dörflers Musiklehre und ihre Begegnung mit Wilhelm Dörfler.

Imme Atwood gab in schlichten Worten ihrer Hoffnung Ausdruck, dass die Impulse dieser Arbeit in den Herzen jüngerer Kolleginnen und Kollegen als Samen aufgehen mögen.

Die eurythmischen Ausarbeitungen sind in einer Mappe, die ein Extrakt des Werkes von Wilhelm Dörfler mit Notenbeispielen und Eurythmieformen enthält, bei Imme Atwood, der Buchhandlung am Goetheanum und der Buchhandlung Duldeck erhältlich.

## Musik und Heilung—Musik Tagung, Cambridge 2001

*Alan Stott, Stourbridge*

Was für eine Rolle spielt die Musik in unserem technischen Zeitalter mit seinen andauernden tragischen Konflikten, Entfremdungen und Frustrationen? Was passiert heute in der Pädagogik und in der Therapie; und wie können Kunst und Wissenschaft den menschlichen Bedürfnissen gerecht werden? Wie kann das Bewußtsein für die verschiedenen Bereiche dieser Kunst zu gegenseitiger Anregung und Kreativität führen?

Im Rahmen des Europäischen Vorstands für Waldorf Pädagogik organisierte Elizabeth Carmack die Musik Tagung «*The Esoteric Importance of Music: Educating and Healing the Spirit through Music*». Dieses fand vom Dienstagabend, 17. Juli, bis Samstagmittag, 21. Juli 2001, im Trinity College und Trinity Hall in Cambridge, England statt. Über 100 Teilnehmer aus verschiedenen europäischen Ländern – sogar auch von Australien und Amerika – fanden sich ein. Die Tage waren erfüllt mit Konzerten, Vorträgen, Workshops und Diskussionen. Eine sehr

sympathische Reporterin wurde vom «BBC World Service» gesandt, um eine Dokumentation vorzubereiten, die am 6. August und einige Tage später gesendet wurde.

Howard Skempton sprach über seine Komposition *Lamentations* (2001), welche vom Theatre of Voices uraufgeführt wurde. Sein *Song of Songs* (2000) und die *Berliner Messe* von Arvo Pärt wurden auch von diesem 5-stimmigen Ensemble (mit einem Lauten-Spieler und Organisten) gesungen. Das Ensemble ist bekannt durch die Interpretation von mittelalterlicher, Renaissance- und zeitgenössischer Musik. Paul Hillier, Leiter des Ensembles und Musik Professor an der Universität in Indiana, ist ein Experte für die Musik von Arvo Pärt. Er sprach über «Die Geistige Musik von Arvo Pärt», wobei er die Herkunft im russisch-orthodoxen Gesang erwähnte und Pärts Kompositionsweise erklärte. Er meinte auch, daß Pärts Größe darin liegt, daß er weiß, wann und wie die gegebenen Regeln überschritten werden sollen.

Das international bekannte Medici Quartett spielte Nigel Osbornes erstes Quartett *Medicinal Songs and Dances* (1999), ein Stück, welches die heilende Wirkung des Wassers ausdrückt durch größtenteils impressionistische Klänge. Nigel Osborne, Musikprofessor an der Universität in Edinburgh, ist einer der bedeutendsten Komponisten von Großbritannien. In den letzten sieben oder acht Jahren initiierte er eine Anzahl von musiktherapeutischen Projekten, um den durch Krieg schwer traumatisierten Kindern in den Balkan- und Kaukasus-Ländern durch Musik zu helfen. Dies ist ein hervorragendes Beispiel von jemandem, der etwas tut, um den Schwerpunkt von «l'art pour l'art» in «l'art pour l'homme» zu verändern. Dies ist der Weg für der Zukunft der Musik, meinte Hermann Pfrogner, ein führender anthroposophischer Musik-Theoretiker.

*Land of Souls* (2001) von dem schwedischen Komponisten Tommie Haglund, der in die Komposition einführte, wurde vom Medici Quartett uraufgeführt.. Am nächsten Morgen sprach der Komponist über einige seiner Erfahrungen in einem Beitrag mit dem Titel «Extreme Zustände des Bewußtseins», wobei er auch Swedenborg erwähnte. Haglunds leidenschaftliche Musik hat gewisse Ähnlichkeiten mit Delius und Sibelius und zeigt, wie weit der persönliche Ausdruck noch gelten kann. Die Intensität in der Musik drückte eine Verzweiflung aus, die gewiß auch von der brutalen Behandlung und Krankheit in seiner Kindheit stammt. Extremes Leiden, meint der Komponist, kann zur göttlichen Erfahrung führen, kann plötzlich ein transzendentes Bewußtsein eröffnen.

Dr. Heinz Zimmermann (Dornach) sprach über «Musik im Zusammenhang mit den anderen Künsten». Er führte dies aus anhand Steiners Anordnung der Künste in den Vorträgen «Kunst im Lichte der Mysterienweisheit». Daran zeigte er, wie architektonische Konzepte umgestülpt werden können in eine neue soziale Kunst. Der Tempel ist jetzt überall. Nachdem er Eurythmie treffend beschrieben hatte, war es schade, daß er es nötig fand, die sechste Kunst mit «Tanz» zu ersetzen. Dr. Zimmermann leitete eine Gesprächsgruppe über «die Auswirkungen des aufgenommenen und elektronisch-erzeugten Tones auf das ästhetische Empfinden und die Kreativität».

Nick Thomas (London) sprach über das Thema «Können Kunst und Wissenschaft in der Technologie zusammenkommen?» Durch seine geniale Art, Physik zugänglich zu machen, lernten wir den Prozess der Tonaufnahme kennen. Nick Thomas meinte, daß «Qualia» – die geistigen Qualitäten der Sinnes-Phänomene – objektiv sind, und daß Tonaufnahmen den Zugang zu ihnen für den Hörer nicht ausschließen. Man könnte fragen, warum solch ein klar denkender Wissenschaftler andauernd den aufgenommenen Ton als «Musik» bezeichnet.

Musik-Therapie-Workshops wurden von Tommie Haglund und Elisabet Loftberg Haglund gegeben, Gesang-Workshops von Paul Hillier und Anne Ayre. Eurythmie war auf dem Programm als Workshop und als Demonstrations-Aufführung von Maren Stott mit Alan Stott

(Klavier), als Teil eines Abendkonzertes. Das Konzertprogramm bestand aus Viktor Ullmanns *Klaversonata Nr. 7* geschrieben in Theresienstadt, aufgeführt von Pianist Geoffrey Sweet, und Hans Werner Henzes *Serenade für solo Cello*, gespielt von Sean Gilde. Klavierstücke von J.S. Bach, Debussy, und Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 wurden in Eurythmie aufgeführt, sowie ein Stück für Solo-Violine geschrieben und gespielt von Eric Klein. Dieses inspirierte die BBC-Reporterin, ein Stück für Eurythmie komponieren zu wollen. Es gab ein Meister-Konzert auf der Orgel von David Sanger in King's College Chapel, und ein weiteres Konzert vom Organisten Christopher Stenbridge.

Die Tagungsthemen führten von Musik als Kunst, Pädagogische Anwendungen, Musik als Heilung, bis zur Musik als Schwellen-Erlebnis. Am letzten Morgen sprach Christopher Clouder (Bund der Waldorfschulen) über «Schwellen-Erlebnisse und Neubelebung», indem er ausführte wie geistiges Erlebnis in der Vergangenheit immer von Eingeweihten geführt und geschützt war – die ägyptische Einweihung wurde erwähnt –, heute jedoch sind wir auf uns selbst gestellt. Dagegen könnte man sagen, die Tagung zeigt, daß wir nicht ganz alleine sind. Es war ein Erfolg, verschiedene Ansichten, Persönlichkeiten und Wege der Ausführung zusammenzubringen. Ein gegenseitiges Anerkennen, Anregen und Bestätigen war zu erleben.

Ivo-Jan van der Werff, der Viola-Spieler des Medici Quartetts, trug auch am letzten Morgen einige Gedanken bei über die universelle Wichtigkeit der Musik, basierend auf seiner Forschung über moderne Wellen-Theorie in Beziehung auf meditatives Erleben. Paul Robertson, erster Geiger des Medici Quartetts, Musik- und Psychiatrie-Professor in den Universitäten in Kingston und Bournemouth – der am vorherigen Tag einen Beitrag über «Musik als Heilende Kunst» gegeben hatte mit einer genialen Verbindung von neuro-physikalischer Forschung und platonisch und neoplatonischen Einsichten – gab eine Einführung zum letzten musikalischen Beitrag, Benjamin Brittnens *Drittes Quartett*. Hier im Gewahrsein des Abschiedes vom Leben, was dieses inspirierte letzte Werk des Komponisten durchzieht, wurde Schwellen-Erlebnis uns allen nahe gebracht.

Nachdem herzlichen Dank an alle Beitragenden und besonders an Elizabeth Carmack ausgesprochen wurde, verließen wir diese besondere Tagung, um unsere Aufgaben wieder aufzunehmen und wo möglich etwas von dem göttlichen Geschenk der Musik verwirklichen zu können.

## Sprache ist Übergang

*Sprachgestaltertagung vom November 2000*

*Marlies Pinnow*

Eine Gruppe von Fachkollegen (etwa 36) fanden sich zusammen, um miteinander die Frage zu bewegen, wie wir in der praktisch künstlerischen Tätigkeit mit der Sprache und mit der Geste den Übergang von dem gegebenen Elementaren, das wir mit unseren Sinnen wahrnehmen, zu den ätherischen Qualitäten finden, worin unser Atem lebt. Wie verwandeln wir uns im Tun? –

Die Beiträge von Frau Dr. V. Sease wiesen uns auf die Rosenkreuzer hin, die sich in die verschiedenen Ätherarten vertieften. Diese Beiträge und die vorbereitende Vortragsarbeit (GA 202, 10./11./12. Vortrag) impulsierten uns zusammen in den verschiedenen Kursen, das Element der Wärme, die Begeisterung, das innere Feuer bewusster zu erleben, und ihre Verwandlung in Licht, Ton und Leben zu wagen.

Im Plenum erlebte ich ein sehr starkes Engagement. Viele Fragen wurden angesprochen

und nur einige konnten beantwortet werden. Es wurde erwähnt, dass es in der heutigen Zeit vermehrt Schüler gibt, die sich begeistern können, z.B. am Tun des Lehrers, die aber den Zugang zum Erleben ihrer eigenen Wärme nicht finden. «Sie bleiben draussen vor.» – wie gehen wir um mit dem freien Willen des Schülers? Wie impulsiere ich seinen freien Willen ohne die Grenze zu überschreiten und mit meiner «Willkür» einzugreifen? Was bedeutet es, dass wir die aus der Vergangenheit kommenden plastischen Kräfte des Schülers nur phantasiereich anregen sollen, nicht aber in sie eingreifen dürfen? Finden wir die Anregung aus den musikalischen Kräften, z.B. in der Klanghülle, im Schattieren, im Rhythmus (nicht Takt), in der Bogenform eines Satzes, eines Wortes, ja in einem einzigen Laut, in der Dynamik und in der Stimmstärke? – Tasten wir uns doch durch das Anregen und Erleben dieser Elemente an das Musikalisch-Plastische der Sprache heran! –

Für solches Vertiefen in Gesprächen, Beiträgen, künstlerischen Aktivitäten, Chorsprechen und Rezitationen möchte ich meinen herzlichen Dank aussprechen.

Rede mit mir –  
 Dass ich die Erde begreife,  
 dass ich die Lüfte verstehe,  
 den Lauf der Welle nachvollziehe  
 und das Sonnenwirken verehere.

Denn der Sog Deiner Worte  
 zieht mich zu Dir,  
 und der Strom, der Gebietende,  
 formt mir mein Herzgefäß  
 und schliesst mir den Mund  
 zu köstlichem Schweigen.

Nun sprichst Du,  
 und ich lausche –

*Edith Seidenzahl*

## Tagung für Sprachgestalter und Schauspieler im April 2001 in Dornach

*Thema: «Das Verhältnis zwischen seelischer Gebärde und Lautsprache»*

*Marjo van der Himst*

Nach der Begrüßung am ersten Abend gab *Werner Barfod* eine *Einführung* in das obengenannte Tagungsthema. Er stellte zur Anfang drei Fragen:

- 1) Wie ist der Mensch durch die Sprache und in der Eurythmie als ganzer Mensch engagiert?
- 2) Was ist eine seelische Gebärde?
- 3) Wie erscheint eine seelische Gebärde?

Es geht bei der Sprachgestaltung wie bei der Eurythmie darum, daß der ganze Mensch erscheint. Rudolf Steiner führt im 1. Vortrag der Zyklus «Eurythmie als sichtbare Sprache» (1924, GA 279) aus, daß man den ganzen Menschen vor sich hat, wenn man das ganze Alphabet spricht oder eurythmisiert – Ausdruck des Äthermenschen. Im 10. Vortrag spricht er

nochmals über den ganzen Menschen, der erscheint beim Ineinanderschauen der 12 Gebärden – Ausdruck des Seelenmenschen, und wenn wir schauen auf die 7 Seinsqualitäten in der Gebärde der Sonne – Niveau des Ichs.

Man kann mehrere Ebenen der Gebärden unterscheiden:

- Die erste Art Gebärde ist die Gebärde, die das tägliche Sprechen begleitet; hierbei wird in der Gestik die Seele unmittelbar mit dem Leib verbunden und unterstützt die Sprache. Es handelt sich um einen seelisch-leiblichen Vorgang.
- Bei der zweiten Art Gebärde, die Sprachgebärde oder die sprechende Gebärde in der Eurythmie, ergreift die Seele den Ätherleib.
- Bei der dritten Art Gebärde betrifft es den Dialog oder die dramatische Gebärde. Hier hat man als Grundlage zu tun mit den 12 Seelenformen, auf der das Ich spielt.

Bei den Tierkreisgesten handelt es sich um auf die Welt gerichtete innere Betätigungen. Diese erscheinen zu in Haltungen geronnenen Gesten. Diese Gesten können eine mehr auf sich gerichtete (Ich-bezogen), oder ein mehr auf die Welt gerichtete Tendenz haben (Welt-bezogen). Es sind Urbilder. Im täglichen Leben finden wir sie nur noch angedeutet; es wird nur noch einen Rest sichtbar. Man könnte sie Lebensrestgesten nennen.

Rudolf Steiner beschreibt in dem Zyklus «Sprachgestaltung und Dramatische Kunst» (1924, GA 282) die sechs Grundgebärden als Beziehung zwischen Ich und Welt. Die anderen sechs Grundgebärden, die mehr auf sich bezogenen, muß man sich an der Haltung erarbeiten. Diese sechs beziehen sich auf das Verhältnis vom Ich zum Ich, auf die Dialogsituation, die in der Sprache, in der Konversation immer da ist (Stufe des Dramatischen). Die Lebensrestgesten bilden einen Hintergrund für die dramatische Gebärde; die Sprachgebärde liegt dazwischen.

Werner Barfod gab ein Beispiel anhand des Publikums: es saßen da Menschen mit einer sinnenden, bedachtsamen Geste, mit den Gliedern an sich gehalten – hierin erscheint die Lebenrestgeste des Widders. Es gab aber auch andere Menschen, da sitzend mit den Händen zusammengeklappt auf dem Schoß, abwartend was der Redner sagt – in dieser Welt gerichteten Gebärde des Bedächtigen erscheint die Restgeste der Waage.

Als nächster Schritt schaute Werner Barfod auf den dynamischen Ansatz: da wo die Geste ansetzt im Leibe, in der Gestalt. Er ging dabei aus vom Herzen, vom Löwen. Vom Löwen (Fühlen) aus gibt es sieben Gesten, die die Seelenqualitäten Denken/Fühlen/Wollen umfassen, im Tagesbogen, in zwei Richtungen:

- Löwe – Jungfrau – Waage – Skorpion: vom Fühlen zum Verstehen, zum Punkt kommen – man kommt zu sich in der Konzentration : Subjekt – Objekt.
- Löwe – Krebs – Zwilling – Stier: vom Fühlen zur Tat; das bedeutet: einschlafen für sich selbst, sich öffnen für/schaffend werden in die Welt.
- Danach, beim Denken und bei der Tat, gibt es zwei Abgründe zum Nachtbogen: Fünf Gesten, die moralische Entwicklung betreffend.

Die 12 Tierkreisgesten sind Seelenformen; sie bringen uns die Seelenkunde. Das ist eine eurythmisch/sprachliche Menschenkunde. R. Steiner spricht nur 1924 bei den Eurythmisten über eine Menschen-Seelenkunde. Diese Seelenkunde ist wichtig für die Weiterentwicklung unserer Kunst.

Es schloss ein kurzes Gedenken der Verstorbenen an, das sehr stimmungsvoll gestaltet wurde von Sylvia Baur und Christian Ginat.

Zum weiteren Verständnis des Vortrags kann man einiges nachlesen in:

- dem Buch «Tierkreisgesten und Menschenwesen», Werner Barfod, 1998 (9. Kapitel)
- den Artikel von Thomas Göbel im Rundbrief zu Michaeli 2000 («Der ganze Mensch») und zu Ostern 2001 («Die eurythmischen Bewegungen zur Darstellung der sieben Seins-

weisen des Menschen-Ichs»).

Der Vortrag war für uns Sprachgestalter, die mit den Tierkreisgesten nicht so vertraut sind wie die Eurythmisten, nicht einfach. Sind wir doch eher gewohnt, dem Weg zu folgen, den Rudolf Steiner im «Dramatischen Kurs» gibt: erst die griechische Gymnastik, dann die Gebärden usw.; Wir kennen den Tierkreis doch vor allem durch die zwölf Stimmungen.

In den folgenden Tagen gab es jeden Morgen eine erfrischende Stunde *Eurythmie*, in der *Werner Barfod* mit uns den Vortrag im eurythmischen Tun, auf sehr lebendige Weise, nochmals durcharbeitete, wodurch das Thema viel an Durchsichtigkeit gewann.

Der *Vortrag*, den *Thomas G. Meier* am zweiten Abend hielt, hatte den Titel: «Das makrokosmische und das mikrokosmische Wort im Verhältnis zum Tierkreis und zur Gebärde». Es ist ihm ein Anliegen, die Verinnerlichungsprozesse des Künstlerischen zusammen zu bringen mit dem, was Rudolf Steiner in «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten» gibt. Er kam zu diesem Vortrag durch intensives Studium der 12 Weltanschauungen, der Mysteriendramen und dem Bau des 1. Goetheanums, den er als den «Dramatischen Kurs» im plastischen Raum erlebt.

Die Sprache hat zwei Aufgaben: Flüchtliges dichten und Festes auflösen. Das Wort gleicht dazwischen aus und heilt. Unter anderem läßt uns Rudolf Steiner durch die sechs Grundgebärden in die Sprache hineinschauen. Diese gibt er im zweiten Vortrag des «Dramatischen Kurses» in einer gewissen Reihenfolge – das Wirksame in der Seele: die deutende Gebärde; das Bedächtige: die an sich gehaltene Gebärde; das Vorwärtstasten der Sprache gegen Widerstände: mit Armen und Händen nach vorwärts in rollender Bewegung sein; Antipathie abfertigtend: das Wegschleudern der Glieder; Sympathie bekräftigend: die Glieder ausholen zum Berühren des Objektes; das Zurückziehen des Menschen auf sich selbst: das Abstoßen der Glieder vom eigenen Körper.

Auf lebendige Art beschrieb *Thomas G. Meier* diese Reihenfolge mit seinem rhythmischen Wechsel zwischen sich konzentrieren und sich lösen, zwischen Außen und Innen und zwischen Oben und Unten. Er brachte sie in Verbindung mit den Qualitäten von Polarität und Steigerung, von Sal – Sulphur – Merkur, vom Strahligen und Warm-Kugeligen. Es werden Polaritäten durchdrungen; und das ist Menschwerdung. Beeindruckend fand ich seine Darstellung von den 6 Grundgebärden im «Vater Unser».

Im 2. Teil seines Vortrages richtete er sich auf das Makrokosmische. Er stellte sich die Frage: Wie ist der Tierkreis zusammengefügt aus Ballen und Lösen, vermittelt durch den Merkurprozeß? Er betrachtete daraufhin zwei polare Tierkreishaltungen, den Skorpion und den Stier von den oben genannten Aspekten aus, und kam über einen Umstülpungsprozeß (hierbei geht Räumliches in Zeitliches über) zur Sprachgebärde des Bedächtigen. Auf ähnliche Art kam er bei den Tierkreiszeichen Krebs und Steinbock zu der Gebärde der Antipathie. *Thomas G. Meier* rief uns auf, selber solche Seelenexperimente vorzunehmen und diese Ergebnisse zu prüfen.

Zum Abschluß ging er noch kurz darauf ein, wie das Ballen und Lösen in jedem Wort anwesend ist. Das Spannende für uns Zuhörer war, daß *Thomas G. Meier* durch seine Forschung nicht auf die gleiche Zusammengehörigkeit von Sprachgebärde und Tierkreisgesten gekommen war wie *Werner Barfod*.

Einen wichtigen Platz während dieser Tagung nahmen die 6 *Plenumsgespräche* ein. Die Frage, wie es sich mit der Sprachgestaltung in der Welt verhält, stand zentral.

Schon im ersten Plenum kam es zu einem Gespräch über die Gestaltung unseres Übprozeßes. Denn, so wie einer der Teilnehmer es ausdrückte: «wenn wir die verschiedenen Ebenen mitbringen, werden die genannten Qualitäten sowohl für die Zuschauer als für den Künstler hör- und erlebbar».

Es gab ein Rückblick auf den Arbeitsstil zu *Marie Steiners* Lebzeiten und die Jahre danach.



Hier wurde intensiv geübt und geübt – es war ein aus dem Willen heraus immer wieder vertiefendes Tun, mit der Erinnerung an Marie Steiner als Orientierung. Da, wo damals die Tradition noch trug, trägt sie jetzt nicht mehr. Jeder gestaltet seinen Übungsweg; die Art sich mit seinem Instrument und mit einem Text zu verbinden ist individuell; jeder ringt mit der Frage nach Gestaltung. Daher hat dasjenige, was heutzutage von uns zur Darstellung kommt, nicht mehr eine eindeutige Qualität; wodurch die Frage entsteht, wo sich unsere Kunst im Moment befindet.

Später im Gespräch ging es über die Beziehung zwischen Bewußtsein, Erleben und Tun und die Wichtigkeit, dieses im Auge zu behalten. Werner Barfod machte darauf aufmerksam, daß es drei Bewußtseinsarten gibt: - ein schlafendes Bewußtsein, im Willen; man schafft in einem immer wiederholenden Tun; - das wache Tagesbewußtsein, das geschult werden kann u.a. durch eine Arbeit an der Philosophie der Freiheit; das ist ein Weg. - Und ein träumendes Bewußtsein: man muß in seinem Tun in einem wach-träumenden Zustand anwesend sein, mit einem fühlenden Wahrnehmen. Das Fühlen wird von Außen erfahren, es ergreift die Glieder und wird bewegend wahrgenommen. Das ist der künstlerische Weg. Das Fühlen an sich kann man nicht üben, nur das Wollen und das Denken.

