

The background features abstract, layered paper-like shapes in shades of red and orange. A large, irregularly shaped orange piece is centered, overlapping darker red shapes on the left and right. The overall effect is that of a collage or a layered paper composition.

Rundbrief der Sektion für redende und musizierende Künste

Michaeli 2002

VORWORT

Liebe Leser!

Während der Vorbereitung zur Drucklegung dieses Rundbriefes erreichen uns die Nachrichten von den Jahrhunderthochwassern der Flüsse in Deutschland, Österreich, Ost-Europa und Asien, Hunderttausende auf der Flucht vor dem Wasser! Unendlich viel wird zerstört in der Natur und der Kultur...

Wir haben grade wieder in den Sommertagungen am Goetheanum erlebt, wie dramatisch Schicksal wirkt in den Mysteriendramen und ganz anders dann im Schauspiel-Festival, ein Ringen und immer wieder neu Ansetzen auf dem Weg zum Menschen. Der Vorhang zur Schwelle wird dünner, die Betroffenheit zum eigenen Schicksalsweg unmittelbarer. Kunst-darstellung will authentisch sein und geist-existenziell wirksam.

Theater an der Schwelle 2002 war durch die Fülle der Darbietungen, von denen jeder nur einen ausgewählten Teil wahrnehmen konnte, ein Festival. Unterschiedliche Anliegen, Intentionen, Stile und Niveaus waren in einer guten Stimmung mit einem kleinen, engagierten Publikum wahrnehmbar. So wie bei der Mysteriendramen-Tagung die Vorträge, waren hier das „bewegte Sinnen“ und die Workshops am Vormittag ein ganz wesentlicher Beitrag mit fruchtbarer Herausforderung für alle Teilnehmenden.

Im Oktober beginnen die Proben zu „Faust“. Die Besetzung - in den Hauptrollen doppelt - ist so gut wie deutlich, im Team sind alle erforderlichen Funktionen besetzt, die Öffentlichkeitsarbeit wird in verstärkter Masse ab Herbst beginnen. Die Finanzierung hängt von diesem Arbeitseinsatz wesentlich ab. Die Gönnerstühle werden gebucht, dürften aber noch von viel mehr Menschen erworben werden, damit das Faustprojekt immer mehr Boden gewinnt.

Die Frage nach der Existenz unserer Künste ist nach wie vor offen. Wir sind auf der Suche, wie der Kulturimpuls, der durch die Künste geleistet werden kann, erlebbar wird und auch am Goetheanum, dem Haus des Wortes, in Zukunft erneuert wirksam werden kann.

In der Sektionsarbeit wird in allen Bereichen an brennenden Fragen gearbeitet. Die Berufsbilder für die Eurythmie müssen noch vervollständigt werden; für die Sprachgestaltung sind sie in Arbeit, um den zeitgemässen Anforderungen in den Berufen gerecht zu werden. Für die Ausbildungen heisst dies, sich neu zu orientieren hinsichtlich des Lehrplans und der Arbeitsweisen. Die spirituellen Aufgaben unserer Künste wollen vertieft und erweitert werden, vornehmlich in bezug auf eine künstlerische Menschenkunde und Forschungsaufgaben, um den Bedürfnissen der kommenden Generationen gerecht werden zu können. In Tagungen, Kursen und Vorträgen, in Arbeitszusammenkünften und Begegnungen sowohl am Goetheanum als auch an vielen Orten in der Welt wird daran gearbeitet.

Der Rundbrief zu Michaeli wird jetzt an diejenigen verschickt werden, die ihn im Abonnement bekommen möchten. Interessenten, die den Rundbrief noch abonnieren wollen, können sich jederzeit melden. Wie weit wir unsere Unkosten zukünftig decken können, wird sich zeigen. (Aus Kostengründen haben wir auf die farbigen Zwischentitel verzichtet.)

Bitte schicken Sie uns Ihre Beiträge für den nächsten Rundbrief rechtzeitig. Es ist deutlich, dass inhaltliche Beiträge und Arbeiten aus der eigenen Forschungs-Werkstatt einen anderen Charakter haben. Sie gehören genauso zentral zur Aufgabe der Sektion, wie die Berichte über Initiativen und Ankündigungen über Aktivitäten.

Mit herzlichen Grüßen und Wünschen für eine fruchtbare Zusammenarbeit.

Werner Barfod

INHALTSVERZEICHNIS

Bühnenforum

Lehrbrief aus «Wilhelm Meisters Lehrjahre»
von J.W. Goethe 4

Zu Eurythmie und Schauspiel aus
Notizheften von Elena Zuccoli 4

Betrachtungen zur Debatte über Eurythmie
(Alba Maria Sole-Link) 8

Einige Eindrücke von der Eurythmie-Welt-
konferenz, Ostern 2002
Dorothea Mier 9
Shaina Stoehr 10
Tomie Ando 11

Gedanken, entstanden aus dem Erleben
von «Theater an der Schwelle 2002»
(Christopher Marcus) 13

Inhaltliche Beiträge

Die Zahl bei Beethoven – II. Teil
(Robert Kolben) 15

Charakter und Verhalten im Ton-Kurs:
Kriterien für die Kunst – Schlussteil
(Alan Stott) 21

Von den Bewegungsimpulsen des
menschlichen Ätherleibes – II. Teil
(Rosemaria Bock) 30

Die drei Seinesebenen des Tones – II. Teil
(Heiner Ruland) 34

Die Sonne singt – Eine Betrachtung zu zeit-
genössischem Gebrauch, der nicht
allgemein bekannt ist (Alan Stott) ... 38

Erwachsenenbildung auf der Grundlage
der sieben Lebensprozesse
(Monica Fingado) 45

Warum ist die Eurythmie im ersten Jahr-
siebt von grundlegender Bedeutung
und wie kann man sie verstärkt zur
Wirkung bringen? (Elisabeth Göbel) ... 46

Bewegungskunst – unser Sorgenkind
(Anja Riska) 49

Eurythmie und Tanz (Thomas Göbel) ... 56

Der Zusammenhang von innerer
Entwicklung und Instrumentschulung
in der Toneurythmieausbildung – I. Teil
(Hans-Ulrich Kretschmer) 61

Forschung für die Sprechkunst im
Sinne Marie Steiners
(Johannes Bergmann) 64

Berichte

Bericht zur Welteurythmietagung
Ostern 2002 am Goetheanum
(Minke de Vos) 68

Eurythmie in der Pädagogik – Pädagogik in
der Eurythmie
(Tatjana von Toenges) 70

Ein Rückblick auf sechs Jahre Fortbildung
für Eurythmie im Kindergarten
(Elisabeth Lüthy) 72

Arbeitsbericht zur Eurythmie in Kroatien
(Vida Talajić-Ijačić) 73

Das Michaeli-Fest Stourbridge, 2001:
 Eurythmie als Manichäische Alchemie
 (Edwin H. Llowarch) 75

Tagungsbericht der Sprachgestalter und
 Schauspieler im April 2002
 (Magdalene Sommer) 76

Die Sprachschule – umgetauft
 (Christopher Garvey) 77

Ein Kulturimpuls im Wandel – Die
 Bildungsstätte für Sprachkunst und
 Gestik in Zürich beendet im Sommer
 2002 ihre Arbeit
 (Johannes Starke) 79

Bericht über die zweijährige, berufsbe-
 gleitende Weiterbildung in Sprach-
 gestaltung und sprachkünstlerischer
 Therapie (E. Gast) 79

Nachrufe

Christa Knapp-Boger (Michael Knapp) .. 82

Elisabeth Susanne Gärtner
 (Mark Gartner) 85

Tagungen

Sektion für Redende und Musizierende
 Künste am Goetheanum 89

**Ankündigungen zu Tagun-
 gen / Fortbildungen / Büh-
 nenprogrammen**

- Eurythmie 90
 - Sprache 99
 - Musik 101
 - Puppenspiel 102

Buchbesprechungen

«Exercices d'Art de la Parole» von Evelyne
 Guilloto (Serge Maintier) 103

Veröffentlichungen

Der Seelenkalender: Verse und Bilder
 für Meditation und Kunst
 (François Gaillemin) 105

Neue Website: mysterydrama.com
 (Christopher Marcus) 106

Leserbriefe

Ria Malmus, Dornach 107

«Die Philosophie der Freiheit», ihre
 «Konsonanten und Vokale»
 (François Gaillemin) 107

Wie kann man die Eurythmie verstärkt zeit-
 gemäß einsetzen? (Imme Atwood)108

Verschiedenes

Eurythmie: eine Dokumentation 2001/02
 (Jurriaan Cooman) 109

Anfrage (Johannes Bergmann) 109

Rhythmen-Sprüche

von Heidrun Leonard

Einige Rhythmen-Beispiele in deutsch und
 englisch von Heidrun Leonard. Manches
 stammt aus der Heil-Eurythmie-Arbeit mit
 Kindern.

Das Heft mit englischen Gedichten von Hei-
 drun Leonard ist inzwischen vergriffen, eine
 erweiterte Ausgabe ist in Vorbereitung; Das
 deutsche Heft ist bei Heidrun Leonard, 7
 Monteith Crescent, Remura, NZ-Auckland
 1105 für EUR 5.00 inkl. Porto erhältlich.

BÜHNENFORUM

Lehrbrief

aus «*Wilhelm Meisters Lehrjahre*»
von J.W. Goethe

Die Kunst ist lang, das Leben kurz, das Urteil schwierig, die Gelegenheit flüchtig. Handeln ist leicht, denken schwer; nach dem Gedachten handeln unbequem. Aller Anfang ist heiter, die Schwelle ist der Platz der Erwartung. Der Knabe staunt, der Eindruck bestimmt ihn, er lernt spielend, der Ernst überrascht ihn. Die Nachahmung ist uns angeboren, das Nachzuahmende wird nicht leicht erkannt. Selten wird das Treffliche gefunden, seltner geschätzt. Die Höhe reizt uns, nicht die Stufen; den Gipfel im Auge, wandeln wir gerne auf der Ebene. Nur ein Teil der Kunst kann gelehrt werden, der Künstler braucht sie ganz. Wer sie halb kennt, ist immer irre und redet viel; wer sie ganz besitzt, mag nur tun und redet selten oder spät. Jene haben keine Geheimnisse und keine Kraft, ihre Lehre ist wie gebackenes Brot schmackhaft und sättigend für Einen Tag; aber Mehl kann man nicht säen, und die Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden. Die Worte sind gut, sie sind aber nicht das Beste. Das Beste wird nicht deutlich durch Worte. Der Geist, aus dem wir handeln, ist das Höchste. Die Handlung wird nur vom Geiste begriffen und wieder dargestellt. Niemand weiß, was er tut, wenn er recht handelt; aber des Unrechten sind wir uns immer bewußt. Wer bloß mit Zeichen wirkt, ist ein Pedant, ein Heuchler oder ein Pfuscher. Es sind ihrer viel, und es wird ihnen wohl zusammen. Ihr Geschwätz hält den Schüler zurück, und ihre beharrliche Mittelmäßigkeit ängstigt die Besten. Des echten Künstlers Lehre schließt den Sinn auf; denn wo die Worte fehlen, spricht die Tat. Der echte Schüler lernt aus dem Bekannten das Unbekannte entwickeln und nähert sich dem Meister.

Zu Eurythmie und Schauspiel

aus *Notizheften von Elena Zuccoli*
(14.11.1901 – 26.8.1996)

30. Juli 1955

Eine Darstellung oder Interpretation in der eurythmischen Kunst ist nur legitim, wenn diese als natürliches Resultat dadurch entsteht, dass man sich bemüht, die Gesetze und das Leben des Wortes zu realisieren. Die Darstellung aus dem Worte selbst entstehen zu lassen und nicht aus einer Vorstellung. Das Wort ist ein lebendiges Wesen, meine Vorstellungen sind auch Teile des Wortes gewesen aber nicht mehr lebendig. Alles was aus der Vorstellung entsteht, kann daher nur sehr begrenzt – wohl ein Publikum frappieren, aber nicht heilen, es interessiert nur einen selbst – und kann nicht allgemein gültig wirken.

Es muss eine Darstellung entstehen aus dem Erleben von Satzbau, Rhythmus, Laut usw. Der äussere Gedanke «.....» ist in den meisten Fällen nur das Kleid für ein Wesen. Sollte ich die Kleider mit dem Wesen verwechseln? Ich stände da mit Illusionen und gösse nur alten Wein in neue Schläuche, was die meisten «sogenannten eurythmischen Darstellungen» sind. Oder es wird das Individuelle des Darzustellenden nicht erkannt und dieses in eine fremde Form hineingezwängt. Da hat man eine Illusion hingesetzt, diese kann täuschen, wenn man nur in dem Schönen weben will und einen rein äusserlich ästhetischen Sinn walten lässt. Man kann in dem Letzteren sogar sehr geschickt sein, so dass es den Intellekt nährt und alle betrügt. Man tut dann «als ob» aber kein Geist schaut daraus hervor. Es ist Dunkelheit, welche sich verbreitet als scheinbares Licht. Kein Toter kann da Nahrung finden und kein Zuschauer die innere Stimmung, die zur Sehnsucht nach Wandlung ihn stimmt.

