

The background features a central, irregularly shaped piece of red paper with a white border, set against a grey, textured background. The red paper has some lighter, wavy patterns on it, suggesting it might be a piece of fabric or a specific type of paper. The overall composition is abstract and modern.

Rundbrief der
Sektion für redende
und musizierende
Künste

Ostern 2002

VORWORT

Liebe Leser!

Seit dem letzten Rundbrief ist die Welt um uns und in uns noch herausfordernder geworden. Die Frage nach der Existenz unserer Künste und unserer Arbeit überhaupt stellt sich eindringlicher. Das gilt hier am Goetheanum genauso wie in der ganzen Welt.

Sie haben von den Veränderungen in der Schauspiel-Bühne am Goetheanum gelesen. Damit die Arbeit weitergehen kann, braucht es Risikobereitschaft von allen. Das Projekt: *«Faust» von Goethe* in bescheidener Ausstattung neu zu inszenieren unter der Leitung von Wilfried Hammacher, ist unsere nächste Herausforderung. Das wird nur möglich sein, wenn es uns gelingt, dafür alle Freunde in der Welt zu engagieren, mitzufinanzieren. Dann werden wir auch in Zukunft ein Ensemble am Goetheanum haben können. Zur Weihnachtstagung 2001 erlebten wir alle vier Mysteriendramen in substantieller, kraftvoller Darstellung. Mit zwei neuen Schauspielern im Ensemble wird es möglich, weiterzuarbeiten, um die *vier Dramen Rudolf Steiners* auch in der Sommertagung aufzuführen. Helfen Sie mit, dass die Arbeit im Herbst weitergehen kann mit der Faust-Einstudierung!

Die *Arbeit in der Sektion* hat enorm zugenommen. Auf allen Gebieten sind akute Aufgaben und brennende Fragen zu lösen. Für die Musikabteilung konnte *Michael Kurtz* als Mitarbeiter gewonnen werden. Seine vielen Kontakte zu Musikern der Gegenwart sind sehr hilfreich (die neueste Biographie über Sofia Gubaidulina stammt von seiner Hand). Die öffentlichen Musiker-Tagungen in der Begegnung der Kulturen sind dadurch möglich zu realisieren. Für die Sprachgestaltungsabteilung arbeitet *Agnes Behrens* mit, um die vielen verschiedenen Arbeitsgruppen und Arbeitstagungen zu betreuen. Beide Mitarbeiter sind für 25 % angestellt und müssen in diesem Jahr auswärtig finanziert werden.

Einige Tage vor Erscheinen des Rundbriefes hoffen wir, viele Eurythmisten in der Arbeitstagung vom 1. bis 5. April 2002 am Goetheanum zu begrüßen. Im Februar hat das zweite Eurythmie-Begegnungs-Wochenende mit wiederum drei verschiedenen Projektgruppen mit intensiven, fruchtbarem Austausch und Wahrnehmen stattgefunden.

Im Januar hatten wir eine intensive Puppenspielertagung mit vielen neuen Versuchen, neue Gefilde zu betreten.

Sie werden im Bühnenforum aktuelle Auseinandersetzungen mit den gegenwärtigen Fragen finden. Bei den inhaltlichen Beiträgen haben wir wiederum einiges weglassen müssen oder nur einen 1. Teil abgedruckt, damit das Heft nicht zu umfangreich und zu teuer wird.

Beachten Sie bitte die Seite mit den ausgewählten Sektionsveranstaltungen, damit Sie zeitig planen können.

Die Beiträge für den Rundbrief sind leicht angestiegen, decken aber noch immer nicht unsere Unkosten! Wir werden ab sofort daher ein Abonnement einrichten. Sie finden entsprechende Informationen dem Rundbrief beigelegt. Bitte *senden Sie die Antwortkarte* zurück, wenn Sie weiter den Rundbrief erhalten wollen.

Mit den besten Wünschen

Ihr

Werner Barfod

INHALTSVERZEICHNIS

Bühnenforum

Worte Rudolf Steiners	4
Eurythmiekrise? – ein Aphorismus (M. Habekost)	4
Sorge um die Zukunft der Eurythmie (R. Kolben)	5
Kritik-Kultur: eine notwendige Besinnung (E. Reepmaker)	7
Ein Versuch wieder auf den Weg zu kommen (A. Stott)	9
Eurythmie-Begegnungen (J. Starke)	9
Eurythmie zwischen Selbstverlust und Neugewinnen (B. Sattler)	10
Wohin geht die Eurythmie? Aufzeichnungen eines Vortrages von Werner Barfod (Ch. Bamford)	11
«Was des Künstler's Herz bewegt» (A. Plocher)	14
Gibt es eine Krise in der Eurythmie? (Ph. Beaven)	15
Eine Pressestimme aus Bochum	17
Publikumsstimme (Göttingen)	17

Inhaltliche Beiträge

Die Zahl bei Beethoven – I. Teil (R. Kolben)	18
Über die verschiedene Ebenen eines Win- kels in der Eurythmie (E. Zwiauer) ...	24
Gedanken über die Form der Leier (Chr.-A. Lindenberg)	27
Vom Lichtatem des Klavierspielens (D. Killian)	33
Die ephesischen Mysterien, die Kategorien des Aristoteles, das mittelalterliche Rosenkruzertum und die Eurythmie (Th. Göbel)	38
Charakter und Verhalten des Künstlers im Ton-Kurs – II. Teil (A. Stott)	44
Ergänzung zu den Angaben von Rudolf Steiner zur Grundstein-Meditation (Chr. Custer/E. Froböse)	51

IAO in der Darstellung des eurythmischen Grundstein-Spruches (H. Steiner) ...	52
Keine Tonwinkelgesten mehr für die Ton- eurythmie? oder Kann die Toneuryth- mie überleben? (A. Stott)	54
Die Eurythmie und der Auferstehende oder Die Wiederkunft des Christus im Ätherischen (O. Testi)	60
Von den Bewegungsimpulsen des menschlichen Ätherleibes I. Teil (R. Bock)	62
Die drei Seinsebenen des Tones I. Teil (H. Ruland)	65
Hat die Puppe eine Seele? (Chr. v. Schilling)	68
Vom Schwerpunkt der Marionette (Chr. v. Schilling)	69
Puppenspiel (U. Ohlendorf)	70

Berichte

Eurythmie bei der Gedenkfeier im Krematorium Rotterdam-Süd (G. v. d. Akker)	73
Bericht vom Augenheileurythmie-Kurs in Portland, Oregon, USA (V. Efta) ...	74
Eurythmie-Sommerwoche in Belgien (M. Meursing)	75
«SYNANON – Leben ohne Drogen» – Die Fähigkeit der Eurythmie, das kämpfende Ich zu stärken (L. Smith) ..	75
«Toneurythmie unter therapeutischem Aspekt» Tonheileurythmie-Tagung im September 2001 am Goetheanum (B. v. Plato)	77
Von Jugend in Bewegung zu Jugend in Herausforderung (G. Isbaner, C. Elydir) 79	
«Jugend in Bewegung ...» – Was wir wollen? Eurythmie machen und rezitieren! (F. Schaller)	79
Wie geht es weiter nach der staatlichen Visitation an der Hogeschool Helicon, NL-Den Haag (H. Daniel)	80

Bericht von der Toneurythmie-Tagung in Den Haag (H.-U. Kretschmer)	81
Eurythmie in Armenien (S. Hartyungan) . 82	
Eurythmieschulen im Gespräch (A. Storch)	83
Seminar für Sprachkunst und Gestik (E. Gold)	83
«Peer Gynt»-Projekt in Mannheim (J. Bleckmann)	84
Eröffnung Dorion School of music therapy in Beaver Run, USA	87
«Bewegung in der Stille – Stille in der Bewegung» Bericht über die sieben Arbeitstreffen für Musiker und Eurythmisten im Rudolf Steiner Haus Stuttgart (D. Hattori)	87
«Vom Wesen des Figurenspiels» Bericht (Chr. Dressler)	89
«Märchen-Inszenieren mit Marionetten» mit Carmen Acconcia (M. Keller)	90
Das Unternehmen Gilgamesch ein europäisches Projekt (G. Pohl, Chr. Bosshard)	91

Nachrufe

Für Hildegard Bittorf (R. Dubach)	94
Inge Schwarz (T. Barkhoff)	94
Ute Schmid (Dr. S. Sebastian)	96
Margarete Weber (R. und Chr. Sydow) . . .	98
Nina Maria Rice (U. Cornish)	100

Tagungen

der Sektion für Redende und Musizierende Künste am Goetheanum	102
--	-----

Ankündigungen zu Tagungen / Fortbildungen / Bühnenprogrammen

- Eurythmie	103
- Sprache	111
- Musik	112
- Puppenspiel	113

Biographisches

«Der Stern ganz da oben ...» (M. Brühl) . 114
M. Proskauer mit 90 Jahren (M. Stott) . . . 117

Buchbesprechungen

Ernst Moll: «Die Sprache der Laute. Buchstaben-Namen und – Zeichen alter europäischer Alphabete im Lichte geisteswissenschaftlicher Erkenntnisse.» (D. Hartmann)	118
Eurythmische Grundlagenarbeit – Werner Barfod «Tierkreisgesten und Menschenwesen – Ein Weg zu den Quellen der Eurythmie» (B. Wagner) . . 119	

Veröffentlichungen

«Black Earth: a New Mystery Drama» von Christopher Marcus (A. Stott) . . 122	
Zum Erscheinen von Hans Ulrich Kretschmers «Grundlagen der Toneurythmie» (W. Barfod)	123
Ankündigung – Neuerscheinung «Studien zur Menschenkunde des Eurythmieunterrichts» von Rosemaria Bock (W. Barfod)	124
Übungswege zu den Quellen der Eurythmie: Ein Arbeitsbuch von Norman Francis Vogel (S. Kicey) 124	
Studien nach Skizzen und Angaben R. Steiners für die Eurythmie (J. Starke) . . 124	
Studienmaterial von Dietmar Ferger . . . 125	

Leserbriefe

Elektronische Sprachübertragung am Goetheanum (J. Ranck)	126
---	-----

Verschiedenes

Brief von A. Dubach-Donath an W. Kux . . 129
Ein Notschrei aus Bukarest (O. Gayer) . . 129

BÜHNENFORUM

Worte Rudolf Steiners

*zusammengestellt von Annemarie Bäschlin,
CH-Ringoldingen*

Schon im Jahre 1918 begannen die Besprechungen zur Veranstaltung öffentlicher Eurythmie-Aufführungen so, dass folgende Worte wie Richtlinien für das Auftreten in der Öffentlichkeit gelten können:

«... Alle diese Dinge sind ja geeignet, in uns das Bewusstsein hervorzurufen, dass wir gar sehr nötig haben, mit aller Entschiedenheit auf dem Boden unserer Sache zu stehen. Denn nichts könnte uns in schlimmere Verwirrung hineinführen, als wenn wir irgend welche Kompromisse schliessen wollten mit dem – nun, wovon die Aussenwelt meint, dass es das Richtige für uns zu tun wäre. Nur in den Prinzipien unserer Sache selbst müssen wir dasjenige finden, was uns die Richtung für unser Tun angibt. ... Und es wird vielleicht auch für die Eurythmie die Möglichkeit herankommen, mit ihr in die Öffentlichkeit einzutreten. Aber gerade dann müssen wir mit solch einer Sache auf dem allerfestesten Boden stehen, nichts anderes tun, als was lediglich aus unserer Sache selbst heraus folgt! Sonst würde sich sehr bald zeigen, dass – von einem gewissen Punkte ab – niemand glauben darf, dass ich in einer gewissen Sache, wenn es auf mich selbst ankommt, biegsam bin. Die meisten von Ihnen wissen schon, dass selbstverständlich überall da, wo es nicht auf etwas Prinzipielles ankommt, menschlich zu sein, das Menschliche in den Vordergrund zu stellen, ich in jeder Weise da mit allen Menschen mitgehe. Aber wo es sich darum handeln würde, dass an die Grenze angekommen würde, wo irgend etwas Prinzipielles verleugnet werden müsste – auch nur im Geringsten –, da würde ich mich nicht als biegsam erweisen. Wenn also in der jetzigen

Zeit, wo so vieles an Tänzerei gesehen werden kann – denn überall wird getanzt, das ist ganz schrecklich... –, wenn man da glauben würde – ich sage diese Sache nicht so ohne Begründung, obwohl ich auf nichts Konkretes hinweise, aber ich sage es doch nicht ohne Begründung –, dass wenn diese unsere Eurythmie jetzt vor die Öffentlichkeit treten würde, wir irgendwie uns binden sollten an eine journalistische Verständnislosigkeit, die irgendwelche Anforderungen stellte, so würde ich mich in der ganz entschiedensten Weise dagegen verwahren. Dasjenige, was Geschmacksrichtung ist, was Geschmacks-tendenz ist, muss lediglich aus unserer Sache selbst hervorgehen.» (17. August 1918; vgl. «Die Geschichte und die Bedingungen der anthroposophischen Bewegung im Verhältnis zur Anthroposophischen Gesellschaft» GA 258, S. 146.)

*Entnommen aus «Entstehung und
Entwicklung der Eurythmie», 3. Auflage
Dornach 1998, S. 216/217*

Eurythmiekrise? - Ein Aphorismus

Margareta Habekost, Helsinki

«Die Eurythmie» kann ebensowenig in der Krise sein wie «die Anthroposophie». Beide sind Ausdruck des gleichen Wesens. Sie können sich aber von dem Kreis der Menschheit zurückziehen.

Heute haben wir: Tradierte Eurythmie, Experimental-Eurythmie, Improvisations-Eurythmie und Vertiefende (meditativ-) Eurythmie; alles im Hinblick auf das Bühnengeschehen gedacht.

- Tradierte Eurythmie will «man» nicht mehr annehmen, da man sich als Student

und als Zuschauer übergangen, überflüssig, unbeteiligt erlebt.

- Experimental-Eurythmie: man will sein eigenes Ego erleben, erforschen, darbieten; ein auch in der übrigen Tanzkunst bekanntes Phänomen, das hier allerdings mit Hilfe der durch die Schulung erübten fließenden Bewegung einen eigenen Ausdruck bekommen kann.
- Improvisations-Eurythmie: man sucht das Gespräch mit anderen Künsten, passt sich ein und an und findet viel Zeigenswertes.
- Vertiefende Eurythmie: man bemüht sich, das Erlebnis so zu vertiefen, dass daraus die Gebärde des Lautes usw. sich gebiert. Hier haben wir es mit dienender Funktion zu tun, die nur von wirklich freiem Ich aus Selbstlosigkeit geleistet werden kann und deshalb zutiefst christlich ist.

Hier treffen wir wiederum auf die Art der Ausbildung und auch der Forschung. Betreiben wir die Ausbildung aufgrund der oben genannten «Eurythmie-Arten»? Wo steht der Ausbilder auf seinem eigenen inneren Weg? Wie ist der Stand der Forschung? In den vergangenen Jahren ist viel Bemerkenswertes über Eurythmie geschrieben worden; es war oft ein Weg «nach aussen», eine Erfassung von Hintergründen, Wesensgliederverständnis usw. Können wir auch den Weg «nach innen» verbal erfassen in der Vertiefung des Erlebens, das z.B. schliesslich zur reifen Gebärde eines «I» in einer Gruppe wird, die Eurythmie nicht kennt, aber in der gemeinsam durch Erleben gefundenen Gebärde das tiefe «Aha-Erlebnis» durchschreitet?

Wer lange mit Eurythmie gelebt hat, hat erfahren können, dass der Weg zum Wesen Eurythmie ein langer ist und ohne ein Empfindungsverständnis dessen, was ethischer Individualismus ist, nicht zum Ziele führt, welches darin besteht, aus voller Freiheit und Eigeninitiative Laute, Sprachgebärden usw. selbstlos sichtbar zu machen. Das ist natürlich nicht mit Selbstaufgabe zu ver-

wechseln sondern im Gegenteil ein Ergebnis auf dem Weg zur Selbstfindung in höchstem Grade. Also: EURYTHMIE-KRISE ? – EURYTHMISTENKRISE ???

Sorge um die Zukunft der Eurythmie

Robert Kolben, München

Seit dem sommerlichen Eurythmiefest wird um den Begriff Eurythmie gestritten. In diesem Beitrag geht es nur um diese Diskussion, nicht um die Dornacher Woche selber.

Ich verstehe den ganzen Trubel nicht. Die Eurythmie ist ein Geschenk Rudolf Steiners, also ist die Eurythmie das, wie er sie definiert hat: sichtbare Sprache, sichtbarer Gesang. Er hat auch gesagt, was darunter zu verstehen ist: Zu allem Gehörten bewegt sich der Ätherleib und die Eurythmie macht diese Bewegung sichtbar. Mit «Gesang» meinte er gerade nicht den Gesang mit der Stimme, sondern den des Ätherleibs. Nur Instrumentalmusik sollte durch Eurythmie begleitet werden, der Ätherleib singt.

Das ist der eigentliche Grund, warum man zum Lautsprecher keine Eurythmie machen kann: da ist nichts Ätherisches, zu dem man sich bewegen kann.

Wie will jetzt ein Ernst Reepmaker solche Bewegungen mit seiner freien Phantasie erfinden? Er ist sicher ein Eingeweihter und kann die Ätherbewegungen sehen. Was will er dann mit der freien Phantasie? Daraus wird doch keine Eurythmie, sondern zum Beispiel Tanz. Das weiß er doch selber, es sind ja ganz wunderbare Sachen, ganz im heutigen Trend! Warum muß er es Eurythmie nennen? Eurythmie in irgendeiner «Performance» ist sicher auch eine wunderbare «moderne» Sache. Das Ganze ist aber immer noch so wenig Eurythmie, wie etwa die Mysteriendramen mit noch so vielen eurythmisierenden Geistern immer noch Schauspiel sind. Mit seiner freien Phantasie kann

Reepmaker sich natürlich einer Schulklasse anbieten, das ist doch lustig! Ganz wie die freien Spielchen im Kindergarten. Im Kindergarten eben. Eurythmieunterricht ist es nicht.

Eurythmieunterricht ist «A geht so». Ist es? Das geht nur in den Kopf, da muß man sich schon etwas mehr selber einbringen, es ist anstrengend, wie alle künstlerischen Fächer. Dann kann man sicher nicht alle, aber viele Kinder für die echte Eurythmie begeistern, wenn man selber eine richtige Lehrerpersönlichkeit ist mit der nötigen Autorität und pädagogischem Einfühlungsvermögen.

Detlef Hardorp wiederum meint in einem *Rundbrief*: «Wird eine seelische Gebärde in eine aus dem Umraum entstehende fließende Bewegung gegossen, spricht diese unmittelbar eurythmisch.» Was ist nun eigentlich «eine aus dem Umraum entstehende fließende Bewegung»? Das ist doch ganz wie John Cage «Alles, was mein Ohr hört, ist Musik» mit seinen Kindergartenspielchen mit Wassereimern, Kurzwellenradios und so.

Die Eurythmie sei aus der Improvisation geboren? Die erste Eurythmie waren die Luzifer-Ahriman-Formen für die Mysterien-dramen und wurden von Steiner genauso festgelegt wie alles, was später folgte. Improvisieren sollte ein Eurythmist nur am Anfang, wenn er mit der Gestaltung eines neuen Stückes beginnt – später muß es präzisiert werden – und am Ende, wenn er es ganz intus hat: aber das ist nur die Freiheit, die durch technische Sicherheit entsteht.

Auch dieses subjektive Wühlen in Gefühlen ist keine Eurythmie (allenfalls wiederum Tanz), sondern ein Rückfall in die Verstandes- und Gemütsseele voriger Jahrhunderte. Aber gerade die Eurythmie ist die Kunst der Bewußtseinsseele, und das macht sie für viele so schwierig. Das hat sie mit der ganzen modernen Kunst gemein. Im Zeitalter der Bewußtseinsseele kommt Dir die Kunst nicht mehr von alleine entgegen, Du mußt Dich um Verständnis selber bemühen. Das kann doch ein Reepmaker, ein Hardorp!

Sie haben es doch nicht nötig, sich dem heutigen Trend mit seiner unbewussten Gefühlsduselei anzubiedern.

Von wegen «keine junge Kunst mehr»: Wie alt sind die anderen Künste? Seit wievielen Jahrhunderten, Jahrtausenden gibt es Architektur, Bildhauerei, Malerei, Musik, Poesie? Und nach läppischen 80 Jahren sei die Eurythmie keine junge Kunst mehr?

Reepmakers Frage, warum soll ich das, was ich sowieso hören kann, auch sehen, ist nicht gerade originell und ist leider bei den meisten Eurythmiedarbietungen nur allzu berechtigt. Das ist aber auf andere Weise keine Eurythmie, sondern nur Buchstabieren von eurythmischen Bewegungen, wir nennen es Gefuchtel – genauso wie das gängige Musizieren nur Geklimper ist. Die Eurythmie hat eben den Zweck, das sichtbar zu machen, was sich beim Hören nicht sowieso unmittelbar erschließt, sondern nur nach vielleicht langem Studium, so wie Goethe sagt: «Der Geist erschließt sich nur ganz Wenigen.» Diese Eurythmie ist leider nicht mehr sehr häufig. Wenn die Künstler sich ernsthaft um sie bemühen, *können* die Engel ihnen eine Sternstunde schenken. Alles unter einer Sternstunde ist aber nicht Eurythmie oder Musik! Das trifft auf alle Künste zu.

Auch die Erfindung neuer Formen ist längst ausdiskutiert worden. Einer der bedeutendsten aller Eurythmisten, Friedhelm Gillert, dem ich als Musiker dienen durfte und dem ich bis zu seinem Tod verbunden blieb, war gewiß ein Neuerer. Er hat als Erster die Musik des 20. Jahrhunderts eurythmisch gestaltet. Er sagte: Bevor wir uns bemühen, neue Bewegungsformen zu entwickeln (wohl gemerkt, nicht «erfinden») sollten wir erst einmal alles ausschöpfen, was Rudolf Steiner uns gegeben hat, das ist längst noch nicht ausgelotet. Auch wir wurden ein paar seltene Male unter unseren vielen Aufführungen mit einer Sternstunde beschenkt.

Zur Meisterschaft bringt man es nur durch methodisch aufgebautes Üben, wie es in

den Eurythmieschulen praktiziert wird und auch etwa in meiner Klavierstunde. Ich kann kein noch so begabtes Kind auf die neueste Experimentalmusik loslassen, bevor es Fugen von Bach spielen kann. Auch Schönberg und Hindemith – auch sie Neuerer zu ihrer Zeit – haben zu ihren Unterrichtszwecken ganz konventionelle «*Harmonielehre*» bzw. «*Unterweisung im Tonsetz*» geschrieben, neu daran war lediglich der pädagogische Aufbau. Beide betonten, daß auch in den neuesten Formen nur Dilettantismus entsteht ohne dieses solide Handwerk. Meine eigene Erfahrung ist, daß viele heutige Komponisten noch nicht einmal wissen, wie man richtig Noten aufs Papier setzt.

Gewiß muß man es nicht bei der «normale» Dichtung oder Musik bewenden lassen. Wenn ein Eurythmist viele «Doktorformen» wirklich mal erfüllt und auch eigene gestaltet hat, ist es sicher gut, wenn sich endlich einer mal mit einem Komponisten, einem Dichter und einem Beleuchter zusammensetzt, damit sie zusammen ein ganz neues, richtiges *Eurythmiestück* schaffen, in dem nicht nur die Eurythmie einer schon bestehenden Musik und Dichtung folgt, sondern umgekehrt, die Musik und Dichtung für die Eurythmie gestaltet wird. Daraus kann dann eine neue Art Gesamtkunstwerk werden.

Das Schlußwort möchte ich Sophia-Imme Atwood überlassen, die auf S. 37 f. des Michaeli-Rundbriefs 2001 die anthroposophisch begründete und die übliche Kunst vergleicht:

«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 Vollendetwerdens trägt?»

Kritik-Kultur: eine notwendige Besinnung

Ernst Reepmaker, Wien

Das Eurythmie-Festival im Sommer 2001 war ein Ereignis, das noch lange danach die Gemüter bewegte. Es gab ausführliche Nachbesprechungen in verschiedenen Pressemitteln und das Echo zeigte in Richtung einer offenen Chance: die aufkommenden Auseinandersetzungen über die in Dornach präsentierte Eurythmie zu nützen für eine Qualitätsverbesserung auf allen Ebenen und in allen Bereichen dieser Kunst! Als Mitorganisator des Festivals verfolgte ich mit großem Interesse was und wie darüber geschrieben wurde. Dabei wurde ich sehr positiv berührt von den beiden Artikeln von Stefan Weishaupt, worin er z.B. drei von ihm beobachtete Tendenzen in der Eurythmie schilderte, so wie er sie beim Festival wahrgenommen hatte.

In ihrem Rückblick auf das Festival im Michaeli-Rundbrief – ein Teil daraus erschien auch, leider von der Redaktion unkommentiert, in dem Goetheanum Bühnenblatt «Geste» – behauptet Cornelia Süper-Bäschlin:

«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...» Diese Behauptung ist sachlich nicht richtig, aber zugleich trifft sie schmerzlich auf etwas, das zu beachten ist:

Sehr wohl und bewußt waren im Tagesangebot des Festivals Gelegenheiten geschaffen, Denkanstöße zu bekommen und Begriffsbildung zu üben und wir Organisatoren haben alles daran gesetzt, Gesprächsräume einzubauen, um die Publikumseindrücke zusammen mit den KünstlerInnen

zu bearbeiten. Soweit zum Unrichtigen. Wahr ist aber, daß bezüglich Bühnen-Eurythmie und die Art, wie verschiedenste KünstlerInnen an und mit ihr arbeiten, noch kaum eine sachliche und gehaltvolle Kritik-Kultur entwickelt wurde. Es fällt den meisten unter uns enorm schwer z.B. über eine Darstellung auf der Bühne sachgemäß zu reflektieren. Tatsächlich ist es schwer von sympathisch-antipathisch-Beurteilungen wegzukommen. Ein Beispiel (von vielen) aus dem Artikel von Alan Stott (Michaeli-Rundbrief): «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 auch einmal ausdrückte, eine Spätpubertät durchzumachen. Wie schade, daß sie solch gute Schüler waren und diese Sachen nicht früher durchgemacht haben!»

Legen Sie solche Sätze auf die Zunge und schmecken Sie: Ist der Kritiker im Bilde bezüglich Motiv und Arbeitsweise der besprochenen Künstler? Hat er diese abgelesen beim Zuschauen oder was hat er eigentlich gesehen? Welche Brille hatte er auf? Hat der Kritiker ein Auge gehabt für Themen wie: was war die Beziehung zwischen Intention des Künstlers und die Ausarbeitung auf der Bühne (Dramaturgie/-Regie)? Wie war der Aufbau der Produktion? Wie entfaltete sich das Leben der Aufführung (Stimmungen)? Wie war der Dialog mit dem Publikum gestaltet? Was war neu? Überraschend? Und welchen Stellenwert hatte die Eurythmie im Ganzen? Wie sah diese Eurythmie aus? Wo lagen tatsächlich die Stärken und wo die Schwächen und wie beurteilt er diese aus der Ganzheit des Gebotenen? Und nun: wie schreibt er darüber? Oder überhaupt nicht?

Wirkliche Kritik formulieren fordert eine große Sensibilität für eine Vielfalt an Aspekten und eine geschulte Beziehung zur Sprache, um etwas Wesentliches herüber zu bringen, was für Leser der Kritik sinnvoll

sein kann. Dazu gehört, daß zuerst ein wirklichkeitsnahes Bild des Gesehenen geschildert wird, um dann die eigenen Blickwinkel klarzulegen, bevor es zur sachlichen Beurteilung kommen kann. Diese kann durchaus kritisch und hart sein. Aber gerade das muß gekonnt sein.

Wie wesentlich sind gut gestaltete Kritiken und Besprechungen für Veranstalter! Wird der Kritiker, auch wenn er (dem Stil) der Produktion ablehnend gegenüber steht, der aufführenden Gruppe gerecht? Und kann man sich durch seine Beschreibung ein Bild machen über die Qualitäten dessen, was man ins Haus holen möchte, um es der Öffentlichkeit zu präsentieren? Hier wird ersichtlich, daß wirklich gute Kritiken eine existentielle Bedeutung haben können. Nochmals: das fordert eine feine Feder, denn Kritiker und Künstler stehen in einem schicksalsmäßigen Zusammenhang zueinander. Das betrifft übrigens Eurythmie-KolleInnen untereinander genauso!

Ich möchte anregen, den Rundbrief der Sektion für Redende und Musizierende Künste u.a. als Schulungsfeld solcher Kritiken zu betrachten. Auch die Redaktion möge mehr beachten, daß hier Qualität gewährleistet sein sollte und entsprechend kürzen oder mit den Autoren kommunizieren. Ich schätze sehr die Initiative von Werner Barfod, zweimal im Jahr am Goetheanum Begegnungen zu organisieren, mit öffentlichen Aufführungen von drei Eurythmie-Ensembles, um dann im Gespräch die kritische Betrachtung zu pflegen.

Ein Versuch wieder auf den Weg zu kommen!

Alan Stott, GB-Stourbridge, Redakteur des englischen Newsletters

«Schmecket und sehet», spricht der Psalmist, indem er meint, «Schmecket und denket». Denn wir wissen, dass das Denken ein Wahrnehmungsorgan ist: Wahrnehmen und Denken führen zur Realität. Solch ein Privileg ist nicht nur für die Regieführenden allein reserviert. –

Der Gebrauch von Bildersprache ist kein Ausdruck der Emotionen, sondern ein Versuch, geistes-wissenschaftlich korrekt zu sein. Hier entsteht ein seltsames Phänomen: Künstler wollen Feedback, reagieren aber meistens auf die geringste Kritik hochempfindlich! Natürlich sollte man Eindrücke gleich nach einer Aufführung austauschen, das ist aber ganz anders bei einer schriftlichen Kritik.

Sind wir alle überzeugt, dass das Konzept des Gesamtkunstwerkes – mit seinen Variationen vom «Dialog zwischen den Künsten» – nicht nur interessant, sondern die Rettung der Kunst sei? Eurythmie ist für uns eine ganz neue Kunst, die im Wesen alle anderen Künste in sich beinhaltet. Sogar «Gott eurythmisiert» – und als Kunst wird es weiter gehen bis hin zur 6. und 7. Kulturepoche.

Die Pubertät ist eine Konfrontation mit Krankheit und Tod. Solch eine Konfrontation ist meistens nötig, um auch in der Eurythmie zu entdecken, dass sie auf den Kräften der Erlösung basiert. Der Begriff «sichtbares Wort» erinnert an das augustinische Wort, das über das Sakrament als «eine Art sichtbares Wort» spricht. Die Kräfte der Erlösung von Krankheit und Tod können nicht zum Schweigen gebracht werden, denn es ist ihre Natur, sich zu offenbaren. Praktisch gesehen: Eurythmisten – wie alle anderen Künstler – sollten von der Redefreiheit nichts zu fürchten haben, und es deshalb nicht nötig haben, die Zensur von der Redaktion zu verlangen.

Wir wollen, Platoniker, Aristoteliker u. a. doch unsere Verantwortung ernst nehmen! Wir können doch die Gesetzmässigkeiten unserer menschlichen Existenz nicht neu erfinden, deshalb bleiben wir alle bis zum Vulkan im Ringen um den Geist miteinander verbunden.

Eurythmie-Begegnungen

Johannes Starke, Zürich

Zum Thema «Wie steht die Eurythmie heute da, welche Perspektiven hat sie in den verschiedenen Lebensbereichen?» gab es in den letzten Jahren die unterschiedlichsten Wahrnehmungen und Äusserungen. Innerhalb dieser Fragestellung sei auf einen neuen Ansatz hingewiesen, der sich als sehr fruchtbar erweisen kann. Es ist die Initiative von Werner Barfod, innerhalb der Sektion für Redende und Musizierende Künste Eurythmie-Begegnungen durchzuführen, um eurythmische Anliegen wahrzunehmen und darüber in Austausch zu kommen. Ein erstes Wochenende dieser Art fand Mitte November 2001 am Goetheanum statt. Eingeladen waren drei kleine Ensembles, welche die gut 30 Teilnehmenden aus fern und nah in ihre Programme einführten durch Referate, Demonstrationen und Workshops zum Mittun und Miterleben. «Inannas Abstieg in die Unterwelt», aus einem neu entdeckten Mythos, welches älter als das Gilgamesch-Epos ist, wurde vom Ensemble Veber-Krantz (Järna) dargestellt, wobei es sich zur Aufgabe gemacht hatte, ein ganzes Programm mit drei Figuren durch eine Person zu gestalten; gegen Ende verkörperte der Sprecher (Antonius Zeiher) selber noch eine vierte Gestalt. Notwendig war zum Verständnis eine gründliche Einführung (Göran Krantz) in das Mythos, da es in Schwedisch aufgeführt wurde. Doch sprach die intensive Darstellung durch Charlotte Veber-Krantz auch für sich; z.B. in der Hand-

habung des ständigen Charakterwechsels (gelb/schwarz), Üben konnten wir das Ergreifen der Würde-Embleme an der aufrechten Gestalt und dann den Verlust dieser Attribute. Bei der Aufführung leitete eine lange Musik in das reine Sprachprogramm ein. Hier könnte ich mir vorstellen, dass die modale Eurythmie in Verbindung mit den Planeten-Skalen ein Äquivalent zu bilden vermag.

Das Mondensemble Hamburg (Bettina Grube u.a.) führte uns ganz anders in sein Programm «Stille» mit Musik von Bach, Ligeti, Kurtág und der dramatischen Erzählung nach Selma Lagerlöf «Der Fuhrmann des Todes» ein. Hier war es ein Anliegen, das Wahrnehmen der Musik zum Ausdruck zu bringen, wiederum ausgehend von der aufrechten Gestalt, und von daher in die Bewegung zu kommen. Beim «Fuhrmann» erübten wir den Subtext der Alten zur Vorbereitung für die eurythmische Ausgestaltung, d.h. wer ist sie, wie läuft sie, was sieht sie auf dem Weg konkret vor sich, auch wie reagiert sie auf ihre Umgebung und wie ist sie im Geschehen eingebunden? In der Aufführung war die Sprecherin im Wechsel von Erzählen und dramatischer Darstellung ganz in die Bühne integriert.

«Peter und der Wolf» von Sergej Prokofieff wurde am Sonntag-Nachmittag von Birgit Hering als Soloprogramm gezeigt. In der Einführung berichtete sie, wie das Ganze aus ihrer Arbeit mit und für Kinder in kleinem Rahmen entstanden ist. Die Textwürfe sprach sie selber und vertiefte somit den unmittelbaren Kontakt zum Publikum. Ganz anders war die Wirkung für uns, als zum Vergleich vom Klavier her die kurzen Texte dazwischen gestreut wurden. An einigen Beispielen, musikalisch durch den Pianisten erläutert, lebten wir uns ganz aus den eurythmischen Elementen in die verschiedenen Tiere ein, ausgehend vom Peter als Vertreter der aufrechten Menschengestalt.

Diese war jeweils der Ausgangspunkt bei den gemeinsamen Übungen mit allen drei

Ensembles auf sehr differenzierte Weise. Auffallend war auch, wie unterschiedlich die Integration des/der Sprechenden in das eurythmische Geschehen gehandhabt wurde, was im Rückblick noch besondere Beachtung fand. Leichte Verwirrung schaffte während des Erfahrungsaustauschs eine überraschende Frage: «Wie fühlst du dich persönlich bei der eurythmischen Darstellung?» Etwas sprachlos und auf der Suche nach einer Antwort war bei der Kollegin zu spüren, dass ihr dieser Aspekt gar nicht Bedürfnis war, sondern sich über das Persönliche hinaus ganz in die Gestaltung zu vertiefen.

Aus den Einführungen, dem gemeinsamen Üben und den Darstellungen ergaben sich im Plenum angeregte fragende und klärende Gespräche, wobei keine Bewertungen oder gar Verurteilungen stattfanden, so dass eine ganz offene Atmosphäre unter den Teilnehmenden entstehen konnte. Dank dem Initiator in der Hoffnung auf weitere solche Eurythmie-Begegnungen!

Eurythmie zwischen Selbstverlust und Neugewinnen

Brigitte Sattler

Vom 5. bis 11. August 2001 fand in Dornach ein Eurythmiefestival statt, das erste in dieser Form, offen für jedermann, insbesondere auch für Familien mit Kindern. Eine reiche Fülle von über 30 Aufführungen, von Kursen, Vorträgen, Künstlertreffs und so weiter, alles sehr gut aufeinander abgestimmt, wurde angeboten. Dabei zeigte sich deutlich, dass es die eine Eurythmie nicht mehr gibt, sondern dass sie sich in unterschiedlichste Ansätze und Richtungen bis in polare Extreme hinein individualisiert hat. Das Erleben dieses breitgefächerten Spektrums war anregend und spannend.

Ausgerechnet Eurythmisten, die in der «Eurythmieszene» als grosse Könner gelten, haben sich an die Grenze einer rein körperbetonten Einseitigkeit hinbewegt, ohne sichtbaren Zusammenhang mit der Musik, was viele Menschen zutiefst verunsicherte und schockierte. Bei aller verständlichen Kritik muss man aber feststellen, dass keine andere Darbietung so weckend gewirkt und die Teilnehmenden, Befürworter und Ablehner, in existenzielle und engagierteste Auseinandersetzungen über die Frage «Was ist Eurythmie und was nicht?» verwickelt hat.

Das Bedürfnis nach einer erneuerten Eurythmie, die die heutigen Menschen erreicht, war allgemein. Die Antworten darauf sind so verschieden, wie es die Menschen sind. Letztlich kann man nur vom Ganzen her die richtige Stellung zum Einzelnen finden und seine Bedeutung für die zukünftige Entwicklung erkennen. So war bei aller Auseinandersetzung und bisweilen deutlichen Abgrenzung dennoch viel Bereitschaft zu spüren, andere Wege zu achten, selbst wenn sie sich ferne des eigenen Suchens bewegen. Vieles ist Durchgang, Experiment, Versuch.

Bei einem entgegengesetzten Extrem, einer Art eurythmischer Unterhaltungsrevue voll üppiger Phantasie, choreographischem Schwung und vielen entlehnten, aber längst gängigen Stilmitteln aus Schauspiel, Ausdruckstanz, Pantomime und Ballett zeigte sich, wie bei der Suche nach zeitgemässer Akzeptanz schnell die Grenzen zur Anpasserei bis hin zum Kitsch überschritten werden können. Auch hier trennten sich die Geister.

Eine weitere Tendenz, die sich abzeichnete, war der deutliche Rückgang der Laut-eurythmie. Eine ganze Reihe reiner Musikprogramme wurde aufgeführt. Glücklicherweise gab es auch Beispiele von Eurythmisten, die mit ihrem Bewegungs-Sprechen überzeugten, weil sich die künstlerische Gestaltung sowohl aus dem Verständnis für die Sprache als auch aus der Verwandlung in

Wesen und Psychologie des Sprechenden ergeben hat. So konnte sie gut mitvollzogen werden.

Ich habe auch Geistes-Gegenwart durch Eurythmie erlebt, bei der sich aus der Mitte des Menschen heraus neue unsichtbare Räume öffneten, die die heiss diskutierten Gegensätze von Gesetz und Freiheit, Objektivität und Subjektivität, Tradition und Avantgarde in sich aufhoben. Der sich selbst zur inneren Geburt bringende Mensch ist der Schöpfer einer erneuerten Eurythmie, die in ihrem eigenen Kunstmittel wie in einem Samenkorn alle Kräfte und Möglichkeiten einer zukünftigen Entwicklung noch zum grössten Teil verborgen in sich trägt. Die Schätze wollen heute aber bewusst gehoben werden.

Wer bei der letzten Aufführung die Tagungsarbeit der Kindergartenkinder und den behinderten Jungen mit seinen kurzen Arm- und Beinstümpfchen ganz selbstverständlich dabei mitmachen sah, der konnte spätestens dann voller Hoffnung sein, dass die Eurythmie in vielfältigster Weise lebt und einer unerschöpflichen Zukunftsaufgabe entgegengeht.

aus: «Wege mit Erde, Ich und All» Nr. 1/2002
Wege-Verlag, Freiburg

Wohin geht die Eurythmie?

*Aufzeichnungen eines Vortrages von
Werner Barfod in Dornach am 6.
Januar 2002*

Charles Bamford

Eurythmie heute:

«Es wird Zeit, die Goetheanum-Bühne zu säubern, damit dort wahre Eurythmie aufgeführt werden kann.»

«Es wäre besser, Ihr würdet den Unterricht an Euren Eurythmieschulen ändern, sonst werden diese bald geschlossen sein.»

Solche Kommentare hat man seit dem Eurythmie-Festival vom vergangenen Som-

mer oft gehört. Die Sorge über die Zukunft der Eurythmie steht im Mittelpunkt. Im Moment kann man Eurythmie scheinbar in gewisse Kategorien einteilen:

- Eine Bewegung mit bewusst geführtem Ansatz im Leib und einer expressiven Körpersprache. Über die Chakren hat man ein Bewusstsein. Man zeigt einen im Augenblick gegriffenen authentischen Ausdruck mit hohem Bühnenanspruch.
- Eine Bewegungskunst mit individuellem, solistischem, schöpferisch-phantasievollem Stil, mit ganz freiem Gebrauch eurythmischer Grundlagen, oft unter Verwendung von speziellem Licht, Farben, Kostümen und verschiedenen Medien.
- Die Gesetze von Sprache und Musik werden im Raum und in der Zeit durch die Bewegung des Körpers ausgedrückt.
- Sehr gut eingeübte schwingend atmende Bewegung im Raum, chorisches Einstudiert, aber kaum authentisch im Augenblick ergriffen und erfüllt.

Trotz der grossartigen Vielfaltigkeit der Aufführungen in dem Sommerfestival war es doch schmerzhaft zu beobachten, wie wenig echte eurythmische Aktivität darin vorhanden war. Die jungen Menschen von heute suchen nach Bewegung mit innerlicher Substanz. Sie wollen entdecken, was heute in der Eurythmie lebt.

Daneben möchte ich einen anderen Eindruck aus diesem Herbst stellen, nach dem Besuch der acht deutschen Eurythmieausbildungen. Durch ausführliche Gespräche mit den Studenten und den Lehrerkollegien und durch die Teilnahme an den Unterrichtsstunden war es möglich, den Geist jedes Ortes wahrzunehmen, Entwicklungen zu beobachten:

Fast alle Eurythmieschulen haben bereits oder sind dabei, den Generationswechsel zu vollziehen und die Hauptverantwortung an eine jüngere Generation zu übergeben.

Die Anzahl der Studenten ist fast überall kleiner geworden; zum Teil so, dass man

eigentlich nicht mehr von einer Ausbildung sprechen kann. Auffällig ist, dass die Studenten aus sozialen und finanziellen Gründen vermehrt aus der näheren Umgebung der Schule kommen. Die ausländischen Schüler sind weniger geworden. An einigen Ausbildungen wird eine Teilzeitausbildung angeboten, dadurch sind die Studenten oft älter und bereiten sich durch das Eurythmiestudium auf einen zweiten Beruf vor.

Im Unterricht erlebt man Hingabe von beiden Seiten; aber sehr oft schwache, ungesunde Konstitutionen; nur wenige Studenten bringen für eine künstlerische Ausbildung wirklich gute Voraussetzungen mit. Die Korrekturen werden meistens vorsichtig vorgebracht; manchmal werden die Studenten wie Kinder behandelt; es sind kaum auf das Instrument gerichtete Korrekturen. Die Bewegungen werden selten aus dem Ansatz der seelischen Mitte geführt; oft wirken sie als schöner Bewegungsstrom ohne gefühlte Präsenz.

Bei den Studentengesprächen ist eine unterschiedliche seelische Wachheit zu finden. Selten konnte ich eine zielgerichtete Haltung in bezug auf eine zukünftige berufliche Tätigkeit mit Eurythmie erleben und aktuelle, auf die Zeitsituation bezogene Fragen zur Eurythmie, zur Ausbildung, zum Beruf.

In den Kollegien wird überall die Notwendigkeit nach Erneuerung empfunden, und in offener Fragehaltung versucht, die Richtung zu finden. Es wird gespürt, dass die geänderte Zeitlage ernst genommen werden muss, dass die Berufsqualifikation als moralische Forderung dasteht, aber die Wege zur Veränderung noch nicht deutlich sind.

Es kommt aber auch alles gleichzeitig:

- die Umbruchssituation der Studenten (die Folgen des über-die-Schwelle-gegangenen-Seins mit den auseinanderfallenden Seelengliedern),
- das Einbrechen der beruflichen Situation in der Eurythmie (künstlerisch-bühnenmässig, an den Waldorfschulen, in der Therapie),

- der akute Geldmangel,
- ein deutlich erfüllbares Berufsziel als Zeitforderung.

Worin liegen die Ansätze für die Zukunft?

Zum Beispiel: in einer Zusammenarbeit auf vielen verschiedenen Ebenen / im Vertiefen der Grundelemente menschenkundlich; die Wege zu den Quellen neu erschliessen / in einem aktiveren Austausch mit dem Umfeld und dem Berufsfeld / Bessere Integration der begleitenden Unterrichtsfächer in den Stundenplan, damit Musik, Sprache und Anthroposophie ihren rechtmässigen Platz bekommen / die Anthroposophie als Arbeitsweg und Schulung zur Selbständigkeit überall anwesend bekommen.

Empfehlungen aus dem Arbeitskreis Eurythmie und Pädagogik:

- die Grundelemente vermehrt selbst entdecken lassen; mit den Fragen leben; «wahrnehmend fühlen» als Arbeitsweise entwickeln; selbständig in den Elementen stehen lernen, damit umgehen lernen.
- ein gemeinsamer Zug in den Kollegien (der Ausbilder als Suchender).
- Menschenkunde, die im Eurythmieunterricht lebendig wird.
- Wege zu entwickeln, um den Studenten zu helfen, mit Motivation und Interesse für ein Element oder eine Aufgabe – hinsichtlich der Qualität – zu üben.
- Klarheit und Ruhe in den Stunden ausstrahlen. Langsames Vorgehen, Wiederholen und bewusst machen sind notwendig, da heute alles länger dauert, um über das Bewusstsein ins Können zu sinken.
- integrativ arbeiten – exemplarisch – vertiefend, sonst kommt es nicht zu durchfühltter Gebärde.
- der Student muss sich als Erwachsener angesprochen fühlen.
- jede Schule sollte einen Arzt und einen Heileurythmisten haben.

Die zukünftige Richtung für die Eurythmie

Wie schaffen wir einen dritten Weg, der zwischen den alten Wegen und den neuen Versuchen mit der Eurythmie liegt?

Rudolf Steiner spricht dreimal darüber, dass die Eurythmie der Ausdruck des ganzen Menschen ist. In seinem Vortrag über das Alphabet¹ beschreibt er den ätherischen Menschen, der durch die Klänge des ganzen Alphabets geboren wird. Im Laut-Eurythmie-Kurs² beschreibt er die zwölf Gesten des Tierkreises, die als 12 Seelenformen das Menschenwesen enthüllen. Die Planeten-Gebärden³ beschreibt er als den Ausdruck des «ICH» innerhalb der Seele.

Der Mensch ist eine Verbindung dieser drei. In der Eurythmie geht es immer mehr *um den ganzen Menschen*, dies findet sich ausgedrückt in dem Verhältnis Zentrum-Umkreis.

Wir haben bisher im Bereich der Eurythmie nur mit dem *ersten Drittel* von dem, was Rudolf Steiner gab, gearbeitet: mit dem ätherischen Menschen. Wenn wir nun mit dem Seelenleib des Menschen arbeiten, wird das der Eurythmie Stärke für die Zukunft geben. Dann werden wir vielleicht das Aufsplittern der Eurythmie, das wir heute auf der Bühne und in den Ausbildungsstätten beobachten, vermeiden können.

Die Kräfte, die die Eurythmie versuchen zu zersplittern, sind sehr stark, und so tragen wir eine grosse Verantwortung, wenn wir mit anderen Menschen über sie sprechen und sollten uns bewusst machen, mit wem wir sprechen und wie achtsam wir das Gespräch führen.

(1) Rudolf Steiner «Eurythmie als sichtbare

Sprache», GA 279, 1. Vortrag vom 24.6.1924

(2) ebd. 10. Vortrag vom 7. Juli 1924

(3) ebd. 10. Vortrag vom 7. Juli 1924

«Was des Künstler´s Herz bewegt»

Annett Plocher

Außer dem persönlichen Thema «Was des Künstler´s Herz bewegt», soll es in diesem Beitrag um die Frage gehen, ob sich bei den heutigen Jugendlichen in der Neigung zur Eurythmie etwas positiv verändert hat. Die Aufgabe, darüber zu schreiben, stellt sich mir ausgerechnet jetzt, da ich als klassisch ausgebildete Bühneneurythmistin und Lehrerin mit Schülern der 12. Klasse ein *Musical* einstudiere.

Am Ende der Waldorfschulzeit nach elf Jahren menschenkundlich fundierten, pädagogischen Übungen, Erziehung der «Ungezogenheiten des physischen Leibes» durch Stabeurythmie, Weckung der romantischen Seele des gerade der Pubertät entwachsenen Jugendlichen durch Schubert, Mendelsohn und Brahms in der Toneurythmie und Stärkung des «aufkeimenden Ich´s» durch die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Dichtung in der Lauteurythmie.

Und nun das: ein Musical... Ein Musical bedeutet Tanz, Schauspiel, Gesang; aber ganz sicher keine Eurythmie. Dabei höre ich innerlich die Sätze Rudolf Steiners aus dem ersten Vortrag des Lauteurythmiekurses vom 24. Juni 1924: *«Bei der Eurythmie haben wir es zugleich mit einem Eindringen in das Menschliche überhaupt zu tun, wenn wir in das Wesen der Eurythmie eindringen wollen. Denn es gibt keine Kunst, die sich in einem so eminenten Sinne desjenigen, was am Menschen selbst ist, bedient wie die Eurythmie... Die mimische Kunst und die Tanzkunst kommen gewiß bis zu einem gewissen Grade an den Menschen selbst heran... In der mimischen Kunst haben wir es damit zu tun, daß man gewissermaßen nur dasjenige verdeutlicht, dessen sich der Mensch im gewöhnlichen Leben bedient... Bei der Tanzkunst hat man es zu tun, wenn überhaupt von Kunst dabei die Rede sein kann, wenn sich der Tanz*

zum Künstlerischen erhebt, mit einem Ausfließenlassen des Emotionellen, des Wollens in menschliche Bewegung... Bei der Eurythmie haben wir es zu tun mit etwas, das nach keiner Richtung da ist am Menschen im gewöhnlichen physischen Leben, das durch und durch Schöpfung sein muß aus dem Geistigen heraus...».

Nun arbeite ich also mit den Schülern und erlebe das Leuchten in ihren Augen, das Sprudeln von Gestaltungsideen und das Ausarbeiten von Schritten und Gesten. Das Ausdrucksmittel ist der Tanz, aber wenn ich genau hinschaue, sehe ich, wie der eigentliche Arbeitsprozess, d.h. der schöpferische Vorgang unmittelbar durch die Eurythmie befruchtet wird. Was in früheren Jahren eurythmisch angelegt wurde, wird in verwandelter Form zur Empfindungs- und Gestaltungsfähigkeit von Zwischenebenen, Hörräumen und Verwandlungsvorgängen.

Ein weiteres interessantes Kulturerlebnis dieser Tage: Nordhausen, Thüringen, Stadttheater, Hauptprobe zur Wiederaufnahme der Oper «Fliegender Holländer» von Richard Wagner. Durch Beziehungen zum Dirigenten und einigen Sängern komme ich in die Lage, für die krank gewordene Regieassistentin einzuspringen. Im Dunkeln der Mitte des Zuschauerraums sitze ich neben der Regisseurin während der Probe und notiere alle Fehler, die sie mir durchgibt. Nach jedem Akt wird unterbrochen. Ich renne der Regisseurin hinterher und beobachte, wie sie auf der Bühne mit Technikern, Chor, Inspizienten, Solisten und Kostümbildnern «gleichzeitig» spricht: Ein rasantes Tempo. Jeder Künstler wird auf falsche Gesten, Einsätze und Abstände hin korrigiert; ebenso die Beleuchtung und die Bühnentechnik.

Es ist, wie wenn in der ganzen Inszenierung jeder sich auf seine Aufgabe konzentriert, ohne ein Empfinden für den Gesamtverlauf entwickeln zu können. Wieder im Zuschauerraum blicke ich auf die Szenen und leide daran, daß ein Sänger wie gefan-

gen ist in seiner Rolle. Ein Erlebnis des «hinteren Raumes» gibt es nicht. Ein Handlungsrythmus wird beinahe taktmäßig einstudiert und befreit sich nicht im Vertrauen auf die sich gegenseitig inspirierenden Kräfte. Kaum ein Künstler vermag eine seelisch wirklich empfundene Gestik stimmig zum Ausdruck zu bringen. Es scheint, als hätte jeder eine unsichtbare Grenze um sich herumgezogen. Dabei sind es ausgezeichnete Sänger, das Bühnenbild ist beeindruckend und das Orchester spielt engagiert.

Am 25. Januar 1920 spricht Rudolf Steiner von der Eurythmie als dem Zukunftselement unserer Kultur. Könnte ihre Aufgabe nicht auch darin bestehen, im heutigen Kulturbetrieb so dienstbar zu werden, daß im obigen Sinne ein künstlerisch wirklich fruchtbarer Prozeß aus dem Geistigen möglich wird? Es handelt sich darum, mit einem gesteigerten Bewußtsein Erlebnisschichten zu erschließen, die das Empfinden des Menschen mit den ihn umgebenden, real wirkenden Kräften des Umraums verbinden. Dieser Prozeß gestaltet sich in einer besonderen Qualität der Stille: ein Thema, das mich letztlich vor allem als Künstlerin und ausführende Eurythmistin interessiert.

Es gibt eine laute und eine leise Stille. Eine Stille wird greifbar durch die Intensität der Aufmerksamkeit des Publikums und des Bühnendarstellers. Jedesmal ist es ein Ringen um die Ergänzung des äußeren, physischen Raumes durch einen weiteren Raum, in dem sich Außen- und Innenerleben nicht voneinander absondern. Ein gesteigertes Erleben vermag sich diesem durchlässigen Raum zu öffnen. Durch die eurythmischen Mittel kann man als Künstler über die Bewegung in diesem Grenzbereich sowohl führend als auch hinhörend schöpferisch tätig werden.

Entgegen vielfacher Reizüberflutung wächst im modernen Publikum die Fähigkeit, neuen Formen einer aktiven Stille zu folgen: Es ist das Erlebnis, in erweiterte Räume zu blicken.

Gibt es eine Krise in der Eurythmie ?

Philip Beaven, GB-Forest Row

Rudolf Steiner wies wieder und wieder, auch durch Beispiele aus seiner eigenen Praxis, auf die Wichtigkeit hin, sich in der Gegenwarts-gesellschaft zu engagieren. Zu seiner Zeit kannte er sich auf dem Gebiet der Künste und der Wissenschaften meistens sehr gut aus.

Doch dieses Anliegen wird heute unter den Eurythmie-Kollegen – und auch teilweise unter den Kollegen der Sprachgestaltung – kaum praktiziert. Ganz selten findet man Kollegen, die wirklich mit der gegenwärtigen Aufführungspraxis vertraut sind. Meistens wird das Wissen über den Tanz und die anderen Bewegungskünste dazu verwendet, die Arbeit jener Eurythmisten, die durch ihre Kunst eine Begegnung mit den Zeitgenossen suchen, anzugreifen oder zu kritisieren: «Ach, sie tanzen ja nur (oder sie machen ja Ausdruckstanz)» Im Klartext bedeutet das also, dass Tänzer und Tanz geringer als Eurythmie eingestuft werden. Diese Menschen, die solche Dinge sagen, haben wenig oder überhaupt keine Erfahrungsgrundlagen mit Tanz oder anderen Bewegungskünsten. Wenn sie wirklich Erfahrung hätten, dann würden sie so etwas nicht sagen, sondern würden erkennen, dass auch in diesen Künstlern eine Suche nach dem Spirituellen lebt, die für sie genauso wertvoll ist wie für uns.

Eurythmie wird zu einer Sekte, wenn die Praktizierenden nur an sie glauben, keine Kritik vertragen können und nicht länger offen genug sind, Eurythmie zu hinterfragen. Ihr Glaube beinhaltet dann, dass diejenigen, die nicht denselben Glauben haben, falsch liegen. Diese Gefühle werden durch starke Emotionen ausgedrückt, denn jede direkte oder indirekte Kritik bedroht ihren Glauben und erschreckt sie mit der Frage, ob sie nicht selbst falsch liegen könnten. Sie können es auch nicht aushalten, jemanden zu sehen, «der es falsch ausübt». Und so sind sie in den Tiefen

ihrer bedauerlichen Illusionen so sicher zu wissen, was falsch und was richtig ist.

Heute findet man in fast jeder anthroposophischen Zeitschrift Aussprüche von Menschen, die auf die Wichtigkeit des Engagements mit der modernen Welt hinweisen.

Heute Anthroposoph zu sein bedeutet, keine Antworten zu geben, sondern aufzustehen, beizutragen und gesehen zu werden, als jemand, der sich aktiv den allgemeinen, künstlerischen und anderen Problemen widmet. Einige nennen diese momentane Phase der Anthroposophie die Integrationsphase. Wenn wir als Eurythmisten dies praktiziert und uns anderen Bewegungskünsten an die Seite gestellt hätten, dann hätte die Eurythmie heute einen Stand, den sie aber eben nicht hat. Wir können nicht erwarten, dass andere Künstler zu uns kommen und an uns interessiert sind, wenn wir kein Interesse an ihnen zeigen. Das war unser Fehler im letzten Jahrhundert; unser Glaube an unsere Ideale hat uns menschliche Realitäten ignorieren lassen. Aber es ist noch nicht zu spät. Die Eurythmie ist ein starkes Wesen; sie kann ohne Angst, verloren zu gehen, in dieser Welt bestehen.

Es ist unvermeidlich, dass die Eurythmie sich wandeln und viele Entwicklungsstufen durchlaufen wird. Sie ist ein Wesen, lebendig und dynamisch. Die Signatur aller spirituellen Wesen ist Wandlung und Entwicklung – das nennen wir Biographie! Dass es Eurythmisten gibt, die nur klassische Eurythmie ausüben möchten, ist gut. Es ist wichtig, die Grundlagen der Eurythmie zu fördern, solange sie sich nicht in Dogmen verwandeln. Dass es aber auch Eurythmisten gibt, die jede mögliche Art und Weise, wie man Eurythmie machen kann, erforschen und die die Eurythmie mit anderen Künsten verbinden wollen, ist auch wichtig.

Ich glaube, dass wir Vertrauen haben können, wie sich die Eurythmie durch die Arbeit von Individuen entfalten wird. Wenn Eurythmie keine sektiererische Kunst bleiben soll, dann müssten wir uns gegenseitig in unserem Tun unterstützen und froh darüber

sein, dass andere etwas machen, was wir vielleicht nicht können. Denn die eine Richtung ist auf die andere angewiesen.

Wenn die Eurythmie-Ausbildungsstätten das anerkennen und Lehrer engagieren würden, die aus Erfahrung ihren Studenten beide Aspekte, den klassischen und den zeitgenössischen, aufzeigen könnten, dann wird die Eurythmie beginnen, talentierte junge Menschen anzuziehen. Denn diese sehen gegenwärtig nur das Äussere der Eurythmie, wie es im Augenblick durch die Ausbildungen dargestellt wird, und finden meistens keine Beziehung zu ihr als darstellende Kunst. (Wenn man zeitgenössische Theater- und Tanz-Workshops besucht, wird man sehr viele talentierte junge Menschen entdecken, denen wir durch unsere Weigerung, in und mit der Zeit zu leben, die Tür zur Eurythmie verschliessen.) Wenn die Verantwortlichen der Ausbildungsstätten einen Schritt weiter gingen und zeitgenössische Bühnenkünstler einladen würden, um ihre Studenten von ihnen unterrichten zu lassen, und damit ihr Interesse am Tun anderer Künstler zeigten, dann würden erste Schritte zur Verwandlung der Kultur getan werden, denn durch unser Interesse an anderen, werden diese für uns Interesse gewinnen.

Wenn die Sektion wirklich das Esoterische in der Kunst annehmen kann, dann würde ein Umfeld geschaffen werden, das Bühnenkünstler unterstützen würde, egal ob sie Eurythmie, Butoh, Modern Dance, Ballett, Volkstanz etc. praktizieren. Dadurch würde ein Ort geschaffen werden, wo wir uns gegenseitig stärken, anstatt uns gegenseitig herunterzuziehen, wo wir zusammenarbeiten und Kunst schaffen könnten, die uns und unsere Zuschauer menschlicher machen. Dort werden wir so aneinander interessiert sein, dass wir, wenn wir einen Kollegen erleben, der etwas für uns vollkommen Unbekanntes tut oder scheinbar gegen etwas verstösst, was wir früher gedacht hatten, uns danach sehnen, diesen Menschen zu treffen und mit ihm darüber zu sprechen,

wie er solche neuen Ideen entwickelte. Wir haben Interesse an ihm, darum wollen wir ihn treffen, und nicht darum, weil wir denken oder glauben, dass er etwas Falsches tut.

Es gibt wirklich im Augenblick eine Krise in der Eurythmie. Einige Eurythmisten fürchten sogar, dass die Eurythmie sterben wird. Aber ich glaube, dass diese Krise ein natürlicher Teil der Entwicklung ist, denn ohne Schmerzen und Kämpfe können wir uns nicht ändern und wachsen. Eurythmie wandelt sich, sie wächst, sie entwickelt sich, sie ist ein mächtiges Wesen, und wir können ihr in all ihren verschiedenen Erscheinungsformen vertrauen.