Der Arbeitsweg setzt sich aus diesen drei Aspekten zusammen: man stellt sich eine Aufgabe (Tagesbewußtsein), man tut die Sache (schlafendes Bewußtsein) und während dem Tun muß man mit dem Fühlen im Hören darin sein und es verfolgen. Es ergibt sich so ein intentionales Üben. Dadurch schult sich das fühlende Wahrnehmen, das Wachträumen. Für die Entwicklung unserer Kunst ist es wichtig, daß wir zu einem bewußten Üben kommen; damit wir nicht von der Tradition abhängig sind.

Zum 2., 3. und 4. Plenum waren viele Kollegen der Goetheanum-Bühne da. *Christian Peter* gab uns einen Einblick in die Arbeit an «Antigone» von Sophokles, die gerade begonnen hat und *Ståle Skjølberg* führte uns ein in die Arbeit an dem Schauspiel «Karoline von Günderode» von Albert Steffen, von dem am Freitag Nachmittag, innerhalb der Tagung, die Generalprobe stattfand. Es wurden viele Fragen gestellt; unter anderem nach dem tieferen Grund zur Wahl des Stückes, zur Wahl der Übersetzung und Kürzungen in den Texten, zum Gebrauch der Kunstmittel; zum Spielplan (warum «Antigone» neben «Karoline von Günderode»), zum Bühnenbild und zur Interpretation. Es war sehr interessant zu hören, welche Anliegen die Dornacher Kollegen mit diesen Aufführungen haben und um welche Prozesse sie dabei ringen. Es war auch sehr anregend, am Samstag nach der Generalprobe mit den Darstellern in einen Austausch zu kommen über das Wahrgenommene, über die Stilmittel, über «was einen berührt hatte» und in wie weit die Aufführung gelungen war.

In dem vorletzten Plenum wurde von der Arbeit in den *Arbeitsgruppen* berichtet. Jede Gruppe hatte anhand von einem Chor, einem Dialog und einem Monolog aus der «Antigone» gearbeitet. Die Arbeit war sehr verschieden, da jeder Kursleiter einen anderer Schwerpunkt gewählt hatte.

Ich nahm teil an der Arbeitsgruppe mit *Sophia Walsh*. Sie machte mit uns einen Übungsgang durch vom Alltagsschritt zum Tierkreis, und wir schauten darauf, was uns jede Stufe brachte für die Darstellung eines Textes auf der Bühne. Die Übungsschritte waren: aus dem Alltag sich ins Gehen begeben; Gehen auf einen Text (man ist noch nicht selber gefordert, der Text gibt vor); vom Laufen und Springen zu den Gebärden (für jede Gebärde einen Satz; die Gebärde modifiziert den Schritt. Man ist jetzt seelisch engagiert); von der griechischen Gymnastik zu den Vokalen und deren Stimmungen. Dieses wurde dem Sprechen des Monologes des «Teiresias» zu Grunde gelegt, das dadurch an Lebendigkeit gewann. Es folgte der Schritt zu den Tierkreisgesten. Diese und die dazugehörigen Laute wurden als Hintergrund für einen Teil des Dialoges zwischen Kreon und Haimon genommen. Es war interessant zu bemerken, wie die

Laute im Hintergrund, oder aber auch nur die Haltungen, die Intensität des Sprechens steuerten, wodurch die Szene etwas Übergeordnetes bekam ohne die Echtheit zu verlieren. Ebenso wurde von der Gruppe versucht, die Tierkreishaltungen zu erfüllen, dann während des Bildens anzuhalten, und von da aus etwas zu sprechen. Es tingierte die Aussage.

Dann gab es noch eine Übung, die für mich zu einer Schlüsselerfahrung innerhalb der Tagung wurde. Der Begriff der Umstülpung, der in dem Vortrag Thomas G. Meiers öfters gebraucht wurde, blieb für mich bis dahin unverständlich. Es stellten sich zwei Menschen auf eine Kreislinie, faßten sich dabei fest ins Auge und nahmen die polare Tierkreishaltung an; dann gingen sie langsam zur Mitte und lösten dabei die Haltungen auf. Während sie sich begegneten und zusammen einen halben Kreis drehten, versuchten sie, die innerlich aufgenommene Tierkreisqualität einander zu übergeben und die zugehörige Sprachgebärde zu erfüllen (es wurde die Zugehörigkeit nach W. Barfod genommen); danach ging jeder auf die gegenüberliegende Seite heraus in die polare Tierkreisstellung. Ich konnte durch diese Übung etwas von der Umstülpungsqualität erfahren, wodurch der Begriff für mich weniger abstrakt wurde.

Im *Abschlußplenum* mit Vor- und Rückblick wurde ausgesprochen, daß das Thema der Tagung gerade erst berührt wurde, und daß wir noch nicht über den ersten Schritt, das Erfassen der seelischen Gebärde, hinaus gekommen waren. Man war froh mit der intensiven Eurythmie am Tagesanfang; es wurde erlebt als eine Art Vortrag, den man sofort im Tun miterleben und durchleben konnte. Es brachte uns den Tierkreis ein Stück näher. Der Wunsch wurde geäußert, dieses Thema in der nächsten Tagung weiter zu vertiefen. Die Frage, wie man vom Tierkreis zur Gebärde, zum Phantom des Lautes (Siehe: «Sprachgestaltung und Dramatische Kunst», 11. Vortrag) und zum gesprochenen Laut kommt, ist noch offen geblieben. Auch kamen die Planeten noch nicht zur Sprache.

Dankbarkeit war da, daß die Kollegen der Goetheanum-Bühne da waren und uns einen Blick auf ihre Arbeit gegeben haben. Es war während der lebendigen Plenumgespräche sehr anregend zu erleben, wie sie da heran gehen und drinnen stehen.

Vielen Dank auch an den Vorbereitungskreis, der uns die vielfältige und neuartige Begegnung mit dem Fach und auch mit den Kollegen ermöglicht hat.

Am Schluß des Plenums kam noch kurz das Verhältnis dieser Tagung zu dem Theatersommerfestival zur Sprache, welches im nächsten Jahr wieder stattfinden wird.

Ein jeder ist dazu herzlich eingeladen. Gerade durch das Wahrnehmen und die anschließenden Gespräche mit dem Publikum und mit Kollegen können wir zur Sprachgestaltung und Dramatischem zu tieferer Einsicht kommen.

### *Feedback von den Teilnehmern der Dora Gutbrod Schule, Arlesheim* *Evelyne Pascali*

Erwartungsvoll, nachdem uns die Dora Gutbrod Schule zur Teilnahme an der Tagung aufgefordert hatte, gingen wir hinein und wurden angenehm überrascht von vielen, auch unerwartet selbstkritischen Impulsen und vom Stoff, der uns in der Eurythmie und in den Kursen geboten wurde rund um das Thema: «Tierkreis – Gebärden – Sprache»; von Persönlichkeiten, die ihr Wissen, ihre langjährige Erfahrung und den neuesten Stand der Erkenntnisse vermitteln wollten – besonders gekonnt durch W. Barford, S. Walsh, Th. Meier, N. Vockerodt. Die Diskussionen im täglich stattfindenden Plenum waren aufschlussreich und gaben ein abgerundetes Bild von der Professionalität und den Auseinandersetzungen, die der Beruf eines Sprachgestalters (oder Schauspielers) mit sich bringen werden. Schön war auch, dass sich zwei Regisseure der Goetheanum Bühne engagiert fühlten, ihre neuesten Arbeiten vorzu-

stellen, diese also der Diskussion preisgaben und Einblick in ihr Schaffen gewährten sowie beim Kursangebot mitmachten.

Was schlussendlich die eigentlich nur positive Einschätzung dieser Jahrestagung unsererseits etwas trübte – und am Ende einige unserer TeilnehmerInnen auch mit einem tränenden Auge, weggehen liess – andere wiederum waren nur leicht befremdet – war ein Geplänkel, das (scheinbar nur in einem der Kurse) dem Schlussplenum vorausging und dort dann hoffentlich seinen Abschluss fand. Im Schlussplenum machten sich zwei Personen Luft gegen die Anwesenheit von StudentInnen, welche noch keine Professionalität (Abschluss und Berufserfahrung) erreicht hätten und nicht dabei sein dürften. Einige von uns hatte das stark gekränkt, da wir doch mit viel Offenheit und Interesse die ganze Tagung verfolgt hatten und uns auch als TeilnehmerInnen, nicht blosse Zaungäste, im Rahmen der gebotenen Möglichkeiten, fühlten. Wir sind uns (das kam in der Nachbereitung der Tagung an den zwei letzten Montagskonferenzen der Schule heraus) jedenfalls keiner «Grenzüberschreitung», sprich «Vorwitz», oder Ähnlichem bewusst. Und die Konferenz, die Inhalte und offene Gesprächshaltung in den Gesprächsrunden hatten uns, wie schon oben geschrieben, sehr angesprochen.

Mehrere Studenten der Dora Gutbrod Schule hatten sich für den Kurs von Herrn Everwijn eingeschrieben. Da er sich als Rudolf-Steiner-Lehrer vorgestellt hatte, erhofften wir von ihm Einiges an pädagogischen und wertvollen Hinweisen bei der Erarbeitung eines gesetzten Themas. Doch leider wurde der Kurs zusammengelegt mit einem nicht-Zustande gekommenen, den von Frau Breme-Richard. Dies bedeutete, dass beide Kursleiter nur die halbe Zeit für ihren Kurs hatten. Zudem waren die Ansätze beider Kursleiter extrem verschieden, was die Sache nicht gerade erleichterte – jedenfalls nicht für die TeilnehmerInnen der Dora Gutbrod Schule. Nicht alle nahmen, auch aus dem Grund, am ganzen Kurs teil, sondern wechselten diesen. Andere blieben (aus anderweitigen, d.h. beruflichen Verpflichtungen) teilweise fern. Eine kritische Stimme dazu kam aus dem Lager der Profis; sie befand nämlich, dass das Zusammenlegen der Kurse wohl keine glückliche Lösung war und dass das Resultat gleich null sei und nicht ihren Erwartungen entsprochen habe. Dies wurde, allerdings nicht beizeiten, erst am Schlussplenum gesagt, obwohl der beschriebene Umstand schon am Ende des ersten Tages evident war und man sich auch hätte bemühen können, diesen zu beheben. Wir fragen uns, weshalb so etwas erst am Ende einer Tagung angebracht wird – wo bleibt da die Sensibilität unter den Kollegen und Kolleginnen. Es war auch nicht dieselbe kritische Person, sondern andere, die im Schlussplenum ihrem Ärger sehr verspätet Luft machten und einfach befanden, dass StudentInnen nicht an einer Fachtagung dabei sein sollten. Der Kurs von Herrn Everwijn und Frau Breme-Richard wurde dabei nicht erwähnt, stattdessen die Aussage einer Teilnehmerin der Dora Gutbrod Schule, welche gemeint hatte «sie wolle nicht stören». Ihr Selbstwertgefühl hatte also recht gelitten beim blossen «Durchhalten» in einer misslichen Lage. Die Stimmungsmacher glaubten dadurch Fahrwasser zu bekommen. Hätte man aber abgestimmt – so glauben wir – wäre das Gros der Anwesenden für die weitere Teilnahme der StudentInnen, zumal es sonst keine Vorkommnisse gab, welche einen derartigen Entscheid begünstigen könnten ...

Die Konferenz wie ein roter Faden durchziehend war auch eine sehr provokative, positive Formulierung «der anthroposophische Kulturimpuls ist tot» – diese Formulierung schreit geradezu nach Gründen fürs Weitersuchen, nach Konfrontation mit Althergebrachtem, nach Kommunikation, erneuter Wertsetzung und natürlich Kritikbereitschaft. So empfanden wir schliesslich auch die vielen Gesprächsrunden nach jeder Einheit. Es ging ja nie um persönliche Angriffe, sondern um die Sache selber und diese verträgt sicherlich auch einiges – auch eine Handvoll Studenten, die – obwohl bedauert von einigen schon älteren Anwesenden – die

Teilnahme an der Tagung im Gesamten auch heute noch nicht bereuen, sondern sogar als ein Privileg betrachten, um das zu kämpfen sich notfalls lohnt!

Wir hoffen sehr, auch die nächsten Male (also schon während der Ausbildung) dabei sein zu dürfen und danken allen Beteiligten schon im voraus für Organisation, Durchführung und Erhaltung dieser Jahrestagung zugunsten der Konsolidierung und Erhaltung einer Plattform zur Weitergabe der Impulse und fachlichen Auseinandersetzungen – die uns so (auch aus dem übrigen Europa) erreichen. Die Jahrestagung fördert unser Verständnis, bringt Wirklichkeitsnähe zu Berufsfragen sowie Bewusstsein über kulturelle und geisteswissenschaftliche Fragen, auch im weiteren, anthroposophischen Umfeld.

## Rezitation und Deklamation

*Fortbildungsseminar für Sprachgestalter in Den Haag, Niederlande*

*Marianne van Asperen und Marjo van der Himst, Den Haag*

Vom 8. – 10. Februar 2001 fand in Den Haag ein Fortbildungskurs in deutscher Sprache für niederländische Sprachgestalter statt, organisiert von Mitgliedern des niederländischen Berufsverbandes für Sprachgestalter («De vereniging van spraakvormers en toneelkunstenaars») aus dem Bedürfnis, sich wieder mit den Grundlagen der Sprachgestaltung zu verbinden.

Der Kurs wurde von Frau Beatrice Albrecht aus Zürich gegeben zum Thema: «Rezitation und Deklamation» und Arbeit an Texten zu den Kulturepochen.

Es waren drei reiche, intensive Arbeitstage. Vor- und nachmittags gab es je einen intensiven Sprachunterricht mit Chorsprechen und Einzelkorrektur und eine Stunde Eurythmie mit Lisette Buisman; abends fand eine Studienarbeit anhand des 3. Vortrages aus «Die Kunst der Rezitation und Deklamation» statt. Zu unserer Freude konnte Frau Rens hierbei anwesend sein.

Den Unterschied von rezitatorischem und deklamatorischem Sprechen durch die verschiedene Atemführung und Lautgestaltung zu erfassen und zu erleben war zentrale Aufgabe. Beim Chorsprechen und in der Eurythmie versuchten wir uns in die Stimmungen der verschiedenen Kulturepochen einzuleben.

Wir erlebten intensiv die Formkraft der deutschen Sprache und konnten nachfühlen, wie diese auch für unsere Arbeit in der niederländischen Sprache eine der Grundlagen ist. Es war überraschend, wie wir 13 Teilnehmer in der kurzen Zeit zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammenwuchsen und wie schnell es zu einem schönen Chorklang kam. Das Chorsprechen war so anregend, daß der Wunsch ausgesprochen wurde, es während unserer halbjährlichen Treffen mit aufzunehmen.

Da es für manche von uns aus Zeit-, finanziellen oder Familiengründen nicht möglich war, nach Dornach oder anderswohin zu reisen, um Tagungen oder Fortbildungskursen beizuwohnen, waren wir sehr froh, daß Frau Albrecht bereit war, zu uns nach Holland zu kommen.

# NACHRUFE

## Inge Schwarz

*Betty Parker*

Inge Margarete Schwarz wird uns in Erinnerung bleiben mit ihrer Begeisterung und Freude an der Eurythmie, die sie an zahlreiche Studenten weitergeben konnte.

Inge wurde in Deutschland geboren. Ihre Mutter war Musikerin, und da Inge schon früh ein grosses musikalisches Interesse zeigte, begann sie Geige zu spielen und wurde später auch Musikerin.

Als junge Frau studierte sie am Priesterseminar der Christengemeinschaft in Stuttgart. Hier begegnete ihr zum ersten Mal die Eurythmie, und während einer Pause in ihrem Studium besuchte sie die Schweiz, wo es ihr möglich war, an der Lea van der Pals-Eurythmieschule in Dornach mitzumachen. Sie blieb dann dort vier Jahre. 1963 erhielt sie ihr Diplom.

Inges Erfahrungen waren immer auf die Welt bezogen. Ihr nächster Schritt war es, Eurythmie an einer Waldorfschule in Schweden zu unterrichten. Einige Jahre später traf sie Marguerite Lundgren, die jedes Jahr kam, um Eurythmiekurse zu geben und Aufführungen vorzubereiten. Inge war tief beeindruckt und ging später nach England, wo es ihr möglich war, an der Londoner Eurythmiebühne mitzuwirken und auch in der Eurythmieausbildung unter der Leitung von Marguerite Lundgren zu unterrichten.

Inge war es besonders wichtig, in der Eurythmie-Aufführung von «Perceval» mitzumachen, die über mehrere Jahre zur Osterzeit aufgeführt wurde. Später, nach Marguerites Tod, und nachdem Inge nach Schweden zurückgekehrt war, arbeitete sie mehrere Monate daran, ein ähnliches Programm zur Aufführung zu bringen.

Inge war ein aktiver Mensch, und sie liebte es, ihre Erfahrungen mitzuteilen. In Göteborg unterrichtete sie in der Waldorfschule — eine anstrengende Tätigkeit, und zur selben Zeit spielte sie auch Geige in einem Orchester. England und die Menschen dort blieben ihr immer nahe, und sie versuchte sie so oft wie möglich zu besuchen, manchmal im Zusammenhang mit Toneurythmiekursen.

Eine der letzten Aufgaben für Inge war die Anfrage, nach St. Petersburg zu kommen, um dort Eurythmie in dem Ausbildungskurs zu unterrichten. Zur selben Zeit entwickelte sich eine unheilbare Krankheit, aber mit Selblosigkeit und großer Herzenskraft war es ihr möglich, trotz allem für einige Jahre weiter zu arbeiten. Im Sommer 2000 wurde das vierte Jahr der Ausbildung abgeschlossen, und sie kam mit den Studenten nach Dornach, wo sie in ihrer Aufführung all die Liebe und das Künstlertum, welches sie von Inge erhalten haben, zeigen konnten. Dieses war die letzte krönende Anstrengung. Inge kehrte nach Schweden zurück und in der Nähe von lieben Freunden bereitete sie sich vor, in eine andere gesegnete Sphäre aufgenommen zu werden.

*Quelle: Englischer Eurythmie «Newsletter», Sommer 2001*

# TAGUNGEN DER SEKTION

*Details siehe im Teil «Ankündigungen & Tagungen»*

## *Eurythmie*

**1.-5. April 2002**

«Gestalten – Aufnehmen – Austauschen»

Ein ausführliches Tagungsprospekt liegt diesem Rundbrief bei.

## *Sprache*

**25.-28. Oktober 2001**

«Vordere und rückwärtige Sprachwerkzeuge und ihre Gesundung durch Hexameter und Anapäst» (3. Vortrag aus: Sprachgestaltung und Dramatische Kunst, Rudolf Steiner, GA 282)

Information: Medizinische Sektion am Goetheanum

**18.-22. Februar 2002**

«Die lebendige Kraft der Sprache – von der künstlerischen Gestaltung des Satzes»

Fortbildungs-Seminar mit Beatrice Albrecht, Dr. Heinz Zimmermann

**17.-21. April 2002**

«Von den Quellkräften des Wortes – gehörte und sichtbare Bewegung»

Die Ephesischen Mysterien, Planetenqualitäten

**4.-10. August 2002**

Theater an der Schwelle 2002 – Sommer-Festival am Goetheanum

## *Musik*

**22. – 24. Februar 2002**

«Wie entsteht Musik? Anthroposophie – der Quell und die Mittel in der Erscheinung»

**28. Februar bis 3. März 2002**

In die Tiefe der Zeit – Naturgeistigkeit und Christentum in der Musik

*Sofia Gubaidulina - Toshio Hosokawa*

Ost-West-Musik- und Kulturfesttage am Goetheanum

## *Puppenspiel*

**18. – 20. Januar 2002**

Sektionstagung für Puppen- und Figurenspiel

## *Arbeitstreffen in Verbindung mit anderen Sektionen am Goetheanum*

**Arbeitstreffen 25.-27. Januar 2002**

Blick in die Werkstatt - geistesgegenwärtig Schaffen in Kunst und Wissenschaft

# 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 gesucht werden. Der Leser und Besucher der Veranstaltungen ist explizit zu eigenem Urteil aufgerufen.

## EURYTHMIE

### The Golden Thread Project

*Kristin Ramsden, Forest Row*

After the death of Elizabeth Edmunds, we (Ashley Ramsden, Kathryn Sheen and Kristin Ramsden) came together inspired by a wish to form a programme in which storytelling, eurythmy, music and drama would create a bridge between the living and the dead. We hope to establish this as a universal theme, one which will be meaningful for anyone who has either experienced bereavement intimately, or who has known, however remotely, someone who has died; a theme which will transcend seasons, cultures, and festivals. We envision this programme as a conversation with the dead; between the world beyond and our earthly world, addressing this work equally to those souls yet unborn. In so doing, this theme will be brought closer to our collective consciousness and hopefully, will bring a healing and enlivening quality to the audiences we will perform for. Our programme will not be fixed. We will prepare a repertoire, which will be flexible to suit the different needs of the communities we visit. We would like to offer this pro-

gramme to the Anthroposophical Society, to the Christian Community Centres, to Camp-hill Communities and to Adult Education Centres such as Emerson College. We hope that in striving towards a universal quality in the programme, it would also have a wider appeal, reaching perhaps even to communities without direct Anthroposophical connections.

Alongside our research for material, we will be studying various authors, especially books and lectures by Rudolf Steiner, to lay the foundation for our work together.

In order to begin this project we need to appeal to interested people who also feel a connection to this theme; those who would want to involve themselves with us to any desired extent, either by helping to shape the programme or by simply taking an active interest in our progress. These individuals would act as 'Patrons' or 'Mentors' for our work and would ideally also help us to find funding. We will need this funding to pay for musicians, to hire practice and performing venues for production expenses and to cover our costs as artists.

We envision working towards this goal 6-8 hours per week which would include the time necessary to pursue possible performance venues. To begin with, we are basing our budget on the idea that we will need 8 months to work on this programme to have it ready by late summer/autumn.

If you are interested to know more, if there is any part of our budget which you might be willing and able to contribute towards, or wish to involve yourself as a 'Patron', please contact us by writing to:

*The Golden Thread Project  
10 Michael Fields, Forest Row,  
E. Sussex, RH18 5BH, UK  
tel/fax to: +44-1342-82 44 80  
e-mail: aokramsden@aol.com*

## Einladung zu Eurythmie-Arbeits- tagung mit Helga Daniel

*Der Unterricht in den 11./12. Klassen*

Freitag, 18. Januar – Sonntag, 20. Januar 2002  
in der Rudolf-Steiner-Schule  
Schloss Hamborn, DE-33178 Borchen

Die 11. und 12. Klasse stehen beim dies-jährigen Treffen mit Helga Daniel in Schloss Hamborn im Mittelpunkt. Neben dem kosmischen Auftakt wird an der Toneurythmie gearbeitet werden.

Durch welche eurythmischen Kunstmittel unterstützt der Eurythmielehrer die altersgemäße Entwicklung der Schüler? Worauf achtet der Eurythmielehrer bei seinem eigenen Tun? Wie gibt ihm die Eurythmiemeditation Impulse für seine Arbeit?

Das Wochenende betrifft somit neben der Unterrichtsdurchführung auch den Bereich der methodischen Vor- und Nachbereitung. In Gesprächen wird das Erarbeitete theoretisch durchdrungen. Bei Bedarf kann auch Raum gegeben werden für aktuelle Problemfelder.