Es ist immer eine Empfindung der Leere, besonders, wenn man am nächsten Tag die Erlebnisse prüft.

31. Juli 1955/1

Wo ich nun, durch meine Krankheit verursacht, vieles gesehen habe ohne mitzuwirken, habe ich über das Eurythmische eine gewisse Überschau erhalten.

Es ist eine sehr unterschiedliche Empfindung, an einer Darstellung mitzuarbeiten oder als Zuschauer ein Werk zu geniessen. Nicht nur, weil einmal ich produziere, und es anders ist, ein Empfänger, Zuschauer zu sein, in diesem Sinn ist ja der Unterschied augenfällig, aber ich meine, dass man sich als Produzierender sehr klar werden muss darüber, wie viel von dem, was ich als Reales erlebe, auch in der Lage bin, sichtbar zu machen. Da liegt der Unterschied zwischen Dilettant und Künstler. Der erste eurythmisiert, es ist ein Selbstzweck, der Zweite tut es für die Anderen. Aber dieses eurythmisieren muss dann auch wirklich Kunst für alle sein, dass heisst des Künstlers Erleben muss ganz und gar fliessen in der Darstellung. Gar zu gern gibt sich der Darsteller dem Glauben hin, alle Zuschauer müssten erleben, was ich als Darsteller empfinde, das bleibt aber Illusion, insofern nicht alles was in mir lebt, sichtbare Bewegung geworden ist.

Wenn ich eine Geste mache, ist ein Gefühl und ein Gedanke in meinem Innern als Mitspieler dabei. Die menschliche Dreiheit ist im Körpersein vorhanden, daher müssen auch in allen meinen Bewegungen als Eurythmiker, Tänzer, alle diese inneren Regungen zum Ausdruck kommen, so dass meine Gestalt als ein bewegtes Abbild dieser Dreiheit sich offenbart.

Schauspiel: Der Mensch spricht – sein Ich regt sich, seine Gefühle, Willensimpulse werden als Gedanken in das Wort gekleidet. Aber weil das Wort ein lebendiges Wesen ist mit Gefühl und Willen ausgestattet, so ist es zugleich mein eigenes Wesen und in der

begleitenden Geste offenbare ich die Farbe und Willensstärke meiner Gedanken und meines Gefühles, welches in Worten sich nicht fassen liess. Darum ist die Bewegung in der Schauspielkunst eine solche, die den Gedanken verdeutlicht und zwar den Impuls des Gedankens verrät. Ein emotionelles Element geht über in die Geste «verdeutlicht die Sprache» wie Rudolf Steiner sagt.

Aus verschiedenen Gründen entsteht die Geste:

- 1.) Um besser verstanden zu werden
- 2.) Um Gewicht der Sprache zu verleihen
- 3.) Um einer Emotion Luft zu machen.

Wie dieser Gedanke objektiv als Gefühl oder Wille ist, das ist im Falle der schauspielerischen Geste gleichgültig. Die Geste kann drohend, schmeichelnd oder segnend sein, sie ist der Ausdruck von etwas das lebt, im Inneren des Schauspielers, das verrät seine Geste. Hass und Liebe offenbaren sich nur wie das Licht eines Sternes, man weiss er ist da, aber sein Wesen tritt nicht in volle Erscheinung. Daher ist das Schauspiel durch seine Gesten, die das Wort begleiten so, dass das verborgene Wesen nur deutlicher gemacht wird.

Ich höre und sehe etwas – Ich fühle in mein Inneres – Ich reagiere jetzt so:

Ich weiss es ziehen ein die Gedanken, ich weiss, ich habe das nun so und so erlebt, und die Gesten sind wie Fenster, durch welche ich in der Sprechenden Ichregung hineinschauen darf; in seine Seele. Ich erlebe das individuelle seiner Ichsituation gegenüber dem Wort.

Im *Eurythmischen*, im *Tanz* muss aber alles dieses Innere Äusseres werden. Ich darf keinen Gedanken erleben, kein Gefühl haben, keinen Willensimpuls empfinden ohne das dieses restlos sichtbar erscheint. Es kann sichtbar werden durch die Bewegungen meines Körpers, oder die Form, welche meine Füsse im Raum gestalten, aber es muss alles restlos sichtbar sich offenbaren.

Z.B: Eine Empfindung ist da, dieses

Gefühl ist so stark, dass es sich kundgeben könnte durch eine Geste. Lasse ich aber dieses Gefühl in mir weiter leben und verbinde mich restlos mit dieser Empfindung, so dass ich von dieser mich formen lasse, dann fließt durch die Sympathiekraft alles, was in mir lebt in die Geste hinein und wird somit als individuelles Eigenerleben ganz verobjektiviert. Ich erlebe dann mich selber so, dass ich mich geistig von Aussen anschau. Da alles aus dem Wort entstanden ist und nichts ausser dem Wort entstanden ist, so sind meine Gedanken, Gefühle und Willensimpulse Teile des Wortes.

Das Studium der Eurythmie führt zu der Erkenntnis:

- Wie spiegelt sich das Sonnenlicht in der Schöpfung
- Wie lebt das Sonnenlicht in jedem Geschöpf.
- Wie kündet sich an in jedem Geschöpf das göttliche Schaffensprinzip der Sonne oder des Wortes.

Diese Gesetze wie die Weltenseele, der Weltengeist in mir, um mich lebt, die finde ich in der eurythmischen Geste. Diese machen heisst: «nachahmen wie die Götter leben und schaffen.» (Rudolf Steiner)

Versuche ich mein Inneres ganz in der Bewegung zu entäussern, zu offenbaren, entsteht ein Gleichgewicht. Es wird in mir still und ich kann mir selber zuschauen und mich selber als objektives Wesen unter anderen Wesen schauen. (Tanz-Gleichgewichtssinn) Verbinde ich es aber nun mit der eurythmischen Gebärde, so dass ich weiss, ich ordne

Schauspiel:



Ich sehe sein Ich, sein nah oder fern sein von den Göttern

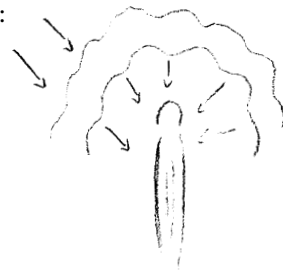
meine Gedanken, meine Gefühle, meinen Willen nach den Weltgesetzen, dann stehe ich da, wie ich vor den Göttern stehen werde und erlebe ihr Urteil, ihre Freude, ihren Schmerz und was sie über mich beschliessen. Ist die eurythmische Geste wahr, so muss der Zuschauer nicht ahnen, was in meinem Ich vor sich geht, sondern wie die Götter urteilen über den Menschen. Der Zuschauer sieht dann den Menschen, wie er west und lebt nach dem Tode unter dem Urteil der Götter. Daher ist zur Erfüllung der eurythmischen Geste nötig, nicht nur diese zu gestalten oder zu erleben, sondern es ist auch nötig, den paulinischen Weg zu gehen.

Die eurythmischen Gesetze sind die des Wortes, ich füge mich an das Urbild des Wortes selber an, habe so eine Kontrolle, darf, bevor ich selber zu der grossen Erkenntnis komme, mich durch Selbsterkenntnis meiner Bewegungen schon an ihnen bilden.

Ich musste lange irren, wie lange? Wann werde ich vor meinem göttlichen Führer Gnade finden und dahin geleitet? Rudolf Steiner ist für uns alle auf diesem Weg geschritten. Er zeigt uns das Licht, das in unsere Finsternis noch ständig leuchtet. Er hat kein Leben für sein Eigensein gelebt.

Der Tanz, aus dem Sinn des Gleichgewichtes, das gibt uns schon zu verstehen: Es wird der Mensch gewogen; von den Göttern beurteilt. Dieses Urteil sichtbar gemacht, ist die eurythmische Geste. Der eurythmische Mensch auf der Bühne ist der Mensch vor den Göttern. Er wird offenbart dadurch, dass ich im Inneren die gestaltenden, schaf-

Eurythmie:



Ich sehe wie er west unter Göttern und deren Urteil

fenden Mächte suche; «Wie die Welt in meinem Ich spricht, singt, sinnt.»

1. Advent 1955

Es gibt Begriffe, die jedes Mal, wenn man sie wieder im Leben erfährt, denkt, erstehend an Beobachtungen, so wird man von ihrem Gehalt genommen als wäre es das erste Mal, dass ich sie denke. Das Staunen vor der erkannten Wahrheit ist so immer neu und man hat die Empfindung nur jetzt hat man dies oder jenes erkannt.

So ist es mir ergangen, als bei der letzten Generalprobe zwei Dinge mir ganz klar wurden.

Erstens sah ich jemanden auf der Bühne sich bewegen, den sein Gefühl zu ersticken drohte. Hätte er nun die Raumformen so gelaufen, dass dieses Gefühl dort seinen Ausdruck gefunden hätte, dann wäre der Betreffende wieder im Gleichgewicht und seine Bewegungen ein Tanz, in welchem die physische Gestalt das Instrument und sein Ich der Spieler ist.

Eine zweite Beobachtung ergab mir, wie arm und uneurythmisch die Bewegungen wirken, wenn ich statt das Erleben meiner Glieder zu erleben, (die aus dem Wort herkommen) ich mich an meine eigenen Vorstellungen halte. Diese Vorstellungen in mir zu bewegen, zu Gefühlen werden zu lassen und dann daraus Bewegungen hervorgehen zu lassen, wäre wiederum Anreiz, im Gleichgewicht zu bleiben. Wenn aber diese Bewegungen dann nur eine Verdeutlichung der Empfindungen bleiben, lasse ich den Zuschauer ahnen, ich erlebe etwas, das werden deutende Gesten, Gesten die *mein* Erleben verdeutlichen. Ohne das gesprochene Wort würde der Zuschauer die Bewegungen als unvollständig erleben, denn das Eigentliche ist nicht da, in solch einer Gebärde fehlt das gesprochene Wort.

Das gesprochene Wort ist das objektive, das unpersönliche, das zu der Schöpfung der Götter gehört, meine Geste dazu verrät, wie dieses in meinem Wesen lebt. Wie ich

mich dazu verhalte, in welche innere Regung ich geraten bin. – Da entsteht das Schauspiel, welches im dramatischen Werk immer in der Geste erst seine Vollendung findet. Das Schöpferische des Schauspiels ist das, was zu der geschriebenen Handlung als innere Wirkung, Eigenerleben, Regsamkeit hinzugesetzt wird. Es kann dieses geschehen durch die Stimmbewegung, die Gestik und auch durch die Bewegungen des ganzen Körpers, wie im chinesischen Theater oder bei dem tanzenden griechischen Schauspieler.

Alle Bewegungen, die aus dem Erleben der eigenen Seele kommen, sind – Schauspiel. –

Erst das Erleben an der Bewegung, die durch die Gestaltung der Lautform durch meine Arme, das Erleben der Gedankenkraft durch meine Raumformen, dadurch erst komme ich zum Tanz – zur Eurythmie und darin ist dann nichts Subjektives mehr.

Menschliches Erleben wird in Gedanken erfasst, in Worten gestaltet, Worte erfassen Gedanken, Gedanken sind aber Wesen «.....» und sie können je nach dem, wer sie denkt oder ausspricht, lebendig oder nur Schatten sein. Um Gedanken auszusprechen, muss ich das Alphabet benutzen und dieses ist schon ein Abbild der schöpferischen Kräfte der Hierarchien. Dadurch, dass ich die *eurythmische Geste erlebe und empfinde*, bleibt es Tanz und ist nicht Schauspiel. Erfasse ich dieses Erleben an meinen Gliedern, bin ich unter den Göttern. Wie sie mich beurteilen, werden meine Taten, Gedanken und Gefühle nach meinem Tode. Ich erlebe dann ihre Gedanken, ihr Erleben an meinem Tun, dann spricht die Welt durch mich und ich offenbare der Götter Urteil durch meine Bewegungen. Aus den Seelengesten wird dann objektives Erleben, der Götter erleben an mir selbst.

Nicht meine Gefühle, aber die Gefühle, die entstehen am *erleben* der Laute, darauf kommt es an, sonst bleibe ich in der dramatischen, mimischen Kunst und erhebe mich

nicht zu dem wahren Tanz. Wenn ich zu viel an mein Körpergefühl mich binde, verfall ich diesem und knechte meine Seele an den Leib.

Bis heute geschieht es selten, dass die Bewegungen nicht in die eine oder andere Richtung ausarten.

Es sei hiermit darauf hingewiesen, dass dieser Text für den Abdruck im Rundbrief geringfügig von Ingrid Braunschmidt bearbeitet wurde. Für diejenigen, die ein Interesse hat, die Originale einzusehen, sei an dieser Stelle nochmals darauf aufmerksam gemacht, dass der gesamte Nachlass von Elena Zuccoli sich im «Archiv am Goetheanum» befindet.