Eine Pressestimme aus Bochum, November 2001

Die Jury vergibt den Fritz-Wortelmann-Preis der Stadt Bochum in Höhe von 2.500 DM für die Inszenierung «Zwerg Nase» an das Theater «Das Mondschaß», Mannheim.

Als Solistin ist Gabriele Pohl vor allem eine grossartige Erzählerin. Durch die klare Trennung von Erzählfigur, Schauspiel und Puppenspiel gelingt eine rhythmisch überzeugende Inszenierung. Ein Märchen als sinnliches Erlebnis, in dem die Darstellerin durch ihr sympathisches, natürliches Spiel überzeugt. Mit einfachen, ästhetisch ansprechenden Mitteln, ist nicht nur die Bühne, sondern der gesamte Theaterraum gestaltet.

«Zwerg Nase» ist eine runde und stimmig erzählte Geschichte, die ihr Publikum in die Welt des Märchens entführt.

Publikumsstimme aus Göttingen

«...gen Unverklingen...»

Hommage à Paul Celan vom Studio für Bewegungschiffren, Stuttgart

Gerd Vespermann

Wer am 12.2.2002 den Saal der Freien Waldorfschule Göttingen betrat, sah zunächst im Bühnenhintergrund das ausdrucksvoll-nachdenkliche Gesicht Paul Celans auf einer großen Leinwand. Wer war dieser Mann? Was hatte er in seiner Dichtung mitzuteilen? War nicht eine ausschließliche Hommage Paul Celan eine Überforderung des Publikums?

Der Abend selbst gab eine überraschende Antwort. Nach einer kurzen Einführung in das Leben Celans und den Quellort seiner Dichtung entfaltete sich, durch die sich steigernde Interaktion zwischen der Eurythmistin D. M. Sagvosdkina und dem Schauspieler und Sprecher Günther Arnulf ein Geschehen, das die Wort-Chiffren Celans immer mehr enthüllen und erlebbar machen konnte.

Gleichzeitig waren die Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange, die sie zu den Gedichten Celans gemalt hatte, im Hintergrund zu sehen. Sie verstärkten den Gesamteindruck, den Sprache und Bewegung hinterließen.

Zu den Höhepunkten des Abends gehörte die «Engführung», das große Schlußgedicht des Bandes «Sprachgitter», das die Thematik des Klageliedes «Tenebrae» fortsetzt, aber auch die eigens zu Tenebrae komponierte Musik von Jean Kleeb, die Celan-Phantasie von Erhard Karkoschka, wie auch die ausgezeichneten eigenen Kompositionen des Pianisten und Komponisten Shigeru Kan-no.


Die Bewegungschiffren der Diana Maria Sagvosdkina, ganz aus den Quellen der Eurythmie geschöpft, aber über die klassische Form weit hinausgreifend, hielten, wie die Wort-Chiffren Celans, auf etwas Offenes zu, auf Herzland vielleicht, auf ein ansprechbares Du. Meines zumindest haben sie erreicht.

INHALTLICHE BEITRÄGE

Die Zahl bei Beethoven¹

Die Diabelli-Variationen und die letzte Klaviersonate op. 111

Robert Kolben (München 1983/2001)

 UDWIG van Beethovens Spätwerke wurden zu seinen Lebzeiten nicht verstanden oder akzeptiert. Wir kennen alle die Geschichte von der Uraufführung des Quartetts op. 127, Beethoven hatte sich die Anwesenheit erspart, er hätte es nicht hören können. SCHINDLER berichtet:²

Die erste Production des ersten dieser [letzten fünf] Quartette in Es dur, durch Schuppanzigh und Genossen... mißglückte aber fast vollständig, so daß das mit hoher Spannung gekommene Auditorium ziemlich verduzt den Saal verließ. Man frug sich gegenseitig, was man denn eigentlich gehört habe. Als er davon erfuhr, soll Beethoven gesagt haben: «Die Leute werden schon kommen, die es verstehen.» Stimmt diese Geschichte, oder ist sie erfunden wie so vieles, was unsere Meister umgibt?³ Schindler indessen:⁴

Schon oft wurde von Kunstfreunden an den Verfasser die Frage gestellt, ob Beethoven wohl jemals die Hoffnung laut werden ließ, daß seinen Werken einstens die verdiente Würdigung zu Theil werden würde? Diese Frage konnte mit voller Gewißheit mit Niemals beantwortet werden... Noch Anderes soll mit Vorstehendem in Verbindung gebracht werden. Bei dem Andrängen der italienischen Tonfluthen... hörten wir Beethoven mit Emphase erwidern: «Nun, den Platz in der Kunstgeschichte können sie mir doch nicht nehmen!»

Warum hat Beethoven dann weitergemacht? Wenn seine Spätwerke auch nicht beim Publikum angekommen sind,⁵ so sind sie doch gedruckt worden, und Beethoven hat davon gelebt. Dazu sagte er: «Ich schreibe Noten aus Nöthen.» Vor allem würde er es mit Arnold SCHÖNBERG gehalten haben, der ein Jahrhundert später sagte: «Kunst kommt von Können. Musik kommt von Müssen.»

Es wird so leicht dahergeredet, der Künstler sei seiner Zeit voraus. In Wirklichkeit ist nur er auf der Höhe der Zeit, die anderen hinken hinterher. So kommt es, daß im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr Menschen auch das Spätwerk lieben lernten. Unfähig es auch zu verstehen (wer «versteh» schon ein Meisterwerk der Kunst?) umgaben sie es mit einer Aura des «Esoterischen» oder «Metaphysischen».


¹ Vortrag *Von der Drei- und der Vier- bis zur Siebenteiligkeit – Zur Formenentwicklung bei Beethoven* vor der BEETHOVEN-GESELLSCHAFT MÜNCHEN, abgedruckt in deren Heft 9 (1983), unverändert übernommen in *Münchener Beethoven-Studien* (München-Salzburg, Musikverlag Emil Katzbichler 1992, 206–213), für den *Rundbrief* vollständig überarbeitet.

² Anton SCHINDLER: *Biographie von Ludwig van Beethoven* (Münster, Druck und Verlag der Aschendorff'schen Buchhandlung 1860, Neudruck Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler 1909, 448 f.) Schindler (1798–1864) würden wir heute einen linken Studenten nennen, der wegen seiner republikanischen Gesinnung schon einmal im Gefängnis saß. Als Beethoven das erfuhr, machte er ihn 1816 zum «Geheimsekretär – ohne Gehalt». Über seine *Biographie* ist viel gelästert worden, doch sind ihre wenigen Unzuverlässigkeiten leicht zu entdecken.

³ Eine von Beethovens bekanntesten Bemerkungen, die ihm leider immer wieder in den Mund gelegt wird: «Musik ist höhere Weisheit als alle Religion und Philosophie.» Ihre einzige Quelle ist ein Brief der jungen Bettina von ARNIM, mit dem sie Goethe für Beethoven einnehmen wollte. Nach meiner Kenntnis von Beethoven wäre er kaum eines solchen Bombasts fähig gewesen. Nun, Bettina war eine vorzügliche Dichterin mit einer regen Phantasie...

⁴ a. a. O. 634 f.

⁵ Die Neunte Symphonie und die Missa solemnis bilden schon ihrer monumentalen Wirkung wegen eine Ausnahme, doch auch über ihre frühe Rezeption gibt es widersprüchliche Aussagen.

 EIN Elternhaus war eher traditionell musikalisch. Im entsprechenden Alter machte ich mich schon aus Protest an die Opus 111 heran, von der ich viel Ungereimtes gehört hatte. Alsbald kam mein Vater herein: «Was für unzusammenhängenden Mist spielst du denn da? Aha, später Beethoven. Das kannst du lassen. Weißt du denn nicht, daß er damals schon meschugge war?» (Zu seiner Ehrenrettung muß ich aber sagen, daß mein Vater wenig später von mir Notiz nahm und sich sogar überreden ließ, sich mit seinem Amateur-Streichquartett am späten Beethoven zu versuchen.)

Natürlich hatte ich davon gehört, auch von der kaum verständlichen, sperrigen Form dieser Musik, gerade das wollte ich ja selber wissen. Nun war ich wohl blind auf dem anderen Auge, beziehungsweise taub auf dem anderen Ohr: aus dem ersten Satz dieser Sonate hörte ich nur eine ganz normale Sonatenform! Ich übersah vollkommen, daß der Seitensatz nur 6 der 51 Takte der Exposition umfaßt, daß er den ungeheuren Vorwärtsdrang dieses *Allegro con brio* durch ein plötzliches *Meno allegro ... ritardando ... Adagio* – alles das innerhalb dieser 6 Takte – unterbricht, daß dieser Vorwärtsdrang sowieso schon ständig unterbrochen wird durch permanentes Zaudern und Zagen, das unserer Vorstellung von Beethovens Charakter so wenig entspricht.⁶ Ich übersah aber auch die wunderschönen Proportionen dieses Satzes mit Exposition, Durchführung, sowie Reprise mit Coda von 51, 54, bzw. 53 Takten; und daß diese Ausgewogenheit die Zerrissenheit der Musik wieder ausgleicht.

Ebenso zeigte sich mir der zweite Satz als eine ganz normale Teilungsvariation⁷ mit einer freien Fantasie als Höhepunkt. Selber am Klavier sitzend, verlor ich mich derart in dieser Musik, daß mir das bloße Ausmaß des Satzes gar nicht zum Bewußtsein kam, und die Verwandtschaft zum mittelalterlichen Melisma hätte ich nicht erkennen können, da ich es noch nicht kannte. Daß Beethoven es kannte, ist eher unwahrscheinlich, diese Musik dringt, wie auch später Beethoven, erst seit dem 20. Jahrhundert ins allgemeine Bewußtsein: also von irgendwoher muß Beethoven das ja gehabt haben! Ebenso übersah ich, daß Beethoven nicht wie üblich in die Hälfte teilt, also $\circ \text{♪♪} \dots$, sondern hemiolische $\frac{2}{3}$ - und $\frac{3}{4}$ -Teilungen $\circ \circ \text{♪} \dots$, $\text{♪♪} \dots$ vornimmt, wie im Mittelalter und der Renaissance. Schindler erkannte es aber:⁸

Es wollte und will noch immer scheinen, der Tondichter habe sich in diesem Satze in Bezug auf Mannigfaltigkeit im Formellen und Anwendung eines Übermaßes von Wissenschaftlichkeit über einem so einfachen Stoff als die Arietta (das Thema zu den Variationen &c.) selbst überboten, – Etwas, das uns von nun an in nachfolgenden Schöpfungen oft entgegnetritt.

Er entblödete sich nicht einmal.⁹

...in meiner Unschuld den gegenüberstehenden Meister zu fragen, weshalb er denn nicht einen dem Charakter des ersten Satzes entsprechenden dritten geschrieben? Gelassen erwiderte Beethoven, es habe ihm zu einem dritten Satz an Zeit gefehlt, darum habe der zweite diese Ausdehnung erhalten müssen.

Heute sind wir ja so viel gescheiter, vielleicht, und können sagen «Dumme Frage, dumme Antwort.» Schindler erläutert aber und charakterisiert damit die Rezeption des späten Beethoven im mittleren 19. Jahrhundert:

Da ich dieses Werk bis zu jenem Tage nie anders als in Bruchstücken während der Ausarbeitung gehört, so genügte diese Erwiderung. Nachdem es sich aber späterhin mir erschlossen, fing ich an über den angegebenen Grund, warum es eines dritten Satzes entbehre, nachzudenken und gestehe offen, daß ich bis zur Stunde denselben wahrhaft beklage. Ich vermochte und vermag noch immer nicht einzusehen, wie die beiden hinsichtlich des Charakteristischen einander schroff gegenüber

⁶ Schindler beschreibt ihn denn auch als den unverbesserlichen Zauderer und Zweifler, was sich auch im Kampf mit seinen endgültigen Fassungen ausdrückt. Hätte er vielleicht komponiert als Selbsttherapie?

⁷ Geteilt werden die Notenwerte, die Anzahl der Noten pro Takt steigert sich von einer Variation zur nächsten, so daß bei gleichbleibendem Tempo die Bewegung immer schneller wird. Die Engländer nennen es *Divisions*, die Italiener *Partite*, die barocke Partita-Suite kommt denn auch ursprünglich von dieser Variationentechnik. (Viele Spieler verkennen die absolute Wichtigkeit eines ehernen Tempos in diesem Satz: wenn sie ihn technisch nicht ganz bewältigen, werden sie langsamer, aber meistens lassen sich von der schnelleren Bewegung zu einem noch schnelleren Takt treiben.)


⁸ a. a. O. 327

⁹ a. a. O. 326 f.

stehenden Sätze ein in sich abgeschlossenes, einheitliches Ganzes darstellen sollen, denn dort der Ausdruck fast ungestüme Leidenschaft mit nur kurzen Unterbrechungen von einigen lieblich erklingenden Melodien, daneben aber ein fast durchweg düster gehaltenes Tongemälde, das in der gesamten Literatur unsers Meisters bis dahin nicht seines Gleichen findet.

Heute wird jeder die Entwicklung wenigstens empfinden und keine Fortsetzung nach diesem C-dur-Schlußdreiklang verlangen. Ja, man kann kaum ein anderes Stück im Konzert danach spielen. Unser Problem ist nicht mehr das unmittelbare, intuitive Erfassen der Spätwerke Beethovens, genau nach seiner Absicht, seine Musik nur als Musik zu hören ohne Auslegung oder Hintergedanken. Es gibt ja zahlreiche Äußerungen von ihm selbst, daß er sehr wohl andere als rein musikalische Gesichtspunkte berücksichtigte; so hatte er auch kein Verständnis dafür, daß Mozart sich mit so einem Nichtsnutz wie Don Giovanni abgeben konnte. Es hat schon seine Richtigkeit, wenn wir heute nach den Hintergedanken hinter diesen sperrigen Spätwerken forschen. Schindler hat ja das vordergründig total unausgewogene Gebilde dieser Sonate (stellvertretend für fast alle Spätwerke) sehr gut getroffen. Das Problem heute ist genau entgegengesetzt: Beethoven ist zu einem Markennamen geworden, und es ist alles richtig, was er macht; was nicht heißt, daß noch nie danach gefragt wurde, was er sich bei dieser scheinbaren Verrücktheit wohl gedacht habe. Im späteren 19. Jahrhundert mußte, wie schon gesagt, ein nicht näher definiertes Metaphysisches dafür herhalten. Heute stellt man moderne abstrakte Fragen des 20. und 21. Jahrhunderts und übersieht, daß der Geist eines Beethoven nicht nach den Regeln des 20. oder 21. Jahrhunderts funktioniert hat. Wir haben heute eine solche Angst vor allem Esoterischen, Metaphysischen – Beethoven und seine Zeitgenossen hatten diese materialistisch begründete Angst noch nicht. In diesen Regionen müssen wir die Antwort finden auf die Frage, was uns Beethoven eigentlich sagen will.

Die Drei und andere Zahlen

 WARUM kann die beabsichtigte musikalische Wirkung der *Arietta* von op. 111 nur durch die Drei- anstelle der üblichen Zweiteilung der Notenwerte erreicht werden? Es liegt an der besonderen Qualität der Zahl Drei.¹⁰ Beethoven und seine Zeitgenossen hatten noch ein Gespür für Zahlenqualität, heute sind die Zahlen meistens nur Quantitäten, wir wissen nicht viel mehr von ihren Qualitäten als ein Computer. Freilich hat die Qualität der Zahlen nichts zum technischen Fortschritt beigetragen, der uns unsere modernen Bequemlichkeiten beschert.

Musik ist gehörte Zahl, von den einzelnen Schwingungen der Töne¹¹ und den noch kleineren ihrer Teiltöne bis zu den verschiedenen Notenwerten und weiter zu ganzen Sätzen und zu Werken von vielleicht vier Abenden Länge. Das entspricht den organischen Mikroschwingungen des menschlichen Körpers bis zu den Abschnitten eines Menschenlebens und darüber hinaus zu den Epochen der Geschichte. So ist denn auch unser Gehörorgan vereint mit unserem Organ für die Zahl, dem Gleichgewichtsorgan, nur daß diese beiden Organe andere Seelenbereiche ansprechen, und die Zahlen sind in der Musik im Gegensatz zur Mathematik immer haarscharf daneben: wir kennen «temperierte Quinten», «gespreizte Oktaven»¹² sowie die Agogik und «rhythmisches Spiel» im Gegensatz zum bloß metronomischen.¹³

Zum Verständnis des Folgenden muß etwas über die Qualitäten der in Frage kommenden Zahlen gesagt werden.

Takt. Die Drei war seit jeher die Zahl des Geistes, des Himmels, des Göttlichen: ihr Urbild in der christlichen Kultur ist die Trinität. In der spätmittelalterlichen Mensuralmusik wurden dreiteilige Breven als *tempus perfectum* empfunden und als Mensurzeichen durch den

¹⁰ s. auch Ernst BINDEL: *Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten* (Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben 1950)

¹¹ Die Einheit Hertz = Schwingungszahl pro Sekunde.

¹² s. auch Maria RENOLD: *Von Intervallen, Tonleitern, Tönen* (Dornach, Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum 1985)

¹³ Man kann und sollte trotzdem im Takt spielen.

Musik ist gehörte Zahl, wie gesagt. Das Ohr hört einfache Schwingungsverhältnisse als Konsonanz, weniger einfache als interessante Klänge, zu komplizierte als Dissonanz. «Mehr oder weniger einfach», «zu kompliziert» sowie «interessant» und «dissonant» sind nicht nur subjektiv, sondern wandeln sich mit der Menschheitsentwicklung. Die höheren Primzahlen erfordern für ihre qualitative Erfassung ein immer gesteigertes Wahrnehmungsbewußtsein.

Die Musik ist nicht jünger als andere Künste, aber die Musikgeschichte ist es, sie erfordert nämlich Quellen, die wiederum von der Möglichkeit abhängen, die Musik aufzuschreiben. Die Griechen hatten die älteste Notenschrift, die wir lesen können. Sie hatten auch zwei Tonsysteme, basierend auf der *Leier* und dem *Aulos*: auf dieses System kommen wir noch zurück. Die Leierskalen, wie PYTHAGORAS sie definierte,¹⁷ waren auf Quinten aufgebaut – eigentlich Quartan, die nur umgekehrte Quinten sind, so daß die Unterschied hier nicht in Betracht kommen muß. Das *Quintenzeitalter*¹⁸ währte bis zum Anfang der Neuzeit im 15. Jahrhundert. Erst dann hatte sich das Ohr bis zur Wahrnehmung des 5. Obertons als konsonante Terz entwickelt. Bis dahin waren die Terzen die pythagoreischen, die um das *syntonische Komma* $\frac{1}{81}$ zu groß sind. Erst jetzt haben die Menschen die Terzenqualität erleben können. Die Fünf hatte folglich bis zu dieser Zeit etwas Magisches, und Faust kann ja mit seinem Pentagramm den Teufel gefangen halten. Seit dem 15. Jahrhundert bringt die Fünf die Musik immer stärker zur Erde herunter, bis in die Unterwelt der Elektronik, und wir sind noch nicht am Ende der Fahnenstange. Wer die mittelalterliche Quintenmusik eine Weile hört, kann erleben, wie irdisch schon die Terzenmusik der Renaissance geworden ist. Das liegt nicht nur an ihrer *imperfectio* sondern an der Sinnlichkeit der Terz, die in Dur und Moll Freude und Trauer ausdrückt, was die jungfräuliche, stets vollkommene Quint nicht kann.¹⁹ Einer der ersten Terzenkomponisten war John DUNSTABLE, und der Unterschied zur unmittelbar vorigen Musik ist frappierend. MONTEVERDI wartete sehr wohl, bis sein Lehrer PALESTRINA tot war, bevor er im frühen 17. Jahrhundert die unvorbereitete Dissonanz einführte, um die Leidenschaften seiner Opernprotagonisten auszudrücken. Palestrina hat sich im Grab umgedreht und gesagt: «Du besudelst die hehre Frau Musica! Sie ist nicht dazu da, um so niedrige menschliche Regungen wie Leidenschaft darzustellen.» (Was hätte er erst über Bach gesagt!) Heute denkt jeder, das sei ihr eigentlicher Zweck – doch bewundern wir noch immer die Reinheit Palestrinas.

Heute gibt es längst musikalische Experimente mit der Naturseptim (7. Teilton), dem Naturtriton (11. Teilton) und der «arabischen Terz» (13. Teilton, in der Mitte zwischen Dur und Moll),²⁰ sowie mit exotischer Musik wie den altgriechischen Aulosskalen, in denen sie vorkommen und die Kathleen SCHLESINGER²¹ 1915 wiederentdeckt und bei einer Dornacher Musikertagung in der Gegenwart Rudolf Steiners eingeführt hat. Doch werden wohl wenige heutige Musiker schon die Naturseptim 4 : 7 als konsonant empfinden – sie hat eher etwas Exotisches.

Als **Takt** gibt es die Fünf erst seit dem 19. Jahrhundert, und die heutigen Versuche mit 7, 11... rhythmischen Einheiten entsprechen dem heutigen musikalischen Material und kommen wahrscheinlich aus dem heutigen quantitativen Zahlenbewußtsein, weniger aus dem qualitativen. In der außereuropäischen und der Volksmusik scheint die Verwendung der betreffenden Intervalle und Taktarten wiederum auf der jeweils ganz anderen, mitunter auch magisch orientierten Mentalität zu beruhen.²²

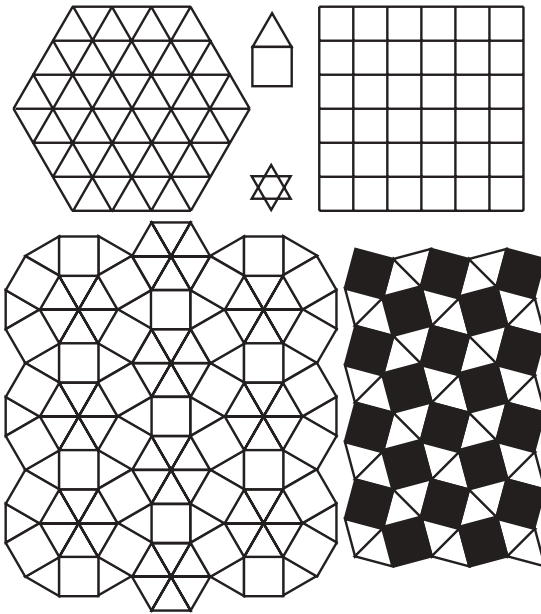
¹⁶ Es wäre hier schön, wenn das Wort vom «Sohn» käme, aber es kommt von «Sühne». Andreas DELOR hat in einer unveröffentlichten Abschlußarbeit für die Alanus-Hochschule (Alfter 1981) das Christliche in der Musik untersucht, das seit dem 19. Jahrhundert die alte Polarität des Dionysischen und Apollinischen versöhnt. Vielleicht sind Beethovens Spätwerke die ersten Zeugen, doch entzieht es sich schon dem Wesen nach einer wissenschaftlichen Definition und läßt sich nur an Beispielen demonstrieren.

¹⁷ in PLATOS *Timaios*

¹⁸ s. auch Rudolf STEINER: *Das Tonerlebnis im Menschen*, 1. Vortrag Stuttgart 7. März 1923 (GA 283)

¹⁹ Eine verminderte oder übermäßige Quint ist keine Quint, sondern ein ganz anderes Intervall.

²⁰ Delor a. a. O. beschreibt sie alle.



Nach BINDEL S. 87 (Fußnote 10) hat KEPLER 21 solche Muster aus Drei- und Vierecken gefunden.

Fassen wir diesen Schnellkurs über die Zahlenqualität zusammen: die **Eins**, die Einheit, Gott, der geometrische Punkt, der Einzelton; **Zwei**, Polarität, gerade Linie, Mann und Weib, Ton und Oktav; **Drei**, die Dreifaltigkeit, Fläche (sie braucht zur Definition mindestens 3 Punkte, aber in diesem Fall repräsentiert durch *perfectio*, den Kreis), Ausgleich, die ganze Reihe der Nachfahren, der Quintenzirkel; **Vier**, die Erde, die Elemente, die vier Winde, der dreidimensionale Körper einschließlich unserer viereckigen modernen Wohnschachteln. Man kann beliebig viele Drei- oder Vierecke zu einem Mosaik jeder Größe zusammenfügen, man kann Drei- und Vierecke sogar zu einem kunstvollen Muster kombinieren. Mit Fünfecken geht das nicht, die **Fünf** steigt hinab in die Unterwelt und fesselt die Musik an die Erde. Auf die dennoch vorhandene Möglichkeit, Fünfecke zu einem Muster

zu kombinieren, kommen wir noch zurück.

Die nächste Primzahl, **sieben**, ist die Summe von drei und vier, von Himmel und Erde, das sind die sieben Planeten. Der siebenarmige Leuchter steht im innersten Heiligtum der Synagoge, während der Sechsstern als zwei Dreiecke eine leicht faßliche, weil nicht primzahlmäßige Verknüpfung von Himmel und Erde, außen für jedermann sichtbar ist.

Die Form. Die Dreiteiligkeit der meisten Formen der absoluten Musik weist auf deren himmlischen Ursprung. In der Sonatenform ist das ganz offensichtlich: der Schöpfungsvorgang der Exposition, der Leidensweg der Durchführung, die Vergeistigung des Erschaffenen in der Reprise rufen mit jedem einzelnen Werk die göttliche Dreifaltigkeit in Erinnerung. Wenn es auch Ansätze bei Mozart gibt, so war es Beethoven, der mit der großen Coda im Stil einer zweiten Durchführung den drei Teilen einen vierten hinzusetzte und die Form fest auf die Erde stellte. Beethoven schrieb auch die ersten viersätzigen Klaviersonaten. Noch bis Haydn und Mozart waren drei Sätze der Brauch bei den intimeren «Klaviersachen» (nach damaligem Sprachgebrauch umfaßte das auch Duos und Trios), erst die größeren Besetzungen, vom Streichquartett aufwärts, hatten mitunter auch vier Sätze. Natürlich wußte Beethoven das, und doch schreibt er schon drei Trios op. 1 und drei Sonaten op. 2 mit vier Sätzen; noch dazu widmet er die Sonaten seinem Lehrer Haydn, der nie eine viersätzliche Klaviersonate komponiert hat. Auch in dieser Hinsicht wie in vielen anderen war er eine Prometheusnatur, die das Feuer der Musik auf die Erde herunterholte. Später soll er es bereut haben. Schindler berichtet von Beethovens Absicht, die Menuett- und Scherzosätze aus seinen früheren Sonaten zu tilgen. Wie gut, daß er damals mit dem Komponieren von Quartetten mit bis zu sieben Sätzen Besseres zu tun hatte, als diesen Plan auszuführen.

(wird fortgesetzt)

²¹ *The Greek Aulos* (London 1939). Sie vergleicht die bekannten quintbasierten pythagoreischen Leierskalen mit den Aulosskalen. Diese gehen bis zum 13. Teilton, weil die Auloslöcher wie die der meisten primitiven Flöten gleiche Abstände aufweisen, mithin Untertonsskalen hervorbringen. Man beachte, daß Apollon Leier und Dionysos Aulos gespielt hat.

²² vgl. z. B. Peter Michael HAMEL: *Durch Musik zum Selbst* (dtv/Bärenreiter 1980)

Über die verschiedenen Ebenen eines Winkels in der Eurythmie

Edeltraut Zwiauer, Wien

«Zwei Gerade oder Strahlen die sich kreuzen, schließen einen Winkel ein». Die Winkelsumme eines Kreises ist 360° , also kann man sagen, daß ein Winkel ein Teil eines Ganzen ist.

In unserer Betrachtung möchten wir bei der menschlichen Gestalt beginnen und zwei Winkelbildungen aufsuchen, die eine wesentliche, gegensätzliche Aufgabe inne haben. An unserer Gestalt wird ein einziger rechter Winkel von 90° sichtbar. Dieser rechte Winkel garantiert unsere Aufrichtekraft und auch unsere Fortbewegung. Die erstaunlich kurze Basis dieses Winkels (Schuhgröße 22 - 45) trägt unsere aufrechte Gestalt, die im Durchschnitt 1,75 m ist. Durch diesen rechten Winkel ist auch die Tatsache gegeben, das räumliche Gebilde der menschlichen Gestalt in die Zeit schreiten zu lassen, in die Bewegung zu führen. Und da wird wieder ein diesmal unsichtbarer Winkel gebildet, der sich zunächst unserem Erleben entzieht, auf den Rudolf Steiner hinweist: Mit unserer aufrechten Gestalt stellen wir eine Beziehung zum Erdmittelpunkt her. Schreiten wir weiter, so bildet sich vom Endpunkt unseres Weges eine Gerade wiederum bis zum Mittelpunkt der Erde. Auf diesen Winkel durch unsere Fortbewegung weist Rudolf Steiner hin.

Auf dem rechten Winkel, den der Wunderbau der dreigliedrigen Fußsohle mit unserer Aufrichten bildet, ruht die erste Eurythmie-Übung «die Säule über dem Fußpunkt», an der man empfinden lernen soll die Vokale I-A-0.

Das Winkelmaß der Freimaurer erinnert an die Tempel-Legende, an den Baumeister Hieram, der den Salomonischen Tempel errichtete mit dem Winkelmaß und dem goldenen Dreieck (manchmal als Zirkel dargestellt). Ein Urbild des menschlichen Tempelbaues. Der sichtbare rechte Winkel an unserer Gestalt trägt «der Füße Wort» über die Erde.

Am anderen Pol unserer Gestalt garantiert eine unsichtbare Winkelbildung unsere Wahrnehmung. Die Kreuzung unserer Sehnerven im Zentralbereich der Schädelbasis ermöglicht uns die Sphäre des Lichtes aufzunehmen, um eine klare Sinneswahrnehmung der Welt zu haben.

Ich möchte jetzt nicht eingehen auf die Gestalt-Meditation: «Ich denke die Rede». Es ist an anderen Orten Vieles und Eindringliches geschrieben worden. Eine Vielfalt von Winkelgebilden an und um die Gestalt wird sichtbar und erlebbar.

Im Januar 1924, unmittelbar nach der Weihnachtstagung spricht R. Steiner von einer Rosenkreuzer-Übung: «Licht strömt aufwärts - Schwere lastet abwärts». Hier greifen zwei diametrale Winkel ineinander. Es entsteht ein mittleres Gebilde durch die Strömungen von Licht und Schwere. Als Eurythmist erlebt man, wie zwei geistige Entitäten einen mittleren unsichtbaren Bereich im Üb-Vorgang entstehen lassen. Man verwebt im Erlebnis zwei Oppositionen und läßt dadurch etwas Neues entstehen. Rudolf Steiner spricht immer wieder davon, daß die Rosenkreuzer die ersten waren, die zwei Einweihungswege, den makrokosmischen und den mikrokosmischen wie zusammen führten und dadurch die Möglichkeit einer Trinität entstehen kann.

Somit tritt ein Motiv im eurythmischen Übungsfeld auf. Vorzubereiten, das lebendige Entstehen eines Neuen, Wandelbaren sich immer neu Bildenden: die menschliche Mitte. Es ist eine unsichtbare Mitte, eine Bildkraft in der inneren Leiblichkeit, hervorgerufen durch zwei ineinandergreifende Winkel. Hier sind es vor allem die Arme und die Hände, die das Licht tragen, radial, strahlenförmig, frei beweglich.

Geht man von der Geometrie in der Gestalt zum Klang des Instrumentes, so ist der nächste Schritt zum Vokal. Das sich Öffnen der Seele und des Sprachorganismus läßt das A ertönen.

(Das hebräische Aleph durfte nicht ausgesprochen werden, es war ein Laut des Gottes. Beth, das Haus, ist der erste tönende Laut des hebräischen Alphabetes). Der Laut A gibt dem Menschen die Möglichkeit die Seele und auch unsere Arme zu öffnen und das geschieht in einer Winkel-Gebärde.

Jeder Laut hat eine Farbigkeit: Die Farben des Vokales A auf den Eurythmiefiguren Rudolf Steiners sind rötlich lila – grünlich bläulich – bläulich rot, es erinnert an die blaue und rote Säule, oder an den Lebens- und Todesbaum des Paradieses, an den blauen und roten Blutstrom im Menschen. Es erinnert an Adam, der Gottes Atem empfängt und dadurch Leben erlangt. An der Eurythmiefigur des Lautes A fühlt und erlebt man den Licht-Atem der Schöpfung, von oben strahlt der Winkel bis zur Erde. Alles ist Winkelbildung am A: die Arme, der Schleier, die Füße und modifiziert das Haupt. Rudolf Steiner bezeichnet Aleph: «als der im Atem lebende Mensch».

Der Vokal E hat in seinem dissonierenden Klang, in seiner herben Geschlossenheit vier Winkel, wie jedes Kreuz.

Dieser Vokalklang kann so verdichtet werden, daß er - in der Aufstellung mehrerer Menschen - einen Winkel im Raum bildet. Es ist eine andere Ebene eines Winkels, wieder eine sichtbare Gestaltebene, eingeschrieben in den eurythmischen Raum, aber geöffnet, d.h. unsichtbar weiter strahlend.

Wendet man den Blick zu den eurythmischen Figuren der Konsonanten und wird man aufmerksam auf die Winkelbildungen der Schleier, erschrickt man geradezu, wie die Welt, die im Konsonanten lebt, den Laut durch unzählige Winkel prägt, gestaltet, beeindruckt, gestaltend verschiebt, Arme verlängert und Antlitze verwandelt; so wie im Hochgebirge die Disteln durch Lichteinwirkung unzählige Winkel aufweisen, eingeschnitten und eingelichtet werden. Als Beispiel möge ein Blick auf die Eurythmiefigur des K genügen. Die Welt mit ihren vier Elementen gestaltet die Sprache mit, sie bedient sich unserer Sprachwerkzeuge.

Durch die Silbe, durch das Wort, wird die Sprache mit Klang und Sinn begabt, der durch das Wort als Zeitbewegung durchläuft. Und jeder Laut beeindruckt den anderen, verändert seine Urbildlichkeit je nach dem ob er vor oder nach einem anderen Laut folgt. Ein eurythmisches Wort wird ein lebendiger Fluß. In den sogenannten «apollinischen Formen» wird die grammatikalische Funktion der einzelnen Worte in einem Satzgebilde in Bewegung gebracht. Die Sinnbedeutung der Tätigkeits- oder Hauptworte wird sichtbar. Es ist ein licht- und klangbewegtes Vorwärtsschreiten. Und hier leben unter anderen (runden, gebogenen oder linienhaften Bewegungsansätzen) auch Winkel. Alle apollinischen Formen sind Teile eines Ganzen: der Halbkreis ist die halbe Welt, eine Linie ein Zeitgebilde und ein Winkel ein Ausschnitt aus der Ganzheit der Welt.

Der sogenannte konkrete Winkel ist nach vorne geöffnet, man kann hinein sehen, seine konkrete Aussage wahrnehmen, man erlebt den «Baum» oder das «Feld». Der Zustandswinkel, der Abstraktes zum Inhalt hat, ist für den Zuschauer ein Geheimnis. Er öffnet seine Lichtstrahlen nach rückwärts, man erlebt den Inhalt als nicht sichtbar. Zwei ganz verschiedene Aspekte eines Teiles vom Ganzen. Auf welcher Ebene befinden wir uns in der Gestaltung dieser Winkelbildungen?

Das Bild von Apoll als Lichtgott und als Musiker in einem Wagen, gezogen von seinen heiligen Tieren, zwei Schwänen, mag eine Andeutung sein (griechisches Vasenbild). Wir befinden uns nicht in einem räumlichen Gebilde, auch nicht in einer Gestaltbildung. Der Zeitstrom und die Sinnbegabung der Sprache fügt sich ineinander: bewegte lichtvolle Formen und Sprachton, Betonung, tragen die Eurythmie und den Zuschauer durch den Prozeß der Satzbildung hindurch. Das Geometrische wird eine willensgeführte Bewegung. Somit sind

wir der Denkbewegung, die in unserer Sprache lebt, im Tun unendlich nahe. Vielleicht lernt man sogar durch die wunderbaren apollinischen Formen das wahre lebendige Denken. Winkel und Halbkreise bleiben nicht räumlich, sie verbinden sich mit dem nächsten Wort, immer weiter, immer weiter. -

Die wunderbarsten Winkel, die den Eurythmisten hineinführen in die Welt des Tönenden, waren mein Ansatz. Hier verbindet man seine Arme, die weit über ihr physisches Leben über sich hinaus wachsen, mit dem Umkreis. Jeder Winkel, als ein Teil von 360° klingt mit der Sphäre zusammen. Auf- und absteigend, wie das Bild der Engel auf der Jakobsleiter, steigt und fällt die eurythmische Tonleiter in verschiedenen Winkelgebärden.

Tief hat mich immer berührt das sich Nähern dem TAO. Nicht erklingen im TAO die Töne C; F und G. Diese Töne werden im Barock und in der Klassik die Träger der Harmonie, die Baumeister der orchestralen Musik: Tonika, Subdominante und Dominante. Sie nehmen auf sich das Tragen des Akkordes in seiner Klang-Schwere und sind aufzusuchen in der Region des Generalbasses, des Grundes, auf dem die Musik ruht. Als Winkel ist es der Nullgrad-Winkel, die Betonung der Aufrechten und der Winkel von 180°, ein tönendes Kreuz.

Der Winkelkranz des TAO ist offen, geöffnet nach oben und wird verinnerlicht in dem Erleben der ebenfalls geöffneten Terz und Sekund.

Durch die Ton-Eurythmie werden wir mit unserer Gestalt und unserem Leben selber Klang; es wird der in uns verzauberte Ton durch eine Winkelstellung zurück geführt ins Ganze. Das Erleben der Ton-Eurythmie ist eine unmittelbare Annäherung an den Weltenklang. Die musica humana trifft sich oder vereint sich mit der musica mundana. Im Mittelalter lebte der lateinische Satz: Christus summus musicus. -

Betritt man die Ebene des Tierkreises und folgt man den beiden Wegen, die Rudolf Steiner für die Eurythmie mit den bedeutsamen Worten uns gegeben hat, wird man wieder in die Sphäre der Rosenkreuzer verwiesen. Es ist die Dualität des Gedanken- und des Willensweges. Der Gedankenweg folgt dem Lauf der Sonne und des Jahreslaufes, er führt über die linke Seite, vom Tierkreiszeichen des Löwen über die Tiefwinterszeit bis zum Wassermann. Es folgen die «zur Ruhe gekommenen Bewegungen» ausschließlich der linken Hand bis diese beim Steinbock eine zurückhaltende Gebärde einnimmt. Der andere Weg geht dem Lauf der Sonne entgegen, er ist viel dramatischer, führt zum Widder und macht dann den Sprung zu den Fischen, («vom Kopf bis zum Fuß») und mündet in der bewegten Gebärde des Wassermanns. Beim Willensweg dominiert nach dem Krebs der rechte Arm.

Nur die Stellung des Löwen und Wassermanns sind nicht einseitig, beide haben in ihrer wunderbar anderen Haltung einen Winkel. Zwischen den Beiden bildet sich eine dritte Ebene, hervorgerufen durch die Dualität des Gedanken- und Willensweges. Der Beginn der beiden Wege ist im Sternbild des Löwen, (aus der Region des Löwen entstand am alten Saturn die Anlage des Herzens, GA 110). In der Gebärde wird ein strömender Winkel vom Herzen nach oben gebildet. Zwischen den gespreizten Fingern entstehen jeweils vier Winkel in jeder Hand: so lodern in der Gebärde des Löwen neun Winkel in den Himmel. Sein Gegenüber, der Wassermann bewegt die Arme, es entstehen und vergehen vor der menschlichen Brustorganisation Winkelbildungen von ungefähr 30°. Die Lichtstrahlen der Winkelbildung werden durch die Bewegung zum Klingen gebracht. So steht der Wassermann, der Äthermensch, wie Rudolf Steiner sagt, im Tierkreis. Sichtbar wird an ihm das Urbild des Ätherischen: Licht und Ton. Die Schilderung Rudolf Steiners vom Wasser- und Klangätherwirken auf dem alten Mond erfährt in der eurythmischen Bewegung eine Umstülpung. Durch die Formkraft und Bildekraft des Klangäthers wurde die Menschenform gebildet, nun bewegt der Mensch seine Arme: in der stummen Region der Tierkreishaltungen erlebt man ein Klingen: «der im Gleichgewicht befindliche Mensch.»

Wieder muß man sich fragen: in welcher Ebene ist dieses völlig andere Winkelerlebnis, in welche Kräfteströmungen tritt man ein? Und wieder, wie beim Vokal A sind es zwei Farben, die einander diesmal gegenüberstehen: das Himmelsblau des Löwen und das Rötliche des Wassermann. Anfang und Ende der beiden Wege: von der Begeisterung und dem Einswerden des Herzens mit dem Umraum bis zur klingenden Harmonie des Seelenlebens im Sternbild des Wassermanns führen uns die beiden eurythmischen Wege.

Um es noch einmal zu charakterisieren: ein Winkel ist ein Teil des Ganzen. Die Linien, die einen Winkel einschließen, sind nicht begrenzt, sie gehen als Lichtstrahlen bis in die Unendlichkeit.

Überall sind Anregungen in der Sinneswelt zu finden: In der Durchlichtung der Erdmaterie im Kristall, in der Pflanzen-Bildekraft, in der Baukunst, in den Zahlengeheimnissen einer Fuge von J. S. Bach oder in dem Aufbau eines Dramas von Friedrich Schiller, überall erlebt man im Abbild das Urbild.

Gedanken über die Form der Leier

Christof-Andreas Lindenberg, Beaver Run, Glenmoore, USA

Die Leier ist eines der ältesten Instrumente und hat seit ihrem Entstehen über die Jahrtausende hinweg die vielfältigsten Formen angenommen. Ich werde meine Ausführungen auf die Leier beschränken und nicht über die Harfe sprechen, deren Saiten normalerweise im rechten Winkel zum Klangkörper angebracht sind, und die zu einer anderen Instrumentengruppe gehört. Auf den Leiern laufen die Saiten parallel zum Klangkörper. Der wichtigste Formwandel der Leier scheint ungefähr alle 2000 Jahre stattgefunden zu haben und ist zweifellos mit den Nachatlantischen Epochen, die jeweils 2160 Jahre gedauert haben, verbunden.

Es ist höchst wahrscheinlich, dass die früheste Form, die man entdeckt hat, nicht den Entstehungsbeginn der Leier anzeigt. Die hochentwickelte Leier, die man in der Großen Todes-Grube in Ur, Sumer in Mesopotamien, gefunden hat¹ zeugt von einer hoch kultivierten musikalischen Tradition um 2700 v.Chr., einer Zeit, der offensichtlich eine Periode instrumentaler Entwicklung *noch vorausging*.

Zur Zeit der Stier-orientierten, dritten Nachatlantischen Epoche, 2907 bis 747 v.Chr., die als die Ägyptisch-Chaldäisch-Assyrische Kultur bekannt ist, wurde, besonders in Ägypten, die Harfe der Leier vorgezogen, während die Leier in der Gilgamesch-Kultur in Mesopotamien ihren Platz behaupten konnte.

**Silberne Leier, Grosse Todes-Grube, Ur,
Sumer, ca. 2700 v.Chr.**



Wenig ist uns über die Form der Leier in der Hebräischen Kultur, besonders unter König David, bekannt (von Abraham von Ur bis ungefähr 1000 v.Chr.). Das Studium des Buches von Alfred Sendrey und Mildred Norton: «Davids Harfe – Die Geschichte der Musik in Biblischen Zeiten» (NY 1964) kann uns viel sagen, führt jedoch in eine andere Richtung.

Mit dem Herannahen der Griechisch-Römischen Epoche, 747 v.Chr. bis 1413 n.Chr., der vierten Nachtatlantischen Epoche, erscheint eine neue Form. In seiner detaillierten Ausführung «Die Leier» (Heygendorf 1998) hat Ulrich Göbel einen guten Überblick über die Leiern von den Anfängen bis zur klassischen Griechischen Periode gegeben.

Grundsätzlich gab es drei Form-Prinzipien, die die fortschreitende Entwicklung der griechischen Leiern kennzeichnen: die Phorminx (8. Jahrhundert v.Chr., zu Homers Zeiten), die Kithara (das am meisten benutzte Instrument), die Leier oder Chelys (vom 6. Jahrhundert v.Chr. an).



Es scheint, dass die Leierform für die Griechische Epoche, wo die Sonne im Widder stand, wiedererfunden werden musste. Das Formprinzip war neu, streng symmetrisch. Die Phorminx hatte einen halb-runden Resonanzkörper mit zwei Armen, zwischen denen eine Stange befestigt war, an der die vertikalen Saiten gespannt wurden. Zu Beginn gab es nur vier Saiten, entsprechend den vier Elementen. Im siebten Jahrhundert v.Chr. fügte der grosse Musiker Terpander dann noch 3 Saiten zu den vier Grundsaiten hinzu. Ausserdem wurde die Leier nun mit einem Plektron gespielt. Damit war der Anfang für etwas Neues gemacht, denn mit dem Ertönen von sieben Saiten verwandelte sich das Hören.

Danach kam die Zeit, wo man mehr und mehr die Kithara benutzte; das war die Leier, die von dem Kithara-Sänger in der grossen Arena gespielt wurde. Sie ist das Instrument Apollos. (Die Wiegen-Kithara wurde deshalb so genannt, weil die abgerundete Unterseite des Resonanzkörpers mehr wie die Phorminx geformt war. Sie wurde nur von Frauen gespielt, da sie so schön in den Schoss passte.)



Die klassische Form der Kithara war nun die Haupt-Form dieser Periode, doch sie wurde noch durch eine weitere verbessert, denn kurze Zeit darauf entwickelte sich die eigentliche Leier, deren Resonanz von einem Schildkrötenpanzer kam, Hier begegnet sich Mythos und Geschichte. Das, was Hermes als ein drei-Tage-altes Kind erfunden hatte, um es gegen gestohlene Rinder einzutauschen (die er Apollo direkt nach seiner Geburt entführt hatte!), kam aus den Händen Apollos jetzt zu den Menschen; man kann es auch so ausdrücken, dass sie vom Erzengel Michael an Orpheus übergeben wurde. Michael war der Zeitgeist des archaischen Zeitalters bis zur klassischen griechischen Periode von 599 bis 245 v.Chr. Fast zu Beginn der vierten Nachtatlantischen Epoche gibt Michael die symmetrische Leier in die Hände von Orpheus und später dann der ganzen Menschheit. In der hellenistischen Periode,

die nach dem Tode Alexanders des Grossen anbrach und die bis zum Erscheinen Christi dauerte, traten diese Leiern mehr und mehr in den Hintergrund.

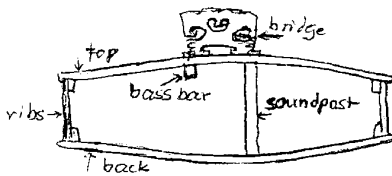
**Orpheus singt zur Leier,
dargestellt auf einer Schale um ca. 440 Chr.**



Stacy M. Murray, Flickr
Orpheus singing with his lyre - designed on a cup made c.440 B.C.

Das Prinzip der Symmetrie gehört zur Schönheit der vierten Epoche, und viele Instrumente der Jahrhunderte nach der musikalischen Pause, die in der frühen christlichen Zeit auftrat, wurden mit genauester Mittellinien-Symmetrie gebaut. Vom zehnten Jahrhundert an, als die Bogeninstrumente auftauchten, zeigen die Formen dies ganz besonders. Später hatten sogar Kirchenorgeln, die eigentlich eine fallende Linie aufweisen sollten, weil die großen Pfeifen ja immer kleiner wurden, je höher die Tonlage stieg, eine symmetrische Anordnung der Pfeifen. Auch sie unterwarfen sich diesem herrschenden Prinzip.

Das änderte sich auch nicht, als im Jahre 1413 n.Chr. die fünfte Nachatlantische Epoche, das Bewusstseins-Seelen-Zeitalter begann, und die ersten Violinen auftauchten. Jedoch kann man feststellen, dass die innere Struktur einer Violine asymmetrisch angeordnet ist, der Stimmstock ist auf der rechten Seite und nicht in der Mitte des Instruments befestigt, und der Bassbalken unterstützt die linke Seite des Stegs.



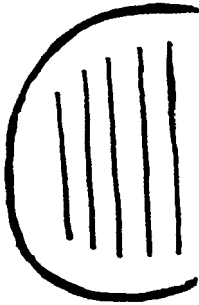
Querschnitt durch eine Geige

**Vorderseite, Steg,
Seitenwand, Bassbalken, Stimmstock,
Rückseite**

Dieses kleine Detail mag darauf hinweisen, dass eine neue Nachatlantische Epoche beginnt, und man mag sich fragen: Wann ist wiederum ein Michael-Zeitalter in der neuen Epoche? Es gab fünf Erzengel, die die Zeitgeister waren, nachdem Michael seine Herrschaft um 245 v.Chr. beendet hatte. Der dem Mars zugehörige Samael beendete seine Epoche um 1525 n.Chr. oder genauer, so wie es Rudolf Steiner angab, um 1510 n.Chr. Danach übernahm Gabriel die Herrschaft für die Periode, in der die wichtigste musikalische Entwicklung in Europa stattgefunden hatte. Seit dem Jahre 1879 ist Michael wiederum der Zeitgeist. Wir könnten daher also erwarten, dass sich nun bald eine Tendenz zu neuen Leier-Formen anbahnen wird. Und es war auch wirklich so. Hier ist die Geschichte.

Vor dem Ersten Weltkrieg – Julius Knierim glaubte, es war im Jahre 1912 – bat die Eurythmistin T. Kisseleff Rudolf Steiner um ein geeignetes Instrument für die Eurythmie. Rudolf Steiner versprach, «bald eine Leier in einer neuen Form zu schaffen, die dem gegenwärtigen musikalischen Bewusstsein der Menschheit entspricht.» Der herannahende Krieg machte dies jedoch unmöglich. Könnte es aber dennoch sein, dass Rudolf Steiner in den letzten Jahren seines Lebens eine michaelische Inspiration in einem jungen Musiker hervorrief, der Ohren hatte zu hören und der das Versprechen für ihn einlöste?

Wenige Jahre, bevor die erste neue Leier entstand, geschah folgendes, so wie es Julius Knierim erzählte:

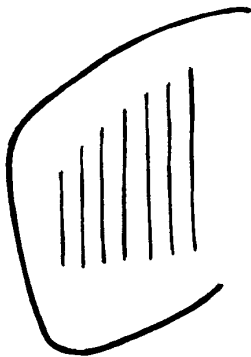


«Eines Tages wurde Edmund Pracht von einer Eurythmistin gefragt, wie das überhaupt zu verstehen sei, was Rudolf Steiner 1923 über die Quintenstimmung ausgeführt hatte. Da hat er an die Tafel gemalt: fünf Striche, die Saiten *g d a e h* kennzeichnend. Aus einer gewissen Bewegungsfreude heraus hat er dann um diese fünf Striche einen Bogen gemacht. Das sah ganz nett aus, aber dann SAH er: ‚Das ist ja ein Ur-Instrument, was ich da auf die Tafel gemalt habe.‘²

Später verwendete Julius Knierim diese Ur-Skizze in etwas abgeänderten Form auf dem Deckblatt für seine Leiermusik-Veröffentlichungen, die er *Spielbuch I – IV* nannte.

Heute gibt es viele Initiativen zum Leierbauen, und die auftauchenden Fragen über eine geeigneten Form sollten auf die einfache obige Zeichnung zurückgeführt werden, auf die michaelische Inspiration einer asymmetrischen Form eines neuen Instrumentes.

Edmund Pracht beschreibt die Stufen von den ersten Gedanken bis hin zur Ausführung: «Für die Leier, die ich schaffen wollte, schwebte mir im Gegensatz zum gewohnt symmetrischen Aufbau der Lyra, wie es aus dem Griechentum zum Beispiel überliefert ist, von vornherein der asymmetrische Aufbau vor. Das Wissen der Musikwissenschaftler um das Instrumentarium solcher Völker wie der Sumerer, Assyrer, der Aramäer und anderer war mir damals unbekannt. Einfach die Tatsache, dass die Saiten der hohen Töne kurz, die der tiefen lang sind, bestimmt die asymmetrische Form. Bilder, Gedanken, die frei entstanden, wurden



verworfen, lebten wieder auf, wie es beim Planen eben ist. Wirklichkeit wurden sie auf dem Boden der Heilpädagogik. Im Herbst 1926 war die Idee der neuen Leier plötzlich reif. Da sprang aus dem Felde des Entwerfens und Planens der Funke über auf das Feld des Geschehens. ... Wäre hier nicht auch das Instrument, das ich in Gedanken seit Monaten, vielleicht seit Jahren mit mir trage, am richtigen Platz?»³

Edmund Pracht hatte einem Geigenbauer in Basel ein erstes Muster gegeben. Diese Zeichnung zeigte er auch seinem Freund Lothar Gärtner, dem Plastiker, der, nachdem er einige Korrekturvorschläge gemacht hatte, sich sofort daran setzte, die Leier nach derselben Skizze zu bauen. Und das geschah alles in einer Nacht!

Diese zwei ersten Leiern – die von Gärtner war natürlich zuerst fertig – sahen ziemlich gleich aus. Ein zweites, ganz anderes Modell wurde von Lothar Gärtner noch im selben Monat Oktober 1926 entworfen, geschnitzt und fertig gestellt. Das nächste Bild zeigt das erste Modell, das fast identisch mit der Leier ist, die in einer Nacht fertiggestellt worden ist. Das zweite Modell hatte eine runde Form, die im Zentrum aussieht wie zwei Fische, die aneinander vorbeiziehen. Dieses war der Prototyp für die moderne Leier, die bald in einer grossen Anzahl hergestellt wurde. Alle Modelle hatten eines gemeinsam: Die asymmetrische Form, die sich zur rechten Seite hin öffnet und den Bogen um die Saiten, wie in der ursprünglichen,



oben beschriebenen Zeichnung. Und warum war diese Form so wichtig?

Modell I, Kopie der ursprünglichen Leier Eigentum von Christof-Andreas Lindenberg

Nur stufenweise konnte man die Eigenschaften des Leier-tones in akustischen Begriffen erkennen. Das Sich-Ausbreiten des Tones ist ein besonderes Phänomen. Nicht in der Nähe des Instruments zeigt der Ton seine Stärke, sondern in dem Raum, in dem er erklingt. N. Viesser erkannte, dass das Instrument den Ton loslässt, bevor er voll entwickelt ist, nämlich dann, wenn die sogenannte Konkordanz des umgeben-

den Raumes ins Spiel kommt und den Ton *fern* vom Instrument weiter entwickelt. Man kann von einer Befreiung des Tones von der gewöhnlichen Resonanz des Instrumenten-Körpers sprechen. Diese Geste der Befreiung des Tones liegt schon in der Leierform begründet, die sich nach der rechten Seite hin öffnet, wo der Ton der Form «entflieht» und unabhängig und ätherisch wird.

Die Hörbarkeit ist natürlich wichtig. Abgesehen von der äusseren Form ist das beschriebene Phänomen hauptsächlich von zwei Faktoren abhängig. Erstens von der Weise, wie die Bassbalken im Inneren der Leier angebracht sind, wie gebogen oder gerade ihre Form ist, und wie dies in Relation zu dem Steg auf der Oberseite steht. Der zweite Faktor ist die Art und Weise, wie das Instrument gespielt wird; nicht jede angeschlagene Saite ergibt einen freien Ton! Hier wäre es eigentlich angebracht, ein ganzes Kapitel dafür zu verwenden, wie die Form der Leier die Weise bestimmt, wie man die Leier spielen sollte. Der Ansatz von Gärtner unterscheidet sich von den Choroï Leiern oder denen von Bryon. Es liegt nicht nur an dem kleinen Unterschied, wie die Saiten angeordnet sind, sondern auch daran, wie der Körper des Spielers Teil der Leierform wird, zumindest muss er sich daran anpassen. Das wissen die Menschen, die auf verschiedenen Leier-Typen spielen.

Ich möchte gern noch über eine andere Weise sprechen, wie man sich mit der Leier verbinden kann. Oft begann Julius Knierim mit einer Übung, die er «die Leier fühlen» nannte, bevor er überhaupt mit Gruppen ein Stück spielte: Man hielt die Leier wie gewöhnlich, legte den linken Handrücken an die Innenseite der Säule, führte die Hand nach oben und tastete sich dann mit den Fingern durch die innere Form (in Richtung zu sich selbst) langsam vor, herauf und vorwärts. Nachdem man so den oberen inneren Raum vollständig ertastet hatte, «kreuzte» man nun durch den unteren Teil der Säule nach aussen, und tastete sich entlang bis man wieder zurück zur Säule kam. Diese Bewegung kann sehr gut auf einer runden Leier ausgeführt werden; bei den eckigen Leiern muss man von der linken zur rechten Hand überwechseln, um das «Kreuzen» zu vollziehen. Der Zweck dieser Übung ist, ein Gefühl für das innere und äussere «Atmen» zu erhalten und zu erfahren, was benötigt wird, damit sich der Ton durch ein innewohnendes Formgesetz vom Instrument löst. Vielleicht ist dies auch ein Weg, Formen zu testen. Ja, in der heutigen Leier-Welt gibt es viele verschiedene Formen. Mögen sie alle den „befreiten“ Ton in sich tragen, der mit dem Namen *der modernen Leier* verbunden ist.

Das ermutigendste Ereignis, das kürzlich stattfand, war die Gründung des Internationalen Leier-Verbandes von Leierbauern, die im Frühjahr 2001 in Hamburg-Harburg stattfand. Mögen die Leierbauern der ganzen Welt neue Formen finden, unter Berücksichtigung der Geschichte der Leier und unter Anerkennung des Einflusses Michaels.

Um alles zusammenzufassen, möchte ich eine Zeitkarte der drei Perioden Michaels anführen. In der Stier-Kultur, der dritten Nachatlantischen Epoche, als die Sonne zur Frühjahrs-Tagundnachtgleiche im Sternzeichen des Stieres erschien, war das der Beginn von Michaels Einwirken. Die neun Leiern mit dem Stierkopf, die man aus dem Jahre 2700 v.Chr. in Ur gefunden hatte, waren das Ergebnis einer vor diesem Zeitpunkt liegenden Entwicklung unter Michaels Führung. Seine Herrschaft dauerte von 3007 bis 2723 v.Chr. Die Seelenkraft, die in jener Epoche entwickelt werden sollte, war diejenige der Empfindungsseele, eine sinnes- und körpergebundene Seele, die sich im Bilde des Stiers Ausdruck verlieh und eine klare Formrichtung von vorne nach hinten aufwies. Daher erscheinen die Saiten jener Leier an der Seite und nicht vorne. Dies ist ein körpergebundenes Leierbild.

Der Einfluss Michaels in der vierten Kulturepoche tritt ein wenig nach Beginn auf. Jetzt ist die Entwicklung der Seelenkraft auf den Verstand ausgerichtet, und das ist die Ausbildung der Verstandes- oder Gemütsseele. Die Sonne erhebt sich jetzt im Widder (was sich in der Geschichte des Goldenes Vlieses und ähnlichen Erzählungen niederschlug). Diese Epoche geht durch das Zentrum der Erdenentwicklung über zum Mittelalter bis ins Jahr 1413 n.Chr. Die Entwicklung der griechischen Leiern mit dem wunderschönen Schwung war auf Michaels Einfluss zurückzuführen, der während seiner Herrschaft die mittlere Seelenkraft lenkte. Daher die schwingvolle Symmetrie, die Grazie und die Schönheit, die in der ganzen Griechisch-Römischen-Epoche vorhanden war.

Das spätere Einwirken Michaels in unserer fünften Nachatlantischen Epoche mit der Entwicklung der Bewusstseins-Seele führte dazu, dass eine Leier entwickelt wurde, die in eine neue Richtung weist, indem sie den Ton befreit. Durch diese den Ton befreiende Form wird eine Dynamik entwickelt, die uns näher zu dem ätherischen Bereich des Tones hinführt.

Ein akustisches Phänomen hilft, sich mehr dem Geiste, dem Wesen des Tones zu öffnen. Form wird zum Mittel für eine geistige Realität.



Die drei Manifestationen einer Leierkultur

- (1) 80 Spieler, die den verstorbenen Herrscher begleiteten, spielten auf Leiern (die teilweise mit Stierköpfen geschmückt sind), bis auch sie starben, durch Gift, das jeder in einer Schale trug.
- (2) Die Leier, Entstehung und Möglichkeiten eines erneuerten Saiteninstrumentes, herausgegeben von Maria Hollander und Peter Rebbe. Verlag am Goetheanum, Dornach 1996, Seite 26.
- (3) ebd., Seite 17.