Gelungene und bewährte Stücke u./o. Formen aus eigener Arbeit bitten wir zu einer kleinen Börse mitzubringen.

Tagungsbeitrag: EUR 60,-

(erm. EUR 45,- bzw. nach Absprache)

Programm, Information und Anmeldung:

*Hubert Aretz*

*Schloss Hamborn 66, DE-33178 Borchen*

*Tel. +49-5251/389-272, Fax +49-5251/389-268*

*Email: hubert.aretz@gmx.de*

## Neue Schritte im Eurythmi- schen Leben

*Nachrichten von Eurythmy Spring Valley*  
*Dorothea Mier*

Nach einigen Jahren erfolgreicher Zeit, mit Aufführungen von grösseren und kleineren

Tourneen, hat das Tournee-Ensemble *Eurythmy Spring Valley* ein Jahr der Forschung hinter sich, dessen Früchte schon im Frühling der Öffentlichkeit gezeigt wurden. Während diesem Forschungsjahr kamen einige Eurythmisten zur Gruppe dazu, die zum Teil andere ersetzten und insgesamt die Zahl vergrösserten. Der Zuwachs war so groß, daß es jetzt möglich ist, mit zwei vollen Bühnengruppen zu arbeiten. Diese neue Entwicklung kam langsam zustande und es hat sich jetzt herausgestellt, daß es viele gute Gründe gibt, auf diese neue Weise zu arbeiten: unter anderem war es schwierig für die jetzige Bühnengruppe, allen Aufführungsanfragen gerecht zu werden.

Wir stellen mit Freude fest, daß viele von uns nun zusammenarbeiten können in die Zukunft hinein, um eine weitere Basis für die Entwicklung der künstlerischen Eurythmie zu schaffen. Dadurch ist es möglich, daß mehrere Programme und mehrere Aufführungen hier zuhause und im Ausland gezeigt werden können; auch daß die Eurythmie selber auf eine Weise gepflegt wird, was Tagungen, besondere Gelegenheiten und auch Feste inspirieren kann.

Während dies geschrieben wird, treffen sich die Bühnen-Mitglieder, um zusammen ihre verschiedenen Aufgaben zu finden, um auf effektiver Weise zu arbeiten. Dorothea Mier ist bei beiden Gruppen beschäftigt und wird ihre Zeit der Situation entsprechend zwischen beiden aufteilen.

Wir in *Eurythmy Spring Valley* hoffen auf ein wachsendes, produktives, aber auch starkes und gesundes künstlerisches Leben, in dem wir bereit sind mit neuen Kollegen auf eine aktive Zukunft zuzugehen und mit einer lebendigen Struktur zu arbeiten. Dieser Neubeginn wird mit zwei relativ kleinen Gruppen anfangen, aber wir hoffen zu wachsen, sobald wir uns etwas eingelebt haben. Wir fühlen, daß dieser nächste Schritt gut und richtig ist, um die Eurythmie auf diesem Kontinent zu intensivieren.



## Die erste Zusammenkunft der «Chinesischen Eurythmie Gruppe»

Nach der Veröffentlichung des Berichts «Eurythmie in chinesischer Sprache» im Sektionsrundbrief (Michaeli 2000), meldeten sich mehrere Eurythmisten aus verschiedenen Ländern.

Obwohl nicht alle kommen konnten, trafen wir uns zum ersten Mal im April und nochmals in Juli, jeweils für eine Woche intensiven Forschens und Übens, in Forest Row, England.

Aus verschiedenen Eurythmie-Hintergründen kommend, waren wir bestrebt, gemeinsam die Grundelemente der chinesischen Sprache und die verschiedenen Formen, Strukturen, Inhalte und Stile klassischer und moderner chinesischer Dichtung zu erkunden. Wir erkannten auch die Notwendigkeit, fundamentale Aspekte chinesischer Kultur zu studieren, um die chinesische Volksseele zu verstehen.

Zwei weitere Treffen sind geplant, Weihnachten 2001 und Ostern 2002, in der Schweiz, um mit unseren Vorbereitungen weiterzugehen. Begeisterung und guter Wille sind dabei!

Wer Interesse hat, uns mit unserem Projekt zu unterstützen, sei es als Teilnehmer, mit Vorschlägen oder durch finanzielle Unterstützung, ist herzlich willkommen.

*Dora Chu, Sweden*

*Tel./Fax: +46-8-551-73798*

*Stephen Kicey, Switzerland s.kicey@dplanet.ch*

*Kishu Wong, England*

*Tel./Fax: +44-1342-82 38 98*

*Andrea von Wurmb, Germany*

*Tel./Fax: +49-51-63 66 60*

PS: Kishu Wong möchte ihre eurythmischen Forschungen auch an Einzelpersonen, Gruppen und Institutionen weitergeben, die sich mit der Chinesischen Sprache und Kultur verbunden fühlen und die Eurythmie in Chinesischer Sprache kennenlernen möchten. Bitten wenden Sie sich an die o.g. Adresse.

## Eurythmie-Fortbildungskurse mit Annemarie Bäschlin

*Grundelemente der Toneurythmie:*

13./14. Okt. 2001 in Stuttgart

4./5. Mai 2002 im Berner Oberland

4.-7. Juni 2002 im Berner Oberland

18.-27. Juli 2002 im Berner Oberland

13./14. Sept. 2002 im Berner Oberland

*Ton-Heileurythmie: für Heileurythmisten, Heileurythmiestudenten, Ärzte und Medizinstudenten:*

8.-12. Okt. 2001 im Berner Oberland

8.-13. Juli 2002 in Aesch bei Dornach

7.-11. Okt. 2002 im Berner Oberland

*Farbeneurythmie / Englische Eurythmie:*

29. Juli - 2. Aug. 2002

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

## Kurse mit Annemarie Ehrlich

*2001*

5.-7.0kt.: Hamburg «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. Nov.: Wien «Selbstführung, Führen, Geführt werden»

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

27.-30. Nov.: Prag «Erneuerung der Pädagogik»

Anmelden bei: *Karolina Kubesova, Mendelova 543, CZ-149 00 Praha 4,*  
*Tel. +42-02 791 78 23, mobil +42-0606-33 95 52*  
*oder Tel. +42-02 683 21 03, Hana Giteva*

2002

4.-6. Jan. und 17.-20. Jan.: Bern

«Wie wird die Eurythmie existentiell, ein künstlerischtherapeutischer Weg, Die 3 Dimensionen und die göttliche Trinität»

Anmelden bei: *Heidi Müri*  
*Grubenweg 2, CH-3422 Alchenflüh*  
*Tel: +41-34-445 39 76*

9.-12. Feb.: Stroud «The Art of Questioning»

Anmelden bei: *Juliette Elgrably*  
*Flat C, Thrupp House, Gunhous Lane*  
*GB-Stroud GL5 2DD*  
*Tel: +44-1453-75 53 70*

1.-3. März: Stuttgart «Verlebendigung der pädagogischen Übungen»

Anmelden bei: *Elisabeth Brinkmann*  
*Rudolf Steiner Haus, Zur Uhlandshöhe 10,*  
*DE-70188 Stuttgart*  
*Tel: +49-711-24 78 77*

8.-9. März: Järna «Management skills» für Eurythmisten mit einem leitenden Ange-  
 stellten

9.-10. März: Järna «Verlebendigung der pädagogischen Übungen»

Anmelden für beide Kurse bei:  
*Katharina Karlsson, Norra Järnvägsgatan*  
*17, SE-15337 Järna*  
*Tel: +46-8551-7 36 02 (abends)*

15.-17. März: Helsinki «The Art of Questioning»

Anmelden bei: *Riitta Niskanen*  
*Vanha Hämeenlinnantie 11 A*  
*FI-06100 Porvoo*  
*Tel: +358-19-58 52 46*

23.-26. März: Kopenhagen «Die Rhythmen des Grundsteinspruchs von R. Steiner»

Anmelden bei:  
*Elisabeth Halkier-Nielsen*  
*Ordrup Jagtvej 6,s, DK-2920 Charlottenlund*  
*Tel: +45-39 64 11 08*

## Kosmischer Tanz der Eurythmie: Planeten in den Zeichen

Einführungsseminar mit Robert Powell

9.-11. November 2001 in Trier

Auf dem Wege der Suche nach der kosmischen Harmonie entsteht eine neue Sternenweisheit, die in der Eurythmie verankert ist. Auch in den alten Tempeltänzen suchten die Menschen die Verbindung mit dem Kosmos. Diese Tänze ahmten die Planetenbewegungen nach, wie sie sich vor dem Hintergrund der Tierkreiszeichen offenbaren.

Um die sieben Planeten in den zwölf Tierkreiszeichen eurythmisch zum Ausdruck zu bringen, sind 84 kosmische Tänze zu entwickeln. In einer Reihe von zwölf Seminaren der Schule für Astrosophie werden wir die 84 Variationen kennenlernen, wobei für jede Planetenkonstellation (z.B. Saturn im Widder) eine geeignete Musik gefunden werden musste. Bei diesem Seminar handelt es sich um die sieben Planeten im Sternzeichen des Widders.

Durch Gespräch und Referate zum Thema soll die eurythmische Arbeit ergänzt werden.

*Seminarbeginn:*

Freitag, 9. November 2001, 20.00 - 21.30 Uhr

Samstag, 10. November 2001, 9.30 - 21.00 Uhr

Sonntag, 11. November 2001, 9.30 - 12.30 Uhr

*Seminar-Beitrag:* DEM 150

(ohne Übernachtung/Verpflegung)

Ermässigung auf Anfrage möglich

Rückfragen und verbindliche Anmeldung:

*Gisela Storto-Lanfer*

*Am Irscherhof 35, 54294 Trier*

*Tel: +49-651-3 40 53 Fax: +49-651-993 27 31*

## Freie Hochschule Stuttgart Seminar für Waldorfpädagogik

*Pädagogische Ausbildung zum Eurythmielehrer*

In Zusammenarbeit mit der Pädagogischen Sektion und der Sektion für Redende und Musizierende Künste am Goetheanum

Wir wollen Anregungen geben, den Weg vom Aufnehmen der Eurythmie während der Grundausbildung zum tätigen Weitergeben im Berufsleben zu gehen.

Praxisnähe und Selbständigkeit sollen als Basis für starke Eigenverantwortlichkeit dienen.

Die Ausbildung kann als Jahreskurs oder auch nur in Abschnitten besucht werden.

1. Trimester  
Seminar Kurs      10.09. – 26.10.2001  
Praktikum        12.11. – 30.11.2001  
Seminar Kurs      03.12. – 21.12.2001

2. Trimester  
Praktikum        07.01. – 01.02.2002  
Seminar Kurs      04.02. – 22.03.2002

3. Trimester  
Praktikum        15.04. – 03.05.2002  
Seminar Kurs      06.05. – 05.07.2002

Nach Absprache besteht die Möglichkeit auch einzelne Fachstunden zu besuchen.

Dozenten am Seminar

*Eurythmie:*

Sylvia Bardt, Rosemaria Bock, Karin Unterborn, Sabine Georg-Hahn, Ruth Ziegenbalg-Diener, Hans-Peter Zuther

*Menschenkunde:*

durch Dozenten des Seminars für Waldorfpädagogik

*Musik:*

Stephan Ronner

*Sprachgestaltung:*

Jochen Krüger

*Kursbetreuerin:*

Karin Unterborn

Die *Studiengebühr* beträgt EUR 1.200,- (DM 2.347,-) für das gesamte Jahr.

*Anfragen und Bewerbungen* (handgeschriebener Lebenslauf und Lichtbild) sind zu richten an:

*Freie Hochschule Stuttgart  
Seminar für Waldorfpädagogik  
Haussmannstrasse 44 A  
DE-70188 Stuttgart  
Tel: +49-711-21 09 40*

## Eurythmie im ersten Jahrsiebt

Wie kann ich den Kleinen die Lebenskräfte stärken durch Laut-, Rhythmus- und Stundengestaltung?

Eurythmie, Sorgenaustausch und Textarbeit, (GA 238, Vortrag vom 2.12.1922).

Von Freitag, 15. Februar, 18 Uhr bis Samstag, 16. Februar 2002, 21 Uhr sind Sie herzlich zur Mitarbeit eingeladen.

Beitrag inkl. Verpflegung DEM 50,-

Anmeldung bis 9. Februar 2002 erbeten.

Nach schriftlicher Anmeldung wird Ihnen Genaueres zugeschickt.

*Elisabeth Göbel  
Radebeulerweg 7, DE-37085 Göttingen  
Tel: +49-551-79 22 46*

## Toneurythmie-Fortbildungskurs für ausgebildete Eurythmisten

*mit Carina Schmid, Dornach und Sylvia Traey, Belgien*

12.-14. Oktober 2001

im Rudolf Steiner Haus in Weimar

In Anlehnung an das aktuelle Tournee-Programm «Lass mich hören, lass mich fühlen, was der Klang zum Herzen spricht...» (das im Oktober 2001 und Januar 2002 noch einmal auf Reisen gehen wird) stellt *Carina Schmid*, künstlerische Leiterin des Euryth-

mie-Ensembles am Goetheanum Dornach, Stilfragen in der Toneurythmie und ihre künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten in den Mittelpunkt dieses Kurses.

Die belgische Pianistin *Sylvia Traey* wird den Kurs musikalisch begleiten und Einführungen in die Musik geben.

Der Kurs beginnt am 12. Oktober um 19 Uhr und endet am 13. Oktober um 20 Uhr.

Am 14. Oktober, 9-13 Uhr, besteht die Möglichkeit zur Einzel-/ Gruppenkorrektur bei Carina Schmid. Dieses bitte vorher anmelden und Noten/ Texte zuschicken!

Kursort: Rudolf Steiner Haus

Meyerstr. 10, DE-99425 Weimar

Kursgebühr: DEM 100,-

Einzel-/Gruppenkorrektur: DEM 40,-/ Std. + Musikerhonorar

Anmeldung für Kurs, Unterbringung, Verpflegung bis spätestens 22.9.2001 bei:

*Hans Arden*

*Am Weinberg 42, DE-99425 Taubach*

*Tel/ Fax: +49-36453-748 11*

*Email: arden@t-online.de*

## Kurse an der Akademie für Eurythmische Kunst, BL

25. und 26. September 2001:  
jeweils 18.00 Uhr bis 22.00 Uhr

*Metrik und Poetik*

Dr. Hans Paul Fiechter

*Arbeitswochenende*

2. bis 4. November 2001

23. – 24. November 2001

*Epoche mit Werner Barfod:*

für ausgebildete Eurythmistinnen und Eurythmisten. Arbeit am 2. Kapitel der Eurythmie. Üben mit Seelenform und Seeleninhalt an Texten.

### *Künstlerisches Studienjahr:*

Die Akademie für Eurythmische Kunst, Baselland und das Eurythmeum Elena Zucoli, Dornach bieten ab Mitte Oktober 2001 für Eurythmisten und Eurythmistinnen, die gerade ihre Ausbildung abgeschlossen haben, ein künstlerisches Studienjahr an, geleitet von den Dozenten beider Kollegien in Zusammenarbeit mit Johanna Roth.

Schwerpunkte der Arbeit sind Stilfragen in Laut- und Ton-Eurythmie, Angaben von Rudolf Steiner, Arbeit an den Wochensprüchen und die Ausarbeitung einer Eurythmie Studien-Aufführung.

Anmeldungen und Anfragen bitte an:

*Akademie für Eurythmische Kunst, Baselland*

*Postfach 24, CH 4143 Dornach 1*

*Tel: +41 61 701 84 66 Fax: +41 61 701 85 58*

## Die Eurythmie in Betrieben und Unternehmen

*Ausbildung für Eurythmie im Unternehmensbereich*

*Danuta Perennès*

*«Um Lebensläufe akzeptieren zu können, die fast vollständig vorgegebenen Tätigkeiten gewidmet sind, haben unsere Gesellschaften die Arbeit geheiligt und sie dargestellt als Quelle der Würde...»*

*«In Wirklichkeit ist die Quelle der Würde die Teilhabe am Netz des Austauschs...»*

*«Die Wandlung jedes einzelnen Menschenkindes in eine Persönlichkeit vollzieht sich dank seiner Bindungen, die er zu denjenigen webt, die ihn umgeben. Das Ziel jeder Gemeinschaft sollte also sein, diese Beziehungen zu vereinfachen.»*

Albert Jacquard

in «L'équation du nénuphar»

In der Tat: Das Erleichtern der Beziehungen ist das grundlegende Ersuchen eines Unternehmens, wenn es sich an einen Berater für

zwischenmenschliche Beziehungen wendet. «Lasst sie Workshops, Arbeitswochenenden, Jonglier- und Theaterkurse, Rafting usw. machen... Alles ist recht, wenn sich dabei die Beziehungen zwischen Managern und ihren Angestellten verbessern.» Es kann sich um die Integration eines neuen Mitarbeiters in ein Team handeln, oder um die Forderung, dass jeder einzelne an seinem Platz erhört und respektiert wird, dass er seine Fähigkeiten oder z.B. sein Vermögen, sich Daten anzueignen oder gezielt weiterzugeben, entwickelt und besser zu nutzen lernt... Kurzum, das Feld der Anwendungsmöglichkeiten ist gross!

Wie verhält sich die Eurythmie zu diesen Dingen?

Wenn die Firmen bereit sind, jemanden zu bezahlen, dem sie für das Vermitteln der Jonglierkunst an ihre Mitarbeiter vertrauen, damit diese ihren Körper besser wahrnehmen, ihre Reflexe oder das Meistern eines Misserfolges besser beherrschen können – warum nicht auch Eurythmiekurse?

Doch sind wir Eurythmisten bereit zu einer entsprechenden Argumentation gegenüber einem Firmenchef? Können wir unsere Kunst richtig präsentieren, unsere Standpunkte verteidigen? Wie drücken wir uns aus, wie kleiden wir uns, und vor allem: Haben wir klare Vorstellungen von unseren Übungen? Das Spektrum der Eurythmie ist ja so weitläufig... Mit welchen Elementen werde ich arbeiten, um auf angesprochene Bedürfnisse zu antworten, und wie werde ich sie einführen?

Wie verlaufen die Lernprozesse der Erwachsenen, wie kann ich ihnen helfen, sich selbstbewusst in Umwandlungen einfügen zu können, ihren Stress in den Griff zu bekommen, Austausch und Kommunikation zu erleichtern?

All diese Fragen sind Thema eines Ausbildungskurses, der vom Verein IAO (Initiative-Art-Organisation) angeboten und von Danuta Perennès, Beraterin für Persönlichkeitsentwicklung und diplomierte Eurythmistin, geleitet wird.

Die Ausbildung hält, was sie verspricht: Wir

dringen methodisch und sicher zu einem besseren Verständnis unser selbst und unserer Kunst vor. Im Verlaufe ihrer langjährigen Berufserfahrung entwickelte sich Frau Perennès zu einer ausgezeichneten Ausbilderin, die namentlich Fragen und Probleme im Zusammenhang mit dem Arbeitsleben untersuchte. Im Mittelpunkt ihres Lehrstoffes steht eine fundierte Kenntnis der Anthroposophie als Grundlage für einen offenen Blick auf unser Dasein.

Das Erlernte kann von diplomierten Eurythmisten bereits in den diversen eurythmischen Kursen und Tätigkeiten mit Vorteil angewendet werden. Wir müssen nicht unbedingt dem Leiter eines Unternehmens oder einer Angestelltengruppe gegenüberstehen, um unsere Arbeitsweise anhand der neuen Kenntnisse zu verfeinern.

Mit Methode, Mut und der Unterstützung Frau Perennès' lassen sich Tore, die unpassierbar erschienen, nun öffnen. Wir werden zu einem besseren Selbstbewusstsein und zu klareren Einblicken in die Eurythmie in bezug auf die heutige Arbeitswelt geführt.

Es besteht kein Zweifel: Der Eurythmie bieten sich im Arbeitsleben, in den Unternehmen und Betrieben, neue Wirkungsfelder.

Grundsätzlich werden die Kurse in französischer Sprache erteilt, aber es besteht auch die Möglichkeit, die Ausbildung auf Deutsch zu absolvieren. In beiden Fällen vermittelt sie uns ein zeitgemässes technisches Vokabular und hilft uns, unsere Ideen gezielter umzusetzen. Schliesslich geht es ja darum, die Kommunikation zu erleichtern!

*Association IAO, Danuta Perennès,  
3, rue des Jardins  
F-68140 Gunsbach  
Tel.: +33-389 77 22 73  
E-mail: danuta.perennes@fnac.net*

## Hogeschool Helicon

*Orientierungswoche (24.-28.9.2001)*

Für diejenigen, die Eurythmie kennenlernen wollen, oder diejenigen, die sich eine Woche intensiv mit Eurythmie beschäftigen wollen, bieten wir diese Orientierungswoche an.

Es gibt täglichen Unterricht in Laut- und Toneurythmie, Unterricht in Musik und Sprachgestaltung, die Möglichkeit im Unterricht zu hospitieren, für Gespräche mit Studenten und Dozenten.

*Tag der offenen Tür (15. Dezember 2001)*

Am 15. Dezember 2001 öffnen wir unsere Türen für jedermann, der sich für Eurythmie interessiert oder unsere Ausbildung kennenlernen will.

Beginn 10.00 Uhr, Ende 14.00 Uhr.

Während des ganzen Jahres besteht die Möglichkeit zu hospitieren und einen Eindruck von der Ausbildung zu erhalten. Dafür kann man sich telefonisch anmelden.

*Hogeschool Helicon*

*Opleiding docent dans/eurythmie*

*Riouwstraat 1, NL-2585 GP Den Haag*

*Tel: +31-70-355 00 39 Fax: +31-70-354 33 30*

## Fortbildungs- und grundlegende Seminare für Eurythmisten, Eurythmiestudenten und interessierte Laien

*an der Eurythmieschule Nürnberg*

*Samstag, 6. Okt. 2001, 9.00 - 16.00 Uhr*

«Unserer Füße Wort» Das dreiteilige Schreiben - eine Grundtechnik der Eurythmie.

Renate Egerer, Nürnberg

*Samstag, 17. Nov. 2001, 9.00 - 16.00 Uhr*

«Bewegungsdynamische Zeichenstudien zur Anatomie der menschlichen Gestalt» I

Magret Vögele, Loheland

*Freitag, 23. / Samstag, 24. Nov. 2001*

Arbeit an dem Grundsteinspruch mit Sieglinde Lehnhardt, CH-Aesch.

Beginn: Freitag, 19 Uhr, Ende: Samstag, 18 Uhr  
Dieses Seminar ist nur für Eurythmisten und Eurythmiestudenten.

*Samstag, 19. Jan. 2002, 9.00 - 16.00 Uhr*

« ... geprägte Form, die lebend sich entwickelt» Orientierungsübungen an geometrischen Auftakten. Angelika Storch, Nürnberg

*Samstag, 26. Jan. 2002, 9.00 - 18.00 Uhr*

«Bewegungsdynamische Zeichenstudien zur Anatomie der menschlichen Gestalt» II  
Margret Vögele, Loheland

*Freitag, 1. / Samstag, 2. Febr. 2002*

Arbeit an dem Grundsteinspruch mit Sieglinde Lehnhardt, Aesch.