Betrachtungen zur Debatte über Eurythmie

Alba Maria Sole-Link, Engelberg

Man muss nicht in die Falle gehen, auszuwählen zwischen neuer und alter Eurythmie, zwischen fortschrittlich und konservativ, zwischen modern und altmodisch. Es gibt einen Fehler in der Voraussetzung, der Ansatz der Debatte ist falsch: es gibt keine «neue» und keine «alte» Eurythmie. Alt und neu sind Etiketten, die Verwirrung und Vorurteile verursachen.

Wer entscheidet, was der Geist der Eurythmie ist? Es ist nicht nötig, dass jemand entscheidet: Eurythmie spricht durch sich selbst. Eurythmie ist ein Wesen: sie ist die Tochter der Anthroposophie. Sie ist ein Wesen und stellt sich selbst vor, besonders den Eurythmisten, die über viele Jahre mit diesem Wesen in Kontakt stehen.

Eurythmie ist eine neue Kunst und kann nicht alt sein, weil sie noch im Embryonal-Stadium ist. Der spricht über Dekadenz, der nicht weiss, worüber er spricht. Eurythmie ist ein Wesen, das noch eine sehr, sehr lange Zeit vor sich hat, bevor es sich in seiner

ganzen Pracht zeigen kann; eine Pracht, die für uns noch schwer vorstellbar ist.

Sie ist ein Wesen, das wachsen und sich entwickeln muss, gemäss eigenen Gesetzen, wie ein Kind, das sich langsam den eigenen Leib baut, sonst riskiert man Missbildungen oder Rückkehr in die geistige Welt. Um harmonisch wachsen zu können, braucht es Gruppen, die mit Liebe und Hingabe empfangen wollen und die die entsprechenden künstlerischen Kräfte haben, um diesem Wesen die Möglichkeit zu geben, sich zu inkarnieren.

Bis jetzt war keine Konfusion: wir waren nur in drei Arten Aufführungen:

- Eurythmie-Aufführungen
- Theater mit Eurythmie, zur Darstellung von Geistwesen
- Andere Tänze

Heute sehen wir eine vierte Möglichkeit: jemand will Eurythmie mit anderen Bewegungskünsten vermischen und hat für sich selber beschlossen, dass dies die neue Eurythmie sei. Ohne zum Kern der Sache zu kommen, ob das zulässig ist, diese Mischung zu machen (jeder ist selbst verantwortlich), meine subjektive Meinung ist (zum Glück für die Eurythmie): diese «Erneuerung» hat keine grosse Zukunft; das Resultat ist nicht so beeindruckend und am Schluss sind weder die befriedigt, die Eurythmie suchen, noch die, welche andere Künste suchen.

Ich generalisiere nicht gerne und habe keine Vorurteile. Ich werde zu allen Aufführungen gehen, wenn ich die Möglichkeit habe; ich suche Eurythmie (mit oder ohne Schleier), und will ohne Vorurteile schauen. Nur «nachher» wird meine Seele fragen: was habe ich gesehen? Aber es ist mir auch «vorher» klar, dass meine Seele nicht nur elastische Körper sehen will, sondern Körper, die fähig sind, viel mehr zu zeigen und das braucht viel Arbeit: physisch, seelisch, geistig. Dies ist der Grund meiner Liebe zur Eurythmie. Eine Eurythmie-Schule muss in allen drei Ebenen schaffen, und ein Diplom müsste bedeuten,

dass eine Individualität die Möglichkeit hat, künstlerisch zeitgleich mit allen Ebenen zu arbeiten durch die Bewegung. Um dieses Ziel zu erreichen, brauchen wir vielleicht mehrere Leben, und nicht nur mehrere Jahre.

Schönberg und Kandinsky sind heute akzeptiert. Es ist wahr, aber meine Fragen sind: Wo steht heute die Musik? Wo steht heute die Malerei? Wo steht heute die Kunst, wenn es keinen geistigen Hintergrund gibt? In welche Richtung gehen wir, wann folgen wir nur der subjektiven Erregung, nur dem subjektiven Intellektualismus, um unsere Illusionen zu befriedigen?

Zum Schluss eine persönliche Erfahrung: es tut mir wirklich weh, wenn ich gute Eurythmisten «etwas anders» tanzen sehe, mit Eurythmie «gewürzt»: das Ergebnis ist langweilig und elend.

Ich fühle den gleichen Schmerz, wenn ich einen Eurythmisten mit voller Begeisterung reden höre über Energie-Yoga, Thai-Chi, Alexander Technik, usw.

Wie ist es möglich, dass er nicht weiss, dass alle diese Disziplinen einen Wert für die Vergangenheit haben, sie waren geeignet für die Entwicklung des Menschen der Vergangenheit. Einige haben noch therapeutischen Wert, aber nicht zu tun mit Kunst.

Wie ist es möglich, dass ein diplomierter Eurythmist voller Begeisterung über die «Entdeckung» der Chakren redet? Er zeigt, dass er noch nicht die ersten Schritte in Anthroposophie gemacht hat: sich selber beschäftigen mit den Chakren ist eine der ersten Übungen eines spirituellen Weges. Noch schlimmer ist, dass er sich nicht darüber bewusst ist, dass die Eurythmie mit den Chakren des Kosmos arbeitet! So zeigt er, dass er während seiner Ausbildung nicht mit dem eigenen Mikrokosmos gearbeitet hat, und dass er nicht weiss, dass die Eurythmie dazu aufruft, mit dem Makrokosmos zu arbeiten!

Einige Eindrücke von der Eurythmie-Weltkonferenz Dornach, Ostern 2002

«Gestalten – aufnehmen – austauschen»

Dorothea Mier, Spring Valley, USA

Ich komme gerade von einer wirklich anregenden Tagung am Goetheanum. Sie alle haben das Programm der Tagung bekommen – viele Demonstrationen, Kurse und Aufführungen mit kurzen, 20-minütigen Einleitungen am Vormittag, zwei halbstündige Morgenpausen, keine Vorträge. «Gesetz und Freiheit», «Kunst als Brücke zum Geist» waren die Themen der Plenar- und Gesprächssitzungen. Alle Demonstrationen und Kurse basierten auf dem Thema: Rudolf Steiners Angaben für die Laut- und Toneurythmie. Es wurde ein Hebbel-Gedicht «normal» und mit den Kopfstellungen gezeigt. Der Unterschied war bemerkenswert – er führte in eine neue Dimension. Es gab viele solche Demonstrationen mit und ohne die Angaben – erstaunlich. Diese neue Dimension ist oft so unerwartet, sehr stark und spricht für sich – öffnet neue Türen. Dank an Werner Barfod und die Vorbereitungsgruppe, dass sie uns an die Schätze erinnert haben, die in der Erwartung da liegen, aufgegriffen zu werden. Sie wurden in den letzten Jahrzehnten arg vernachlässigt. Jetzt nach diesen Jahren des Experimentierens, unter Einbeziehung von anderen Künsten, im Versuch, die Eurythmie interessant zu machen, war es eine Freude, die Kraft und die Neuheit dieser Angaben zu sehen. Es war für mich interessant zu beobachten, und alle, mit denen ich sprach, stimmten hier zu, dass die Stärke dieser Angaben unbestritten war, selbst dort, wo einige von uns sich fragten, wie genau sie zu verstehen seien. Eine anschließende Tagung oder Arbeitszusammenkunft ist bitter nötig, um die verschiedenen Versionen zu sammeln – was wurde aufgeschrieben,

was als Tradition weitergereicht. Zum Beispiel wurden die Angaben für Longfellows «The Arrow and the Song» als Kopfstellungen vorgeführt, während andere sich an diese als Körperstellungen erinnerten. Wesentlich ist, dass wir auf das, was wir haben, aufmerksam geworden sind. Ich hoffe und vertraue darauf, dass die 450 Teilnehmer so viel Begeisterung mitbekamen, dass wir alle nun die Angaben praktizieren werden.

(Erstveröffentlichung im Nachrichtenblatt der «Eurythmy Association of North America» (übersetzt aus dem Englischen von Jan Pohl)

Shaina Stoehr

Einer der interessantesten Aspekte dieser Konferenz war für mich der Versuch, die grosse Verschiedenheit und die Genialität der Angaben Steiners für die Eurythmie aufzuzeigen. Es gab jeden Tag Demonstrationen von Sprech- und Musikstücken, die ungewöhnliche Kopfbewegungen, Raumorientierungen und Arbeit mit speziellen Körperteilen enthielten. Es wurden z. B. Konsonanten nur mit dem Unterarm und Vokale mit den Fingern gemacht, während die Taille von Seite zu Seite gebeugt und der Kopf geschüttelt wurde, gar nicht gesprochen vom Schreiten mit gekreuzten Beinen beim Folgen von Kurvenformen. Die Ergebnisse des fleissigen Übens waren beeindruckend und sehr gewinnend. Ich konnte wieder empfinden, wie das Finden einer Form und die Ausarbeitung der Laute für ein Stück nur das blosse Gerüst darstellen, bei dem wir unglücklicherweise oft stehenbleiben und dann zufrieden sind.

Ich habe auch die Präsentation von Forschungen, an denen man gerade arbeitet, geschätzt, ich fand es nur schade, dass diese zu wenig Zeit erhielten. Vielleicht meinten die Veranstalter, wir hätten keine Lust auf Vorträge oder längere Beiträge. Ich persönlich fand, dass 15-20 Minuten sowohl für

den Vorführenden als auch für das Publikum frustrierend sind und dadurch der Konferenz Substanz fehlte, die sie hätte haben können. Die Forschungen und deren Austausch halten die Eurythmie lebendig und in Entwicklung. Sie sind, was ich am aufregendsten finde und was meine eigene Arbeit anspornt.

Ich fand die Abendaufführung von Kosmos besonders eindrücklich. Obwohl ich das Programm schon vorher in kleinerem Rahmen im Glashaus-Projekt in Stourbridge gesehen hatte, war es auf der grossen Bühne mit ausgezeichneter Beleuchtung eine ganz andere Erfahrung. Die wechselnden Stimmungen, die Differenziertheit der Gebärden, die Choreographie der Formen, der Zusammenhalt in der Zusammenarbeit verliehen der Aufführung eine sehr hohe Qualität. Ich habe mich auch sehr gefreut, die Sonnenentwicklung zum ersten Mal seit den 60er Jahren mit einer enormen Zahl von Eurythmisten (geleitet von Lili Reinitzer, Dornach), die die kosmischen Ereignisse mit all den verschiedenen beteiligten Hierarchien darstellen, aufgeführt zu sehen. Ich hatte auch das Glück, eine interessante und inspirierende Besprechung mit Lili Reinitzer darüber haben zu können. Sie wäre bereit nach England zu kommen, um mit diesem Thema zu arbeiten, falls jemand die Organisationsaufgaben übernehmen könnte!

Es war schade, dass das Else Klink-Ensemble aus Stuttgart wegen Krankheit nicht auftrat. Statt dessen war das letzte Ereignis der Konferenz eine Aufführung der Bühnengruppe aus Moskau. Meiner Meinung nach war dies eine grosse Karikatur der Eurythmie. Ich fand die Bewegungen übertrieben selbstbewusst und manieristisch und sie schienen sich nie an einem Zentrum im Menschenwesen zu orientieren. Man wendete und neigte sich endlos, streckte die Arme einander zu, aber mit wenig wirklicher Substanz oder Verbindung zum Publikum. Ich zog es vor, einige Aufführungen der «neuen Eurythmie» zu sehen, obwohl ich

nicht verstehen kann, warum diese es nötig hat, «Eurythmie» genannt zu werden.

Alles in allem war ich dankbar, dass ich teilnehmen und damit in Verbindung bleiben konnte, was andere tun, sowohl durch die Ereignisse der Konferenz, als auch durch viele persönliche Gespräche, die ich während der Woche in Dornach hatte.

Aus: Association of Eurythmists Newsletter GB (übersetzt aus dem Englischen von Jan Pohl)

Tomie Ando

Die Eurythmiekonferenz, die zu Ostern im Goetheanum abgehalten wurde, schien mir ein Versuch, den Abgrund, den das Eurythmiefestival im letzten Sommer, das starke und gemischte Reaktionen hervorrief, errichtet hatte, zu heilen und zu überbrücken. Die sogenannte «Neue Eurythmie» (Projektbühne Kassel) verursachte an dieser Konferenz einen weiteren Aufruhr. Ich spürte eine starke Spannung unter den Teilnehmern. Gleichzeitig erhielten wir alle die Gelegenheit zu überlegen, wo ein jeder von uns in der Frage steht, was Eurythmie sei und in welcher Richtung man gehen wolle.

Vor der Osterkonferenz nahm ich an der Biennale 2002 der Neuen Eurythmie in Järna, Schweden, teil, die mir Einblicke in die gefährliche Spannung in der Eurythmie-Welt geben konnte. Ich nahm an Arbeitsgruppen von Melaine MacDonald und Alexander Seeger teil, sah die Aufführungen, beobachtete in der Gruppe der vier Eurythmisten der Projektbühne Kassel unglaubliches physisches Können und Beweglichkeit, die in vielen Aufführungen fehlt und eine Redlichkeit in ihren Bemühungen, zu versuchen, Ausdruckskraft in die Eurythmie zu bringen. Doch hatte ich das Gefühl, dass ihre Richtung die Eurythmie verlässt, sie suchen Ausdruckskraft durch etwas anderes. Obwohl es wertvoll ist, die Bewegungsfähigkeit zu entwickeln, gab mir die Beto-

nung des Physischen das Gefühl, dass sie sehr stark den Weg einer dionysischen Arbeitsweise einschlagen.