Vom Lichtatem des Klavierspielens

Danaë Killian, CH-Arlesheim

Man wird bekennen müssen, dass das Klavier obwohl seine Literatur, einschliesslich diejenige seines Vorgängers, des Cembalos, viele der grössten musikalischen Meisterwerke beinhaltet, eine Verarmung des musikalischen Elements repräsentiert. Wenn der Akkord das Grab der Musik darstellt, ist das Klavier die begrabene Leier des Apoll. In den Klavierwerken der stilistisch so verschiedenen Komponisten wie Mozart und Debussy, können wir erleben, wie eine paradiesische Musik, die in den goldenen apollinischen Lichtsphären gewoben ist, durch den Klavierton gefangen und zurückgeworfen wird mit seiner charakteristischen Eigenart, sich neutral zu spiegeln, mit seiner quecksilbernen Leichtflüssigkeit und Resonanz. Als Interpret dieser Musik wird man schnell jener ausgesprochenen Unangemessenheit einer bloss auf mechanischen Grundsätzen aufbauenden Technik gewahr, wie gut auch immer diese erübt ist und nach bester Übereinstimmung der physikalischen Gesetze gründlich und logisch sich aufgebaut hat. Die nach bester Massgabe entwickelte technische Beherrschung der Auseinandersetzung mit der Mechanik mag tatsächlich grosse Kunstbeherrschung ermöglichen, da sie, innerhalb der grundsätzlichen Parameter der Tonhöhe, Tonlänge und Tonstärke alles, was des Interpreten Wille aus seiner musikalischen Konzeption vermag, vervollkommen kann – alles ausser der Qualität des Anschlags. Die Musik Debussys und Mozarts verlangt von uns, unseren technischen Zugang über den Weg einer vollständigen Beantwortung der mechanischen Perfektion des Instrumentes zu gehen; wir sind gefragt einen Zugang zu finden, der durch und durch menschlich ist, nicht bloss in unserer inneren musikalischen Konzeption, jedoch menschlich in unserer Technik, *wie* wir ein Instrument berühren. Nur durch die Wahrnehmung des musikalischen Verhältnisses zwischen Blut und Nerven in den Fingerspitzen können wir auf eine ehrliche Artikulation der unverfälschten musikalischen Elemente – Melodie, Rhythmus und Lautstärke – hoffen. Das ist für alle Musik wahr. Jedoch Debussy und Mozart sind zwei herausgegriffene Beispiele von Komponisten, die stark durch Apollo, durch Michael, inspiriert sind¹, deren vor Augen stehende pianistische Möglichkeiten das musikalisch verarmte Instrument in seiner irdisch aufgefassten Form weit übersteigt. Ihre Musik verlangt nach Überwindung und Verwandlung des die jungfräuliche Leier haltenden, im Labyrinth der toten mechanischen Gedanken eingesperrten Drachens durch zartes, klares Bewusstsein, durch empfindsamste Verfeinerung des menschlichen Berührens. – Der Drache befindet sich alles in allem nicht ausserhalb im gegenständlichen Objekt des Klaviers, nur in uns selbst. Es wird von uns verlangt, uns zu verwandeln. Genau im Verhältnis zu den Aufgaben und Impulsen des gegenwärtigen Michaelzeitalters ist es, dass der Pianist sich auf einen individuellen Pfad begeben möge, der eine musikalische Bedeutung über die dem Instrument inliegende Abstraktion hinaus gewinnt.

Im sechsten und letzten Vortrag des Zyklus «Die Sendung Michaels» (GA 194) spricht Rudolf Steiner vom notwendigen Übergang eines solchen Verhältnisses zur Weltseele, das in früheren Zeiten durch das Luftatmen erfahren werden konnte. Es soll sich indessen ein Übergang in unsere Zeit hinein zu einem licht-atmenden Seelenprozess vollziehen, der den menschlichen Willen an den Kreuzungen zwischen «inneren» und «äusseren» Räumen mit dem kosmischen Gedanken zusammenführen soll. Zwischen alledem, was Kopforganisation ist und was sonst noch an Gefühl und Willen vom Menschenwesen verbleibt, ist heute für unser Tagesbewusstsein eine Trennung eingetreten, die nur durch deren Vereinigung überwunden wird. – Wenn wir uns mit Liebe einsetzen für alles, was uns durch das Licht als Sineseeindruck erreicht, wenn wir uns während des Abklingens der Nachbilder bewusst wer-

den, wie diese im beseelten Lichtäther lebendige Substanz werden, mit dem wir uns durch innere Tätigkeit am schöpferischen Prozess beteiligen, beginnen wir zu realisieren, was Rudolf Steiner als michaelische, moderne Form des Yoga beschrieben hat, was sich in unserer Zeit entwickeln soll. Ich sehe diesen Yoga als Grundlage vor mir, für alles, was ich als Pianist im Bereich der Musik zu entwickeln habe. Und es scheint mir immer zutreffender, zu sagen, dass für den Pianisten wie auch für den Eurythmisten das technische Mittel dazu die Liebe selbst ist, die Liebe im Einsatz für das Licht der Welt.

Liebe ist der vollkommenste Ausdruck des Willens. Singen ist Liebe, motiviert von der Inspiration des Herzens und durchdringend die Welt durch die Bewegungstätigkeit des Kehlkopfes. Der Ton gestaltet sich aus dem Dunkel des Willens, aus der ungeborenen Zukunft, aus dem Mittelpunkt. Polar zum Punkt der Konzeption ist der periphere Bereich des Lichtes, der Erscheinung, eine sterbende Welt, die wir benötigen, um unser selbst bewusst zu werden. Paradoxerweise betritt jeder Ton den sterbenden Strom, sobald er artikuliert ist und seine Erscheinung in der Sinneswelt hat. Dies ist bereits wahr für den gesungenen Ton und wird in zunehmender Weise deutlich, wenn wir unsere Aufmerksamkeit den gegenständlicheren Instrumenten zuwenden, letztlich zu den durch Berührung klangerzeugenden Instrumenten, wie die Leier eines ist. Insofern der Atemstrom ein unmittelbarer Träger für den Gesang ist, wartet die Leier auf die Berührung des Menschen in lauschender Gebärde und gibt die Klänge zurück als eine Widerspiegelung des innerlich gehörten Gesanges – die Töne der Leier kommen von der Peripherie, geboren am Licht, als Erinnerung von oder Antwort an den menschlichen Gesang. Mit der Erfindung des Klaviers wurde die selbstlose Objektivität der Leier einen Schritt weiter in die Abstraktion gebracht: zwischen den Saiten und dem Anschlag des Spielers wurde ein Mechanismus von Hämmern, Filzen und Tasten plaziert, und die Saiten selbst werden nach einem mechanischen Begriff von Gleichheit temperiert gestimmt. Was durch diese Abstraktion gegeben ist, ist eine gewisse Freiheit, denn der einzelne Ton kann durch geringste Willensanstrengung des menschlichen Interpreten klingen gemacht werden. Die eigentliche Freiheit der Erzeugung des Klanges gibt dem Solisten die Gelegenheit, komplizierte Mehrstimmigkeit zu spielen, möglicherweise zum Preis der Entwicklung einer konkreten Erfahrung der Melodie im Erlebnis des einzelnen Tones. Trotz dieser Tatsachen, trotz dem absoluten Wunder von Bach und meiner Dankbarkeit, selbst in der Lage zu sein, mehrstimmig zu spielen (denn das ist eine reichhaltige Schulung), beginne ich als Musiker nicht mit der makrokosmischen Erfahrung der Mehrstimmigkeit, sondern mit dem Melos, mit dem Gesang, der sich im Herz des einzelnen Menschenwesens regt.

Wie der Eurythmist, singe ich nicht durch das kleine Organ des Kehlkopfes selbst, aber bringe den Gesangsimpuls in Bewegung, die, angeregt im Herzen, vom Schlüsselbein durch Ober- und Unterarm fortschreitet, und in Handgelenke, Hände und schliesslich die zartesten Bewegungen meiner Fingerspitzen fließt. Diese Fingerspitzen sind höchst sensibel dem Lichte gegenüber, das sich von aussen nähert, dem Lichte, das sie berühren und in dem sie tanzen. Wille fließt in die Fingerspitzen und begegnet am Umkreis nicht nur dem Licht, sondern auch den sich verhärtenden Tasten des Klaviers. Hier sind die Töne zu finden, die als Bewegung in mir gelebt haben, bereitet und erfroren in einer räumlichen Vergegenwärtigung. Und tatsächlich, der einzige Ton der aus dem Moment des Kontaktes mit den leblosen Tasten akustisch erzeugt werden kann, ist einer der unmittelbar stirbt, körperlich stirbt, zerfällt – der lediglich ein Gedächtnis anbietet von alledem, was mich angeregt hat durch meine Arme und Hände zu singen. Das ist anscheinend eine bittere Verarmung von allem, was da wartet, aus der musikalischen Menschenseele geboren zu werden.

Üblicherweise sprechen die Pianisten von der «Illusion», zu versuchen, einen Ton von singender und getragener Weise zu erzeugen. Ein ehrlicher Musiker will keinesfalls über den Moment des Todes hinweggehen, somit trägt er sein inneres Singen in einen rein illusorischen Bereich (das wäre etwas mehr als der Ausdruck von unbewusstem Egoismus). Vielmehr ist im Todesmoment die Gelegenheit gegeben, sich des singenden Menschen bewusst zu werden, der sein höheres «Ich-bin» als Logos in der Peripherie findet, in ihn hinein ersterbend und abklingend mit dem in die Passivität der Sinne ersterbenden Licht.

Im Lichtatem des Klavierspielens, dem ich mich versuche anzunähern, ist die Bewegung, die durch des Pianisten Arm strömt, im letzten Augenblick vor dem Berühren der Klaviertaste bewusst festgehalten. Das Singen ist dadurch umgewendet in eine Hörgebärde, eine Gebärde der Offenheit zur Peripherie hin, wo der Ton aus der Sphäre des Lichtes entgegenkommt. Die Hände des Pianisten berühren sein Instrument in hörender Ehrfurcht; der Wille, den er aufbringt, dass eine Taste gedrückt ist, ist religiös, ein Opfer – was letztlich den Fingern des Pianisten entströmt, ist Weihrauch. Dies bedeutet technisch, dass man nicht so sehr mit der Schwerkraft im Anschlag arbeitet, eher mit der ätherischen Kraft der Leichte. Der Pianist ist völlig entlastet, relaxed, jedoch nicht in der Weise, dass er in die Schwerkraft, in das Bett der Taste fällt, gemeint ist eher Gewichtlosigkeit. Die Finger werden bewegt im Bereich der Sylphen. Dies ist im Grunde eine sehr einfache Berichtigung des herkömmlichen Klavierspiels (unter dem Begriff eines «herkömmlichen Pianisten» schliesse ich nicht ein so ausserordentliche Musiker wie Glenn Gould und Clara Haskil im zwanzigsten, Frederic Chopin und Clara Schumann im neunzehnten und unzweifelhaft Wolfgang Amadeus Mozart im achtzehnten Jahrhundert – um nur einige Beispiele herauszugreifen) eines herkömmlichen Klavierspiels, das den Wunsch hat, den singenden Ton mit dem Wissen der physikalischen Gesetze der Schwerkraft und Geschwindigkeit zu verbinden; es ist jedoch eine Berichtigung mit weitreichenden Konsequenzen, ohne die, als Allerwichtigstes, die Aufführung sowohl von Mozarts wie auch Debussys Klaviermusik für mich nicht denkbar ist. Die Anwendungen sind natürlich ebenso vielfältig wie der Charakter des Denkens eines jeden Komponisten, der Eigentümlichkeit, von der wir zum Erlebnis kommen und vertraut sind in Erkenntnis und Eingebung, im gegebenen Fall durch die Anschlagsart, genau wenn unsere Finger beginnen, im Bewusstsein des Ätherischen zu hören und sich zu bewegen. Lichtatem-Klavierspiel ist ebenso wertvoll für Bachs mehrstimmige Werke, oder sogar für die eher dionysischen Elemente in frühen Schönberg-Werken, in denen man gefordert ist, tief einzudringen in eine fast sinnliche Wärmeerfahrung von Dunkelheit, wie für Mozart. Das Entscheidende ist, sich im Moment der Umkehrung von der Gesangsbewegung zur Hörgebärde des Ätherischen und der Freiheit bewusst zu werden, um sich der musikalischen Phrase anzunähern mit echt menschlicher, nicht mechanischer, von aussen bedingter Artikulation. Mein Ideal ist, in Anbetracht eines umfassenden Interpretierens aller Musik, zwischen der Dunkelheit des hervordringenden Tones und des Lichtes, worin der Ton erscheint, einen Atemprozess zu sehen und entstehen zu lassen, aus dem heraus Farbe und Schönheit geboren wird und webt.

Der Nachvollzug der Ideale verlangt nach Zusammenarbeit mit Eurythmisten. Denn, ungeachtet der Ideale der Schönheit, ist der unmittelbar zerfallende Klang des Klaviers trotz allem ein Nichts. Und je klarer man diese Tatsache empfinden kann, um so mehr wird aus diesem Nichts absolute Transparenz und damit musikalische Urform, die der Pianist selbst als die Form der Komposition in sich trägt, die er spielt. Das Klavier selbst, als Instrument, verschwindet. Das Klavier hat keine Urform in der geistigen Welt. Die darin begrabene Leier des Apoll hat eine Urform, die auf das Bild des Menschen verweist, der seiner selbst bewusst wird, wenn er durchdrungen ist von Licht, vom Licht, das seine Erinnerung der Präexistenz

der Seele in der Ewigkeit bewahrt. Dies ist die Urform jenes «Wer ist wie Gott?». Im Innern des physischen Leibes hat die Leier des Apoll die Struktur der Nerven, die gleichsam aus der Wirbelsäule herausstrahlen. Sie sind so proportioniert, dass sie am besten in der Lage sind, sich der Sphärenharmonien zu erinnern, aus dem der Mensch geformt wurde – eine Erinnerung, die in uns anklingt, wenn wir Musik hören, aber auch bei jeder Begegnung unserer Nerven mit den Sinneseindrücken, mit dem Licht. Dessen Urform, die sich enthüllt, sobald das Klavier verschwindet, ist der ursprünglich reine Astralleib des Menschen, der seine konstitutionelle Basis in den Nerven des menschlichen Leibes findet. Das Klavier selbst ist tot und kann seine musikalische Aufgabe, direkt zur Wahrnehmung der Sinne hinzuführen, nicht erfüllen, wogegen es sich übersinnlich ereignet in demjenigen, was zwischen den Tönen geschieht, während der akustische Ton vergeht.

Wie heutzutage normalerweise die Singstimme sich entwickeln kann, ist so unbefriedigend wie das Klavier als voller Ausdruck des musikalischen Wesens, weil es zu eng an den Willen gebunden bleibt. Im Sinne des von aussen Zurückspiegeln innerer Erfahrungen objektiv zu sein (obwohl der Sänger wie auch der Pianist durch seine Kunstfertigkeit die Begrenzungen des Instruments zu überwinden versucht), zählt noch mehr, weil es des ganzen Menschen Wesen ist, das singen will, und sich im Kehlkopf dieses ganze Menschenwesen verfeinern muss, um seine Seele durch einen winzigen Raum hindurch zu pressen. Die Bewegungen des Kehlkopfes sind eine Inspiration, die richtigerweise den Bewegungen des Ätherleibes angehören, die sich in der Kunst der Eurythmie durch die Bewegungen des ganzen physischen Körpers, durch denjenigen Raum, den das Licht erzeugt, ausdrücken können – durch einen ätherischen Raum, wo das Licht vollständig aus der Peripherie heraus wirksam ist, ohne Richtung, schattenlos.

Das Singen durch die Arme, das der Pianist beginnt, bevor er die Tasten berührt und einen akustischen Klang erzeugt, findet ihre Erfüllung in der Kunst der Eurythmie, die sich noch stärker den Taten des peripher abklingenden Lichtes widmet, hat sogar die Möglichkeit, den Raum zu beleben. – Was für das Klavierspiel *übersinnlich*-musikalische Erfahrung während des durch Erscheinung bewirkten Todes werden muss (wenn das Erlebnis überhaupt musikalisch erfasst würde) kann in den Bereich des Sichtbaren eintreten und dergestalt sinneserfahrbar werden, insofern der musikalische Impuls, soweit er Melos ist, fortgesetzte Eurythmie ist. Dies deswegen, weil die eurythmische Kunst die physikalischen Gesetze so behandelt, als wären sie ätherische.

Die Eurythmie, so wie sie vom Menschen erlebt wird, bedeutet für ihn, dass er im Laufe seines Erdendaseins sich nicht einfach als blosses Geschöpf erlebt, das nur äusserlich durch die Sonne direkt angestrahlt wird, jedoch gleichzeitig als Wesen im Gegenraum, im Herzen der Sonne tätig ist, deren Lebenskräfte seit der Tat des Christus auf Golgatha mit der Erde vereinigt sind. Das ferne Zukunftsideal, die Eurythmisten zu begeistern und zu beleben, muss aus den ätherischen Kräften des Christus zur Schöpfung des auferstehenden geistig-physischen Leibes werden.

In der Eurythmie erkennt man die Quelle, aus der Mozart schuf, dessen Musik richtigerweise als unmittelbare Enthüllung eines Erzengelwesens, von Michael, angesehen werden kann. Es wird erzählt, dass Mozart nicht ging, bevor er drei Jahre alt war. Es kann beobachtet werden, wie ein neugeborenes Baby in seinen Gliedern die vorräumliche Welt des Mutter-schosses erinnert. Meine eigene Tochter machte in den ersten Tagen nach ihrer Geburt die schönsten musikalischen «eurythmischen» Bewegungen. Solche Bewegungen leben vollständig im Zeitenstrom. Diese Erinnerung in den Gliedern klingt gewöhnlich sehr rasch, etwa eine Woche nach der Geburt, ab, und die Bewegungen werden dann chaotisch, ungeschickt und unkontrolliert. Es beginnt dann der lange Weg der Entwicklung einer Bewe-

gungsart, die sich mit dem dreidimensionalen Raum verbindet, gipfelnd im Gehen im Alter von einem oder anderthalb Jahren. Man kann nur staunen über die Bedeutung für Mozarts Entwicklung, dass er in den räumlichen Bereich später als gewöhnlich hineinkam. Man stellt sich vor, dass er länger im Strom der rein musikalischen Bewegung, die lediglich mit der Zeit verbunden ist, lebte, und nicht die vorgeburtlichen ätherischen Umstände während dem «Fall» auf trockenes Land «vergass». Natürlich hat eine solche verspätete Entwicklung Folgen für den ganzen Organismus, für die Muskeln, Knochen, die Sinnesorgane, den Wärmeorganismus, für das Hervordringen der Stimme. Im Alter von drei Jahren trug Mozart seine zarte, musikalisch verarbeitete körperliche Gestalt, unberührt von einem Element des Verlangens in den Sinnesorganen, ungehärtet in den Muskeln, nun geadelt in der Leichte des aufrechten Standes, in die Welt des Raumes, und begann seine Lebensreise als ein Musiker. Er berührte die Tasten des Fortepiano.

In unseren festen Erdenkonstitutionen sind wir nicht alle so gesegnet zu gehen, zu tasten und klar zu sehen aus einer immer vor Augen stehenden Erinnerung des Paradieses, noch sind wir alle in unserer Seelenentwicklung so reif, dass wir im Innern Symphonien in vollendeter Form hören und behalten können, um sie hernach aus der Überschau bloss noch auf Papier übertragen müssen. Nichtdestoweniger ist es eine Freude, künstlerisch im Strom des Michael, besonders in Gemeinschaft mit anderen, zu arbeiten. Eurythmie ist in eminenten Weise eine soziale Kunst, eine Zukunftsepoche vorhersagend, wenn nicht nur Manas oder Geistselbst, das beispielhaft durch die Individualität des Mozart hindurchscheint, sondern auch Buddhi, Lebensgeist, ein entwickeltes Wesensglied oder Vermögen des gewöhnlichen Menschen werden soll. Erst in der sozialen Sphäre, wenn das Soziale als die herausforderndste und hochwertigste Kunst verstanden wird, empfängt man die einzigartige Gelegenheit, die Doppelgänger-Natur zu überwinden, zu lernen, klar zu sehen und im Anderen anzunehmen, dass er wie Gott ist. Ich persönlich bin äusserst glücklich, zusammen mit Kathrin de Quero, Thomas Sutter, Frank Leckebusch und meinem Mann Gotthard Killian, Mitglied zu sein des Lebensorganismus des «Licht-Eurythmie-Ensembles». Ob wir je menschlich in der Lage sein werden unsere hohen künstlerischen Ziele zusammen zu verwirklichen oder nicht, traue ich vor allem unserer Zusammenarbeit zu, unserer innerlich gemeinsam gefühlten Verbindung zu solchen Idealen, die erblühen können, indem die Sendung Michaels den Boden bildet für das konkrete Streben. Es ist ohne Frage Aufgabe des Musikers bescheiden der eurythmischen Kunst zu dienen, jedoch ein gemeinsam geteiltes Interesse in all das, was jeder als Individuum beitragen kann, sei es im Bereich des Beleuchtens (Lichteurythmie), der Komposition, der Bewegung, des Musizierens oder Seidefärbens, es dient der Entwicklung des Ganzen. Es sollten hier ebenso die wertvollen Beiträge der verschiedenen Sprachgestalter unserer Arbeit erwähnt werden, – zu Beginn unserer Arbeit Valli Baur, in Australien Annika Rushton-Jaensch und Linden McCall, und in letzter Zeit Helga Aschoff und Beatus von Glenck. Mein eigener kleiner Beitrag ist die Erforschung des Lichtatems des Klavierspielens.

(Übersetzung: Gotthard Killian)

1) Nach meiner Erfahrung hat Apollo für die griechische Zeit die gleiche Bedeutung wie für uns heute die Gestalt des Michael, wenn man vom Erlebnis der ätherischen Aktivität ausgeht. Es ist hier nicht möglich, einen Begriff zu geben, der diese Qualität erschöpfend behandelt, handelt es sich doch darum immer neu anzusetzen ein belebtes Denken im Gefühl zu erzeugen, wenn es um die Musik geht, oder sich im Denken immerfort differenzierend zu bemühen zu analysieren, um intentional denken zu lernen. Deshalb möchte ich an den Leser appellieren, dieser Intention nachzulauschen, was gemeint sei.

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

Thomas Göbel

Zur erklingenden Sprache bewegt sich der Eurythmist so, als sei er der Sprachprozess, der die Sprache zum Erklingen bringt. Das Sprechen selber hat jeder Mensch in seiner frühen Kindheit durch Nachahmung erlernt. Diese Fähigkeit ist dadurch Teil seiner Lebensorganisation geworden und sie führt den Willen, der die Sprachorgane bewegt, während sich das Bewußtsein des sprechenden Menschen mit dem Gedankeninhalt verbindet, der ausgesprochen werden soll. Die Lebensorganisation oder der menschliche Ätherleib ist auch sonst der Träger aller erworbenen Fähigkeiten, die den Willen in der Gegenwart führen, während sich das Bewußtsein dem Ziel der Arbeit zuwendet. Wir haben keinen bewußten unmittelbaren Zugang zu diesem Quell der Weisheit, obwohl wir aus ihm arbeiten und sprechen. Das war – so berichtet Rudolf Steiner (GA 233a) – in der Vergangenheit der Menschheits-Bewußtseinsgeschichte anders. So wurde in den ephesischen Mysterien während der griechischen Kulturepoche ein Wissen von der vorgeburtlichen Bildung des menschlichen Ätherleibes gepflegt. Die ephesischen Eingeweihten lernten mit den Mitteln dieser Mysterien Teile ihrer eigenen Vorgeburtlichkeit kennen, und zwar die Bildung ihres eigenen Ätherleibes in der Mondenregion. Sie erlebten retrospektiv, wie sich ihr ewiges Wesen, zur Geburt entschlossen, aus dem Kosmos zur Erde hin zusammenzog und in die Mondenregion eintrat. Die Wesen dieser Mondenregion schufen und schaffen heute noch dem geistig-seelischen Menschenwesen den Ätherleib. Die in ihre Vorgeburtlichkeit zurückversetzten ephesischen Eingeweihten erlebten, wie die Innenseite und die Außenseite ihres Ätherleibes von den Mondenwesen aus dem von der Sonne reflektierten Licht und aus den Inspirationen gewoben wurde, die die Mondenwesen von den Planetengeistern empfangen. Rudolf Steiner faßt diesen Bildeprozeß des Ätherleibes, insofern er die Anlagen enthält, die zu den kulturschaffenden Fähigkeiten des Menschen ausgebildet werden können, in einem Spruch zusammen, der wohl in verwandter Art auch von den ephesischen Priestern gesprochen wurde. Er hat zum Inhalt, wie die Wesen der geistigen Welt den Ätherleib des Menschen anreden, wenn er als Lichtgestalt gebildet worden ist.

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

Dich beschenket des Mars erschaffendes Klingen
Und Merkurs gliedbewegende Schwingen,

Dich erleuchtet Jupiters erstrahlende Weisheit
Und der Venus liebetragende Schönheit –

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

Über die Sprachprozesse hinaus kann die Eurythmie aber auch den «ganzen Menschen, so wie er ist» auf der Bühne mit ihren künstlerischen Mitteln sichtbar machen. Also auch alles dasjenige, was seelisch-geistig dem Sprechen zugrunde liegt. Seele und Geist des Menschen aber lassen sich nicht unmittelbar auf den Inhalt der ephesischen Mysterien beziehen, und damit auch nicht auf den Ätherleib.

Im Fortgang des Vortrages vom 22. April 1924 (GA 233a), in dem Rudolf Steiner über die ephesischen Mysterien berichtet, beschreibt er eine Metamorphose dieser Mysterien, und wie diese sich geschichtlich ereignet hat. Und diese Metamorphose nimmt ihren Ausgang in dem Brand des Artemistempels von Ephesos 365 v. Chr. An diesem Tage wurde Alexander von Makedonien geboren, den Aristoteles zu erziehen versuchte.

Beide Persönlichkeiten, so berichtet Rudolf Steiner, waren in ihrer vorangegangenen Inkarnation Eingeweihte der ephesischen Mysterien. Durch die furchtbare Ungeheuerlichkeit des Brandes des Artemistempels wurde durch die Flammen alles dasjenige dem Weltenäther mitgeteilt, was an Licht und Weisheit im Laufe der Jahrhunderte durch diese Tempelräume gegangen war. Und Rudolf Steiner merkt an, daß überhaupt vieles von der Weisheit, die in alten Zeiten in Tempelwände eingeschlossen war, in den Weltenäther eingeschrieben wurde und dort sichtbar als Imagination zu lesen ist.

Aristoteles und Alexander besuchten die Mysterien von Samothrake, in denen die großen Planetengötter, die megaloi theoi im Rauche der Kabirengefäße erschienen, wenn der Priester die mantrischen Worte in den Rauch sprach. Unter der Wirkung der samothrakischen Mysterien entstand in Aristoteles «etwas wie eine Erinnerung» an die alte ephesische Zeit. Wieder erklang die ephesische Lautfolge IOA, die den vorgeburtlichen Menschen zum Inhalt hat: I = Ich, O = Astralleib, A = Ätherleib und wieder erklang die ephesische Anrede des Ätherleibes, der Spruch, der einleitend zitiert wurde.

In dieser historischen Erinnerung an die ephesischen Mysterien lag eine Kraft, eine gewisse Kraft, ein Neues zu schaffen. Und diese Kraft kam aus der Erkenntnis, *«was das Feuer von Ephesus bedeutete, wie dieses Feuer hinaus getragen hat in Welten-Ätherfernen dasjenige, was das Geheimnis von Ephesus war, da war es, daß in diesen beiden entstand, die Inspiration, die Weltenschrift zu begründen. Nur die Weltenschrift wird nicht begründet mit a b c d e f, sondern die Weltenschrift wird begründet, wie die Buchschrift mit Buchstaben, so diese mit Gedanken. Und es entstanden die Lettern der Weltenschrift:*

Quantität, also Menge

Qualität, Eigenschaft

Relation

Raum

Zeit

Lage

Tun

Leiden

Da haben Sie eine Anzahl von Begriffen. Lernen Sie mit diesen Begriffen, die zuerst Aristoteles dem Alexander vorgeführt hat, lernen sie mit den Begriffen dasselbe vollführen, was Sie gelernt haben mit a b c d, dann lernen sie aus Qualität, Quantität, Relation, Raum, Zeit, Lage, Tun, Leiden –, aus dem lernen Sie lesen im Kosmos.» So Rudolf Steiner wörtlich.

Und, etwas später:

«Es ist in der Weltentwicklung das geschehen, daß gegenüber dem früheren unmittelbaren Wahrnehmen, für das die Tatsachen von Ephesus noch etwas Allercharakteristischstes sind, etwas getreten ist, was von der Alexanderzeit aus den Anfang nimmt, was sich dann später erst besonders entwickelt durch das Mittelalter hindurch, was tief verborgen ist, was tief esoterisch ist. Tief esoterisch ist der Sinn, der lebt in diesen acht, oder man kann sie auch auf zehn erwei-

tern, in diesen acht oder zehn einfachen Begriffen. Und wir lernen eigentlich immer mehr in diesen einfachen Begriffen leben, aber wir müssen streben, sie so lebendig in der Seele zu erleben, wie man in der Seele lebendig erlebt das A b c, wenn man eben einen reich gegliederten, geisterfüllten Inhalt hat. So sehen Sie, wie in zehn Begriffe, deren innere Leuchte- und Wirkkraft erst wiederum enthüllt werden muß, hineinlief dasjenige, was eine gewaltige, instinktive Weisheitsoffenbarung durch Jahrtausende war. Und es wird schon einstmals dahin kommen, daß man dasjenige, was eigentlich wie im Grabe ruht, die Weltenweisheit, das Weltenlicht, wiederum finden wird, wenn man wieder lesen lernen wird im Weltenall, wenn man erleben wird die Auferstehung dessen, was in der Zwischenzeit der Menschheitsentwicklung zwischen den zwei geistigen Epochen verborgen worden ist.

Wir sind ja da, meine lieben Freunde, um das, was verborgen worden ist, wieder offenbar zu machen.»

Man möge dieses lange Zitat deshalb verzeihen, weil darin – so scheint mir – eine Aufgabe verborgen ist, die von Rudolf Steiner nicht ausgesprochen wird.

Einmal wird nicht dezidiert ausgesprochen, daß die ephesischen Eingeweihten, in ihre Vorgeburtlichkeit zurückblickend, Imaginationen ihrer vorgeburtlichen Erfahrungen hatten. Diesen Imaginationen steht die Inspiration gegenüber, die Aristoteles von den inzwischen in den Weltenäther eingeschriebenen Mysteriengeheimnissen von Ephesus hatte. Aus individuellem, *imaginativem* Rückblick auf eine vergangene Einweihung ist ein *inspirativer* Vorblick auf eine Arbeitsweise geworden, durch die aus der gegenständlichen Erfahrung Inhalte der geistigen Welt wieder erarbeitet werden können. Aus dem Rückblick auf ein Tableau in der Gleichzeitigkeit ist ein Vorblick auf den Zeitprozess eines neuen Lesens geworden.

Im obigen Zitat zählt Rudolf Steiner von den 10 Kategorien des Aristoteles nur acht auf. Es fehlen: Sein und Haben.

Zwar spricht Rudolf Steiner aus, daß die gesamte Anthroposophie durch das Lesen der Weltenschrift entstanden sei, aber er weist nicht darauf hin, wie die Imaginationen des ephesischen Mysterienwissens nun in die Prozessfolge der inspirativ lesbaren Weltenschrift verwandelt worden sind.

Und diese Metamorphose muß doch stattgefunden haben, wenn gerade an dieser «Verwandlung, in Lesbarkeit» an dieser Metamorphose Aristoteles die Weltenschrift begründen konnte.

Und schließlich ist auch die Andeutung, daß das mittelalterliche Rosenkruzertum eine besondere Fortentwicklung des Lesens in der Weltenschrift gebracht habe, sehr kryptisch ausgesprochen worden. Ja, das Wort Rosenkruzertum wird von Rudolf Steiner nicht einmal verbal ausgesprochen. Wir stehen also vor einer Reihe von Rätselfragen, an denen im folgenden gearbeitet werden soll.

Kosmisch ausgesprochen, sagt Rudolf Steiner, ist Eurythmie die Umsetzung der aus den Marskräften gewobenen Sprachanlage in die aus den Merkurkräften gewonnene Bewegungsanlage. Beides ist in der Vorgeburtlichkeit der Außenseite des menschlichen Kulturätherleibes eingeschrieben worden. Und an den durch die Brandmetamorphose inspirativ lesbar gewordenen ephesischen Inhalte muß auch lesbar geworden sein, was Eurythmie ist. Und das gilt in gleicher Weise für die drei Kulturfähigkeiten, die der Innenseite des menschlichen Ätherleibes eingeschrieben worden sind. Die inspirativ lesbar gewordene Innen-, wie Außenseite des Ätherleibes muß auf Aristoteles so gewirkt haben, daß er diese Inhalte als Gedanken fassen konnte, so daß die neue Form des alten Mysterienwissens für ihn lesbar wurde. Aristoteles hat aber den zu lesenden Inhalt nicht nur mitgeteilt, sondern vor allem die Lesefähigkeit dadurch entwickeln wollen, daß er die «Schriftzeichen» in Begriffs-

form mitgeteilt hat. Er hat an die Stelle der in den Mysterien geoffenbarten Inhalte eine neue Form gesetzt, die nicht mehr geheim ist, weil nun der Mensch, oder besser jeder Mensch aus eigenem Willen die Fähigkeiten erwerben kann, die hier «Lesen» genannt wird.

Nun wäre es sehr verwunderlich, wenn Rudolf Steiner die Metamorphose der imaginativen Eurythmie, die den «bewegten Sprachprozess» sichtbar macht, in die neue Form «inspirativer Lesbarkeit» nicht dargestellt hätte. Nach meiner Überzeugung hat er sie im zehnten Vortrage des Zyklus «Eurythmie als sichtbare Sprache» vorgebracht. Und die Metamorphose besteht darin, daß aus der imaginativen Anschauung des Ätherleibes das inspirativ lesbare Repertoire der Formen des Astralleibes wird. Und zwar dann, wenn er – das ist nun denkwürdig – mit dem Ätherleib koinzidierend zusammenklingt. Und auch diesen Zusammenhang können wir bei Rudolf Steiner finden: Er bespricht die Koinzidenzen, die zwischen den Konsonanten der Sprache und den zwölf Formen des Astralleibes bestehen. Auf diese Koinzidenz wird in einem der folgenden Essays eingegangen.

Im 10. Vortrag des Zyklus «Eurythmie als sichtbare Sprache» benennt Rudolf Steiner zwölf Formen des «ganzen Menschen wie er ist.» Über diesen Formenkanon verfügt jeder Mensch und setzt ihn dann ein, wenn er sich als bewußt handelnder Mensch seiner sozialen Umwelt zuwendet. Das wurde im Einzelnen in einem der vorangegangenen Aufsätze dargestellt. Und hier wurden auch die sieben Seinszustände des Menschenichs genannt, durch die das geistige Wesen des Menschen sich unter der Dynamik des Bewußtseins und der des Willens sich der Welt zuwenden kann. Hier soll nun gefragt werden, ob die Doppelheit, (die Innen- und die Außenseite des Kulturätherleibes) sich in einem beschreibbaren Verhältnis zu den zwei Seiten des Astral- oder Seelenleibes (zu seinen Formen und seinen Seinsweisen) verhält. Und zwar so, wie sich ein imaginativ gewonnener Inhalt zu einem inspirativ gewonnenen Inhalt verhält.

Um in diesem Problem einen Schritt weiter zu kommen, soll auf die zehn Kategorien des Aristoteles geblickt werden. Aristoteles wollte durch die zehn Kategorien, mit denen er eine gegenständliche Erscheinung, ein mit den Sinnen zu beobachtendes Objekt befragte, von der Erfahrung zur Idee, zum Wesen gelangen, das diese Erscheinung hervorgebracht hat. Platon hat dagegen die Ideen als Rest der sich vor dem menschlichen Bewußtsein zurückziehenden geistigen Welt erlebt. Platons Haltung steht am Ende der alten Führung des Menschen durch die Geistige Welt. Den Neubeginn unternimmt Aristoteles. Er beginnt in der Sinneserfahrung, um von hier aus den Weg zur geistigen Welt aus eigener Kraft, aus der Kraft des menschlichen Willens zu suchen. Darin allein liegt die «Kraft ein Neues zu schaffen». Die menschliche Seele ist damit nicht mehr Objekt der Götter, in die sie Offenbarungen unter bestimmten Bedingungen senken, sondern der Mensch wird zum kraftvollen Subjekt, das sich den Göttern zuwendet, die er zum Objekt seiner Bemühungen macht. Der Mensch wird zum Lehrer, der für seine Schüler den Weg vorangeht. Und so ist in gewisser Weise Alexander der erste Mensch gewesen, der allein einen Menschen als Lehrer hatte: Aristoteles.

Nehmen wir eine Pflanze, ein Tier, oder eben auch uns selbst und stellen die zehn Fragen, die Aristoteles die Kategorien nennt, so offenbart der Zusammenhang aller Antworten, das soll heißen, im imaginativ aus eigener Kraft aufgebauten Bilde das Wesen, dessen Werk die sinnliche Erscheinung des Objektes ist, dem man sich zuwendet. Diese Antworten aber können mehr enthalten, als dasjenige, was die Götter wissen. Und dieses «mehr» ist die Art und Weise, wie sich ein Organismus, der die Bedingungen der irdischen Umwelt wahrnimmt, sich mit ihnen auseinandersetzt. Denn dadurch kann er auf die Bedingungen seines Biotopes so antworten, daß er daran lernt und zu Innovationen kommt, die zu Faktoren seiner eigenen Evolution werden können. Und das gilt vor allem für uns selbst.

Das ist eine Ansicht, wie sie von der gegenwärtigen Evolutionsbiologie auch vertreten wird, die jedem Organismus einen Anteil an seiner eigenen Evolution zuspricht. Und wie wir selber unsere eigene, individuelle Evolution zu betreiben haben, das stellt Rudolf Steiner in der Schrift: «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten» dar. Das aber gilt in ganz besonderer Weise für den Fortschritt in der Bewußtseinsentwicklung der Menschheit, die ohne die Erfahrungen, die der inkarnierte Mensch während seiner Biographie macht, nicht denkbar ist. Der Mensch ist der wichtigste Faktor, der die Erfahrungen einer Inkarnation in die nächste trägt, um so dem Menschheitsfortschritt zu dienen. Das Karma stellt im folgenden Leben die Bedingungen her, die aus dem vergangenen Leben stammen. Die Individualität des Menschen wächst daran und entwickelt nicht nur sich selbst, sondern auch den Menschheitsfortschritt. Daß dabei die Wesen der geistigen Welt mitspielen, ist unbestreitbar. Aber der Mensch ist es, der die Erfahrungen auf der Erde macht, die die geistige Welt braucht, um mitarbeiten zu können. Was schließlich der Mensch als Ergebnis seiner Biographie durch den Tod mitnimmt, das ist es, was die geistigen Wesen als Voraussetzung brauchen, um den Fortschritt der Bewußtseinsentwicklung der Menschheit so zu fördern, wie es ihnen möglich ist.

Im Laufe seiner Biographie bildet der Mensch zwölf Formen seines Astralleibes in der Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Umwelt aus und er entwickelt sieben Seinszustände seines Wesens in der Zuwendung zur Sinneswelt. Will der Mensch sich selbst erkennen, hat er die Möglichkeit, auf diese zwölf Formen und sieben Seelenheiten so hinzublicken, wie er sie individuell entwickelt hat. Und im Alter kann er sich ein Bild schaffen, wie er selber in diese Formen und Seelenbewegungen biographisch hineingewachsen ist. Das ist dann der Fundus, den der Mensch durch das Tor des Todes in die geistige Welt trägt und das ist dann der Fundus, an dem die Wesen der geistigen Welt lernen, was es heißt, ein zur Freiheit strebender Mensch zu sein, der sich in den Dilemmata, die die irdische Welt schafft, zu bewähren versucht hat.

Aus dem hier dargestellten Gesichtspunkt ergibt sich eine bestimmte Struktur der menschlichen Biographie: Bei der Geburt bekommt der Mensch einen Astralleib geschenkt. Dessen Ausgangsform kann nur die Form der «lodernden Begeisterung» sein, denn das ist die vorgeburtliche Gestalt des Astralleibes, in die die Geistseele des Menschen noch nicht eingezogen ist. Die Anlagen zu den noch unentwickelten elf Formen, die bekommt er ebenso geschenkt. Aber was er daraus biographisch macht, das hängt allein von ihm selber ab. In der Lebensmitte, wenn das Verstehen und die Tat als Formen ausgebildet sind, endet die Mitwirkung der Gesellschaft an der Bildung der Persönlichkeit. Wie die Form des Verstehens durch den ins Bewußtsein wirkenden Willen zu denjenigen prospektiven Formen umgebildet wird, die dann im «Menschen im Gleichgewicht» kulminieren, ist ebenso eine Leistung der Selbsterziehung, wie auf der anderen Seite das Bewußtsein retrospektiv die Tatform durchdringt, wenn auf die Ergebnisse der eigenen Taten zurückgeblickt wird. Dann werden auch die karmischen Folgen, die in der Zukunft als innere und äußere Bedingungen folgen, als gerechte empfunden werden.

Die Form «lodernde Begeisterung» hat der Mensch als Geschenk bei der Geburt erhalten. Die Biographie kann dazu führen, daß er die Form «der Mensch im Gleichgewicht» geworden ist. Diese Form ist dann Wirklichkeit geworden, sie ist ins Sein getreten. Der Weg dazwischen ist die Arbeit am Fortschritt, dem eigenen und dem der Menschheit. Aus Haben bei der Geburt ist Sein im Tode geworden. Aus der Aufgabe das Erreichen. Und dieses kennen zu lernen, daran sind die Götter interessiert, denn sie leben in der Notwendigkeit und nicht in der Freiheit. Deshalb kennen sie das Dilemma, in das das Böse den Menschen stellt, nicht, denn sie *sind* entweder gut oder böse.

Die Eurythmie hat zwei Quellen. Sie hat den Prozeßkanon des Ätherleibes als Material zur Verfügung, der durch das Tor der Geburt mitgebracht wird, und sie hat den Form- und den Bewegungskanon des Astralleibes zur Verfügung, der seiner Erfüllung durch das Tor des Todes entgegengeht.

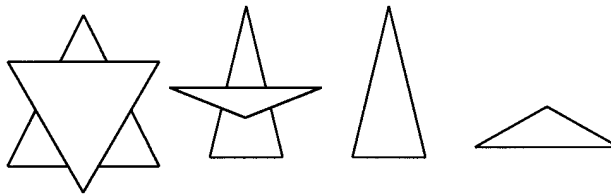
Die zwölf Formen von der «lodernden Begeisterung» bis zum «Mensch im Gleichgewicht» sind als idealer Typus der Eurythmie als Kunstmittel von Rudolf Steiner geschenkt worden.

Wir haben dargestellt, daß es eine Metamorphose zwischen der Erkenntnis des Ätherleibes und dem Willen, der sich Bilder des Astralleibes selber schafft, für Aristoteles in Samothrake gegeben hat. Etwas ganz ähnliches schildert Rudolf Steiner im 10. Vortrag «Eurythmie als sichtbare Sprache» für die Eurythmie. Er sagt:

«Wir haben bisher unseren Ausgangspunkt für die Eurythmie von der Lautsprache her genommen... Wir können daher auch jetzt einen anderen Ausgangspunkt noch wählen; das ist der, die Wesenheit des Menschen zunächst, wie sie ist, heranzunehmen und von da ausgehend die Form- und Bewegungsmöglichkeiten zu entwickeln, zu sehen, was für Formen aus dem menschlichen Organismus folgen können, und dann von da ausgehend, zuletzt gewissermaßen aufzustößen darauf, wie die einzelne Form nun den Charakter des sichtbaren Lautes annimmt.»

Es gibt also Koinzidenzen zwischen den Sprachprozessen des Ätherleibes und den Formen und den Bewegungen des Astralleibes. Das wird in folgenden Aufsätzen noch ausführlich zu besprechen sein.

Eines der einleitend angeführten Rätsel ist noch ganz offen geblieben: Was hat sich aus dem Anliegen des Aristoteles im Mittelalter besonders entwickelt? Wer sich die mittelalterlichen rosenkreuzerischen Bücher ansieht, denn zu verstehen sind die verwendeten Begriffe erst einmal nicht, entdeckt eine Reihe von Zeichen und Symbolen, die sich dem verständnisvollen Zugriff ebenso entziehen. Hat man solche Symbole vor Augen und liest die auf den zehnten Vortrag des Zyklus «Eurythmie als sichtbare Sprache» folgenden Vorträge, entdeckt man diese Symbole hier wieder: So im 12. Vortrag in den Formen, die in der Eurythmie zu laufen sind. So zum Beispiel findet man das Hexagramm der Rosenkreuzer, das mit hebräischen Schriftzeichen verziert ist, von Rudolf Steiner aufgelöst in zwei Dreiecksformen die metamorphosiert wurden:



Wobei das spitze Dreieck als Energietanz bezeichnet wird, wenn es eurythmisch gelaufen wird, und das zweite flache Dreieck als Friedenstanz. Das damit diesen Zeichen ein Inhalt wiedergeben wird, den sie für unser Bewußtsein auf den ersten Blick nicht haben, den sie im Mittelalter aber gehabt haben könnten, ist sofort sichtbar. Aber das Problem ist damit nur angedeutet und bedarf ebenfalls einer ausführlichen Darstellung.

Charakter und Verhalten im Ton-Kurs

Kriterien für die Kunst (2. Teil)

Alan Stott, Stourbridge

«In der Kunst müssen wir zum Göttlich-Menschlichen zurückfinden. Das können wir aber nur, wenn wir auch erkenntnismässig, das heisst anschaulich, wiederum den Weg zum Göttlich-Geistigen zurückfinden...» Rudolf Steiner, 20. Mai 1923, GA 276.

Einleitung:

Im ersten Teil dieser Arbeit (Rundbrief 35, Dornach, Michaeli 2001), die sich mit den Andeutungen über den Achtgliedrigen Pfad aus den acht Vorträgen «Eurythmie als Sichtbarer Gesang» (GA 278)¹ befasst, wurden Hintergründe skizziert und die Vorträge 1–4 besprochen. Es wurde festgestellt, dass spätere Anspielungen an den Achtgliedrigen Pfad oft im Zusammenhang mit den höheren Stufen der christlichen Einweihung stehen. Aus diesem Grunde werden wir weiterhin solche entsprechenden Zusammenhänge verfolgen, uns auf gewisse Autoritäten, einschliesslich Zitate aus der Bibel und deren Deutung durch Rudolf Steiner berufen. Diese Methode scheint dem Thema am besten gerecht zu werden, indem man sich über zwei Dinge klar ist:

1. Gott selber eurythmisiert: «Gott eurythmisiert, und indem er eurythmisiert, entsteht als Ergebnis des Eurythmisierens die Menschengestalt.... Gott [formte] ursprünglich die schöne Menschengestalt aus der Bewegung heraus.»²
2. Rudolf Steiner sagte in England³: «Und so kann es einmal dazu kommen – es hängt ja nur von dem Menschen ab – dass gerade im Musikalischen der Christus-Impuls in wahrer Gestalt auch vor die äussere Offenbarung hintritt.»

Die entsprechenden Zusammenhänge sind miteinander durch die charakteristischen Eigenschaften der Zahlen verbunden. Im ersten Teil wurde auseinandergesetzt, dass dies ein legitimes Studienthema sei und fraglos ein musikalisches. Die aufklärende Methodik macht von Studien und Untersuchungen Gebrauch, die sich als angebracht und fördernd erweisen. Der Weg, der im ersten Teil besprochen wurde, befasst sich mit der Einstellung jedes einzelnen insbesondere mit der Notwendigkeit, die Grenzen der sinnlich-natürlichen Welt zu überwinden. Einsichten entwickeln sich nach der Krise am Ende des vierten Vortrages. Aber wir verlassen die Erde nicht – im Gegenteil, wir werden angewiesen, *das Irdische in der richtigen Art zu ergreifen*.

Gewisse aphoristische Aussprüche sind in diesem meditativen Überblick unvermeidlich, der weder einseitig innerlich noch äusserlich historisch sein will. Wir werden versuchen, tiefere und ausführlichere Gründe zu entdecken zu der Frage:

Warum und wie kann die Eurythmie heute immer noch als «sichtbarer Gesang» beschrieben werden?

Obwohl all die erwähnten Details in der hier dargestellten Form vom Vortragenden vielleicht nicht beabsichtigt waren, so weisen viele Anzeichen darauf hin, dass die Hauptthese – dass Steiner den alten achtgliedrigen Pfad und die sieben Stufen der christlichen Einweihung erneuert – richtig sein könnte. Der Gesichtspunkt des Autors stammt aus der westlichen Tradition. Wie wird nun diese These von Künstlern beurteilt, die aus den östlichen Traditionen kommen? Es gibt in diesen Vorträgen sicherlich noch viel mehr zu entdecken, was weiter entwickelt werden könnte, als die wenigen Schlussfolgerungen die hier gemacht werden.

Eine befriedigende Antwort auf die empirische Frage: «*Wie hilft mir all dies, die C-Dur Tonleiter auszuführen?*» lässt sich zweifellos besser durch das Tun als durch Worte finden. Theorie für sich allein oder Praxis für sich allein sind der heutigen Zeit nicht gemäss; sie müssen sich miteinander verbinden, weil, nach Rudolf Steiner: «In der Kunst die Seele nicht *hinter* der Technik, sondern *in* der Technik tätig sein muss». Auch der Eurythmist muss seelisch völlig engagiert sein: «Man *sieht* an ihm, ob in ihm Kunst wie ein göttlicher Weltinhalt lebt oder nicht.»⁴ Ist es dieses, was man heute erlebt? Oder haben die Materialisten recht, die Steiner als einen idealistischen Philosophen des 19. Jahrhunderts einschätzen, der sich gerne einer pompösen Sprache bediente?

Der «göttliche Weltinhalt» bezieht sich natürlich weder auf intellektuelle Ware, inklusiv der GA Hefte, noch ist er ein Hilfsrezept, sondern er bezieht sich darauf, dass im künstlerischen Tun die tiefsten Dinge überhaupt für den Menschen zugänglich werden. Der Zuschauer wird nicht getäuscht (vgl. S. 64). Die Suche des heutigen existenziellen Künstlers und der «göttliche Weltinhalt» sind im Wesentlichen verwandt. Was wir Philosophie, Theologie und Ethik nennen, ist unangenehm für diejenigen, die Worte in Taten umsetzen wollen. Aber unsere Erfahrung von Zweifeln und Unwissenheit könnte uns dahin führen, Prinzipien anzuerkennen, die wir nicht selber schaffen, die jedoch verbindlich sind, und weniger dahin führen, Entdeckungen zu erwarten durch solche Schlussfolgerungen, die durch diese Prinzipien korrigiert werden müssten.

Die Frage, ob Steiner die Einzelheiten, die wir zu enthüllen suchen, in seinem Bewusstsein hatte, ist der Frage ähnlich, ob Mozart sich der Noten, die er niederschrieb, «bewusst» war. Steiner erwähnt die musikalische Notation im sechsten Vortrag. Nun, das Intervall der Sext ist bedeutender als das Intervall, welches diejenige höhere Bewusstseinsstufe ankündigt, die als «Inspiration» bezeichnet wird.⁵ Musikalische Gedanken entspringen einer anderen Welt;⁶ um sie hervorzubringen, tritt das Bewusstsein des Künstlers in einen erhobenen Zustand ein: Er träumt nicht einfach, sondern er muss «bewusst träumen, das ist meditieren können» (S. 88). Rudolf Steiner machte das musikalisch schöpferische Element zur Grundlage seiner gesamten Lehre. Er kann deshalb als der grösste unentdeckte Musiker des 20. Jahrhunderts angesehen werden. Waren seine Prinzipien künstlerisch exakt?

5. Vortrag

Rechtes Leben

«*Nur handelt es sich darum, dass man ja die Dinge nicht bloss schematisch aufnimmt, sondern dass man schon auch etwas eindringt in das Wesen des menschlichen Zusammenwirkens in der künstlerischen Darstellung*» (S. 70).

Hier wird nicht eine Philosophie, Theologie oder Ethik gezeigt, die anders als die systematische Schule ist, sondern welche die große Befreiung davon ist. Steiner weist auf *Rechtes Leben* hin – auf unseren Platz als Künstler in der menschlichen Gemeinschaft, d. h. unsere Beziehungen beginnen mit unseren Kollegen. Wir Menschen, die in der jetzigen fünften Nachatlantischen Epoche leben, können gemeinsam die verwandelnde Arbeit vollbringen, die wie das «Salz»⁷ – erwähnt im Mittelpunkt des Vortragszyklus (S. 68) – alle menschlichen Anstrengungen konzentriert. Am Anfang des 5. Vortrages gebraucht Steiner das Wort «heraufarbeiten» – dass es mühevoll ist, im künstlerischen Tun «den physischen Menschen heraufzuarbeiten» (S. 70), ist eine wohlbekannte Tatsache. Aber dieses führt zu dem «Anrecht, Kinder Gottes zu werden» (Joh. 1,12).

J. M. Hauer, der im 5. Vortrag eine wichtige Rolle spielt, ist ein Musiker, der zutiefst durch seine Kunst das Geistige suchte. Dies ist in seinem Manifesto (veröffentlicht 1923) beschrieben

worden, das sich an zeitgenössische Künstler richtete.⁸ Wie er die Merkmale unserer modernen Musikwelt beurteilte, wird von Steiner begutachtet. Andererseits sagt Steiner⁹ an einer anderen Stelle: *«Das sind schlechte Künstler, gerade so wie schlechte Wissenschaftler, die mit Spott und Hohn auf den Materialismus herabsehen.»* Denn als unumgängliche Tatsache bestehen immer noch «die Hindernisse, Hemmnisse ihres Leibes» (S. 81), welche erkannt werden müssen als die Krankheit und das Böse oder die Sünde und der Tod, in ihrer wahren Form «der Abstieg in die Hölle» genannt. («Die Sünde ist die Übertretung des Gesetzes,» I Joh. 3,4, oder das Chaos, die Auflehnung, der Abfall.) Diese Einsicht gehört zur fünften Stufe der christlichen Einweihung.¹⁰ Hier haben wir die andere Seite von *«er muss sich mässigen, zähmen, wenn er als gewöhnlicher Mensch unter gesitteten Menschen herumgeht und nicht ihnen alles mögliche voreurythmisieren kann»*, wie es vorher (2. Vortrag, S. 35) schon erwähnt wurde.

Anstelle von Kritik gegenüber feindlichen oder rückständigen Einstellungen gewährt Steiner künstlerische Hilfe, vgl. das biblische Wort «Barmherzigkeit» = «bezähmt seinen Zorn», «zartfühlend gegenüber den anderen». Als entscheidende Frage führt Steiner an: «Ob einer auch das Sichtbare lieben kann» (S. 73). Das Wort «lieben» wird viermal gebraucht – und sogar ein fünftes Mal auf S. 83 – als Gegensatz zu dem Wort «hassen», das fünf oder sogar sechsmal gebraucht wird, um Hauers Einstellung zu beschreiben (S. 72f.). «Lieben» ist genau der richtige Ausdruck für unsere Beziehung zur Erde, und nur dies kann genügen. Diese erlösende Aktivität beginnt mit der Bewusstseinsseele.¹¹ Der Begriff des aktiven Teilnehmens an dem Naturgeschehen verbindet Steiner mit den versöhnenden Einsichten in den Theorien der Romantiker, z. B. beim Dichter-Philosophen S. T. Coleridge:

*We receive but what we give
And in our life alone does nature live
(Wir empfangen nur was wir geben
Und die Natur lebt allein in unserem Leben.)
aus «Dejection: an Ode»*

Diese Betrachtungen gehören auch zu der fünften Stufe der christlichen Einweihung, der mystische Tod genannt. Es ist der Riss des Schleiers der natürlichen, physischen Welt. In Joh. 1,47 ist die richtige Deutung der an Nathanael gerichteten Worte: «Du gehörst zum fünften Grade der Mysterien und hast alle Täuschungen der sinnlichen Welt überwunden.» Ausdrücke im 5. Vortrag wie: «Die einzelnen Bewegungen in Freiheit schön zu machen, das hat man ja noch immer übrig» (S. 79), oder «der entsprechenden menschenwürdigen Art» (S. 82) zeigen auf eine wachsende Verantwortung hin. Es wurde schon früher darauf aufmerksam gemacht, dass es Befreiung von Einschränkungen gibt sowie auch die Freiheit, spontan zu sein. Ausserdem gibt es auch so etwas wie erworbene Spontaneität – der mittlere Weg für künstlerische Risiken, was jedem ausübenden Künstler bekannt ist.¹² Wenn man ehrlich sein will – ist nicht das Gerede von Freiheit meistens sentimentale Schwärmerei oder Wachstumsschmerzen von Halbwüchsigen?

Wechselwirkung

Eine Gegenüberstellung der «fünften Stufe» anhand von zwei vergleichbaren Reihenfolgen unterstreicht die wechselseitige Natur dieser Stufe. Sowohl eine innerliche als auch eine äusserliche Seite gehören zu einer Schwellensituation, eurythmisch sich offenbarend in der Gestaltung des Quintenintervalles.

1. Das fünfte «Wort am Kreuz» ist «Mich dürstet» (Joh. 19,28). Dies ist nicht nur ein leibliches Verlangen, denn es steht im Johannesevangelium geschrieben: «Meine Speise» – meine wahre Nahrung – «ist, dass ich den Willen dessen tue, der mich gesandt hat» (Joh. 4,34). Die

gegenseitige Sehnsucht, die des Menschen nach Gott und diejenige Gottes (des grenzenlos Liebenden) nach dem Menschen, findet ihren einmaligen Ausdruck und ihre vollkommene Erfüllung in Christus Jesus (Ps. 42,2). «Essig» war notwendig für den endgültigen Ablauf des Mysteriums von Golgatha (vgl. Ps. 69,21); merkwürdigerweise findet sich ein Hinweis in einem unbeschwerteren Zusammenhang im 8. Vortrag (S. 117).

2. Die fünfte Seligpreisung ist der Stammbegriff des Himmelsreiches: «Selig sind die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen» (Mat. 5,7). Hier spiegelt sich vollständige Wechselbeziehung. Steiner¹³ verbindet diese Seligpreisung mit der Verstandesseele, der Vernunftseele: «Es muss Subjekt und Prädikat gleich sein, weil hingedeutet werden soll auf das, was das Ich in sich entwickelt.» Shakespeares Portia zeigt uns zweifellos das schönste Bild von der Gnade: «Sie tropft wie ein sanfter Regen vom Himmel». Sie ist von Natur aus zweiseitig: «zweimal gesegnet» (*Der Kaufmann von Venedig* IV, i). In dieser Seligpreisung spricht Christus in Wirklichkeit über seine eigene Tat der Inkarnation und Erlösung. Augustinus¹⁴ weist hier hin auf die «Hilfe von einem [geistlichen] Obersten» auf dieser Stufe. Es gibt keine «Verdiensttheologie» im Christentum. Göttliche Gnade ist persönlich und steht jedem einzelnen Menschen frei zur Verfügung.

Was die musikalische Schöpfung betrifft – letztere wird immer durch ein inneres Erlebnis ausgelöst (Gefühle von «Lust» und «Schmerz»: S. 30) – ist es im Grunde genommen sinnlos, «die Natur nachzuahmen» (das Geschaffene, die Naturvorgänge in Töne umzusetzen). Der Schöpfer, weilend in himmlischem Leben und Harmonie,¹⁵ kam zur Erde hernieder und vereinigte sich mit ihr. Sie ist jetzt Sein Leib (Joh. 1,14) und auch der unsrige, insofern wir uns mit ihm verbinden. Der Schöpfer hat nun begonnen, die Lebenssubstanz in der Menschheit selbst zu erneuern. Das heisst, die Illusion, dass die Natur «da draussen» ist, gilt nicht mehr. «Das Einheitliche Leben in uns und draussen» (Coleridge) ist das zeitgemässe Erlebnis. Die «Innerlichkeit» der Natur hingegen ist mit der unbewussten Seele vergleichbar – ein Thema besungen von William Wordsworth und philosophisch behandelt von Coleridge – und wird von Steiner in seinem Werke «Theosophie» (Kap. III, 3) das «Meer von musikalischen Tönen» genannt. Dieses Leben ist zusammengefasst in dem Fürwort der ersten Person (vgl. Gal. 2,20 und «der einzige Sohn» Joh. 1,14). Das «Ich» oder «Selbst», gedacht als «Intelligenz» oder «Sinn» – als nicht-handelnd – ist eine Nullität; wird es aber erlebt als der Mensch selber, als die Person, dann ist es wahrhaftig aller Dinge Erbe. Allmählich werden die Menschen den Weg zurück zu einer kosmischen Ganzheit finden. Dies wird angedeutet im 5. Vortrag (siehe weiter GA 278, Studienausgabe, Anhang 1 und 3).

Die Quint als Schwelle

Im 6. Vortrag (S. 96) lesen wir über das Intervall der Quint als eine Schwelle:

«Die Quint ist der Mensch. Geht man weiter, so geht man eigentlich schon in das Aussermenschliche hinein, aber weil es Musik ist, in das Geistige hinein.»

«Hineingehen» besagt, dass es sich um eine Schwelle handelt, und es erinnert an das griechische Wort *exodos* («Lebensausgang», Lukas 9,31), ein Hinweis auf den Beginn der Rückkehr der Menschheit, der nur ein einziges Mal vorkommt in den Evangelien. Gottes erlösende Tat geschieht «durch den Tod und die Passion dessen, der niemand anders ist als Jahve, der Herr, selbst», so schreibt der gelehrte Bischof Christopher Wordsworth.¹⁶ «Alle Dinge im Exodus Israels sind Darstellungen von uns selbst.» Die Selbständigkeit der Musiker ist eine verwandte Leistung. Händel war der erste, und mit Mozart fand eine klare Befreiung aus der Vormundschaft des Priestertums und der Aristokratie statt.¹⁷ Beethoven trat dieses Erbe an, und bald erkundeten die romantischen Komponisten die Welt von einem neuen, persönlichen

Ausgangspunkt. Die Klassiker und die Romantiker wehrten sich gegen den wachsenden Materialismus in ihrer Umwelt.¹⁸ Das Problem des 20. Jahrhunderts war, die Begrenztheit der romantischen Seele zu überwinden. Werden diese Begrenzungen überschritten, so hat das «Ich» die Möglichkeit, ohne jegliche Schranken in das Lebendige hineinzuwachsen – vgl. das fünfte «Ich-bin» Wort (Joh. 11,25) und die fünfte Verheissung in der Apokalypse 3,5, wo der Name «Ich» sich entwickelte und anerkannt wird. Der 5. Vortrag zieht den Schluss: «Die ruhende Form sollen wir der Natur lassen, (d.h. der «geschaffenen» Sinneswelt). Wenn wir an den Menschen herankommen, müssen wir, da der Mensch über die ruhende, rein sinnlich anschauliche Form hinausgeht, eben in die Bewegung hinein» (S. 84).