Beginn: Freitag, 19 Uhr, Ende: Samstag, 17 Uhr  
Dieses Seminar ist nur für Eurythmisten und Eurythmiestudenten.

*Samstag, 2. März 2002, 9.00 - 16.00 Uhr*

Tonheileurythmie mit Annemarie Bäschlin, CH-Ringoldingen.

Für alle Seminare erbitten wir einen Kostenbeitrag: Richtsatz DEM 50,- /Eur 25,-  
Auskunft/Anmeldung:

*Eurythmieausbildung Nürnberg, Heimerichstr. 9, DE-90419 Nürnberg*

*Tel: +49-911-33 75 33 Fax +49-911-39 75 38*

*Email: info@eurythmieschule-nuernberg.de*

## Fundevogel-Tournee mit Strawinskys

*«Geschichte vom Soldaten»*

*Eine moritatenhaft erzählte Geschichte von einem, der auszog... und bald darauf auf den Teufel traf. Ein Volksmärchen? Ja, eines von heutigen Tagen; eines, in dem derjenige, der es erzählen will, bald bemerkt, das er von sich selber spricht. In den Winkeln seiner Seele hielten sie sich versteckt: Der Soldat,*

der Magier, der König und der große Wunsch, nicht allein zu sein. Und schließlich fragt er sich, ob das Märchen lebendig geworden ist oder sein Leben zum Märchen. Ein Gewebe aus Musik und Text, Eurythmie und Bildertheater und einzelnen Archetypen der Seele.

Gewaltsam gezogene und verteidigte Grenzen: Das verursachte die Not, in der Igor Strawinsky in seinem Schweizer Exil 1918 «Die Geschichte vom Soldaten» schuf. Nach der Vorlage eines russischen Volksmärchens entstand in Zusammenarbeit mit seinem Schweizer Dichterfreund C.F. Ramuz ein Stück für Tänzer, einen Schauspieler und in kleiner instrumentaler Besetzung. Neben der absoluten Genialität der musikalischen Komposition besitzt auch die Geschichte bis heute größte Aktualität.

Konzept und Regie: Jürgen Matzat. Choreographie und Kostüme: Rob Barendsma. Eurythmie: Kaya Kitani, Johanna Korppi und Brigitte Reepmaker. Schauspiel: Jens Claesen. Musikalische Leitung / Klavier: Jean-Bernard Matter. Licht / Stimme: Nico de Rooij.

... UND «ICH WÜNSCHTE, ICH WÄRE...»

Ein asiatisches Volksmärchen über die Zufriedenheit: Ein armer Steinmetz ist mit seinem Leben nicht zufrieden: harte Arbeit für wenig Lohn. Sein Seufzen und Jammern, sowie seine Sehnsucht nach Reichtum und Ruhe locken einen Engel herbei, der ihn seinen Wunsch erfüllt: «Es geschehe nach deinem Willen. Und er ward reich und er ruhte auf einem Baleh-baleh und die Klambu war aus roter Seide.» Kaum aber ist er wohlhabend, so wünscht er sich mehr: König zu sein... oder gar die Sonne! Der Engel macht es möglich. Wäre er wunschlos glücklicher geworden?

Regie: Ernst Reepmaker. Eurythmie: Kaya Kitani, Brigitte Reepmaker. Erzähler: Ernst Reepmaker.

Tourne: Januar bis April 2002

Info / Reservierung: Tel: +43-1-889 29 45

## Post-Graduate Courses

*School of Eurythmy, Spring Valley*

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 further information, please contact  
Eurythmy Spring Valley  
260 Hungry Hollow Road,  
Chestnut Ridge, New York 10977, U.S.A.  
Tel: +1-845- 352 50 20, extension 13  
fax: +1-845-352 50 71.*

## Zum Geburtstag von Elena Zuccoli (14. November)

*Fest- und Gedenktag am  
16. Dezember 2001 im Goetheanum*

11.00 – 12.00 Uhr Eurythmie – Matinee  
Lehrer und Studenten des Eurythmeum Elena Zuccoli und Freunde

15.00 – 16.00 Uhr geselliges Beisammensein

16.30 – 17.30 Uhr Aufführung durch das Ensemble Pirol

Prolog aus dem Johannes-Evangelium und Novalis: „Ich sag es jedem, dass er lebt“ mit Formen von Elena Zuccoli, u.a.

Als die jungen Eurythmist/Innen des Ensemble Pirol mit E. Buess und U. Zimmermann für die Weihnachtsfeier 2000 den Prolog aus dem Johannes-Evangelium erarbeiteten, war es ein grosses Erlebnis, sich am Stil von Elena Zuccoli zu schulen. Neue Einsichten zur Frage, wie Sprache in ihrem jeweiligen Charakter sichtbar wird, entstanden, und der Impuls, mehr von ihr zu lernen auf dem Weg zur Selbständigkeit in der Bühnenkünstlerischen Arbeit.

Es war keine Frage der Traditionsgebundenheit, sondern im Gegenteil des lebendig fortwirkenden Geistes einer eigenwilligen, eigenständigen, aber die geistigen Gesetze der Kunst zutiefst respektierenden Persönlichkeit.

So entstand der Impuls, ihren hundertsten Geburtstag zu einem inspirierenden Fest für die Eurythmie zu gestalten.

Das Kollegium des Eurythmeum Elena Zuccoli hofft, möglichst viele ehemalige Studierende und Freunde an diesem Tag begrüßen zu dürfen zu gemeinsamem Austausch und gegenseitiger Anregung im Geiste von Elena Zuccoli.

## Asientournee des EURYTHMEUM Stuttgart

vom 27.10 bis 24.11.2001

Zum wiederholten Male ist das EURYTHMEUM Stuttgart zu einer Gastspielreise nach Asien eingeladen. Vom 27.10. bis zum 24.11. wird das Else-Klink Ensemble an mehreren Orten in Japan, Südkorea und zum ersten Mal auch in Thailand auftreten. Wieder wird die Bühne von herausragenden Musikern begleitet, wodurch auch das Programm seine besondere Prägung erhält: Ursula Holliger (Harfe), Gabriel Koh Kameda (Violine) und Laurens Patzlaff (Klavier). Auszüge dieses Programmes wird das EURYTHMEUM Stuttgart auf seiner Tour-

nee im Frühjahr 2002 vom 3. bis 17. März zeigen. Die Reise wird voraussichtlich nach Norddeutschland und Skandinavien führen. Anfragen an:

*Susanne Lin +49-170-52 700 30*

## Fortbildungskurs für Eurythmisten

vom 8. bis 12. Januar 2002

«Die Kräfte der 4 Elemente Erde, Wasser, Feuer und Luft: als Gestaltungsgrundlage in der Laut- und Toneurythmie»

*Beginn* Dienstag, 8. Januar, 9.00 Uhr

*Ende* Samstag, 12. Januar, 11.30 Uhr

täglich von 9.15 - 12.15 Uhr und 15.30 - 18.00 Uhr

Abends werden 2 Vorträge von Herrn Falck-Ytter zum Phänomen des Polarlichtes stattfinden.

*Kursgebühr* DEM 300,-

*EURYTHMEUM Stuttgart*

*Zur Uhlandshöhe 8, DE-70188 Stuttgart*

*Tel: +49-711-2 36 42 30*

## Fortbildungskurse an der Bildungsstätte für Eurythmie Wien

Am 15. Oktober 2001 wird wieder eine neue *künstlerische Arbeit in unserem «Studio-Ensemble»* beginnen.

Unsere Initiative richtet sich an Eurythmisten, die Interesse haben, differenzierte Ansätze, vor allem in der Ton-Eurythmie, zu erüben und zur Aufführung zu bringen. Auf Wünsche und Vorschläge der Teilnehmer wird gerne eingegangen.

Künstlerische Leitung: Adelheid Petri

*Oktober 2001 - April 2002*

Fortbildung für Eurythmisten und Studierende eines 5. Ausbildungsjahres



Thema: Die Bilderwelt des Märchens in der eurythmischen Bewegung. Aufführungen sind geplant.

### Studienarbeit

für Interessenten, Studenten, Musiker und Eurythmisten

Thema:

Das Tonerlebnis und der musikalische Bau des Menschen.

Die differenzierte Qualität des Intervalls in verschiedenen Stilen.

Freitag, 12. Oktober 2001

Samstag, 13. Oktober 2001

Freitag, 2. November 2001

Samstag, 3. November 2001

Freitag, 7. Dezember 2001

Samstag, 8. Dezember 2001

Anmeldung und Auskunft

*Bildungsstätte für Eurythmie Wien Tilgnerstrasse 3, AT-1040 Wien  
Tel: +43-1-504 83 52*

## Freies Forschungsprojekt – zu Menschenkunde, eurythmischer Kunst und sozialer Frage

öffentliches Arbeitswochenende

Fr.12. - So.14. Oktober 2001

Sa. 13. Oktober 2001, 20.00 Uhr, Werkstatt-aufführung in der Freien Waldorfschule Göttingen

«Wahrhafte Anarchie ist das Zeugungselement der Religion» Novalis

Durch die Verinnerlichung empfindsam prozessualen Hörens zur Bewußtwerdung ätherischen Erlebens als Quelle eurythmischer Bewegungsentfaltung

Für den Vorbereitungskreis:

Stefan Böhme, Kathrin Brunner, Thomas Brunner, Ulrike Novatschkova, Diana-Maria Sagvosdkina, Gerd Vespermann

Tagungs-Beitrag: DEM 180.- (Ermäßigung möglich)

Nähere Informationen, Anmeldung & vorbereitende Literatur – Kontaktadressen:

*Studio für BewegungsChiffren*

*Diana-Maria Sagvosdkina*

*Schwarenbergstr. 71, DE-70188 Stuttgart*

*Tel./Fax: +49-711-28 23 38*

*Mobil: +49-175-5 01 74 09*

*bewegungschiffren@gmx.net*

*info@bewegungschiffren.de*

*Thomas Brunner*

*Britzweg 51, DE-24111 Kiel*

*Tel./Fax: +49-431-69 00 73*

## Eurythmiewochenende mit Sylvia Bardt in Witten

Mit der Fragestellung «Wie können wir eine selbständige Mitarbeit im Eurythmieunterricht in den verschiedenen Altersstufen veranlagten?» wollen Schuleurythmisten vom 15. -17. Februar 2002 in der Rudolf Steiner Schule Witten mit Sylvia Bardt aus Stuttgart zusammenarbeiten.

Anmeldung bis 1.2.2002:

*Christhild Sydow*

*Gemeindeneck 5, DE-58454 Witten*

## Freiraum

*Werkstatt für ausgebildete EurythmistInnen an der Alanus Hochschule*

vom 24.2. bis 7.7.2002

mit Robert Barendsma, Tille Barkhoff, Marianne Fors, Bettina Grube, Kjell Häggmark,

Birgit Hering, Jobst Langhans, Melaine McDonald, Alexander Seeger

Die Veranstaltungsreihe richtet sich an ausgebildete EurythmistInnen, deren Fragen auf dem Gebiet der künstlerischen Eurythmie liegen. Es soll ein Freiraum geschaffen werden, in dem ohne künstlerische oder ideologische Begrenzungen eurythmisch gearbeitet werden kann und die Teilnehmenden ihre schöpferischen Möglichkeiten entwickeln: durch die Anregung von DozentInnen, die einen bunten Strauss von Epochen anbieten (vormittags), und durch die individuelle, kontinuierliche Arbeit an eigenen künstlerischen Fragestellungen (nachmittags). Am Ende steht eine Präsentation der individuellen und gemeinsamen Projekte.

Genauere Informationen und Anmeldung:

*Alanus Hochschule Alfter*

*Johannishof, DE-53347 Alfter*

*Tel. +49-2222-93 21-0, Fax. +49-2222-93 21-21*

*E-Mail info@alanus.edu, Internet www.alanus.edu*

## 2. Basler Eurythmiemesse

5. - 7. April 2002

Nach der erfolgreichen ersten Messe findet nun wieder im Scala Basel die 2. Basler Eurythmiemesse statt.

In den Bereichen:

*Kinderprogramm:* Freitag, 17.00, 19.00 und 21.00 Uhr

**Solo:** Samstag, 11.00, 15.00 und 17.00 Uhr

*Ensemble:* Samstag, 19.00 und 21.00 Uhr und Sonntag, 11.00 Uhr

werden die anspruchsvollsten und besten Produktionen gezeigt, die in den nächsten zwei Jahren den Veranstaltern angeboten werden.

In jeder Kategorie werden auch Preise in Form von Tourneen/Aufführungen oder Produktionsbeiträgen zugesprochen. Eine Jury ist in Vorbereitung.

Im Foyer werden die aufführenden En-

sembles sich weiterhin vorstellen und mit den anwesenden Veranstaltern, die diesmal auch aus der Öffentlichkeit kommen sollen, neben den schon bewährten im anthroposophischen Umfeld Tätigen, ins Gespräch kommen können.

*Jurriaan Cooman, Peter de Voto*

Weitere Informationen

*www.eurythmiemesse.ch*

*performing arts services*

*Postfach, 4001 Basel*

*Tel: +41-61-263 35 35, Fax: +41-61-263 35 40*

# SPRACHE

## Fortbildungsseminar für Sprachgestalter und Schauspieler

vom 18. - 22. Februar 2002  
am Goetheanum

«Die lebendige Kraft der Sprache - von der künstlerischen Gestaltung des Satzes»

Zum vierten Mal wird ein Fortbildungsseminar für Sprachgestalter und Schauspieler stattfinden. Der sich bewegende, sprechende und denkende Mensch war in bezug auf die Sprache Ideal früherer Epochen. Durch das Zusammenwirken von Eurythmie, Sprachgestaltung und Erkenntnisarbeit kann dieses Ideal auch heute fruchtbar gemacht werden für den bewussten künstlerischen Umgang mit der Sprache. Thema soll der deutsche Satz in Prosa und Dichtung sein.

Folgende Fragen werden uns beschäftigen: die Zeitgestalt des Satzes, das Element des Charakterisierens in der Satzbildung, der Satz als Ausdruck individuellen Stilwillens, wie modifiziert die Satzgebärde die Wort- und Lautgebärde, wie wird der Gedankeninhalt bildhaft durch die künstlerische Satz-

gestaltung.

*Eurythmie:* Ursula Zimmermann

*Sprachgestaltung:* Beatrice Albrecht u.a.

*Sprachbetrachtung:* Heinz Zimmermann

Das Tagungsprogramm wird im Oktober bekannt gegeben und an Sprachgestalter und Schauspieler verschickt.

## «Von den Quellkräften des Wortes – gehörte und sichtbare Bewegung»

*Tagung für Sprachgestalter und Schauspieler vom 17. – 21. April 2002*

Im Zentrum der Arbeit wird das Thema der Planetenqualitäten stehen. Als Arbeitsgrundlage dient Rudolf Steiners Vortrag über die Ephesischen Mysterien vom 22. April 1924, GA 233a.

Zur *inhaltlichen Vorbereitung* sind Kollegen herzlich willkommen. Bisher haben ihre Mitarbeit zugesagt: Beatrice Albrecht, Werner Barfod, Agnes Behrens, Susanne Breme, Ruth Dubach, Roeland Everwijn, Brigitte Haffner, Miriam Hege, Anne Luise Hiller, Barbara Junge Dubilasz, Helga König

Termine:

15. Dezember 2001, 9.30 – 12.30 Uhr

13. Januar 2002, 9.30 – 12.30 Uhr

Die *organisatorische Vorbereitung* übernehmen: Werner Barfod, Agnes Behrens, Roeland Everwijn, Patrick Exter

## Theater an der Schwelle 2002

*Es gibt nichts Absolutes auf dieser Welt. Das ist die Realität. Man strebe irgendein Gutes an – durch den Gang der Welt wird es ein Schlechtes. Daher muss immer neu und neu gestrebt werden, in immer neuen Gestaltungen gestrebt werden. Das ist es, worauf es an-*

*kommt.*

*Rudolf Steiner, GA 177  
Dornach, 6. Oktober 1917*

Liebe Freunde!

Die Goetheanum-Bühnenkünstler möchten Kolleginnen und Kollegen aus aller Welt zur künstlerischen Mitwirkung an einem einwöchigen Festival vom *4. bis 10. August 2002* einladen.

Im Jahr 2000 stand *Begegnung* und *Wahrnehmung* im Zentrum. *Austausch* ist diesmal unser Hauptanliegen.

Das Thema ist *«Der magische Raum»*. Jeder Mensch hat Teil an einer unsichtbaren Welt. Durch die Kunst kann sie in den Raum des Hörbaren und Sichtbaren geführt werden. Wie ist dieser Raum beschaffen? Was verbindet den Inneren mit dem Äusseren? Wodurch wird der Raum belebt, wovon gibt er Kunde?

*Wie können Sie beitragen?*

- Wie gehen Sie mit dem Raum um?
- Wann wird er unendlich – zeitlich und räumlich?
- Wie entsteht aus dem Seelenraum ein Erlebnisraum?
- Bleibt dies Geheimnis oder ist es erlernbares Handwerk?
- Wie begegnet uns der Bühnenraum in der Pantomime, im Tanz, in der Eurythmie, im Schauspiel, beim Erzähler, beim Puppenspieler?

Mit *Workshops* zu

- Schauspielmethoden
- Gymnastik
- Kostümgestaltung
- Lichtgestaltung
- Bühnenbild
- Sprachgestaltung
- Erzählkunst
- Eurythmie
- Schreibkunst

Es wird eine *bunte Woche* werden mit einer *Fülle von Aufführungen aus aller Welt*.

Und vor allem werden wir miteinander sprechen, in den Pausen, nach den Aufführungen, beim Essen – und am Vormittag im Grossen Saal, wo der Regisseur oder Darsteller des Vorabends in ihre Seele und in ihre Werkstatt blicken lassen.

In *Gesprächen* über

- Kunst
- Geist
- Raum
- Persönlichkeit
- Gesetz
- Entwicklung
- Biographie

über den Tod als Kunstgriff des Lebens

*Wir laden alle ein*

- die aus der Anthroposophie Bühnenkunst schaffen,
- die als Zuschauer die Kunst tragen,
- die als Lehrende und Lernende an der Kunst schaffen.

Wenn Sie sich beteiligen wollen, bieten Sie Ihren Beitrag bitte bis *1.11.2001* an (und bedenken Sie, dass es ein *Theater-Festival* sein wird!). *Wir benötigen:*

- Produktionstitel
- ausführliche Produktionsbeschreibung mit Aufführungsdauer, mit Programmheft und Plakat, evtl. mit Video
- Fotos, zur Veröffentlichung bestimmt
- Namen und Adressen von allen Mitwirkenden und deren Funktionen
- technische Rahmenbedingungen
- Angaben der evtl. Reisekosten (Wir werden uns bemühen, eine Finanzierung zu ermöglichen.)
- eventuelle Raumwünsche
- eine Nachricht, wenn Sie eine Nachbesprechung mit dem Publikum unmittelbar nach der Aufführung wünschen
- den Titel eines Workshops oder Beitrages, den Sie anbieten möchten

Wir freuen uns auf Ihre Antworten und Anregungen! Aus den eingegangenen Anmeldungen werden wir eine Auswahl treffen und im neuen Jahr in einem Festival-Prospekt veröffentlichen. Dann ist auch eine Anmeldung für das Publikum möglich.

*Die Vorbereitungsgruppe*

Werner Barfod, Joachim Daniel, Katrin Ehrler, Dagmar Horstmann, Paul Klarskov, Catherine Ann Schmid, Ståle Skjølberg

*Der Beraterkreis*

Cecilia Bertoni, Elsemarie ten Brink, Heinz Herbert Friedrich, Jobst Langhans, Christopher Marcus, Wolfgang Rommel, Martina Maria Sam, Cornelia und Christian Schlösser, Carina Schmid

*Kontaktadresse*

*Theater-Festival 2002, Goetheanum  
Postfach, CH-4143 Dornach 1  
Tel: +41-61-706 42 61 · Fax: +41-61-706 43 32  
Email: dagmar.horstmann@goetheanum.ch*

*Weitere aktuelle Informationen unter  
www.theater-festival.ch*

## Michael Tschechow Schauspielseminar

Basel / Freiburg

Termine der 3 Trimester  
(9 Wochenendseminare)

*Basler Zyklus*

14.-16.9.	12.-14.10.	16.-18.11.2001
11.-13.1.	8.-10.2.	8.-10.3.2002
19.-21.4.	3.- 5.5.	14.-16.6.2002

*Freiburger Zyklus*

28.-30.9.	19.-21.10.	23.-25.11.2001
18.-20.1.	22.-24.2.	12.-14.4.2002
3.-5.5.	31.5.-2.6.	21.-23.6.2002

Beginn: Freitag, 18.30 Uhr

Ende: Sonntag, 13.00 Uhr

Seminarräume

*Basler Zyklus*

Rudolf-Steiner-Schule Basel,

Jakobsbergerholzweg 54 (Tram Nr. 16)

*Freiburger Zyklus*

Freie Waldorfschule Merzhausen

Dorfstr. 2, Ende Bushaltestelle Linie 10

Informationen und Anmeldung bei:

*Basler Zyklus*

Jürg Schmied, *Theater die Schwelle, Apfel-*  
*seestr. 93, CH-4143 Dornach*

*Tel.: +41-61-701 33 70 oder 381 28 03*

*Freiburger Zyklus*

Frank Schneider, *theatron freie bühne Rei-*  
*terstrasse 17, DE-79100 Freiburg*

*Tel./Fax: +49-761-40 68 32*

## Die Dora Gudbrot Schule für Sprachkunst

bietet im Rahmen ihrer Therapeutischen Ausbildung folgende Fort- und Weiterbildungskurse für SprachtherapeutInnen und redende und erziehende Berufe an:

*Montag 15.10. - Freitag 19.10.2001*

Krankheitsbilder in der Heilpädagogik in bezug auf die Sinneslehre von Rudolf Steiner

Dozenten: Dr. med. Michael Steinke

Sprache: Ursula Ostermai

Zeit: ganztägig

Kosten: 500.- CHF

*Montag 22.10. - Mittwoch 24.10.2001*

Sprachtherapeutische Ansätze in der Heilpädagogik

Dozenten: Christiane Starke

Sprache: Ursula Ostermai

Zeit: ganztägig

Kosten: 300.- CHF

*Montag 28.01. - Mittwoch 30.01.2002*

Entwicklung im Kindes- und Jugendalter

Dozentin: Dr. med. Michaela Glöckler

Zeit: 28.01. ganztägig, 29./30.01.2002 vor-

mittags

Kosten: 150.- CHF

*Montag 04.02. - Mittwoch 06.02.2002*

Typische Entwicklungsstörungen und Krankheitsprozesse

Dozentin: Dr. med. Michaela Glöckler

Zeit: 04.02. ganztägig, 05./06.02. vormittags

Kosten: 150.- CHF

*Montag 04.03. - Freitag 08.03.2002*

Das vegetative und das zentrale Nervensystem

Dozenten: Dr. med. Ingrid Röckelein

Sprache: Ursula Ostermai

Zeit: ganztägig

Kosten: 500.- CHF

*Montag 11.03. - Freitag 15.03.2002*

Der Bau der Gliedmassen als Grundlage für Gymnastik und Gebärde und Grundlagen in Anatomie und Physiologie der Bauch- und Geschlechtsorgane

Dozenten: Dr. med. Ingrid Röckelein

Sprache: Ursula Ostermai

Kosten: 500.- CHF

*Montag, 18.03. - Mittwoch 20.03.2002*

Spirituelle Organkunde und Grundfragen einer sprachkünstlerischen Menschenerkenntnis

Dozentin: Dr. med. Michaela Glöckler

Zeit: Montag ganztägig, Dienstag vormittag,

Mittwoch vormittags und abends

Kosten: 150.- CHF

*Montag 25.03.2002*

Stimmphänomene und -typologie:

7 Stimmtypen

Dozentin: Marion Brüstle

Zeit: ganztägig

Kosten: 300.- CHF

*Fortbildungstage für ausgebildete Sprachgestalter mit Dietrich von Bonin:*

Donnerstag/Freitag 17./18./24./25.01.2002

Donnerstag 31.01.2002

Donnerstag/Freitag 07./08.02./21./22.03.2002

Interessierte werden in den laufenden Unterricht mit aufgenommen. Themeninhalte können vor Kursbeginn bei Dietrich von Bonin (+41-31-991 43 17) erfragt werden.