Kunst muss beständig erneuert werden. Ohne Zweifel ist einiges im Umfeld der «Neuen Eurythmie», was als Versuch in Richtung einer Erneuerung aufgefasst werden kann. Doch muss Erneuerung stets das Alte im Auge behalten. Es gibt einen japanischen Spruch: «Furuki o tazunete atarashiki o shiru». «Durch Erforschen des Alten wird man fähig, neue Horizonte zu erschliessen.» Das chinesische Schriftzeichen, das für das Wort «Erforschen» steht, legt nahe, dass das Element Wärme oder Liebe in diesem Tun enthalten sei.

In dieser Hinsicht war es wertvoll, an dieser Osterkonferenz mit Rudolf Steiners speziellen Angaben zu arbeiten. Zu erfahren, dass dieses Thema auf Alexander Seegers Vorschlag hin bearbeitet wurde, war eine angenehme Überraschung. Aufführungen und Demonstrationen anzuschauen, die diese Angaben verwendeten und sie in den Zusammenkünften des Morgens und des Nachmittags selbst zu üben, verlieh allen Teilnehmern einen gemeinsamen Nenner.

Steiners Angaben sind wie Schuhlöffel (ein Wort, benützt von Dorothea Mier) mit dem die Dinge an den Ort kommen, wo sie sein sollten. So gesehen sind alle Angaben Steiners in einem gewissen Sinne Schuhlöffel, obwohl sie – wie ich an der Konferenz erfuhr – in manchen Fällen wegen spezifischen Schwierigkeiten bestimmter Individualitäten gegeben wurden. Für die Angaben in beiden Eurythmiekursen ist das Bild des Schuhlöffels sehr brauchbar. Sie sollten ausprobiert, mit ganzer Seele getestet werden. Diese seelischen Schuhlöffel sind aus der Geistsubstanz des universellen Menschenwesens gemacht, denn sie wirken auch gesundend.

In unserer immer mehr ahrimanisierten Gesellschaft ist die Gesundheit der Menschheit gefährdet. Wie können wir Eurythmisten an einer gesünderen Gesellschaft arbeiten,

zur Gesundheit beitragen? Wie kann Eurythmie Leben bringen? Diese Fragen ergaben einen weiteren wichtigen Faden der Konferenz. Der Schlüssel zu den Antworten muss, denke ich, in der Anstrengung eines jeden von uns liegen, unsere Beziehung mit dem universellen Menschenwesen in uns durch die Eurythmie zu erneuern und zu stärken.

Die Konferenz brachte, wie immer, die Freude, Freundschaften mit alten Freunden zu erneuern und neue Freundschaften anbahnen zu können. Man konnte sich auch des Vorzugs erfreuen, sich in all diese Vorführungen und Demonstrationen vertiefen zu können.

Doch diese Konferenz hatte ein ausgeprägtes anderes Element als andere. Ich fand, dass alles bewusster verlief, seien es Eurythmie-Kurse oder Demonstrationen, es war immer Zeit ausgespart dazu, die Aktivitäten zu besprechen. Der Austausch von Gedanken und Gefühlen wurde von den Organisatoren sehr gefördert. Aktive Teilnahme und Wachsamkeit waren die Ergebnisse. Die Arbeitsweise, die von den Veranstaltern der Konferenz vorgeschlagen wurde, hieß «schöpfe, beobachte und tausche aus». Dies beschreibt den Geist, der alle Aktivitäten durchdrang. Zurückblickend auf das, was damit angelegt wurde, empfinde ich, dass es, wenn auch als kleiner Schritt, wertvoll war – als Urbild, um Eurythmisten, die verschiedene Wege verfolgen, in der Zukunft zur Zusammenarbeit zu verhelfen.

*Aus: Association of Eurythmists Newsletter GB
(übersetzt aus dem Englischen von Jan Pohl)*

Gedanken, entstanden aus dem Erleben von «Theater an der Schwelle 2002»

Christopher Marcus, London

Wenn Sie nicht an diesem zweiten Theaterfestival diesen Sommer teilgenommen haben, haben Sie eine wichtige Auseinandersetzung mit der «Schwelle» verpasst. Es gibt sicherlich einige Stimmen, die mit dieser Aussage nicht einverstanden sind, aber das beinhaltet ja das an-der-Schwelle-Sein, dass dies gewöhnlich einen Konflikt auslöst.

Es ist für mich geradezu symbolisch, dass es gerade ein Theaterfestival ist, das einen ersten Schritt auf dem Weg gefunden hat, wie man in einer Gruppe von über 150 Teilnehmern ein Thema bearbeiten kann ohne in eine Diskussionsrunde oder in eine Frage-, Antwortstunde und auf alle Fälle nicht in die Form von kleinen, vorbereiteten Beiträgen und Vorträgen zu verfallen.

Die Gruppe, die diese Vormittage unter der Leitung von Bodo von Plato und Joachim Daniel gestaltet hat, hat sich in mehreren Treffen seit Anfang des Jahres vorbereitet, wie man mit der Themenstellung «Was ist Bewusstseins-Seelen-Raum» umgehen kann, durch Konversation und gleichzeitigem Handeln oder Einbringen von Texten, die oft, auf den ersten Blick, nichts mit dem gerade laufenden Prozess zu tun hatten. (Ich war an die Schwierigkeit erinnert, als Schauspieler mindestens zwei von den vielen Ebenen eines Charakters gleichzeitig aufzuzeigen; Ebenen, die oft sich logisch zu widersprechen scheinen: z.B. einen schrecklichen Mord zu beschreiben, während man den Tisch für die Kinder deckt. Aber gerade dies kann der ganzen Szene eine besondere Bedeutung verleihen, die unmöglich aus dem Text allein zu holen wäre.)

Das Thema wurde bei der Eröffnung des Festivals eingeleitet und schien sich durch alle Bereiche des Festivals fortzusetzen; und während die Vormittage für manche ausge-

sprochen an- und aufregend waren, waren sie für viele andere Teilnehmer befremdend und verärgern. Die Frage nach dem Bewusstseins-Seelen-Raum wurde anhand von fünf Themen bearbeitet, die wie eine Szenenfolge eines gemeinsam gestalteten Dramas durch die ganze Woche wirkten. Auf-rüttelnde Gedankengänge wie: Nichts ist wirklich wahr; oder: Wir sind nur, was wir erkennen; und im besonderen: Wie lösen wir uns von den vielen gewohnten und vertrauten Vorstellungen und Erwartungen, die das Fundament der «erhabenen» und «sicheren» Burg unserer Überzeugungen, des Gelernten und unserer Moralvorstellungen bilden.

Ich lege bei diesem Bericht besonderes Gewicht auf diese 11.00 Uhr-Treffen. Denn, obwohl sie vom künstlerischen Gesichtspunkt ein bisschen wie eine schlecht vorbereitete Improvisation wirkten, war das, woran wir dabei stießen, etwas, was die Vorbedingung schuf für ein konstruktives und gesundes Zusammenarbeiten in bezug auf die etwa 50 Aufführungen und 14 Workshops usw., aus denen wir während der sechs Tage des Festivals auswählen konnten.

Ich möchte hier nicht im Detail die bunte Palette beschreiben von alledem, was angeboten wurde, nur einen kleinen Einblick verschaffen (nahezu 30.000 Festivalbroschüren wurden verschickt, so dass ich mir vorstellen kann, dass die meisten von Ihnen den Festivalablauf kennen). Es gab alles, vom Beleuchtungs- über Bühnenbildworkshop bis zu Tschechow-, Sprachgestaltungs- oder Figurentheater-Kursen. Es gab gute Studentenaufführungen bis hin zu glänzender Theaterarbeit von erfahrenen Künstlern. Ein Anzahl von Produktionen und Bühnenkünstlern waren nicht anwesend – aus verschiedenen Gründen, weitgehend Finanzierungsprobleme – und es bleibt zu hoffen, diese bei einer nächsten Gelegenheit sehen zu können.

Insgesamt gab das Festival einen tiefen Einblick, wo wir in der Schauspielabteilung der Sektion für Redende und Musizierende

Künste stehen – ein Einblick, der deutlich macht, dass wir wirklich auf schwachen Füßen stehen.

Die vorher erwähnte Fähigkeit, Offenheit auszuüben, glaube ich, ließ die Wahrnehmung zu, dass das was die gegenwärtig «offizielle» anthroposophisch orientierte Theaterszene ist, sich so schnell gewandelt hat, dass sie kaum wiederzuerkennen ist. Ein Theater, das langsam aber sicher einmarschiert, seinen festen Platz als unseren Beitrag in der allgemeinen Theaterwelt findet, und gleichzeitig ermöglicht, entsprechend beurteilt werden zu können.

Es wird durch Jung und Alt repräsentiert, mit viel oder wenig Erfahrung, mit oder ohne Sprachgestaltungsausbildung (bis vor kurzem das einzige Kriterium zur Teilnahme an ähnlichen Treffen am Goetheanum). Das Ergebnis ist sicherlich ein Verwässern des Theaterstils, der das Kennzeichen «unserer» Theaterkunst war, und der so treu über so viele Jahre seit dem Beginn des letzten Jahrhunderts bewahrt wurde. Die Kraft der Sprachgestaltung ist in der Form, wie wir sie kennen, ohne Ersatz verlorengegangen und große Geduld und Liebe zu den Aufführenden wird gebraucht, um wahrzunehmen, dass diese Kraft sich nun bei denen, die die Notwendigkeit des erneuerten Schauspielimpulses durch Rudolf Steiners Hinweise nach aussen tragen, in einer anderen Art enthüllt. Sie tragen, ob sie es mögen oder nicht, eine enorme Verantwortung.

Innerhalb der Goetheanum-Bühne erlebe ich die Türen aus Notwendigkeit nun weit offen, sicherlich nicht mit einem einstimmigen «Hurrah», aber trotzdem offen. Das schafft die Möglichkeiten, durch welche die wenigen Künstler, die auf ihrem Gebiet voll anerkannt sind, denen von uns, die sich künstlerisch so lange isoliert haben, etwas geben können. Ich hoffe nur, dass diese umgekehrt auch etwas von dem angebotenen Reichtum, der sich so lange Jahre angesammelt hat, annehmen können, um ihre Arbeit zu befruchten. In diesem speziellen

Falle war es ein Morgenworkshop, der von dem bekannten Regisseur und Schauspielerektor am Schauspielhaus Dortmund, Michael Gruner, gehalten wurde. Er arbeitete an Grundlagen der Regieführung mit drei Schauspielern und ca. 50 Zuhörern. Für ihn und einige andere war es ein gefühlsmässig tiefbewegender Moment, dies auf der Grossen Bühne mit offenem Eisernen Vorhang

machen zu können. Ich glaube, dass in dieser kleinen Gruppe von Theaterliebhabern und Theaterschaffenden eine Geste gemacht wurde, die für die ganze Anthroposophische Gesellschaft bedeutend ist.

Ich denke, dass in der nächsten Ausgabe des Rundbriefes sicherlich noch weitere Stimmen zu hören sind, die mehr zu den verschiedenen Aufführungen sagen werden.

INHALTLICHE BEITRÄGE

Die Zahl bei Beethoven – II. Teil

Robert Kolben, München

33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli in C-dur Op. 120

IN SEINEN letzten Jahren hat Beethoven vier siebenteilige Werke komponiert: die letzten drei Sonaten op. 109, 110, 111, wenn man sie als eine thematisch vielfach verschränkte Einheit hört (Beethoven bezeichnet sie als «ein Werk von drei Sonaten»,²³ ich habe in vielen Einführungsvorträgen die Berechtigung erwähnt, die neun Sätze als eine Siebenheit aufzufassen), den Schlußsatz der 9. Symphonie, das Quartett op. 131 (in der chronologischen Reihenfolge der Quartette opp. 127, 132, 130, 131 arbeitet sich Beethoven stufenweise von vier bis zu sieben Sätzen hinauf) und die Diabelli-Variationen.²⁴

Diese «33 Veränderungen» sind bei der ersten Betrachtung ein formloser Haufen von Einzelteilen von jeweils unübertroffener Schönheit, doch mit kaum durchschaubarem Zusammenhang. Es liegt nicht an der großen Zahl: die 32 Variationen in c-moll von 1806, eine Passacaglia im charakteristischen $\frac{3}{4}$ -Schritt und chromatisch fallendem Baß, sind deutlich gegliedert in die oft anzutreffenden, klar steigernden drei Teile mit Dur in der Mitte. Manche der vielen Versuche, die es gegeben hat, die 33 Diabelli-Variationen zu unterteilen, sind ja ganz plausibel, bis man die vorher formulierte Frage stellt, was sich Beethoven bei dieser scheinbaren Verrücktheit wohl gedacht habe, was er uns eigentlich sagen will.