Sich stützend auf traditionelle Zahlensymbolik, berichtet Steiner¹⁹ über die Natur der Krise:

«Fünf [ist] die Zahl des Bösen... Wie segensreich würde es sich auswirken, wenn die Medizin sich dies einmal zunutze machen und den Verlauf von Krankheiten danach studieren würde, wie sich eine Krankheit vom Ausbruch an bis zum fünften Tage entwickelt oder wie an den einzelnen Tagen in der fünften Stunde nach Mitternacht oder in der fünften Woche. Denn immer beherrscht die Zahl fünf dasjenige, wo der Arzt am fruchtbarsten eingreifen kann,... weil da das Prinzip der Zahl Fünf in die Tatsachenwelt einfließt, das mit Berechtigung schädigend oder böse genannt werden kann».

Gerade im 5. Vortrag ist die TAO-Übung für die in der fünften Nachatlantischen Epoche lebenden Menschen gegeben. Sie ist eine von Steiners grossartigsten eurythmischen Hilfsmitteln, die Menschheit durch den Geist allmählich von ihrer eingeborenen Krankheit, theologisch «Erbsünde» genannt, zu heilen. In dieser Übung geht es um den «Körper als Instrument». Sie gibt «eine innere Kraft..., die Sie auf alles Eurythmisieren übertragen können» (S. 83) und führt zu der innerlichsten Wahrnehmung des Ansatzes im physischen Körper für die singende Gebärde. Das Sich-Ausrichten auf dieses Zentrum hin, wirkt dem Sündenfall entgegen. Der harmonisierte, geläuterte Mensch, der sich «dem TAO hingibt, erneuert die Schöpfung».²⁰ In Harmonie mit Natur und Geist zu leben, dies ist *Rechtes Leben*.

6. Vortrag

Rechtes Bemühen

«Wenn Sie ein Haus malen, ringsherum die Luft ist, dann lassen Sie Platz für dasjenige, was Sie an Farben innerhalb des Raumes haben, den die Luft frei lässt: das Haus wird schon entstehen. Das ist dasjenige, wonach die Kunst arbeiten muss. In dieser Beziehung kann man ja manchmal in helle Verzweiflung kommen» (S. 95).

Jedes Wort in dem obigen Zitat ist ernst zu nehmen. Die drei Beispiele im 6. Vortrag, die Steiner an die Wandtafel zeichnet – Gesicht, Horizont, Haus – an Hand derer er zeigt, wie die Kunst die Realität der seelisch-geistigen Welt ätherisch darstellen kann (vgl. GA 276, Vortrag 2. Juni 1923), sind verbunden mit der Zahl sechs. Steiners drei Darstellungen stammen alle aus der Bibel und sprechen von Schöpfung und Wiedererschaffung – und auch davon, wie es *nicht* getan werden soll. Wenn es ein *Rechtes Bemühen* gibt, muss ein falscher Weg auch möglich sein.

1. *Gesicht*: Der Mensch wurde am 6. Tag erschaffen (1 Mos. 1,27). Es ist bemerkenswert, dass mit dem biblischen Ausdruck «Gesicht» sehr häufig «Gegenwart» gemeint ist. Das «Gesicht» will sagen, dass die ätherische Welt wesenhaft ist – vgl. der Hüter der Schwelle wie er im Roten Westfenster am Goetheanum, Dornach, erscheint. Andererseits gebraucht Steiner den Ausdruck «der ätherische Christus», wenn er das Ereignis der Parousia – «Ankommen/Ankunft/Eintritt/Wiedererscheinung/Druck/Gegenwart» – beschreiben will; vgl. die Darstellung des «Alp-Elf» (S. 13) als einem «Wesen, das in Regsamkeit ist, das im Entstehen, im Werden, im lebendigen Bewegen begriffen ist».

2. *Horizont*: «Die Grenze zwischen Meer und Himmel» (S. 95). «Meer» mag ein Echo sein der Erschaffung des Firmamentes und der Scheidung der Wasser am zweiten Schöpfungstage (I Mos. 1,6-8). Das Intervall der Sekunde – «am Tore des Musikalischen» – ist am Ende des 6. Vortrages (S. 68) beschrieben («Was ausgefallen ist in den vorigen Stunden»: der Vortragende sagt nicht eigentlich, daß er es vergessen hatte). Doch der Zusammenhang weist hier nicht so sehr auf eine Scheidung hin, sondern eher auf eine *enge Verbindung* von Himmel und Erde, symbolisiert durch das Hexagon.
3. *Haus*: Auf dem Berge der Verklärung Christi wollte Petrus – der die Belehrung im Markusevangelium, 9,4–8, noch nicht aufgenommen hatte – «nach sechs Tagen»²¹ «drei Schutzhäuser» bauen für die drei hohen Individualitäten: Moses, Elia und Jesus. Das Haus aller Häuser ist der Tempel; der Psalmist hofft den Tempel zu seinem Wohnsitz zu machen. Psalm 24 tut kund, dass derjenige im Tempel weilen darf, der «reine Hände hat und ein lauterer Herz». Verse 1–6 umfassen alle drei Bilder: «Angesicht», «Meere, Ströme» und «Berg des Herrn» oder das Haus des Herrn. Zu Beginn seines Evangeliums vergleicht Johannes diesen Tempel mit dem «Tempel seines Leibes» (Joh. 2,21), in dem und durch den das Mysterium von Golgatha vollendet wurde. Das sechste «Wort am Kreuz» lautet: «Es ist vollbracht» (Joh. 19,30), das besagt: vollendet, erfüllt, ein umfassender Sieg. Des Schöpfers Tat war die Erschaffung des Menschen; nur durch sein Leiden konnte der Mensch wiedererschaffen werden (vgl. Heb. 3,6; Mat. 7,24–27; II Cor. 5,1–4; Eph. 2,21–22).²²

Das Rechte Bemühen, die sechste Stufe auf dem Schulungsweg, die Aufforderung an den Schüler, «seine Pflichten immer besser und vollkommener zu erfüllen»²³, ist in einem bescheidenen Grade eine Verbindung von Himmel und Erde, strebend sich nähernd dem «Es ist vollbracht». Das ganze Thema ist zusammengefasst in einem Satz aus Steiners²⁴ erster Veröffentlichung: «*Das Gewährwerden der Idee in der Wirklichkeit ist die wahre Kommunion des Menschen.*» Dies ist die Basis einer sakramentalen Philosophie, was eine andere Bezeichnung ist für Steiners «Monismus»: alles verwandelnde, sakramentale Tun – in der Religion, der Kunst und der Wissenschaft – bereitet vor und baut an der Jupiterentwicklung (dem Neuen Jerusalem). Das biblische Bild ist die Braut und der Bräutigam, in anderen Worten, die Hochzeit zwischen Menschheit und Gott.

Die Vollendung der Erdenentwicklung wird architektonisch als die Heilige Stadt, das Neue Jerusalem dargestellt (Apok. 21), ein Bild für die sechste planetarische Verkörperung der Erde. Da braucht es keinen Tempel, «denn der Herr, der allmächtige Gott, ist ihr Tempel und das Lamm» (V. 22) und «der Lichtglanz Gottes erleuchtete sie» (V. 23). «Und nicht wird irgend etwas Unreines in sie eingehen» (V. 27), «seine Knechte werden ihm dienen, und sie werden sein Angesicht schauen», d.h. in seiner Gegenwart sein. Die sechste Seligpreisung lautet: «Selig sind, die reinen Herzens sind, denn sie werden *Gott schauen*» (Mat. 5,8; vgl. Ps. 17,15; Apok. 22,4). In der sechsten Verheissung (Apok. 3,12) hat sich der menschliche «Name» fortentwickelt zum Namen Gottes.

Augustinus¹⁴ spricht vom «reinen und geistigen Intellekt». Für Steiner¹³ spricht die sechste Seligpreisung von der Bewusstseins- oder Geistseele, die den göttlichen Tropfen erschauen kann: «Das Herz ist der Ausdruck des ICH, des Göttlichen im Menschen.»

Meditatives Bewusstsein (bewusst träumen) wird im 6. Vortrag mit dem Vorschlag beschrieben, «Die Geheimwissenschaft im Umriss» (GA 13) in Musik umzusetzen. Dieses Buch fasst das Wesen des Schöpferischen Wortes, des Logos zusammen. Steiners Anregung, dank der weitausholenden Beziehung zwischen Kunst, der Anthroposophie und dem Christus-Impuls, richtet sich unmittelbar an die schöpferisch tätigen Künstler. Das erste Goetheanum offenbarte die menschlich-kosmischen Gesetzmässigkeiten, deshalb war «das

Goetheanum musikalisch und war das Goetheanum eurythmisch» (S. 73); es war ein «Haus des Wortes». Der sechste Grad der Einweihung ist die Grablegung oder das Begräbnis: eins werden mit der Erde. Die Erde wird zur neuen Sonne: Auferstehung.¹⁰

(wird fortgesetzt, Übersetzung Barbara Beedham)

-
- [1] Rudolf Steiner, *Eurythmie als Sichtbarer Gesang*. Dornach 1984. Seitenangaben von dieser Ausgabe werden hier gegeben. Siehe auch *Eurythmy as Visible Singing*. Übersetzt und Kommentar von Alan Stott. Stourbridge: The Anderida Music Trust 1996 [1998].
- [2] R. Steiner, *Eurythmie als sichtbare Sprache*. Vortrag Dornach 24. Juli 1914. GA 279. Dornach 1979, S. 57. Für die Tradition, siehe A. Kaplan, *Sefer Jezirah: das Buch der Schöpfung*. Berlin, Edition Gaja 1995.
- [3] R. Steiner, *Das Initiaten-Bewusstsein*. Vortrag Torquay, 22. Aug. 1924. GA 243.
- [4] R. Steiner, *Nachrichtenblatt* vom 20. Juli 1924 in *Eurythmie als sichtbare Sprache*. GA 279. Dornach 1979. S. 258f.
- [5] R. Steiner, *Das Wesen des Musikalischen...* GA 283. Vortrag Stuttgart, 8. März 1923. Dornach: Rudolf Steiner Verlag 1975. S. 145.
- [6] R. Steiner, *Ebenda*. Vortrag Köln, 3. Sept. 1906.
- [7] Über «Salz:», vgl. Mat. 5,13 und GA 278 Studien-Ausgabe, Anmerkung 31 über die biblischen, hermetischen und alchemistischen Aspekte.
- [8] Josef Mathias Hauer, *Deutung des Melos*. Leipzig/Wien/Zürich: Tal & Co 1923. Dieses Manifest war die exoterische Anregung für Steiners Antwort in GA 278 (ein Exemplar ist in der Goetheanum-Bibliothek zu finden).
- [9] R. Steiner, *Das Künstlerische in seiner Weltmission*. GA 276. Vortrag Oslo, 20. Mai 1923.
- [10] R. Steiner, *Das Johannesevangelium*. GA 103. Vortrag 14, Kassel, 7. Juli 1909. S. 274-6; auch R. Steiner, *Vor dem Tore der Theosophie*. GA 95. Vortrag Stuttgart, 3. Sept. 1906. Tb 59.
- [11] R. Steiner, *Metamorphosen des Seelenlebens – Pfade der Seelenerlebnisse*. Erster Teil. Vortrag Berlin, 18 Okt. 1909.
- [12] Hermann Pfrogner, *Zeitwende der Musik*. München/Wien: Langen Müller 1986. S. 234. Zitiert in GA 278 Studien-Ausgabe (siehe Anmerkung 1 oben), Anmerkung 21.
- [13] R. Steiner, «Die Bergpredigt». Vortrag München, 15. März 1910. GA 118.
- [14] St. Augustin, «Our Lord's Sermon on the Mount» in *Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church* (First Series), Herausgeb. P. Schaff, Band VI. Edinburgh: T & T Clark, wiedergedruckt 1991, insbesondere 1, 3 u. 2, 11. Siehe auch J. J. Jepson, *St. Augustine, the Lord's Sermon on the Mount*. Cork: Mercier Press 1948; R. C. Trench, *Exposition of the Sermon on the Mount*. London: Kegan Paul, Trench 1844 [1886].
- [15] R. Steiner, *Christus und die menschliche Seele*. GA 155. Vortrag Norrköping, 16. Juli 1914.
- [16] Christopher Wordsworth, *Commentary on the Pentateuch*. London: Rivingtons. S. 20.
- [17] Jürgen Schriefer, «Mozarts Zauberflöte in ihren sozialen Aspekten», *Resonanz*, Nr. 5. Dornach 1987.
- [18] Hermann Pfrogner, «Der zerrissene Orpheus» in *Zeitwende der Musik*. München/Wien: Langen Müller 1986.
- [19] R. Steiner, *Mythen und Sagen. Okkulte Zeichen und Symbole*. GA 101. Vortrag Stuttgart, 15. Sept., 1907.
- [20] Martin Buber, «The teaching of the TAO» (1910) in *Pointing the Way: Collected Essays*. New York: Humanity Books 1999. S. 31-58. Zitat S. 54.
- [21] «Acht Tage» (Lukas 9,28) ist kein Widerspruch gegen «sechs Tage» bei Mattheus und Mar-

kus, nach Rudolf Frieling, *Studien zum Neuen Testament*. Stuttgart: Urachhaus 1986. S. 198f.: «Sechs Tage sind es, wenn nur die zwischen den Begebenheiten liegenden Tage gezählt werden; es sind acht, wenn man den Ausgang des Petrus-Bekenntnisses und den Tag der Verklärung mit einbezieht. So stellt Lukas auch hier im Beginn der Verklärungsgeschichte zwischen dem Tag, an dem <diese Worte> gesprochen, und dem späteren Tage, an dem sie in der Schau bekräftigt wurden, die Beziehung der <Oktave> her.»

[22] Die mystische Tradition der Zahl sechs wird von Thomas von Kempfen zusammengefasst, *Meditations on the Life of Christ*. Übersetz. Wright & Kettlewell. London: Dutton 1892/Grand Rapids, Mi: Baker Book House 1978. P. 187f.: «Am sechsten Tag hast Du den Menschen von dem Staub der Erde gemacht; und am sechsten Tag hast Du ihn erlöst mit Deinem Blut. Am sechsten Tag wurde Adam von Eva verführt und er hat sich täuschen lassen; am sechsten Tag wurdest Du verkündigt von einem Engel und wurdest von der Jungfrau empfangen. Am sechsten Tag hat der Mensch gesündigt und das Paradies verloren; am sechsten Tag hast Du für unsere Sünden gelitten, und der Verbrecher hat durch Deine Gnade das Paradies wiedergewonnen. Dadurch, dass neue Dinge den alten entsprechen dürfen und die letzten Taten den ersten, war Dein sechster Schrei auf dem Kreuz angebracht, <Es ist vollbracht>.» (Übersetz. A. S.)

[23] R. Steiner, *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* Tb 600. Dornach: S. 86.

[24] R. Steiner, *Einleitungen zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften*. Kap. VI. GA 1. Tb 649. S. 126.

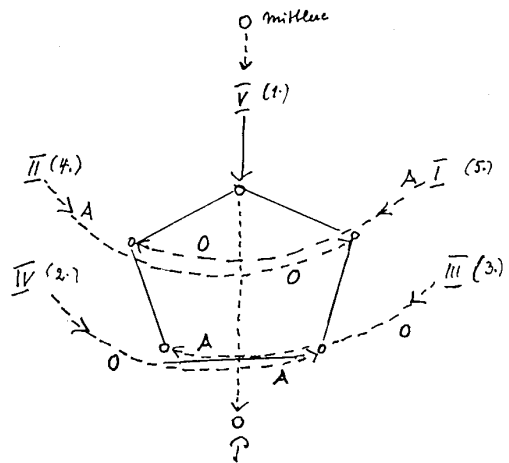
Ergänzung zu den Angaben von Rudolf Steiner zur Grundstein-Meditation

Band I der Eurythmieformen zu Dichtungen von Rudolf Steiner, Seite 86 (Irrtümlich weggefallen im Michaeli-Rundbrief 2001)

Christine Custer und Eva Froböse, Dornach

Das Hereinkommen:

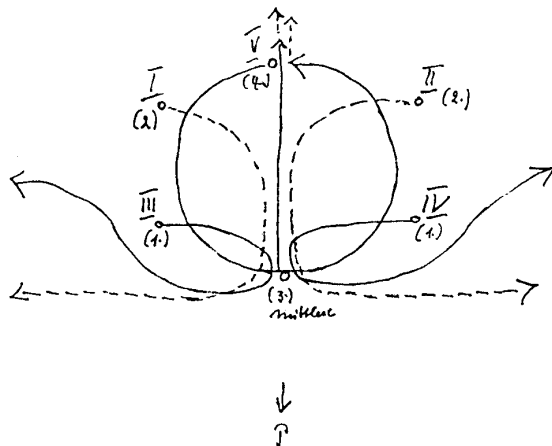
Zuerst tritt V aus der Mitte hinten in I auf und bleibt im hinteren Raum stehen. Dann kommt IV von links im Bogen nach vorn in O (Mitte), das sich in A (nach oben) verwandelt, sobald die Mittelachse überschritten ist. Wenn die Mittelachse erreicht ist, kommt III von rechts auch in O (Mitte) hinter IV im Bogen, in A (nach oben) wechselnd auf der Mittelachse. Wenn III auf der Mittelachse angelangt ist, tritt II von links mit A (unten) auf. Ist die Mittelachse erreicht, wird das A (unten) zum O (Mitte) und gleichzeitig tritt I von rechts in A (unten) auf, was in der Mittelachse zum O (Mitte) verwandelt wird.



Das Abgehen:

V geht ganz gerade und kräftig nach hinten in die Spitze in I. Dann geht die mittlere Gestalt, wenn V an ihr vorbeigeschritten ist, auf den leeren Platz von V. Wenn beide stehen, gehen III und IV gleichzeitig noch im I (oben) zur Mittelachse nach vorn und im Bogen seitlich ab. Wenn sie die Mittelachse erreicht haben, verwandelt sich das I (oben) in A (oben) und I und II setzen ein, ebenfalls in I (Mitte) bis zur Mittelachse, dann in A (Mitte) das I verwandelnd. Nachdem I, II, III, IV abgegangen sind, schreitet die mittlere Gestalt gerade nach hinten, stellt sich hinter V auf und geht hinten in der Mitte ab – alles mit I. Darauf schreitet V einen Kreis über rechts (links) ab in I (Oben) A (Mitte) O (Unten); stehend I mit kräftigem Schritt. Dann geht V hinten in der Mitte ab.

(Nach Daffi Niederhäuser-de Jaeger)



Im Vortakt: *Umkreis* macht die Laute: Oben Mitte Unten. Die *mittlere* Gestalt macht die Laute: Unten, Mitte, Oben. – Im Nachtakt: umgekehrt.

I A O in der Darstellung des eurythmischen Grundstein-Spruches

Helga Steiner, Kassel

Der *Vortakt* gliedert sich in zwei verschiedene Teile. In der ersten Phase zeigt sich *zeitliches*, in der Zweiten ein *räumliches* Geschehen.

Zu Beginn erscheint ein I aus der Mitte der hinteren Bühne und bleibt dort im Geistbereich stehen, aktiv-ruhend. Vor ihm breitet sich ein viermaliger Vorgang aus, der den Eindruck von stetiger, ruhig fließender Dauer vermittelt. Die Bewegungen kommen aus einem Zeitenstrom, um erst auf der Bühne sichtbar zu werden, daran ablesbar, daß die Laute bereits vorher gebildet sind, aus einem Seinszustand ins Werden tretend. Dieses Werden zeigt sich im Verwandeln, Umbilden vom O ins A, vom A ins O stets dann, wenn eine innere Impulsierung durch das I im Hintergrund spürbar wird und gleichzeitig das Hervorrufen des nächsten Bewegungsstromes bewirkt, der von beiden Seiten her fast die ganze Bühnenbreite durchmißt.

Aus dem Geistbereich tritt ein zweites I hinter das erste I: dieses wird aktiv und schreitet in einer Geraden vom hinteren Raum nach vorne, die vorigen Bewegungen durchkreuzend, die

zwei Seiten teilend wie verbindend. Raum und Form sind jetzt erst gebildet und das I A O hat sich zu dreifachem Zusammenwirken gestaltet. – Nehmen wir an einem kosmisch-menschlichen Werdeprozess teil?

Ist das zweite I in die Mitte der weiten, nach hinten geöffneten Schale getreten – deren vorderen Grund das erste I geschlossen hat – dann ist mit Zentrum und offenem Umkreis die Formgestalt vollendet, in der der eigentliche Vortakt sich vollziehen kann.

Im *Vortakt* erscheint bildhaft voraus wahrnehmbar der Grundstein als Ganzes. Die klare Gliederung der Laute I A O in die drei kosmischen Zonen Unten – Mitte – Oben prägt sich uns ein. Durch die Umkehrung von Laut und Zone bei Mitte und Umkreis entsteht eine große Spannweite, aber auch der Zusammenklang im mittleren Laut A.

Im *Nachtakt* hat sich durch die vorangegangenen Prozesse das O in M verwandelt! Nun erhält der Laut M den besonderen gemeinsam-tätigen Klang.

Im Ganzen ergibt sich mir folgendes Bild: im Vor – Vortakt verharrt das Ich, um erst nach vier Zeitenverläufen in einer geraden Linie nach vorne bewußt in das Geschehen einzutreten.

Im *Nachtakt* wird diese Ichlinie im Zurückgehen vollendet. Es kann nun durch das Ich – wieder aus dem Geistbereich heraus tätig werdend – ein alles umfassender Kreis gebildet werden, die Menschenseele kraftvoll verbindend mit des Geistes-Weltgedanken, dem Christus-Willen, dem Vater-Geist im letzten I A O; in dieser Reihenfolge auf den in die Zukunft weisenden Weg der Menschenseele hinführend.

Im 4. Teil zeigt sich eine durchgreifende Metamorphose. Es erscheint das I A O nicht mehr vor und nach dem Wort, es ist ganz mit ihm verbunden.

Hier nun finden sich – wieder aus einem Zeitenstrom hervortretend – von links und rechts kommend zwei Wege, die später die Richtung von hinten nach vorne nehmen werden, so daß im Verlaufe der Raumbewegungen eine Kreuzform entsteht. Staunend nehmen wir hier wahr, daß wie im 1. – 3. Teil Einer und Fünf erscheinen: 3 x geht die Bewegung im hinteren Raum von einer Gestalt aus, während fünf ruhig stehend I A O in den drei kosmischen Zonen bilden.

Dies erfährt jedoch im Lichte der Zeitenwende eine Verwandlung. Das Wort tönt durch das I A O hindurch, ein neues Zusammenwirken leuchtet auf.

Es ändert sich auch die Reihenfolge der Zonen. Sie beginnt nicht mehr wie vorher mit Oben oder Unten, sondern geht jeweils für *alle* von der Mitte aus: Mitte – Unten – Oben, Mitte – Oben – Unten.

In der 2. Hälfte (nicht identisch mit den Strophen) bewegt und lautiert die vordere Gruppe. Was erst nur einer sprach, sprechen nun alle Drei gemeinsam aus. Sie führen dabei die Bewegung immer weiter nach vorne, sich dadurch von der hinteren Gruppe entfernend. Diese steht nun in einem etwas nach rechts vorne in den Raum gerichteten Strahl in Ruhe aktiv die vordere, gestaltend bewegende Gruppe freilassend. Im Ergreifen des vorderen Raumes hebt sich der Geistraum umso deutlicher ab.

Es vollzieht sich nun ein vielfältiges Durchdringen und Aufeinander-beziehen von kosmischem Wirken mit den Seelenkräften.

Dies kann aber nur wahrgenommen werden, wenn die stehende Gruppe die vordere, lautierende Gruppe *nicht* mit auf den Sinn des Textes hinweisenden Gesten «begleitet»; es wird erst sichtbar durch ein eindeutiges, kraftvolles Darinnen-stehen in den Zonen im I A O.

Dann kann durchscheinen vor welchem Hintergrund, in welchem inneren Bezug das Wort steht:

- (Mitte-Zone) wie das Zarathustra-Licht durch die Könige sich mit dem Christus-wirken vereinigt –

- (obere Zone) wenn unsere Herzen sich dem Licht der Welt-gedanken aufschließen – («die Herzen mögen Gedanken haben»)
- (untere Zone) daß Herzen und Häupter sich mit schöpferischem Kräftewirken tätig verbinden können.

So bildet das I A O ein wesenhaftes Band durch den ganzen Grundstein. Wir können dies in der eurythmisch-künstlerischen Darstellung durch eine wache Wahrnehmung erfahren.

Keine Tonwinkelgesten mehr für die Toneurythmie? oder kann die Toneurythmie überleben?

Alan Stott, Stourbridge

If the sun and moon should doubt,
They'd immediately go out."

W. Blake

Gegensätze

Nach dem Eurythmiefestival im Sommer am Goetheanum 2001, wurde die Diskussion über die Eurythmie wieder zum Brennpunkt, besonders im Hinblick auf die Musik. Obwohl wir wissen, daß für eine Debatte mindestens zwei Seiten nötig sind, ist das Gegenteil auch wahr, daß zwei verschiedene Gesichtspunkte nötig sind um einen Schritt weiter zu kommen. Da sieht jeder das Körnchen Wahrheit im Standpunkt des anderen, und beide Standpunkte verwandeln sich zusammen zu einer höheren Einheit. Bekanntlich kann diese dialektische Methode festgefahrene Situationen retten, von zwischenmenschlichen Beziehungen bis hin zu Friedensbestrebungen. Dies führt über Einwände und Meinungen hinaus. Wer wird am Ende des Lebens dumm aussehen, wenn er Desinteresse an der Kommunikation zugeben muß: der Künstler, der auch begründet was er tut, oder der der dieses läßt? Brauchen wir nicht künstlerische Initiative verbunden mit Forschung – beides, um die Bewußtseins-Seele zu entwickeln? Die Menschheit steht vor großen Entscheidungen im Moment; vor allem *wir* sollten nicht über diese Schwelle stolpern!

In jeder Kunst, nicht nur in der Eurythmie, gibt es traditionelle und progressive Einstellungen. Offen gesehen obliegen beide der Illusion und beide erscheinen hoffnungslos festgefahrene. Es wäre doch seltsam, wenn Rudolf Steiner nicht eine noch tiefere Polarität vorhergesehen hätte, unser tiefstes Bedürfnis betreffend, und nicht etwas dafür getan hätte. In «Eurythmie als Sichbarer Gesang» (GA 278), zum Beispiel, kommt er auf dem Grund der Sache, indem er Hilfe anbietet, um beide Formen des Materialismus in der Kunst, ob als Illustration oder als Schema in der Musik, wie auch in der Eurythmie, zu überwinden.

Heute stehen wir alle unter Druck, sämtliche Fragen dualistisch zu betrachten. Nicht nur der Computer, sondern jede Maschine fordert ein «entweder/oder»; wir sind auch gewöhnt an zwei Parteien im politischen System und an das Partei-Ergreifen, z. B. im Kriege. Daß wir uns mit dem Rest der Menschheit heute im tiefsten Abgrund der Gegensätze befinden, könnte zur Verzweiflung führen. Ist es jedoch nicht eine Gelegenheit, etwas Bescheidenheit zu lernen und die Wahrheit über uns selbst zu erkennen. Vielleicht lohnt es sich inne zu halten und zu sehen, was Rudolf Steiner den musikalischen Künstlern als offenes Geheimnis in den Vorträgen gegeben hat, das wartet entdeckt zu werden.

«Komm hier herauf» (Off. 4, 1)

Auf der einen Seite gibt es heute in Europa Versuche, in der Eurythmie einige Aspekte des künstlerischen Ideals eines Gesamtkunstwerks des 19. Jahrhunderts wiederherzustellen im quasi-Wagnerischen Sinne. Auf der anderen Seite wird wieder vereinzelt darum gerungen, die Geheimnisse der Toneurythmie in tiefer Weise zu in Erfahrung zu bringen. Dazu werden auch einige Artikel in den letzten Ausgaben des Sektions-Rundbriefes hilfreich sein können. Die Frage entsteht also: Ist Eurythmie eine Kunst, die sich mit den Schwesterkünsten – dem Tanz, dem Drama usw. – vereinigt und in Dialog kommt? Oder ist sie eine vollkommen neue Vergeistigung aller ihrer Schwesterkünste, etwas womit wir erst am Anfang der Entwicklung stehen?

Rudolf Steiners eigenes Notizbuch (NB 494) zu den Vorträgen über die Toneurythmie ist zum erstenmal vollkommen herausgegeben worden, mit vorher ausgelassenen Eintragungen und Seiten in einer Studienausgabe.¹ Diese Vorträge sind ein praktischer Pfad der Einweihung. Das Notizbuch enthält eine Skizze des übersinnlichen, universellen Menschen als Baum des Lebens (S. 3), eine Ansicht, die wir unbedingt brauchen im 21. Jahrhundert nach der Erscheinung Christi auf der Erde. Es ist möglich, die Vorläufer dieses Menschenbildes in der Geschichte in den göttlichen Mythen, Meditationen und den Logos Philosophien vergangener Jahrhunderte zu finden. Das zeigt sich besonders in der Tempel-Architektur und was dort in diesen Mysterienstätte geschah. In der Eurythmie will der Logos nicht nur, daß wir singen, sondern ganz und gar Gesang werden, d. h. an seiner Erlösung teilhaben. Die Meditation für Eurythmisten will einen Hauch der Auferstehungs-Erscheinung hervorrufen.² Der Leib der Herrlichkeit ist demutsvoll *und* wissenschaftlich beschrieben von Steiner in GA 278, 7. Vortrag: durch unseren Leib bekommen wir einen Einblick auf Seinen Leib. Die geistige Sonne scheint durch das Tonwinkel-system. Dieser geniale Griff welcher die 12 und die 7 vereinigt, wurde von Steiner 1915 gegeben, mit der Entwicklung für die Halbtonschritte und, «nach dem Ende des Kurses»,³ die Kreuz- und B-Töne.

Das eurythmische Instrument

Das System der Winkelgesten, mit den differenzierten eurythmischen Ansätzen der musikalischen Tonleiter im Arm fristlos zu verwerfen, ist nicht grundlegend ehrlich. Dieses Phänomen des Abschaffens scheint ansteckend zu sein. Es gibt aber einen Weg,

Sonnenmotive können überall gefunden werden in kirchlicher, ländlicher, industrieller, städtischer Umgebung in vielen Ländern, sowie in volkloristischen Zusammenhängen.





der uns weiter führen kann. Die Bewußtseinsseele muss alles Beharren auf kleinlichen Vorgängen lassen, indem sie geistig wach wird. Anders gesagt, das Wesen des übersinnlichen, kosmischen Menschen – die Schöpferkraft selber – muss sich offenbaren. Das heisst für uns: das musikalische System in seiner ver menschlichten Form zu erkennen, denn, indem Steiner das musikalische System aufgriff, erneuerte er die Kunst in der einzig möglichen Weise: von Innen heraus.

- Die *kosmische* Meditation (12 x 7 = 84 Meditationen!) wurde den Musikern in Dornach am 2. Dez. 1922 (GA 283) gegeben; der Tierkreis stellt das Instrument dar, worauf die planetarischen Götter spielen;
- die *irdische* Realität dessen ist der Quintenzirkel und die siebengliedrige Tonleiter;
- die entsprechenden *eurythmischen* Mittel, oder das eurythmische Instrument, beginnt mit den Tonwinkelgesten.

Dies sind drei Erscheinungsformen desselben musikalischen Systems der Menschheit. Die Urskala wurde als Stufen (Zahlen 1 bis 7, statt Buchstaben) gegeben.⁴ Im Zusammenhang mit dem Ursprung der Musik selbst, meinte Steiner:⁵ «[N]ehmen wir irgendeinen Ton als Grundton». Auf diese Weise kann der Reichtum und die Feinheiten des Tonsystemes sichtbar gemacht werden, z. B. der sogenannte Ton A – ursprünglich die 6. Stufe – kann zur gleichen Zeit in der singenden Geste als Prim (in A Dur/a Moll) erscheinen, als Sekund (in G Dur/g Moll), als Terz (in F Dur/fis Moll), usw., durch einen differenzierten Armansatz. Diese Technik, die schon Jahrzehntlang praktiziert und unterrichtet wird, führt zum musikalisch differenzierten Ausdruck. Eurythmie vereint beide obengenannten Erscheinungsformen unseres Tonsystems.

Das göttliche Licht fließt vom Zentrum des drei-dimensionalen Kreuzes, welches gleichzeitig der Ansatz zwischen den Schulterblättern⁶ für die singende Geste ist, sozusagen «das göttliche Mundstück». Es ist die Schwelle selbst, und sie ist völlig umfassend. Steiner⁷ weist darauf hin, daß wir in das drei-dimensionale Kreuz «eigentlich gar nicht anders» als «hineinkommen» können; wir müssen es «zu Hilfe nehmen». Ich habe im Sektions-Rundbrief 35 schon bemerkt, daß Steiner dem guten Beispiel des Evangeliums folgt, wo das Kreuz und der Jünger verbunden sind, hier mit den Verben «nehme... auf sich» und «folge mir nach» (Mat. 16:4; Mark. 8,34). Lukas 9,23 fügt «täglich» und Johannes 12,26 «wo ich bin, da wird auch mein Diener sein» hinzu. Mit diesem ätherischen Kreuz, diesem Baum des Lebens, begegnen wir der ewigen Mitte der Welt, die vollkommen menschlich und vollkommen göttlich ist. Was Ihn dort hält, ist bedingungslose Liebe für die Menschheit.

Die Sonne Tönt

Die Eurythmie wurde nicht «aus der Improvisation geboren». Sie wurde aus ganz spezifischen Übungen entwickelt. Lory Maier-Smits mußte Monate lang *IAO* üben. Dies ist die Basis für alles – auch für die Musik. Mit *IAO* haben wir im *I* den Übergang zwischen *A* (Moll-Erlebnis) und *O* (Dur-Erlebnis). Eurythmie im Wesentlichen ist nicht einfach Bewegung der Glieder. Von Anfang an geht es darum, das Innere auszudrücken, d. h. das Erlebnis zu offenbaren. In der Toneurythmie ist dies entscheidend und wird auch am meisten mißverstanden, weil es eine gegensätzliche Tendenz zum Tanz ist. Beim Tanzen impulsiert die Musik unmittelbar die Glieder. Eurythmie jedoch ist eine Wiedergeburt der Musik – die singende Seele – möglich geworden durch die Bewußtseinsseele.⁸ «Die Musikgebärde, die in den Menschen zurücklaufende Gebärde sein muss»,⁹ fließt von der Zukunft in das Hier und Jetzt. Eurythmisten reden von dem ätherischen Menschen, aber sie sollten den Astralleib nicht vergessen und die Aktivität des Ich. Was ist das Ich? Der bemerkenswerte Philosoph John Macmurray beschreibt es als «Selbst-Transzendenz erreicht durch Liebe für den Anderen»¹⁰ Diese Haltung erlaubt dem Geist, sich zu offenbaren. Dann sprechen wir von einer Sternstunde, wenn es sich vollzieht.

Die bekannte Übung «Licht strömt aufwärts, Schwere lastet abwärts» wurde während eines Vortrages über das Rosenkreuzertum im Mittelalter gegeben.¹¹ Dieses ätherische Licht strömt vom Inneren der Knochen. Der Erlöser wird in einem Spruch erwähnt:

Schau den Knochenmann
Und du schaust den Tod.
Schau in's Innere der Knochen
Und du schaust den Erwecker.

Im Aufgreifen dieser Rosenkreuzer-Übung (gegeben an alle Mitglieder der Anthroposophischen Gesellschaft und so auch an die nicht-Spezialisten), zeigen Eurythmisten nicht ihre Glieder, sondern sie offenbaren *Licht*, d. h., Bewußtsein, und die göttliche Gegenwart. Auch die Winkelgesten sind Lichtstrahlen, die aus der zentralen geistigen Sonne im Herzen jedes Einzelnen strömen. Hinter meinem Herzen ist Sein Herz, hinter meinen Gliedern (oder, wage ich zu sagen *in* meinen Gliedern?) Seine Glieder. Der Künstler soll die geistige Sonne, die «nach alter Weise» tönt (Goethe, *Faust I*), erfahrbar machen. Innerhalb der Menschheit heute wird Er wiedererscheinen. Als der universelle, oder kosmische Mensch, transzendiert Er die Polarität von Laut/Klang und Sinn, die hörbare und sichtbare Welt, und tatsächlich alle Polaritäten. Man kann Ihm begegnen sicherlich in allen menschlichen Aktivitäten: im Wirtschaftsleben, der Politik, der Wissenschaft, der Kunst, im Sport usw. Für die Erkenntnis und Offenbarung jedoch ist eine Wiedergeburt nötig.



Etwas Entscheidendes

Der Tod ist längst nicht mehr ein Tabu: er fasziniert Millionen. Die Aufgabe unserer Zeit ist es, jedoch, sich damit auseinanderzusetzen. Auch die Geisteswissenschaft, behauptet Steiner 1911,¹² ist zunächst «etwas Abstraktes, Trockenes... ein Leichenfeld». Es gibt «ein einziges Mittel... aus diesem Dilemma» herauszukommen: «das Kreuz der Erkenntnis... auf sich zu nehmen.» Was dann stirbt und aus dem Grabe aufsteigt ist «eine lebendige Kraft zu neuen künstlerischen Impulsen».

Der Tanz, der die Planetenbewegungen nachahmt, muß auch innerlich sterben.⁸ Aber aus der Ruhe, «fängt die Seele... an, von sich aus dasjenige zu reflektieren, was die Glieder tanzend ausführen. Sie fängt an zu brummen... zu lispeln... und sie fängt gar an zu singen, wenn die Glieder ausführen die harmonischen kosmischen Bewegungen des Weltalls».

Es scheint, daß hier im Allgemeinen etwas mißverstanden wird (inklusive der neusten, gerade hier ungenauen, amerikanischen Übersetzung des oben zitierten Vortragskurses «Allgemeine Menschenkunde»). Steiner spricht über die Eurythmie, indem er fortsetzt: «So setzt sich um die tanzende Bewegung nach außen in den Gesang und in das Musikalische nach innen.» Es geht um die Wiedergeburt der musikalischen Künste und ganz spezifisch um das Wesen der Eurythmie: die Offenbarung «des Musikalischen nach innen».

Schlußbemerkung

Zum Schluß sollte man sich daran erinnern, daß *IAO* ein Name Gottes ist. Eurythmie wird sich weiter entwickeln aus dem selben heiligen Quell, aus dem sie entsprang. Die Zukunft der Eurythmie wird nicht irgendeine andere sogenannte «Eurythmie» sein, die auf anderen Bewegungsansätzen beruht, mit anderen Kriterien für Kostüme und Beleuchtung. Eurythmisten werden weiter differenziert und künstlerisch entwickeln, was sie schon haben. Die erneuernde Zukunft wird nicht aus einem gänzlichen Verwurf der Winkelgesten erstehen. Ein gefühltes, künstlerisches Bedürfnis für ein anderes System – oder der Wunsch mit gar keinem System zu arbeiten – muss erwarten, hinterfragt zu werden. Sind nicht solche Versuche schon bekannt als «Ausdruckstanz»? Wir wissen, daß das musikalische System keine Feinheit des Ausdrucks über den ganzen Umfang der Gesangs- und Instrumental-Musik von Atlantis bis heute einschränkt.

Die Möglichkeit, daß das menschlich musikalische System in seiner eurythmischen Form plötzlich beschränkend auf meinen menschlichen Ausdruck wirkt, ist dementsprechend unwahrscheinlich, sogar absurd. Daß solch ein Anspruch manchmal erhoben wird, ist ein seltsames Phänomen. Forschung und Fortbildung zusammen werden jedoch eine neue Morgenröte herbeiführen. Daß der Eurythmist genau wie der Musiker sich durch die Winkelgesten, bzw. die Töne, gebunden fühlt, ist genau so eine große Einschränkung seiner Freiheit, als es für die Freiheit der Pflanze ist von der Sonne erhalten zu werden. Und es lohnt sich auch hier zu sagen, daß das Bild aus der Natur und die geistige Realität nicht zwei verschiedene Tatsachen sind. Der Dichter-Philosoph S. T. Coleridge oder bekanntlich auch Goethe, haben ihr ganzes Leben lang anhand anderer Beispiele versucht, dies ihren Zeitgenossen deutlich zu machen.

- [1] Rudolf Steiner. «Eurythmy as Visible Singing». Hg. Alan Stott. The Anderida Music Trust. Stourbridge 1998. Die 2. Schlußbemerkung und 5. Anhang sind den Tonwinkelgeste gewidmet. Buchbesprechung in Sektions-Rundbrief 32, Ostern 2000. S. 169–174.
- [2] R. Steiner. «Eurythmie als Sichtbare Sprache». Vortrag 15. Siehe auch: A. Stott. «Die Meditation für Eurythmisten» in Sektions-Rundbrief Nr. 30. Dornach Ostern 1999. S. 40–47.
- [3] Tatiana Kisseleff. «Eurythmie-Arbeit mit Rudolf Steiner». Die Pforte, Basel 1982. S. 79.
- [4] GA 277a. S. 68.
- [5] GA 278. S. 30.
- [6] Der musikalische Stom vom eurythmischen Ansatz für singende Geste im Schlüsselbein (GA 278, 7. Vortrag) fließt weiter in den Arm. Der eigentliche Ansatz für das Musikalische liegt zwischen den Schulterblättern, wie Rudolf Steiner es 1924 zu fünf Gelegenheiten beschrieb: während der Konferenz, Stuttgart 30. April 1924, wie auch an die Ärzte und Lehrer. Siehe Werner Barfod, «Ich denke die Rede», Dornach 1993, wie auch Anmerkung 43 in der Studienausgabe von GA 278.
- [7] GA 278. 3. Vortrag. S. 51.
- [8] R. Steiner. «Allgemeine Menschenkunde». GA 293, Vortrag 10, 1. Sept., 1919.
- [9] GA 278. 1. Vortrag. S. 19.
- [10] John Macmurray. «Religion, Art, and Science». Liverpool University Press 1961.
- [11] R. Steiner. «Die Weltgeschichte...» GA 233. Dornach 12. Jan. 1924.
- [12] R. Steiner. «Wege zu einem neuen Baustil». GA 286. Vortrag Berlin 12. Dez. 1911.



*Sonnenlogos
Robert Fludd (Rosenkreutzer)*

Die Eurythmie und der Auferstehende oder die Wiederkunft des Christ im Ätherischen

Ottilie Testi, Salzburg

Hand aufs Herz: Wie stellen wir uns vor die Wiederkunft des Christ im Ätherischen, was ja von Rudolf Steiner als das zentrale Ereignis des vergangenen Jahrhunderts und der nächsten Jahrhunderte dargestellt wurde? Geht es uns Eurythmisten etwas an, da wir es in der eurythmischen Kunst ja mit dem Strömenden des Ätherischen zu tun haben?

Wir kennen Hinweise von Rudolf Steiner, daß es passieren kann, daß Menschen in größter Bedrängnis beieinandersitzen und nicht mehr aus noch ein wissen, und daß dann plötzlich der Christus im Raum anwesend ist und ihnen Trost und Hilfe zuspricht. Es geschieht sozusagen ohne Zutun der Betroffenen, so wie der Christus nach der Auferstehung seinen Jüngern erschienen ist bei verschlossenen Türen. In den 30er und 40er Jahren gab es Berichte von solchen Erscheinungen. Sie wurden damals von Wilhelm Kelber gesammelt und in der Zeitschrift «Die Christengemeinschaft» abgedruckt. (siehe auch: Hans-Werner Schroeder, Von der Wiederkunft Christi heute, Stgt. 1991) Wobei allerdings zu unterscheiden ist: Handelt es sich um eine Vision, eine mystische Schau oder ein Engelserlebnis, oder ist es «der Christus in mir», der sich im Ätherischen offenbart.

Bei Anthroposophen hat sich die Meinung herausgebildet: Der Auferstehende wird den Menschen erscheinen, wenn sie von IHM als reif und würdig befunden werden. Damit hat sich leider eine gewisse passive Haltung (wir sind halt noch nicht soweit) eingenistet. – Ist diese abwartende Einstellung wirklich richtig? Eines ist auf jeden Fall klar: dieses neue Schauen des Christus hat mit dem Ätherleib etwas zu tun. Unser normales Tagesbewußtsein stützt sich auf das begriffliche Denken, das den physischen Leib zur Grundlage hat. Die Imagination stützt sich auf den Ätherleib, die Inspiration auf den Astralleib, die Intuition auf das Ich. Im Heilpädagogischen Kurs (GA 317) wird klar ausgesprochen, daß das Ich sich verankert im Ätherleib. Das heißt, wenn wir aus unserem Ich (intuitiv) tätig sein wollen, brauchen wir einen kräftigen Ätherleib. Dieser ist auch Träger der Bilder, des Bildbewußtseins, dem die alten Mythen und Märchen entstammen. Er war auch Träger und Bewahrer der alten Sagen, bevor man sie aufgeschrieben hat. Es ist ja bekannt, daß die Sänger der Kalewala sich rhythmisch dazu bewegten, wodurch der Ätherleib gelockert wurde. Das Rhythmische ist Träger alles Lebendigen, d.h. der Ätherwelt und damit auch des Ätherleibes. Im allgemeinen verlaufen die Lebensrhythmen (Blutzirkulation, Atem, Verdauung) unbewußt, nur bis zu einem gewissen Grade können wir sie beeinflussen. Wenn ein Kind viel Rhythmisches erleben darf, z.B. in Sprüchlein, Liedern, Reigenspielen, aber natürlich auch in der Gestaltung des Tagesablaufs, erhält es dadurch einen Gesundheitsfundus für sein ganzes Leben. Die große Anfälligkeit der Menschen für Krankheiten, besonders für Allergien, sind meines Erachtens auf das unrythmische Leben der heutigen Zivilisation zurückzuführen. Der Waldorfehrplan ist durchzogen von Rhythmus in allen Formen. Aber die Quintessenz ist die Eurythmie (wörtlich: der schöne Rhythmus).

Wie versetze ich mich selbst in einen Zustand des ätherischen Bewußtseins, des Fließens, Strömens. Zunächst muß ich die Ebene des Begrifflichen verlassen. Das fühlt sich zunächst an, als würde ich den festen Boden unter den Füßen vertauschen gegen das Betreten eines schwankenden Bootes oder ein Gehen auf den Wogen des Meeres (Matth. 14). Es gibt also keinen festen Halt mehr und das ist zuerst einmal unangenehm. Wenn ich mich darauf einlasse, kann eine Art träumerisches Bewußtsein sich einstellen, es können Stimmungen, Bilder, Gefühle auftauchen. Am Anfang mögen Zweifel kommen, ob das Einbildung oder Realität ist.

Im wahrhaftigen Umgang damit zeigt sich die Wirklichkeit. Es ist eine Eigenaktivität gefordert, ähnlich wie beim Denken: Ich muß das Denken erst selber hervorbringen, dann kann ich es wahrnehmen, sonst bleibt es ein Hin- und Herschieben von Begriffen und Erinnerungen. Dieser Zustand hat etwas Lauschendes. Es können Botschaften, Hinweise, Antworten, Berührungen durch Geistwesen wahrgenommen werden.

Das ist eine Möglichkeit des Sich-Näherns der ätherischen Welt. Rudolf Steiner beschreibt in: «Die geistigen Wesenheiten in den Himmelskörpern und Naturreichen» 1. Vortrag (GA 136), einige Übungen, wie sich durch längeres Versenken in den blauen Himmel, ein Gefühl der Frommheit einstellen kann, oder wie man durch das Hinschauen auf eine grüne Wiese oder auf eine weiße Schneefläche eine moralische Empfindung oder das wahre Wesen des Stoffes in der Welt wahrnehmen kann.

Von Dorian Schmidt gibt es eine «Wegbeschreibung von Beobachtungen im Bildekräfte-Bereich der Natur», wie er zu Wahrnehmungen von Bewegungen im Pflanzenreich gekommen ist; (abgedruckt im Nachrichtenblatt des Goetheanum Nr. 18, 19, 20/1990).

Wichtig ist bei diesen Übungen, daß das normale Tagesbewußtsein etwas zurückgenommen wird und man eintritt in ein «Nicht-Gegenständliches». Das kann sich zeigen in einem Gefühl (Wärme, Licht, Bewegung), in Bildern, Stimmungen.

Man kann in diesem Zusammenhang sprechen von 4 Stufen:

- (1) gegenständliches Bewußtsein. Begriffe
- (2) Bildbewußtsein (Bilder sind freilassend, mehrdeutig wie im Märchen)
- (3) Stimmung oder Klang, Fühlen, musikalisches Erleben
- (4) Wesen, Berührung, Geistberührung

Diese Übungen sind gemeint als Vorschläge zur Erkräftung des Ätherleibes. Dieser lebendige Bewußtseinszustand trägt in sich auch die Kraft zum schöpferischen Gestalten, wo man sich nicht auf Wissen, Programmierung, Erinnerung stützt, sondern aus dem Jetzt, aus dem Nichts heraus das Neue werden läßt. Die vier Stufen kennt jeder eurythmisch Tätige, wie überhaupt jeder Künstler. Wenn ich mir etwas erarbeite, muß ich ja zuerst begrifflich vorgehen. Ich muß mich mit dem Text oder der Musik klar, fast analytisch auseinandersetzen. Als nächstes trete ich in die Bildgestaltung ein. Bei der Aufführung aber muß ich all das vergessen, ich überlasse mich einem Strömen, das über das gegenständliche Bewußtsein hinausgeht.

In der Eurythmie ist uns ein Schlüssel gegeben, am Ätherischen zu arbeiten, sowohl an uns selber als auch im Tun mit anderen zusammen. Ja, jeder wird die Erfahrung gemacht haben, daß im Miteinander ein Drittes sich einstellt, das man deutlich spüren kann, was aber nicht zu greifen ist. Es ist wie ein lebendiger Atem, der alle durchströmt, der die Eurythmie erst zu dem macht, was sie sein kann. Ich möchte das bezeichnen als das zwar nicht sichtbare, aber doch wahrnehmbare Strömen des Ätherischen. Durch die Pflege dieser Kraft bereiten wir mit vor das Erscheinen des Christ im Ätherischen. ER braucht unsere tätige Mitarbeit. Denn um der Freiheit des Menschen willen tut ER nichts ohne den Menschen. Das ist einerseits eine große Herausforderung, andererseits ist das der Beginn der schöpferischen Tätigkeit des Menschen als unterste Hierarchie.

Von den Bewegungsimpulsen des menschlichen Ätherleibes (Teil I)

Rosemaria Bock, Stuttgart

Es liegt nun schon neunzig Jahre zurück, dass Rudolf Steiner den konkreten Entschluss fasste, die Eurythmie zu entwickeln. Ausgelöst durch die Frage von Clara Smits Anfang Dezember 1911 begründete er diesen Entschluss unmittelbar: «...dass er schon lange diese neue ..., auf ätherischen Bewegungsimpulsen beruhende Bewegungskunst erstrebt habe...»¹

Heute wird diese Formulierung hinterfragt. Ungeachtet dessen, dass sie in Variationen etliche Male in den Beschreibungen Rudolf Steiners durch alle zwölf Jahre hindurch auftaucht, wird sie so weit in Frage gestellt, dass eine grosse Unsicherheit in einigen Kreisen der Eurythmie spürbar wird. Und es zeigt sich, je weniger gewagt wird, die Eurythmie offen als Bewegungskunst, die auf ätherischen Bewegungsimpulsen beruht, zu charakterisieren, desto stärker lebt sie sich auch in ihrem Gestalten als mehr leiblicher und emotionaler Impuls aus.

Dies ist zwar nur *eine* Strebensrichtung in der eurythmischen Landschaft, doch beansprucht sie viel Interesse für sich.

Anregung genug, sich erneut mit dem Grundimpuls zu beschäftigen! Wie können wir ihn durch Rudolf Steiners weitere Ausführungen verstehen? Wie variiert er die erste Aussage? Und wie beleuchten andere Ausführungen über die Natur des Ätherischen dieses neue Instrument der Gestaltung?

Selbstverständlich ist der Ätherleib immer der Vermittler der Bewegung; ohne ihn bewegt sich auch der physische Leib nicht mehr. In allem Lebendigen wirken die ätherischen Kräfte bewegend, formend und hinterlassen im Ersterbenden ihre Bewegungsspuren. So wird z.B. in der naturwissenschaftlichen Forschung mit Staunen wahrgenommen, dass bestimmte Strukturen erscheinen, die nicht aus den physikalischen Gesetzmässigkeiten erklärbar sind. Es sei nur kurz auf Phänomene hingewiesen, die speziell für Eurythmisten anregend sein können.

In Stuttgart erschien im Sommer 2001 ein Buch über «Die Welt im Tropfen»², das die gleichnamige Ausstellung im Hauptbahnhof begleitete. Getrocknete Wassertropfen zeugen in bildhaften, oft sehr schönen Strukturen nicht nur von der Beschaffenheit des Wassers, sondern auch von den Emotionen des Experimentators, von der Beeinflussung durch Elektronik und anderes mehr. Es sind sehr beeindruckende Abbildungen. Die Forscher fragen nach den Kräften, die die verschiedenen Wirkungen hervorrufen. Z.B. lautet eine Frage: «Hat Wasser ein Gedächtnis? Bilden sich möglicherweise Gedankenformen darin ab?» Und sie schreiben: «Wir können das noch nicht beantworten, sehen aber deutlich, dass es Kräfte im Tropfen gibt, die lokal strukturbildend wirken. Andere wirken über die Tropfengrenze von innen nach aussen und wieder andere scheinen von aussen auf den Tropfen zu wirken. Sehen können wir diese Kräfte nicht...». Es wird eine Grenzsituation geschildert und ganz offen nach diesen Kräften gefragt.

Auch Rupert Sheldrake stellte schon vor Jahren die Frage: «Hat die Natur ein Gedächtnis?» Er studierte die Auswirkungen «unsichtbarer, organisierender Strukturen, die Dinge wie Kristalle, Pflanzen und Tiere formen und gestalten und sich auch organisierend auf das Verhalten auswirken» an vielen Beispielen in anschaulicher Weise³.

Auch wenn Rudolf Steiner uns Antworten auf diese Fragen gegeben hat, genügt es ja nicht, einfach zu sagen: Ach ja, das sind doch ätherische Kräfte, die im Wassertropfen Strukturen bilden, die das Gedächtnis der Natur bewahren, so dass aus dem Weizenkorn wieder eine Weizenpflanze wachsen kann und nicht eine Roggenpflanze. Die Frage muss weiter reichen: Kann ich an mir und an den Eindrücken, die ich von aussen bekomme, etwas Reales erleben,

das ich als Wachstums-, als ätherische Bildekräfte bezeichnen kann?

In der Verbindung zum physischen Leib gibt es immer wieder Anzeichen, dass das Zusammenspiel mit dem ätherischen Leib sehr wechselhaft ist. Jede Krankheit gibt uns dazu ein kleines Lehrstück. Wird ein Körperglied lahm oder auch nur taub, so spüren wir ja zunächst nicht das Erkranken des physischen Körpers, sondern mehr das Abstumpfen der Lebenskräfte, die der Körper zum Reagieren nicht mehr zur Verfügung hat. Wird das Gehör schlechter, muss unser Empfindungsleib immer aktiver werden, um die Lebenskräfte zum Eingreifen zu bringen. Diese können auf dem Instrument nicht mehr frei genug spielen. Verstärktes Horchen, Lauschen ist vonnöten, damit die Verbindungen gestärkt werden.

Durch den «inneren Sinn» kann der Ätherleib *angeschaut* werden, im Gegensatz zum physischen Leib, der *äusserlich sinnlich angeschaut* wird, und dem astralischen Leib, der *«innerlich erlebt* werden kann, worinnen man selber sein muss, um es zu erleben, und ebenso das vierte Glied, das wir zunächst hier in der physischen Welt zu erfassen haben, das Ich.»⁴

Diesen *inneren Sinn* gilt es also zu entdecken. Rudolf Steiner spricht vom *Anschauen* des Ätherleibes und vom *Erleben* des Astralleibes. Ist es nicht leichter, an das *Erleben*, in dem man ganz darin steht, heranzukommen als an eine innere Anschauung? Schulen können wir den Blick für die Gesetzmässigkeiten des Pflanzenwachstums, insbesondere der Metamorphose im Pflanzenreich. Das wird wohl kein Eurythmist versäumen. Schulen können wir aber auch das Gespür, den Blick durch «handgreifliches» Tun. Rudolf Steiner hat – im Zusammenhang mit einer «plastisch-musikalischen Menschenkunde» - den Ärzten eine plastische Metamorphosenreihe empfohlen⁵. Übertragen in Raumformen ist eine solche Reihe auch eurythmisch ausführbar⁶.

Die Übungen gehen aus von der Kugel, dem Welten-Ei. Eurythmisch ist es die Kreisform, plastisch-räumlich erlebt und bewegt. Überlassen wir uns dieser Kugel, dieser Kreisform, so spüren wir: Sie hat kein Vorne-hinten, kein Rechts-Links und kein Oben-Unten; sie ist überall und nirgends angebunden, berührt als Kugel die Erde physisch nur minimal. Halten wir sie in Bewegung, so wird das Erlebnis der Ungebundenheit, der abgeschlossenen Eigenwelt des Kugeligen, aber auch der kosmisch erhöhten Gestalt deutlich.

Dieses Drehen der Kugel, der Erdkugel macht der Mensch mit, lässt ihn die Drehtendenz des Ätherleibes spüren, wenn er im Nebel in der Runde herum läuft oder wenn er tanzt. Der Mensch tanzt, weil er nach der Arbeit, bei der er sich mehr den irdischen Verhältnissen anpassen musste, nun das Bedürfnis hat, sich nach ganz anderen Verhältnissen zu richten, nach den Bewegungen des Ätherleibes. Rudolf Steiner schildert dies so: «Der Ätherleib macht also nicht mit, was auf der Erde ist. Der Ätherleib will sich himmelwärts bewegen.»⁷ Das Runde, Sphärische, Drehende drängt den Menschen aus dem physischen Raum hinaus.

So wird mit der Kugel, dem Kreis etwas Kosmisches in die Sichtbarkeit geholt, wenn die Metamorphosenreihe plastisch ihren Anfang nimmt. Nicht leicht lässt sich eine Kugel ganz rund, ganz unpersönlich formen, ebenso wie es schwierig ist, einen Kreis gleichmässig rund zu laufen. Jede Eigenwilligkeit muss weichen.

Entscheidend ist nun das Weitergehen. Würde die Formung im Kugeligen bleiben, so könnte keine eigentliche Gestaltung entstehen. Die ätherische Kraft würde sich im Drehen erfüllen und erschöpfen, losgelöst von physischen Schwerkraften.

Das runde Ei muss durch die Befruchtung aufgeschlossen werden. Im Pflanzenreich, in dem die Befruchtung im Samen schon innerlich angelegt ist, quillt die Form als Ausstülpung hinaus. Die reine Ätherkraft wirkt in der Pflanze aufbrechend und hinausstrebend, nach oben der Keimling, nach unten die Wurzeln. Sie will sich mit den kosmischen Kräften des Umkreises verbinden.

(In den Formen Rudolf Steiners für die «Metamorphose der Pflanzen» von Goethe ist

anschaulich zu sehen wie zuerst Regsamkeit, dann Aufbrechen, Zusammenziehen – Ausdehnen, Aufquellen, Aufstreben da ist und dann sogar die letzte Form, wo im Mutterschoss all die Samen ruhen, die Gestaltung des Kreises mit kräftiger Ausstülpung abschliesst).

Gegensätzlich vollzieht sich der Aufbruch bei Mensch und Tier. Hier stülpt sich die Form in sich hinein; die Kugel bekommt einen Eindruck, formende, einstrahlende Kräfte der astralischen Welt wirken eindringend in das Innere der Kugel. So entsteht der erste Innenraum in Form einer becherartigen Schale, der Gastrula. Aufnehmend bilden die Lebenskräfte ein organisches Innenleben aus.

Was für Willensimpulse notwendig sind, um diesen Aufbruch zu vollziehen, spüren wir im Tun: plastisch im Eindringen der Kugel – wir müssen ja die runde Vollkommenheit zerstören –, und im Verändern der Strömungsrichtung beim eurythmischen Bewegen. Die doppelt gebogene Fläche und die doppelt gebogene Linie sprechen nun eine neue Sprache gegenüber dem einfachen Gleichmass der Krümmung von Kugel und Kreis.

Immer tiefer formt sich die Einbuchtung, bis im Innenraum der Kugel- oder Kreisbogen berührt wird. Beim Durchbrechen dieses Innenbogens kommt die plastische Form in ihre Auflösung. In der Bewegung hingegen ist der Durchstoss ganz anschaulich zu machen, – in der Einzelform, besonders deutlich aber durch eine Gruppe. Je weiter das Innere sich nach dem Durchbruch nach aussen wendet und immer mehr wächst, desto weniger kann sich der ursprüngliche Kreis halten. Schliesslich gibt er seine letzten einhüllenden Schlingen auf und ist ganz umgestülpt. Die Oktave ist erreicht.