Zeit: ganztägig

Kosten: 75.- CHF pro Tag

Ein genaues inhaltliches Programm wird mit Bestätigung der Anmeldung zugesandt. Anmeldungen bis eine Woche vor Beginn des Kurses möglich.

Anmelden bei:

*Dora Gudbrot Schule für Sprachkunst  
Postfach 701, CH-4144 Arlesheim  
Tel./Fax: +41-61-701 51 64  
Email: doragutbrod@bluewin.ch*

## MUSIK

### «Wie entsteht Musik? Anthroposophie – der Quell und die Mittel in der Erscheinung»

*Einladung zur Musikertagung  
vom Fr. 22. – So. 24. Februar 2002  
am Goetheanum in Dornach*

Anknüpfend an das Thema der letztjährigen Musikertagung, die sich mit Fragen der Erweiterung des Tonsystems beschäftigte, wollen wir nun an der kommenden Sektionstagung für Musiker das Thema in die Richtung der Frage lenken: «Wie entsteht Musik? Anthroposophie – der Quell und die Mittel in der Erscheinung.» In Workshops, Werkstattkonzerten und in drei öffentlichen Konzerten soll vom 22. bis 24. Februar 2002 am Goetheanum etwa zwölf Komponisten die Möglichkeit gegeben werden anhand mitgebrachter Kammermusikwerke Wege zu zeigen, die sie selbst beschreiten, wenn sich Inspiration manifestiert. Wenn die Metamorphose, wie sie in der Komposition zur Erscheinung gelangt auch für den Musi-

khörer zum Erlebnis wird, hat die Phantasie des Komponisten bereits viele Metamorphosen durchschritten. – Was ist Inspiration, obzwar sie nicht selbst erscheint, in ihrem Verhältnis zur Anthroposophie? – Welches sind die Mittel, die die musikalischen Inhalte differenzieren? – Welches sind die Elemente, die von der Inspirationsquelle bis zu den Räumen der Interpretation und des Erlebens erfahrbar werden als Bausteine einer Phantasie, die schliesslich der Musik den Weg ebnet, damit diese dem Hörer neue Kräfte zuzuführen vermag, ähnlich den lebendigen Geisteskräften, die ihn im Schlaf oder in der Speise erquickern? – Und welches sind die verschiedenen Ebenen der Erscheinung, mit denen das Spiel der Phantasie sich fortwährend und autonom zu beschäftigen vermag, obgleich der Komponist es sich hat angelegen sein lassen, sich möglichst einer exakten und artikulierten Sprache zu befleissigen? – In individueller sowie gemeinsamer künstlerischer Behandlung solcher Fragen hoffen wir auf Anregungen für eine lebendige weltoffene Musikerzusammenarbeit auch über die Tagung hinaus. Eingeladen sind alle Musiker, die an diesen zentralen Fragen mittun wollen. – Das Tagungsprogramm ist in Planung und wird Ende November erscheinen.

Für die Sektion und den Vorbereitungskreis:  
*Werner Barfod, Gotthard Killian*

### In die Tiefe der Zeit

Naturgeistigkeit und Christentum in der Musik.  
*Sofia Gubaidulina - Toshio Hosokawa.*

Ost-West-Musik- und Kulturfesttage am Goetheanum

28. Februar bis 3. März 2002

Die Ost-West-Musik- und Kulturfesttage «In die Tiefe der Zeit» präsentieren die Musik und geistige Welt zweier herausragender Meister der Komposition der Gegenwart,

des japanischen Komponisten Toshio Hosokawa (\*1955) und der russisch-tatarischen Komponistin Sofia Gubaidulina (\*1931). Es geht den Komponisten im musikalischen Ausdruck um Stille, Ein- und Ausatmen, zyklische Zeitgestaltung, inneres Hören und kosmisches Strömen. Die Begegnung wird sich in drei Stufen vollziehen:

- 1) In einem Symposium wird die japanische und russische Geistigkeit – Zen-Buddhismus und Shintoismus auf der einen Seite, das russisch-orthodoxe Christentum auf der anderen – in ihren für die Musik der beiden Komponisten bedeutenden Aspekten von markanten Vertretern dieser Geistigkeit, Musikfachleuten und den Komponisten selbst dargestellt und die Frage behandelt, wie diese Welt in der Musik in Erscheinung tritt.
- 2) Verschiedene Werke der beiden Komponisten werden durch japanische, amerikanische und deutsche Künstler in der Bewegungskunst Eurythmie dargestellt und in zwei Workshops eingeführt. Die Eurythmie bietet die Möglichkeit, durch ein intensives hörendes Bewegen, die Verbindung zu legen zu dieser verschiedenen Geistigkeit in ihren musikalischen Raum- und Zeitgestalten.
- 3) In drei Kammerkonzerten und einem Orchesterkonzert werden bedeutende Werke der beiden Komponisten von erst-rangigen Interpreten aus Japan, Russland, der Schweiz und Deutschland aufgeführt.

Leitung und Organisation: Michael Kurtz und Jurriaan Cooman (performing arts services Basel) in Zusammenarbeit mit der Goetheanum-Bühne und der Sektion für Redende und Musizierende Künste.

## PUPPENSPIEL

### Sektionstagung für Puppen- und Figurenspiel

18.-20. Januar 2002

Arbeit an den Sprachgebärden im Zusammenhang mit dem Tierkreis. Darstellung des Vorbereiteten aus den Arbeitsgruppen zu Puppenspiel in der Kunst, Pädagogik und Therapie.

Weitere Informationen bei:

*Monika Lüthi, Abteilung Puppenspiel, Goetheanum, Postfach, CH-4143 Dornach 1  
Tel: +41-61-706 43 49 Fax: +41-61-706 42 51*

### Puppen- und Figurenspiel-Kurse 2001 am Goetheanum

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*

## ALLGEMEINES

Arbeitstreffen 25.-27. Januar 2002 am Goetheanum

*Blick in die Werkstatt - geistesgegenwärtig  
Schaffen in Kunst und Wissenschaft*

Naturwissenschaftliche Sektion, Sektion für  
Schöne Wissenschaften und Sektion für  
Redende und Musizierende Künste

Man wird normalerweise die beiden Tätigkeitsfelder Kunst und Wissenschaft nicht als besonders verwandt, sondern eher als gegensätzlich ansehen - zu unterschiedlich sind Ziele, Methodik und Urteilsbildung, ja auch die jeweils Tätigen selbst. In Gesprächen zwischen Naturwissenschaftlern und Künstlern zeigte sich allerdings, dass es einen wichtigen Punkt gibt, in welchem sich die Erfahrungsbereiche überschneiden: Als Künstler ebenso wie als Wissenschaftler, ja im Leben überhaupt ist man immer wieder gefordert, mit

Neuem, Unvorhergesehenem und Unvorhersehbarem - doch sachgemäss umzugehen. «Die Stille vor der Improvisation», «die leere Leinwand», aber auch «das neue Phänomen» oder «die verbindende Idee» fordern einerseits eine Offenheit für das, was einem entgegenkommt, andererseits ein einfühlsames und aktives Gestalten der Situation, der eigenen Seelentätigkeiten. Worte wie «offene Suchbewegung», «improvisatorisches Moment» oder «Intuition» weisen offenbar auch auf den gemeinten Vorgang hin.

Beim «Blick in die Werkstatt» soll ein interdisziplinärer Austausch über die persönliche Kultur des Umgangs mit diesem intimen Moment gepflegt werden. In Gesprächen und bei Demonstrationen wollen wir gemeinsam nach Wegen und Ausdrucksmitteln suchen, sich über die Erlebnisse angesichts dieser existentiellen Situation (es fiel in Vorgesprächen schon das Wort «Abgrund») zu verständigen, sie besser begreifen und gestalten lernen.

*Verantwortlich: Werner Barfod, Christiane  
Haid, Georg Maier, Florian Theilmann*



## BIOGRAPHISCHES

*Brief von Ralph Kux (1903-1965), Eurythmist und Musiker in Dornach von 1923 bis zu seinem Tode 1965, an seinen Bruder Willi Kux (1902-1976), Eurythmist in Dornach von 1923-1930, geschrieben am 20. Februar 1926 nach einer Eurythmie-Aufführung in Breslau und Besuch von Koberwitz*

Lieber Willy!

Ich hatte gestern Nachmittag in Breslau leider zu viel zu tun; sonst wäre der Brief schon weg.

Des Nachmittags bin ich doch viel in Breslau herumgelaufen, da ich mehreres zu besorgen hatte. Des Abends war die Aufführung. Das Théâtre war gut, aber nicht ganz besetzt. Die Mitglieder hatten alle Angst ob des Tierkreises. Viele Mitglieder wehren sich überall dagegen, dass man den Tierkreis aufführe, er sei so schwer verständlich. Doch muss man als echter Schüler des Dr. den Mut haben überall, wo es geht sein Wort erklingen zu lassen. Nach der Aufführung sind dann auch die Mitglieder meistens wieder versöhnt.

Die Aufführung wurde hier sehr gut aufgenommen. Beim Tartini habe ich 3mal gedankt. Der Tierkreis wurde andächtig und mit sehr warmen Beifall aufgenommen. Im dritten Teil, mit seinen 6 mehr heiteren Sachen, wurde alles wiederholt. Zum Schluss wollten die Menschen, es waren zwar wohl meistens Mitglieder, (es sind hier 380) garnicht aufhören zu klatschen. Barato, die das letzte Stück machte, wusste garnicht mehr, nachdem sie schon wiederholt hatte, wie sie sich verbeugen sollte, so oft musste sie herauskommen. Die Menschen waren wirklich sehr begeistert von der schönen Aufführung.

Wir fuhren dann per Auto wieder nach Koberwitz, wo wir noch assen und nach 12

ins Bett kamen. De Jager hat schon wieder mitgemacht, trotzdem sie ziemlich wackelig auf den Beinen ist.

Vorgestern Abend las uns FrL. von Zastrow hier einiges vor, was Herr Dr. vor 2 Jahren hier am Tisch für Gespräche geführt hat. Herr von Koschützki von der Christengemeinschaft hat aus dem Gedächtnis einiges niedergeschrieben. So kam das Gespräch einmal auf die Männer-Eurhythmie. Herr Dr. sagte da, dass gar kein Grund vorhanden ist, dass Männer nicht ebenso wie Damen Eurhythmie machen sollen. Die einzige Schwierigkeit sei nur die Bekleidung, denn man könne nicht in Hosen Eurhythmie machen. Frau Dr. sei zwar anderer Meinung gewesen. In ihrer temperamentvollen Art sagte sie, dass sie nicht glaube, dass Männer heutzutage noch Eurhythmie machen könnten. Die Männer seien heute schon zu verfestigt in ihren physischen Körper. Bei den Griechen hätte sie sich das noch vorstellen können. Gewisse Frauen seien eben doch gut heute für Männerrollen geeignet. Bei diesem Gespräch sei aber des Dr.'s Gesicht immer strahlender und strahlender geworden, sodass man hätte schliesslich nicht mehr hineinsehen können. Frau Dr. hätte dies dann auch gemerkt und Herr von Kotschützki schliesst damit, dass dieses Male das männliche Geschlecht wieder gerettet worden wäre.

Mir war so froh ums Herz, als ich dieses hörte, dass ich es garnicht beschreiben kann. Nie hatte ich gehört, dass der Dr. es klar ausgesprochen hat, dass die Männer Eurhythmie machen sollen und eben auch für die künstlerischen Aufführungen, da er ja von der Bekleidung gesprochen hat. Oft hat man doch von Mitgliedern gehört, Herr Dr. habe garnicht gewollt, dass Männer Eurhythmie machen sollen. Es ist garnicht der Fall. Gerade er hat es am stärksten gewollt.

Es ist da doch sehr befriedigend, wenn man dann solch ein Gespräch hört, das einem in seiner Existenz als Eurhythmist so stützen kann.

Für uns war es ja natürlich sowieso der Fall, dass wir von unserem richtigen Tun überzeugt waren; auch wussten wir ja, dass der Dr. dafür war, denn sonst hätte er uns ja nicht so oft noch unterstützt, als er noch lebte. Doch für andere Mitglieder kann solch ein Gespräch doch jetzt ganz lehrreich sein. Frau Dr. kann man ja natürlich gar keinen Vorwurf machen, denn ausser dem Dr. konnte sich damals (wir waren gerade 1/4 Jahr in Dornach) noch niemand eine Vorstellung davon machen, wie die Männer-Eurhythmie aussehen könne, denn was damals davon da war, wirkte ja ziemlich komisch und nicht besonders entwicklungsfähig. Auch hat uns Frau Dr. ja nie die Möglichkeit genommen, es selbst auszuprobieren. Das war ja alles was sie tun konnte, wenn sie auch es lange Zeit für unmöglich hielt.

Doch jetzt ist das ja wohl auch überwunden. Frau Bugaieff ist auch nicht ganz in Ordnung. Sie hat etwas Grippe.

Grüsse Duvan bitte von mir.

Jetzt erwarten wir die ganze Bande aus Breslau nach hier zum Mittagessen.

*Viele liebe Grüsse  
Dein Ralph*

# VERÖFFENTLICHUNGEN

## Die Seelenwanderung eines 17jährigen österreichischen Dichters

*Das erste prosaische Werk «Atlantis» von Robert Hamerling erscheint erstmals*

Andrea Hitsch, Dornach

Die Türme und Mauern der Stadt Wien sind mit Schnee bedeckt. Man schreibt das Jahr 1847. Wenige Tage vor Weihnachten, am 13. Dezember entzündet sich im Innern des 17jährigen Robert Hamerlings seine erste wahrleuchtende Dichterflamme. Er kam mit den Werken Friedrich Hölderlins in Berührung, vier Jahre, nachdem dieser in Tübingen starb. Er schilderte den Eindruck, den diese Dichtkunst - seines Freundes aus langvergangerer Zeit, als sie beide Schüler der platonischen Schule in Griechenland waren -, auf ihn machte: «Wie aber überall mich etwas unbewusst, instinktmässig, nach dem ergänzenden Gegensatz hinzog, so gesellte meinem romantischen Brevier (Novalis) sich bald ein klassisches in Hölderlin. Ich bedaure, nicht durch diese Schule gegangen zu sein.» (Gesamtausg. Hamerlings Werke, Robenlechner, S. 80)

Beeindruckt und tief bewegt schreibt er in einer Nacht in farbenreichen Bildimaginationen, flüssigen Verwandlungsereignissen ein Märchen. Er gibt ihm den Namen «Atlantis».

«Kein Mensch weiss, wo das Land hingekommen ist. Nur in Sagen heisst es, dass Atlantis von mächtigen Fluten den Augen entzogen worden sei.» (Heinrich von Ofterdingen, Novalis, 3. Kapitel)

Robert Hamerling zaubert dieses «von mächtigen Fluten» entrissene Land wieder. Der blondgelockte Knabe, die Hauptgestalt, der das Morgenrot auf seinem Antlitz auf-

leuchten lässt, während draussen die Abendsonne die «düsteren Spitzen der Berge» besäumte, ist «viel mehr heimisch in diesen höheren Welten, in diesen Welten geistiger Begebenheiten und geistiger Wesenheiten als in der physischen Welt... und in dem Sich-eins-fühlen empfand er eine unendliche Seligkeit in diesem Jenseits. Und so wuchs diese Seligkeit immer mehr und mehr, je weiter er sich von dem Bewusstsein des physisch-sinnlichen Daseins entfernte.» (Geisteswissenschaftliche Menschenkunde, Rudolf Steiner über den Atlantier, GA 107) Diese Seligkeit erwirbt sich der Knabe mehr und mehr; viele Prüfungen stehen ihm bevor und sein Talisman, ein Diamant, weist ihm den Weg durch das Reich der Gestirne, der Pflanzen, an den drei grässlichen Tieren vorbei, ja er wird sogar ansichtig einer aus den Wassern auftauchenden Frauengestalt. Geführt durch eine hohe Pforte, dann eine lichte Pforte, dann durch eine heilige Pforte, dringt er vor zum allerheiligsten Orte, einem aus «elysischen Blumen erbauten Thron. Wer auf ihm thronte, verbarg ein morgenrotes, an ihm wie in Schleiern herabhängendes Gewölk.» Er ist am Ziel. Und das Märchen endet mit dem «melodischen Getön von den Saiten der Leier:

Atlantis umblüht

Dein kindlich Gemüt!»

Hier bricht er ab. Der Dichter vollendet es nicht. Sein ganzes schmerzgetragenes Leben hütet er dieses Fragment. Er behält es für sich, er gibt es nicht frei für eine Veröffentlichung. In keiner Gesamtausgabe Hamerlingscher Werke ist es zu finden.

Jedoch in seinen «Stationen meiner Pilgerschaft» erwähnt er sein erstes prosaisches Werk, welches «Halb in Versen, halb in Prosa sein frühestes philosophisches Gedankenleben» enthält.

Vor zehn Jahren, als ich diese Bemerkung

las, machte ich ein Fragezeichen an den Rand der Seite. Nun, nach Jahren kam ich wieder an diese Stelle und jetzt erst empfand ich den Drang, «Atlantis» zu suchen. Nach einigen Versuchen war es soweit. Diese erste Perle konnte in der Steiermärkischen Landesbibliothek in Graz gefunden werden. Herrn Dr. Hannes Lambauer, dem Archivar, einen herzlichen Dank für die freundliche Genehmigung zur Herausgabe. Herrn Hans Stracke aus Graz ebenso für das Korrekturlesen der Übertragung aus der Handschrift. Besonderen Dank geht an Frau Christiane Hübner und an Frau Friedl Feix, Dornach, die mit unermüdlichem Fleiss und liebevoller Hingabe an das oft schwer zu Entziffernde mithalfen, dass «Atlantis», 157 Jahre nach seiner Entstehung, hiermit erscheinen kann, und an Herrn Dr. Peter Wolf aus Essen, der den Fund für den Druck vorbereitete sowie für die künstlerische Umrahmung sorgte. Auch für die ausdrucksvolle Zeichnung «Die drei Tiere» von meinem Mann, der das Suchen und Entziffern aus nächster Nähe begleitet hat, herzlichen Dank. Das Büchlein, welches mit Absicht keine ISBN-Nummer hat, ist in der Buchhandlung im Goetheanum, sowie in der Buchhandlung Duldeck, CH-4143 Dornach für CHF 10,- erhältlich.

Der junge Dichter schreibt zuletzt noch als Motto einen Vierzeiler besonderer Prägung. Dies Motto wirkt wie ein Siegel, mit dem er das Märchen verschliesst.

Nun kann es in jeder an diese Worte in Liebe hingegebenen Seele neu erblühen:

«Zieh hin, ein heiliger Bote,  
und sing in freudigen Tönen  
vom tagenden Morgenrote,  
vom nahenden Reiche des Schönen!»

## Die Eurythmiefiguren in Bild und Wort neu entdeckt

*Lasse Wennerschou*

Verlag am Goetheanum, ISBN 3-7235-1108-2

Ein Vademecum für alle Eurythmie-Interessierten in feinsinnig, künstlerischer Form ist das kleine, handliche Büchlein. Die farbigen Eurythmiefiguren mit lockerer Hand gezeichnet, auf fein empfundenem farbigen Hintergrund, wirken ansprechend und fordern zum Nachgestalten auf. Die Hintergrundgestaltung entspricht der Seelenformfarbe zu dem jeweiligen Laut. Der Text macht aufmerksam, wie der Farbdreiklang als Bild zu lesen, aber auch wie er seelisch zu ergreifen möglich ist.

Das Büchlein möchte zum Lautstudium anregen. Wir wünschen ihm viele Freunde.

*Werner Barfod*

## Kompositionen für die Toneurythmie

*von Volker Dillmann*

sind jetzt auf CD erhältlich:

CD 1: «OJANIMA» (Kompositionen für Piano) Elementargeister (Gnome, Undinen u.s.w.). Planetenvariationen (Mars, Merkur u.s.w.)

CD 2: «ECCE HOMO» (Kompositionen für Choroiharfe) Osiris, Edda, Farbtone u.a.

Jede CD kostet (inkl. Porto) DEM 20,- (90Skr) und kann direkt bestellt werden bei:

*Volker Dillmann  
Skogsbrynsbyn 13  
SE-15391 Järna*

## LESER BRIEFE

### Bericht und Hinweis auf die Yorker Weihnachtsspiele

*Christian Maurer, Berlin*

Zum Jahresanfang 2000 und im Jahr darauf gelang uns an der Rudolf Steiner Schule Berlin-Dahlem eine neuartige Belebung der Weihnachtsspiel-Tradition. Das aufwendige Oberuferer Dreikönigsspiel wurde schon seit Jahren nicht mehr aufgeführt. Stattdessen zeigten Schüler der 11. bzw. 12. Klasse der ganzen Schulgemeinschaft das ehrwürdige, altenglische Yorker Dreikönigsspiel in der wertvollen Nachdichtung durch Erich Fried. Eine Aufführung, die kaum länger als eine halbe Stunde dauerte.

Dieses Unterfangen hatte eine Vorgesichte: Den Text hatte ich vor Jahren antiquarisch entdeckt und erarbeitete damals in einer Schule für Erziehungshilfe mit den Kindern der 5. Klasse die Weihnachts-Szenen: Verkündigung, Geburt im Stall und Hirtenanbetung. Da die Schüler noch kaum fähig waren, etwas auswendig zu lernen, sprach ich Zeile für Zeile vor und liess nachsprechen. Dann begleitete ich meine Sprache mit einfachen Gebärden und die Kinder gewöhnten sich daran, es mir nachzuformen. Noch zur Weihnachtsfeier stand ich hinter den Zuschauern, sprach und spielte meinen kleinen Darstellern jeden Satz vor, die Kinder ahmten nach – und alle waren's zufrieden. Ein Jahr später haben dieselben Kinder, nun als sechste Klasse, in der Nachweihnachtszeit die Yorker Dreikönigs-Szenen auf der Schulbühne auswendig und innig dargeboten. – Die Weihnachts-Szenen für eine 5., die Dreikönigs-Szenen für eine 6. Klasse, erwiesen sich wie für die Kinder geschrieben.