Die Art der Entstehung macht es auch nicht einfacher. Dieser einfältige Walzer in Diabellis typischem Stil provozierte Beethoven zu einem seiner Wutausbrüche, und er schleuderte «das Thema mit dem Schusterfleck» in die Ecke. Schusterflecken nannte man damals Sequenzen, so fügt der Schusterfleck an Fleck – was hätte Beethoven wohl über dieses «Barockgedudel» gesagt oder auch übers *Meistersinger*-Vorspiel? Bis er zu der nicht gerade neuen und auch vielfach von ihm selber praktizierten Einsicht gelangte, daß er gerade an dem nichtssagenden Thema seine Variationskunst am besten ausleben konnte. So stellt er dem Walzer als 1. Variation als größtmöglichen Gegensatz sofort einen Marsch gegenüber, noch dazu mit einer äußerst kühnen Harmonie. (Dem Zeitgenossen Schubert hätte man sie nicht durchgehen lassen – Beethoven durfte das.)

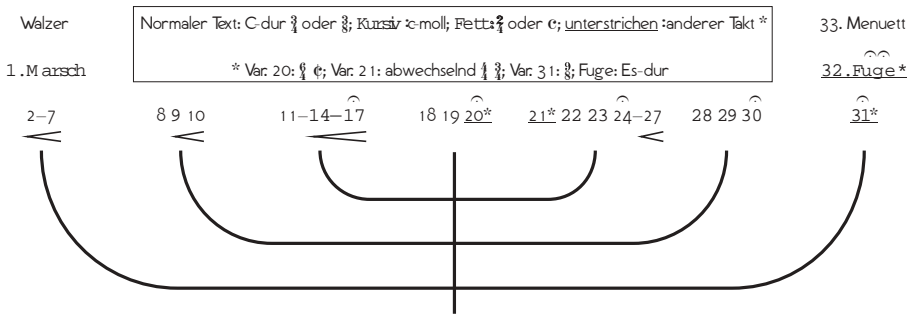
In Walzer und Marsch haben wir aber schon die Drei und die Vier. Der Gegensatz von Dreier- und Vierertakt in diesem Werk ist schon oft beobachtet worden. Walzer und Marsch

²³ Brief an den Verleger SCHLESINGER vom 30. April 1820

²⁴ H. LEMACHER und H. SCHROEDER: *Musical Form* (Köln, Gerig 1967, 90 f.). Für die von mir besorgte englische Übersetzung habe ich die hier vorliegende Analyse beigesteuert.

²⁵ Anton DIABELLI (1781–1858) war weniger geachtet als Komponist, dessen instruktive Klavierstücke, viele für 4 Hände, heute noch die Klavierschüler quälen, schon eher als Verleger, von dessen Gunst die Wiener Komponisten abhingen, auch Beethoven. 1818 oder 1819 hatte er ihnen seinen Walzer geschickt mit der Bitte um je eine Variation für ein Sammelwerk. Nach seinem spontanen Wutausbruch fand Beethoven darin ein willkommenes Spielzeug, das ihn von seinen ersten Vorhaben (die letzten Klaviersonaten, 9. Symphonie, Missa solemnis) ablenkte, und Diabelli war nicht wenig geschmeichelt durch die Aussicht auf mehr als eine Variation von Beethovens Hand. Am Ende waren es 33, die Diabelli noch vor jenen der 50 Kollegen druckte als *Vaterländischer Künstlerverein, 1^{te} Abtheilung*. Wenn schon die 2^{te} Abtheilung das Thema so bringt, wie Beethoven es geschrieben hat, so kann ich kaum glauben, daß Diabelli selber der Erfinder dieser doch ungeheuerlichen Dynamik ist. Sie ist typisch Beethoven, der Walzer ohne sie ist typisch Diabelli (Notenbeispiel unten). Übrigens verdienen auch einige der anderen Variationen gespielt zu werden. Die von SCHUBERT in c-moll ist mindestens so schön wie irgendeine der 33 Beethovens; «LISZT Franz (Knabe von 11 Jahren) geboren in Ungarn» zeigt, was er schon damals auf dem Klavier zustande bringen konnte; und Beethovens Schüler Erzherrzog RUDOLF beweist mit einer brillanten Doppelfuge, daß er mehr als nur ein adiger Schüler war.

vertreten die beiden Themengruppen der Sonatenform. Also wäre die folgende Variation eigentlich die erste, was Beethoven dadurch andeutet, daß man ihre erste Hälfte nicht wiederholen soll. Außerdem hat Beethoven das Thema mit Steigerungen versehen, die die Steigerungen innerhalb der Variationengruppen schon im Keim enthalten.²⁵ Die Steigerung ist denn auch, neben dem Gegensatz 3 zu 4, das andere Prinzip, auf dem dieses Werk (und nicht nur dieses) beruht. So spiele ich die Variationen 2–7 als eine dynamische und rhythmische Steigerung, die ich ohne Unterbrechung durchziehe.



Die im Schema gezeigte Gruppierung ergibt sich von selbst, wenn man nach jeder vorgeschriebenen Steigerung über mehrere Variationen hinweg die dann notwendige Zäsur macht. Außerdem deutet Beethoven die Gruppierung zum Teil selber an. Die Wiederholung der ersten Hälfte von XI entfällt, also beginnt hier, wie bei II, eine neue Gruppe. Umgekehrt werden in XXX nur die letzten 4 Takte wiederholt, um zusätzlich zur Fermate eine besondere Zäsur auszudrücken. Diese Fermaten stehen alle an prominenter Stelle und sind sieben an der Zahl; allerdings bei XXIV – das Gegenstück zu XIV – in der Mitte der Gruppe und in der Fuge sogar innerhalb der Variation: das sind musikalisch bedingte, nicht formbildende Fermaten; und doch sind es im ganzen sieben Fermaten.

Das Kernstück ist die XX. Variation. Das ist oft bemerkt worden. In dieser Variation vereinigen sich die Gegensätze Gerade und Ungerade zur Sechs (Taktangabe ♩ ♯), aber zunächst hört man nur zwei Halbe im Takt. Daß sie punktiert, dreiteilig sind, hört man zuerst in Takt 8 und dann in Takt 14, 20, 24, 26, 28 und 31, genau siebenmal.

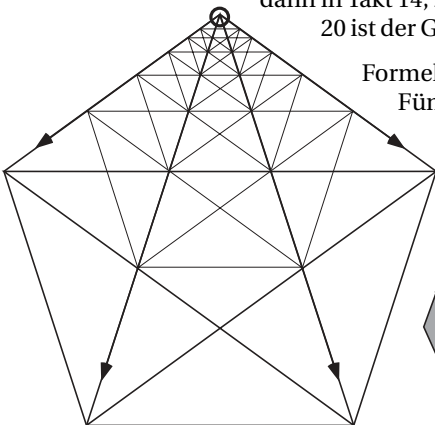
20 ist der Goldene Schnitt²⁶ von 33. Der Goldene Schnitt hat die

Formel $\frac{\sqrt{5}+1}{2}$, beruht somit auf der Fünf. In regelmäßigen

Fünfecken und Pentagrammen wird er sichtbar – kein Wunder, daß das Pentagramm Mephistopheles bannen kann. Die Art, wie sich die Fünf in einer Fläche ausbreitet, ist anders als bei der Drei und Vier. Die Fünf entfaltet sich nicht frei in allen

Richtungen sondern in vier Richtungen von einem Ursprung aus, und die Fünfecke und Pentagramme überlagern sich; dann können freilich auch sie jede beliebig große Fläche bedecken. Um regelmäßige Fünfecke aneinander zu fü-

gen, muß man die Fläche zur 3. Dimension in sich schließen, um den Dodekaeder zu erhalten, der sich aber nicht «sozial» ausbreitet, sondern «egozentrisch» in seinen 12 Flächen haust.



Nach BINDEL S. 91 (Fn.10). In diesem Bild teilt jede Kreuzung jede Linie am Goldenen Schnitt.


²⁶ auch «stetige Teilung», liegt zahllosen künstlerischen Proportionen seit der Antike (griechischer Tempelbau) und des menschlichen Körpers zugrunde. Vgl. BINDEL (Fußnote 10 in Teil I, RB 36).

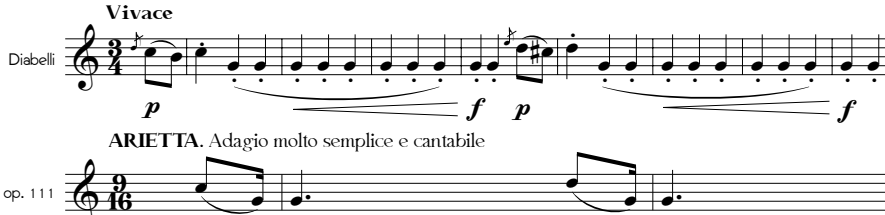
Man stelle sich das Werk einmal als «20 Veränderungen» vor. Der Gedanke ist so abwegig nicht. Man hätte, nach meiner Gruppierung, 4 Gruppen zu 7, 3, 7, 3 Variationen mit einem vergeistigten Schluß, vielleicht noch mit Coda. Tatsächlich macht die 21. Variation einen Neubeginn. Der Gegensatz 3–4, jetzt freilich in der zeitlichen Umkehrung 4–3, wird in die eine Variation hereingenommen: sie wechselt zwischen den beiden Taktarten. Die Vier gewinnt die Oberhand, denn selbst in den beiden $\frac{3}{4}$ -Teilen bilden sich jeweils vier hemiolische $\frac{3}{4}$ -Gruppen. Die drei Variationengruppen des zweiten Teils führen dann, etwa symmetrisch zum ersten Teil, zur Drei zurück. Die Symmetrien zwischen den Variationen im geraden Takt und zwischen jenen in c-moll springen beim Vergleich der 5. mit der 3. Gruppe und der 6. mit der 2. sofort ins Auge und erst recht, wenn man sich die Mühe macht, die einzelnen Variationen in Notenbild und Klang miteinander zu vergleichen.²⁷ In der Schlußgruppe hält die große 31. Mollvariation im (unregelmäßigen) $\frac{3}{4}$ -Takt das Gegengewicht zu den sechs Variationen 2–7; der Marsch verwandelt sich in die Es-dur-Fuge, der Walzer läutert sich zum Menuett «und zeigt diesem blöden Diabelli, was aus ihm hätte werden können.»²⁸ So entsteht der siebenarmige Leuchter.

NB Eine Analyse der Diabelli-Variationen war dieses nicht, es wurde nur ganz pauschal der allgemeine Formenaufbau behandelt. Eine umfassende Analyse müßte vor allem Beethovens Variationentechnik untersuchen, die er in diesem Werk auf eine ganz neue Art handhabt, indem er den Walzer in seine motivischen Bestandteile zerpfückt und diese in den Variationen einzeln unter die Lupe stellt. Auch über den ebenso neuen harmonischen Verlauf wurde nichts gesagt. Ferner haben Untersuchungen der Skizzenhefte und anderem Arbeitsmaterial eine gewisse Reihenfolge in der Komposition der Variationen zutage gefördert sowie einen Punkt, an dem Beethoven seinen Plan verwarf und alles neu ordnete. Das hat aber alles nichts mit dem Thema *Die Zahl bei Beethoven* zu tun und muß einer anderen Veröffentlichung vorbehalten bleiben.

Sonate Nr. 32 in c-moll op. 111

II. Satz, Arietta: Adagio molto semplice e cantabile

 NLÄSSLICH seiner Arbeit an den Diabelli-Variationen schrieb Beethoven ein Thema, das zumindest in seinen ersten 2 Takten (von 16) stark an Diabellis Walzer erinnert und sicher von ihm inspiriert ist. Überspitzt könnte man es die 34. Diabelli-Variation nennen, wenn es auch ganz andere Zusammenhänge hat:



²⁷ Es sollte erwähnt werden, daß in der Ausgabe von Henle, die sich Urtext nennt, der Herausgeber SCHMIDT-GÖRG sich in seiner Eingebung gefällt, Beethoven hätte in der 15. Variation einen Schlüsselwechsel vergessen. Nun ist auch Henle ein Markenzeichen, und die Pianisten spielen ganz unkritisch was sie sehen und lesen auch Revisionsberichte nicht: so hat sich dieser Unfug leider eingebürgert. Auch Beethoven hat Fehler gemacht, doch gibt gerade diese Stelle nicht den geringsten Anlaß zu einer solchen Annahme. Mehr Einzelheiten stehen im Revisionsbericht der viel zuverlässigeren Urtextausgabe von ERWIN RATZ in der Universal Edition. (Ratz war übrigens Schüler von Schönberg und Vorsitzender von einer Wiener Anthroposophischen Gesellschaft.)

²⁸ Erwin Ratz, mündliche Äußerung

Als ich einmal die 20. Diabelli-Variation als Zugabe nach op. 111 spielte, konnte ich später in der Zeitung lesen: «Als Zugabe spielte der Künstler bloß das Variationenthema noch einmal, und das war's dann.»