(wird fortgesetzt)

Rudolf Steiner: «Entstehung und Entwicklung der Eurythmie», GA 277a

Universität Stuttgart, Institut für Statik und Dynamik: «Die Welt im Tropfen»

Rupert Sheldrake: «Das Gedächtnis der Natur», Scherz-Verlag

Rudolf Steiner: «Über das Ereignis des Todes und Tatsachen der nachtodlichen Zeit», GA 168,

Vortrag vom 22.2.1916

Armin J. Husemann: «Der musikalische Bau des Menschen», Verlag Freies Geistesleben

Sylvia Bardt: «Eurythmie als menschenbildende Kraft», Verlag Freies Geistesleben

Rudolf Steiner: «Rhythmen im Kosmos und im Menschenwesen – Wie kommt man zum Schauen der geistigen Welt?» GA 350, Vortrag vom 30.5.1923

Die drei Seinsebenen des Tones (I. Teil)

Heiner Ruland

Mit der vorliegenden Studie möchte ich den Musikerfreunden, die sich ühend und musizierend auf den Weg der Erweiterung des Tonsystems gemacht haben, eine Grundlage geben, das vieldiskutierte Problem von Reinintonation und Temperatur für ihre Arbeit deutlicher vor den Blick zu bekommen. Ich fuße dabei auf den entscheidenden Forschungen und Erkenntnissen Hermann Pfrogners (1911-1988), dem ich überhaupt erst Klarheit auf diesem Gebiete verdanke; seine Sicht der Dinge suche ich nur für unsere neue musikalische Aufgabe entsprechend zu erweitern und zu vertiefen. –

Die Musikentwicklung hat dazu geführt, dass jeder einzelne musikalische Ton drei ganz verschiedenen Seinsebenen angehört.

Die Ebene der Zahlenharmonie

Die erste Seinsebene ist die des äußeren physischen Klanges; zugleich ist diese Ebene aber immer durchwoben von Klangäther. Für das musikalische Erleben lässt dieser als «Zahlenäther» jeden Ton-Klang in seiner Verbindung mit einem anderen ein möglichst klares ganzzahliges Schwingungsverhältnis aufsuchen. Die einfache arithmetische Reihe 1 2 3 4 5 usw. ist hier Ordnungsgesetz, wobei jede dieser Zahlen als ganz eigene harmonische Qualität erlebt wird. Im rein Physikalisch-Akustischen – also außerhalb des eigentlich Musikalischen – erscheint diese gleiche arithmetische Gesetzmäßigkeit in Natur- und Obertonreihe.

Zusammenklänge, die eine solche einfache harmonische Zahlenverbindung unter sich nicht haben, werden musikalisch so erlebt, als wenn sie noch danach suchten als Strebe Klänge. Allerdings wandelt sich dieses Erleben in den verschiedenen Musikepochen und Musikstilen, ebenso das Bevorzugen oder Zurückstellen bestimmter Zahlenbeziehungen als Harmonien.

Die Ebene der Intervalle

Auf einer weiteren Seinsebene zeigt sich der Ton nicht nur als zahlenharmonisch oder dissonant, sondern in seinem Verhältnis zu anderen Tönen als eine der sieben Stationen auf dem Weg zur Oktav, wenn nicht gar selber als Oktav oder darüber hinausliegend. Er erhält da also seinen Intervallausdruck als Prim, Sekund usw., und zwar unabhängig von der Zahlenbeziehung, in der er zu den anderen Tönen steht; denn Terz bleibt Terz, sei sie nun Durterz 4:5, Mollterz 5:6 oder dissonante, verminderte oder übermäßige Terz. Natürlich gibt die Zahlenbeziehung des Tones seinem Gestus als Intervall dazu noch einen bestimmten Charakter; sie lässt auch erleben, ob der Ton als Intervall eine direkte Beziehung zu seiner Prim und anderen Intervallen besitzt oder eine abgeleitete über mehrere verkoppelte Zahlenverhältnisse. Ordnungsgesetz dieser Ebene ist die Siebenheit, die als Intervallweg die Oktav zum Ziel hat. Fügen sich weitere Töne in diesen Siebenweg ein, so werden sie nicht als eigenständige Intervalle erlebt, sondern lediglich als andere «Färbung» (Chromatik) schon vorhandener Intervalle.

Diese zweite von der Siebenheit regierte Ebene betrifft die melodische Bewegung der Töne und die Verwandlung ihrer Intervallwertigkeit. In die Statik der festen, unveränderlichen Zahlenbeziehungen der ersten Ebene wird hier eine dynamische Bewegung hineingebracht, ein im lebendigen Zeitstrom Erlebtes.

Die Ebene des freien Tonindividuums

Auf einer dritten Ebene tritt der Ton aus dieser bewegten Dynamik zunächst wieder heraus. Er löst sich essentiell auch aus seinem ätherisch-zahlenharmonischen Durchdrungensein mit anderen Tönen, das er auf der ersten Ebene erfuhr. Auf dieser dritten Ebene gilt weder sein Intervallwert noch seine zahlenharmonische Verbundenheit mit anderen Tönen. Die musikalischen Begriffe Prim, Sekund, Terz usw. entfallen hier, ebenso die Bewertung als Konsonanz oder Dissonanz.

Der Ton ist zur freien Individualität geworden; dies ist innerhalb der musikalischen Entwicklung das wichtige Ereignis des 20. Jahrhunderts. Seither können wir überhaupt erst ein Bewusstsein für diese hohe dritte Seinsebene des Tones haben. Aufgrund des Freiwerdens der Tonindividualität möchte man zunächst glauben, auf dieser Ebene bedürfe es keines Gesetzes, keiner Ordnung der Töne mehr. Zu dieser Anschauung ist es im Zuge der Befreiung des Tones von Harmonie und Intervallwert im 20. Jahrhundert auch gekommen, allerdings weitgehend noch ohne ein Bewusstsein für die musikalische Wirklichkeit der beschriebenen drei Seinsebenen.

Das Gesetz der dritten Ebene des Tones haben Eingeweihte der chinesischen Kultur im 3. Jahrtausend v. Chr. als erste geistig erschaut und in die Musik eingeführt: Es ist das Gesetz der Zwölf als der Zahl des zeitfreien, ewigen Dauerraumes. Hermann Pfrogner hat uns dies in seinem Buche «Die Zwölfordnung der Töne» eingehend beschrieben; er schildert auch, wie dieses Gesetz der Zwölfordnung wie aus einem geistigen Hintergrunde heraus stufenweise in die abendländische Musikentwicklung einzieht und sich immer deutlicher als eigene Seinsebene auskristallisiert.

Das Besondere an diesem Gesetz aber ist, dass es seinem inneren Wesen nach nie zwingend ist wie etwa ein Naturgesetz. Musik bleibt Musik, auch wenn sie die Ordnung der Zwölf gar nicht beachtet. Schauen wir dagegen zurück auf die erste Seinsebene der Töne, so müssen wir sagen, dass die Ordnung der einfachen ganzen Zahlen hier für das musikalische Empfinden eine geradezu naturgesetzlich zwingende Bedeutung besitzt: ohne Zahlengesetz keine musikalische Harmonie. Denn das Schwingungsverhältnis 1:2 muss stimmen, wenn ich eine reine Oktav im Klingen erleben will. 2:3 und 3:4 müssen in hohem Grade wenigstens angenähert sein, um als reine Quint oder Quart zu gelten. Bei 4:5 und 5:6 (Dur- und Mollterz) werden wir schon ein wenig toleranter – also je weiter sich die Reihe der einfachen Zahlen von 1 entfernt.

Diese Toleranz ist auch unbedingt notwendig, damit die Ebene der Zahlenharmonien überhaupt mit den beiden höheren Ebenen zusammenwirken und sich von ihnen durchdringen lassen kann – zu einer höheren Art von Harmonie. Wenigstens soweit muss sich das Zahlengesetz flexibel machen, dass die melodisch-intervallische Ebene gut zu ihrem Recht kommt; anderenfalls erstarrt das Musikalische zu naturgesetzlicher Obertonordnung. Für die dritte Ebene ist ein noch höherer Grad von freier, lebendiger Beweglichkeit gefordert.

Freie Entfaltung des Tonindividuums oder Fesselung in der Zwölf

Das Wesen der Zwölfordnung besteht darin, dass sie dem Ton, der auf seiner dritten Seinsebene eigentlich von allem Zwingenden, quasi Naturgesetzlichen befreit ist, die Möglichkeit anbietet, als freies Tonindividuum sich jetzt von sich aus mit seinen unteren Seinsebenen wiederum neu zu verbinden. Der Ton verliert dabei keineswegs seine Freiheit; es zeigt sich vielmehr, dass er hierdurch erst zur vollen Entfaltung seines Wesens kommt.

Verschmäht der Ton auf der hohen Ebene der freien Tonindividualität das Gesetz der Zwölf, so nimmt er sich die Möglichkeit, selber als auf der dritten Ebene neu entstandenes Samenkorn wieder in den eigenen Unter- und Entstehungsgründen neu Wurzel zu fassen. Er vergeht und versprüht im wesenlosen Nichts aller nur irgendmöglichen Tondistanzen.

Allerdings würde der Ton sein Entfaltungspotential auch einbüßen, wenn er das Gesetz der Zwölf zwar annehmen wollte, aber nicht als freie Ordnung, wie es der dritten Ebene tatsächlich entspricht, sondern als zwingendes Gesetz ähnlich dem statischen Zahlengesetz der untersten Ebene. An diesem Missverstehen der Zwölfordnung sind im 20. Jahrhundert gewisse Bestrebungen von Zwölf-tonmusik gescheitert, denen der künstlerische Instinkt für das Zusammenwirken aller drei Seinsebenen gänzlich fehlte. Daneben gab es freilich wunder-volle Zwölf-tonmusik, die gerade aus einem hochsensiblen Instinkt hierfür lebt.

Inwiefern ist die Zwölfordnung der dritten Ebene nun geeignet, das befreite Tonindividuum wieder mit der Ebene der Intervalle und der der Zahlenharmonien in Verbindung treten zu lassen? Allgemein bekannt ist die Tatsache, dass eine zwölfmal übereinandergebaute Quint (2.Ebene!) mit dem Zahlenverhältnis 2:3 (1.Ebene!) einen mit dem tiefen Ausgangston (z.B. Kontra-C) oktavidentischen Ton in der siebten Oktav nahezu trifft (also ein c^5). Um dieses hohe c^5 genau zu erreichen, müssen die zwölf Quinten ein ganz klein wenig enger genommen werden, als ihrem Zahlenverhältnis 2:3 eigentlich entspricht (um 0,02 einer Halbtongdistanz). Für die musikalische Empfindung bleiben es aber Quinten, die nur um des Zwölfgesetzes willen sich temperiert, also untereinander ausgeglichen haben.

Diese zur in sich geschlossenen Zwölfabrundung fähige Quintenfolge ist ein wichtiges und mir immer wieder Staunen abforderndes Faktum, das die Verbindung der hohen dritten Seinsebene des Tones mit seinen beiden unteren Ebenen garantiert. (Wer die musikalische Wirklichkeit der drei Seinsebenen nicht sehen kann, wird dies natürlich als Selbstverständlichkeit abtun müssen.) Aber auch für andere Intervalle – nämlich alle in der bisherigen abendländischen Musik verwendeten – und deren Zahlenbeziehungen hält die Zwölfordnung Verbindungen zwischen den drei Ebenen offen.

Die Zwölf im Quintenbewusstsein des alten China und im abendländischen Terzenempfinden

Was die Temperatur der Quintenkette betrifft, so stand für die alten Chinesen die hohe Ordnung ihrer zwölf «heiligen Lü» als göttlicher Richttöne derart im Vordergrund, dass ihnen lange Zeit deren Inkongruenz mit der harmonischen Zahlenbeziehung des Quintintervalls nicht bewusst war¹. Sie empfanden Musik eben ganz von der hohen dritten Ebene des ewigen Dauer-raumes. Das Tor zur Zwölf eröffnete ihnen freilich erst das Quintenempfinden mit 2:3 als Zahlenharmonie, zu dem sie nach dem Abklingen eines früheren Intervallempfindens – wohl des der Septim 4:7 – in nachatlantischer Zeit kamen. Aber durch nachträgliche Berechnung erst erfuhren sie das Problem der Temperatur.

Mit dem Aufkommen des Terzempfindens in der abendländischen Musikentwicklung erweist sich, dass die Zwölfordnung nicht nur eine Verbindung der dritten Ebene zur Quint zu schaffen imstande ist, sondern durchaus auch zu großer und kleiner Terz. Wir können sogar sehen, wie durch das Terzempfinden die Zwölfordnung der Töne sich überhaupt erst für das Abendland auskristallisiert bis hin zur Schließung des Tonartenzirkels in Bachs «Wohltemperiertem Klavier»².

Eigenartigerweise hat dabei gar nicht die Tatsache gestört, dass die Terzen sich viel schlechter als die Quint in die Zwölfordnung als Temperatur eingliedern lassen. Denn wo die reine Quint von einer gleichstufigen Temperatur lediglich um 0,02 Halbtongröße abweicht, da liegt die große Terz 4:5 um 0,14, die kleine Terz um 0,16 Halbtone daneben.

Dies zeigt deutlich, dass die starre gleichstufige Temperatur nur bedingt mit dem zu tun hat, was das eigentliche Wesen der Zwölf auf der dritten Ton-Seinsebene ist. Ein erstarrtes Zwölfersystem muss seinem Wesen nach aus dieser hohen Seinsebene herausfallen, weil es deren anderes geistiges Gesetz neben der Zwölf, welches genauso unabdingbar ist, nicht

erfüllt; und dieses Gesetz heißt, Freiheit. Gleichwohl bleibt die Zwölf hier Gesetz, an dem vorbei sich auch nichts in Freiheit entfalten kann. So weit geht allerdings das Freiheitsmoment dieses Gesetzes, dass es – wie wir im zweiten Teil dieser Studie sehen werden – sogar erlaubt, die Zwölfordnung in polarer Spiegelung erscheinen zu lassen.

(wird fortgesetzt)

1) H. Pfrogner, *Lebendige Tonwelt*, Langen Müller, München 1976, S. 70

2) Genaueres hierzu in: H. Ruland, *Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens*, Edition Die Pforte im Rudolf Steiner Verlag, S. 205

Hat die Puppe eine Seele?

Christa von Schilling, Bochum

Die Puppe hat nur einen aus verschiedenen Materialien gebildeten Körper. Dieser Körper ist aber nicht nur nach einer objektiven allgemeinen Menschenform gestaltet, sondern auch persönlich geprägt von einem individuellen Menschen mit individuellen Intentionen und Eigenschaften. Darum kommt darin auch etwas Seelisches zum Ausdruck. Dennoch bleibt die Puppe nur eine leblose Hülle.

Wenn der Spieler sie bewegt, und sie dadurch zu leben scheint, so kommt dieses «Leben» vom Spieler, es sind seine erweiterten Bewegungen. Er ist es, der seine eigene seelische Kraft bis in die Puppe hinein ausdehnt, seine Empfindungs- und Wahrnehmungsfähigkeit. Wie der Blinde mit seinem Stock als verlängertem Arm seinen Weg abtastet, so muss auch der Puppenspieler durch die dünne Fadenverbindung hindurch spüren, ob die Puppe richtig auf dem Spielboden steht, und wie sie sich bewegt. Er beobachtet sie nicht nur von aussen.

Die Puppe wird zum Instrument für die seelische Ausdrucksfähigkeit des Spielers; die aber erscheint durch die Eigengesetzlichkeit dieses Instruments wie gefiltert. Die «Reinheit» und «Unschuld» der unbewussten Puppe verwandelt die subjektiv und emotional gefärbte Seelenäußerung in eine mehr allgemein menschliche, überpersönliche. Durch das «Reinigungsbad» in der «Unschuld» der Puppe wird den individuellen Seelengebärden etwas Urbildhaftes zurückgegeben. Frei von allzupersönlichen Einseitigkeiten oder Hemmungen bleiben auch die ausdrucksstärksten Gesten der Puppen in einem – uns oft schon verloren gegangenen – Gleichgewicht. Dieses Gleichgewicht zeigt sich in der Anmut der Puppenbewegungen, die nicht allein unserem willentlichen Fadenzug, sondern immer auch den Gesetzen der Schwerkraft gehorchen. Damit sind sie in einen grösseren, objektiveren Weltzusammenhang eingeordnet.

Die Puppe lässt sich also vom Spieler nicht total seelisch besetzen. Es bleibt noch ein offener Raum, der frei ist für die Begegnung mit dem Zuschauer. Denn auch der Zuschauer dehnt seine Seele bis in die Puppe hinein aus, wenn er sich angesprochen fühlt von ihrer Anmut, wenn er mitleidet oder sich mitfreut. Und auch er erlebt dabei eine Erweiterung seiner individuellen Begrenztheit. In der Puppe können sich Spieler und Zuschauer in einer Sphäre der absichtsfreien «Unschuld» begegnen. Gerade das macht ihren Zauber aus: weil sie selbst nichts will, darum ist sie vertrauenswürdig, und es öffnen sich ihr die Herzen.

Mit ihrer unbewussten Anmut und kindhaften Unschuld erinnert die Puppe an unsere paradiesische Vergangenheit. Als Bild der Menschengestalt, in der ein zukünftiges voll-

kommenes Menschsein schon veranlagt ist, lässt sie aber auch etwas vom Ziel des Weges erahnen. Darin erfährt der Zuschauer – unbewusst oder auch bewusst – eine Bestätigung der eigenen Menschenwürde, die stärkend oder sogar heilend wirken kann.

Durch seine Hingabe an das Spiel ermöglicht der Puppenspieler diese Heilung, aber er vollbringt sie nicht. Sie geschieht in der Begegnung von Mensch zu Mensch, für die die selbstlose Puppe einen schützenden Raum bildet.

Vielleicht darf man bei diesem verborgenen Geschehen auch an die Worte denken: «Wo zwei oder drei in meinem Namen zusammen sind, da bin ich mitten unter ihnen.»

Vom Schwerpunkt der Marionette

Christa von Schilling, Bochum

Die Marionette braucht einen Schwerpunkt, damit sie führbar wird. Dieser Schwerpunkt bildet ein Gegengewicht zu den ausladenden Gliedern – einen ruhigen Mittelpunkt für die im Umkreis beweglichen Extremitäten. Erst wenn dieser Schwerpunkt sein richtiges Gewichtsverhältnis im Zentrum der Gestalt bekommen hat, werden die Bewegungen der schlenkernenden und auseinanderstrebenden Glieder harmonisch, erst dann sind gezielte Bewegungsabläufe der ganzen Gestalt möglich. Der Schwerpunkt gibt also der Marionette ein dirigierbares Zentrum. In dieser Mitte kommen alle Bewegungen immer wieder zur Ruhe; und nur von diesem Ruhepol aus können bewusst geformte Bewegungen einzelner Glieder ausgeführt werden, ohne dass dabei die ganze Gestalt in ein unkontrollierbares Pendeln gerät.

Jede einzelne Gebärde der Marionette hat also ihr Widerlager in diesem Schwerpunkt. Mit ihm verbindet sich der Spieler, wenn er die Marionette zum «Leben» erwecken will. Auch unser eigener Körper hat diesen Schwerpunkt in seiner Mitte, etwa in der Nabelgegend.

Wir können aber auch in einem übertragenen Sinn von unserer Mitte sprechen. Dann meinen wir unseren seelischen Schwerpunkt, der in gewisser Weise ganz ähnliche Aufgaben erfüllt wie der physische.

In unserer «Mitte» fließen unsere seelischen Neigungen und Aktivitäten zusammen, die «Mitte» gleicht aus, hält Auseinanderstrebendes zusammen, koordiniert und harmonisiert.

Der physische Schwerpunkt bildet dafür die körperliche Grundlage und erscheint so als das sinnlich wahrnehmbare Abbild für das seelische «Gewicht» unserer «Mitte», die mit unseren Herzkraften verbunden ist.

In einem Körper ohne physischen Schwerpunkt ist eine gesunde Ausbildung eines seelischen Mittelpunkts schwer vorstellbar. So ist also der leibliche Schwerpunkt auch das «Widerlager» für das Zentrum der Kraft, von dem unsere harmonischen Seelenbewegungen ausgehen.

Diese Verknüpfung ist unbewusst gegenwärtig beim Anschauen einer gut gebauten, sich harmonisch und anmutig bewegendes Marionette. Sie scheint auch ein seelisches Zentrum zu haben. Fehlt aber der richtige Schwerpunkt, so erleben wir an den ungeordneten, sinnlosen Bewegungen auch schmerzlich eine seelische Zerrissenheit und Leere, eben eine fehlende seelische Mitte.

Über den physischen und seelischen Schwerpunkt hinaus besitzt der Spieler auch ein geistiges Zentrum. Schon am Beginn des Spiels hat er das Ganze im Bewusstsein, er beobachtet, denkt voraus und dirigiert die Puppe und zugleich seine eigenen Bewegungen. Wenn er die Puppe nicht nur harmonisch schön bewegt, sondern sie auch sinnvolle Handlungen darstellen lässt, wird sie zum Bild seiner geistigen Ziele.

Puppenspiel

Ursula Ohlendorf, Kassel

«Im Marionettentheater haben Sie ein Heilmittel gegen Zivilisationsschäden»¹ Dieser mündlich überlieferte Satz von R. Steiner hat seit ca. 1917 viele anthroposophisch orientierte Erzieher und Lehrer angeregt und beflügelt, eine Puppenbühne einzurichten. Es ging den Spielern darum, den Kindern ein echtes Spiel und originales künstlerisches Geschehen zu bieten und ihren Bildungserwartungen nicht dem üblichen Fernsehen oder Kino auszuliefern. Die Andacht und der heitere Ernst der kleinen Zuschauer bestätigte dem Marionettenspieler schon ausreichend, dass er auf ein Bedürfnis der Kinderseele antwortete. Einem weiteren anthroposophischen Studium erschließt sich jedoch darüber hinaus: Das Spiel mit Puppen, die an Faden geführt werden, eröffnet auch dem Erwachsenen eine wesentliche Sicht auf den Menschen und seine Stellung in der Welt. Um dies zu zeigen, muss man ein wenig ausholen.

Betrachten wir zunächst die soziale Situation des Zusammenspiels bei einer Märchaufführung mit Marionetten: Man braucht für die Kinderaufführungen keine geschlossene Bühne, im Gegenteil. Die Spieler dürfen gesehen werden in ihrer Fürsorge für die kleinen Puppen, in ihrer Hingabe bei der Bewegungsführung, ihrer Konzentration auf das szenische Geschehen und in ihrem harmonisch abgestimmten Zusammenwirken. Der Marionettenspieler muss sich ganz auf die Möglichkeiten seiner Puppe einlassen, wie er auch als Erwachsener gegenüber einem kleinen Kind dessen Fähigkeiten und Entwicklungsstufen in seinen pädagogischen Bemühungen berücksichtigen muss. Er darf nicht von seinen Vorstellungen besetzt sein, sondern muss sich dem Charakter der Puppe und deren technischer Möglichkeit anpassen, auch der ausgewählte Text ist für ihn eine hohe Autorität, ein geistiger Inhalt, dem er sich letztlich dienend hinzugeben bemüht. Man kann daran erkennen: Das ganze komplexe Gefüge einer erzieherischen Situation ist bei einem Marionettenspiel durch die Menschen, die sich dem Puppenspiel widmen, wie im Zeitraffer zusammengefasst.

Blickt man nun auf den einzelnen Spieler: Er bewegt an unsichtbaren Fäden ein Wesen, das einen Menschen darstellen soll. Wie entsteht diese Bewegung? Von außen und oben werden die Gliedmaßen impulsiv und geführt. So wie die pädagogische Situation im Marionettenspiel veranschaulicht wird, so wird auch die Art und Weise menschlicher Bewegung durch die Puppe ins Bild gebracht; auch wenn es zunächst ungewohnt erscheint, entspricht der Gedanke einer von außen impulsivten Bewegung einer genauen Beobachtung des Menschen. Zur Erläuterung dieses Sachverhaltes ein Zitat aus einem Aufsatz über Bewegung:²

«1. Ich greife nach einem Gegenstand, etwa einem Bleistift, der vor mir liegt. Nur mit Hilfe der Augen gelingt dies sogleich: Hand und Bleistift werden angeblickt und die Hand mit dem Blick verfolgt, bis sie den Stift ergriffen hat. Auch mancherlei Lage- und Bewegungswahrnehmungen in Arm und Hand helfen mit, dass die Bewegung genau an ihr Ziel kommt. Als ganz kleines Kind habe ich irgendwann diesen Vorgang ausführlich geübt, nun fordert er nur noch geringe Aufmerksamkeit. Was in Gelenken und Muskeln vorgeht, bleibt ganz dunkel.

2. Ich balanciere einen Besenstiel o.a. auf einem Finger. Ohne das obere Ende des Stockes ständig im Blick zu haben, wird mir das – wenigstens am Anfang – kaum gelingen. Ich lasse das untere Ende immer wieder das Fallen des oberen Endes ein klein wenig überholen und erhalte den Stock damit am Stehen. Mit zunehmender Übung werden die Handbewegungen, die dazu nötig sind, immer bescheidener.

3. Ein Marionettenspieler führt eine Puppe an ihren Fäden. Er hat lange geübt, wie er die Puppe einzelne Bewegungen der Arme, des Kopfes usw. machen lassen kann. Nun horcht er

auf den Text des Stückes und schaut teilnehmend der Puppe zu, ob sie wohl die richtigen Gesten ausdrucksvoll zeigen kann. Alles weitere Einzelne geht schon wie nebenbei: Nur von dem Sinn der Szene, den die Figur gerade verkörpern soll, werden die Bewegungen geführt, die der Puppe und erst recht die des Spielers natürlich!

4. Ein Geigenvirtuose spielt ein Violinkonzert. Seinen Part beherrscht er längst, seine Aufmerksamkeit ist jetzt bei dem Klang der Musik, dem Zusammenspiel mit dem Orchester und schließlich auch noch bei den Zuhörern im Saal, für die er spielt. Auf sie hinhorchend und auf die Feinheiten der Musik gestaltet er im künstlerischen Prozess die nötigen Bewegungen wie «von außen». Die Bewegungsorgane und alle geübten Einzelvorgänge, wie Greifen der Tonhöhe, Führen des Bogens usw. werden der Bewältigung der größeren Aufgabe dienend zur Verfügung stehen, ohne eigene Zurschaustellung zu verlangen.

Durch die Folge der Beispiele ist hier die menschliche Bewegung unter einen Gesichtspunkt gestellt, der, einmal entdeckt, wieder zurückverfolgt werden kann bis zu den einfachsten Bewegungen. Sie bekommen ihren Sinn und damit ihre Verursachung von außerhalb des menschlichen Leibes, sind hinorientiert auf die Außenwelt. Ohne dass der Mensch über die Sinne die Verbindung zur Außenwelt aufnimmt, kann er nicht Bewegungen ausführen, kann er letztlich also nichts tun, nicht handeln. Der willentliche Anteil ist für sich genommen immer ungeschlecht. stößig-chaotisch wie das Strampeln des Säuglings, bedarf der Begrenzung, Formung, Gestaltung durch ein wahrnehmendes Sensorium, das die Verbindung zur Welt, die eigentliche Sinnerfüllung der Bewegung herstellt. Hinter dieser Beschreibung ist noch umfassenderes zu ahnen: Menschliches Bewegen ist auf soziale Aufmerksamkeit hin veranlagt; ein aus einem Zentralorgan mit Hilfe «motorischer» Impulse gesteuerter Bewegungsmensch wäre zur liebevollen Tat unfähig. Und er wird es vielleicht auch mehr und mehr, wenn er sich selbst nicht anders begreifen kann. »

Wenn man diesem Gedanken nachsinnt, steigt in einem die Ahnung auf, dass ein falsches Menschenbild ein erheblicher Zivilisationsschaden sein kann. «Auf der Suche nach dem Ich» war vor einiger Zeit die Titelgeschichte einer Wochenzeitschrift³, und im Ergebnis gestanden sich die Autoren ein, es nicht im Gehirn gefunden zu haben. Die Gehirnforschung hat viele interessante Zusammenhänge von Motorik und geistiger Entwicklung des Kindes entdeckt; insbesondere wurde festgestellt, dass mit der Feinmotorik der Finger eine differenzierte Ausbildung der Hirnwindungen und damit eine nuancenreiche und feingespinnene Gedankenfähigkeit verbunden ist. Diese Beobachtungen sind mittlerweile allgemein bekannt.

Dem Waldorflehrer ist auch bekannt, wie unermüdlich und von vielen verschiedenen Gesichtspunkten ausgehend Rudolf Steiner eine psychologisch und philosophisch begründete Menschenkunde vorgetragen hat. In dem Autoreferat eines Vortrages auf dem Philosophenkongress in Bologna (1911) schreibt Rudolf Steiner einleitend anhand der Mathematik, dann aber verallgemeinernd:⁴

«Das Ich steht mit seiner mathematischen Vorstellung nicht außerhalb der transzendent mathematischen Gesetzmäßigkeiten der Dinge, sondern innerhalb. Und man wird deshalb zu einer besseren Vorstellung über das «Ich» erkenntnistheoretisch gelangen, wenn man es nicht innerhalb der Leibesorganisation befindlich vorstellt, und die Eindrücke ihm «von außen» geben lässt, sondern wenn man das «Ich» in die Gesetzmäßigkeit der Dinge selbst verlegt, und in der Leibesorganisation nur etwas wie einen Spiegel sieht, welcher das außer dem Leibe liegende Weben des Ich im Transzendenten dem Ich durch die organische Leibestätigkeit zurück spiegelt.» Mit Hilfe dieser Gedanken kann man besser begreifen, wie mit dem Bild des Marionettenspielers und seiner Puppe dem zuschauenden Kind etwas immer und immer wieder bestätigt wird, was es als Lebensvertrauen ahnend in sich trägt: Der

Mensch steht in Wahrheit *in* der Welt, nicht isoliert, zu Einsamkeit und Egoismus verurteilt, sondern er greift mit seiner «Ich»-Fähigkeit geistigen Sinn der Welt auf, das Leben führend. Ist es dies, warum wir von den sich an Fäden bewegenden Puppen immer so besonders angerührt waren? Die über Jahrzehnte sich erstreckende Märchenarbeit mit Marionettenaufführungen spricht tatsächlich in diese Richtung. Die Spieler meinen zu wissen, dass eine solche Anschauung ihren Beobachtungen und Erfahrungen entgegenkommt.

-
- (1) Schöneborn, E.: Alles an Fäden. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1998. S. 102.
 - (2) Ohlendorf, H.-Chr: Die Technik der Rückkopplung und die menschliche Bewegung. In: Berichte der Physikertagung, Dornach im Januar 1999.
 - (3) Der Spiegel.
 - (4) Steiner, R.: Die Erlebnisse des Geistesforschers und die Erkenntnistheorie. Vortrag gehalten in Bologna am 8.4.1911. GA 35, S. 139.

BERICHTE

Eurythmie bei der Gedenkfeier im Krematorium Rotterdam-Süd (NL)

Gia van den Akker, Eurythmistin, Den Haag

Am 14. Mai 2001 fand zum dritten Mal eine Gedenkfeier im Krematorium in Rotterdam-Süd statt. Anlaß war der Bombenangriff vom 14. Mai 1941 und seiner Opfer zu gedenken sowie derjenigen, die im vergangenen Jahr verstorben sind. Diese Feier bietet die Gelegenheit für die Hinterbliebenen, um ihr Leid miteinander zu teilen und gemeinsam zu gedenken.

Herman Bloedjes, der als Interimsmanager an der Hogeschool Helicon in Den Haag gearbeitet hatte, hat sich dafür eingesetzt, dass wir die Einladung bekamen. Folgende Darbietungen standen auf dem Programm: Eine Polizei-Blaskapelle, die Chormusik spielte, einige Sprecher, Gedichte von Ida Vos von ihr selbst vorgetragen, Eurythmie und zum Schluss eine Kranzniederlegung von der Blaskapelle begleitet.

Die Gedenkfeier fand draussen auf einem mit wunderschönen Bäumen bestandenen Platz hinter dem Krematorium statt. Man hatte einen Podiumswagen dort aufgestellt, der mit einem nicht überdeckten kleinen Podium vergrößert wurde. Die Wettervorhersage war unbeständig, aber die Organisatoren riskierten es doch. Das Programm begann um 19.00 Uhr und um 18.30 Uhr fing es an zu regnen! Trotz des Regens strömten die Menschen auf die bestuhlte Grasfläche, jeder mit einem Schirm bewaffnet. Nach der stimmungsvollen Eröffnung mit Chormusik kamen die Redner. Ergreifend war der Beitrag von Herrn Klokkenburg, dem Vater von Joes Klokkenburg, der in 1996 in Rotterdam auf offener Strasse tot getreten wurde als er jemanden, der belästigte wurde, helfen wollte. Herr Klokkenburg erzählte, wie er versucht hat, mit seinem Schmerz fertig zu werden. Er sagte ganz offen, dass der Verlust seines Kindes seine Ehe enorm belastet hat. Die Wut, die ihn nach dem Verlust seines Sohnes erfüllte, richtete sich weniger auf die Täter selbst, sondern mehr auf die Eltern der Täter. Wie können Menschen ihre Kinder so erziehen, dass sie lernen, Verantwortung und Achtung gegenüber ihren Mitmenschen zu haben?!

Kann man eine solche Tat jemals im Leben vergeben? Herr Klokkenburg zeigte in dem, was und wie er sprach, wieviel innere und äussere Kraft er investiert hat, um diesen Verlust tragen zu können. Er ist Mitglied eines Vereins gegen sinnlose Gewalt und besucht Schulen, wo er mit Jugendlichen über dieses Thema spricht.

Die Dichterin Ida Vos las aus eigenem Werk vor. Inzwischen hatte der Regen fast aufgehört. Vor den auf dem mit Pfützen bedeckten Podium sitzenden Mitgliedern der Musikkapelle haben dann Barbara Gerner, Anne van den Heuvel und ich Werke von J.S.Bach und S. Gubaidulina, sowie einen Text von G. Achterberg aufgeführt. Barbara sprach nicht vom Podium herab, sondern stand davor im Gras, dicht bei den Menschen. Wir spürten deutlich, wie die Eurythmie für dieses Publikum ein Novum war; es herrschte eine atemlose Stille – intensive Aufmerksamkeit und Neugierde kam uns entgegen. Ich bin sehr dankbar, diese Feier mitgemacht zu haben; die Offenheit, Atmosphäre und der Inhalt der Beiträge hatten einen religiösen Charakter, durch den ein enges Verbundensein der anwesenden Menschen untereinander und denjenigen auf der anderen Seite erlebt wurde.

Die Frage, die hier gestellt wurde, führt zu der Initiative, Eurythmie bei weiteren nicht-anthroposophischen Organisationen anzubieten, die für diese Gedenkfeiern verantwortlich zeichnen.

Bericht über den Augenheileurythmie-Kurs

in Portland, Oregon, USA

Virginia Efta, Heileurythmistin, Baltimore

Vom 24. Juni bis zum 8. Juli 2001 nahmen zwölf Eurythmisten und zwei Ärzte an einem zweiwöchigen intensiven Augenheileurythmie-Kurs in Portland, Oregon, teil, der von Lesli Cox aus Portland und Ruth Tschannen aus Vancouver hervorragend organisiert worden war. Teilnehmen konnten alle diplomierten Heileurythmisten des ganzen amerikanischen Kontinents.

Die Konferenz wurde durch einen Zuschuss des vor kurzem gegründeten nordamerikanischen Heileurythmie-Verbandes, ATHENA, in Verbindung mit der Waldorf Educational Foundation unterstützt.

Die Teilnehmer kamen aus allen Ecken Amerikas: aus Kanada, von der West- und Ostküste der USA und aus Argentinien. Der Eurythmiekurs wurde von Margret Thiersch aus CH-Dornach geleitet. Die medizinischen Vorträge hielt Dr. Rosie Wynne, aus GB-Stroud.

Der Eurythmiekurs war sehr anregend durch die Art und Weise, wie Margret Thiersch die Übungen vorstellte. Sie schuf eine sanfte, friedliche und entspannte Atmosphäre, die für die empfindlichen Augenübungen so wichtig war. Die Eurythmieübungen, die die meditative Qualität der Eurythmie zum Vorschein brachten, waren mit grosser Wärme, Licht und Luft erfüllt. Es war offensichtlich, dass das Organ, mit dem wir es zu tun hatten, wirklich ein sehr besonderes und aussergewöhnliches ist.

Eine grosse Freude für die Teilnehmer war die Verwendung von pflanzengefärbten Seiden in Verbindung mit den Übungen. Eine grosse Auswahl von Farben stand zur Verfügung, blau oder hellblau und rot oder rosa wurde für Weitsichtigkeit und Kurzsichtigkeit verwendet. Von Margret Thiersch wurden ausserdem verschiedene Farbvorschläge für verschiedene Krankheiten gemacht, ergänzt durch den Hinweis, sehr achtsam festzustellen, was der Patient wirklich braucht.

Dr. Rosie Wynne stellte bemerkenswert klare und genaue Betrachtungen über die verschiedenen Augenkrankheiten an: Kurzsichtigkeit, Weitsichtigkeit, Retinitis Pigmentosa und zu Entzündungen der Regenbogenhaut. Jede Krankheit wurde uns in Kurz-Form präsentiert, zusammen mit der Charakterisierung des Patienten und einer Betrachtung der Erkrankung in bezug auf die Drei- und Viergliedrigkeit.

Thorwald Thiersch, Margret Thierschs Mann, bot die Möglichkeit an, die Entwicklungsgebärden der Augen-Embryologie in Ton zu modellieren. Er hielt auch Vorträge über die Augen-Embryologie vom Gesichtspunkt des Tierkreises aus und sprach über die Beziehung von Auge und Ohr zu den Motiven der Deckenmalerei im Grossen Saal des Goetheanum. Es war sehr anregend, die Verbindungen zwischen unserer Arbeit und der Deckenmalerei zu entdecken.

Für Hochschulmitglieder des Kurses und des ortsansässigen Zweiges hielt Thorwald Thiersch einen Vortrag, wie die Sinne, besonders das Auge, in den 19 Klassenstunden behandelt werden. Einige Tagungsteilnehmer empfanden dies als Höhepunkt und grosse Inspiration für die Arbeit mit den augenheileurythmischen Übungen.

Der Kurs fand im Zentrum von Dres. John und Joan Takacs in Portland, Oregon, statt. Die Tatsache, dass der Kurs am gleichen Ort stattfand, wo auch die anthroposophische Gesellschaft ihre Räume hat, liess eine wunderschöne Zusammenarbeit aller Teilnehmer entstehen.

Die Tagung war bereichernd und belebend und eröffnete überwältigende und spannende Ausblicke. Wir wurden uns bewusst, wie der Zustand der Augen andere Voraussetzungen, mit denen wir arbeiten, beeinflussen kann, wenn wir unsere Patienten anschauen. Unser herzlichster Dank gilt den Veranstaltern, den Lehrern, Ärzten und ATHENA, die es ermöglichten, dass diese Tagung auf dem amerikanischen Kontinent stattfinden konnte. Wir hoffen, dass es in Zukunft wieder einen solchen Kurs geben wird.

Eurythmie-Sommerwoche in Belgien

Martine Meursing, Torino

Es kommt darauf an, was man sucht, doch für mich war es das Richtige: Zwei Gruppen Laien, mehr oder weniger erfahren, zwei Dozenten, ein Cellist und ein schönes Kloster mit Zellen zum schlafen.

Wir übten täglich eine halbe Stunde mit allen, wonach wir jeweils Ton- oder Lautstunde hatten. In der Gruppe der Erfahrenen machten vier Eurythmisten mit.

Mittags wurde eine Stunde geübt, ohne Dozent, wonach wir mit Wärme und Interesse einander zeigten, was wir gelernt hatten. Jeden Tag hat sich etwas geändert und diese Andacht trug wesentlich zum Wachsen bei!

Die Dozenten führten uns direkt in die Eurythmie hinein, von einfachen Elementen aus, sofort zum Wesentlichen. Man konnte wach sein, selbständig dabei sein, aber wurde nicht kopfig.

Die Dozenten zeigten jeden Tag ein Solo, die Eurythmisten konnten sich anschließen mit ihrer Arbeit. Abends war frei für Initiativen, Soloarbeit, Musizieren oder entspannend spazierengehen.

Thema war ein Bild von Rembrandt: «Der Ritter» (mit den roten Mantel). Es inspirierte die Dozenten für den Einstieg in den Unterricht und war Grund für ein Gespräch über Entwicklung Mittel-Europas und des Impulses der Eurythmie.

Bunt war der letzte Abend, mit witzigen Beiträgen und Begegnung. Ungezwungen fröhlich.

Für jemanden, der ganz durch die Bewegung zu Kräften kommen will, sich Interesse und Wärme ohne Aufdringlichkeit wünscht, für den ist solch eine Woche genau das Richtige. Wenig geredet, viel getan.

Dozenten: Emilie van der Held, Toneurythmie; Arnold Sandhaus, Lauteurythmie; Cellist: Jan van Thoor.

Die Organisation war hervorragend!!!: Josef Colans, Tel/Fax +32-36 33-19 03

«SYNANON – Leben ohne Drogen»

– Die Fähigkeit der Eurythmie das kämpfende Ich zu stärken –

Liz Smith

Als Annemarie Ehrlich uns zum ersten Mal einlud, an ihrem Eurythmie Kurs im Synanon Drogen-Zentrum in Ostdeutschland teilzunehmen, wollte ich eigentlich gar nicht hinfahren. Die Welt der Drogen und der Fixer riefen in mir alle möglichen dunklen Ängste hervor. Bilder menschlicher Abgründe stiegen in mir auf; ich konnte mir eine solche Konfrontation und dass ich fünf Tage lang in dieser Umgebung eingeschlossen sein sollte, nicht vorstellen.

Als ich dennoch in Synanon ankam, war es ein grosser Schock für mich, zu fühlen, dass ich auf heiligem Boden ging. Und in den nächsten fünf Tagen verstärkte sich dieses Gefühl immer mehr, hier, wo wir mit dieser Gemeinschaft von Süchtigen und Ex-Süchtigen zusammen lebten und Eurythmie machten. Das Antlitz der Menschlichkeit, das uns allen immer wieder entgegenleuchtete, war das des grossen Mitgefühls und der gegenseitigen Unterstützung im täglichen Kampf mit den eigenen Dämonen. Die wahre Demut, die auftaucht, wenn man in sich selbst zu solch dunklen Orten hinuntersteigt und dann keine Illusionen mehr über die eigenen Schwächen hat, schien die Luft mit greifbarem Licht zu erfüllen. Die künstlerisch ausgestattete Umgebung, die köstliche Vollwertverpflegung und das ruhige innere Zusammenkommen vor den Mahlzeiten erinnerten an eine tief spirituelle Gemeinschaft. Aber diese Gruppe bestand aus ganz gewöhnlichen Menschen aus allen Lebensbereichen und Gesellschaftsschichten. Menschen, die keine hochfliegenden Ideale miteinander teilten, sondern ziemlich ähnliche, dunkle und gefährliche Pfade der Sucht gegangen waren. Aber trotz allem fühlte ich, dass ich eine Initiationsstätte betreten hatte, wo das vorherrschende Grundgefühl die Liebe zum menschlichen Wesen und seines Potentials war.

In diese Welt der Kontraste trug Annemarie nun ihre ganz besondere Note der Eurythmie. Die 38 Mitglieder der Gemeinschaft waren in drei Gruppen eingeteilt: Diejenigen, die in der Töpferei arbeiten; diejenigen, die für Instandhaltungen und den Garten zuständig sind; und diejenigen, die für Küche und Haushalt verantwortlich sind. Eine Stunde pro Tag nahm Annemarie jede einzelne Gruppe auf eine fünftägige eurythmische Reise. Es war eine grosse Freude und auch ein besonderes Vorrecht, an dieser Reise teilzunehmen – und nicht nur Annemarie bei der Arbeit zuzuschauen und daraus zu lernen – und dabei wahrzunehmen, wie stark die Eurythmie den tief zerstörerischen Wirkungen des Drogen- und Alkoholmissbrauchs entgegenwirkt.

Vielleicht ist es das beste, meine Erfahrungen mitzuteilen, wenn ich das folgende erzähle: Ich stand in der Mitte einer Blumenwiese, aber die Sonne versteckte sich hinter dicken Wolken, und die Blüten waren fest geschlossen. Als die Eurythmie zu greifen begann, wurden die Wolken weniger, die Blumen begannen, sich leise zu bewegen, und die Blütenblätter öffneten sich langsam. Am fünften Tag schien die Sonne ganz hell, die Blüten waren weit geöffnet und die Luft war mit Wärme und Duft erfüllt.

Besonders erinnere ich mich an Mirjam, die neu in Synanon war. Sie war schon an Eurythmie interessiert, aber auf eine passive, alberne Weise. Ich bemerkte, dass sie nicht richtig im Kreis stand, irgendwie wollte sie aber doch teilnehmen. Zwischen ihrem Bewusstsein und ihren Gliedern war so eine grosse Kluft, dass sie nicht wusste, wie sie mitmachen konnte. Sie stand dort wenige Schritte ausserhalb des Kreises mit überkreuzten Armen, beide Handflächen waren nach oben gerichtet und in einer Hand lag ein Ball. Sie hatte einen abwesenden, verdutzten Ausdruck auf ihrem Gesicht, als ob sie sagen wollte: «Wie kann ich denn mitmachen? Wie kann ich denn den einen Fuss vor den anderen setzen? Wie kann ich denn den Ball weitergeben?» Die ersten zwei Tage hatte sie diesen Blick und sie konnte nur durch viel Hilfe und Aufmunterung der anderen an der Eurythmie teilnehmen. Am dritten Tag beobachtete ich etwas Erstaunliches. Ich stand ihr gegenüber im Kreis und sah plötzlich, wie sich in ihrem Inneren ein Licht entzündete. Mirjam war plötzlich angekommen und konnte aus sich selbst heraus ihren Willen ergreifen. Von dem Augenblick an wusste sie in der Eurythmie nicht nur, wo sie sein sollte und was sie tun musste, sie konnte auch die Bewegungen im Raum sehr schön und zur rechten Zeit ausführen.

Es war wirklich wunderbar für mich, an einem solchen extremen Beispiel zu erleben, wie durch die Eurythmie der Ich-Prozess wechselte vom Exkarniertsein hin zum Inkarniert-

sein und zum Ergreifen des eigenen Willens, so dass sie für diesen Zeitraum eine freie Individualität wurde. Das war der Prozess, den ich überall um mich herum in verschiedenen Intensitätsgraden wahrnahm. Dumpfe und gequälte Augen, hervorgerufen durch den Schmerz des Kampfes, zeigten bald einen Funken von Interesse, der sich dann während der Woche in eine aktive und lebendige Teilnahme verwandelte. Dieses Erleben wandte sich dann wieder nach innen zurück und führte zu einer ernsthafteren Entschlusskraft, einem grösseren Selbstbewusstsein und stärkerer Zentriertheit. Diejenigen, die erlebten, dass sich die Bindung an die Drogen lockerte, konnten wieder ihre Glieder koordinieren und diejenigen, die unter den verhärtenden Wirkungen des Alkohols litten, bewegten sich leichter und schneller, und am Ende der Woche flossen ihre Bewegungen viel müheloser. Jeder, mit dem ich sprach, machte die gleiche Erfahrung, dass sein inneres Wesen, sein Zentrum gestärkt worden war.

Ich war traurig, als ich Synanon verliess, aber auch durch die vielen Geschenke der Erfahrungen inspiriert. Von Annemarie lernte ich, dass sie aus einer absoluten Sicherheit und dem unbedingten Vertrauen in die Eurythmie in Beziehung zum menschlichen Wesen heraus ihre Arbeit gestaltet. Sie verfügt über eine grossartige Sicherheit von Form und Struktur, die aber gleichzeitig dem Teilnehmer absolute Freiheit für eigene Erfahrungen gewährt und ihm selbst die Verantwortung für seine eigene Entwicklung auferlegt. Sie behandelte behutsam und mit Verständnis die feine Linie zwischen Struktur und Offenheit. Das Gleichgewicht zwischen Form und Bewegungsfluss zu finden, kann nicht erlernt werden, sondern dies ist etwas, worum wir in jedem Moment immer wieder ringen müssen.

Von Synanon selbst lernte ich, dass es möglich ist, an den dunkelsten Orten das grösste Licht zu finden. Es ist ein Ort ohne Illusionen. Alle dort kennen ihre Schwächen und müssen damit umgehen; jeder dort kennt seine Dämonen, mit denen er kämpft, aus allernächster Nähe. Kann irgend jemand von uns das gleiche sagen? Ich ging fort, indem ich mich fragte: Ist es nicht dies, worum es auf dem Pfad innerer spiritueller Entwicklung geht? Die Probleme des Drogen- und Alkohol-Missbrauchs nehmen in der ganzen Welt mehr und mehr zu. Ist dies vielleicht ein moderner Entwicklungspfad? Können wir das Überwinden der Sucht als eine neue Form der Initiation anschauen?

Wenn das wirklich so ist, dann hat die Eurythmie eine äusserst wichtige und dringende Aufgabe in der Welt.

«Toneurythmie unter therapeutischem Aspekt»

Tonheileurythmie-Tagung im September 2001 am Goetheanum

Beate von Plato

Im Rahmen der Medizinischen Sektion am Goetheanum fand wieder unter der Betreuung von Frau Junghans ein Arbeitstreffen von Ärzten und Heileurythmisten statt, welche schon seit einigen Jahren regelmäßig an der Vertiefung der Intervalle unter therapeutischer Sichtweise arbeiten. Dieses Mal standen, ausgehend von den Ausführungen Rudolf Steiners im dritten Vortrag des Toneurythmieurses (GA 278) über die Heilwirkungen des Septim-Grundton-Verhältnisses auf Verhärtungen im Brustbereich – namentlich der Lunge –, die Septim und das TAO im Mittelpunkt. «Es ist gerade die Toneurythmie in jedem ihrer Punkte, in der entsprechenden Weise durchgeführt, zu gleicher Zeit ein heileurythmischer Faktor. Man muß nur so lebendig in das Wesen der Töne eingehen.»

Dies wurde im Verlauf der Tagung vor allem durch die Arbeit am Übergang von der Sext zur Septim versucht. *Roswitha Schumm* schuf dafür jeden Morgen die toneurythmische Grundlage. Aufbauend auf der Arbeit der vergangenen Jahre, führte sie die Teilnehmer durch die Intervallstufen und deren toneurythmische Formen bis zur Septim. Dabei wurde der rhythmische Charakter der Gebärden- und Formgestaltungen der Intervalle – als Ausdruck eines inneren seelischen Raumes – durch vielgestaltige Übungen zu einem überzeugenden Erlebnis. Eng an den siebten Vortrag des Toneurythmiekurses angelehnt, standen in diesen Übstunden folgende Fragen im Vordergrund: Wie gestalte ich ein Intervall so, daß es nicht nur Vorstellung bleibt, sondern die als Kraft erfaßte Idee Wille wird? Wie schaffe ich im «starken inneren Ansatz», in welchem die Polaritäten von Knospe und Blüte in der Gleichzeitigkeit zusammenschmelzen, die Voraussetzung für diese Kraft, so daß «die Arme leicht werden, wie wenn sie nicht da wären»? Allein dieser Zustand höchster innerer Aktivität, wie wir ihn in der Sonnengebärde kennen, bereitet den Boden für die schaffende Lebenssphäre, in der die Septim erklingen kann.

Mit Klarheit und Strenge zeigte Roswitha Schumm den Übenden einen Weg, auf welchem Beschreibungen zum Septim-Grundton-Geschehen, wie «Leben ins Leblose zurückwerfen» oder «das Leben in uns, gezielt auf einen einzigen Punkt», ein gutes Stück realer werden konnten. Im Frühjahr 2002 wird sie mit diesem Kreis am TAO weiterarbeiten.

Die Ärztin *Wilburg Keller Roth* verfolgte in ihrem Vortrag zu Verhärtungen der Lunge in ebenso enger Anknüpfung an die toneurythmischen Quellen (erster bis dritter Vortrag) den Zusammenhang des musikalischen Erlebens in Dur und Moll mit Gesundheit und Krankheit und die Wirkung des Intervallgeschehens auf den menschlichen Organismus. Anschließend zeigte sie die besondere Stellung der Lunge als Organ des Rhythmischen Systems im Spannungsfeld von Ich und Welt einerseits und von irdischen und kosmischen Kräften andererseits. So führte sie in die pathologischen Formen der Entzündung und Verhärtung der Lunge über.

Ein weiterer Vortrag von *Dr. med. Gudrun Wolff-Hoffmann* thematisierte die Lunge und Zwangskrankheiten. An ihren Ausführungen wurden die unterschiedlichen Aspekte dieses Organs lebendig: Wie mit dem ersten Atemzug, dem Beginn des Lungenstoffwechsels, ein Sterbeprozess beginnt, der Voraussetzung für Bewußtsein und somit für den Beginn eines höheren Lebens ist; wie die Lunge als rhythmisches Organ im Moment der Atempause zum Träger des Gefühlslebens wird; wie sie Spiegelungsapparat ist für diejenigen Gedanken, die an der Anschauung der Außenwelt gewonnen werden, und wie die starken Formkräfte der Lunge, die nachtodlich die Physiognomie unseres Hauptes bilden, in diesem Leben zu Zwangskrankheiten führen können.

Aus der Sicht geistesgeschichtlicher Entwicklung beschrieb *Klaus Höller* in einem Beitrag die Hintergründe des TAO im Zusammenhang mit Lebens- und Klangäther. Dabei schlug er einen großen Bogen von dem TAO, in das der atlantische Mensch die Wahrnehmung des Vater-Göttlichen faßte, über das TAO als Symbol des Rosenkreuzes bis hin zu seinem Abglanz im musikalisch-eurythmischen TAO, im besonderen im Sext- und Septimerleben, heute.

Eine große Bereicherung waren die praktischen Beiträge aus dem therapeutischen Umgang mit toneurythmischen Elementen. Im Rahmen einer Anorexie-Behandlung brachte *Gabriele Ohlschwang* den Teilnehmern in kleinen, intensiv erübten Schritten die konsolidierende Wirkung der im Wechsel von Armen und Beinen ausgeführten Intervalle zum Erlebnis. *Ursula Langerhorst* demonstrierte toneurythmische Übungen, die sie bei Zwangskrankheit und Neurodermitis therapeutisch angewandt hat. Besonders eindrucksvoll war eine Übung, in der das musikalische TAO durch die aufsteigende Tonfolge der beim TAO ausgesparten Töne (c, f, g, c) vorbereitet wurde. Bei den Ausführungen von *Elke von Laue* stand

auch das TAO im Mittelpunkt, angewandt bei einer schweren Depression und im Zusammenhang mit der Krebsreihe.

Zum Ende dankte die Arbeitsgruppe Wilburg Keller Roth und ihren Kollegen für ihren musikalischen Beitrag, der eine sehr belebende Wirkung auf den Tagungsverlauf hatte. Mit Bedauern wurde die Abwesenheit von Gotthard Killian bemerkt, welcher die vorherigen Tagungen mit musikalisch-inhaltlichen Beiträgen zum Thema bereichert hatte. Er wird hoffentlich beim nächsten Treffen (13. bis 15. September 2002) wieder mitarbeiten können.

Quelle: «Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht», Nr. 51/52, 16. Dezember 2001,

Von Jugend in Bewegung zu Jugend in Herausforderung

Georg Isbaner und Coleg Elydir, Wales

Diese Überschrift stellt eine Bilanz dar, die am Ende der Eurythmie-Jugendtagung 2002 in Dornach im Raum stand. Etwa 20 junge Menschen haben sich mit unterschiedlichen Erwartungen zusammengefunden, um herauszukriegen, was das Vorhaben «Jugend in Bewegung» bringen mag.

Durch die Kunst der Eurythmie wird der Mensch in seinem Ich-Bewusstsein gestärkt, in dem er als Medium höherer Welten fungiert. Der Mensch stellt sich nicht als ein egozentrischer Schlafwandler dar (was leider häufig in der Eurythmie geschieht), sondern benutzt sein Ich-Bewusstsein, um durch sich hindurch in einem geistig wachen Zustand die Welt sprechen zu lassen. Wir haben uns nun praktisch und theoretisch an die Eurythmie gemacht. Morgens gab es auf der großen Goetheanum-Bühne kleine Aufwärmübungen, die u.a. Elemente der Sprachgestaltung und Eurythmie beinhalteten. Danach haben wir uns zusammengefunden, um in Diskussionen mit Fragen und Gedanken der Eurythmie näher zu kommen. Nach diesen gedanklichen Bewegungen haben wir auch die physische Bewegung praktiziert. Eurythmische Übungen kombiniert mit Sprachgestaltung, sowie die Eurythmisierung kleiner theaterhafter Szenen haben uns die Eurythmie am eigenen Leib spürbar gemacht.

Wir, die Jugend von heute, müssen die Herausforderung annehmen, die Eurythmie weiter zu entwickeln. Es gibt großartige Eurythmisten, die bereit sind, ihr Wissen und Können uns zu vermitteln, damit die Eurythmie als Kunst weiter bestehen kann.

«Jugend in Bewegung ...»

Was wir wollen ...?

Eurythmie machen und rezitieren!

Wir möchten interessierte Jugendliche einladen, frei und ohne äußere Zwänge künstlerisch zu arbeiten, sich auszutauschen und Fragen zu stellen. Der Impuls ist aus dem Wunsch heraus entstanden, sich gemeinsam mit anderen Jugendlichen eurythmisch und sprachlich, ausserhalb des schulischen Rahmens, ühend zu betätigen. So hat zum zweiten Mal vom 2. bis 6. Januar in Dornach die Tagung «Jugend in Bewegung ...» stattgefunden.

Viele Jugendliche können sich im Innern sowohl für die Eurythmie als auch für die Sprachgestaltung begeistern. Da dies im Klassenverband offen zu zeigen oftmals mehr Mut und Kraft erfordert, als mancher Schüler aufbringen kann, möchten wir mit dieser Tagung die Gelegenheit bieten, sich gemeinsam mit Anderen auf die Suche zu begeben.

Wir möchten mit dieser Tagung eine Gelegenheit für alle interessierten Jugendlichen bieten, frei künstlerisch zu arbeiten, neue Impulse zu erhalten und vor allem Andere zu treffen, die ähnliche Fragen haben. Diejenigen, die sich mit einer gewissen Distanz der Eurythmie nähern, sind genauso willkommen.

Die beiden vergangenen Tagungen wurden von der Jugendsektion initiiert und in Zusammenarbeit mit dem Kairos – Zentrum veranstaltet. Für die kommende Tagung im Januar 2003 werden wir Hilfe durch die Sektion für Redende und Musizierende Künste sowie durch die Pädagogische Sektion erhalten.

Bitte machen Sie Schüler und Interessierte auf diese Tagung aufmerksam!

Das detaillierte Tagungsprogramm wird voraussichtlich ab Sommer erhältlich oder über www.jugendsektion.org einzusehen sein. Für weitere Fragen und Informationen sind wir zu erreichen über:

Jugendsektion
Vorbereitungskreis, Florian Schaller
Tel. +41-(0)61-706 43 91
per Email: bm@youthsection.org

Wie geht es weiter nach der staatlichen Visitation an der Hogeschool Helicon, NL-Den Haag

Helga Daniel, Den Haag

Wie im letzten Rundbrief beschrieben, war die Grundbeurteilung der staatlichen Kommission positiv. Doch wurden deutlich auch Verbesserungsvorgaben gemacht. Nach einer Weile kommt dann ein Brief mit der Anfrage, wie und in welcher Zeit man gedenkt, diese Verbesserungen einzuführen.

Es geht u. a. konkret um drei Gebiete:

- Was wird strukturell daran getan, damit die Dozenten der Ausbildung das Arbeitsfeld des Eurythmielehrers wirklich von innen her kennen und die Studenten in ihren Praktika auch begleiten können?
- Wie werden neue Möglichkeiten erschlossen, damit Studenten auch Praktika an Nicht-Waldorfschulen und in anderen Arbeitsfeldern der Eurythmie machen können.
- Wie muß ein Fortbildungsangebot aufgebaut sein, damit durch kontinuierliche Fortbildung eine Stärkung der Arbeitsfelder erfolgen kann.

Nun ist es nicht damit getan, schöne Ideen zu haben. Diese müssen formuliert und in ein realistisches – das heißt: ausführbares – Zeitschema gebracht werden. Das wird ans Ministerium verschickt – auch wieder bis zu einem bestimmten Zeitpunkt. Hierauf wird dann beim nächsten mal geschaut.

Was tun wir?

Konkret ist ein Dozent, der noch nie in der Schule war, im zweiten Trimester freigestellt, um den Schulalltag als ganzes mitzumachen und vor allem auch selbst zu unterrichten. Auf diese Art und Weise wollen wir abwechselnd alle in die Pädagogik gehen. Es fehlen nur noch die Finanzen für die Vertretung. Wer hat eine Idee?

Zunächst werden wir verschiedene Arbeitsgebiete einfach nur kennen lernen. Dann würden wir gerne Kontakt aufnehmen mit Eurythmisten aus unterschiedlichen Arbeitsgebieten, die irgendwann einmal gerne einen Praktikanten hätten. Auch hier bitten wir um Mithilfe. Wer eine Möglichkeit bieten kann, möge sich gerne bei mir melden!

Wir haben einen Fragenkatalog ausgearbeitet, mit dem ein Kollege in Holland individuelle Gespräche mit Eurythmisten, Schulleitungen und Waldorflehrern führt, um zu einem realen Angebot zur Schulung neuer Fähigkeiten – eurythmisch und allgemein – kommen zu können. Hieraus wird sich dann der nächste Schritt ergeben.