Nun entschlossen sich tatkräftige Schüler der 11. Klasse der Rudolf Steiner Schule die vier Dreikönigs-Szenen (Die drei Könige

suchen das Kind / Im Schloss des Herodes / Die drei Könige finden das Kind / Die Warnung des Engels) einzustudieren. Was für die Kleinen in schlichtem Ernst spielerische Selbstverständlichkeit gewesen war, forderte den jungen Leuten Stunden konzentrierten Einzelübens ab, um in Sprache und Haltung der königlichen Würde hineinzuwachsen. – Ein verdienter, alter Kollege i.R., der Jahre zuvor im Oberuferer Spiel selbst den blauen König verkörpert hatte, schrieb mir nach der Aufführung:

«... Von dem gestalteten und erfüllten Sprechen der Schüler, über die würdig durchdrungenen Gesten, bis hin zum geformten Bewegungsablauf kam Hohes und Heiliges in natürlicher Art zu uns herüber. Wen ich auch nur ... traf, dem musste ich gleich berichten, wie da 700 Schüler in grosser Ruhe und eingenommen von dem Erlebten dabei waren. Ein Geschenk, dass so etwas heute eine 11. Klasse vollbrachte.»

Das Yorker Dreikönigsspiel gewinnt seine schlichte Eindringlichkeit auch dadurch, dass nicht nur die Könige in hoher Würde erscheinen, der dagegen sehr lämmelhafte Herodes aber weder vom Teufel, noch von den Schriftgelehrten besucht wird und ihn so einzig, aber desto deutlicher seine Unwürdigkeit hindert, den Stern zu erkennen.

Literatur:

- Der Stern der tat sie lenken  
Alte englische Lieder und Hymnen.  
Deutsch von Erich Fried, 1966 Carl Hanser Verlag, München (vergr.)
- Weihnachtsspiel. Szenen aus dem Yorker Mysterienzyklus, bearbeitet von Christian Maurer, 1999 Otanes-Verlag, Am Waldhaus 37, DE-14129 Berlin  
ISBN 3-931370-40-2

## Lieber Herr Barfod

Als Sie das letzte Mal hier waren, haben wir uns auch über Weihnachtsspiele und die damit jetzt verbundenen Probleme unterhalten. Wie verschieden kann man doch über das Gleiche denken und empfinden! Ich lege Ihnen zwei Beispiele dafür bei:

Ein Artikel wurde letzstens als Brief an unser Kollegium geschrieben von unserem ehemaligen Kollegen M. Karutz, der ja auch ein feines Buch über die Spiele geschrieben hat. Es war die Reaktion auf die von Herrn Jenaro ganz «modern» inszenierten Spiele; den zweiten Aufsatz von Herrn Jenaro selbst entnahm ich unseren neuen «Schul-Mitteilungen».

Vielleicht sind Sie interessiert an den beiden so verschiedenen Texten.

*Irmgard Schnabel, Stuttgart*

## Die Erneuerung der Weihnachtsspiele

*Eduardo Jenaro*

### *Rudolf Steiner, der Erneuerer*

Reiner Marks hat in seiner gediegenen und sehr anregenden Herausgabe der «Oberuferer Weihnachtsspiele» (2 Bände: «Die Oberuferer Weihnachtsspiele - nach Karl Julius Schröer und Rudolf Steiner - Anhand alter Quellen revidierte und ergänzte Ausgabe» Dornach 1997 und «Von den Oberuferer Weihnachtsspielen und ihrem geistigen Hintergrund - Wortlaute, Texte, Berichte und weitere Materialien», Dornach 1998) gezeigt, dass die Inszenierungen Rudolf Steiners keine bloße Fortsetzung einer alten Tradition waren. Rudolf Steiner hat vielmehr die alten Weihnachtsspiele aus Oberufer grundlegend erneuert. Marks weist in seiner Einleitung auf die neuen Inszenierungsstile (es gab verschiedene je nach Ort und Möglichkeiten), die Veränderung der Aussprache, die neue Reihenfolge der Aufführungstrilogie, die neue Musik und

hinzugefügten Texte, Rollen und Requisiten hin («...Rudolf Steiner strebte keine historische Aufführungspraxis an»).

### *Inszenierungsreichtum*

«Es war nicht starr und dogmatisch, es lebte und veränderte sich von Jahr zu Jahr, von Probe zu Probe» (Karl Schubert über die Probenarbeit mit Rudolf Steiner zitiert nach Marks 1998, S. 122). Die Erinnerungen aller damaligen Mitspieler weisen auf die Arbeitsweise Rudolf Steiners, die Spiele immer von Neuem anzugehen, hin. In den oben genannten Bänden findet man eine Fülle von Anregungen, um Rudolf Steiners Beispiel zu folgen, an seine schöpferische Arbeit anzuschließen und selbst einfallsreich und gestalterisch zu sein. Bei Rudolf Steiner findet man z.B. Engel mit und ohne Flügel, Schriftgelehrte mit und ohne Schriftrollen in der Hand, stolpernd-dümmliche Josephs, blaue und weiße Vorhänge, Tannenbaum mit Kerzen auf der Bühne, Aufführungen nur mit Frauen, usw.

In gleicher Weise regen die überlieferten Fotos der Original Oberuferer Spiele die Phantasie enorm an: «Die historischen Fotos und Bildbeilagen mögen anschaulich machen, welchen Stil die früheren Aufführungen hatten, und dadurch anregen, heutige Gepflogenheiten zu überdenken bzw. mit Phantasie lebendig weiter zu entwickeln» (Marks, 1998, S. 268).

Man kann nur froh sein, wenn aus einer künstlerischen Gesinnung heraus die Spiele immer von neuem gestaltet werden. Es muss nicht jedes Jahr etwas anderes sein, es muss nur lebendig sein. Liebe ich die Weihnachtsspiele oder liebe ich eine bestimmte Inszenierungsform oder liebe ich meine Vorstellungen darüber, wie die Spiele zu sein haben? Mit diesen Fragen lohnt es sich, sich auseinanderzusetzen.

### *Die Spiele - Kunst oder Religion?*

Die Tatsache, dass bei unserer Neuinszenierung des «Christgeburtsspiels» und des »Dreikönigsspiels« andere Bilder und Handlungen auf der Bühne als die bisher gewohnten zu sehen waren, rief eine Auseinandersetzung darüber hervor, was die Spiele «eigentlich» seien. Vermehrte Einwände, dass die Spiele in der neuen Gestalt keine Mysterienspiele mehr seien - was auch immer damit gemeint ist - veranlassten mich nachzuschauen, wie sich Rudolf Steiner über den Zusammenhang zwischen Weihnachtsspiel und Mysterienspiel äußerte. Mich interessierte auch noch zu prüfen, ob die tradierten Vorstellungen, wie man die Spiele zu spielen habe, mit Recht auf Rudolf Steiners Aussagen beruhen oder nicht.

In seinen Ansprachen («Ansprachen zu den Weihnachtsspielen aus altem Volkstum» GA 274, Dornach 1986) findet man eine feine Beweglichkeit in der Schilderung dessen, was die Spiele im Kern sind, vor: Der Ursprung der Spiele ist im dionysischen Drama zu suchen und die Gesänge der Companei sind aus dem griechischen Chor hervorgegangen. Im Mittelalter veranstaltete die Kirche dramatisch-schauspielerische Darstellungen aus dem Leben Jesu; daraus entwickelten sich später die Laienspiele der Gemeinden. Die Weihnachtsspiele sind laut Rudolf Steiner «...hervorgegangen aus einem künstlerischen Element, das sich in Mitteleuropa ergeben hat wie eine volkstümliche Vorführung uralter dramatischer Kunst»; sie sind «Volksschauspiele», «christliche Festspiele», «Mysterienspiele», «künstlerisch-volkstümlich», «künstlerisch-religiös-musikalisch» und ein «ästhetischer Genuss des Volkes verbunden mit innigster Frömmigkeit». Sie haben einen «religiösen Gehaltsinhalt», werden gespielt im «volkstümlich-künstlerischen dramatischen Stil» mit «Heiligkeit und Humor» und sind «unsentimental mit derben Späßen». Der «künstlerische Reiz» der Spiele beruht auf dem «Kontakt mit dem Publikum» und die «mora-

lische Schulung der Schauspieler» gehörte zu den Proben dazu.

Durch diese Äußerungen wird deutlich, dass wir es mit den Spielen mit einer Kunstform zu tun haben, und zwar einer Kunstform mit religiösem Inhalt. Die Darstellungsformen können sich ändern bei gleichbleibendem Gehalt. Die äußeren Handlungen werden nicht wie bei einem Ritual wiederholt wie z.B. bei einer Messe. Das Wie des Spieles ist naturgemäß beweglich. So ist es immer, wenn durch die Kunst Mysterieninhalte im Volk leben. Wir haben es mit Mysterien zu tun im Gewand einer Volks-Kunst. Weil es Volkskunst ist, ist es heiter, fromm und einfallreich. Dementsprechend gibt es keinen sachlichen Grund, auf bestimmten Handlungen oder Inszenierungen zu beharren.

### *Protestantisches und Katholisches*

Zwei sehr verschiedene religiöse Grundstimmungen leben in den Spielen. Seinem Ursprung nach ist das Christgeburtsspiel protestantisch, das Herodes-Spiel dagegen katholisch. Aus diesem Grund verlangen beide Spiele eine unterschiedliche künstlerische Behandlung. Darauf hat Rudolf Steiner auch aufmerksam gemacht: «...dieses Dreikönigsspiel (...) ist von den Kirchen ausgegangen, von den Kirchenleuten, allerdings von solchen Kirchenleuten, die mit ihrer Seele ganz im Volkstum drinnensteckten. Und gerade dieses Dreikönig-Spiel ist urkatholisch, währenddem das Christgeburtsspiel herrührt von, ich möchte sagen, den Vorläufern des Protestantismus»

«... durch ein unbegreifliches Missverständnis meines alten Freundes und Lehrers, Karl Julius Schröer, ist (das Dreikönig-Spiel) zusammengekoppelt mit dem Weihnachtsspiel, mit dem es dem Stil nach gar nicht stimmt.» «Es ist daher ganz unrichtig, diese zwei Spiele mit dem ganz verschiedenen Stil in eins zusammenzuwerfen und sie als zusammengehörig etwa hintereinander aufzuführen»

Die zusammengefassten Charakterisierungen Rudolf Steiners zu dieser Spielpolarität ergeben folgendes Bild: Das Christgeburt-Spiel: «von den Brüdergemeinden ausgegangen», «Vorläufer des Protestantismus», «religiöse Stimmung, die im Lukas-Evangelium gegeben ist», «ehrliche, echte Frömmigkeit», «christliches Gemeinschaftsleben», «aus dem unmittelbaren Volksgemüt», «Charakter des Anmutigen»

Das Herodes- bzw. Dreikönigspiel: «von den Kirchen ausgegangen», «urkatholisch», «Inspiration des Klerus», «feierliche Frömmigkeit», «Feierlichkeit hervorgegangen aus dem Interesse der Kirche», «Charakter des Suggestiven (Weihrauch)», «viel Suggestives darin, das bei der Darstellung herausgeholt werden soll», «gründlich suggestive Gewalt», «ausserordentlich dramatisch geführte Komposition»

*(Alle Zitate aus den Ansprachen vom 27., 29. und 31. Dez. 1923 in GA 274)*

Das Gewährwerden dieser Divergenz kann einen inspirieren, beide Spiele stilistisch ganz verschieden voneinander zu inszenieren. Es gibt sehr viel zu versuchen und auszuprobieren.

### *Weihnachtsspiele für die Schüler?*

Irgendwie lebt in vielen von uns Erziehungskünstlern das verwurzelte Lebensgefühl, wir müssten für unsere Schüler die Weihnachtsspiele spielen, und zwar, weil dies auf Rudolf Steiner zurückgeht. Was für ein Irrtum! Fast das Gegenteil ist wahr:

«Ich wünsche, dass für die Schule auch die gleiche Begeisterung vorhanden wäre, wie für die Aufführung. Es wird die Aufmerksamkeit abgelenkt vom Unterricht. Wenn die Kinder etwas aufführen würden, so wäre es nicht so gefährlich. Ich glaube, Sie lassen das. Sonst reiten Sie sich noch viel tiefer hinein. - Ich habe doch nichts gesagt gegen die Aufführung. Ich glaube, je besser die Aufführung wird, desto schlimmer ist es für die

Schule. Ich glaube, Sie sind so begeistert für die Sache wie ein Stehaufmännchen für die Aufrechthaltung. In Wien sagt man ‚a Mandlstehauf‘.» (aus der Konferenz von 24. Nov. 1922; zit. nach Marks S.100 Dornach 1998)

Dazu sagt Marks: «Rudolf Steiner hat in Stuttgart nicht Regie geführt, er hat die Spiele auch nie für die Waldorfschulen eingerichtet oder angeraten, sie dort zu spielen. Aus den hier festgehaltenen Äußerungen kann man eher das Gegenteil ablesen. Es war eine Initiative der Lehrer, die Spiele auch an der Waldorfschule einzustudieren, und Rudolf Steiner hat es geschehen lassen, er hat es geduldet.»

Heute ist die Lage eher umgekehrt: Die Begeisterung zu spielen hat insgesamt wohl nachgelassen, aber für den Unterricht derjenigen, die mitspielen, braucht man sich keine Sorgen zu machen, denn die künstlerische Tätigkeit wirkt erfrischend auf ihren Unterricht. Niemand sagt, dass man die Spiele jährlich aufführen muss oder dass es keine andere Form gibt an der Schule Weihnachten zu feiern.

### *Für wen sind die Spiele?*

Rudolf Steiners Publikum war in erster Linie ein erwachsenes. Mitglieder der Anthroposophischen Gesellschaft waren es, welche die Spiele aufführten. Sie (mit Rudolf Steiner) sahen es als eine Aufgabe der Anthroposophischen Gesellschaft an, die Spiele aufzuführen, und sie hatten auch ihre Freude daran. Wichtig war es Rudolf Steiner, dass sie gespielt und gesehen wurden, um den Erwachsenen die Möglichkeit zu geben, an einem alten künstlerisch-religiösen Strom teilhaben zu können. Dies war die ursprüngliche Intention. Vielleicht sollte es einen Prioritätenwechsel geben:

Man kehrt zurück zum ursprünglichen volkspädagogischen Anliegen, macht die Einstudierungen in erster Linie für die Öffentlichkeit und erst in zweiter Linie für



die Schüler. Sind die Spiele für das erwachsene Publikum künstlerisch überzeugend, werden sie die Kinder auch befriedigen. Es wäre dann auch nicht entscheidend, ob Lehrer die Rollen spielen, es müssten nur Menschen sein, die spielen wollen, egal, ob sie Lehrer, Eltern, Nachbarn oder Bekannte sind. Wäre der Aufführungsimpuls rein volkspädagogisch, dann kämen wir auch weg von dem verpflichtenden Schülerbesuch. Die Spiele wären da für die Familien, die sie mit ihren Kindern anschauen wollen. Die Freiheitsstimmung, welche den Spielen verlorenzugehen droht, würde zurückkehren und mit ihr die Freude, sie zu spielen und zu sehen.

### *Die Förderung der Aufführungspraxis*

Erneuerung der Spiele heißt, das Alte mitnehmen und verwandeln. Da sind künstlerischer Ernst und Verantwortung nötig. Man wird schwanken müssen zwischen Wagnis und Zurückhaltung, anders geht es in der Kunst nicht. Irgendwie müssen wir davon wegkommen, prinzipielle Diskussionen darüber zu führen, wie die Spiele gespielt werden müssen, und übergehen zu einer realistischeren Lebenshaltung: Gibt es Menschen, die spielen wollen? Sollen sie spielen!

In den Schulgemeinschaften, in welchen eine Stimmung der künstlerischen Freiheit herrscht, ist die gesunde Förderung der Aufführungskultur im Sinne einer Weiterentwicklung ermöglicht. Da kann der Geist wehen. Den Rest macht das Leben.

*Quelle: Schulmitteilungen Kräherwald,  
Stuttgart, Dez. 2000*

## Warum werden die Weihnachtsspiele aufgeführt?

*Matthias Karutz, Weihnachten 1999*

Die Neuinszenierungen (der Oberuferer Weihnachtsspiele im letzten Jahr - Dreikönigsspiel im Januar, Christgeburtsspiel im Dezember 1999 - haben ein unterschiedliches Echo hervorgerufen. Von der Schule selbst wurde das Dreikönigsspiel mehrfach gelobt («Ranzenpost», «Schulmitteilungen»). Der kleine Kreis der Lehrer, die sich für die Spiele verantwortlich fühlen, hat nach der Aufführung auch die Regie des Christgeburtsspieles Herrn Jenaro übertragen.

Von Eltern und anderen Zuschauern wurde teils der Mut zu Neuerungen begrüßt, teils wurde der Verlust der alten Inszenierungen bedauert. Teils wurden neue Einzelheiten gelobt, teils dieselben kritisiert. Positive wie negative Beurteilungen bewegten sich dabei allerdings mehr auf der emotionalen Ebene: «Ich fand es schön, dass...» oder «Ich finde aber, ...» Man muss sich fragen, ob es nicht Gesichtspunkte gibt, die über solches «Gefallen» und «Nicht-Gefallen» hinausweisen in eine Ebene, in der objektive Gesetzmäßigkeiten herrschen.

### *Desinteresse an den Spielen*

Die Neuinszenierungen an unserer Schule, wie an vielen anderen Waldorfschulen, wurden ausgelöst von dem immer geringer werdenden Interesse der Schüler und auch vieler Eltern an den Aufführungen der Spiele. Offensichtlich traf der Wunsch der Lehrerschaften, die Spiele einzurichten, auf kein entsprechendes Bedürfnis mehr, die Spiele zu sehen. Das artikulierte Hauptargument der desinteressierten Schüler war, man kenne die Spiele zur Genüge, und da sie immer in derselben Weise aufgeführt würden, lohne sich ein Besuch nicht mehr. Deshalb wurden in vielen Kumpaneien die verschiedensten Änderungen vorgenommen: Man än-

derte die Liedkompositionen, die Instrumentalisierung, die Gewänder, die Umgänge, den Dialekt, das Schminken, die Requisiten, das Bühnenbild, die Aufführungstermine, die Zusammensetzung der zuschauenden Klassen, des Saales und Anderes. Ob das Interesse durch solche Änderungen wieder grösser geworden ist, wird verschieden beurteilt. Jedenfalls aber wird man auf die Grundfrage verwiesen: Warum werden die Spiele gespielt?

Da könnte man zunächst einmal ganz schlicht an die Fortsetzung einer Tradition denken. In den frühen zwanziger Jahren wurden die Spiele in der Stuttgarter Waldorfschule erstmals aufgeführt. Es wurde zu einem Brauch, der von allen anderen Waldorfschulen übernommen wurde, besonders nach dem Kriege, so auch von unserer Schule. Man dachte wenig darüber nach, warum man sie aufführte; die Spiele gehörten einfach zu Weihnachten dazu.

Vielleicht werden die Spiele auch einfach deshalb einstudiert und aufgeführt, weil es vielen Lehrern Spass macht, zu spielen, und den Regisseuren Spass macht, Regie zu führen? In letzter Zeit wurde das sogar ausgesprochen.

Bei einer Schule kann die Traditionspflege bis zu einem gewissen Grade eine berechtigte Rolle spielen. Auch die Freude beim Spielen ist etwas ganz Wesentliches. Spass und Freude leben auf am künstlerischen Tun. Sie sollten allerdings selbst nicht zum Motiv des Aufführens werden. Sie können nicht den grossen Aufwand an Kraft, Zeit und auch an Kosten rechtfertigen. Die Lehrer müssen sich fragen, was ihnen die Spiele bedeuten innerhalb ihres pädagogischen Auftrages im Hinblick auf die ihnen anvertrauten Schüler. Erziehung ist Einführung ins Leben. Damit sind nicht Gebrauchsanweisungen zur Bewältigung des platten Alltags gemeint, sondern ein Hinführen zum Verständnis der Menschheitsentwicklung. Durch große Kulturepochen schritt die Menschheit hindurch. Die

jüdisch-christliche Literatur stellt dieses Werden, wie es die Mythen vieler Völker auf ihre Weise tun, in den gewaltigen Bildern von der Erschaffung der Welt und des Menschen im Alten Testament dar. Der Einschlag des Christentums ist der Mittelpunkt des geschichtlichen Werdens. Dieser Einschlag wird im Neuen Testament geschildert. Werden nun die drei Weihnachtsspiele aus Oberufer aufgeführt, dann tritt einmal im Jahr der Weltenbeginn in besonderer Weise ins Bewusstsein der Schüler, zugleich das Brennpunktgeschehen der Christgeburt. Die Geschehnisse stehen vor uns «im Gewande» des mittelalterlichen Volkstums, durch das die spirituellen Wahrheiten, die Intentionen der Geistigen Welt hindurchleuchten. Vieles von diesen Wahrheiten können wir «sehen», weil die Regie Rudolf Steiners sie zu Bildern verdichtet hat. Auch wenn wir noch nicht alle diese Bilder «deuten» können: Sie leben in den Zuschauern weiter, sie wachsen mit den Jugendlichen mit. Auf diese Weise können die Spiele ein wichtiger Teil der Erziehung sein. Sie sind dann sehr viel mehr als irgend eine Aufführung, die man den Schülern «bietet». Darauf deutet ja auch hin, wie die Spiele bisher in den grossen Zusammenhang einer zwölfjährigen Waldorfschul-Erziehung eingebettet waren.

### *Vorbereitung und Aufführung der Spiele*

Wir wissen von Rudolf Steiner, dass der Mensch mit seinen verschiedenen Seelentätigkeiten des Denkens, des Fühlens und des Wollens in der Welt steht. Er erwirbt sich ihren Gebrauch nach und nach im Leben, und die Erziehungskunst der Waldorfschulen versucht, diesem Wachsen und Werden gerecht zu werden. Für die Weihnachtsspiele heisst das: Ein guter Unterstufenlehrer wird fortsetzen, was im Kindergarten meist schon begonnen wurde: das Aufführen kleiner Krippenspiele mit den Kindern. Kostüme und Requisiten sind dabei bewusst so

einfach gehalten, dass sie lediglich phantasieanregend wirken und sich nicht in den Vordergrund drängen. Spielend tauchen die Kinder mit ihrem ganzen Wesen im Tun in das Geschehen ein; sie *sind* Maria, Josef, Engel oder Hirten, sie spielen sie nicht nur. Ganz anders ergeht es den «Großen». Wenn diese solche Kleinen bei einem Krippenspiel sehen, finden sie das «süß», erinnern sich vielleicht daran, wie sie selbst einmal Maria und Josef waren. Das kann dann sehr leicht sentimental werden, wenn nicht das ihrer Entwicklungsstufe angemessene hinzukommt: das «Futter» für ihr Denken. Und gibt das Christentum nicht genug Anlass zum Nachdenken? Darauf in nüchterner Weise das Gespräch zu lenken, immer wieder, unsentimental, mit Bezug auf Gegenwartereignisse, mit Blick auf andere Religionen, auf Kulturen zum Beispiel, in denen heute noch - wie zur Zeit von Christi Geburt, die Blutrache Gesetz ist - das ist vorbereitende Arbeit der Oberstufenlehrer, nicht nur des Klassenpflegers oder der Religionslehrer, und findet keineswegs nur in der Adventszeit statt.