Hier wagt Beethoven das Experiment, die Noten nicht wie üblich in zwei zu teilen, sondern wie in der Mensuralmusik, als die Drei noch die Vollkommenheit war (siehe oben). Schindler hat das wohl erkannt, wenn auch verurteilt.²⁹ Was ist nun Schindlers «Wissenschaftlichkeit», die mittlerweile für unsere Ohren so ganz hinter dem Geist der musikalischen Aussage zurücktritt?

Beethoven schreibt $\frac{9}{16}$, aber so wie in der 20. Diabelli-Variation meistens zwei punktierte Halbe zu hören waren und nur an sieben Stellen die Sechs hervortrat, so schreitet die Arietta meistens in Takten zu drei punktierten Achteln $\frac{9}{16}$ ♪♪♪ . Im ersten Teil des Themas wird die Neun siebenmal (auch gleich im Auftakt), im zweiten, der in der Mollparallele beginnt, fünfmal hörbar.³⁰ Die Sieben des inneren Kosmos der Planeten (und der Untertasten) und die Fünf der Unternatur (und der Obertasten) sind zusammen das Universum des äußeren Kosmos des Tierkreises und der 12 chromatischen Töne. Erst die 1. Variation fließt richtig in $\frac{9}{16}$ daher. In den folgenden Variationen verzichtet Beethoven, wohl aus psychologischen Gründen, auf eine wirklich genaue Taktangabe. Vor der 2. Variation steht $\frac{9}{16}$, aber beim näheren

Hinsehen kann man $\frac{3}{32}$ zählen, denn jedes der sechs ♪ ist eine 32steltriolen ♪♪♪ , meistens



$\frac{9}{16}$ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ . Man sieht erstens, daß es nicht 6 sind sondern 3, 6 sind korrekterweise immer 2 × 3, nicht 3 × 2; und zweitens, daß sich bei dieser «vereinfachten» Notation normale ♪ nicht von Triolen- ♪ unterscheiden lassen, doch sind das wohl pedantische Einwände des 20. Jahrhunderts – Beethoven genügte es, daß der Spieler es ohne Verängstigung lesen kann. Vor der 3. Variation steht $\frac{3}{32}$: zu 64steltriolen ist es in Wirklichkeit $\frac{3}{32}$. Bisher hat sich die Drei des Themas zur Neun der 1. Variation potenziert, aber in der 2. und 3. Variation haben sich die Notenwerte doch wieder nur durch 2 geteilt, während sich das p wie üblich bei Beethoven zu f steigert.

Mit den 3×12 ♪ ist auch die physische Grenze des Spiel- und Hörbaren erreicht³¹ – jeder andere Komponist hätte mit dem Höhepunkt an dieser Stelle zufrieden sein können und hätte auf der Schlußgeraden losgelegt. Beethoven hatte andere Pläne. Der Höhepunkt kommt erst. Es erfolgt die nächste Steigerung, indem gerade die Quantität der Töne zurückgenommen, dafür die metrische Qualität durch eine weitere Dreierpotenz zu $\frac{3}{32}$ gesteigert wird (Beethoven drückt es wiederum vereinfacht aus als Triolen im anfänglichen $\frac{9}{16}$). Die mit diesem Prozeß einhergehende Vergeistigung wird durch plötzliches pp unterstützt, und sie ist durch die übliche Zweiteilung der Notenwerte nicht zu erreichen. Die Variation erinnert ein wenig an die mittelalterlichen Melismen, die Beethoven mit Sicherheit nicht kannte. Er wußte aber, daß er nur durch Dreiteilung das aussagen konnte, was wir alle in der «Hundertel» hören können. Nur Schindler hat es nicht gehört, er sah auf dem Notenpapier lediglich die

²⁹ vgl. Fußnote 8 in Teil I, RB 36

³⁰ Über dieses Moll zitiert Schindler (a. a. O. S. 327) den ersten Kritiker in der Berliner Musik-Zeitung unter der Überschrift «Der Tod des großen Mannes», nämlich Beethovens: «Schwellen nicht die Harmonien das Thema schon wie die Trauermusik des fern heranschwankenden Leichenzuges durch die Nacht? Schon im zweiten Theil Grabgeläute. Nun der erste Trupp der Leichenbegleiter in langen Flören, die sanft klagenden Freunde, mehr und mehr drängt sich's, das rothgelbe Fackellicht wallt näher, Grabesläuten tönt durch – Erinnerung rückt uns an das Schmerzenslager zurück, noch einmal durch die fortsummanden Glocken höre ich das letzte schwere Aufathmen des Sterbenden...» Schindlers Kommentar: «Die Auslegungen der Beethoven'schen Werke kommen von da ab immer mehr und mehr in die Öffentlichkeit und gleichen bald den Bibel-Auslegungen.»

³¹ Viele Pianisten verkennen die absolute Wichtigkeit, in diesem Satz ein ehernes Tempo einzuhalten. Wenn sie ihn technisch nicht ganz bewältigen, werden sie langsamer, aber meistens lassen sie sich durch die schnellere Bewegung zu einem noch schnelleren Tempo hinreißen und verfehlen den ganzen Sinn der Sache.

Wissenschaftlichkeit des Verfahrens. Aber wer hört, und weiß, heute wenigstens soviel wie Schindler oder kann Beethovens Handschrift lesen?

In der Mensuralmusik gab es schon eine 81-Teilung (wenigstens theoretisch), sie hieß *modus maior perfectus* (d. h. 1 Maxima = 3 Longae) cum *modo minori perfecto* (1 Longa = 3 Breven) cum *tempore perfecto* (1 Brevis = 3 Semibreven) cum *prolatione maiori* (1 Semibrevis = 3 Minimae):

Modu- maior perfectus		Modu- maior imperfectus	
Modu- minor perfectus		Modu- minor imperfectus	
Tempu- perfectum		Tempu- imperfectum	
Prolatio maior		Prolatio minor	

zum Vergleich:

Die Perfekten hatten zusammen das kombinierte Mensurzeichen (normalerweise auf der Höhe der ersten Note geschrieben). || ist die *Maxima perfecta-Pause* und deutet den *modus maior perfectus* an, die 3 bedeutet *modus minor perfectus*, der Kreis bezeichnet das *tempus perfectum* und der Punkt im Kreis die *prolatio maior* – daraus ist dann der Verlängerungspunkt unserer punktierten Notenwerte geworden. Beethoven geht darüber hinaus. Bisher hatte jede Variation zwei wiederholte Hälften zu 8 Takten, die 4. Variation mit ihren veränderten Wiederholungen hat 32 Takte. Es folgen 3 Takte, in denen diese Variation ausläuft (es sind T. 97–99) und dann 3 Takte (100–102), die ich gerne als die 5. Variation bezeichnen

möchte. In diesen 3 Takten, vor denen die Auftaktriole aus dem 1. Satz steht, vertritt der C-dur-Dreiklang des 1. Taktes die ersten 8 Takte des Themas, der 2. Takt in a-moll vertritt den 2. Thementeil, und der 3. Takt bringt die Schlußkadenz des Themas: eine ungeheure Verdichtung von 16 zu 3 Takten. Auch diese 3 Takte werden verändert wiederholt (103–105). Hier hat Beethoven eine Periode von 9 Takten (97–105) zu je $\frac{3}{2}$ komponiert, zusammen $3^5 = \frac{243}{32}$.

Beethoven setzt seine Reise gen Himmel fort. Die 243 vergeistigen sich weiter in den Triller hinein in Takt 105, der Goldene Schnitt ist in Takt 109 (von 177), bevor der Triller sich verdreifacht. Dieser Triller ist nicht ganz leicht sauber zu spielen, und jeder Klavierspieler, der ein Konzert besucht, paßt gut auf, wie der da vorne ihn spielt. Über die Ausführung ist unendlich diskutiert worden, obwohl Beethoven den Fingersatz ganz klar selber schreibt als $\frac{54}{12}$, der Triller soll also wie alle Triller seit der Renaissance mit dem Nebenton beginnen, denn sie sind im allgemeinen repetierte Vorhalte. Auch Beethoven schreibt mal einen auf der Hauptnote beginnenden Verzierungstriller, doch konnte er nicht voraussehen, daß dies zur Regel würde bei späteren Komponisten, die den eigentlichen Zweck des Trillers nicht mehr kannten. Der 2. Finger kreuzt also über dem Daumen, sonst ist die saubere Ausführung technisch nicht nur etwas knifflig, sondern fast unmöglich, die Trillertöne klappen auseinander.³² Es wird in einer Stimme ohne Begleitung weitergetrillert, und der Höhepunkt des Satzes und der Sonate wird erreicht beim *sf* in Takt 116, wo Beethoven sich aus diesem Grund die Mühe eines Tonartwechsels nach Es-dur für nur 15 Takte macht.

Diese Stelle, wenn nicht der ganze Satz, ist offenbar autobiografisch. Beethoven beschreibt die Erlebnisse seiner Selbsteinweihung, der er sich 1813–20 durch eine ungeheure Willens-

³² Wer da glaubt, nur die Oberstimme sollte abwärts trillern, hört weder den Dominantenvorhalt D_6^{9-7} noch die Kakophonie, die Beethoven nie gemeint haben kann. Sie halten die Sonate op. 90, II. Satz, Takt 48 für einen passenden Vergleich, wo die Harmonie aber total anders ist, nämlich $D^9-T_6^9$, wenn man alle Trillertöne zusammen nimmt: die Dominantenne löst sich also in die Tonika mit hinzugefügter Sext auf. (So gehen auch Herausgeber mit «Parallelstellen» um.)

anstrengung unterzog, weshalb er in dieser Zeit keine bedeutenden Werke vollendete. Diese 7 Jahre Stille in seinem Leben ist von vielen beobachtet worden. Die beiden Hände gehen bis ans Ende der damaligen Klaviatur, dazwischen entsteht ein harmonisches Loch.³³ Man kann hören, wie die Einweihung die Wesensglieder des Menschen auseinanderreißt.³⁴ In Trauer kehrt er ins normale Leben zurück. Das sind die drei \flat . Man kann den Höhepunkt auch auf die größte harmonische Ausdehnung in Takt 119 setzen, das wäre genau die $\frac{2}{3}$ -Teilung des Satzes von 177 Takten.

Es ist erstaunlich, daß die Proportionen dieser Architektur auf ähnliche Weise erhalten bleiben, wenn man sich nicht wie üblich an die Taktzahlen hält, sondern die wiederholten Takte mitzählt. Thema und 4 Variationen haben dann $5 \times 32 = 160$ von 241 statt 96 von 177 Takten (es ist wohl kein Zufall, daß der I. Satz mit 158 Takten die gleiche Länge hat – Beethoven überläßt nichts dem Zufall), dann ist die $\frac{2}{3}$ -Teilung an dieser Stelle, freilich haarscharf daneben wie immer in der Musik.

In den Diabelli-Variationen nimmt uns der siebenarmige Leuchter mit ins innere Heiligtum von Beethovens Himmel. Die sieben Arme sind nur eine etwas komplexere Ausformung der Dreiteiligkeit, die der meisten Musik zugrunde liegt. Der Konflikt der Variationen im geraden Takt mit jenen im ungeraden Takt findet wie immer im Mittelteil, Variation 8–30 statt, entsprechend der Durchführung der Sonatenform. Die 31. Variation steigert dann die $\frac{3}{4}$ der Variationen 2–7 zur bewußt unregelmäßigen $\frac{3}{8}$, mit Melismen, die an die *Arietta* erinnern, und mit Sextolen, die $54 \text{ ♩} = 2 \times 3^3$ im Takt haben können. Die Fuge läutert das vorangehende c-Moll nach Es-dur und den aggressiven Marsch zum jubelnden ϕ -Takt. Zum Schluß wandelt sich Diabellis Walzer mit dem Schusterfleck zur Seligkeit von Beethovens Menuett.



IUN HAT das Schicksal auch aus dem Lebenslauf eines Beethoven ein selten wohlproportioniertes Kunstwerk gebildet. Mitte Dezember geboren, ist er bis auf die letzten zwei Wochen des Jahres immer ein Jahr jünger, als man nach seinem Geburtsjahr 1770 gewöhnlich ausrechnet. Im Jahr 1792, als er von Bonn nach Wien zog, war er erst 21 und nicht 22 Jahre alt, wie üblicherweise behauptet. Unbeschadet seiner Bonner Jugendwerke, von denen viele beachtenswert sind, fängt sein Komponieren eigentlich erst in diesem Jahr an mit Opus 1 und währt 21 Jahre. Nach dem enormen Erfolg von *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* op. 91 (1813, ein frühes Beispiel der Stereophonie) traten die erwähnten inneren wie äußere Umstände ein (Wiener Kongreß; Prozeß gegen die Schwägerin um den Neffen Karl), die bis 1820 sein Komponieren verhinderten bis auf die Klaviersonaten opp. 90, 101 und 106,³⁵ die beiden Cellosonaten op. 102, und Gelegenheitswerke,³⁶ während er die nach 1820 veröffentlichten Werke vorbereitete. Die «sieben Jahre Stille» vom 42. bis zum 49. Lebensjahr sind von vielen bemerkt worden. In ihnen reifte, was in den letzten sieben Jahren die Frucht

³³ Es gibt Leute, die es damit «entschuldigen» wollen, daß er es ja nicht hören konnte. Sie vergessen, daß er es mit dem inneren Ohr sehr wohl gehört hat. Hätte er davor vielleicht zurückgeschreckt, hätte er es in der Wirklichkeit gehört? Dann hätte auch seine Taubheit zum Fortschritt der Musikgeschichte beigetragen.