Es gibt sehr viel zu tun! Die Konsequenz ist, dass wir wieder einmal unseren Lehrplan durchforsten, denn mehr Praktikum bedeutet weniger Anwesenheit in Den Haag, bedeutet auch einen Weg finden, auf dem die Kreativität und Selbständigkeit der Studenten von Anfang an mit im Mittelpunkt der Ausbildung stehen muss. Die Studenten sind aktiv in diese Prozesse einbezogen. Sie haben viele Fragen und sehr viele konkrete Ideen und unterstützen damit die Entwicklung ganz entscheidend.

Bericht von der Toneurythmie-Tagung in Den Haag

Hans-Ulrich Kretschmer

Ende August letzten Jahres fand in Den Haag/Niederlande im Rahmen der Sektion eine interne Toneurythmietagung statt mit dem Titel «Unter welchen Bedingungen kann sich Toneurythmie ereignen?». Eingeladen waren gut 20 Eurythmisten, von denen zehn aus vier verschiedenen Ländern teilnehmen konnten. Die Tagung wurde geleitet von dem Musiker Hans-Ulrich Kretschmer, Autor der Bücher «Hören mit den Herzkraften» und «Grundlagen der Toneurythmie».

Im Mittelpunkt der Arbeit stand die Frage nach einer eurythmischen Arbeitsweise, die es ermöglicht, eine musikalische Komposition nicht nur an ihrer Oberfläche, sondern in ihrer Tiefe zu ergreifen. Hier wurde drei Tage lang intensiv an einem musikalischen Werk gearbeitet und das Ergebnis anschließend mit der zugehörigen Form Rudolf Steiners verglichen. Weitere Themen waren die toneurythmischen Kunstmittel überhaupt, wie sie in den verschiedenen Grundelementen erscheinen.

Für den 29.-31. August 2002 wurde als Fortsetzung eine zweite Toneurythmietagung verabredet, diesmal neben der Pflege der erwähnten Arbeitsweise mit einem Schwerpunkt auf der eurythmischen Gestaltung des Harmonischen der Musik, ein Gebiet, auf dem noch erheblicher Entwicklungsbedarf besteht. Es wurde beschlossen, die Tagung weiterhin intern zu halten und den Kreis der Eingeladenen auf persönlichem Wege um Eurythmisten zu erweitern, die ein spezielles Interesse an den genannten Fragen haben. Dies hatte schon beim ersten Mal zu einer besonderen Arbeitsatmosphäre geführt.

Hogeschool Helicon Den Haag, Riouwstraat 1, NL 2585 GP Den Haag

Tel: +31-70-3 55 00 39 Fax: +31-70-3 54 33 30

Email: euritmieopleiding@hhelicon.nl

Eurythmie in Armenien

Susine Hartung

Vor zehn Jahren wußten noch sehr wenige Menschen in Jerevan etwas über Eurythmie, und noch weniger Menschen kannten sie. Im Jahre 1991 ist die erste Eurythmistin, Elke Schäpe, nach Jerevan gekommen und mit ihr auch das Interesse an dieser Kunst, die für die Armenier zunächst Ähnlichkeit mit ihren Volkstänzen zu haben schien. Als ein Jahr später ein viertägiges Seminar für Waldorfpädagogik stattfand, kam dafür auch eine Eurythmielehrerin der Waldorfschule am Bodensee/Überlingen nach Jerevan. Nachdem mehr als 150 Menschen die Eurythmie kennengelernt hatten, entstand die Frage, ob man häufiger Eurythmie machen könne. Erika Müller aus Überlingen hat diese Bitte zu ihrer Aufgabe gemacht und seit dem Jahre 1993 wurden Eurythmiekurse organisiert für alle, die den Willen hatten, Eurythmie zu machen. So bildete sich im Laufe der Jahre eine Gruppe von Menschen, die Eurythmie studieren wollten. Dank der Bemühungen von Frau Müller hatte das Eurythmeum Stuttgart seit 1996 geholfen, das Studium der Armenier zu ermöglichen. Wir konnten den größten Teil des Studiums – zeitweise intensiv mit Lehrern und zeitweise selbständig übend – in Armenien durchführen. Dreimal konnten wir auch einige Monate in Stuttgart arbeiten. Durch den großen Einsatz von Dozenten aus Deutschland, Holland, Schweden und Frankreich gelang es vier Studentinnen, im Juni 2001 ihre Diplome zu erhalten. Während des letzten Studienjahres gelang es mit Hilfe von Marie-Claire Couty, die ersten Schritte der Eurythmie in armenischer Sprache zu machen. Das Ergebnis dieser Arbeit war ein armenisches Märchen, das wir auch in Stuttgart aufgeführt haben.

Vor 10 Jahren begann die erste Waldorfklassse in Jerewan ihre Arbeit. Heute besteht die Waldorfschule aus acht großen Klassen und einer kleinen zehnten Klasse, eben dieser Pionierklasse. Damals unterrichtete Erika Müller in diesen Waldorfklassen, wenn sie nach Jerevan kam. Seit unserem Diplom 2001 arbeiten 2 Eurythmistinnen an der Schule, eine dritte, im 1. Beruf Ärztin, möchte Heilpädagogin werden. Die vierte bildet sich zur Zeit im Märchenensemble Stuttgart in der Bühneneurythmie fort.

Schon in der Weihnachtszeit im Jahr 2000 versuchten wir, eine kleine Eurythmieaufführung in Jerevan zu machen, um dem Publikum mitteilen zu können, was Eurythmie ist. Nach dem Diplomabschluß in Deutschland haben wir gemeinsam mit zwei nicht ständig in Armenien lebenden armenischen Eurythmistinnen eine größere Aufführung gemacht. Frau Uta Listl aus Stuttgart, die schon früher in Jerevan mit uns Sprachgestaltung gearbeitet hatte, konnte dabei die deutschen Texte für uns rezitieren. Dies war der erste Schritt, mit dem die armenische Eurythmie in Armenien ihren künstlerischen Weg begonnen hat.

Man kann sich freuen und seinem Schicksal sehr dankbar sein, daß es in zehn Jahren zu einem solchen Ergebnis gekommen ist. Und man kann nur hoffen, daß dies auch weiter so verlaufen wird.

Dafür danken wir allen Eurythmiedozenten und Eurythmieschulen, die an dieser großen Arbeit teilgenommen haben: Erika Müller, Elke Schäpe, Michael Leber, Benedikt Zweifel und allen Dozenten vom Eurythmeum Stuttgart, Hans-Joachim Steingass, Michael Meisinger, Angela Leber, Linde Loebert, Inger Hedelin, Marie-Claire Couty und der Sprachgestalterin Uta Listl.

Eurythmieschulen im Gespräch

Angelika Storch, Nürnberg

Zum 5. Mal haben sich die Vertreter der deutschen Eurythmieschulen am 4. Februar 2002 zu gemeinsamen Beratungen getroffen. Das erste dieser Gespräche hat auf Einladung der Eurythmieschule im Februar 2000 in Nürnberg stattgefunden. Seither trafen sich die Eurythmieschulkollegen in Berlin (Herbst 2000), Hannover (Frühjahr 2001) und München (Herbst 2001). Zu den Treffen am 4. Februar hatte die Eurythmieschule in Witten eingeladen.

In offener entspannter Atmosphäre wurden bei diesen Begegnungen Erfahrungen, Gedanken und «Visionen» zum gemeinsamen Anliegen der Eurythmieausbildung ausgetauscht. Die Ansichten zu einzelnen Ausbildungsfragen sind naturgemäß sehr differenziert, die Gespräche und die kollegialen Begegnungen werden als sehr fruchtbar empfunden. Für den Herbst 2002 hat die Eurythmieschule Hamburg eingeladen.

Seminar in Sprachkunst und Gestik

(Leitung: Sighilt v. Heynitz)

Elisabeth Gold

Kurze Blitzlichter von einer zweijährigen Weiterbildung für Pädagogen und an der Pädagogik interessierte Menschen in Zusammenarbeit mit der Höheren Fachschule für Anthroposophische Pädagogik (HFAP) in Dornach.

Es starteten 10 interessierte Teilnehmer zu Beginn des neuen Jahrtausends am 22. Januar 2000 mit diesem Seminar, welches seinen Schwerpunkt in der Sprachschulung hatte. Dazu kamen Gestik, Eurythmie, Anthroposophische Menschenkunde.

Der Unterricht fand einmal im Monat an einem Wochenende statt, dazu kamen im Januar und Juli jeweils fünf Blocktage. Die Menschenkunde mit Schwerpunktthemen für die pädagogische Arbeit erlebten wir zusammen mit den Seminaristen der HFAP im Lehrerseminar. Ein Thema war z.B.: Sprache und Sinneserziehung. Oder: Gibt es pädagogische Forschung im Klassenzimmer? Viele verschiedene Dozenten lernten wir kennen, wie Prof. Altrichter, Peter Lutzker, Rainer Patzlaff, Dr. Schmutz, Dr. Michael Kranich, Felix Schaub, Marcus Schneider, Thomas Stöckli, von den Künstlern Christoph Stämpfli, Claudio Puglisi, Michael Schwarzmann, Christiaan Stuten, Astrid Marti, Esther Reichmuth und andere. Genaueres darüber zu schreiben würde zu weit führen.

Eigentlich möchte ich nur eine Anregung geben für die Menschen, die so etwas auch gerne machen möchten und eine Weiterbildung suchen. Es gibt die Möglichkeit, künstlerische Arbeit mit Pädagogik zu verbinden!

Als Abrundung der sprachlichen Arbeit mit Sighilt von Heynitz beschäftigte sich jeder mit einer Dichterbiographie und erzählte in der Gruppe, was für ihn wichtig war. Im Sommer 2001 entschlossen wir uns, ein Schauspiel zu unserem Abschluss aufzuführen. Wir fanden eine Regisseurin in Flavia Montello, die uns dies ermöglichte. Und so führten wir am 22. Januar 2002 das Stück «Die gelehrten Frauen» von Molière im Lehrerseminar auf. Das war der Höhepunkt von diesem Seminar, wodurch wir sehr viel Freude erlebt haben – und auch viel Beifall erhielten.

Wir arbeiteten u.a. auch an den Monatssprüchen von Rudolf Steiner. Der Januar-Spruch:

Das Künftige ruhe auf Vergangendem
 Vergangenes erföhle Künftiges
 Zu kräftigem Gegenwartsein.
 Im inneren Lebenswiderstand
 Erstarke die Weltenwesenwacht
 Erblühe die Lebenswirkensmacht.
 Vergangenes ertrage Künftiges.

Steinbock

Das Seminar hat damit einen Abschluss für diese Teilnehmer gefunden. Es wäre mein Wunsch, dass der Keim, der nun mit dieser Weiterbildung gelegt ist, gute Früchte tragen möge. Sprachschulung und Gestikstudium sind für jeden Pädagogen grundlegend wichtig.

Das Seminar leitet («Quereinstieg» möglich):

Sighilt v. Heynitz, Schmidholzstr. 71, CH-4142 Münchenstein

Tel/Fax: +41-(0)61-411 35 92

«Peer Gynt»-Projekt an der Waldorfschule DE-Mannheim

(Einblicke in den künstlerischen Verlauf)

Johannes Bleckmann, Freie Waldorfschule Mannheim

Am 30. Juni und 1. Juli 2001 kam bei uns ein besonderes Theaterprojekt zur Aufführung - «Peer Gynt» von Henrik Ibsen. Eine Schauspiel-begeisterte Gemeinschaft von etwa 50 Menschen (Schüler, Eltern, Lehrer, Mitarbeiter, Ehemalige), sowie ein großes Eltern-Lehrer-Orchester arbeitete ein knappes Jahr lang an diesem Werk.

Die Motive: Seit vielen Jahren bin ich Schulsprachgestalter und wirke vielseitig im gesamten Schulleben mit. Dabei erlebe ich, wie die Kunst an der Schule ein substantieller, menschenbildender Strom der Waldorfpädagogik ist; Nicht nur durch die erziehungskünstlerische Gesinnung des Lehrers oder durch den fachkünstlerischen Unterricht, sondern auch durch gezielte Projekte wird die bildende Kraft der Kunst wirksam. Das Besondere bei dem «Peer Gynt»- Projekt war die übergreifende Begegnung. Die Teilnehmenden kommen als Schüler aus verschiedenen Klassen, sind Eltern, Lehrer oder Mitarbeiter oder stehen als Ehemalige der Schule noch nahe. Die gemeinsame, schöpferische Aufgabe verbindet, bzw. überbrückt verschiedene soziale Bereiche und vertieft und schult individuelle wie auch gemeinschaftliche Wahrnehmungskräfte und Fähigkeiten.

Am Anfang der Arbeit stehen sich ja immer gegenüber die Spieler und das noch unberührte Kunstwerk. Es beginnt die Erwärmung am Inhalt der Dichtung, das allmähliche Verständnis von Bildern und Bedeutungen, das Gestalten und Mitgestaltetwerden vom Klang der Sprache, von der Szenerie, der Musik, die Empfindung der Harmonie und Proportion in den gefundenen dramatischen Spuren, die vielen noch wechselnden Skizzen der Bühnenbilder, die zaubrische Sprache der Beleuchtungssuche, die Lebendigkeit im Vorankommen, die Gliederung der Organisation – alles bewegt sich und nährt sich gegenseitig.

Die Magie, der Zauber: Entscheidend für eine schöpferische Arbeit sind die richtigen Imaginationen, die als eine Art Gewissen sich unentwegt bilden für den künstlerischen Prozess.

Manchmal sind sie sehr schnell da, manchmal gelangt man erst sehr mühsam zu ihnen. Hier heisst es, sich zu loten und gleichzeitig transparent zu machen für das eigene Stehen in der gegenwärtigen, alltäglichen Welt, für die zu erforschende Dichtung und für die Begegnungen mit den Mitspielern – denn überall und zu jeder Zeit kann mich das Wesen «Kunst» berühren.

Gebe ich mich suchend hin mit Leib, Seele und Geist an die Bilder- und Sprachwelt des Werkes, dann bewirke ich mit meinem dynamischen Tun, daß Bewegungen geschehen außer mir und äußerlich nicht wahrnehmbar, daß Rythmen entstehen, statische Gebilde sich erbauen und vergehen, Figuren sich gestalten, elementare Kraft und Gewalt mich umspült, fordernd oder wartend sich an mich wendet und von mir entdeckt sein will.

– So geht es voran!

Dabei bewegt mich die Frage: Wie verankere ich diesen Prozess des künstlerischen, sozialen und individuellen Wachstums, damit nicht phantastische Irrtümer sich in das Stück einschleichen oder banale Erschöpfungen und Kleingeistigkeit zu vorschnellen künstlerischen Entschlüssen führen; sondern damit das Stück und die Menschen reifen können?

Neben der Begeisterung, die durch Imaginationen angeregt wird, wirken dabei bestimmte praktische Schritte in die Szenenwelt, welche z.B. auf umfassende Weise die Handlungspartitur skizzieren, gewisse dramatische Wendepunkte befestigen, stilistische Kontraste verdeutlichen oder handwerkliche Grundlagen schaffen.

Es ist eine dramatische Technik und sie beeinflusst meine Wahl des Probenweges, die Anwendung der Bewegungs-, Sprach- und Ausdrucksübungen, sowie die «Aufbereitung» der verschiedenen Körper-, Stimm- und Verständnisstrukturen der Mitspielenden.

Der Inhalt: «Wer bist du?» - Diese Rätselfrage erklingt und erneuert sich für Peer und für uns in der kontrastreichen Stimmung nordischer Elementargeistigkeit, die auch durch die wunderbare Musik Edvard Griegs zum Ausdruck kommt. Durch graugrüne urwüchsige Heidenwelt wie durch «silbrig kultiviertes» Christentum ringen wir uns hin zu der goldenen Bewußtseinsfrage, die in der Begegnung mit dem «Krummen», mit dem Trollkönig, der Sphinx, dem Direktor der Irren und schließlich dem «Knopfgiesser» zu jener heiligen Gesinnung führt, die im «Solveig-Sein» und in der «Pfungst-Frage» eine Antwort und Erlösung findet.

Wie unausweichlich entwickeln wir uns doch im Spannungsfeld zwischen Maske und Maske als moralisches Individuum!

Der Ausgangspunkt muss nicht immer derselbe sein.

«Faust» will seinen «Kerker des Verstandes» bezwingen, Peer Gynt leidet im Kerker seiner zwanghaften Phantasie. Beide haben Ziele im irdischen Leben, beide laden schwere Schuld auf sich, beide werden getragen und bewahrt von einer Weiblichkeit, die den suchenden und irrenden Menschen-Geist bewahren will und kann. Unruhe, Fremdheit und Freiheitsdrang treiben die Suche nach sich selbst an.

Henrik Ibsen hat die Freiheitsproblematik stark erlebt und in seinen Dramen verarbeitet. Existentielles Suchen und Scheitern sind ihm Ausdruck der Gewissens-Kultur eines Individuums.

Die Inszenierung: Im Sommer 2000 wollte ich das 5-Stunden-Stück als ein Schauspiel bearbeiten und «nur» kürzen. So überfließend reich und vielseitig die dramatische Szenerie, so einfach erschien es mir, aus dem großen Kuchen ein paar Leckerbissen streichen zu dürfen. Doch leider verlor ich in der Suche nach einer modernen Regie die künstlerische Inspiration und zur Jahreswende verzweifelte ich über die erschöpfte Situation. Im Januar aber gelang ich mit einem kühnen Gedanken durch das Nadelöhr: Durch poetische Zwischenreden eines

modernen Erzählers mit «Peer Gynt-Identität» kann das Riesenwerk im Stil einer Collage ein gesteigertes Niveau erlangen, durch die betonte Abgrenzung der verschiedenen Kunststile wie Eurythmie, Schauspiel, Musik und Rezitation kann es eine neue, formschöne Brillanz gewinnen und durch die stufenhafte Entwicklung Peer´s im Jugendalter, der Lebensmitte und dem Leben als Greis bot sich die kühne Idee an, daß der Erzähler in seinen eigenen Auftritten jeweils altersidentisch mitwachsen konnte. Hierbei reizte dann besonders die Aufgabe, zwischen den jeweiligen Akten eine bewußtseinsmäßig moderne, altersgemäß glaubwürdige sowie sprachqualitativ einfühlsame Epik und Lyrik zu dichten. Schnell, weil begeistert, ging nun die Arbeit voran. Die Riesenrolle des «Peer», die ich erst geneigt war auf drei Personen aufzuteilen, übernahm nun ein begabter Schüler der 12. Klasse, während für die intime Bearbeitung und Rollengestaltung des «Erzählers» ich selber eintrat.

Das ganze Spiel wurde so ein formstarkes Collage-Gedicht von einer knapp dreistündigen Spieldauer und glänzte am Ende in seiner bruchstückartigen und doch organischen Struktur wie ein Geschmeide.

Diese dramatische Metamorphose verfolgten alle Teilnehmenden mit großer Spannung und Begeisterung. – Danke für die Kunst in der Schule!

Erzähler- Ausschnitt vor dem 4. Akt: (Lebensmitte)

«... Psychologisch gesehen kreist er (Peer) von einer Krise in die nächste, denn seine so selbstbezogene Menschenkenntnis hat leider oft fatale Auswirkungen.

Je öfter er scheitert, desto mehr fühlt er sein Dasein

- wie eine Atemnot,

- wie eine ziehende Schlinge,

- wie ein Hecheln im Wahnsinn!

Nicht im Leben konkurrierender Geschäftsleute,

nicht im Schwärmen nach den Liebeskünsten hübschster Frauen,

nein, erst im Rätsel-Spiegel der Sphinx

stellt er wieder die unumgängliche Frage nach dem «Selbst»!

Und im Kerkerkopf seiner Kaiserphilosophie

zerschmettert ihn seine eigene Psychologie

in der sprengend-pseudorealen Gewalt

einer direktiv-infizierenden Irrenanstalt.

- - -

In der Tiefe seiner Seele aber,

selber ihm noch unbewusst,

deshalb – nahe und doch fern –,

glimmt ein Glaube, eine Hoffnung, wie ein liebender Stern!»

Im zweijährigen Abstand fanden folgende Theaterprojekte statt:

1995 - «Der Zauberer Gottes» von Paul Fechter,

1997 - «Die Alkestiade» von Thornton Wilder,

1999 - «Faust 1. Teil» von J.W. Goethe,

2001 - «Peer Gynt» von Henrik Ibsen.

Eröffnung Dorion School of music therapy in Beaver Run, Glenmoor, USA

Christof Andreas Lindenberg

Ein Gruss aus unserer Leierarbeit in Amerika, und eine Notiz zur Eröffnung unseres Dorion Kurses für Musiktherapie. Nun können wir mit Freude berichten, dass trotz aller Unruhe im Lande, doch unsere Dorion School begonnen hat, am 28. Oktober 2001, mit 16 Studenten. Natürlich steht diese Ausbildung unter der Leitung der Medizinischen Sektion, doch wollten wir, der Leier wegen auch die eurythmische-sprachliche-musikalische Sektion davon unterrichten, gab es doch auch in Ihrem Rundbrief eine Annonce dafür.

«Bewegung in der Stille – Stille in der Bewegung»

Bericht über die sieben Arbeitstreffen für Musiker und Eurythmisten im Rudolf Steiner Haus Stuttgart

Dietlinde Hattori

«Presst, o presst an der Zerstörung Tag
An die Erde das lauschende Ohr,
Und ihr werdet hören, durch den Schlaf hindurch
Werdet ihr hören
Wie im Tode
Das Leben beginnt.»

(aus Nelly Sachs: «Lange haben wir das Lauschen verlernt»)

Vom 15. - 17. Juni 2001 fanden im R. Steiner Haus die 7. Arbeitstage für Musiker und Eurythmisten statt. Auch in den Vorjahren lag der Zeitpunkt für diese Treffen in der Pflingstzeit.

Ihr Ursprung geht zurück auf ein Konzert am 2. März 1992 in der Cafeteria des R. Steiner Hauses. Damals trugen die drei Musiker Marco Bindelli, Jean Kleeb und Yoichi Usami (Musiker und Eurythmist) ihre neuesten eigenen Kompositionen vor. Ihr Konzert nannten sie nach einem Werk von Yoichi Usami «Die Sprache der Bäume». Im folgenden Konzert 1994 trat Y. Usami auch eurythmisch auf und regte dadurch weitere Eurythmisten an, sich bei den folgenden Konzerten zu beteiligen. Für einige von ihnen, zunächst für Diana-Maria Sagvosdkina und Dietlinde Hattori, später auch Sabine Bader, Lisa Dunker, Svetlana Khinganskaja und Manuela Schröder bildete die Komposition von Marco Bindelli «Die Sprache der Intervalle» zeitweise einen Arbeitsschwerpunkt. Im Laufe der Jahre wirkten bei den «Konzerten», die allerdings eher Arbeitseinblicken glichen und vorwiegend für die Teilnehmer der Arbeitstage gedacht waren, folgende Eurythmisten mit: Tinka Aigner, Lucretia Auad, Sabine Bader, Elisabeth Dunker, Dietlinde Hattori, Svetlana Khinganskaja, Klaus Landherr, Dorothea Maier, Juliana Maurer, Annette Plocher, Vera Oostendorp, Diana-Maria Sagvosdkina, Manuela Schröder, Yoichi Usami, Susanna Zargajan. Bei den Musikern waren es neben den drei schon genannten Stefan Abels, Wolfgang Jellinek, Shigeru Kan-no und Bernhard Rissmann.

Bei allen Arbeitstagen waren die Vorträge von Marco Bindelli, die intensiv auf das jeweilige Thema eingingen, wesentliche Schwerpunkte. Er und insbesondere Stefan Abels bereicherten die Tage durch sehr lebendige, erlebnisreiche Gesangsübungen. Stefan Abels trug auch durch Beispiele am Klavier und phänomenologische Betrachtungen und Hörübungen von musikalischer Seite her inspirierend zum jeweiligen Thema bei.

Einen zusätzlichen Kern hatten die Arbeitstage in der langjährigen, regelmäßigen Arbeit einiger Eurythmisten der «Freien Eurythmiegruppe» des R. Steiner Hauses an den Vorträgen von «Eurythmie als sichtbarer Gesang» von Rudolf Steiner (sog. Tonkurs). Immer wieder gaben diese Vorträge Ansporn zu vielerlei Übungen, zum Ausprobieren bis hin zum Einstudieren und Aufführen von Musikstücken.

Aus diesen wöchentlichen Treffen kristallisierten sich – sozusagen wie von selbst – die Arbeitsschwerpunkte für die Tagungen heraus. Ihre Dauer betrug immer ein Wochenende, von Freitagabend bis Sonntagmittag. Jede Tagung stand so unter einem bestimmten «Motto». Hier die Folge der Themen:

- 1992: Konzert «Die Sprache der Bäume»
- 1994: Konzert mit Eurythmie von Yoichi Usami
- Erste Tagung, 1995: «Das Wesen der Oktave»
- Zweite Tagung, 1996: «Zeiten»
- Dritte Tagung, 1997: «Verinnern»
- Vierte Tagung, 1998: «Wandlungen»
- Fünfte Tagung, 1999: «Antwort des Umkreises»
- Sechste Tagung, 2000: «Lebendige Gestalt»
- Siebte Tagung, 2001: «Geistesgegenwart»

Um den Rahmen dieses Berichtes nicht zu sprengen, sei lediglich eingegangen auf «Geistesgegenwart» 2001. Wie schon 1999 und 2000, war auch hier der 5. Vortrag des «Toneurythmiekurses», besonders die Abschnitte 17 - 19, das zentrale Anliegen. R. Steiner spricht hier über Musik, die verklungen ist und beschreibt, dass diese nicht einfach verschwunden sei, denn: «Denken Sie nur, wie oft ich genötigt bin zu sagen, dass in der geistigen Welt das Vergangene da ist.» (Tonkurs, 5. Vortrag, Abschnitt 19). 1999 begannen wir, uns einen Zugang zu dieser schwierigen Aussage zu suchen. Dieses Suchen glich immer wieder einem Gang durchs Nichts. Zuerst übten wir den ersten Teil eines sehr einfachen Stückes von B. Bartok, «Abend auf dem Lande», später ein Andante von W.A. Mozart und aus der 2. Klaviersonate von L. von Beethoven das «Largo appassionato». Eine Gruppe von argentinischen Eurythmisten übte entsprechend an einer Fuge von J.S. Bach.

Bei jedem dieser Stücke durchlebten wir bestimmte Stufen des Eindringens in das Wesen des Werks. Ausschlaggebend war das wiederholte Hinhören, Lauschen, einem verklungenen Motiv Nachlauschen. Wie fühlt sich sein – unhörbarer – Nachklang an: ist das ehemalige Motiv fragend oder antwortend, ist es rund, eckig oder luftig oder dicht? Blau oder gelb, hat es vielleicht einen lautlichen Charakter oder den eines Intervalls, eines Tierkreiszeichens? ...

Auch größere Musikabschnitte versuchten wir so zu erfassen.

Anfangs ging es noch darum, überhaupt die Motive zu erkennen und dann auch größere Abschnitte. Daraus ergab sich für uns bald die Gliederung, d.h. ein Überblick über das ganze Musikstück. Wir «er-hörten» den Aufbau des Musikstücks. Dieses Hörenlernen, das erlebten wir überrascht, liess uns auch unbekannte Stücke schneller als bisher erfassen. Wir entdeckten besonders beim Largo von L. von Beethoven, dass das Verhältnis einer Folge kleiner Motive untereinander sich spiegelt im Verhältnis der größeren Teile des Satzes zueinander. Wir empfanden noch viel deutlicher, wie jedes Motiv, jeder größere Abschnitt eines Satzes aus dem vorigen hervorgeht und das folgende Motiv, den folgenden Abschnitt bewirkt. Man erlebte die Metamorphose der Motive, so wie sie bei manchen Pflanzen besonders schön in der Abfolge der Blätter zu erkennen ist (z.B. bei der Pfingstrose). Auch wie sich ein Teil zur

ganzen Komposition verhält, wurde evident. Bei den Pflanzen zeigt das z.B. wunderbar eine junge Linde, die in ihrer Gesamtgestalt die gleiche Form hat wie das einzelne Lindenblatt. Wir hatten eine Übersicht, eine sichere Orientierung über die Komposition gewonnen. Wir bewegten die Frage: Wenn man versucht, einem Gedicht seine Lautstimmung abzulauschen, ist das nicht auch das Suchen nach einer übergeordneten, «geformten» Gebärde?

Dem gerade verklungenen Motiv seine Gesamtgestalt, seine «geformte» Gebärde abzulauen, fordert viel - eigentlich das Entwickeln eines neuen «Hörorgans», verbunden mit dem innerlichen Sehen, Imaginieren dieser Gestalt.

Zwei Jahre lang, von 1999 bis 2001, war dies das zentrale Anliegen der Tagungen. Wir empfanden, dass in diesem Hören ein Schlüssel zum Stil des jeweiligen Musikstücks liegt. Ein jedes hat seine eigene, unverwechselbare Gestalt. Beispielsweise unterscheiden sich die Gebärden eines Werkes von W.A. Mozart sehr von denen eines Stückes von Beethoven, von Debussy... Dem jeweiligen Stil durch die eigene, sich stets entsprechende Verwandlung der Bewegung immer differenzierter zu entsprechen, bedeutet üben, üben, suchen, suchen...

Hiermit komme ich zum Vorblick auf 2002 (7.- 9. Juni 2002; 7.6. - 20.00 Uhr öffentliche Aufführung im Rudolf Steiner-Haus Stuttgart, Zur Uhlandhöhe 10)

In uns entstand das Bedürfnis, uns während der Tagung für Musiker und Eurythmisten im Juni 2002 mit dem Unhörbaren in der Musik zu beschäftigen, das z.B. im Taktstrich, in den Pausen, in Motivschwüngen, Intervallen, in Gebärden, auch im Klang eines Tons, in der Tondauer, in Farberlebnissen, im Aufbau einer Komposition, in ihrem «Urbild» lebt und wirkt. In dieser Aufzählung liegen bereits so etwas wie Stufen des Unhörbaren, vom kleinen Teil hin zum größeren. Das Motto der Tagung soll sein: «Bewegung in der Stille – Stille in der Bewegung». Es wäre eine große Freude, wenn sich auch wieder Eurythmisten beteiligten, die in dieser Richtung arbeiten – Voraussetzung ist das aber keineswegs.

Anmeldung:

Marco Bindelli / Dietlinde Hattori, Werfmershalde 7, DE-70190 Stuttgart

Tel.: +49-711-2 62 13 92

Email: info@bewegungschiffren.de

«Vom Wesen des Figurenspiels»

Bericht vom Einführungskurs in das Puppen- und Figurenspiel

Christina Dressler, Sozialtherapeutin

Am Goetheanum in Dornach trafen sich 15 Puppenspieler aus der Schweiz, Italien, Korea, Japan, Norwegen und Deutschland, um vom 9. - 14.7.2001 dem Wesen des Figurenspiels näher zu kommen.

Wir hantierten unter Anleitung von Monika Lüthi und Mathias Ganz (Puppentheater Felicia am Goetheanum) mit verschiedenen Materialien, um binnen einer Woche den Figuren Leben einzuhauchen. Mit Hingabe und Geschick im eigenen Tun oder in der Gemeinschaft konnten wir am Ende des Kurses unsere Arbeit den Freunden und Verwandten vorstellen. Es wurde der «Süsse Brei» mit unterschiedlichen Masken und Figuren gespielt, die wir grösstenteils selbst hergestellt hatten.

Den Weg, wie sich die Maske ablöst von dem, der sie spielt und Eigenleben gewinnt, bis zum Spiel mit der Handpuppe, Stockfigur und Marionette, konnten wir in vielschichtiger Weise für uns erlebbar werden lassen.

Zu Beginn des Kurses wurden wir in die geschichtliche Welt des Puppenspiels eingeführt. Jeden Morgen übten wir dann unseren Leib im Laufen, Springen, Ringen, Werfen und dem gestischen Sprechen nach dem «Dramatischen Kurs» von R. Steiner. Aus dem Üben und Wahrnehmen konnten wir nachvollziehen, dass immer mehr aus der Geste das Wort sich formt.

Nachdem die eigens gestalteten Masken uns spielerisch Ausdruck verliehen hatten, wurde aus der Kugel die Handpuppe. Mit der Verwandlung zur Stockpuppe konnten wir immer mehr die Ablösung der Figur von uns selbst wahrnehmen. Freier Spielraum wurde sichtbar. Jeder nahm das Dargebotene des Andern einfühlsam wahr. Gegenseitige Korrektur wurde dankbar angenommen. Im Marionettenspiel konnten wir, von oben führend, ganz auf die Figur eingehen, uns von ihr inspirieren lassen, sich ihr unterordnen und so ins Gleichgewicht kommen.

Auf die Frage, wie wir uns eigentlich verständigen, wenn so viele Sprachen gesprochen werden, antwortete eine Teilnehmerin: «Puppenspiel hat nur *eine* Sprache – die verstehen alle!»

Im gegenseitigen Weben haben alle Teilnehmer mit Hingabe, Freude und Andacht zum Kleinen an dieser schönen, verantwortungsvollen Aufgabe mitgestaltet.

In diesem Sinne fanden herzliche Begegnungen statt. Wir möchten gern, so war am Ende des Kurses der Wunsch, uns weiter austauschen und uns Gedanken machen, welche Themen zukünftig gestaltet werden können.

«Märchen-Inszenieren mit Marionetten» mit Carmen Acconcia, Dornach

Martha Keller, Arlesheim

Vom 9.-11.11.2001 traten sich 23 Menschen aus Italien, Deutschland und der Schweiz, um gemeinsam am Thema «Märchen-Inszenieren» zu arbeiten. Wir wählten als Grundlage das Grimm-Märchen «Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich»

Carmen Acconcia zeigte uns Schritt für Schritt wie man aus Wolle und Seidentüchern eine einfache aber gut funktionierende und ausdrucksstarke Marionette herstellen kann. Wir durften also drei Tage ganz in die Welt des Froschkönigs eintauchen. So entstanden sehr individuell gestaltete Prinzen, Prinzessinnen, Könige und Diener.

Auf eine lebendige Art erübten wir mit Giuseppe Acconcia die Bewegungen am eigenen Körper um die Schwerpunkte, Ausdrucksmöglichkeiten und Bewegungsansätze am eigenen Körper zu erfahren.

Rafaella Dondi-Giannini liess uns durch Eurythmie die Sprache der Farben erleben.

Am Sonntag durften dann diese neu erschaffenen Wesen ihre ersten Gehversuche machen. Der ganze Kurs war geprägt vom emsigen Nähen, austauschen und sich gegenseitig kennenlernen. Die Märchensprache überbrückte alle sprachlichen Probleme. Der Höhepunkt war, dass uns am Schluss eine (fast) fertige Marionette nach Hause begleiten durfte.

Als Abschluss des Kurses gab es noch eine «Werkstatt-Aufführung» des Märchens vom Froschkönig, dargeboten von Carmen Acconcia und ihren Mitspielern.

Wir Kursteilnehmer danken Carmen Acconcia und ihren Mitarbeitern für den so reichhaltigen und vielfältigen Kurs rund um die Welt der Marionetten und der Märchenwelt. Er hat uns so aufgemuntert und inspiriert durch vertiefende Arbeit, dass wir sicher auch unsere Marionetten in den «Kinderstuben» tanzen lassen werden, wie es Felicia Balde aus den Mysteriendramen von Rudolf Steiner sich gewünscht hatte.

Das Unternehmen Gilgamesch – ein europäisches Projekt

Suche nach dem dramatischen Ausdruck im Zusammenspiel Mensch und Figur

Beginn am Goetheanum, Dornach, anlässlich der Tagung der Arbeitsgruppen Puppen- und Figurenspiel Januar 2001 bis zur Werkstattaufführung Januar 2002

Mitwirkende:

Carmen und Giuseppe Acconcia, I und CH

Silvia und Christoph Bosshard-Zimmermann, CH

Silvia Brunello und Marga Brunello, IT

Margret Gansauge, Gabriele Pohl, DE

Christa Horvat, AT

Anita Recchia, IT und CH

Das Gilgamesch-Epos

Gabriele Pohl, DE-Mannheim

Was passiert, wenn 10 Menschen aus verschiedenen europäischen Ländern mit verschiedenen künstlerischen Ansätzen, verschiedenen künstlerischen Berufen und einander weitgehend unbekannt, einfach beschliessen, gewohnte Wege zu verlassen, um gemeinsam zu experimentieren?

Bei einer Puppenspielertagung in der Dornach entscheiden sich eine italienische Malerin, eine Regisseurin aus Wien, eine italienische Puppenspielerin aus Basel, zwei Figurenspieler mit Wanderbühne und 25jähriger Berufserfahrung aus der Schweiz, eine italienische Puppenspielerin, ein italienischer Musiker, eine italienische Regisseurin und zwei Amateurpuppenspielerinnen aus Deutschland, anhand eines literarischen Textes nach gemeinsamen künstlerischen Ausdrucksformen zu suchen.

Basel, Juli 2001, ein kleines Theater in einem alten Bahnhof, Stoffe, Masken, Puppen, Klanginstrumente, Wasser, Steine, Ton ...

Und ein Stoff, spröde, unzugänglich, umfangreich: das Gilgamesch-Epos

Ideen gibt es viele, Improvisationen führen zu Verdichtungen, ein Konzept schält sich heraus.

Fundstücke:

archaische Klänge, grobbehauenes Holz, Kunstobjekte aus Metall, Wasser, immer wieder Wasser, Weiss und Rot, italienisch-deutsche Klangräume, der helle Ton aufeinandergeschlagener Ziegelsteine, Flöten, der weite Klang eines gestrichenen Gongs.

Fragen:

Verhältnis Mensch- Figur, Darstellung der verschiedenen Ebenen: irdisch-göttlich, wer ist Chumbaba? Verhältnis Klang – Sprache – Spiel, Farben und Material.

Fazit:

Reduktion als Gestaltungsprinzip, ein über 4000 Jahre alter Mythos verlangt nach archaischen Darstellungsformen.

Und aus 10 Individuen ist eine Gruppe geworden.

Ein halbes Jahr später: Mannheim

Wird es uns gelingen, erneut eine solch dichte Arbeitsatmosphäre herzustellen? Wir arbeiten fast ohne Pause bis spät in die Nacht, lachen, essen, der Hund muss Gassi.

Langsam entsteht eine spielbare Form, eine improvisierte Ausstellung unserer italienischen Malerin zum Thema eröffnet neue Blickwinkel, die Musik wird tragfähig, das chorische Sprechen bleibt schwierig, einzelne Szenen bleiben unausgestaltet, andere berühren tief. Stille wird wesentlich.

Januar 2002: nächste Puppenspielertagung

Noch eine intensive Probe, Aufführung

Wir finden zu grösserer Klarheit, die Bilder haben Zeit zu entstehen, es wird dichter. Zuschauer und Spieler erleben die Intensität einer fruchtbaren, schöpferischen Zusammenarbeit.

Was allen bleibt, ist eine Fülle unausgeschöpfter Möglichkeiten.

Notizen des Spielleiters

Bericht von Christoph Bosshard, Tokkel-Bühne, CH-Liestal

Vorlage:

Die Überlieferungen des Gilgamesch-Epos wurden in der ersten Hälfte des 3.Jhts.v.Chr. schriftlich fixiert und zwar in Keilschrift, der ältesten Schrift der Menschheit, die sich von einer Wort- zur Silbenschrift entwickelte, man schrieb auf Tontafeln. Überreste dieser Tontafeln mit den Texten von Gilgamesch fand man in Bruchstücken bei Ausgrabungen.

1876 begann die Wiederentdeckung des Epos. Die Forscher trugen die gefundenen Tafeln zusammen und konnten die sumerischen Texte übersetzen.

Konzept:

Zusammen erarbeiten wir ein Konzept: Die zwölf Bilder des Gilgamesch-Epos teilen wir in irdische und jenseits Bilder auf. Die irdischen Bilder wurden vor allem vom Puppenspiel getragen. Die jenseits Bilder (Götterwelt, Totenwelt) vor allem von den Spielern dargestellt. Die Puppen übernahmen die Funktion der Brücke, die beiden Welten zu verbinden.

Jeder Mitspieler bekommt ein Bild des Epos, um das er sich kümmert. Er verschafft sich einen Überblick über dessen Textmaterial und verfasst davon eine Kurzfassung. So trägt jeder Spieler seinen Teil bei und wir haben so, den ganzen Text zusammen und jedes zugewiesene Bild hat zugleich seinen eigenen Betreuer. Dieser Betreuer schrieb auch Regieanweisungen auf, wusste über Gänge und Requisiten Bescheid.

In der Mitte der Probezeit begannen wir das Ende des Epos auszuarbeiten, gegen den Anfang zu. Dies ist ein Kunstgriff. Wenn man immer vom Anfang gegen das Ende zu arbeitet, besteht die Gefahr, dass man zu lange am Beginn hängen bleibt, an ihm bis zur Ermüdung herumfeilt und einem die Kraft für das Ende fehlt. Wenn man deshalb nun mit dem Ende der Geschichte beginnt, wird sie ausgeglichener und für alle Spieler überschaubarer.

Bühneneinrichtung:

Das Spiel ist auf das Zentrum der Bühne gerichtet. Die Bühnenmitte muss immer wieder leer sein. Wir beschliessen keine festen Dekorationsteile zu verwenden, eher mit leichten Versatzstücken und Utensilien zu arbeiten, wie zum Beispiel im Zirkus.

Ergebnis der Werkstattaufführung

Beobachten konnten wir die Verschiedenheit der Wirkung, die die beiden Akteure auf den Zuschauer haben. Die Puppe wirkt in ihrer Eigenschaft konzentrierend, der Zuschauer selbst bündelt seine Aufmerksamkeit auf die kleine Puppe. Der Mensch als Bühnendarsteller wirkt auf die Zuschauer eher gegenteilig. Er kommt uns entgegen in seiner Gestalt, Person und Ausstrahlung. Soll das Zusammenspiel der beiden Akteure gelingen, muss man behutsam nach dem Gleichgewicht von Darsteller und Puppe trachten.

Die Werkstattaufführung dauerte eine gute Stunde, dass wir mit so kurzer Probezeit auskommen, das ganze Epos auf die Bühne zu bringen, war sicher der Verdienst der Professionalität der Mitwirkenden und der starke Zusammenhalt der Gruppe.

Literatur-Hinweis:

«Das Gilgamesch-Epos» von Reclam, von Hartmut Schmökel und von Georg Burckhardt

«Als die Götter noch mit den Menschen sprachen» von Victoria Brockhoff

«Das Gilgamesch Epos» Freie Nachdichtung von Hella Krause-Zimmer

NACHRUFE

Hildegard Bittorf (18. April 1911 – 8. Februar 2002)

Es löst sich nun im Licht die starke, hehre Strenge,
die deinem Sterbeantlitz eingepägt.
Schönheit umleuchtet dich und überströmt die Enge
des Schreins, in den dein Erdenleib gelegt.

Stets weiter, weit und immer weiter werden schwingen
die Ätherkreise heil'ger Sternensphären,
die deinen Heilerwillen gnadevoll umringen,
dir ew'gen Wirkens Segen zu gewähren.

12. Februar 2002, Ruth Dubach

Inge Schwarz (21. November 1932 – 24. Februar 2001)

Tille Barkhoff, Hamburg

Inge Schwarz war ein Willensmensch mit sehr viel Humor, das konnte man bei der Eröffnung des Eurythmieausbildungskurses in St. Petersburg erleben. Mit wenigen Worten verschenkte sie «fünf Feen» (die 5 Vokal-Eurythmiefiguren) und sagte damit einfach kurz das Wesentliche! Sie hatte 1996 ca. 25 Studenten in St. Petersburg in den Kurs aufgenommen und damit den Beginn einer selbständigen Eurythmiearbeit in St. Petersburg ermöglicht!

Zur selben Zeit stürzte sie dort bei Eis und Schnee und erfuhr dadurch von ihrer schweren Erkrankung, an der sie später starb. Nun folgten mehrere schwere Operationen und lange Krankenhausaufenthalte. Trotzdem war es Inges Wunsch, diesen Kurs bis zum Abschluss führen zu können. Und sie erreichte, was damals niemand zu hoffen wagte, sie begleitete den Kurs bis zu seiner letzten Abschlusssaufführung beim 4. Jahrestreffen am Goetheanum. 4 Jahre hindurch war sie während der Therapiepausen in Russland und auch als sie nachts kaum noch schlief und nur noch schwer gehen konnte, fiel keine ihrer Unterrichtsstunden aus. Nüchtern, direkt und sehr liebenswürdig brachte sie ihre grosse Unterrichts- und Lebenserfahrung ein und immer stand für sie die Eurythmie im Vordergrund!

Der Grossvater von Inge Schwarz war Chemiker, er gründete eine Puddingfabrik, ähnlich seinem Konkurrenten Dr. Oetker. Sie wuchs im Umkreis dieser Firma auf. Ihre Eltern waren Künstler, der Vater Kapellmeister einer kleinen Oper und die Mutter Lehrerin für Gesang und Piano. So lebte Inge in einer Umgebung, in der immer Künstler waren. Das Familienleben mit den Eltern und 2 Schwestern war sehr frei. Jeder ging seinen eigenen Weg, selbst die Mahlzeiten wurden nicht zusammen eingenommen. So war sie schon in früher Kindheit sehr frei, aber auch, wie sie selber sagte, sehr einsam und hatte nie Angst. Sie erkundete die Umgebung und erlebte viel durch die vielen Künstler, die ihr Elternhaus besuchten. Mit etwa 12 Jahren wurde ihr klar, «man soll der Kunst dienen!»; sie wusste aber gleichzeitig, dass dies kein leichter Weg sein würde. In dieser Zeit kamen, nach dem Krieg, viele Menschen aus dem Osten zu ihnen und Inge begegnete erstmalig Anthroposophen. Sie erlebte eine Menschenweihehandlung und war insbesondere von der Sprache des Pfarrers sehr beeindruckt.

Mit 17 oder 18 Jahren wollte sie nach Schweden gehen. Aber noch war es nicht soweit, anthroposophische Freunde vermittelten ihr statt dessen eine Wohn- und Arbeitsstelle in Zürich, bei einer holländischen Buchbinderin. Dort arbeitete sie morgens in der Werkstatt. «Ich zündete früh morgens das Feuer an – so wie Aschenputtel im Märchen». Und nachmittags half sie den Kindern bei den Schularbeiten und Ähnliches. In der Familie und auch in der Christengemeinschaft musizierte Inge viel in dieser Zeit. Auch ging sie 3 mal wöchentlich abends in einen Eurythmikurs. Nach ca. 1,5 Jahren in Zürich stellte sich dann aber die Frage nach einer Ausbildung, nach dem, was sie selber wollte. Der Vater riet ihr Musikerin zu werden, da sie damit besser verdienen würde als als Eurythmistin. Und als sie dann ihr Geigenstudium begann, war die Züricher Gastgeberin enttäuscht. Sie hatte gehofft, dass Inge die Buchbinderei übernehmen würde.

Während des Studiums in Detmold arbeitete Inge in einem Altenheim und studierte Anthroposophie zusammen mit anderen Kommilitonen. Danach arbeitete sie kurz als Geigenlehrerin.

Bei einem Kongress der Christengemeinschaft in Kiel fragte sie Dr. Benesch, wie sie sich am Priesterseminar bewerben müsse und war tief beeindruckt von seiner sachlichen Antwort, die mit keiner Silbe erwähnte, dass er, Dr. Benesch selber im Begriff war, das Priesterseminar zu übernehmen.

Im Rückblick auf ihr Leben sagte Inge, dass es oft sehr schwer gewesen sei. Dieses Jahr am Priesterseminar sei aber eines der glücklichsten gewesen. Trotzdem fühlte sie sich dem Priesterberuf nicht gewachsen und fasste den für sie sehr schmerzhaften Entschluss, Stuttgart zu verlassen.

So kam sie dann nach Schweden und war überwältigt von der Schönheit dieses Landes. Sie sah den blauen Himmel über gelben Rapsfeldern im nordischen Licht und wusste, dass sie hier zuhause war. Zuerst arbeitete sie in der Heilpädagogik und dann als Geigenlehrerin in der Christopher Schule, wo sie sich dem Kollegium sehr verbunden fühlte. Überall hat sie viel musiziert. Auch besuchte sie in dieser Zeit einen Eurythmie-Intensivkurs bei G. Klingborg. Als dieser Kurs aber dann zum Ausbildungskurs wurde, entschloss sich Inge, in Dornach zu studieren. Und so machte sie mit ca. 26/27 Jahren ihre endgültige Berufsausbildung. Das Studium war nicht einfach, denn sie spürte erstmalig deutlich ihre eigenen Grenzen. Andererseits bekam sie, wie so oft in ihrem Leben viel Hilfe. Eine ältere Eurythmistin aus dem Baltikum ermöglichte ihr das Studium finanziell. Auch konnte sie in Dornach, auch dadurch, dass sie im Orchester der Mysteriendramen mitspielen durfte, viel Kunst erleben und sehen. Nach der Eurythmieausbildung konnte sie das Heileurythmiestudium direkt anhängen. Danach musste sie sich von Dornach «freiüben» und das wurde in Wien bei der Familie eines guten Freundes (Christian Osina) möglich. Sie konnte dort leben und viel in Wien kennenlernen, so z.B. die Vorträge von Viktor Frankl, die sie sehr beeindruckten.

Als sie dann nach Schweden zurückkehrte, hatte die Waldorfschule keinen Bedarf. So arbeitete sie wieder in der Heilpädagogik und vor allem in freier künstlerischer Arbeit mit den Eurythmisten am Ort unter der Anregung von Marie Savitch, die immer wieder anreiste.

Mit ca. 33/34 Jahren kam sie dann wieder an die Christopher Schule. Diese Arbeitszeit war von Inges grosser Energie und der guten Zusammenarbeit mit den Kollegen geprägt. So machte sie z.B. eine Veranstaltung, in der alle Schüler von der 1. bis zur 12. Klasse den Eltern zeigten, was sie im Eurythmieunterricht übten. In dieser Zeit lernte sie auch Marguerite Lundgren kennen; dies war wohl die Schicksalsbegegnung ihres Lebens. Mit 41 Jahren machte sie dann ein Freijahr an der Bühnengruppe in London. Sie genoss das Leben und die Kultur der Stadt und fühlte eine tiefe Freundschaft zu Marguerite Lundgren. Zurück in Schwe-

den, schien ihr all die Bühnenarbeit dort nur «lau». Sie war deshalb sofort bereit – jetzt 45 Jahre alt – nach London zurückzukehren, um dort eine Vertretung zu übernehmen. Als sie danach zurück nach Schweden sollte, durchlebte sie wieder eine schwere Krisenzeit. Schliesslich konnte sie aber doch bleiben, da die andere Eurythmistin (A. Bäschlin) nicht zurückkehrte. Sie verband sich nun ganz mit der Schule, auch durch den Umzug nach Peredur, der nach drei Jahren erfolgte. Sie unterrichtete hauptsächlich Toneurythmie und fühlte sich mit der Zeit auf diesem Gebiet immer sicherer und selbständiger. 1982, Inge war jetzt 50 Jahre, erkrankte Marguerite Lundgren und starb ein Jahr später unerwartet auf einer Tournee in Hamburg. Inge reiste sofort dorthin. «Wie sollte es nun in Peredur weitergehen?» Nach Inges Einschätzung zerbrach der Arbeitszusammenhang dort ohne Marguerite Lundgrens Leitung.

Deshalb ging sie dann zurück nach Schweden, als dort die Frage nach einer Eurythmieausbildung in Göteborg gestellt wurde. Hier arbeitete sie auch äusserlich selbständig. Die innere Selbständigkeit fühlte sie schon im Alter von 50 Jahren. In dieser Zeit begann sie dann auch Kurse an anderen Orten zu geben, bis hin nach Südafrika. Die Arbeit in Göteborg war nicht einfach, auch durch komplizierte zwischenmenschliche Beziehungen. Trotzdem gab sie all ihre Kraft in die Ausbildung. Die Dankbarkeit der Studenten kam ihr dann auch kurz vor ihrem Tode, als sie nach Göteborg zurück kam, sehr warm entgegen. Nachdem 1990 einer ihrer nächsten Kollegen, Jaap Knevel, gehen musste, konnte auch sie nicht mehr lange bleiben. 1991 ging sie, jetzt 59 Jahre alt, nach Kalmar an die Waldorfschule. Sie baute auch dort eine intensive künstlerische Arbeit auf, im Zusammenhang mit dem Eurythmiehaus, das durch ihre Initiative erworben werden konnte. Hier fanden nun durchgehend Kurse, Aufführungen und Fortbildungen statt. Unter anderem führte ein freies Ensemble unter ihrer Leitung, nach 4jähriger Probenzeit, das Parzivalepos nach der Inszenierung von M. Lundgren auf.

Zur Zeit dieser Aufführungen ging es Inge gesundheitlich schon nicht mehr gut; trotzdem nahm sie damals ihre letzte grosse Aufgabe in St. Petersburg in Angriff. Nach dem Abschluss des Kurses, Juli 2000, reichten Inges Kräfte schon nicht mehr für das alltägliche Leben. Sie war in Kalmar und Järna im Krankenhaus; immer als «sehr beliebte» Patientin, und kam dann zurück nach Göteborg, wo sie begleitet von Jaap Knevel ihre letzten Lebensmonate verbringen konnte. Umringt von musizierenden Freunden, konnte sie dort am 24. Februar 2001 um 11.55 Uhr ganz friedlich und ruhig entschlafen. Ihr letztes Wort war (nach der letzten Ölung): «Danke!»

Ute Schmid (14. April 1941– 30. Juli 2001)

Dr. Sabine Sebastian, Pforzheim

«Ein grosser Friede war um sie.» «Wie eine Königin.» «Wie ein Engel.» Die Menschen nahmen in der Umgebung des aufgebahrten, zart und zerbrechlich gewordenen Leibes eine in der letzten Zeit verdeckte und jetzt wieder ganz neu kraftvoll aufleuchtende Stimmung wahr. Es sprach sich eines der Lebensmotive von Ute Schmid aus, das schon während der Eurythmieausbildung aus einem von ihr gearbeiteten Solo hervorgeklungen war:



Herrscherin Erde

Zu dir, o Erde, Göttin, senkte ich mein Antlitz,
 Und durch die duft'ge Hülle deines Seins
 Erfühlte ich die Flamme deines Herzens,
 Erlauschte ich des Weltenpulses Schlag.
 Die Mittagsstrahlen sandten ihre Gluten,
 Von Segen schwer, herab vom Leuchtedom,
 Und in den stillen Glanz ergossen ihre Stimmen
 Der sangesfrohe Wald, der freiheitsdurst'ge Strom
 Und offenbar wird das Mysterium des Bundes
 Der Erdenseele mit dem Himmelslicht,
 Und hell auflodernd in der Liebe Lohen
 Zerstiebt wie Staub des Erdenlebens Leid.

Solovjeff, übertragen von M. Steiner

Ute Schmid wurde am Ostermontag, dem 14. April 1941 in Fürth geboren: «O Lichteschein, verbleibe!» Sie starb am Montag, dem 30. Juli 2001 in Stuttgart «Mit Sinnengewalt erstehe!». Zwischen diesen beiden Mondenklängen (aus: Zwölf Stimmungen, Rudolf Steiner) spannte sich das bewegte bewegende Leben. Begrüsst wurde sie von der Hebamme: «Da habt ihr eure indische Tempeltänzerin». Verabschiedet wurde sie an ihrem 21. Hochzeitstag nach der Aussegnung mit dem eurythmischen Hallelujah.

In ihrer frühen Kindheit lebte Ute Schmid für vier Jahre mit ihren Eltern in Reit im Winkel. Starke Natureindrücke prägten sich der Kinderseele ein, ergriffen den Leib und bewegten ihn durch. Im Winter war es unter anderem der Eiskunstlauf, der die starke Bewegungsbegabung erscheinen und sogar den Gedanken an eine diesbezügliche Ausbildung aufkommen liess. Die Eltern wollten es anders.

Die Oberschule in Fürth brachte die Begegnung mit der Anthroposophie verbundenen Lehrern, die der immer auf der inneren Suche seienden Jugendlichen Wege weisen konnten. Das Pädagogikstudium mündete in eine Laufbahn als Volksschullehrerin. Immer wieder gestaltete sie den Unterricht unkonventionell, liess Elemente der Waldorfpädagogik mit einfließen.

Mit ihrem ersten Ehemann, mit dem sie vierzehn Jahre lang verbunden war, ging die Suche weiter. Sie studierten gemeinsam Anthroposophie und fanden sich in ihrer Liebe zur Natur. Weihnachten, Silvester draussen im Wald im Fichtelgebirge – oft mit grossen selbstgefundenen Kristallen heimkehrend – so sehen wir die beiden in der Erinnerung.

Ein innerer Wendegriff war der Beginn der Eurythmieausbildung einen Tag nach ihrem 34. Geburtstag, der wieder einmal ein Montag gewesen war. Von nun an wurde die Suche nach der Beziehung zwischen Eurythmie und Erstem Goetheanum ungestillter Hunger und Durst.

Ute Schmid schloss ihre zweite Ehe mit dem Bildhauer Roland Schmid. Im gemeinsamen Ringen um das eurythmische und plastische Werk Rudolf Steiners hatten sie in den letzten Monaten das Gefühl: Dies ist nur ein Anfang, nur Vorbereitung für kommende Zeiten.

Ute Schmid hatte wie beiläufig während ihrer Eurythmieschulzeit geäussert: Ich werde Krebs bekommen und daran sterben.» In den letzten Monaten sagte sie: «Ich glaube, wenn ich ganz geheilt bin, sterbe ich.» Was für ein Verwandlungsweg hatte sich da im eigenen Berufserleben mit der Heileurythmie vollzogen! Es hatte sich das existenzielle Erleben gebildet, dass der Mensch nicht an der Krankheit stirbt, dass er zu diesem Schritt anderer Entschlüsse bedarf.

Wir blicken dankbar auf den gemeinsamen Weg mit Ute Schmid als Eurythmiestudiums-kollegin, Bühneneurythmistin, Heileurythmistin in der Arbeit mit Patienten und in der Ausbildung, als Vorstandsmitglied des Berufsverbandes Heileurythmie e.V. – um nur einige wenige von ihr gefassten und durchgeführten Entschlüsse zu nennen.

Am Tag der Bestattungsfeier erklangen noch einmal im Rückbesinnen die Worte, die sich Ute Schmid in ihr Heft geschrieben hatte: «Solange man sich nicht vollkommen auf eine Sache einlässt, ist da Unschlüssigkeit, die Tendenz zurückzuweichen und immer mangelnde Effektivität. Für jede Initiative (und für jeden schöpferischen Akt) gilt eine elementare Wahrheit, die beachtet werden will, wenn nicht zahllose Ideen und grandiose Entwürfe zugrunde gehen sollen: in dem Augenblick, in dem man sich definitiv auf etwas einlässt, bewegt die Vorsehung sich auch. Alle erdenklichen hilfreichen Dinge geschehen, die sich sonst nie ereignet hätten. Ein ganzer Strom von Ereignissen entspringt aus der Entscheidung und bringt alle Arten unvorhergesehener Ereignisse und Begegnungen und materieller Hilfen hervor, von denen niemand sich hätte träumen lassen.» (W.H. Murray, Teilnehmer der schottischen Himalayaexpedition)

Margarete Weber, geb. Dörner (7. Nov. 1913 – 5. Okt. 2001)

Roswitha und Christhild Sydow

Margarete Weber gehörte zu den Kollegen, die nach dem zweiten Weltkrieg die Rudolf-Steiner-Schule in Wuppertal gründeten. Sie gab von 1946 bis 1978 in allen Altersstufen Eurythmie-Unterricht.

Künstlerische Phantasie, Schwung und Fröhlichkeit durchzogen diese Stunden, auch zielsicheres willenskräftiges Arbeiten. So entstanden viele schöne Schüler-Darbietungen zu Monatsfeiern und bei Abschluss-Aufführungen der 12. Klassen.

Margarete Weber wurde am 7. November 1913 in Wuppertal geboren. Sie erlebte eine glückliche Kindheit in einem Elternhaus, in dem viele Künstler verkehrten, durch die sie den Zugang zur Malerei und Musik fand und auch später die Anthroposophie kennenlernte. Ein Abendkurs bei Mathilde Hillebrand brachte ihr die Begegnung mit der Eurythmie; und mit 21 Jahren entschloss sie sich zum Studium der Eurythmie in Dornach bei Isabella de Jaeger, von der sie in ihrer eigenen Lebensrückschau schrieb:

«Frau de Jaeger legte in freilassender, künstlerischer Weise tief in die Seele der einzelnen Schüler Keime, welche die Fähigkeiten für Kunst, Pädagogik und Heilkunst wachriefen. In der Ton-Eurythmie hatten wir wunderbare Lehrer wie Lea van der Pals, Elena Zuccoli, Friedel Simons. Frau de Jaeger war eine große Erzieherin; sie führte jeden Eurythmieschüler zu sich selbst und entfachte in ihm eigenes Seelenfeuer, wodurch seine Bewegungen Wärme und Licht empfangen.

‘Ich bin auf dem Wege zum Geiste, zu mir’, das wurde für uns Schüler volles Erleben.

Die großen Inszenierungen der Mysteriendramen und Schauspiele unter der Leitung von Frau Marie Steiner durfte ich miterleben und verfolgte bewundernd die Entwicklung der eurythmischen Bühnenkunst unter der Leitung von Frau Marie Savitch.»