Der Höhepunkt dieser, die Denkfähigkeit und das Denkbedürfnis der Oberstufenschüler ernstnehmenden «Vorbereitung» sind dann die Ansprachen vor den Aufführungen. Wer sie hält, muss einen Gedanken, ein Bild vor die Schüler hinstellen. Diese Ansprachen müssen aus der ganzen vollmenschlichen Substanz des Lehrers strömen, denn gewöhnlich sind ja Schüler aller Altersstufen beieinander. Und vor allem müssen sie kurz sein. Es ist nötig, dass sie sehr gut vorbereitet werden.

Den Schülern der Mittelstufe ergeht es wieder anders. Bei ihnen liegt der Entwicklungsschwerpunkt im Bereich des Fühlens. Schönheit, Wärme, Glanz, Harmonie müssen gepflegt werden, und für die Mittelstufe werden die Aufführungen der Weihnachtsspiele vor allem gemacht.

Für diese Schülergruppe, könnte man deshalb folgern, müssen die Spiele, wenn sie

«wirken» und «überkommen» sollen, abwechslungsreich sein, dramatisch, voller «action», öfter einmal anders in Szene gesetzt. Das ist verständlich und man kann dem in gewisser Weise zustimmen - wenn man nicht aus dem Auge verliert, dass die Weihnachtsspiele uns Urbilder zeigen. Sie sind nicht Theaterstücke wie andere auch und die Schule ist kein Theater wie andere Theaterhäuser. Änderungen in der Regie können ihre Berechtigung nur darin haben, dass sie die Geschehnisse noch deutlicher machen, also noch durchsichtiger für ihre geistigen Hintergründe. Die Urgesten der Weihnachtsspiele aus Oberufer stehen als grandiose Wahrbilder vor den Schülern. Gerade dann wachsen sie mit den Kindern und Jugendlichen und in ihnen mit, wenn die Inszenierungen durch die Jahre eine gewisse Kontinuität wahren. Nur allzu leicht können «Neuerungen» die Aufmerksamkeit der Zuschauer an sich ziehen und vom Eigentlichen ablenken, besonders wenn sie willkürlich sind. Der ist kein guter Regisseur für Weihnachtsspiele, der mit Einfällen brilliert, statt sich zurückzunehmen und die Wahrbilder sprechen zu lassen.

Durch die Jahre ihrer Schulzeit hindurch begleitet die Schüler das Weihnachtsgeschehen in der Weise, dass ihre Seelenkräfte Wollen, Fühlen, Denken wechselweise schwerpunktmäßig angesprochen werden. Zu den Aufführungen kommen dann zur gleichen Zeit die Schüler aller Altersstufen zueinander, die jeweils auf ihrer Stufe entsprechend vorbereitet wurden. Nun sammelt sich die Aufmerksamkeit Aller auf einen Gedanken, ein Bild und lenkt damit auf das kommende Spiel.

Nicht auf die Aufführung der Spiele allein darf man sehen, wenn man ihre Wirkung beurteilen will. Man muss diesen großen Zusammenhang bedenken, dieses Vorbereiten und gedankliche Begleiten der Spiele, in das die eigentlichen Aufführungen mit ihren Ansprachen eingebettet sind und so ein Gesamtkunstwerk der ganzen Schule bilden.

Und noch etwas ist wichtig: Die Schüler sehen ihre Lehrer auf der Bühne agieren. Sie erleben dabei, mehr oder weniger bewusst, wie sich diese Lehrer in den kulturellen Wertestrom des abendländischen Christentums aktiv, aber selbstlos hineinstellen.

So waren die Oberuferer Weihnachtsspiele bisher in den Jahreslauf eingefügt. Aber, wie schon gesagt, ihre Wirkung ließ nach und damit das Interesse an ihnen. In wieweit die Lehrerschaft das *Gesamtkunstwerk* dieser Spiele und ihren pädagogischen Stellenwert noch wirklich ernst genommen hat, möge sich das Kollegium, muss sich jeder Lehrer selbst beantworten. Die Tatsache, dass die Ansprachen vor den Spielen oft wenig an Substanz boten, zunehmend sogar ganz fehlten, stimmt allerdings bedenklich.

#### «Einzelheiten» der Neuinszenierungen

Einige der Veränderungen im Bereich der Aufführungen seien nun kritisch betrachtet. Im Dreikönigsspiel wurde das begleitende Klavier durch eine Trompete ersetzt. Der strahlende, metallisch-mutvolle Klang dieses Instrumentes verleiht dem gesamten Spiel etwas Helles im Sinne des siegreichen Geistes. Man kann sich natürlich fragen, ob die Klangfarbe der Trompete in allen Szenen das Geschehen richtig trifft; immerhin: diese Neuerung ist ein mutiger Versuch, ein wesentliches Element des Spieles stärker herauszuarbeiten, als dies durch die differenzierte Vielfältigkeit des Klaviers möglich ist, das Element des Mutes, des Strahlens.

Ein verändertes Erscheinungsbild boten die drei Schriftgelehrten. Ihre Gewänder und Kopfbedeckungen waren leicht abgewandelt worden. Wesentlicher aber: sie liefen immer mit aufgeschlagenen Büchern vor der Nase herum. Ihre nervöse Aufgeregtheit in früheren Inszenierungen, die oft störend wirkte, war einem stillen, beinahe kontemplativen Gelehrtentum gewichen, wie dem von studierenden Mönchen in den Kreuzgängen ihrer Klöster. Das entspricht der Rol-

lenbezeichnung «Schriftgelehrte», aber es widerspricht deren Wesen. Sie sind keine Studierenden mehr, sonder sie *haben* studiert, sie kennen «Die Schrift» lückenlos auswendig und brauchen kein Buch mehr mit sich herumzutragen. Ihre oft als «Zappeligkeit» missverstandene Art, sich zu geben, ist die fast zwanghafte Sucht des «Gerechten», der mit überwachen Sinnen durch die Welt hetzt, um Dinge, Situationen, Verhaltensweisen aufzuspüren, die «nicht in der Ordnung» sind, die also gegen jene Ordnung ihres «Gottesstaates» verstoßen, die sie in- und auswendig kennen.

Diese Änderung arbeitet also den Charakter der Schriftgelehrten nicht stärker heraus, sie verwischt ihn.

Sehr ins Auge fallend waren die Heiligen Drei Könige, weil sie während des ganzen Spieles auf drei erhöhten, prachtvollen, extra neu angefertigten Thronen sassen. Bisher hatten sie stets zwischen Maria und Josef einerseits, Philigrazia und Pagi andererseits bescheiden rechts auf der Bühne Platz genommen. Pagi «holte» sie nacheinander zu ihrem Auftritt. Man imaginierte die Königshallen in den Palästen ihrer Reiche. Dadurch kam die geographische Weltweite - Bild einer geistigen Weite - auf die Bühne, die das Spiel auszeichnet im Gegensatz zum Christgeburtsspiel, das fast nur im Stall von Bethlehem und seiner nächsten Umgebung spielt. Nun sitzen die Könige von Anfang an dicht beieinander, als brauchten sie sich gar nicht erst zu suchen. Man konnte den Eindruck gewinnen, die Könige aus Goethes «Märchen» hätten bei der Regie Pate gestanden, die im unterirdischen Tempel beieinander thronen. Das ist aber ein anderes Bild. Schon wegen der Größe ihrer Reiche liegen die Regierungspaläste der Magier weit auseinander. Von diesen machen sich die Königskarawanen nun auf und treffen aufeinander. Wenn es auch nur wenige Bühnenschritte waren, die die Könige bisher machten, bis Pagi dem kraftvoll ausschreitenden Roten König nacheilend

die Meldung von den beiden anderen Karawanen zuruft, so erlebte man doch diese die Weiten durchmessenden Züge. Das kann man kaum erleben, wenn die drei Magier zu dem Treffen lediglich von ihren Thronen herabsteigen. Und wie um das Ziehen noch mehr zu verschleiern, wurde in der Neuinszenierung der Rote König auf einen Hocker gesetzt, auf dem er die Meldung des Pagi entgegennimmt.

Der urbildhafte Gegensatz zwischen dem gesichert auf seiner Festung *sitzenden* Herodes und den alle Sicherheit hinter sich lassenden Magiern, die sich *auf den Weg* machen, kann wohl kaum wirkungsvoller überspielt werden.

Man könnte noch eine ganze Reihe von Einzelheiten nennen, durch die die Neuinszenierung manche anderen Urbilder ihres Charakters beraubt oder ihn ins Gegenteil verkehrt hat: etwa die Polarität von Engel und Teufel. Einerseits wurde sie durch einen halb schwarzen, halb weissen Prospekt der Bühne ins Äusserlich-Plakative gezerrt, andererseits wurde die Gleichgewichtigkeit dieser zwei geistigen hierarchischen Wesen in eine Über- und Unterordnung verkehrt, indem der Engel dem Teufel durch Gesten Anordnungen erteilte. Damit war die Weltenspannung aus dem Spiel wie weggeblasen.

Oder die «Umgänge», bei denen statt der gesamten Kumpanei die sieben «Guten» hinter dem Engel, die sieben «Bösen» hinter dem Teufel herlaufen, und zwar auf getrennten Wegen. Eine einfallsreiche «künstlerisch spielende» Regie wird wohl auch hier achselzuckend fragen: «Warum nicht?» Sie übersieht, dass die Spiele von den Umgängen leben. Immer wieder werden die Entzweigungen des Dramas im Zusammenfinden der ganzen Kumpanei und im gemeinsamen Singen wie heilend und versöhnend aufgehoben, wobei die Zuschauer, die singend umschritten werden, in diesen Heilungsprozess einbezogen sind. Wenn nun in der Neuinszenierung die sieben «Guten»

hinter dem Engel, die sieben «Bösen» hinter dem Teufel herlaufen, auf getrennten Wegen - dann wird die Entzweigung in den Bereich des Gesanges hinein fortgesetzt und wirkt vollends unversöhnlich. Dass das Hinterherlaufen der «Bösen» hinter dem Teufel auch ein falsches Bild ist, sei nur am Rande vermerkt: Der Teufel ist keine Vorbildgestalt, der man freiwillig folgt, sondern eine Wesenheit, die den Menschen durch Versuchung, durch Lüge und Angsteinflössung auf einen falschen Weg lockt, auf dem er sie dann allein lässt. Den Menschen bleibt ein Rest von Freiheit, der sie wieder auf den «rechten Weg» führen kann. Der Teufel weiss darum, deshalb lauert er *hinter* ihnen, um einen eventuellen Sinneswandel zu sehen und sofort neue Angriffe zu beginnen. Figuren, die dem Teufel *folgen*, wären Automaten, die keines Sinneswandels mehr fähig sind. Das Ende des Spieles zeigt, dass das nicht der Fall ist.

Oder die Kostümierung des Kriegsknechts, der ohne Helm «zum Dienst» erschienen war. Was ist denn ein Helm? Rein äusserlich soll er den Kopf des Kriegers vor Schwerthieben schützen. Etwas differenzierter betrachtet kann man sagen: zwischen Himmel und Erde schiebt sich im Helm abschirmend das schwere (Mars-)Metall und zwingt das Bewusstsein des Soldaten zusätzlich zur Erde. Alles militärische Trachten zielt auf die Erde hinab: Steine, Pfeile, Speere und Kugeln «regnen vom Himmel», Mauern und Tore werden eingerissen, Tempel, Kirchen und Häuser «stürzen ein», der Getroffene «sinkt zu Boden», der Erschlagene «fällt».

Das Abschliessende der «Kriegshaube» wird bei den Helmen unserer Schule ausser in der metallenen Substanz auch in der Helmform sichtbar: die Helme bilden nicht das Kopfgewölbe nach, sondern sie sind schräg abgeplattet, als wäre ein Kopfteil abgesäbelt. Diese schon rein ästhetisch schwer erträglichen Helme können aufrüttelnd wirken.

Ein Soldat trägt stets eine Kopfbedeckung. Es gibt nur eine Ausnahme, deren preus-

sische Formulierung lautete: «Helm ab zum Gebet!» Es ist der oft unredliche Versuch, für sein militärisches Vorhaben überirdischen Beistand anzufordern.

Man könnte einwendend auf das berühmte pompejanische Mosaik von der Alexander-schlacht bei Issos hinweisen: Alexander durchbricht die Phalanx persischer Lanzen-träger, seinen durchbohrenden Blick unver-wandt auf den entsetzten Perserkönig Dar-eios gerichtet. Alexander ist helmlos - als einziger Krieger. Hier spricht sich gewiss keine alexandrinische Kampfgehnheit aus, sondern der Künstler will sagen: Für Alexander ist der Zugang zum Himmel nicht abgeschnitten, wie für alle «gewöhnlichen» Krieger; er erfüllt eine überirdische Mission auf der Erde, der Himmel ist mit ihm - nicht mit den behelmten Persern. Dieses Mosaik kann man also geradezu als eine Bestäti-gung dafür ansehen, dass der «abwärts-» und erdgerichtete Kämpfer stets einen bedeckten Kopf hat. Ein helmlos auftretender Kriegsknecht: wieder ein falsches Bild.

Wie mancher Andere hatte ich nach dem Besuch der Neuinszenierung des Dreikönigsspiels kein Bedürfnis, auch das «neue» Christgeburtsspiel zu sehen. Dennoch konnte es nicht ausbleiben, dass Zuschauer ungefragt davon berichteten. Auch schrieb Eduardo Jenaro, Christian Sommerlad und Marion Schlösser einen kurzen, aber auf-schlussreichen Text zur «Neuinszenierung der Weihnachtsspiele» (Ranzenpost Nr. 7 vom. 11. Dezember 1999). So sollen auch einige Worte zu diesem Spiel gesagt werden. Hier wurde noch sehr viel mehr abgeändert als im Dreikönigsspiel: Die Umgänge sind ganz entfallen; es wurde nicht mehr auf der Bühne gespielt, sondern auf den Rampen-Vorbühnen links und rechts; das Saallicht blieb während des Spieles an, erst nach dem Endauszug der Kumpanei wurde es etwas abgedämpft; die Spieler waren nicht mehr geschminkt; der Engel war nicht mehr beflügelt; die van-der-Palssche Musik war

durch die inzwischen wieder aufgefundene alte Musik ersetzt worden, die von mittel-alterlichen Instrumenten begleitet wurde; rechts vor der Bühne standen Tannen-bäume, deren einer brennende Kerzen trug; man könnte fortfahren.

Wieder muss man sich fragen, ob die Ver-änderungen den urbildhaften Kern des Spielgeschehens stärker herausgearbeitet haben oder nicht. Ich möchte nur eine Neu-erung herausgreifen, die auch der beurteil-en kann, der das Spiel selbst, nicht gesehen hat: das Herausnehmen der Krippe aus der Bühnenmitte. Bisher stand diese mit Maria und Josef von der Geburt an immer im Mittelpunkt der Bühne, also des Gesche-hens, auch während des sogenannten Hir-tenspiels. Maria und Josef hatten sich dabei dann nur nach hinten gewendet - aber sie waren im Bild, zusammen mit dem kleinen Lichtlein der Stall-Laterne. Die Zuschauer, besonders die Kinder, hatten dieses Bild vor sich und nahmen es nach der Aufführung mit in den Schlaf. Und sie nahmen es mit in ihr Leben: was auch geschehen wird, die Christgeburt ist vollzogen, sie ist *da*.

Nun steht im Zentrum des Spielgeschehens der geschlossene, orange-bräunliche Vor-hang; der Bühnenrest ist zum schmalen Laufsteg geschrumpft, die Krippe und das Heilige Paar wurden an den einen Rand gedrängt, das Hirtenspiel an den anderen, zunächst ohne Bezug zur Krippe.

An die Stelle des alten Wahrbildes wurde, wenn auch wohl unbeabsichtigt, so doch äusserst wirkungsvoll, ein neues Bild vor die Kinder hingestellt. Die Krippe im Abseits: es ist ein Bild von intellektueller Beliebigkeit. Diese Spiele sind zu schade für einfalls-reiches Experimentieren.

Natürlich sind die Texte aus Oberufer, ist die Geistgestalt dieser Spiele unverwüsthch. Durch ihre diesjährigen Darstellungen wur-den sie zu alltäglichen Krippenspielen um-gestaltet. Diese werden noch viel weniger weihnachtliche Festelemente bilden als bis-her, auf die man in der Adventszeit, bei ent-

sprechender Vorbereitung, mit Vorfreude zulebt und deren große Bilder nach Weihnachten in der Seele kraftvoll weiterleben.

### *Zu drei Hinweisen der Regie*

In dem Hinweis «Neuinszenierung der Weihnachtsspiele» in der «Ranzenpost» Nr. 7 heisst es: «Die jeweiligen Inszenierungen hängen mit den konkreten, gegenwärtigen Menschenkonstellationen zusammen.» Gemeint ist damit wohl die Kumpanei. Wie wahr! Wenn sich eine ganze Kumpanei dazu bereit findet, in einem Christgeburtsspiel mitzuwirken, in dem die Christgeburt und die Hirtenanbetung vom Zentrum weg auf die Seite geschoben werden, dann ist das Ausdruck einer konkreten, gegenwärtigen Menschenkonstellation. Es drängt sich einem die beklemmende Frage auf, ob wohl bisher schon die innere Beziehung zum Geschehen der Christgeburt so war, dass die Zuschauer von der spirituellen Substanz des Spielens nicht berührt werden konnten. Wenn nur Gemüthaftigkeit spricht, dann genügt das halt nicht mehr.

In diesem Jahr wurde das Paradeisspiel nicht aufgeführt. In der erwähnten Ranzenpost heisst es hierzu: «Das Paradeisspiel macht dieses Jahr eine schöpferische Pause und wird wieder inszeniert, sobald eine neue Menschenkonstellation mit einer neuen künstlerischen Intuition sich findet. Alles ist im Werden.» Das sind grosse Worte; sie wurden gewiss nicht nur so dahingeschrieben. Mögen alle, die eine Neusinszenierung dieses grössten der drei Weihnachtsspiele aus Oberufer sehen werden, seine gewaltigen Urbilder so erleben, dass sie sagen können: «Ja, alles ist im Werden»; - und dass sie nicht erleben: «...alles ist im Vergehen.»

Ein letztes Zitat aus der «Ranzenpost»: «Wir haben am Kräherwald eine lange Spieltradition, ohne welche die heutigen Aufführungen undenkbar wären. Es geht uns um Fortsetzung und Entwicklung, nicht um Neuanfänge.»

Diese Einschätzung empfindet man in Anbetracht des Entstandenen als peinlich. Die Neuinszenierungen setzen die lange «Spieltradition» nicht fort - und schon gar nicht entwickeln sie sie weiter, sondern sie zerschlagen sie. Das wäre allerdings nicht weiter schlimm, weil Traditionen als solche nicht unbedingt schützenswert sind. Schlimm aber ist etwas anderes: die Neuinszenierungen zerschlagen die lange Spielkultur, weil sie grosse geistige Urbilder auslöschen und Beliebiges an ihre Stelle setzen.

### *Abschied von den Spielen*

Es ist sehr unwahrscheinlich, dass die Neuinszenierungen die Schüler wieder stärker ansprechen werden oder wieder mehr Menschen anziehen werden als die alten. Kommen wir am Ende auf die Eingangsfrage zurück, weshalb die Spiele eigentlich gespielt werden, dann müssen wir nüchtern und ehrlich erkennen: wenn sie so, wie sie dargeboten werden, von immer mehr Menschen als entbehrlich betrachtet werden, dann ist ihre Zeit vorüber. Anstatt sie durch immer neue Regieeffekte («Künstlerische Intuitionen») weiter zu verfremden, wäre es besser, die Aufführungen einzuschränken - sie zum Beispiel einige Zeit hindurch nur alle drei Jahre aufzuführen - oder von sich aus ganz aufzugeben, wie es ja doch kommen wird.

Vielleicht haben die Spiele im 20. Jahrhundert ja noch einmal eine grosse volkspädagogische Aufgabe gehabt, die sie erfüllt haben; und vielleicht bedürfen die Menschen dieser Spiele gegenwärtig nicht. Natürlich wäre ihr Verschwinden ein grosser Verlust - aber wie viel grosse und echte Kultur ist im 20. Jahrhundert nicht weltweit zerstört worden und verloren gegangen?

So wird das Kapitel «Oberuferer Weihnachtsspiele» bald geschlossen sein. Der entstehende kulturelle Freiraum könnte eine Saugwirkung entwickeln: aus dem Zentrum der geisteswissenschaftlich erneu-

erten Kultur könnte ein ganz neuer Weg zu künstlerisch gestalteten christlichen Festen gefunden werden.

Vielleicht ist der Künstler schon geboren, der ihn zu gehen vermag.

## Wünsche zum Inhalt des Rundbriefes von Annemarie Ehrlich

Lieber Werner

Gerne schreibe ich dir ein paar Zeilen über den Rundbrief. Ich persönlich habe viel Interesse an dem, was in der Welt passiert, wo etwas Neues versucht wird, wo etwas in die «Brüche» geht, wo Versuche gemacht werden, die Eurythmie anders anzubieten, usw. Also regen Austausch über das praktische Anwenden, wodurch etwas besonders gut gelungen ist, was Teilnehmer erleben an der Eurythmie, wo es «weiter» geht. Auch Entdeckungen, die ich am Element, oder Methode, oder Gedicht gemacht habe. Keine zu langen theoretischen Abhandlungen, nicht zu viel und zu lange Berichte über Zusammenkünfte oder Kurse! Wohl anbieten der Kurse, damit eine reiche Auswahl möglich ist.

Einmal im Jahr wäre genug, dann besonders gut vor Weihnachten, weil die Weihnachtszeit eine Ruhe in sich hat, wo das alte und neue Jahr überblickt werden kann.

Etwas ganz Äusserliches: gelbe Überschriften kann ich kaum lesen!

*Mit herzlichem Gruss  
Deine Annemarie*

## Etwas zu den Stil-Angaben für die Kulturepochen von T. Kisseleff überliefert

Brigitte Schreckenbach, Bad Liebenzell

Es ist verwunderlich, daß die Angaben für die Kulturepochen, die Rudolf Steiner an Tatjana Kisseleff, der damals verantwortlichen Eurythmistin in Dornach, gegeben hat, heute so wenig bekannt sind. In ihren Erinnerungen an die Eurythmearbeit mit Rudolf Steiner schreibt sie leider kaum etwas darüber, aber ihren Schülern übermittelte sie die Angaben.

Diese sind, wie so vieles von Rudolf Steiner für die Eurythmie Gegebene, so schlicht und einfach und doch so aufschlussreich und bedeutend.

Da heisst es: Um die Geisteshaltung der alten Inder darzustellen, müsste man eine Baueurythmie entwickeln, aber das wollen wir doch nicht! – Verständlich wird das, wenn wir die tieferen Beschreibungen durchstudieren, die Rudolf Steiner über die Eigenheiten der geistig-seelischen Verfassung der Menschen der ersten Kulturepoche gegeben hat. Danach lebte der Mensch mit seiner physischen Leiblichkeit noch ganz geistverbunden, ähnlich, wie wir es heute noch beim Kleinkind erleben. Der Mensch nahm den Geist durch die Nahrung auf und war dadurch mit seinem Geistwesen völlig der äusseren Welt hingegeben, die für ihn aber noch ganz geistdurchdrungen und beseelt war. Auf einer hohen Stufe der Intuition wäre dies wahrzunehmen. Um es eurythmisch darzustellen, kämen wir aber ganz aus dem Eurythmischen heraus, zu ähnlichem wie dem Bauchtanz.