³⁴ Das haben schon andere beobachtet. «Der extreme Kontrast der Klangbereiche, besonders in op. 111, führt fast zum Stillstand der Vorwärtsbewegung infolge der Weite des harmonischen Raumes. Aufs Klavier bezogen ist diese Weite enorm. Wäre sie vielleicht das tönende Abbild der inneren Weite, die die Kontemplation eröffnet?» (Philip BARFORD in *The Beethoven Companion*, hg. D. Arnold und N. Fortune, London, Faber & Faber 1971, 151 f., übersetzt durch den Verfasser). Diese harmonische Weite begegnet uns fortan in vielen Werken, besonders in den letzten Streichquartetten.

³⁵ Diese *Große Sonate für das Hammerklavier* (daher ihr populärer, vielleicht auch bildhaft gemeinter Name – aber alle Klavierwerke Beethovens sind für das Hammerklavier) beschreibt wohl auch seinen inneren Kampf um die Selbsteinweihung.

³⁶ Diese Gelegenheitswerke sind schon echter Beethoven, zum Beispiel die wunderbaren Bearbeitungen schottischer, irischer, walisischer und anderer Volkslieder opp. 105, 107, 108, einige mit Klaviertriobeleitung. Mit ihnen hat er sich wohl von dem vorher beschriebenen Kampf erholt.

der Spätwerke werden sollte. Diese letzte Schaffensperiode war sogar die fruchtbarste in Beethovens Leben, mit den letzten drei Sonaten, Diabelli-Variationen, Missa solemnis, Neunter Symphonie und den Streichquartetten opp. 127, 132, 130 (mit «Großer Fuge»), 131, 135 sowie kleinerer aber keinesfalls zu verachtender Werke wie den Klavierbagatellen opp. 119 und 126. 3 × 7 Jahre Vorbereitung für 3 × 7 Schaffensjahre, dann noch 7 Jahre Vorbereitung für das letzte Schaffensjahrsiebt: das sind die 56 Jahre von Beethovens Leben.

Charakter und Verhalten im Ton-Kurs: Kriterien für die Kunst (Schlussteil)

Alan Stott, Stourbridge

Im 1. und 2. Teil dieser Arbeit (Rundbrief Nr. 35, Michaeli 2001 und Nr. 36, Ostern 2002¹) wird der Hintergrund gegeben und die versteckten Hinweise zum Achtgliedrigen Pfad in Rudolf Steiners 1. – 6. *Eurythmie als sichtbarer Gesang* GA 278² untersucht. Besondere Anerkennung wird Adam Bittleston und Christoph Rau gegeben. Der jetzige Artikel ist der dritte, der Schlussteil. Es ist schon deutlich, dass das Thema «die letzten Dinge» (Eschatologie) beinhaltet, welche die Lehre über den Zusammenhang aller Dinge zu «den letzten Dingen» ist, oder anders gesagt, über die Dauerhaftigkeit aller Dinge – und nicht, über die letzten Dinge nach allen anderen Dingen.

7. Vortrag—Rechtes Berücksichtigen

«Und so können Sie, indem Sie praktisch Eurythmie aus sich herausholen, ja wirklich auch tief hineinschauen in die menschliche Organisation, können, ich möchte sagen, das Eurythmie-Lernen bis zum Esoterischen treiben, indem Sie sich üben in dem Verlegen der inneren Ansätze des Fühlens von Schlüsselbein, Oberarmansatz oder Speiche, Elle und so weiter; entsprechend wiederum in den Beinen und Füßen» (S. 114).

Der obige Satz am Ende des 7. Vortrages leitet über zu den einführenden Sätzen über «die menschliche Organisation». Diese ist nicht etwas Abstraktes, sondern eben ein «Organismus» unmittelbar hindeutend auf «die menschlich-göttliche Form», wie William Blake es nennt und was die Theologen verstehen unter «der vollzogenen Menschheitswerdung des Christus». Wir können bedenken, daß in der traditionellen Zahlensymbolik «die Sieben die Zahl der Vollkommenheit ist». ³ Im 7. Vortrag beschreibt Rudolf Steiner liebevoll und wissenschaftlich genau die Knochen dieses vollkommenen Organismus – wir erinnern uns, daß die Sinneswelt und damit der «natürliche» Organismus am Ende des 4. Vortrages verabschiedet worden sind. Erst auf der siebten Stufe kann der Ausgangspunkt der Bewegung beschrieben werden, wie sie durch das Schlüsselbein hindurch fließt und nicht im Anfangsstadium, obwohl dies vom «natürlichen» Gesichtspunkt logisch richtig erscheint.

Die Entsprechungen, die wir verfolgt haben, erreichen alle auch ihre Höhepunkte. Das siebente «Wort am Kreuz» ist «Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist» (Lukas 23,46). Zu Ps 31,5 fügt Jesus das Wort «Vater» hinzu. Im Alten Testament ist das Wort «Vater» an Stelle von Gott selten gebraucht (Mal. 1,6; 2,10). Dieses Wort verbindet die ersten mit den letzten Worten vom Kreuz. Der ganze Bewegungsablauf bedeutet seine Hingabe in die Hände des Vaters. Die freudige Erwidern des Vaters auf diese freiwillige, gehorsame und vollkommene Tugend des Sohnes ist für die dunkle Welt wie der Hauch einer neuen Morgenröte. Ihre *Herrlichkeit* verbreitet sich über alle, die er sich nicht scheut, seine Brüder zu nennen; man nennt es Verge-

bung und es durchdringt die *Knochen*⁴ völlig. Licht, göttlich-geistiges Licht, strömt heraus aus dem Grund der Stofflichkeit. Stephanus, der Prototyp des Märtyrers (Apg. 7,59), ahmt das letzte «Wort am Kreuz» nach, wenn er Jesus anspricht. Er sieht die Herrlichkeit Gottes, die Shekinah, im himmlischen Heiligtum und er sieht auch den wahren Hohepriester vor Gott stehend als Fürsprecher für die Menschheit. Stephanus bietet sich selbst an in einem archetypischen und letzten Akt der Kommunion als er die Schwelle überschreitet in das Leben hinein, das Licht und die Liebe, die wesenhaft ist. Paulus, der ein Augenzeuge war, sagt später: «gebet her eure Leiber als ein lebendiges, heiliges, Gott wohlgefälliges Opfer» (Röm. 12,1).

Die Seligpreisungen nähern sich jetzt einem Höhepunkt; die siebte Seligpreisung lautet: «Selig sind die Friedfertigen, denn sie werden Söhne Gottes heißen» (Mat. 5,9). «Friedfertiger» – ein «Stifter» von Frieden ist mehr als nur eine passiv friedliche Person. Eine Bibel-Konkordanz erwähnt diese eine Stelle (aber vgl. Kol. 1,20). Die Essener hatten den Ruf, «Priester des Friedens» zu sein. Die Seelenhaltung des Alten Testaments, hinauf zu schauen zu etwas Höherem: «Bewährten Sinn bewahrst du in Frieden, weil er auf dich vertraut» (Jes. 26,3), verwandelt sich im Neuen Testament. Was hoch erhaben war, spricht nun mit menschlicher Zunge: «Frieden lasse ich euch zurück, meinen Frieden gebe ich euch. Nicht wie die Welt gibt, gebe ich euch» (Joh. 14,27). Diese Stelle endet, oder vielmehr, der Übergang zur nächsten Stufe wird folgendermaßen geschaffen: «Stehet auf, lasset uns von hier weggehen!» (Joh. 14,31) – möglicherweise ist Steiner der Einzige, der auf eine hier drin enthaltene Umwandlung des Bewußtseins hinweist. In seinen Bemerkungen über die Seligpreisung spricht Augustinus⁵ von «Weisheit, den ganzen Menschen befriedend im Abbilde Gottes, d. h. die Besinnung auf Wahrheit, den ganzen Menschen befriedend im Abbilde Gottes». «Anfänglich», sagt Steiner,⁶ «kann das Geistselbst den Menschen nur durchweben und mit seiner Wärme erfüllen. Nur durch die Tat des Christus wird es herunter gebracht auf die Erde als die Macht der Liebe und Harmonie».

Die siebte und letzte Stufe der christlichen Einweihung ist das Erlangen des leibfreien Denkens.⁷ «Reines Denken», erklärt Steiner,⁸ «ist in ersten Linie ein Ausdruck des Willens». Mit dem ganzen Körper denken – wie in der «*Philosophie der Freiheit*» – konkret, mit dem Skelett, genauer gesagt im Innern der Knochen⁴ – ist enthalten in den Bemerkungen über das Denken im 7. Vortrag (S. 117f.). Wichtig ist auch der Hinweis auf den «intuitiven Blick» (S. 99), die Fähigkeit, die mit dem Intervall der Septime verbunden ist.⁹ Die siebte Stufe der Einweihung, die Himmelfahrt,⁷ ist das endgültige Erreignis für *Rechtes Berücksichtigen*. Es ist das Denken mit dem ganzen Leib.

Am Ende des 7. Vortrages gebraucht Steiner das Wort «bis zum Esoterischen» (S. 114), schon früher gebraucht in der TAO-Übung: «ein kleines... esoterisches Intermezzo.» Wie man weiß, bezieht sich «esoterisch» auf innere Dinge, «exoterisch» auf äußere Dinge. In seinen abschließenden Worten deutet der Vortragende auf die Möglichkeit hin, daß Eurythmie die «inneren» oder höheren Eigenschaften des Menschen, ausgeführt durch und in dem Körper, offenbaren könnte. Diese Tätigkeit hat schon unmittelbar mit dem «Geistes-Mensch» zu tun, welche der Menschensohn, der universale Licht-Mensch ist (I Mos. 1,3; Joh. 8,12), der eins wurde mit dem Vater.

Das siebte und letzte «Ich-bin» Wort des Johanneischen Christus ist «Ich bin der wahre Weinstock», ein Bild von *der Lebensbeteiligung* (vgl. auch Joh. 14,23). Joh. 15,1 u. 5 beantworten die Frage «Wie?» zu dem Grundsatz in Mat. 12,33: «Entweder machet den Baum gut, dann ist seine Frucht gut, oder machet den Baum faul, dann ist seine Frucht faul. Denn an der Frucht erkennt man den Baum». In der siebten Verheißung (Apok. 3,21) ist es dem «Ich» erlaubt, sich mit seinem Ursprung im regungslosen Mittelpunkt des Kosmos zu verbinden,

wo dennoch schöpferische Regung urständet ohne Unterlass.¹⁰ Der «Thron» in Apok. 3,21 ist das Allerheiligste, der drei-dimensionale Kubusraum des Tempels, dessen sechs Seiten – wenn man sie sich ausgeweitet vorstellt – das drei-dimensionale Kreuz, oder den Baum des Lebens formen. Der Schreiber der Apokalypse sieht ein Lamm «in der Mitte des Thrones» [nicht «zwischen dem Thron»] im Herzen, im Mittelpunkt des Himmels (Apok. 5,6). Das Kreuz, oder der Baum, ist somit zentral wesentlich für die Vortragsreihe GA 278.

Der Gebrauch des Wortes «esoterisch» zeigt uns die vorletzte Ermahnung: so viel wie möglich vom Leben zu lernen, in seiner Ganzheit: *Rechtes Berücksichtigen*. Eurythmie kann den Anspruch erheben, sakramental zu sein in dem Sinne, wie ihn Steiner¹¹ in GA 1 umreißt (worauf wir uns schon bezogen haben) und welchem er sein Leben lang treu blieb:

«Das Gewahrwerden der Idee in der Wirklichkeit ist die wahre Kommunion des Menschen. Das Denken hat den Ideen gegenüber dieselbe Bedeutung wie das Auge dem Lichte, das Ohr dem Ton gegenüber. *Es ist Organ der Auffassung.*»

Dieses wahrnehmend-erkennende, tätige Denken ist Eurythmie in einem allumfassenden Sinne – «das Ohr dem Ton gegenüber» beinhaltet sowohl «Lautgebilde» als auch «Tongebilde», was ja gerade durch die Kunst der Eurythmie dargestellt wird (S. 12). Das innere Leben ist hier mit dem äußeren in Einklang gebracht; Überlegung und Tätigkeit sind vereint; Triebkraft und Absicht fallen zusammen. Wenn dies geschieht, wird Betätigung sofort bedeutsam und spontan, und somit frei. Steiner, wie Hauer, sieht «Programm-Musik» nicht als ein Weg in die Zukunft. Sie gehört zu einer materialistischen Phase. Auch Versuche, Eurythmie zu einer Illustrationskunst zu reduzieren, indem zu Gesang eurythmisiert wird oder eine Phantasiegeschichte auf die Musik gelegt wird, «ist natürlich ein völliges Mißverständnis» (S. 108).