1935 wurde Margarete Weber Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft in Dornach, später der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft. Im September 1939 erhielt sie das Angebot, in Salzburg Kurse in Eurythmie zu geben. Dort lernte sie ihren späteren Ehemann



kennen. Die Kurse wurden dann 1942 von dem Nazi-Regime verboten. Als Sprechstundenhilfe verdiente sie sich Geld bei einem orthopädischen Arzt, dessen Frau sie bei der geheimen Staatspolizei anzeigte. Nach zwei Verhören verließ sie Salzburg, studierte am Bürgerhospital in Köln Massage und arbeitete dann als diplomierte Masseuse in Wuppertal, bis sie sich der Gründungsinitiative der Rudolf-Steiner-Schule anschloss. Sie erinnert sich:

«Durch die Konferenzen und die pädagogische Arbeit mit den Fach- und Klassenlehrern lernte ich immer besser die Voraussetzungen der Waldorfpädagogik kennen und sammelte durch die eigene Unterrichtstätigkeit 32 Jahre lang reiche, wertvolle Erfahrungen. Die Gründerpersönlichkeiten des damaligen Kollegiums und die großen Stuttgarter Tagungen boten eine bedeutende Hilfe für den Aufbau des Eurythmieunterrichts.»

Die künstlerische Zusammenarbeit der Wuppertaler Eurythmisten war ihr innerstes Anliegen, und es entstanden vielfältige Aufführungen für die Schule und den anthroposophischen Zweig. Bei aller kraftvollen Eigenständigkeit von Margarete Weber war ihr diese kollegiale Zusammenarbeit, auch mit Gruppen des näheren Umkreises, stets ein Herzensbedürfnis. Darüber hinaus wurde durch ihre Initiative in jedem Jahr eine Eurythmie-Bühnengruppe, z.B. aus Dornach, Berlin, London, Den Haag, eingeladen zu Aufführungen für Schüler, Eltern und Freunde der Schule.

Zur künstlerischen Fortbildung fuhr sie mit den Kollegen regelmäßig nach Dornach.

Margarete Weber besuchte Heileurythmie-Kurse bei Isabella de Jaeger und Daffi Niederhäuser, machte bei Trude Thetter ihren Diplom-Abschluss und arbeitete dann heileurythmisch mit einzelnen Kindern in der Schule.

Auch nach der Pensionierung half sie vielen Patienten mit Heileurythmie und gab auch «Abendkurse für Eurythmieliebhaber», wie sie sich ausdrückte. Soweit es ihre Kräfte zuließen, nahm sie am Zweigleben teil, arbeitete auch anthroposophisch für sich und in einem Arbeitskreis, der sich mit den grundlegenden Werken Rudolf Steiners befasste, mit der ihr eigenen Intensität.

Sie reiste gern und holte sich neue Kräfte aus der Natur, vorwiegend aus der Hochgebirgs- welt des Engadins, aber auch aus Cornwall, mit dessen keltischer Vergangenheit sie innerlich tief verbunden war. In den letzten Lebensjahren musste sie sich zunehmend mit ihrer schweren Krankheit auseinandersetzen. Dabei konnten wir erleben, dass sie niemals Klarheit des Denkens, zielvolles Arbeiten und Heiterkeit verlor.

Am 5. Oktober 2001 hat sie die Erdenwelt verlassen. Für ihren eigenen Erdenabschied schrieb sie:

Margarete Weber beendete den irdischen Lebensweg,
um sich mit neuen Zielen im Geiste zu verbinden.

und wählte dazu das Wahrspruchwort von Rudolf Steiner:

Aus dem Geiste ist alles Sein entsprungen,
In dem Geiste wurzelt alles Leben,
Nach dem Geiste zielen alle Wesen.

Nina Maria Rice, geb. Voser (20.Nov. 1933 – 31.Okt. 2001)

Ulrike Cornish, DE-Föhrenbühl

Nina Rice ist im Zeichen des Skorpions, der mit dem Element Wasser in Verbindung steht, geboren und gestorben. Nach ihrer Geburt fing sie erst an zu atmen als sie unters Wasser gehalten wurde. In der Nacht ihres Todes tobte ein gewaltiger Sturm mit heftigen Regengüssen, als sie nach einem kurzen Weg von einer Freundin vor dem Schulhaus zusammenbrach. Obwohl es diesen Zusammenklang am Anfang und Ende ihres Lebens gab, war dazwischen viel innere und äußere Bewegung.

Nina wurde in der Nähe von Zürich in eine kinderreiche Arbeiterfamilie geboren. Die Eltern waren aus wirtschaftlichen Gründen gezwungen, Nina und ihren Bruder in eine Klosterschule zu geben, die sie stark geprägt hat. Nina setzte sich fürsorglich für ihre jüngeren Geschwister ein, besonders für ihren Bruder, der mit 16 Jahren starb.

Nach der Schule absolvierte sie ein Haushaltsjahr in der französischsprachigen Schweiz, wo sie die Heilpädagogik und die Anthroposophie kennenlernte. Sie arbeitete 2 Jahre mit Rudolf Kutzli und erweiterte ihre Kenntnisse der anthroposophischen Pädagogik.

1957 ging sie nach England, wo sie in der St. Christopher's School in Bristol einen «Training course» in anthroposophischer Heilpädagogik besuchte. Hier lernte sie einige Menschen kennen, die ihren weiteren Lebensweg mitbestimmen sollten. Zum einen begegnete sie Dr. Maria Glas, die noch den Heileurythmiekurs mit Rudolf Steiner erlebt hatte. Sie ermunterte Nina, das Eurythmiestudium aufzunehmen. Zum anderen begegnete sie dem Schüler Hugh Cartwright, einem Jungen mit Down-Syndrom, und seiner Familie. Oft verbrachte sie ihre Ferien mit ihnen, kümmerte sich um Hugh und hatte eine besondere Verbindung zu seiner Mutter. Es wurde ihre Wahlfamilie und sie pflegte diese Beziehung bis zu ihrem Tod.

1961 begann sie das Eurythmiestudium in Dornach, danach kehrte sie nach St. Christopher's School zurück, wo sie Eurythmie unterrichtete. Sie lernte ihren Mann, Beverly Rice kennen, den sie 1967 heiratete. Zusammen übernahmen sie die Leitung von Larkfield Hall in Sussex. 1974 trennten sie sich und Nina kehrte in die Schweiz zurück, wo sie die Heileurythmieausbildung absolvierte.

Im Oktober 74 nahm sie Kontakt zur Camphill Schulgemeinschaft Föhrenbühl auf, wo sie die letzten 27 Jahre lebte und arbeitete, als Eurythmistin, Heileurythmistin, Handlungshaltende, Tutor und freundschaftlicher Begleiter vieler Seminaristen des heilpädagogischen Seminars.

Eines ihrer Hauptanliegen war die Zusammenarbeit mit Dr. Georg v. Arnim, sowohl auf dem Gebiete der Heileurythmie, wie auch bei der künstlerischen Eurythmie. Er gab ihr viele hilfreiche Hinweise, bis hinein in die Beleuchtungs- und Kostümgestaltung. Auf seine Anregung hin wurde beim wöchentlichen Schulanfang, wo alle Kinder der Schulgemeinschaft versammelt sind, viel Eurythmie gezeigt, da er es besonders für die vielen sinnes- und bewegungsgestörten Kinder wichtig fand, dass sie die eurythmischen Bewegungen wahrnehmen sollen. Nina hat diesen wöchentlichen Schulanfang, zusammen mit anderen Eurythmisten, 27 Jahre lang durchgetragen und viele ihrer Talente sind da hineingeflossen: ihre Begabung für Kostüme, ihre Liebe zur Sprache. Sie hat so manches Märchen und viele Gedichte mit den Kollegen einstudiert und konnte sich ganz in einzelne Szenen hineindenken. Sie liebte die Musik und es war für sie etwas vom Schönsten, sich zur Musik zu bewegen, obwohl sie Mühe hatte, die Töne zu lernen.



Über lange Jahre hat Nina auch die eurythmische Arbeit am Grundsteinspruch der Anthroposophischen Gesellschaft getragen, der oft zu Silvester in Föhrenbühl aufgeführt wurde. Sie konnte in der Arbeit sehr ins Detail gehen und es war ihr ein Anliegen, die Bewegungen liebevoll zu gestalten.

Neben dieser eurythmischen Bühnentätigkeit unterstützte sie die vielen Spiele, die zu den Festeszeiten aufgeführt wurden, indem sie die Kostüme herrichtete, die Mitspieler schminkte und zur allgemeinen Ermutigung beitrug.

Sie unterrichtete Eurythmie in den Klassen, im Camphill Seminar für Heilpädagogik, und bis zuletzt noch im Kindergarten, wobei sie zu den kleinen Kindern eine besonders innige Zuneigung hatte.

Ninas Hauptaufgabe war die Heileurythmie, die sie mit Kindern und oft auch mit Mitarbeitern ausübte. Besonders die schwierigsten Kinder hatte sie in ihr Herz geschlossen; sie war immer bereit, noch jemanden dazuzunehmen. Sie begleitete auch viele Kinder, die unter Einschlafproblemen litten abends mit einer besonderen Übung, dem eurythmischen Hallelujah. Als Seminaristin am Camphill Seminar hatte auch ich bei Nina Heileurythmie, was dann dazu führte, dass ich selber Eurythmie studierte. Es war ihre ruhige, mitfühlende Art, durch die die Eurythmie ihre volle Wirkung entfalten konnte. Über Jahre hinweg hat sie dann in den 90er Jahren Georg v. Arnim in seiner Krankheit heileurythmisch begleitet, was ihr ein besonderes Anliegen war. Sie war 59 Jahre alt, als sie ihren Führerschein machte und so konnte sie zu dem kleinen Altersheim fahren, wo Georg v. Arnim, in Abwechslung mit der Zeit, die er zuhause verbrachte, gepflegt wurde.

Dann lernte ich Nina auch während einiger Jahre in der gleichen Hausgemeinschaft kennen. Sie nahm großen Anteil an dem Lern- und Entwicklungsweg der Kinder wie auch der Mitarbeiter. Sie erzählte gerne von ihren Erlebnissen in England, sie lachte gerne und sie genoss es, wenn es warm und gemütlich wurde. So hatten wir viele anregende Hausabende und Bibelabende zusammen verbracht, wo sie uns Mitarbeitern immer wieder Hilfestellungen gab, um die Anthroposophie und die Heilpädagogik besser zu verstehen. Es war ein neues Zuhause entstanden, das Nina stark mitprägte und in dessen Zentrum die zu betreuenden Kinder standen.

Dann erlebte ich Nina auch als Gemeinschaftsmitglied. Sie war Handlungshaltende und trug ihre religiöse Haltung und Überzeugung in ihre Begegnungen mit Menschen hinein. Die Gemeinschaftsbildung war ihr ein großes Anliegen und so war sie in vielen Begegnungen wirksam, die sie durch ihre Gesprächsbeiträge und vor allem durch die Eurythmie außerordentlich hilfreich mitgestaltete.

Rückblickend ist es erstaunlich zu sehen, wie sich Nina Schritt für Schritt auf ihren Tod vorbereitete. Im Januar 2001 hatte sie den Wunsch, sich von der Eurythmie für den wöchentlichen Schulanfang zurückzuziehen. Vor Ostern machte sie ihren «Schwanengesang»: ein Gedicht von Albert Steffen über ein Schwanenpaar. Im Herbst wurde sie nochmals gefragt, ob sie eine Rolle in einem Märchen übernehmen könnte und so stand sie bis kurz vor ihrem Tod noch auf der Bühne, wobei sie die ihr eigene jugendliche Begeisterung ausstrahlte. Als sie wusste, dass sie ein geschwollenes Blutgefäß im Gehirn hatte, gab sie alle ihre Verpflichtungen ab, ordnete ihre Sachen und war bereit. Nachdem die nötige Operation verschoben wurde, kam sie aus dem Krankenhaus zurück und hatte noch ganz viele Begegnungen und Gespräche mit Menschen, die die letzten Jahrzehnte mit ihr zusammen waren. Nach so einer Begegnung kam sie in der stürmischen Halloween Nacht nur noch bis vor das Schulhaus, wo sie am nächsten Morgen erst gefunden wurde.

Drei Tage später starb ihre geliebte Freundin Mrs. Cartwright in England. Sicher hat Nina sie in der geistigen Welt in Empfang genommen.

TAGUNGEN DER SEKTION

Eurythmie

8.-10. November 2002

«Aus dem Geist die Kunst – Eurythmie für die Welt»

Eine Tagung für alle, die Eurythmie kennen, die sie lieben und die sie kennenlernen wollen mit Thomas Göbel, Werner Barfod und Ulrich Rösch, Sektion für Sozialwissenschaften

22.-24. November 2002

Eurythmie-Projekt «Begegnungen».

Verantwortlich Werner Barfod

Sprache

17.-21. April 2002

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

Die Ephesischen Mysterien, Planetenqualitäten

(Vortrag vom 22. April 1924, Rudolf Steiner, GA 233a)

4.-10. August 2002

Theater an der Schwelle 2002 – Sommer-Festival am Goetheanum

Information: Goetheanum-Bühne

(siehe beigefügtes Programm)

24. - 27. 10. 2002

Sprachtherapeutentagung

Musik

11. - 13.10. 2002

Musik-Tagung der Kulturen in Dornach

Arbeitstreffen in Verbindung mit anderen Sektionen am Goetheanum

17.-19. Mai 2002 Pfingsttagung

«Tempel der Jungfrau – Labyrinth des Denkens: Die Kathedrale und die Schule von Chartres»

Vorträge und Seminar mit Lichtbildern mit Roland Halfen, Stuttgart, und eurythmische

Übungen mit Werner Barfod (in Verbindung mit der Sektion für Schöne Wissenschaften)

Weitere Veranstaltungen der Sektion

In der Beilage zum Jahresbericht der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft

«Tagungen und Veranstaltungen der Sektionen am Goetheanum 2002/03». Auch im Inter-

net zum Downloaden: www.goetheanum.ch/event/tg2002.pdf

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.

E U R Y T H M I E

Eurythmie Trainings-Kurs für Eurythmisten in Spring Valley, USA

In diesem Jahr wird der Eurythmie Abschluss des 4. Jahres in Spring Valley am 7. Dezember 2002 stattfinden. Aufgrund des verspäteten Abschlusses wird der nächste künstlerische Kurs des 5. Jahres im Januar 2003 beginnen und mit einer Studio-Auf-führung im Juni 2003 abschliessen.

Dieser künstlerische Kurs beinhaltet die Arbeit an den Grundelementen der Sprach- und Ton-Eurythmie. Er bietet denjenigen, die gerade ihren Abschluss an anderen Schulen gemacht haben, eine Möglichkeit, einen neuen, bereichernden und inspirierenden Zugang zur Eurythmie zu finden und unter künstlerischer Leitung Schritte in unabhängiges Arbeiten zu machen. Er ist auch offen für Eurythmisten, die ein künstlerisches Freijahr machen möchten. Wir werden gern auf die Bedürfnisse und Wünsche der Teilnehmer eingehen. Mollie Amies und Dorothea Mier sind für den Kurs verantwortlich.

Eurythmy Spring Valley
Tel. +1-845-352-5020 Durchwahl 13;

Fax: +1-845-352-5071
Email: info@eurythmy.org.

Forschungsarbeit an den Quellen der Eurythmie

*Drei Arbeitstreffen mit Forschungs-
charakter in Weimar und Dresden:*

Weimar

Freitag 19. - Sonntag 21. April 2002

«Die Eurythmie als Rosenkreuzerimpuls, die eurythmische TAO-Meditation»

Birrethe Arden Hansen (DK), Carina Schmid (Dornach)

Freitag 31. Mai - Sonntag 2. Juni 2002

«Verwandlung»

Carina Schmid (Dornach) und (evtl.) Sylvia Traey (B)

Kompositionen von Beethoven und S. Gubaidulina – «Verwandlung» soll unser Zauberwort sein.

*Hans Arden, Am Weinberg 42
DE-99425 Taubach, Tel./Fax: +49-36453-74 811
Email: hans.arden@t-online.de*

Dresden

Freitag 30. Aug. - Sonntag 1. Sept. 2002

Erarbeitung neuer Kunstmittel – Hochschul-
arbeit – Gespräch – offene Proben

Werner Barfod (Dornach)

Wir brauchen Erarbeitung neuer Kunst-
mittel – Hochschularbeit – das Gespräch –
offene Proben.

*«Lebens-art», Doris Kowalski
Borstraße 23, DE-01445 Radebeul
Tel./Fax: +49-351-897 17 15*

Eurythmie-Fortbildungskurse mit Annemarie Bäschlin

Grundelemente der Toneurythmie:

4./5. Mai 2002 in Ringoldingen, Berner
Oberland

13./14. Sept. 2002 in Ringoldingen, Berner
Oberland

Tonheileurythmie

für Heileurythmisten, Heileurythmiestudenten, Ärzte und Medizinstudenten:

8.-13. Juli 2002 in Aesch bei Dornach

29. Juli - 2. Aug. 2002 in Ringoldingen, Berner Oberland

7.-11. Okt. 2002 in Ringoldingen, Berner Oberland

Sommerkurs

18.-27. Juli 2002 in Ringoldingen, Berner Oberland

Grundelemente der Toneurythmie und Farbeneurythmie: A. Bäschlin; Sprachgestaltung und Lauteurythmie: Alois Winter

*Annemarie Bäschlin, Ringoldingen
CH-3762 Erlenbach
Tel. +41-33-681 16 18*

Kosmischer Tanz der Eurythmie Planeten in den Zeichen

Seminare von Robert Powell

Um die sieben Planeten in den zwölf Tierkreiszeichen eurythmisch zum Ausdruck zu bringen, sind 84 kosmische Tänze zu entwickeln. In den Seminaren der Choreocosmos-Schule für Astrosophie werden wir die 84 Variationen kennenlernen, wobei für jede Planetenkonstellation (z.B. Venus im Stier) eine geeignete Musik gefunden werden muss. Durch Gespräch und Referate zum Thema soll die eurythmische Arbeit ergänzt werden.

6.-10. Mai 2002

«Choreocosmos: Internationale Woche» in Roncegno bei Trient
im anthroposophischen Kurhotel «Casa di Salute – Raphael» [Kurssprache: Englisch]
(Ankunft am 5. Mai; Abfahrt am 11. Mai)

Gisela Storto-Lanfer

*Am Irscherhof 35, DE-54294 Trier
Tel. +49-651-3 40 53, Fax. +49-651-9 93 27 31*

Es gibt die Möglichkeit anschließend bei einer 2wöchigen Rundreise der Sophia Foundation nach Venedig, Florenz, Assisi und Rom teilzunehmen.

Anmeldung für das Ganze (3 Wochen):

Sophia Foundation of North America

3585 Knob Hill Lane

Eugene, Oregon 97405, USA

Tel./Fax: 001-541-683-7797

Email: sophia@clipper.net

13.-15. September 2002

«Kosmischer Tanz der Eurythmie: Planeten in den Zeichen – Widder»

Wochenendseminar mit Robert Powell in Pforzheim

Auskunft und Anmeldung:

Hanna Dalhöfer

Vogelsangstrasse 68, DE-75173 Pforzheim.

Tel. +49-7231-2 37 92

Betriebs-Eurythmie-Kurs

Erste Schritte zu einem neuen Beruf

Der nächste Kurs beginnt 30. August 2002

Die Welt der Eurythmie in die verschiedensten Unternehmen zu tragen, ist eine neue und begeisternde Herausforderung für jene Eurythmisten, die ihre Berufstätigkeit erweitern wollen.

Erste Schritte im Verständnis, wie Unternehmen strukturiert sind und handeln, und welche neuen Fähigkeiten und Aktivitäten erforderlich sind, um in dieser Welt zu arbeiten, wird der Schwerpunkt dieses Kurses sein, der an drei Wochenenden stattfinden wird.

Die Sprache lernen

Wenn wir in ein anderes Land gehen wollen, müssen wir die Sprache lernen, die dort gesprochen wird; nicht nur die Terminologie, sondern auch die Bedeutung hinter den Worten, die die Begriffe bilden.

In diesem Kurs werden wir verstehen lernen, wie Unternehmen arbeiten und neue Kon-

zepte vorstellen, wie Beobachtungen, Diagnose und Verbesserungen durchgeführt werden können, Veränderungen anzugehen sind, Übungen zur Teambildung, Kommunikations-Werkzeuge, Präsentationen, wie ein Vertrauensverhältnis mit dem Kunden geschaffen werden kann, mit Feedback umzugehen, Werbung, Kostenaufstellungen und vieles mehr.

Nach dem Kursende wird man mehr Vertrauen haben, Eurythmie in Unternehmen zu tragen.

Kursleiter

George Perry ist ein Unternehmens-Berater mit grossem Erfahrungsreichtum und Co-Direktor eines europäischen Berater-Trainings-Programmes, das seine Wurzeln in dem antroposophischen «Consulting in Organisations» hat.

Melissa Harwood arbeitet seit 26 Jahren als Eurythmistin in der Erwachsenenbildung und bietet jetzt – zusammen mit einer Reihe von Kollegen – Eurythmie in Unternehmensentwicklungsprogrammen an.

Kursort

Der Kurs wird in der wunderschönen Umgebung des Lake Districts in England stattfinden. In der ruhigen Ortschaft Grasmere liegt das Glenthorne Quaker Guest House, wo wir grössere Räume zum Bewegen und zum Lernen benutzen können.

Es wird Zeit geben, das Dorf zu erkunden, ins Moorland zu gehen oder einfach nur ganz still da zu sitzen, um die Schönheit der Umgebung zu geniessen.

Information und Anmeldeformulare:

Melissa Harwood, Easedale House, GB-Grasmere, Cumbria, LA22 9QL

Tel/Fax: +44-15394-3 52 31

Email: LandMHarwood@aol.com

Kurse mit Annemarie Ehrlich

14.-19. Juli

NL-Den Haag «Eurythmie im Arbeitsleben»,
Hoogeschool Helicon

Anmelden bei: A. Ehrlich

Dedelstr. 11, NL-2596 RA Den Haag

11.-16. August

DE-Berlin «Eurythmie im Arbeitsleben»

Anmelden bei: A. Ehrlich

Dedelstr. 11, NL-2596 RA Den Haag

30. August – 1. September

NO-Trondheim «Offener Kursus»

Anmelden bei: H. Pedersen

Askeladdveien 12A, NO-7056 Ranheim

13.-15. September

NO-Oslo, «The Art of Questioning»

Anmelden bei: T. Brierly

Eilert Sundts gt. 24, NO-0259 Oslo

20.-22. September

DE-Hamburg «Die drei Dimensionen» (mit
Kugeln und Stäben)

Anmelden bei: Uta Rebbe

Ehestorfer Heuweg 82, DE-21149 Hamburg

8.-10. November

AT-Graz: «Schulentwicklung, für Eltern,
Lehrer und Schüler»

Anmelden bei: H. Piber

Weizbachweg 12a, AT-8045 Graz

15.-17. November

AT-Wien «Gleichgewicht finden im Ich, zum
Andern, zur Umwelt»

Anmelden bei: Uta Guist, Wöbergasse 21, AT-1230 Wien

18.-22. November

CZ-Prag «Erneuerung der Pädagogik» -
Toneurythmie

Anmelden bei: Karolina Kubešová,

Mendelova 543, Praha 4, CZ-14900

Tel. mobil: +42-0606-33 95 52

New approaches to Eurythmy

8. – 14. Juli 2002, London
mit Philip Beaven

Wie kann die Eurythmie als Bühnenkunst die Zeitgenossen ansprechen?

Der Intensiv-Workshop wird sich mit folgenden Fragen befassen: Wie spricht die Seele in meinem Körper? Wie kann ich eigenständige Ideen und Bewegungen entwickeln? Wie können wir gemeinsam schöpferisch tätig sein und die Ideen der anderen anerkennen? Wie vermitteln wir das Erarbeitete dem Publikum?

Dieser Kurs ist für Eurythmisten und für Studenten des 3. und 4. Jahres gedacht.

Workshopzeit: täglich von 10.30 bis 17.30 Uhr.

Die Abende werden frei sein, um sich mit speziellen Themen auseinanderzusetzen oder Aufführungen zu besuchen.

Kurskosten: £180.- (Euro 280,00)

Dies beinhaltet weder Mahlzeiten noch Unterkunft.

*Anmeldung/Information
bis zum 1. Juni 2002 an:*

*Philip Beaven, 1 Gage Ridge, Forest Row,
East Sussex RH18 5HL
Tel: +44-1342-82 27 59
philip@philipbeaven.co.uk*

Akademie für Eurythmische Kunst Baselland

Neuer Kursbeginn

- *Tagesschule*: 8. September 2002
- *Abendschule*: 15. Oktober 2002
(bei genügender Anzahl)

Angestrebt wird wieder ein *5. Künstlerisches Fortbildungsjahr* und eine *Fortbildung*, einmal pro Woche, für Eurythmisten

Laien-Intensivkurs: 16. April – 20. Juni 2002,
Dienstag und Donnerstag, 09.00 – 11.00 Uhr

Eurythmie Wochenend-Tagungen:

3.-5. Mai 2002

Mit *Prosper Nebel*, «Eurythmie in der Pädagogik, anhand des Sommerspiels von Frau Lobeck», für ausgebildete Eurythmisten und Studenten.

Christoph Graf: eurythmische Arbeit, nur für Laien.

«Die Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer als Gestaltungsmöglichkeit in Sprache und Musik»

Informationen und Anmeldung:

Akademie für Eurythmische Kunst Baselland

Postfach 24, CH-4143 Dornach

Tel: +41-61-701 86 44 Fax: +41-61-701 85 58

info@eurythmie.ch

www.eurythmie.ch

6-wöchiger

Eurythmisch-Pädagogischer Berufsvorbereitungskurs

*am Institut für Waldorfpädagogik
Witten/Annen*

vom 2. September bis 11. Oktober 2002

Zum zehnten Mal findet im Herbst dieses Jahres wieder ein Kurs für ausgebildete Eurythmisten statt, der auf den Einstieg in das Berufsleben vorbereitet.

Die Schwerpunkte des Kurses liegen in der Erarbeitung des Klassen- beziehungsweise altersspezifischen Eurythmielehrplanes. An ganz konkreten Unterrichtsbeispielen werden wir von Klasse 1 bis Klasse 12 einschliesslich der Kindergarten- und Kleinkindeurythmie die Methodik und Didaktik des Eurythmie-Unterrichtens aufbereiten. Zu diesem Bereich hinzu kommen Kurse, in denen die Menschenkunde vertieft werden soll, um die Arbeit mit Kindern vorzubereiten. Auch der Gesamtlehrplan der Waldorfschule wird betrachtet. Seminaristische Arbeit wird zu folgenden Themen unterstützend stattfinden:

- Der Übungsweg des Lehrers
 - Schulorganismus und Selbstverwaltung
 - Elternarbeit
 und vieles mehr. Ausserdem sind Hospitationstage in umliegenden Schulen geplant. Der Kurs hat zum Ziel, den Einstieg in das Berufsleben als Eurythmielehrer so konkret wie möglich vorzubereiten. Des weiteren kann eine Mentorenschaft im ersten Berufsjahr, folgend an den theoretischen Kurs, angeboten werden.

Kosten: Euro 380,-

Ort:

Institut für Waldorfpädagogik Witten/Annen,
 Annener Berg 15, DE-58454 Witten.

Bei Rückfragen wenden Sie sich bitte an:
 Martina Christmann, Tel: +49-2331-87 04 88

Info und Anmeldung an:

Arnold Pröll

*Institut für Waldorfpädagogik Witten/Annen
 Annener Berg 15, DE-58454 Witten*

Tel: +49-2302-967 30 Fax: +49-2302-680 00

Pädagogisches Jahr 2002/2003 an der Hogeschool Helicon

Euritmieopleiding Den Haag

Hogeschool Helicon bietet für Eurythmisten mit einem Grunddiplom eine einjährige pädagogische Ausbildung an. Da in der Den Haager Ausbildung die Pädagogik mit in die Grundausbildung integriert ist, heißt das für Gäste, daß sie alle Pädagogikkurse mit jeweils einer anderen Klasse der Ausbildung mitmachen. So gibt es zum Beispiel die Allgemeine Menschenkunde mit dem zweiten Jahr, den eurythmischen Vorbereitungskurs für die Unterstufeneurythmie mit dem dritten Jahr zusammen. Man springt also themenbezogen innerhalb der Ausbildung, befindet sich also in Gruppen verschiedenen eurythmischen Niveaus. Ein Kurs findet gemeinsam mit der Norddeutschen Eurythmielehrerausbildung statt.

Die Unterrichtssprache der Ausbildung ist Holländisch, verlagert sich aber je nach Sprache der Teilnehmer des pädagogischen Kurses in der jeweiligen Epoche auf Deutsch. Einen großen Teil des Jahres nehmen Schulpraktika ein. Sie finden im allgemeinen Unterricht und im Eurythmieunterricht statt. Es werden im Laufe des Jahres ein Solo einstudiert und ein Referat über die pädagogische Eurythmie gehalten.

Beginn: 02.09.02. Ende: 05.07.03

Informationen und Prospekt:

Hogeschool Helicon

opleiding docent dans/euritmie

Riouwstraat 1, NL-2585 GP Den Haag

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

Eurythmie Sommerwoche

23.07. bis 28.07.2002

Hoogeschool Helicon, NL-Den Haag

Zeit zu reisen – Zeit zu leben

Durch die eurythmische Bewegung werden bunte Geschichten aus aller Welt, Mythen, Sagen und moderne Erzählungen, Gedichte und Märchen aus anderen Kulturen lebendig bis in den Körper und die Gliedmassen. Eine Reise hinaus in die Welt und ins Innere des Menschen.

Kurse in Laut- und Toneurythmie

Für Erwachsene, Kinder von 4-11 Jahren und Jugendliche von 12-18 Jahren;

Für Anfänger und Eurythmisten, Fortgeschrittene und Eurythmiestudenten.

Kurse und Workshops ganztägig oder nur vormittags; nachmittags Strand, Museen, die Möglichkeit für biographische Gespräche. Kindernachmittag mit Überraschungen. Zwei leichte Abendaufführungen, ein festlicher Abschluss aller Gruppen. Säuglinge und Kleinkinder können betreut werden.

Zusendung des Programms auf Anfrage:

Riouwstraat 1, NL-2585 GP Den Haag

Tel. +31-70-3 55 00 39 Fax +31-70-3543330

Email: euritmieopleiding@hhelicon.nl

«Über den Schatten springen»

... je mehr man scheitert desto mehr erreicht man ...

eine Sommertagung für werdende Menschen, Eltern, Erzieher und Lehrer vom 17. bis 24.7.2002.

Organisiert von HOGESCHOOL HELICON in Zusammenarbeit mit der Hiberniaschule Wanne-Eickel, dem Familienbildungswerk Treffpunkt Eickel, dem Bund der Freien Waldorfschulen, der Agentur für Geisteswissenschaft Romahn und Trialog Entwicklung als Kunst

Nähere Information:

Hiberniaschule Wanne-Eickel,

Tel: +49-2325-919-0

Fax: +49-2325-919-232

Fortbildungsseminare

an der Eurythmieschule Nürnberg

Samstag, 13. April 2002, 9.00 – 16.00 Uhr
«Die plastische Gestaltung des Sprachlichen»
(7. Vortrag des Lauteurythmie-Kurses),
Beate Lukas, Nürnberg

Samstag, 11. Mai 2002, 9.00 – 16.00 Uhr
«Vokale in der Laut- und Toneurythmie»,
Antje Heinrich, Nürnberg

Wir bitten um einen Kostenbeitrag:
Richtsatz Euro 25,-

Auskunft/Anmeldung:

Eurythmieschule Nürnberg

Heimerichstr. 9, DE-90419 Nürnberg

Tel/Fax: +49-911-33 75 33

Eurythmieausbildung in Paris

Dreisprachig:

Französisch – Deutsch – Englisch

Beginn des ersten und zweiten Ausbildungsjahres: am 1. Oktober 2002

Beginn eines dreimonatigen Bühnenkurses:
am 15. September 2002

Anmeldung bei:

L'EURYTHMÉE

*Ecole d'Art de formation professionnelle,
1, Rue François Laubeuf, F-78400 Chatou*

Tel/Fax: +33-1-30 53 47 09

Email: eurythmee@wanadoo.fr

www.chez.com/eurythmee

Sektions-Arbeitstagung für Eurythmisten

*mit Werner Barfod an der
Eurythmie-Schule Hamburg*

vom 24.-26. Mai 2002

Es sollen Wege zu den Quellen der Eurythmie anhand der 12 Seelenformen erarbeitet werden, wie Rudolf Steiner sie im 10. Vortrag des Lauteurythmiekurses eingeführt hat.

Eine Arbeitstagung zur Vertiefung einer eurythmischen Menschenkunde.

*Weitere Informationen und Anmeldung
(bis zum 18.05.2002) im Sekretariat der*

Eurythmie Schule Hamburg

Mittelweg 11-12, DE-20148 Hamburg

Tel: +49-(0)40-44 51 06

Fax: +49-(0)40-45 61 59

Summer Eurythmy Week with Thea Kasbach

*Eurythmy in the Age of Imitation -
the child from nursery to 3rd grade*

July 26th-31st, 2002 in Spring Valley, USA

This summer we will spend a week focusing on the young child with Thea Kasbach. We are very fortunate that Thea could join us this year and bring us her two decades of early childhood teaching experience. Thea was born in Rio de Janeiro with a Swiss background and has taught eurythmy and curative eurythmy in Forest Row, England. Since 1980 she has taught young children at Michael Hall School and in the surrounding area, as well as at various teacher training and kindergarten training seminars. She is much sought after and we are glad that she was able to find time to come to the U.S.

Thea plans to bring practical examples of working with the cycle of the year as well as the 'mood of the fifth' and pentatonic music. She asks that participants bring examples of their work so as to allow sharing. Another aspect of the course would be to look at a kindergarten circle and its movements, as compared to the movements in a kindergarten eurythmy lesson.

As part of the course there will be tone eurythmy (non-pedagogical) with Barbara Schneider-Serio.

As always, a public course will be offered alongside the eurythmists' course, led by Beth Dunn-Fox and Barbara Schneider-Serio. In addition, Michael Steinrueck will bring speech formation to the public course.

We are looking forward to a 'hot' summer week together!

*For more information, please contact
Eurythmy Spring Valley
Tel. +1-845-352-5020 ext. 13
Fax +1-845-352-5071
Email: info@eurythmy.org*

Eurythmie in der Pädagogik

Vom Kleinkind bis zur 12. Klasse

Eine praktisch-eurythmische Arbeit mit Einführung in die Menschenkunde.

Im Juni 2001 schickte der Schweizerische Eurythmistenverband seinen Mitgliedern und Interessenten einen Fragebogen zur Erfassung der beruflichen Situation der in der Schweiz tätigen Eurythmisten.

Im Bereich «Eurythmie in der Pädagogik» wurde vielfach der Wunsch nach Fortbildungskursen in der Schweiz geäußert. Nun haben sich fünf langjährig an Rudolf Steiner-Schulen tätige Eurythmielehrer und -lehrerinnen zusammengesetzt und einen vierwöchigen Kurs erarbeitet, der im Oktober 2002 beginnen wird.

Der Kurs dient der Erweiterung und Vertiefung von Kenntnissen und Fähigkeiten auf pädagogisch-didaktischem Gebiet. Er ist sowohl eine hilfreiche Ergänzung für die Erteilung von Eurythmieunterricht an Schulen als auch eine Fortführung der Ausbildung, wie sie grundlegend an den Eurythmie-Schulen erteilt wird.

Jeder der 4 Wochenkurse wird mit einem einführenden Referat über die anthroposophische Menschenkunde zur entsprechenden Altersstufe beginnen. Grundlage ist das Büchlein «Die Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkte der Geisteswissenschaft» von Rudolf Steiner. Anschliessend werden die Dozenten (jeder 2 bis 2½ Tage) den Eurythmieunterricht der entsprechenden Altersstufe darstellen und mit den Teilnehmerinnen und Teilnehmern Beispiele aus der Praxis erarbeiten. In jeder Woche wird ein Gesprächsabend frei gehalten, der auf Wunsch der Teilnehmenden eingerichtet wird.

Voraussetzung zur Teilnahme am Kurs ist die abgeschlossene Eurythmieausbildung. Von Vorteil ist ausserdem eine mehrwöchige Hospitation im Eurythmieunterricht oder praktische Unterrichtstätigkeit.

Aufbau und Daten des Kurses:

1. Woche:

Kleinkindereurythmie, Kindergarten, 1. und 2. Klasse

Freitag, 11. Oktober 2002, 19.15 Uhr –
Mittwoch, 16. Oktober, 13.00 Uhr

2. Woche:

2. bis 6. Klasse

Mittwoch, 1. Januar 2003, 19.15 Uhr –
Sonntag, 5. Januar, 18.00 Uhr

3. Woche:

6. bis 9. Klasse

Freitag, 11. April 2003, 19.15 Uhr – Mittwoch,
16. April, 18.00 Uhr

4. Woche:

9. bis 12. Klasse

Mittwoch, 28. Mai 2003, 19.15 Uhr –
Sonntag, 1. Juni, 18.00 Uhr

Tagungsort: Akademie für Eurythmische Kunst BL, Apfelseestrasse 9a, CH-4147 Aesch (neben der Rudolf Steiner-Schule Birseck)

Dozenten: Gudrun Altenbach (Dornach), Axel Boos (Zürich), Gisela Helfenstein (Pratteln), Prosper Nebel (Zürich), Elisabeth Viersen (Aesch)

Kosten: pro Woche CHF 260,-, für Mitglieder des Berufsverbandes CHF 230,-
jede Woche kann auch einzeln besucht werden.

Kontaktadresse für pädagogische Fragen:

*Prosper Nebel, Rudolf Steiner Schule Sihlau,
Sihlstrasse 23, CH-8134 Adliswil,
Sekretariat: Tel/Fax: +41-1-710 12 42*

Kontaktadresse für administrative Fragen:

*Nikola Suwald
Windenweg 10, CH-6345 Neuheim
Tel. +41-41-755 24 74 Fax +41-41-755 27 05
Email: eurythmie@suwald.ch*

Weiterbildung mit Praxisforschung für Eurythmielehrkräfte

Marcus Schneider, Thomas Stöckli

Die Höhere Fachschule für Anthroposophische Pädagogik HFAP Dornach/Schweiz ist in allen Kursen bestrebt, die Lehrerbildung mit Praxisforschung, d.h. in permanentem selbst-reflektierendem Lernen, zu vertiefen.

In Zusammenarbeit mit einem qualifizierten Kollegium unter dem Dach der HFAP in Dornach ist eine monatlich oder quartalsweise Wochenend-Ausbildung vorgesehen. Schwerpunkte sind:

- Menschenkundliche Vertiefung der pädagogischen Praxis
- Praxisforschung im eigenen Arbeitsbereich
- Ziel der Befestigung der Schuleurythmie im Ganzen der Pädagogik.

Ein Kontaktgespräch zwischen Werner Barfod und der Leitung der HFAP hat die Wünschbarkeit dieses Projektes erhärtet. Wir haben beschlossen, nun an alle Eurythmieschulen sowie an alle Rudolf Steiner Schulen und tätige Eurythmielehrkräfte zu gelangen.

Bis ein eigenständiger Ausbildungskurs möglich ist, möchten wir Eurythmielehrkräfte und auch Lehrerkollegien darauf hinweisen, dass es jederzeit Möglichkeiten gibt, in den praxisbegleitenden Kurs (PbA) einzutreten und gemeinsam mit andern tätigen Lehrkräften sich mit Pädagogik und Erziehungsfragen auseinanderzusetzen. Es scheint uns wichtig, dass auch Eurythmielehrkräfte von dieser Möglichkeit wissen und davon Gebrauch machen können und ihre Schule diese pädagogische Schulung entsprechend stützt und einbezieht. Im Herbst 2002 kann ein solcher Kurs für Eurythmielehrkräfte beginnen.

*HFAP, Ruchti-Weg 5, CH-4143 Dornach
Tel./Fax +41-61-701 40 72*

*Email: bueropro4@swissonline.ch
www.hfap.ch*

Fortbildungskurse an der Bildungsstätte für Eurythmie Wien

**Donnerstag, 25. April - Samstag, 27. April
2002**

Informations-Kurse, Aufführungen am "Tag
der offenen Tür"

**Mittwoch, 10. Juli, ab 10 Uhr - Freitag, 12.
Juli 2002**

"Der Tierkreis"

Aus den zwölf Stimmungen und Arbeit an
der Uriel-Imagination.

anschliessend

**Freitag, 12. Juli, ab 16 Uhr - Sonntag, 14. Juli
2002, bis ca. 18 Uhr**

Ton-Eurythmie: Das Intervall der Quinte,
aufgesucht in der Pentatonik, bei J.S. Bach,
Mozart und A.v. Webern. Für Eurythmisten
und Studenten eines fünften Ausbildungs-
jahres.

*Anmeldung und Auskunft:
Bildungsstätte für Eurythmie Wien
Tilgnerstr. 3, AT-1040 Wien
Tel./Fax +43-1-504 83 52*

Am 15. Oktober 2002 wird wieder eine neue
künstlerische Arbeit in unserem "Studio-
Ensemble" beginnen. Unsere Initiative rich-
tet sich an Eurythmisten, die Interesse ha-
ben, differenzierte Ansätze, vor allem in der
Ton-Eurythmie, zu erüben und zur Auffüh-
rung zu bringen. Auf Wünsche und Vor-
schläge der Teilnehmer wird gerne einge-
gangen.

Künstlerische Leitung Adelheid Petri.

*Genauere Information
Adelheid Petri
Bildungsstätte für Eurythmie Wien
Tel./Fax +43-1-5 04 83 52
Tel. privat: +43-1-3 67 97 03*

SPRACHE

Sprache als Ausdruck der Persönlichkeit

*Berufsbegleitende Weiterbildung in
Sprachgestaltung und Sprachkünst-
lerischer Therapie*

Die zweijährige berufsbegleitende Ausbil-
dung richtet sich an Menschen, die diesen
Umgang mit der Sprache suchen und die
Wirkung ihres Ausdrucks verstärken wollen.
Pädagogisch und therapeutisch Tätige fin-
den Anregung und Vertiefung für ihre be-
rufliche Tätigkeit.

Die Weiterbildung beginnt im Mai 2002. Sie
umfasst 10 Wochenenden und zwei Inten-
sivseminarwochen pro Jahr.

Leitung der Ausbildung: Gabriele Endlich

*Freie Studienstätte Unterlengenhardt
Burghaldenweg 46
DE-75378 Bad Liebenzell-Unterlengenhardt
Tel. +49-7052-92 65-0; Fax +49-7052-92 65-10*

Wachsende Flügel

Ein 10-wöchiger Morgenkurs

in Sprachgestaltung, Eurythmie, Drama und
Geschichten-Erzählen

Da wir uns bewusst sind, dass nicht jeder,
der die Sprache und ihre Schwester, die
Eurythmie, liebt, viel Zeit für eine längere
Ausbildung aufwenden kann, haben wir uns
entschlossen, wiederum ein Grundlagen-
jahr zusammen mit einem neuen Trimester-
Kurs anzubieten.

Auch wird es wieder unsere Sommerschule –
eine Einführung in die Sprachgestaltung –
vom 9. bis 13. Juli, 2002 geben.

Der neue Trimester-Kurs «Growing Wings»
für Sprache und Eurythmie an der Sprach-
schule wird vom 15. April bis zum 28. Juni

2002 stattfinden. Martin Schmandt hat die Sprache übernommen und Diana Fischer die Eurythmie.

*Christopher Garvey, The Speech School,
Peredur Centre for the Arts
West Hoathly Road, East Grinstead, West
Sussex RH19 4NF, GB
Tel/Fax: +44-1342-32 13 30
Email: creativespeech@ukonline.co.uk*

Fortbildung mit Ursula Ostermai

- Wer bedarf einer Wiederbelebung künstlerischen Sprechens, um die täglichen Berufsanforderungen besser zu bewältigen?
- Wer möchte an Grundelementen der Sprech- und Sprachgestaltung arbeiten?
- Wer sucht eine Weiterbildung in der Sprechtechnik von Stimme, Atem und Artikulation?
- Wer möchte Anregungen für seine Unterrichtsarbeit?
- Wer möchte wissen, wo er steht und wie er weiter üben kann?

Dies sind einige der Themen und Fragen, die uns in den letzten Malen zu einer intensiven Arbeit an der Sprache zusammengeführt haben. Die thematische Richtung und Bestimmung ergibt sich aus den Anliegen der Teilnehmer. Wir üben im Einzelsprechen, Chorsprechen und in Übgruppen. Auch dieses Jahr wird Lily Grunau die Eurythmiearbeit übernehmen.

Kursgebühr: CHF 250.-
Beginn: Montag, 21.10.02, 09.00 Uhr
Ende: Mittwoch, 23.10.02, 15.00 Uhr
Kursleitung: Ursula Ostermai

Wenn Sie mitmachen wollen, richten Sie sich bitte an folgende Adresse:

*Dora Gutbrod-Schule für Sprachkunst
Frau Ursula Ostermai
Postfach 701
CH-4144 Arlesheim
Tel./Fax +41-61-701 51 64*

MUSIK

Musik Konferenz 2002 in Cambridge

*Die Harfe: die Musik und die
mündliche Überlieferung*

12. - 16. August 2002 Trinity Hall, Cambridge

Die Komponisten Howard Skempton and Paul Hillier vom «Theatre of Voices» werden wiederum an der Konferenz teilnehmen. Howard Skempton wird die ganze Zeit anwesend sein und über sein letztes Werk für Harfe und Oboe sprechen, das speziell für die Harfenistin Lucy Wakefield und die Oboen- Künstlerin Virginia Shaw von «Okeanos» komponiert worden ist. «Okeanos» wurde eingeladen, ein Harfenkonzert aufzuführen. Paul Hillier wird mit der Sopranistin Else Torp, die von Andrew Lawrence-King vom «The Harp Consort» begleitet wird, ein Konzert geben.

Die Konferenz wird mit «Alte und moderne Balladen» in der Trinity College Chapel eröffnet werden. Paul Hillier wird auch Vorträge halten und zusammen mit Andrew Lawrence-King einen Nachmittag-Workshop veranstalten. Anne Ayre wird Nachmittag-Workshops veranstalten, die sich auf Volksmusik, Balladen und Erzählungen konzentrieren. Heinz Zimmermann wurde wieder als Vortragsredner eingeladen. Christopher Clouder wird über «Erzählen und Gedanke» sprechen. Peter Hilken, der Direktor der Erzähler Gilde in Cambridge, wird über «Die Kunst des Geschichten-Erzählens» sprechen und Nachmittag-Workshops veranstalten. Ein Eurythmie-Abend wird stattfinden, und Maren Stott wird die reiche, bildhafte Qualität der Erzählungen und die einzigartige Musik der Harfe zur Aufführung bringen.

*Elizabeth Carmack, 45 Hills Lane, Ely,
Cambridgeshire, CB6 1 AY, UK
Tel +44-1353-66 38 97*

Email: elizabethcarmack@hotmail.com

Arbeitstage über die Planetenskalen

Gotthard Killian

Sa, 1. und So, 2. Juni 2002
in der Akademie für eurythmische Kunst in
CH-Aesch

Es soll in diesen Tagen gezeigt werden, wie die Planetenskalen die konkreten, intervallischen Grundlagen liefern für die Entwicklung der Musik:

1. Worin besteht für uns heutige Menschen der Zusammenhang zwischen den vorantiken Planetenskalen und den Grundlagen unserer heutigen Musikentwicklung? Und wie kann man heute mit den Planetenskalen umgehen?
2. Wie wurde die eurythmische Anwendung der Planetenskalen durch Kathleen Schlesinger konzipiert und von Rudolf Steiner bestätigt? Und welche Bedeutung für die Kunst der Eurythmie hat diese «Modale Eurythmie» innerhalb der toneurythmischen Angaben Rudolf Steiners.
3. Was sind die musikalischen und mathematischen Zusammenhänge zu den Planeten.

Diesen Fragen werden in ihren Beiträgen nachgehen Ulrich Göbel, Imme Atwood, Jürgen Schriefer, Christian Ginat, Gotthard Killian und Kazuhiko Yoshida, sowie die Arbeitsgruppe der Planetenskalen, München. Gemeinsame Eurythmie mit Imme Atwood, sowie eurythmische Darbietungen durch das Aleph-Ensemble München und Eurythmisten von Dornach und Basel.

Beginn: Sa, 1. Juni, 15.30 Uhr, Abschluss: So, 2. Juni, 12.30 Uhr.

Auskunft und Anmeldung bei:
Gotthard Killian
Baselstr.3, CH-4144 Arlesheim
Tel./Fax +41-61-702 01 05,
E-Mail: killian@tiscali.net

PUPPENSPIEL

Studienkurs für Puppen- und Figurenspiel am Goetheanum

«Erzählen mit Figuren»

Do.4., abends, - So. 7. Juli 2002, mittags
Ein Märchen kann mit verschiedenen Figurenarten zur Darstellung gebracht werden. Wie wirkt es mit Stehfiguren, Handfiguren oder Marionetten? Am Beispiel des Märchens «Der süsse Brei» (Grimm) mochte der Kurs Anregungen zum Spiel mit diesen Figurenarten geben.

Der Kurs umfasst: Märchengespräch, Sprech- und Erzählübungen, Gebärdenübungen, Herstellung von einfachen Stehfiguren aus pflanzengefärbtem Filz (jeder Teilnehmer fertigt alle Figuren für das Märchen «Der süsse Brei» an), Herstellung einer einfachen Marionette aus pflanzengefärbter Seide für dasselbe Märchen, Spielübungen (auch mit einfachen Handfiguren).

Diese Spielarten eignen sich für Kinder im Kindergartenalter. Es sind keine Vorkenntnisse notwendig.

Kursleitung: Monika Lüthi

Kursort: Puppentheater Felicia (Rudolf Steiner-Halde II)

Kurskosten: CHF 290.- (inkl. Material)

Anmeldeschluss: 30. April 2002

Auskunft und Anmeldung:
Goetheanum, Puppenspiel
Monika Lüthi
Postfach

CH-4143 Dornach 1

Tel. +41-61-706 43 49 oder +41-61-706 42 42,

Fax: +41-61-706 42 51

Email: puppenspiel@goetheanum.ch

BIOGRAPHISCHES

«Der Stern ganz da oben, das bist du»

Mariana Brühl (gest. 8. März 1997)

Als ich vor einigen Jahren zum ersten Mal zu einem kleinen Kreis befreundeter Menschen auf deren Bitte über meine Begegnungen mit Dr. Steiner sprach, kam mir zum Bewußtsein, daß es nur noch wenige Menschen gibt, die ihn persönlich erlebt haben. Seither habe ich des öfteren zu Freunden gesprochen, aber deren Drängen, das alles niederzuschreiben, nie nachgegeben. Das gesprochene Wort ist lebendig und nur für die jeweils Anwesenden gemeint. Aber nun, mit zunehmendem Alter, strecke ich endlich die Waffen und gebe nach!

Liebe Leser, bitte nehmen Sie diese Aufzeichnungen so, wie ich das alles als sehr junger Mensch erlebt habe - ich war gerade fünfzehn Jahre alt geworden und hatte eine lange Krankheit hinter mir, von der ich mich nicht erholen konnte. Da niemand mehr Rat wußte, schlug meine älteste Schwester vor, mich nach Stuttgart in das Klinisch-therapeutische Institut zu bringen, vielleicht könnten die anthroposophischen Ärzte helfen. So kamen wir Ende April 1923 dort an. Kaum waren ein paar Minuten vergangen, als eine Krankenschwester ganz aufgeregt in das Wartezimmer kam und rief: «Dr. Steiner wird in zehn Minuten hier sein!» Das war gänzlich unerwartet. Für den Abend war eine Eurythmie-Aufführung der Dornacher Gruppe im Stuttgarter Theater angesagt, und Dr. Steiner hatte sich im letzten Moment entschlossen, mitzukommen. So rief er nach der Ankunft vom Bahnhof aus an, daß er sofort zur Klinik fahren würde. Ich war der erste Patient, der zu ihm geführt wurde. Als die Türe aufging, kam Dr. Steiner sehr schnell mit leichten Schritten mir entgegen, nahm meine Hand und führte

mich hinein. Er ließ die Hand nicht los, sondern hielt sie während der ganzen Zeit - etwa zwanzig Minuten -, die ich bei ihm war. Aber nun geschah das Wunderbare:

Im Moment, als seine Hand die meine berührte, schoß ein Strom wie Feuer durch meinen ganzen Körper, ohne Unterlaß, in immer flutender Bewegung. Und damit verbunden war eine unsagbare Freude: Da ist einer, der sieht dich und nicht diesen armseligen Körper allein! Und mit dieser Freude kam der Wille zu leben, denn ich wollte nicht mehr auf der Erde bleiben; die Schrecken des Ersten Weltkrieges, Revolution, Kap Putsch und all die anderen Übelstände in Deutschland waren zu viel für ein Kind.

Und nun war da Dr. Steiner! Von Zeit zu Zeit wandte er sich an mich und sagte in seiner so gütigen Art: «Hab keine Angst.» Da ich so glücklich war, antwortete ich einmal und sagte: «Aber ich hab gar keine Angst!» Und er erwiderte: «Es ist doch die Angst!» Er meinte die Angst vor dem Leben, aber das verstand ich damals nicht.

Während er mit den Ärzten sprach, sagte er unter anderem, daß die Krankheit zu weit fortgeschritten sei und keine völlige Heilung durch Behandlung erreicht werden könne, doch sollte ich in der Klinik bleiben. Dann fügte er hinzu: «Es wäre gut, wenn sie Eurythmie studieren würde, und heute Abend sollte sie die Aufführung sehen». Da waren die Ärzte ganz entsetzt: «Aber Herr Doktor, sie ist doch viel zu krank, das ist doch nicht möglich!» Und Dr. Steiner antwortete in sehr bestimmtem Ton: «O doch, es ist möglich!»

Und so war es; meine Schwester brachte mich ins Theater. Dr. Steiner hielt eine kurze Ansprache. Was er sagte, weiß ich nicht mehr, aber wie er es sagte! So warm und allumfassend zugleich. Und dann sah ich

zum ersten Mal Eurythmie, und der Entschluß war gefaßt: Ich werde nicht sterben, sondern mein Leben der Eurythmie widmen. Das war die erste Begegnung mit Rudolf Steiner. Ich blieb in der Klinik, und nach etwa vier Wochen kam Dr. Steiner wieder. Doch dieses Mal war alles anders: Die Atmosphäre war gespannt, die anwesenden Doktoren (Dr. Palmer, Dr. Husemann, Dr. Noll und Dr. Peipers) sichtlich nervös. Ich war kaum zur Tür hereingekommen, so sagte Dr. Steiner in strengem Ton: «Das ist nicht das Resultat, das ich erwartet habe.» Nach einigen Fragen stellte es sich heraus, daß die Substanz für die Injektionen nicht jedesmal frisch zubereitet, sondern im Kühlschrank aufbewahrt worden war. Dr. Steiner war sehr aufgebracht darüber, und ich war froh, als ich wieder draußen war!

Das war die zweite Begegnung. Ein Jahr später, 1924, verbrachte ich die Sommermonate bis Dezember in Arlesheim bei meiner Schwester, und nun hatte ich täglich Eurythmie-Stunden im Glashaus. Nach etwa 14 Tagen, als ich den Hügel hinaufging, sah ich Dr. Steiner herunterkommen. Er war tief in Gedanken versunken, man konnte ihn förmlich denken hören. Ich wollte mit einem Knicks an ihm vorüber gehen, aber nein! Dr. Steiner hielt mich an, nahm meine Hand und sah lange und tief in meine Augen. Dann lächelte er und ließ mich gehen. Kein Wort war gesprochen worden, das würde sein Denken gestört haben, aber am nächsten Tag, als ich zum Glashaus ging, sagte meine Lehrerin zu mir, ich solle hinauf in die Schreinerei gehen, Frau Dr. Steiner wolle mich sehen. Da ich noch nie Frau Dr. Steiner begegnet war, schließe ich daraus, daß Herr Doktor zu ihr gesprochen hatte über mich. Sie unterbrach die Probe, die gerade stattfand, und ich mußte für sie ein Gedicht eurythmisch improvisieren. Darauf wurde ich prompt einer Gruppe von drei Eurythmistinnen eingegliedert, die unter der genialen Leitung von Tatiana Kisseleff arbeiteten. Das war eine wunderbare Zeit!

Und nun begannen die Sommerwochen 1924, als Doktor Steiner täglich einige Vorträge hielt, dazwischen Menschen aus aller Welt empfing, rastlos ohne Unterlaß. Es war während dieser Zeit an einem Sonntag-nachmittag, als ich während der Pause einer Eurythmie-Aufführung eingezwängt stand zwischen Gruppen von Erwachsenen, die angeregt miteinander sprachen. Da sah ich Dr. Steiner aus seinem Atelier herauskommen; mit schnellen und leichten Schritten wand er sich durch die Menschenmenge zur gegenüberliegenden Tür, die zu den Garderoben hinter der Bühne führte. Niemand außer mir bemerkte ihn. Er hielt schon die Türklinke in der Hand, hielt inne, wartete eine Weile und dann drehte er sich blitzschnell um und sah mir tief in die Augen. Dieses Mal mit ungeheurem Ernst und sehr lange, er schien durch und durch zu sehen. Ich begann zu zittern an allen Gliedern, da brach Doktor Steiner in ein beinahe spitzbübisches Lächeln aus, winkte fröhlich mit der Hand - und war verschwunden. Es war das letzte Mal, daß ich ihn sehen durfte.

Nicht lange danach, am 28. September, hielt Dr. Steiner die letzte Ansprache. Ich wartete am Gartentor auf die Rückkehr meiner Schwester, die zu dem Vortrag gegangen war, und fragte mich, warum die Menschen, die zurückkamen, so ernst aussahen und mit sehr gedämpften Stimmen sprachen. Dann hörte ich, daß Dr. Steiner krank war, lange Pausen einschalten und seinen Vortrag verkürzen mußte.

Von da an lag er in seinem Atelier. Und nun begann etwas unglaublich Schönes, das Erlebnis vollkommener Harmonie: Wir vier Eurythmistinnen übten auf der Bühne unter Tatiana Kisseleffs Leitung; in einer Ecke des Zuschauerraums spielte jemand Klavier; in einer anderen Ecke arbeiteten Sprachgestalter; in der Mitte des Saales hatten einige Eurythmistinnen je ein paar Meter für sich zum Üben, und keiner störte den andern! Im Gegenteil, je mehr Menschen kamen zum Arbeiten, je mehr freuten wir

uns. Das war nur möglich, weil jeder Doktor Steiners Anwesenheit spürte. Während er in seinem Atelier lag, war er im Geiste immer mit uns, helfend und vollkommene Harmonie verbreitend.

Inzwischen wurde es Dezember. Meine Mutter kam, um mich nach Deutschland zu holen. Am Tag zuvor, dem 7. Dezember, durfte ich zum letzten Mal an der Auf-führung teilnehmen. Wir führten unter anderem auch ein Gedicht von Albert Steffen auf, basierend auf dem Penta-gramm. Während ich geschminkt wurde, kam Tatiana Kisseleff mit dem noch nassen, riesigen Programm in die Garderobe, auf dem in der linken obersten Ecke ein Fünf-Stern-Eck gemalt war, und sagte zu mir: «Das ist es, was Doktor Steiner dir sagen läßt: *Der Stern ganz da oben, das bist du, und das sollst du nie vergessen.*» Es waren die letzten Worte Doktor Steiners an mich gerichtet. Ihr wahrer Sinn ging mir erst viel später auf.

Am nächsten Tag fuhren wir zurück nach Deutschland, und nun folgte eine melancholische Zeit. Ich konnte und wollte mit niemandem über meine Zukunftspläne sprechen. Als ich wieder einmal in tiefes Grübeln versunken war - wie kann ich je Eurythmie studieren? -, da fiel mein Blick auf eine offene Zeitung, die vor mir auf einem kleinen Tischchen lag. Wie von einem Magneten angezogen las ich eine kurze Notiz in kleinster Druckschrift: Der Gründer der Anthroposophischen Gesellschaft, Rudolf Steiner, ist gestern in Dornach, Schweiz, gestorben.

In der folgenden Nacht hatte ich einen Wach-Traum: Ich sah Doktor Steiner, eine riesenhafte Gestalt, gekleidet in ein strahlend rotes Gewand mit goldenem Schleier, einen goldenen hohen Kopfschmuck auf dem Haupt; er machte den Laut «I» in eurythmischer Gebärde, und sein rechter Arm schien bis in die Sterne zu reichen. Zugleich hörte ich eine mächtige Stimme ertönen, die aus allen Richtungen zugleich

zu kommen schien: «Von Dir stammt Licht und Kraft/Zu dir strömt Lieb und Dank.»

Viele Jahre später, während meiner Tätigkeit als Eurythmistin in Wynstones School, GB, wollten mich manchmal die Kräfte verlassen. Schließlich war ich für etwa 40 Jahre die einzige Eurythmistin und unterrichtete alle zwölf Klassen sowie Lehrer, Eltern und Freunde der Schule. Während der Ferien fanden Konferenzen statt, oder es wurden Aufführungen vorbereitet, mit denen wir in verschiedene Städte Englands reisten. Dann die Einstudierung der Weihnachtsspiele und vieles andere. So kam ich manches Mal todmüde am Abend nach Hause und dachte: «Ich kann nicht so weiterleben, ich muß Wynstones verlassen.» Da hörte ich plötzlich Dr. Steiners warnende Stimme: «Der Stern ganz da oben, das bist du, und das sollst du nie vergessen». Und dann wußte ich, Doktor Steiner hat mir mein Leben wiedergegeben, und es muß erfüllt sein mit der Aufgabe, Eurythmie zu säen in Menschen, die dieser Nahrung notwendig bedürfen. Ein Wort Dr. Steiners kann Kraft geben für das ganze Leben. Und so bin ich nun fast ein halbes Jahrhundert in Wynstones und unterrichte zwar nur noch Erwachsene, aber mit viel Schwung!