In der persischen Kulturepoche ringt sich der Mensch mit seinem Geistseelischen schon mehr aus der Leiblichkeit heraus. Wenn wir aus dieser Zeit etwas darstellen wollen, so muss es ganz aus dem Oberarm heraus geschehen. Vorsichtig und fragend, tastend wendet sich der Mensch dieser Zeit



der Aussenwelt zu. Zum Üben ist es eine ausgezeichnete Schulung. Für künstlerische Darstellungen auf der Bühne muss es sehr beherrscht, gekonnt sein, die noch nicht bewussten Unterarme und Hände könnten sonst gewalttätig oder plump wirken. Es gäbe ein falsches Bild der noch vorhandenen tiefen Geistigkeit des persischen Menschen. Diese muss dabei stark in Erscheinung treten. Nur die «Werkzeuge» zum Bearbeiten der physischen Welt sind noch schlafend, kaum vom Geistseelenwesen durchgestaltet.

Der Ägypter ist schon zum Beherrschen der Unterarme durchgedrungen. Seine Hand ist noch schlafend, oder hat, als Fortsetzung des Unterarmes noch keine Eigenbewegung, auch das Handgelenk ist noch nicht vom Bewusstsein ergriffen.

Erst für die griechische Epoche sehen wir das Handgelenk beweglich werden und die Hand wird frei zu jeglichem spielerischem Gestalten. Der ganze physische Leib ist nun ergriffen.

Die heutige Zeit, die die Bewusstseinsseele entwickeln und zur Darstellung bringen soll, zeigt das eurythmisch dadurch, dass der Mensch mehr oder weniger weit über seine Hände hinaus in den Raum strömt, sich bemüht, diesen zu erfassen, zu durchdringen, mit seinem Geistseelenwesen zu erfüllen.

Diese Schritte einer grossen Menschheitsentwicklung zeigen eurythmisch eine entgegengesetzte Bewegungsrichtung wie die, die wir aus der Toneurythmie kennen.

# VERSCHIEDENES

## Eurythmie und Mutterschaft

*Erdmuthe D. Worel, CH-Selzach*

Was haben Eurythmie und Mutterschaft überhaupt miteinander zu tun? Geht es hier nicht um Privat-Angelegenheiten, die jeder mit sich selbst abmachen muß? Gibt es nicht auch eindeutige Dogmata, aus welchen sich leicht Verhaltensvorschriften für alle mögliche Probleme ableiten lassen? Daß diese Dogmata nicht so eindeutig sind und oft wenig hilfreich, zeigt die Tatsache, daß Fragen wie die folgenden immer wieder neu von Betroffenen erlebt und gestellt werden:

- Sind Eurythmie und Schwangerschaft unvereinbar?
- Schadet Eurythmie dem Kind - oder umgekehrt?

Wann darf eine Mutter eurythmisch tätig werden? Blickt man auf Biographien, in welchen die Beziehung von Eurythmie und Mutterschaft eine prägende Rolle spielt, so kann man sehr bald bemerken, daß schnelle Fertig-Antworten wenig brauchbar sind für ein Verständnis der oft existentiellen Fragen, die mit diesem Thema zusammenhängen.

Wie zeichenhaft steht vor meiner Erinnerung ein gemeinsamer Auftritt zweier höchst unterschiedlichen Eurythmistinnen, die auf geheimnisvolle Weise eine innere Gemeinsamkeit verband. Zwei Individualitäten, die es schafften, im Künstlerischen eine starke, über das Persönliche hinaus wirkende Ausdruckskraft zum Erlebnis zu bringen. Diese Beiden verband nicht «nur» ihre künstlerischen Willensimpulse, sondern auch ein besonderes biographisches Element: Beiden war durch die Erfahrung der Mutterschaft ein anderer Zugang zur

Eurythmie erschlossen worden.

Für viele Frauen, die ihren Lebensweg in der Eurythmie suchen oder bereits gefunden haben, bedeutet die Mutterschaft eine Zäsur, welche die weitere eurythmische Entwicklung für lange Zeit unter- oder gar abbricht. Angesichts langer Zeiträume ohne das Lebens-Element der Eurythmie, angesichts der Veränderungen der eigenen seelischen, ätherischen und physischen Leiblichkeit, angesichts des Verlustes von mädchenhafter Anmut und Leichtigkeit, durch die wachsende Leiblichkeit des Kindes von Erdschwere verdrängt, verlieren viele Eurythmistinnen den Mut und entsagen für den Rest ihres Lebens der Arbeit an ihrem ureigenen biographischen Impuls.

In vielen Gesprächen mit «Eurythmie-Müttern» begegnete mir Trauer und Resignation, sogar Verzweiflung, und entfachte einen Sturm von Fragen. Einige davon seien hier wiedergegeben:

- Welche Verwandlungen erfährt die Leiblichkeit durch die Schwangerschaft und durch die enge Begleitung des heranwachsenden Menschen?
- Was geschieht mit dem Lebensleib?
- Was geschieht mit dem Seelenleib?
- Aus welchen Kräften arbeiten Eurythmisten, aus welchen die Mutter?
- Sind die Kräfte der Mutter erneuerbar oder gibt es eine Art Konto, von dem nur abgebucht wird?
- Mit dem Mutter-Sein geht eine Art Abdämpfung einher. Wie erhellt man diese Kräfte?
- Mutterschaft verändert die Eurythmisten - welche Qualitäten entstehen dabei?
- Welche besonderen Fragen entstehen durch mutterschaftsbedingte Eurythmie-Abstinenz?
- Wie kann der mit der Mutterschaft er-

worbene innere Reichtum dem eingerosteten physischen Leib zu neuer eurythmischer Geschmeidigkeit und Ausdrucksfähigkeit verhelfen?

- Wie kann man «Mütermusen» Mut machen, sich mit der weltumspannenden Arbeit an der Eurythmie wieder zu verbinden?

Vor einigen Jahren bildete sich ein kleiner Kreis von Menschen, der im Rahmen der Medizinischen und der Sektion für Redende und Musizierende Künste verschiedene Gesichtspunkte dieses Themas untersuchte. Folgende Grundzüge umreißen die Aufgabenstellung dieser Arbeit:

- Wie kann man Erkenntnis-Sicherheit gewinnen, die der einzelnen Eurythmistin ebenso wie ihrem sozialen Umfeld die Urteils-Grundlagen erschließt, auf denen sie ihr Verhalten in der individuellen Situation begründen und die jeweiligen Fragen von Eurythmie und Mutterschaft konkret und sachgemäß lösen können?
- Wie können Eurythmie-Mütter, Menschen also, die beide Wege erfuhren, ermutigt werden, nach ihrer Mutterschaft den eurythmischen Weg wieder unter die Füße zu nehmen?

Für die Aufgabe, die Zusammenhänge von Mutterschaft und Eurythmie zu untersuchen, sind verschiedene Wege möglich. Dieses vielschichtige Thema kann zunächst einmal in Form von Fragen beleuchtet werden.

- Man kann mit den Instrumenten der Menschenkunde Ursprünge und Wirkungen von Mutterschaft und Eurythmie studieren und erforschen, welche Gemeinsamkeiten, Überschneidungen, Wechselwirkungen und gegenseitige Beeinflussungen gefunden werden können.
- Man kann die Entstehungszeit der Eurythmie und die Biographien der ersten Eurythmistinnen befragen, sowie die do-

kumentierten und auch die mündlich überlieferten Äußerungen Rudolf Steiners zu diesem Thema untersuchen.

- Man kann auch die konkreten individuellen Situationen von Menschen erfragen, welche die Begegnung von Eurythmie und Mutterschaft in sich selbst erleben, diese Erfahrungen zusammentragen, als «Phänomene» im Sinne der Goetheschen Methode, und versuchen, ihre Sprache zu verstehen.
- Neben das eigene Erleben der Eurythmistinnen, die Mutter werden oder waren, stellen sich die Beobachtungen solcher Situationen, die besonders von Eurythmie-Ausbildern und eurythmische Mütter betreuende Ärzten gemacht werden.
- Schließlich lassen sich vielleicht in den Biographien von «Eurythmie-Kindern» im Sinne Novalis' Zeichen und Figuren der besonderen Beziehungen von Eurythmie und Mutterschaft entdecken.

Im Folgenden sollen Aspekte von Eurythmie einerseits und von Mutterschaft andererseits angedeutet werden, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, als Anregung für das notwendige Gespräch.

*Was ist das Motiv, Eurythmist zu werden?*

Eurythmist wird man meist nicht von vorneherein, um sich in den Dienst des Wesens Eurythmie zu stellen, sondern aus unterschiedlichsten persönlichen Beweggründen. Die wirklichen Willensmotive sind zunächst meist unbewußt. Erst im Laufe der Ausbildung und des Übens entsteht eine Begegnung mit dem Wesen Eurythmie. Zu ihm führt ein klarer, Ich-getragener Willensweg. Wie sehr der eurythmische Weg ein solcher vom Ich getragener Üb- und Schulungsweg ist, zeigt sich um so deutlicher, je intensiver man auf diesem Weg unterwegs ist.

*Was ist das Motiv, Mutter zu werden?*

Es ist noch viel instinktiver, verborgener und nur selten wirklich bewußt, abgesehen von

einer unbestimmten selbstbezogenen Sehnsucht. Aber kann man wirklich ein Kind wollen, im Sinne eines aktiven Willens? Ist nicht vielleicht jedes Kind in diesem Sinne ungewollt, auch weil man ja gar nicht weiß, was da kommt? Die Mutter wird das Instrument des «fremden» Werde-Willens, ihr Weg ist (zunächst) ein passiver, empfangender, von *Reaktion* bestimmter Weg. Mit der Entwicklung des Kindes bis zum Ende der Pubertät wird dieser Weg zunehmend aktiver, den eigenen Willen und die kreative Gestaltungs-, aber auch die Abgrenzungs-Fähigkeit der Mutter herausfordernder. Die erwünschte und ersehnte Schwanger- und Mutterschaft verändert ihren selbstbezogenen Charakter durch das Lauschen auf das Andere, Neue - man wird selbstloser. Das Wesen des Kindes steht im Mittelpunkt.

Eurythmist wird man aus eigenem Antrieb: Es ist ein Willensweg, der zur Verbindung mit dem Wesen der Eurythmie führen kann. Eurythmist wird nur, wer innerlich und äußerlich an sich arbeitet.

Nach seiner Ausbildung wird der Eurythmist auf die Menschheit «losgelassen» und erlebt Ideal und Wirklichkeit wie zwei Paar Stiefel. Immer hat man dieses Licht der Eurythmie in sich und große, menschheitsverwandeln-de Ziele im Herzen. Welch Erlebnis, wenn Schüler oder Laien diese Idealkraft spüren und die Tragfähigkeit und Tiefe der Eurythmie! Physischer Leib und Ätherleib werden das Mittel, sie werden sozusagen in den Dienst genommen für ein großes Ideal und werden dabei wie verwandelt. Dieser Weg der Selbst-Verwandlung muss ganz bewusst mit dem Willen gegangen werden: Es ist die Arbeit des höheren Menschen an seinen Wesensgliedern, die durch das bewußte unablässige Üben zum Schulungsweg wird.

Wie ist das bei den Müttern? Mutter wird man kaum aus eigenem Antrieb: Es ist ein Willensweg, der sich in den Werde-Willen des Kindes fügt und über lange Zeit mit dem Wesen des Kindes verbindet. Natur und

Kind(er) arbeiten an der Mutter - manchmal ist es für die Mutter schwer, in diesem Ringen die Führung zu behalten. Ja, man kann sich fragen, ob Kindheit und Jugend mit Trotzalter, Rubikon-Zeit, Pubertät und allen anderen Klippen nicht auch um der Mütter willen erforderlich sind, damit sie wieder zu ihren eigenen Willens- und Lebensimpulsen zurückfindet und dadurch ihrem Kind die Begegnung mit jener Individualität ermöglicht, die es sich zur Mutter gewählt hat.

Auch als Mutter - mit oder ohne Diplom - hat man Ideale, auch hohe Ideale. Die aber werden durch das Wesen des Kindes und seine individuelle Entwicklung verwandelt. Die Mutter stellt ihre Ideale in den Dienst des Werdenden. Sie ordnet ihr Ich und ihren Seelenleib in die Bildeprozesse des werdenden Kindes ein, sie stellt ihre Wesensglieder in den Dienst der kindlichen Entwicklung, Ihren Schulungsweg prägen geübte Treue und Geduld.

Was unterscheidet denn Mütter mit (Eurythmie-)Diplom von Müttern ohne Diplom? Als Eurythmistin hat man (meist) gelernt zu üben. Man wird fähig, mit Prozesshaftem umzugehen. Dadurch ist man vielleicht für das Wahrnehmen feiner Prozesse ein wenig offener. Als Mutter schult man diese Fähigkeit nun nicht mehr im Künstlerischen, sondern im Bereich des Mensch-Werdens, an sich selbst und bei anderen. Die Mutter arbeitet ständig an Hüllen, sie rundet die Kanten des Lebens. Neben der Sorge für das leibliche Wohl besorgt sie die altersgemäße Entwicklung des sittlichen Menschheitsbewußtseins im Kinde in den großen Entwicklungsschritten der drei ersten Lebens-Jahrsiepte. Diese Entwicklung bedeutet zugleich einen individualisierenden Ablösungsprozeß, der für Mutter und Kind Freuden und Schmerzen mit sich bringt. Die Mutter begleitet den heranwachsenden Menschen auf dem Weg zum Ergreifen seiner Individualität und seiner Willensimpulse. Dieser Weg der Ich-Werdung; ist er nicht ähnlich wie der euryth-

mische Weg ein Willens- und Schulungsweg, der über die Fähigkeit zur Selbst-Verwandlung zur Verbindung mit dem eigenen geistigen Wesen führen kann und zu den Impulsen, die der Mensch für sein Leben mitbringt?

Könnte es sein, daß die im Überwinden des eigenen Selbst und im Wahrnehmen subtiler Prozesse geübte *eurythmische* Mutter besonders wach sein kann im Begleiten des Heranwachsenden auf seinem individuellen Weg der Selbst-Verwandlung? Vielleicht sollten nur Eurythmistinnen Mütter werden?

Ist nicht der Eurythmist stets im Kampfe mit sich selber? Ich hörte einmal vor einer Eurythmie-Aufführung den Satz: «Es ist mir egal, wie ihr die Aufführung macht - Hauptsache, ich glänze!» Diese extreme Formulierung ist in ihrer Kraßheit sicher nicht repräsentativ, zeigt aber die Richtung dieses Kampfes, den der Eurythmist führt, neben dem Kampf gegen das Erstarren in der Routine von Technik, Bewegungen, Formen und Gesten.

Ist eine Mutter nicht auch ständig im Kampfe, um in der Gewohnheit ihrer Fürsorge nicht sich selbst und ihre Impulse zu verlieren?

Aber bedeutet dies, daß man erst Mutter gewesen sein muß, um aus dem Erlebnis des im eigenen Schoß werdenden Wesens und seiner selbstlosen Pflege die Fähigkeit zu gewinnen, die eigenen Antriebe und Bedürfnisse opfern zu können, um die eigene Bewegungsorganisation ganz dem Wesen Eurythmie zur Verfügung zu stellen? Heißt dies, daß eine Eurythmistin Mutter sein soll - oder gerade nicht? Vielleicht sollten nur Mütter Eurythmistinnen werden?

Ist die Befangenheit, sich als Mutter mit (Eurythmie-)Diplom nach langen Jahren der Mutterschaft wieder aktiv in die eurythmische Arbeit zu stellen, nur Ängstlichkeit? Oder ist sie nicht auch eine Reaktion auf die Skepsis und die Vorurteile, welche der «Hausfrauen» - oder der Mütter-Eurythmie

entgegenschlagen?

Der eurythmische Weg ist ein aktiver, aktionsgeprägter Weg. Im Verlauf dieses Übungsweges ändert sich sein Charakter: Man wird im Vertiefen der Eurythmie immer mehr zu einem Lauschenden, Empfangenden, der gestaltend reagiert auf die Äußerungen des Wesens Eurythmie, seinen Willen zu erfüllen suchend.

Wenn man mit einem Programm, einem Stück, einem Laut oder Klang wirklich lange genug «schwanger» geht, wenn man gewissermaßen durch Vorwehen, Senkungswehen, und schließlich Austreibungswehen treu hindurchgeht, kann man erleben, daß die Begegnung mit einem Wesen möglich wird, als in die Sichtbarkeit tretende Erfüllung eines Ideals, nicht durch die eigene Anstrengung allein, sondern durch Zusammenschluss mit einer grösseren Kraft.

Mein Beitrag möchte eine Anregung zur Beschäftigung mit diesem großen Thema sein. Es ist vorgesehen, im Rahmen der Sektion für Redende und Musizierende Künste weitere Formen für die Arbeit an dieser Aufgabe zu entwickeln, u.a. auch eine Rundfrage an alle Menschen, die bereits Erfahrungen in diesem Bereich der Eurythmie gemacht haben.

## Der «Tierkreis» - gemalt von Elena Zuccoli

*Carmen Starck*

Elena Zuccoli war nicht nur eine grosse Eurythmistin, sie war auch sehr mit der Malerei verbunden. In ihrem Bild «Der Tierkreis» können wir beide Künste vereint erleben. Sie griff die Angabe von Rudolf Steiner an Signe Neovius-Lundquist auf und malte den Tierkreis in den Farben der zwölf Stimmungen mit der angegebene Tierkreisstellung. Dazu auch die entsprechenden Tiere, aber die Tiere in der gegenüber-

stehenden Tierkreisfarbe.

Dieses Gemälde hat Elena Zuccoli Franz Lehnert vermacht. Kurz vor seinem Tode gründete er eine Stiftung und liess Drucke von diesem Bild anfertigen.

Der Wunsch von Franz Lehnert war, dass der Erlös aus dem Verkauf der Drucke dahin fließen soll, wo ein eurythmischer Zusammenhang Unterstützung benötigt.

In diesem Sinne ist «Der Tierkreis» von Elena Zuccoli in beiden Buchhandlungen auf dem Goetheanum-Gelände erhältlich.

Das Original Bild ist kürzlich als Leihgabe dem Eurythmeum Elena Zuccoli überreicht worden.

## Farbiger Druck des Quintenzirkels

für Eurythmisten, gemalt nach Anregungen Rudolf Steiners

Grösse 56 x 76 cm

Kosten CHF 50.- zuzüglich Porto.

Erhältlich bei:

- D. Volkart, Hauptstr. 15, CH-4143 Dornach

- Buchhandlung am Burggraben

Burggraben 27, CH-9000 St. Gallen

- Volkart

Stadthausstr. 115, CH-8401 Winterthur

## Preiswerte Eurythmikleider für Schulen in diversen fröhlichen Farben

An der Welt-Eurythmielehrer-Tagung wurde die Eurythmikleider Initiative präsentiert. Verschiedene Schulen haben die Gelegenheit bereits ergriffen. Die gelieferten Kleider haben sich bei Eurythmieaufführungen schon mehrfach bewährt.

Wer kennt ihn nicht, den enormen Aufwand für eine Eurythmieaufführung mit einer Klasse. Die Nerven sind schon blank und passende Kleider nicht vorhanden oder alt und zerschissen!

So wenigstens ging es mir immer wieder.

Das vertraute ich offenbar den richtigen Leuten an, so dass die EURYTHMIE-KLEIDER INITIATIVE zustande kam.

Da das Interesse weiterhin besteht richten wir die Produktion so ein, dass zweimal im Jahr die bestellten Kleider ausgeliefert werden können. Hohe Investitions- und Lagerkosten entfallen und wir können sehr preiswert liefern. Faire Produktions- und Handelsbedingungen sind gewährleistet.

*Thomas Ecknauer*

Sie sind interessiert?

Bestelltermine: Johanni / Weihnachten

*JHG Jakobsberger Handels GmbH*

*Giornicostrasse 239, CH-4059 Basel*

*Tel: +41-61-363 94 77 Fax: +41-61-363 94 78*

## Sehr geehrter Herr Barfod

vor einiger Zeit unterhielten wir uns. Unser Gespräch wurde unterbrochen und konnte nicht zu Ende geführt werden. Dies vergaß ich nicht, möchte es ausgleichen. Deshalb erzähle ich Ihnen eine Geschichte, die Sie interessieren wird.

Im Kibbuz Harduf in Israel gibt es zwei Mitarbeiter, große, starke Männer, der eine ist Jacov. Der Name des anderen ist mir entfallen. Jacov erzählt: Mein Freund und ich waren jung, eben zum Einzelkämpfer ausgebildet in der israelischen Armee. Das ist wohl die härteste und brutalste Ausbildung, die es gibt. Sie sind fertig, strotzen vor Kraft, haben Urlaub. Sie beschließen nach London zu fliegen, das wollen sie kennenlernen. Sie wandern durch die Stadt, erleben so manches. Ihr Gang - der überstarker Männer - ist rollend. Sie sehen ein Plakat «Eurythmie-Aufführung». Da gehen sie hin. Sie sehen, sind begeistert, beschließen: Das lernen wir. Sie werden tatsächlich beide Eurythmisten, haben durchgehalten, sind ausgebildete Eurythmisten.

Aber, so Jacov, du glaubst es nicht, nach 6 Wochen waren wir beide so schwach, wir konnten kaum einen Arm, ein Bein heben!

Er lachte herzlich in der Erinnerung.

Daran ist bemerkenswert, daß Kraft nicht gleich Kraft ist. Man sollte meinen, gut ausgeformter Muskel ist hier wie da gut. Keineswegs. Eine brutal-aggressive Training ist nicht dasselbe, wie eine ganz andere. Eurythmie fordert ganz gewiß die Muskeln heraus, aber eben ganz anders als die der Soldaten.

*Dies mit herzlichem Gruß  
Hans Dackweiler*

## **Liebe Eurythmistinnen, Liebe Eurythmisten,**

für den Herbst haben wir wieder ein interessantes Sortiment an *Baumwollstrumpfhosen* für Sie. Geben Sie uns kurz Bescheid und wir schicken Ihnen unsere Unterlagen zu.

*Kaesbach TanzSchuh OEG  
Nonntaler Hauptstr. 18, A-5020 Salzburg  
Tel: +43-662-845991  
Fax: +43-662-845993  
e-mail: info@kts.at  
www.kts.at*

Dieser Rundbrief wendet sich an alle ausgebildeten Eurythmisten, alle ausgebildeten Sprachgestalter/Schauspieler und alle Musiker, die um die in der Sektion gepflegten Künste und ihre anthroposophischen Quellen bemüht sind. Der Rundbrief erscheint zweimal jährlich und wird durch Spenden getragen.

*Redaktionsschluss für das Osterheft 2002 ist der 15. Februar 2002  
für das Michaeliheft 2002 der 15. Juni 2002*

Werner Barfod (Redaktion) und Johanna Wildberger bis 31.12.2001 (Administration):  
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. 35 · Michaeli 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*