*Zuerst veröffentlicht im Rundbrief des
Ita Wegman-Fonds für soziale und
therapeutische Hilfstätigkeiten
Arlesheim 1990*



Margarete Proskauer mit Neunzig Jahren

Maren Stott, GB-Stourbridge

Als wir diesen Sommer in Dornach waren, besuchten wir Frau Proskauer in ihrem kleinen Haus im Amselweg unterhalb des Goetheanums. Ohne weiteres wurden wir von ihr mit strahlendem Gesicht ins Haus hineingezogen. «Ich bin gerade dabei Eurythmie-Formen zu zeichnen; schau Dir das mal an!» sagte sie, während sie Steiners Notizbuch-Eintragungen zu ihrem geliebten Toneurythmie-Kurs aufschlug und auf die S-förmigen kleinen Zeichnungen auf Seite 31 deutete. Sie meinte: «Ich habe mich immer über das hier gewundert, sieht es nicht wie Mozart aus?» Und inspiriert von diesen drei kleinen Zeichnungen im Notizbuch (Nr. 494) fing sie an, Formen für drei Eurythmisten zum Andantino von Mozarts *Fantasie in c-moll* (KV 475) zu entwickeln.

Während zwei Stunden lebhaften Gespräches, wobei sie viel mit Gesten demonstrierte, oft mit den Händen und Armen über oder sogar hinter dem Kopf, zeigte sie wie beweglich und wie interessiert sie mit den Fragen der Eurythmie lebt und hilfreichen Rat zum Stand der Eurythmie heute geben kann. Man kann sich fragen: Habe ich das alles früher schon gehört? Nun, vielleicht –

aber *heute* scheint es mir noch viel mehr relevant zu sein! Eine ihrer schönsten Bemerkungen war: «Du mußt natürlich alles durch und durch bis in's Detail üben, und dann – improvisieren!» (sie meinte natürlich die wiedergeborene Spontanität, die «zweite Unschuld», die aus künstlerischer Übung entsteht). So war es, wie ich mich an meine alte Lehrerin erinnerte, – niemals pedantisch, immer schöpferisch tätig, mit größtem Respekt für die Gabe der Eurythmie und für ihren Gründer.

Bei ihr ist keine blinde Verehrung zu finden, sondern eine tatkräftige, kreative Anerkennung! Wo gibt es solche Künstler heutzutage? Dieser kurze Besuch war für mich der Höhepunkt des ganzen Eurythmie-festivals am Goetheanum im Sommer 2001.

BUCHBESPRECHUNGEN

Ernst Moll

«Die Sprache der Laute. Buchstaben-Namen und - Zeichen alter europäischer Alphabete im Lichte geisteswissenschaftlicher Erkenntnisse.»

Verlag Engel & Co, Stuttgart 2001. 496 S.,
EUR 49.-

Daniel Hartmann

In der Eurythmie wird der gesamte Organismus des Menschen als Kehlkopf aufgefasst. Der Mensch ist das Organ der Sprache und stellt, wenn er eurythmisiert, diese in Worten, in Lauten sichtbar dar. Steiners Intention dafür ist, die Laute gefühlsmäßig zu erfassen; dazu gibt er ihnen seelische Charakteristika. Sie fügen sich dann zum Wort, dem eine solche Bedeutung innewohnt, die aus dem inneren Empfinden des Menschen kommt. Das Verhältnis von Lautempfindung und Lautbedeutung zu untersuchen, heißt, eine neue Bedeutungslinguistik zu schaffen. Der Sinn, der Begriff eines Wortes ergibt sich dann aus dem menschlichen Lauterlebnis. Können diese Lautbedeutungen aber für alle Sprachen, für alle Alphabete universal gelten? Dazu muss die Herkunft der Laute gefunden werden, wofür eine geistgemäße Etymologie nötig ist. Eine solche umschrieb der Sprachforscher Ernst Moll in seinem Werk «Die Sprache der Laute». Es war zuerst 1968 erschienen, war viele Jahre vergriffen und konnte jetzt in kleiner Auflage als Reprint wieder erscheinen. Moll machte es sich zur Aufgabe, den geistigen Ursprung der Laute, des Wortes zu finden und fragte, warum ein *Begriff* sich in verschiedenen *Worten* ausdrückt. «*Wir stellen die [...] Frage nach der Wortentstehung selber.*

*Nicht nur wird das gegebene Wort erschlossen; auf die Entstehung desselben und seine Bildegesetze als solche wird der Blick gerichtet. Es wird gefragt: Was heißt es überhaupt, dass wir verschiedene Worte, verschiedene Dialekte, Sprachen haben? Warum sagt für denselben Begriff der Deutsche <Gott>, der Slawe <bog>, der Lateiner <deus> oder der Hebräer <el> ? [...] Wie gerade dieses Volk und kein anderes irgend eine Sache erlebt, das tut sich kund in den verschiedenen Sprachen. [...] Der Deutsche erlebt den Gott als Schöpfer, der Slawe erlebt den Gott als Beschützer, der Lateiner als den Richter und der Hebräer erlebt ihn als Gott des Allmächtigen. Das sagt uns die Sprache durch die Laute <Gott>, <bog>, <deus>, <el> ». Damit ist eine kühne Aufgabenstellung gegeben: Moll wollte eine Verbindung zwischen Laut und Begriff finden, die für alle Sprachen einheitlich gilt. Das Buch ist nicht zu wissenschaftlich ausgearbeitet. Moll ging nicht sehr systematisch vor. Er hat zwar als Kapitelüberschriften die jeweiligen Buchstaben-Namen, springt aber zwischen den Sprachen fortwährend hin und her und zitiert immer wieder Steiner. Die Quellenangaben sind nicht exakt. Insofern sollte der dicke Band mit etwas Umsicht benutzt werden. Das Buch ist Molls Lebenswerk, in dem der Sprachbegeisterte selbst ein Leben lang immer wieder nachschlagen wird. Die Stofffülle ist immens. Freilich bleibt es fraglich, ob es möglich ist, eine alle Sprachen verbindende Einheit von Laut und Bedeutung zu finden. Ein Schwachpunkt m.E. ist auch, daß Moll gar nicht dazu vorstößt, die Laute in ihrer angemessenen Lautschrift wiederzugeben, sondern dabei bleibt, sie in ihren überlieferten Schriftzeichen darzustellen. Damit werden die Laute, die doch *tönen* und *resonieren*, weiterhin *zeichnen* und *bildhaft* aufgefasst. (vergl. den Aufsatz*

«Anmerkungen zu den Konsonanten vom Gesichtspunkt der Lautsprache», Rundbrief Michaeli 2001, S. 32 ff.)

Dennoch: Das Buch will von Eurythmisten und Heil-Eurythmisten, von Sprechern und allen, die schöpferisch mit der Sprache umgehen, studiert werden. Man kann darin die *Geschichte eines Lautes* erfahren und weiß dann, woran man mit seinen Bemühungen anknüpft.

Eurythmische Grundlagenarbeit

Werner Barfod

«Tierkreisgesten und Menschenwesen – Ein Weg zu den Quellen der Eurythmie»

Verlag am Goetheanum, 1998

Barbara Wagner

Mit diesem Buch offenbart Werner Barfod sein tiefes Eindringen in die schöpferischen Kräfte der Eurythmie, aber auch seinen Willen, mit spirituellem Verständnis dieses Wesen Eurythmie zu durchdringen, in dem viele ansonsten träumend und schlafend im Pädagogischen, Künstlerischen und Therapeutischen schaffen. Ein vollkommener Kreis, eurythmisch gesehen, hat es mehr mit einer Lemniskate zu tun, wurde in diesem Buch geschlossen: von außen nach innen, von innen nach außen.

Werner Barfod geht vom «Tierkreis in der Eurythmie» aus und den Farbgesten, die in ihm liegen, und kommt über die Tierkreisgeste zu den Grundbildentitäten der Krümmen und der Geraden, als Spirale und Strahl. Er zeigt nun, wie die spiralige und strahlige Bildekraft auch in den eurythmischen Gesten des Tierkreises zu finden ist, im Tag- und Nachtbogen, in Spiral- und Strahlkräften je sechsmal.

Wenn dann die Lautgebärden der Konsonanten im Tierkreis betrachtet werden, in Verbindung mit der spiraligen und strahli-

gen Bildekraft, zeigt sich, wie auch in diesen Gebärden die beiden Grundformkräfte wirksam sind. Dazuhin gibt es eine exakte Gliederung unter den Lauten, die doppelt auftreten (F/V, T/D, B/P, C/CH, S/Z, G/K) und den einfachen Lauten (H, R, W, N, M, L), wobei diese von den Bildekräften nochmals geteilt werden und sich so vier Dreiergruppen jeweils ergeben.

Anschließend an diese Betrachtung schaut Werner Barfod die «Zwölf Stimmungen» des Tierkreises in den Worten Rudolf Steiners in sieben Prozessen jeweils an. Dieser siebenstufige Weg geht von innen nach außen, von der Wesensoffenbarung des Lautes zum Laut hinter den Erscheinungen in der Natur, von den Kräften der Sonne zu denen des Mondes. Wobei er bei der Betrachtung von außen nach innen geht, also vom sinnlichen Wahrnehmen in den Naturkräften zur Wesensoffenbarung, die in der jeweiligen Strophe der Tierkreisstimmung erscheint. Erstaunlich zeigt sich dann auch, wie bis ins Grammatikalische von Imperativ- (Befehls-), Indikativ- (Aussage-) und Konjunktivformen (Wunschformen) diese Wortstimmungen geprägt sind und so den jeweiligen Laut noch sprachlich-farbig bekräftigt erscheinen lassen, und wie damit die jeweilige Bildekraft, ob spiralig oder strahlig, zusammenklingt.

In der Mitte der ganzen Auseinandersetzung – in der Umstülpungsphase der Lemniskate, eurythmisch-bildhaft gesprochen – kommt dann «Der Tierkreis als Gesamtkomposition» zum Sprechen.

Angeschlossen daran sind dann noch Gedanken und Offenbarungen, die durch die Laute der Konsonantenfolge im Tierkreis sich finden. Wird die eurythmisch-konsonantische Evolutionsreihe dabei zugrundegelegt, erscheint Erstaunliches, weil wieder die Drei und die Vier zu finden sind. Es sind zwölf Laute, wobei das W mit dem Widder ausgespart ist und der Löwe mit D/T zweimal erklingt. Und die Eurythmiefiguren der Konsonanten, die «en face» und «en profile» sich darstellen, teilen, im Tierkreis liegend,

diesen exakt in zwei Hälften, wobei es eine Ausnahme gibt, das K im Schützen.

In einem weiteren Abschnitt wird nun gleichsam der Kreuzungs-Punkt der Lemniskate erreicht, da wo «im Nichts das All zu finden» ist oder auch mit Werner Barfod formuliert: Die Quelle für alles Gestaltete finden wir im Tierkreis. Es wird gezeigt anhand von Aussagen Rudolf Steiners, wie das Urbild des Menschen vom Haupt bis zu den Füßen im Tierkreis ausgebreitet liegt als Kreis, als Ganzes, als eines: Füße und Haupt berühren sich zwischen Widder und Fische. In diesem Kapitel wird auch der Zusammenhang der zwölf Sinne mit dem Tierkreis angesprochen, und da taucht ein Widerspruch auf: Wenn der Mensch mit seiner Leibgestaltung im Tierkreis-Rund liegt, warum sollten dann die Sinne diesem wahren Rund nicht ebenso beigeordnet sein? Erscheint das beim lebendigen Damit-Umgehen nicht wahrhaftiger als die Lemniskatenform, in der Werner Barfod die Sinne anordnet? Aber deutlich wird, wie künstlerisch die Welt geschaffen ist und nicht systematisch. Der Widerspruch weckt auf. Erkennen ist nicht bloßer Gedanke, Erkennen ist atmender Wille, lebendiges Fühlen, kraftendes Denken, ist Leben, das sich dem Tod entreißt! Alle Sinne sollen erwachen für den Sinn der Welt! Der weitere Weg, den Werner Barfod nun beschreibt, umfaßt den Weg nach außen, die zweite Hälfte der Lemniskate: die Werkwelt und die künstlerischen Gestaltungskräfte. Ausgehend von der handwerklichen Arbeitswelt wird durch den ganzen Tierkreis die entsprechende Tätigkeit bildhaft beschrieben und dann mit den Lautbewegungen in Verbindung gebracht. Beide Bewegungen nähern sich in der gestalteten Gebärde. Rhythmus verbindet sie als musikalisch-klingendes Erleben. Im Rhythmus finden sich die Parallelen von Arbeit und künstlerischem Tun. Wo der Rhythmus wegfällt, trennen sich beide: Arbeit fällt aus dem Lebensprozeß heraus und die Kunst steht mit diesem nicht mehr in Beziehung.

Aus dieser Schau des Zusammenklingens der Arbeitsbewegungen mit den Lautgebärden im Menschen entwickelt Werner Barfod wichtige grundlegende Gedanken für Eurythmisten, die zu erfassen und übend damit umzugehen es ermöglichen könnten, die Eurythmie als eine soziale Kunst in das Leben zu stellen. Er zeigt in sieben Stufen auf, welcher Prozesse es bedarf, daß eine eurythmische Gestaltung das ganze «Werkzeug», das heißt den Leib in der Bewegung, die atmende Seele und die eurythmischen Kunstmittel oder die künstlerisch-technischen Grundlagen ergreifen kann und so im schaffenden Moment Kunstwerk wird.

An der Schwelle steht heute jeder schaffende Künstler mit seinen Mitteln. Die Eurythmie ist selbst aus dieser Schwellensituation herausgeboren. Wir sollen noch darin aufwachen – miteinander! Sich dabei zu helfen, bedeutet auch eurythmisch-künstlerisch weiterzukommen. Stars und Genies im alten, vergangenen Sinne kann es naturgemäß eigentlich in der Eurythmie nicht mehr geben. Zwischen uns soll ein Empfinden für das gemeinsam zu Gestaltende da sein, das ist ein Kunststück! Es ist Geistesgegenwart im Schaffen. Durch solches Üben könnte es auch gelingen, die Eurythmie bei einer Darbietung zwischen Publikum und darstellenden Künstlern gegenwärtig erlebbar zu machen als gemeinsamen real-erfahrenen Innenraum, sinnlich-sittliches Erlebnis.

In den weiteren Abschnitten findet Werner Barfod zu einem eigenen eurythmischen Grundthema: der Frage nach der dramatischen Eurythmie. Er verbindet dazu die einzelnen Tiere im Tierkreis mit den zwölf Urtechniken unserer Werkwelt. Im Nachempfinden der wirkenden Kräfte findet sich auch die Beziehung zum Laut. Und im weiteren lassen sich so Gestaltungskräfte für ein differenziertes Üben mit dramatischen Texten finden. Ein Beispiel wird dazu gegeben mit Goethes Gedicht «An Schwager Kronos». Um diese Gestaltungskräfte noch feiner bis in die Gebärden differenzieren zu können,

knüpft er dann an die sechs Dialoggebärden an, die Rudolf Steiner für die Sprachgestaltung herausgearbeitet hat im Zusammenhang mit der griechischen Gymnastik. Wenn diese sechs Dialoggebärden im Tierkreis mit ihren polaren, auf der Achse gegenüberliegenden Tierkreisgesten in eine Verbindung gebracht werden, wie es die Polaritäten Ich und Welt, Umkreis und Mittelpunkt darstellen, lassen sich noch feinere Unterschiede, zwölf qualitativ differenzierte Sprachgebärden finden. Auch hier werden Beispiele gegeben. Damit ist die Lemniskate geschlossen und Werner Barfod weist mit einem Absatz aus dem Leitsatzbrief Rudolf Steiners vom 25. Okt. 1924 auf den Grundimpuls seiner Darstellung hin: «Das göttlich Geistige kommt im Kosmos in den folgenden Etappen auf verschiedene Art zur Geltung: 1. durch seine ureigene *Wesenheit*, 2. durch die *Offenbarung* dieser *Wesenheit*; 3. durch die *Wirksamkeit*, wenn die *Wesenheit* aus der *Offenbarung* sich zurückzieht; 4. durch das *Werk*, wenn in dem erscheinenden Weltall das Göttliche nicht mehr ist, sondern nur dessen Formen.»

Als Grundlage für alles eurythmische Üben gliedert dann Werner Barfod die eurythmischen Kunstmittel in zwölf Metamorphosen. Sie gehen von den «Bewegungsquellen» aus, über das Schreiten, die Lautgebärden und «Sprachformen» zu den «kosmischen Gebärden in der Eurythmie» bis zu den «Quellen der Kunstmittel in der Eurythmie-meditation». Auch diese zwölf Metamorphosen können wieder in vier Gruppen zu je drei Stufen gegliedert werden.

Als Ausblick auf eine zukünftige Eurythmie blickt Werner Barfod noch auf die «eurythmischen Meditationen» des IAO und TAO. Es zeigt sich, daß die Eurythmie selbst eine «durchchristete Kunst» ist (wenn man solch einen Begriff überhaupt nehmen kann). Das könnte aber auch heißen, daß alles Gegen-einander, was heute so leidvoll oft im eurythmischen Bereich noch zutage tritt, bei einem vertieften Üben sich lösen kann und die Polaritäten in ein schöpferisches Sich-

Befruchten kommen könnten.

Im Anhang des Buches sind dann noch Zeichnungen von Aniko Keleti und Gabriela de Carvalho zu den zwölf Arbeitsbewegungen fein ausgeführt.

Mit diesem Buch tritt Werner Barfod ganz als aristotelischer Systematiker hervor. Die Eurythmie wird durchdrungen vom Gedankenlicht und erstrahlt so als kristallklare Formgestalt, in der der kosmische Mensch aufleuchtet, wie er im Leibesmenschen eurythmisch-bewegt zur Erscheinung kommt. Es ist erlebbar, daß alles aus empfundener Bewegung kommt, in der Schrift jedoch nur Fragment bleiben kann.

Dieses klare System nun auf Übung und Ausbildung anwenden zu wollen, kann auch eine Gefahr bedeuten. Eigenes Üben und Ausbilden ist eine Kunst und kann nicht System werden! Sonst wird das werdende Menschenwesen vom Kopf vergewaltigt, das individuell seinen Weg sucht und suchen muß. Die eigene Erfahrung und die fragende Suche nach dem hier umfassend Ausgeführten muß als Grundlage für alles künstlerische, therapeutische und pädagogische Tun die Basis bilden. So wird es im eurythmischen Tun und nicht im gedanklichen Nachvollziehen seine Bedeutung gewinnen. Gerade der Kunst und insbesondere der Eurythmie kommt heute die Aufgabe zu, dem Menschen eine wache Empfindsamkeit für alle zerstörerischen Kräfte der modernen technischen Welt lebendig zu erhalten oder auch wieder lebendig zu machen, damit ein bewußtes Ringen mit diesen Kräften einsetzen kann, unter denen heute Mensch und Natur schon vielfach leiden und erkranken. Ob die Eurythmie der Zukunft gemäß erübt und ausgeübt wird, kann sich an dieser Fragestellung mehr und mehr zeigen. Das wird ein gemeinsames Üben sein und nicht nur Studium! Jenes kann «zur praktischen Arbeit anregen», wie Werner Barfod in seinem Vorwort schreibt.

aus: «*Wege mit Erde, Ich und All*» Nr. 1/2002.

Wege-Verlag, Freiburg

VERÖFFENTLICHUNGEN

«Black Earth: A New Mystery Drama»

von Christopher Marcus

Temple Lodge, London, 104 S., 8 Farbfotos,
£8,95

Alan Stott, Stourbridge

Wie auch immer die Inszenierung von BLACK EARTH 1998 aufgenommen wurde, ob Begeisterung, Schock, fragendes Interesse oder alles zusammen ausgelöst worden ist – mit der Herausgabe des Textes kann diese Erfahrung überprüft werden. Wie sieht es jetzt aus, wenn die gesprochenen Worte, die Farben, die Klänge und die Bewegungen der Aufführung nur noch Erinnerungen sind? Nun gut, für einen Leser allerdings ist das Buch eine erfreuliche Überraschung. Nach dem Sturm von irrelevanten, albernen und eingebildeten Reaktionen bis hin zu Zustimmendem und Positivem, nach all den Erwartungen und Enttäuschungen können wir den Text selber lesen. Was kann da nun erfahren werden?

Die Herausforderung, die Technologie zu humanisieren, könnte als sehr spezialisiert, unwichtig oder faszinierend erscheinen, aber gewiss ist es eine brennende, aktuelle Frage. Die Entscheidung, dieses Problem in den Mittelpunkt des Dramas zu stellen, als das Projekt einer Gruppe von Menschen, ist sicherlich berechtigt. Haben wir erwartet, dass dieses Spiel unseren aktuellen technologischen Alptraum auflösen wird, oder dass es wenigstens den zeitgemässen Nerv berührt in einer *Aufführung*, die «die geistigen Dimensionen menschlicher Existenz erforscht»?

Im kurzen Anhang über Mysteriendramen (S. 104) wird das griechische Drama kurz erwähnt, nicht aber das mittelalterliche Mysteriendrama; weiterhin der Versuch, die Londoner zur Zeit der Königin Elisabeth

durch Shakespeare zu erziehen, oder der Wagnerianische Versuch, mit Mythologie ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, sowie die Dramen von Albert Steffen oder die Versdramen von T. S. Eliot. Es wird eine Seite über Rudolf Steiners «Dramatisches Erforschen der Geistigkeit» angeführt, indem «einer Gruppe von Menschen gefolgt wird, die auf der Suche nach Geistesentwicklung sind». Die Erfahrung, in Steiners Mysteriendramen Regie zu führen, hat hier die deutlichsten Spuren hinterlassen.

BLACK EARTH versucht also nicht, eine moderne Version von Shakespeares konfliktreichen Königen zu sein und auch nicht, eine Gegenwartsversion eines mythologischen Themas darzustellen. Eine zeitgemäße Situation mit komplizierten sozialen Verhältnissen wird hier nach seinem geistigen Gehalt erforscht. Nach Steiner gebraucht Marcus einige dramatische Darstellungen innerer Begebenheiten: Luzifer und Ahri-man erscheinen, Doppelgänger, Seelenkräfte ..., er versucht jedoch nicht, das Thema früherer Erdenleben zu entwickeln über gewisse Wahrnehmungen hinaus dargestellt in der 3. Szene. In der Besetzung finden sich eine Dozentin, die hellsehend ist, ein hellsehendes Wunderkind, ein Industrieller und Finanzier, ein Verwaltungsberater und eine PR-Beraterin. Der ringende Computerdesigner/Künstler Raphael und seine Partnerin Christella, eine Malerin, rufen den Vergleich von Johannes und Maria aus Steiners Dramen hervor. Dass sie jedoch längst nicht so ausdrucksstark sind, ist kein Wunder. Kein Schriftsteller kann es letztendlich umgehen, aus seinem eigenen Leben zu schreiben. Auch Steiner musste seine Rollen auf echte Personen gründen – in seinem Fall bedeutende Persönlichkeiten.

BLACK EARTH wurde wegen Unzulänglichkeiten in der Handlung, der Entwicklung der

Charaktere und geringer Anzahl der Dialoge kritisiert. Die Frage bleibt, ob unsere Eindrücke von unseren Erwartungen beeinflusst werden, oder ob wir wirklich den Versuch für sich selber sprechen lassen. Wir haben hier jetzt eine weitere Gelegenheit dafür.

Anerkennend soll auch an dieser Stelle die Editionsarbeit von Richard Ramsbotham erwähnt werden.

Eine skizzenhafte tägliche Handlung ist für das Theater von Vorteil. Einige beeindruckende, geniale Szenen in der Inszenierung von 1998 beruhten auf originellen Bewegungskonzepten und wirksamer Musik. Wenn wir den Text lesen, sind wir auch frei, die Einzelheiten der Geschichte auszufüllen. Der Leser mag sich jedoch fragen, ob die Mischung von Talent, Schönheit, Witz und Einsichten sowie auch Naivität und einigen ambitionsreichen Aspekten, die vorhanden sind, nicht eigentlich ein ziemlich genaues Bild der neunziger Jahre zeichnet? Das Ringen des Hauptdarstellers erscheint mir im Buch glaubwürdiger. Die Situation, die sich hier eröffnet, hängt sehr von der Anwesenheit, der Mitarbeit und den Entscheidungen der anderen ab. Gibt es zu viel «Hellsehertum», um glaubhaft zu erscheinen? Will damit vielleicht ausgedrückt werden, dass wir heutzutage alle unvollkommene Genies sind? Diejenigen, die «Perfektion» oder ein romantisches Schauspiel erwarten, werden vielleicht anfangen, in den Prozess des Dramas einzusteigen, indem sie anfangen, sich selbst sinnvolle Fragen zu stellen.

Das Wichtigste an diesem Buch ist der Versuch, den Stier bei den Hörnern zu fassen. Wenn es «scheitert», so ist es in guter Gesellschaft: das Shakespeare-Theater «scheiterte» (Das Restaurations-Theater war ganz etwas anderes); Wagnerianisches Musikdrama «scheiterte»; Steiner, Steffen, Eliot «scheiterten» auf verschiedene Weise. Natürlich gehen die Traditionen weiter und wir wollen sie nicht aufgeben, aber von

einem populären Mysteriendrama ist man noch weit entfernt.

Nachdem man das Buch BLACK EARTH gelesen hat, entsteht die Frage, ob Christopher Marcus sich frei genug fühlen wird, weiterhin zu forschen und das zu verfolgen, was hier begonnen wurde, oder ob das Spiel als historischer Versuch in dem verhängnisvollen Jahr 1998 angesehen werden soll, auf dem Gebiet der Mysteriendramen ein neues Kapitel aufzuschlagen – für all diejenigen, die im 21. Jahrhundert nachkommen werden.

Zum Erscheinen von Hans Ulrich Kretschmers
«Grundlagen der Toneurythmie»

Werner Barfod

Dieses Buch wendet sich an alle musikalisch-eurythmisch Interessierte. Die Arbeit zur menschenkundlichen Vertiefung der Toneurythmie ist gerade jetzt in dieser Umbruchzeit wesentlich. Es ist zu hoffen, dass auch im praktisch eurythmischen Tun dieser Arbeitsweg viele Freunde findet. Der ganze Mensch soll heute in Erscheinung treten in der Kunst und besonders differenziert in den Stilen der Zeiten macht sich diese Forderung geltend. Dazu will diese Arbeit auch neue Wege und Arbeitsweisen im Umgang mit den eurythmischen Darstellungsmitteln aufzeigen. Es ist zu hoffen, dass die Arbeitsweise in Werkstatt, Ausbildung und Bühne überall offene Türen findet.

Ankündigung – Neuerscheinung

Werner Barfod

In der Reihe der Veröffentlichungen zur Eurythmie – ihren Grundlagen, Hintergründen und Anwendungen – hat Rosemaria Bock wiederum eine Reihe Themen aus der Eurythmie in der ihr eigenen gründlich-lebendigen Schreib- und Arbeitsweise veröffentlicht: «*Studien zur Menschenkunde des Eurythmieunterrichts*».

Immer wichtiger werden die vertiefenden Studien in eurythmisch-menschenkundlichem Umkreis für den heute in der Eurythmie Tätigen. Ganz umfassende Grundfragen zur Aufrechten, Raumgestaltung, Formenwelt und Gebärdensprache werden beleuchtet, wie auch ganz spezifische Übungen wie IAO und TAO, das Wort Ich und Hilfreiches zum Unterrichten. Eine Hilfe für die Arbeit heute, um die Substanz der Eurythmie zu pflegen.

Übungswege zu den Quellen der Eurythmie

Ein Arbeitsbuch von Norman Francis Vogel mit Aufzeichnungen aus dem Unterricht von Anne-Maidlin Vogel

Verlag am Goetheanum

Steven Kicey, CH-Marbach

Was für eine Fundgrube! Sorgfältig verpackt findet man die Quintessenz einer der Eurythmie gewidmeten Lebenszeit (oder besser gesagt von zwei Lebenszeiten!) in diesem reich illustrierten Buch. Ein erfrischend offener, umgänglicher Stil, durchzogen mit Bemerkungen von zeitgemässer aphoristischer Knappheit lädt den Leser ein, an einem Dialog mit eigenen aktiven Entdeckungen teilzunehmen.

Der erste Teil ist der Lauteurythmie gewidmet. In einer Reihe kurzer selbständiger

Kapitel spricht der Autor eine Fülle von Themen an, die von einzelnen Lauten, Elementarwesen und seelischen Stimmungen bis zu den Planeten und dem Tierkreis reichen. Das Grundthema des Rhythmus in all seinen vielfältigen Aspekten wird wie ein roter Faden eingewoben. Speziell erwähnenswert ist das Kapitel, welches die Rhythmen der Gebärde in Wort und Phrase behandelt und durch die Arbeit von Marguerite Lundgren inspiriert ist.

Im zweiten Teil des Buches werden verschiedene Elemente der Toneurythmie untersucht. Hier ist das verbindende Thema das der Polaritäten und ihr qualitatives Zwischenspiel. Es werden z.B. die harmonischen Intervalle im Hinblick auf ihre Beziehung zu den ersten drei Strophen des Grundstein-Spruches beleuchtet. Der Autor macht auch im Speziellen auf die Beiträge von Friedl Thomas zur Entwicklung der Toneurythmie aufmerksam.

Das Buch ist Anne-Maidlin Vogel gewidmet und der Schlussteil besteht aus einer Auswahl von erfreulich offenen Unterrichtsaufzeichnungen aus ihrer Arbeit im jeweils ersten Jahr der Eurythmie-Ausbildung in Stourbridge, England, ergänzt mit einem kurzen biographischen Abriss. Diese Notizen gewähren anregende persönliche Einblicke in die Möglichkeiten der Arbeit aus den Quellen der Eurythmie heraus.

(Aus dem Englischen von Jan Pohl)

Johannes Starke

Studien nach Skizzen und Angaben Rudolf Steiners für die Eurythmie

Studie 1:

Die eurythmischen Tierkreisgebärden und Konsonanten im Zwölfarbenkreis

Studie 2:

Die eurythmischen Planetenbewegungen und Vokale im Siebenfarbenkreis

Farbige Kunstdruckblätter in drei Formaten

klein (34 x 36 cm)	CHF 24,-/Eur 14,50
mittel (60 x 62 cm)	CHF 34,-/Eur 19.50
gross (90 x 95 cm)	CHF 44,-/Eur 24,50

*Erhältlich bei Johannes Starke
Eidmattstr. 55, CH-8032 Zürich*

Studienmaterial

Einen konstruktiven Beitrag zur Diskussion zwischen Eurythmie und Pädagogik bietet die Broschüre mit dem Titel: «Die Führung des Willens – dargestellt an den Strukturformen der Laute – verdeutlicht durch die Betrachtung der Eurythmiefiguren – unter dem Gesichtspunkt einer psychologischen Physiologie» von Dietmar Ferger, die als Diplomarbeit des Klassenlehrerstudiums in Witten konzipiert wurde.

Es werden die 20 Laute vor allem anhand der Bedeutung der verschiedenen Farben, aber auch der Bewegung analysiert und charakterisiert und so für jeden Laut eine Strukturform entwickelt. Diese charakteristische Strukturform kann als Aussage des Lautes erlebt und in der Selbstbeobachtung sowie in der pädagogischen Beobachtung von Kindern eingesetzt werden.

80 Seiten, DIN A 4 broschiert, Preis Eur 13,00 (CHF 20,00) zuzügl. Porto

*zu bestellen bei:
Dietmar Ferger
Ruschbachstr. 34
DE-79639 Grenzach-Wyhlen
Tel. +49-7624-98 28 81
Email: d.ferger@t-online.de*

LESER BRIEFE

Diskussionsforum:

Elektronische Sprachübertragung

Dolmetsch-Hörhilfe-Anlage am Goetheanum

Jan Ranck, Jerusalem

Auf der Michaeli-Konferenz 2000 konnte jeder Teilnehmer Kopfhörer und Aufnahmeapparate zur Nutzung der neu installierten elektronischen Dolmetsch-Hörhilfe Anlage kostenlos erhalten.¹ Der folgende Beitrag bezieht sich auf Kommentare der Konferenzteilnehmer, welche die Veranstalter durch Fragebogen ermittelten. Ohne im Geringsten den Entschluss in Frage zu stellen, am Goetheanum für gewisse Veranstaltungen Übersetzungen anzubieten, knüpft diese Betrachtung an die Aussage Heinz Buddemeiers an: «Überall, wo in anthroposophischen Einrichtungen das benützt wird, was heute Informations- und Kommunikationstechnologie genannt wird, sollten ständig Bemühungen unternommen werden, die Problematik dieser Dinge im Bewußtsein zu haben. Und die Anwendung sollte von dem Versuch begleitet sein, Schäden auszugleichen und die Nutzung möglichst einzuschränken.» («Der Kampf um die Intelligenz - ein Wahrheitsgeheimnis», Das Goetheanum 5/2001 S.77)

Nachdem zu Beginn des letzten Nachmittagsplenum der Michaeli-Tagung die Dolmetscher wohlverdiente Blumen und begeisterten, andauernden Applaus als Dank erhalten hatten, fand eine spätere Fragestellung über unsere Erkenntnisaufgaben als Anthroposophen gegenüber der Anwendung der Dolmetsch-Anlage wenig Echo und wirkte auf einige als «technikfeindlich», auf andere gar als «Streich gegen die Dolmetscher.» Auch die Mehrzahl der Auswertungskommentare zur Benützung

der Anlage enthielten positive Danksagungen für die sprachliche sowie akustische Verständigungsmöglichkeit, während eine Minderheit auf die Nachteile des elektronischen Mediums aufmerksam machte.²

Von allen begrüßt wurde die Bestrebung, den Aufgaben einer internationalen Gesellschaft gerecht zu werden und niemanden wegen fehlender Deutschkenntnisse von den Veranstaltungen am Goetheanum auszuschließen. Die Erfahrung zeigte aber, daß letzteres ein vielseitiges und wahrscheinlich nie 100% zu lösendes Problem ist. Durch Einsetzung der Anlage wird erreicht, Menschen von etwa 6 Sprachbereichen wie auch Schwerhörige einzubeziehen. Auf der anderen Seite bleiben immer noch viele Menschen, deren Muttersprache nicht berücksichtigt werden kann, wie auch Menschen, welche die Begleiterscheinungen der elektronischen Mittel als abstoßend erleben.

Folgende Nebenwirkungen der Anlage wurden von Teilnehmern kommentiert: Kopf- und Ohrenschmerzen vom Gebrauch der Kopfhörer; Herzbeschwerden, wenn der Aufnahmeapparat in der Hemdtasche steckt und Verdauungsbeschwerden, wenn er länger auf dem Schoß liegt; eine Verstümmelung des Hörsinns, des Sehsinns und etlicher der höheren Sinne durch die autistisch wirkende Abkapselung vom Raum, vom Nebenmenschen und vom Sprecher; und das Erleben einer gewissen Schizoidität, da das Gehörte zeitlich und inhaltlich nicht mit der Mimik und Gestik des Redners übereinstimmt. Die Anstrengung, konzentriert zuzuhören, und die Fähigkeit, das Gehörte bildhaft aufzunehmen, zu verinnerlichen und zu erinnern, wurden spürbar beeinträchtigt. Diese Schwächung des «inneren Hörens» wurde noch in Gesprächen nach den Veranstaltungen erlebt, sowie auch Störungen in den Bereichen des Meditieren

rens, der abendlichen Rückschau und des Schlafes.

Nichtbenutzer finden sich u.a. dem saaldurchdringenden Gebrummel des Dolmetscherkabinenventilators ausgesetzt, dem Stimmengemurmel der Dolmetscher aus den nicht ganz lärmgedichteten Kabinen und aus den benachbarten Kopfhörern, und den unkontrollierten, da selbst nicht wahrgenommenen Geräuschen der Benutzer. Diese werden verursacht durch Umstellen des Gerätes, Papierrascheln, Husten und gar Selbstgespräche. Die Einschaltung der Anlage wirke auch deutlich untergrabend auf die Bemühung der Vortragsredner, gemäß den Anforderungen des großen Saals zu sprechen, was das Zuhören ohne Apparat zusätzlich erschwert.

Aufführende Künstler berichten vom Entstehen einer Kluft zwischen Bühne und Saal, auch bei begrenzter Anwendung der Apparate unter den Anwesenden; der Zuschauer-raum fühle sich wie abgestumpft, gar leer an, und das Publikum käme viel weniger mit dem Geschehen auf der Bühne mit.

Die Dolmetscher, sowie die Qualität der Übersetzung leiden darunter, daß gleichzeitig zugehört und gesprochen werden muß. Wissenschaftliche Studien über den physiologischen und psychologischen Stress des simultanen Dolmetschens durch Kopfhörer führten zu einer internationalen gesetzlichen Beschränkung der ununterbrochenen Arbeitszeit auf 20 Minuten. Die Dolmetscher am Goetheanum überschreiten diese freiwillig bei weitem und bringen dadurch nicht zu unterschätzende Opfer.

Die infrarote Strahlung, die zu Aufnahmezwecken den ganzen Saal durchdringt, betrifft alle Anwesenden. Obwohl von der Schulmedizin bis jetzt als unschädlich bezeichnet, wird sie von sensiblen Menschen gespürt und ihre Wirkung auf die höheren Wesensglieder sowie auf die umgebende Elementarwelt wäre noch zu erforschen. Eine beeinträchtigende Wirkung der Anlage auf das Hereinwirken und Mittragen des

Geschehens im Saal seitens der Verstorbenen und anderer (guter) geistiger Wesenheiten wurde auch bemerkt.

Die Kommentare enthielten auch Verbesserungsvorschläge: Einige meinten, bei der Geräteverteilung mitgegebene Hinweise zu einem bewußteren Umgang mit den Apparaten könnten die sozialen Störungen (Lärm u.s.w.) reduzieren. Es liessen sich vielleicht meditative Übungen entwickeln, welche die ungünstigen Wirkungen im seelisch-geistigen Bereich ausgleichen könnten. Andere fänden die Anstrengungen besser angebracht, die Besucher über die Gründe zum Verzicht auf elektronische Übertragung hinzuweisen und aufzuzeigen, welche anderen Möglichkeiten bestehen. «Aufgabe der Naturwissenschaftlichen Sektion wäre es, diese Systeme zu durchdringen und umzuwandeln im Sinne einer menschengemäßen Technik» schrieb ein/e Teilnehmer/in. Weltoffenheit und Internationalität seien auch ohne Technik erreichbar durch konsekutives Dolmetschen. Dieses sei sogar zum Vorteil aller Zuhörer, da die Sprachabwechslung Gelegenheit gibt, den Inhalt verstärkt zu verinnerlichen - durch zweimaliges Aufnehmen, wenn man beide Sprachen versteht, oder durch die gewonnenen Atempausen beim lebendigen Erklären der nicht verstandenen Sprache.³

Um Schwerhörige einzubeziehen, könnten ermäßigte Plätze in den vorderen Reihen angeboten werden. Kommentiert wurde auch, daß, wer durch elektronische Verstärkung wahrzunehmen willig ist, heute eine große Auswahl an ausgezeichnet funktionierenden Hörgeräten hat. Dadurch bliebe die Wahl zu einem elektronischen Einsatz eine individuelle statt einer, die sich auf die gesamte Zuhörerschaft auswirkt.

Nachdem erfreulicherweise der früher sehr störende Echoeffekt im großen Saal durch dessen Neugestaltung abgeschafft wurde, kann die Sprache jetzt von allen Plätzen aus verstanden werden, intentionelles Sprechen und Hören vorausgesetzt. So können Quali-

täten im sozialen wie im spirituellen Geschehen entstehen, die den exoterischen und esoterischen Aufgaben des Goetheanums als dem «Haus des Wortes» entsprechen. Ob diese Aufgaben bei der Elektronisierung des «vom Mund zu Ohr» Gesprochenen noch erfüllt werden können und wenn, unter welchen äußeren und inneren Bedingungen, steht als Frage offen.⁴

Der Umfang der Begleitphänomene der Dolmetsch-Hörhilfe-Anlage auf physischer, seelischer, sozialer und geistiger Ebene weist auf Medienforschungsaufgaben hin, die alle Sektionen der Hochschule interessieren könnten im Sinne der begeisternden Feststellung Sebastian Jüngels: «... anthroposophische Initiativen in aller Welt arbeiten in allen Lebensfeldern daran, menschenwürdige Umstände gegenüber lebensfeindlichen Tendenzen zu verteidigen oder überhaupt erst einmal zu schaffen. Ihnen gemeinsam ist der Einsatz für das Lebendige und mithin das Geistige, die durch einseitige Entwicklungen in der Forschung oder durch Machtbestrebungen gefährdet sind.» («Die Weltgesellschaft ist da,» zur Michaeli-Konferenz 2000, Nachrichtenblatt Nr. 42/2000 S.313)

Fußnoten:

- 1) Die Anlage war zwecks Hörhilfe bei allen Veranstaltungen angeschaltet. Simultan gedolmetscht in und aus 6 Sprachen wurden Plenumsbeiträge, Vorträge und das feierliche Lesen aus den Michael-Briefen Rudolf Steiners, nicht aber, wie früher schon geschehen, die Texte bei den Eurythmieaufführungen und schauspielerischen Darbietungen.
- 2) Von den etwa 1000 Teilnehmern haben 403 die Auswertungsblätter ausgefüllt, 275 davon mit «weiteren Bemerkungen» ergänzt. Diese erstreckten sich vom Aufruf, «endlich einige Lautsprecher zu installieren» bis zum Vorwurf, daß die Benützung der Dolmetsch-Hörhilfe-Anlage «ein schwerer, folgenreicher Irrtum» sei.
- 3) Konsekutives Dolmetschen wurde vor dem

Einbau der Anlage und jetzt wieder im April 2001 bei der Welteurythmietagung aus Bevorzugung des lebendigen Wortes mit Erfolg eingesetzt. Zwar konnte von der Bühne aus nur ins Englische gedolmetscht werden (Russisch wurde in einem bestimmten Bereich des Saales angeboten), aber da eine Kenntnis der englischen Sprache schon in vielen professionellen Bereichen vorausgesetzt wird, gibt es verhältnismäßig wenige Menschen, die weder deutsch noch englisch verstehen. Für diese wurden die Beiträge von Dolmetschern notiert und in dafür eingerichteten Pausen zwischen den Veranstaltungen nacherzählt. Zweisprachige Redner haben in anderen Tagungen auch schon ihre eigenen Vorträge wiederholt.

Der Nachteil, daß die Redner sich auf die Dolmetscher einstellen müssen, besteht sowohl bei simultaner als auch bei konsekutiver Übertragung. Daß bei letzterer quantitativ weniger gesprochen werden kann, heißt eben nicht unbedingt, daß qualitativ weniger Inhalt übermittelt wird.

4) Es wäre in der Betrachtung zu unterscheiden:

- Nutzung der Anlage als Hörhilfe / zum Dolmetschen;
- Nutzung der Anlage bei Kunstveranstaltungen/Klassenstunden/Vorträgen / Aussprachen/Ansagen.

Jan Ranck, geboren USA, Diplom-Abschlüsse in Musik und vergleichender Literatur (Bloomington, USA), Eurythmie (Dornach, Lea van der Pals) und Heileurythmie (Stuttgart), Leiterin der Eurythmie-Akademie und des Eurythmie-Ensembles Jerusalem; seit vielen Jahren beschäftigt mit der Frage der elektronischen Vermittlung von Musik, Sprache und Eurythmie und ihrer Auswirkung auf Wesensglieder, Kunst und Gesellschaft; seit 1993 praktische Erfahrungen mit konsekutivem und simultanem (elektrisch übertragenem) Dolmetschen.

VERSCHIEDENES

Brief von Annemarie Dubach-Donath an Willi Kux

Dornach, 14.10.1971

Lieber Willi Kux,

Ihr Brief hat mich sehr erfreut und ich danke Ihnen dafür!

Wegen Ihrer Frage: nein, – soviel ich weiss, ist die Form für den «Prosa-Hymnus an die Natur» von Goethe das Einzige, was Dr. Steiner in dieser Hinsicht gegeben hat. Als was man die «Metamorphose der Pflanzen» bezeichnen soll, weiss ich nicht recht, aber jedenfalls ist es ja ein strenger Rhythmus, also keine Prosa. Ich finde es auch sehr bedenklich, dass immer mehr die Eurythmie dazu benutzt wird, Märchen etc. zu *illustrieren*. Könnten Sie nicht einmal etwas darüber schreiben? Vor allem finde ich es offengestanden furchtbar langweilig – man weiss immer schon im voraus, wie sie sich bewegen werden – die Guten, die Bösen, die Flammen, das Wasser, die Hexen, der Zauberer. Der Grund, warum es gemacht wird, ist wahrscheinlich, weil eben immer neue *Stoffe* gesucht werden – man denkt zu viel an das Was, statt an das Wie.

Ich habe ja z.B. bei der letzten Eurythmiertagung die (wohl kaum angehörte) Anregung gegeben, dass man doch mal das Experiment machen sollte, ein und dasselbe Gedicht (mit Dokterform) von verschiedenen Eurythmistinnen nicht nur üben, sondern auch (womöglich gleichzeitig) aufzuführen zu lassen. Ich glaube, das Publikum (natürlich nicht gerade in einer öffentlichen Tagung) würde sich für so etwas mehr interessieren, und es wäre für beide Teile lehrreich und interessant.

Ich fürchte ja, die Eurythmie wird niemals wirkliche Fortschritte machen, solange nicht eine objektive Kritik da ist. Aber ich

sehe ein, dass es sehr schwer ist, das zu verwirklichen. Und der, der es einmal täte (oder die) wäre nicht zu beneiden!

Im nächsten Mitteilungsblatt (des «Goethe-anums») wird ein Nachruf, den ich für Lory Maier-Smits geschrieben habe, erscheinen. Das wird Sie sicher interessieren. Und wahrscheinlich auch Ihre Tochter. Ich weiss gar nicht, ob sie noch hier ist, wohl nicht mehr? Grüssen Sie sie bitte jedenfalls sehr von mir. Es tut mir leid, dass ich sie wegen meiner notwendigen Zurückgezogenheit gar nicht mehr sehen konnte. Ihnen alles Gute und herzliche Grüsse in Erinnerung an schöne Zeiten!

Ihre Annemarie Dubach

Ein Notschrei aus Bukarest

Oswald Gayer, Theater Logos, Bukarest

An die Sektion für Redende und Musizierende Künste

Sehr geehrter Herr Barfod

Unsere Arbeit 2001

Wir sind umgezogen. Was wir letztes Jahr als Möglichkeit angemeldet haben, ist Wirklichkeit geworden. Zur Erinnerung ganz kurz: Wir haben durch unsere Arbeit einen Bürgermeister für uns gewinnen können, der uns ein kleines Theaterchen, ein Gebäude mit 7 Räumen und einem Saal mit 150 Plätzen und Bühne, zur Verfügung stellt, für eine symbolische Miete von 150,-DM pro Monat. Für unbegrenzte Zeit. Es gibt in dem Gebäude tatsächlich das eine oder andere noch zu tun, aber bis dahin habe ich diese Gelegenheit schnellstens wahrgenommen. Wir sind schon seit April 2001 umgezogen. Das konnten wir nur, weil wir, auch durch

Ihre Vermittlung, Hilfe für dieses Jahr bekamen. Wir hatten einerseits natürlich die Miete aufzubringen, zweitens die Schaffung von halbwegs akzeptablen Arbeits-Bedingungen und dann, aber nicht zuletzt unsere Arbeit mit den Darstellern zu sichern, um die künstlerische und soziale Belebung dieses Gebäudes leisten zu können. Das ist die Grundbedingung für diesen kleinen Mietpreis. Und das wollen wir ja auch.

Nach den Proben haben wir Bauarbeiten verrichten müssen, um aus unserer Ruine ein Theater zu machen. Das tun wir immer noch. 2001 haben wir 12 riesige Fenster zugemauert, an alle verbliebenen Fenster ein Gitter aus Eisen anbringen müssen, weil hier doch sehr eingebrochen wird, und das Glas der Scheiben wurde ersetzt weil alles ganz zerbrochen war und ab Oktober der kalte Wind durch die Übungs-Räume blies. Kanalisation und fließend Wasser wurde für das ganze Haus eingezogen, die gab es nämlich gar nicht, auch ein WC wurde im Innern des Hauses geschaffen und zwei Waschbecken und ein Abwaschbecken. Zwei Türen wurden zugemauert und drei Türen werden gerade durch Metalltüren ersetzt; Dachrinnen gab es leider auch keine ganzen mehr und mußten vorerst zur Hälfte, das heißt 70 m lang ersetzt werden; dann konnten einige überflüssige Löcher in der Decke zugemauert werden; die Decke über dem ganzen Saal wurde erneuert, 100 Stühle konnten wir ganz billig erwerben, vier Holzöfen wurden erneuert und ein ganz großer Ofen gebaut, weil wir kein Geld für das Einbauen der Gas-Heizung haben; die soll spätestens im Frühling dann zur vorrangigen Aufgabe werden: noch so einen Winter nach dem letzten, der für uns auch nicht wärmer war, halten wir alle wahrscheinlich gesundheitlich nicht ohne langfristige Schäden aus. Das muß ich laut sagen!! Wir brauchen eine entschlossenerere Unterstützung!! Ein Kultur-Impuls im Osten ist noch nicht anders möglich! Diese Errechnisse 2001 wurden zum Teil durch Spenden, zum Teil

durch die Hilfe, die wir auch von Ihrer Stiftung hatten, erzielt. Wir können natürlich seit Oktober nur um den Ofen herum unsere Arbeit tun, doch ist es erstaunlich, was man da alles tun kann.

- Wir haben im Herbst 2001 wieder eine Einladung zum Vorsprechen am Theater Logos an alle Schauspielschulen und Theater Rumäniens geschickt, mit dem erklärten Ziele, aus der staatlich ausgebildeten und anerkannten Theaterwelt junge Leute für unsere Arbeit zu gewinnen und zu prüfen, wie es mit der Empfänglichkeit für unsere künstlerischen und sonstigen Ideale steht und obwohl wir für die Aufnahme bei uns sehr drastische Bedingungen angegeben haben, sind inzwischen wieder über vierzig Bewerbungen eingetroffen, von denen sind fünf junge Schauspieler hervorragend geeignet, müssen aber auf der Warteliste stehen, bis wir einen finanziellen Rahmen für eine Erweiterung unserer Truppe werden geschaffen haben. Wir hatten schon 2001 sechs Schauspieler, mit den fünf von der Warteliste wären wir natürlich komplett, aber es ist wahrscheinlich zu viel verlangt. Oder vielleicht doch nicht? Das hätte natürlich eine erneuernde Schlagkraft, so wie ich sie für hier und überhaupt für nötig halten muß. Es ist ein verantwortliches Entgegenkommen zu diesen suchenden jungen Menschen. Wir können auch nicht alle vier Jahre alle weitergebildeten Schauspieler entlassen, um andere zu nehmen, weil wir sie ja alle gerade nach der Weiterbildung erst richtig brauchen können, auch würden die nicht wissen, wohin sie sollen. Das ist bei uns anders als in einer Eurythmie-Schule.

- «Die Sklaveninsel» von P. Marivaux haben wir im Sommer fertigstellen können: Am 03.09.01 hatten wir eine Vorstellung in Schönau, Österreich, an der Rudolf Steiner Landschule, 500.- DM Reingewinn. Am 09.11.01 hatten wir eine Vorstellung in der Rudolf Steiner Schule DE-Siegen, Reingewinn ca. 900.- DM

- Im April war Paul Klarskov von der Goetheanum-Bühne bei uns, hat unsere Arbeit beobachtet und hat uns für das Theater-Festival im Sommer eingeladen.

- Im Juni konnten wir die Gastgeber der Schultheatertage sein. Für die ganze Dauer von drei Tagen bekamen wir Spenden von Gemüsegroßhändlern in Form von Nahrungsmitteln und vom Waldorfverein in Form von 700.- DM für die Verpflegung von 217 Schüler von 16 Schulen aus dem ganzen Lande. Drei Waldorfschulen waren zum ersten Male überhaupt an einem Festival dabei. Der Waldorfverein liebt uns deswegen.

- «Das Mädchen ohne Hände» von den Brüdern Grimm wurde mit Kindern und Jugendlichen der Stadt, zum Teil Roma-Kinder, einstudiert und einige Male aufgeführt.

- Einen Vormittag in der Woche opferten wir für die soziale Orientierung unserer Schauspieler und gingen auf Sponsoren-Suche; Gespräche hatten wir mit ca. 200 Firmen. Reingewinn vorläufig: – einige Spenden in Ware: Baumaterialien; eine Schneiderei stellt uns einen Schneider zur Verfügung; Abfluss-Rohre; die Decke des Saales konnte so renoviert werden; Mörtel, Sand Kalk bekamen wir. Laufende Kosten in bar werden im Moment noch schwach finanziert.

- Zu Weihnachten wurde ein Gedichte-Abend vorbereitet, und einige Märchen-Lesungen.

- «Die Sklaveninsel» konnte bei uns im Haus nicht aufgeführt werden, weil wir den Saal noch nicht genügend heizen können und keine Stühle hatten. Auch sind wir wegen der niedrigen Temperatur ganz oft krank. Sprachübungen sind doch nicht für kalte Räume gedacht. Daran zerbricht im Winter weiterhin unser Anspruch auf feine sprachliche Gestaltung.

Alle Gelder, die wir für 2001 zur Verfügung hatten, wurden für die Ausbildung und Weiterbildung unserer Schauspieler sowie für die Schaffung von Arbeitsbedingungen ausgegeben. Sicher waren es zu wenige,

sicher sollte 2002 mehr getan werden; auch ist es in dem enormen Arbeitsaufwand und den vielseitigen zerstückelten Notwendigkeiten mit dem neuen Raum kaum möglich zu berichten, welche Gelder und wieviel und von welcher Stiftung für welche Ausgaben verwendet wurden. Wir haben, Gott sei Dank, sowieso mehr tun können, als wir Gelder zur Verfügung hatten. Wenn sich die Aufgaben wieder mehr bündeln lassen werden, wird das alles wieder überschaubarer werden können. Ich bitte um Verständnis.

Unsere Pläne für 2002

Die Arbeit an der Weiterbildung der Schauspieler in allen Disziplinen zu vertiefen.

«Peer Gynt» von Ibsen und «Der Traum ein Leben» von Grillparzer sollen mit unseren Schauspielern einstudiert werden.

Mit der Eurythmistin Gail Langstroth sind wir verabredet, wieder fester zusammen zu arbeiten. Eine zusätzliche Produktion, mit einigen Eurythmisten ihrer Wahl und mit dem wunderbaren Klangkünstler Jochen Fassbender, soweit sich das finanziell machen läßt, wird angestrebt; das ist unsere Absicht auch für die weitere Zukunft, Eurythmie in unsere Vorstellungen unverzichtbar einzuflechten. Dafür hatten wir bisher gar kein Geld.

Die Schultheatertage sollen wieder bei uns stattfinden, das finanziert uns die Stadt und die Gemüse-Großhändler.

Ein Märchen soll mit den gleichen Kindern und Jugendlichen wieder einstudiert werden. Jede Woche soll eine Märchen-Lesung gegeben werden. Gedichte-Abende mit Eurythmie sollen für alle Feiertage einstudiert werden.

Was benötigen wir 2002 für die Finanzierung von Einrichtungen und Investitions-Gegenständen:

Um mit den Bedingungen für einen akzeptablen Zustand unseres Arbeits-Raumes weiterkommen zu können, bitten wir auch für 2002, uns eine Hilfe von mindestens 10 000.- Euro zu vermitteln. Die brauchen

wir für eine Gas-Heizung; für die zweite Hälfte der Dachrinnen; an den Innenwänden des Saales müssen die rohen Ziegelsteine mit Putz versehen werden; Akustik für Sprache muß geschaffen werden; ein Klavier brauchen wir dringend; möglicherweise müssen zwei Not-Ausgänge, direkt aus dem Saal, geschaffen werden – die Feuerwehr sieht auch einen Druckkessel und Hydrant mit Feuerwehr-Schlauch vor; in dem Umkleide-Raum der Buben muß auch noch ein WC und Waschbecken geschaffen werden; auch stehen die Räume alle noch ziemlich leer da und man hat keine Schränke und Ständer für Kostüme und Kleider der Zuschauer, etc ...

Was benötigen wir für unsere künstlerische Arbeit?

- 110 000.- DM für die Erfüllung unserer Ansprüche der Qualität, bei 11 Schauspielern und drei Produktionen, die eigentlich erwartet werden;

- bei 90 000.- DM fällt vieles an Weiterbildung aus, und es gibt nur zwei Produktionen mit nur 8 Schauspielern;

- bei 70 000.- DM fällt weiteres aus der Ausbildung weg, alle fünf Schauspieler, die sich neu beworben haben, müssen auf der Wartebank bleiben, und es bleibt nur eine Produktion; die Schmerzgrenze ist durchaus erreicht; in Rumänien wird alles täglich teurer.

- bei 60 000.- DM fällt Wesentlichstes der Ausbildung weg, es ist kaum noch die Ausstattung für eine Produktion wirklich möglich, Phantasie kann nur noch spärlich umgesetzt werden, die unterste Schmerzgrenze ist erreicht, mit Unruhe wegen Existenznöten allerseits, mit Angstzuständen meinerseits wegen der Aufrechterhaltung der Kontinuität und eines Mindestmaßes an Qualität.

Auch kümmern wir uns weiter fleißig um andere neue Quellen der Hilfe für die Zukunft, doch im Moment brauchen wir noch

Wir sind sehr dankbar auch für gebrauchte Dinge, z.B.:

Büro

- Faxgerät
- P.C.
- Kopierer
- Papier
- Telephongeräte etc.
- Bücher und Zeitschriften

Bauhilfe

- Lackfarben
- Elektrokabel
- Lichtschalter
- Steckdosen
- Baumaterial jeder Art

Einrichtung

- Jedes Möbelstück
- Teppichboden
- Staubsauger
- Holzfußboden
- Stühle etc.

Bühne

- Vorhänge
- Stoffe
- Bodentücher
- Bohrmaschine
- Schraubenzieher etc.
- Holzschrauben
- Operafolien
- Podeste etc.

Beleuchtung

- Scheinwerfer
- Kabeltrommel
- Beleuchtungspult
- Fußrampen
- Dimmer etc.
- Verteiler
- Stative
- Farbfilter

Transportmittel

- Tranporter
- L.K.W.
- Mini-Bus
- P.K.W.

Wir sind offen für jede Überlegung und für jeden Beitrag.

dringend Ihre Hilfe, und noch mehr als bisher: Wir sind durch das neue eigene Gebäude, aus dem «dritten Hinterhof» und dem «zweiten Untergeschoss» herausgewachsen und eine öffentliche, aus der Sicht der Stadt, autonome Einrichtung geworden, mitten in einer Stadt und dürfen anthroposophische Impulse voll in die ganze Bevölkerung um uns herum tragen. Das ist eine große Chance, aber es verpflichtet.

Jede kleinste Hilfe ist eine willkommene Hilfe! Mit Dankbarkeit und Hochachtung für Ihre Mühe um uns.

*Theater Logos, Theaterstudio für Avantgarde
Schule für Sprache und Schauspiel*

OSWALD GAYER

C.P.: 77-150, RO-74300 Bukarest

Tel/Fax +40-1-3 21 38 86

Email: logostheater@canad.ro

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.

*Redaktionsschluss für das Michaeliheft 2002 ist der 15. Juni 2002;
für das Osterheft 2003 der 15. Februar 2003.*

Goetheanum, Rundbrief der SRMK, Postfach, CH-4143 Dornach 1
Fax:+41-61-706 42 51 · Email: rundbriefsrmk@goetheanum.ch

Bitte teilen Sie uns Ihre Adressänderung mit,
damit wir Ihnen den nächsten Rundbrief zusenden können!

Ab sofort ist der Rundbrief nur noch im Abonnement erhältlich (CHF 30.- jährlich). Bitte schicken Sie die beiliegende Karte unbedingt zurück, wenn Sie den Rundbrief weiter erhalten wollen. Die Aboverwaltung wird von der Wochenschrift «Das Goetheanum» übernommen, von der Sie auch eine Rechnung für das Abo bekommen werden. **Bitte warten Sie mit der Zahlung bis Ihnen eine Rechnung zugestellt wird.** Abozahlungen ohne Rechnung verursachen einen sehr hohen administrativen Aufwand.

Natürlich können Sie auch weiterhin zusätzliche Spenden für den Rundbrief machen. Bitte vermerken Sie in allen Fällen den Hinweis: Rundbrief SRMK 60444/1410

Aus Deutschland: GLS Gemeinschaftsbank, BLZ 430 609 67, Konto-Nr. 988100

Aus der Schweiz: Raiffeisenbank CH-9001 St. Gallen, BC 80005, Konto-Nr. 108862.92, PC 90-970-5, Swift-Code: RAIFCH 22

Aus allen anderen Ländern können Sie ebenfalls auf eines der obigen Konten überweisen, oder Sie können uns:

- Ihre Kreditkartennummer (Visacard oder Euro/Mastercard) und Verfalldatum, sowie Name und Adresse und den Betrag schriftlich mitteilen (wir belasten den Betrag dann Ihrer Karte).
- einen Scheck schicken (sehr hohe Gebühren!)
- den Betrag in einer beliebigen Währung per Brief schicken.

*Mit Dank für Ihre Hilfe
Werner Barfod*

Nr. 36 · Ostern 2002

© 2002 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 sowie Traute Bihari.

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