8. Vortrag – Rechte Konzentration

«Es gibt in dem Augenblicke, wo man falsch phrasiert, irgendeine ungeschlachte Bewegung. Daher wird es beim Üben in der Toneurythmie immer so sein müssen, dass man zunächst sieht, mit dem Groben sozusagen fertigzuwerden. Sobald es sich nun darum handelt, die Phrasierung festzustellen, sobald man begriffen hat, wie man sich verhalten muss im Verlaufe eines Musikstückes, wird es sich darum handeln, dass man mit dem Spielenden sich wirklich über die Phrasierung auseinandersetzt. Das gehört einfach dazu» (S. 127).

Der siebte Vortrag endet mit der Bemerkung: «Nun wollen wir morgen diese Stunde damit beginnen, daß wir dasjenige, was uns vielleicht noch fehlt, was die Sache zurückergänzt, zur selben Stunde hinzufügen» (S. 114). Das deutet hin auf *Rechte Konzentration*, was mit sich bringt (für den Schüler) «sorgsam mit sich zu Rate gehen, seine Lebensgrundsätze bilden und prüfen, seine Kenntnisse in Gedanken durchlaufen, seine Pflichten erwägen, über den Inhalt und Zweck des Lebens nachdenken und so weiter». Und der Geheimschüler muß wissen, daß es hierbei nicht allein auf die «gute Absicht», sondern auf die wirkliche Tat ankommt.¹² Einklang zwischen unseren Gedanken und Worten mit den Geschehnissen in der Außenwelt hilft dem Geschenk der Hellsichtigkeit, der Entwicklung der sechzehn-blättrigen Lotusblume.

«Die achte Übung auf dem Pfad, welche eigentlich alle anderen beinhaltet,» schließt Adam Bittleston,¹³ «fordert ein inneres Leben, welches zu echter Selbsterkenntnis führt. Dieses kann nur selten direkt erreicht werden durch bloße Selbstanschauung; objektive Maßstäbe und lebendiges Verstehen unserer Umgebung werden als erstes benötigt. Von dort können wir auf uns selbst zurückschauen.»

Die nicht gehaltenen Vorträge

Wir sind jetzt in der Lage, eine Ausdeutung der Worte «vierzehn [Vorträge]» (S. 128) vorzu-

schlagen. Wenn die acht Vorträge, die wir besitzen, mit der Entwicklung der sechzehn-blättrigen Lotusblume zu tun haben (acht Blütenblätter sind schon vorhanden, und acht müssen noch entwickelt werden), weisen die übrigen sechs (14 – 8 = 6) auf die zwölf-blättrige Lotusblume des Herzens hin, deren sechs schon da sind und sechs weitere noch ausgebildet werden müssen?

Der achte Vortrag beginnt nachdrücklich mit dem *Herzen* und der Notwendigkeit des Fühlens in der Kunst. In der Bibel steht das «Herz» als die ganze Persönlichkeit da, wo das Höchste in uns sich mit dem Göttlichen trifft. Nachdem der acht-gliedrige Pfad in Beziehung zur sechzehn-blättrigen Lotusblume beschrieben worden war, fährt Steiner sofort weiter, indem er die «sechs Eigenschaften» im Zusammenhang mit der zwölf-blättrigen Lotusblume des Herzens beschreibt.¹⁴ Ist hier eine Andeutung gegeben auf die innere Bedeutung; hätten die nicht gehaltenen Vorträge die versammelten Künstler weitergeleitet, zum Beispiel durch die zwölf Regionen, die «vielen Wohnungen» in «meines Vaters Haus» (Joh. 14,2)? Dies ist der himmlische Tempel Seiner erlösten Menschheit, ist der «kosmische Christus». Diese «Bewegung, in welcher der Mensch gewissermaßen auch räumlich nachbilden will die Bewegung seines himmlischen Urbildes, kommt in der Eurythmie zum Ausdruck».¹⁵

Unter diesem Aspekt wären solche musikalischen Fragen, die sich auf die Winkelgesten, die Tonarten, Modulationen usw. beziehen, besprochen worden. Für den Künstler sind diese Fragen, sowohl geistig wie auch praktisch, ein «Denken mit dem ganzen Leib».⁴ Am Ende der Vortragsreihe erwähnt der Vortragende «innerliche Wärme» und «innerliche Kälte» (S. 127). Dies kann gelesen werden als ein Schlüssel, denn in dieser Weise beschreibt er Wahrnehmungen, empfangen durch die zwölf-blättrige Lotusblume, z. B. Werden und Vergehen in der Natur (GA 10. Tb, S. 90). Der Zusammenhang in GA 278 ist der Ratschlag, die Phrasierung mit den Musikern zu besprechen.

Schlußbemerkung

Im letzten Teil des 8. Vortrages erklärt Steiner, wie Kadenzten ausgeführt werden sollen. Eurythmisten sollen sich frei machen von der «unendlichen Melodie» – sicherlich eine Beschönigung für «all das planlose Umherschweben». Dies sind also die zwei Möglichkeiten, die wir ins Auge fassen müssen: Entweder ein selbstbezogenes, dilettantisches Herumlaufen (wie glänzend es auch sein mag) *oder* Differenzierung und Bewußtsein, was allgemein fruchtbar sein kann. Kunst ist nicht die Veranschaulichung einer Lehre – obwohl sie in Bildsprache erscheint, ist Kunst immer eine Frage des «wie».¹⁶ Sie entspringt aus dem Teilhaben an dem erneuerten *Leben*, das uns adoptiert hat (Röm. 8,14-17; Joh. 14,23). Die Schwelle, die in jeder Persönlichkeit zu finden ist, offenbart sich zwischen Menschen in den Neuen Mysterien. Überdies ist das Christentum des Neuen Testaments niemals eine Einzelangelegenheit, sondern immer eine Sache der «*Ecclesia*», der Gemeinsamkeit. Eurythmisten und Musiker versuchen so im gemeinsamen Tun, die Absichten des Komponisten zu verwirklichen.

In *Eurythmie als sichtbare Sprache*, GA 279, ist im 13. Vortrag ein Bericht enthalten über das erste, in Eurythmie dargestellte Wort, das «Hallelujah», sowie auch ein Verweis auf Gedichte, die aus den Mysterien stammen. Der Eurythmist soll fragen: «Verstehe ich den Dichter als Eurythmist? Hat er so etwas, wie ich es in der Form ausdrücken will, in sich gehabt?» (GA 279. S. 222). Wir können, ja wir müssen sicherlich diese Frage auch auf dem Felde der Musik anwenden: «Verstehe ich den Komponisten als Eurythmisten?» Wenn nicht, wie sind wir dann überhaupt berechtigt, die Eurythmie «sichtbare Sprache» und «sichtbarer Gesang» zu nennen? Wenn wir uns außerdem daran erinnern, daß «die orientalischen Bauformen, [...] in der Tat Musik in Bewegung umsetzen» (S. 83), bieten sich gewisse Rückschlüsse an:

- Die Vorgänger der modernen Kunst der Musik waren die echten Mystiker, verbunden mit

- den alten, von ihnen erbauten Mysterienstätten – im besonderen der Tempel Salomos;
- Unsere wahren Kollegen sind jene Menschen, die sich auf dem Pfade der Selbsterkenntnis befinden. Vgl. S. 126: «die Eurythmie... ein sichtbarer Gesang genannt werden darf, kein Tanz, keine Pantomime, sondern ein sichtbarer Gesang...», also ein neuer Aufbruch;
 - Ein wahres, *lebendiges* Mysterienwissen wird gemeinsam bekundet und gepflegt; es ist eine geistige Verbindung, nicht ein Seelenzustand.
 - Das Gegenteil von Zusammenarbeit ist eine fortdauernde Abkapselung, die auf den Antichrist hinweist, ein Wesen – laut René Guénon¹⁷ – in dem extremsten Zustand des Zerfalls, «Wirrwarr schaffend durch «Chaos» im Gegensatz zur Verschmelzung in Harmonie und ursprüngliche Vereinigung». Aber die Zukunft der Musik, sagte Steiner¹⁸ in England, «hängt ja nur von den Menschen ab»; die Verantwortung liegt bei uns. Persönlichkeit oder das Persönliche, ist überaus sozial in seiner Bestimmung: Ein «Ich» braucht ein «Du». Und so, das Beispiel aufgreifend mit dem Steiner seine Zuhörer entlässt: Anstatt zu ermahnen «sei nett zu eurem Pianist», verwirft Steiner die irrige Einstellung, daß solch herablaßendes Verhalten einem anderen Menschen gegenüber akzeptierbar sein könnte. «Das gehört einfach dazu» (S. 127) ist eine Bemerkung, die den künstlerischen Beruf betrifft; für Steiner können Musik und Eurythmie nicht voneinander getrennt werden. Außerdem kann Eurythmie nicht getrennt vom Leben sein, denn *jeder* – auch das Publikum – folgt einem inneren Pfade, gleichgültig ob man es weiß oder nicht, oder wie weit man fortgeschritten ist. Manche unter uns, die sich eines inneren Pfades bewußt sind, mögen in großen Illusionen leben über unsere Fortschritte! Der Kreis vom Komponisten über die Ausübenden zum Publikum muß sich bilden, wenn ein künstlerisches Ereignis entstehen soll.¹⁸ Künstler sind Diener von der ersten Note bis zur letzten. Mit anderen Worten, *die Arbeit der Menschen in einer Gemeinschaft – angewendete Ethik –, die eine geisteswissenschaftlich begründete Menschenkunde einschließt, erweist sich als unbedingt wesentlich.*

Die achte Seligpreisung: «Selig sind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden, denn ihrer ist das Reich der Himmel» (Mat. 5,10). Die erste und die letzte Seligpreisung sind miteinander verbunden. Die «Bettler im Geiste» und die «Verfolgten» umfassen das Königreich Gottes; die letzte Seligpreisung ist die Oktave der ersten. Für Steiner weisen die achte und neunte Seligpreisung in die Zukunft hinein, zum Lebensgeist und Geistesmenschen.⁶ Der Leib der Verherrlichung ist derselbe Leib «aber nicht dieselbe tote materielle Substanz», wie George MacDonald uns aufmerksam macht. «Acht kehrt zum Ausgangspunkt zurück, denn sie zeigt und lobt, was ganz und vollkommen ist», schreibt Augustinus⁵ (der auch anführt Jes. 11,2 + 3 und Röm. 8,35). Vgl. «Wenn [der Mensch] vom Grundton zur Oktave geht, dann fällt die Oktave einfach in den Grundton hinein» (2. Vortrag, S. 32). Nun, eine Note von Freude am Leiden, wie der jüdische Kommentator C. G. Montefiore bemerkt, ist «charakteristisch für das Christentum». John Oman fasst es so zusammen: «Je mehr deine Berufung ganz wie die deines Meisters ist, umso mehr wird dein Schicksal wie das seine sein: noch hat er dich je gefragt, ihm unter anderen Bedingungen nachzufolgen.» Gerade hier jedoch wird uns die Quelle «echter Musik» gezeigt. Denn Steiner²⁰ sagt:

«Letzten Endes, im wesentlichen, ist wahre Musik in Tönen verlaufendes Dasein, in Tönen verlaufendes Daseinsgeschehen, welches ein äusseres Bild desjenigen ist, was bewusst die Seele durchlebt im Initiationsleben.»

Lichtesfluten erhellen hier im Besonderen den Begriff «Spätwerk». In den reifen musikalischen Gedanken aller Komponisten von hervorragender Integrität können Klänge aus überirdischen Welten gehört werden. Die oben zitierten Worte rechtfertigen auch das Thema der

gegenwärtigen Untersuchungen. Unsere Reise durch «Eurythmie als sichtbarer Gesang» hat gezeigt, daß die der «echten Musik» drohenden Gefahren angesprochen sind. Im Besonderen sind dies Naturalismus (erörtert vor allem in den Vorträgen 1 – 4) und Abstraktion (vor allem in den Vorträgen 5 – 8). Eine Kunst, aus diesen beiden Betätigungen entspringend, strebt zur illustrierenden Kunst hin. Als der Ausdruck von «echter Musik», dem «Selbstschöpferischen im Menschen» (4. Vortrag, S. 67), bahnt die Eurythmie jedoch einen mittleren, schöpferischen Weg, der es dem Menschen ermöglicht «sein Menschliches in sich selber recht zu erfüllen» (S. 82).²¹ Steiner vertieft, was er lehrt, indem er die Zuhörer auf einen musikalisch differenzierten, einweihenden Pfad führt. Es gibt nur *einen* Pfad für das Künstlerische wie auch für das innere Leben. Sie begegnen sich in der Persönlichkeit, die für C. G. Jung²² das «TAO ist». In diesem Zusammenhang ist es auch interessant, daß in GA 278 drei Komponisten angeführt werden: Wagner, Hauer und Mozart. In ihren, für sie kennzeichnenden Laufbahnen – ganz unabhängig von Überlegungen über Stil oder vergleichbare künstlerische Auszeichnung – könnte die Polarität «Naturalismus» und «Abstraktion», oder auch sozial ausgedrückt «egoistische» und «einsiedlerische» Haltung, das *Vorgehen* der beiden erstgenannten Komponisten zusammenfassen, während Mozart auf dem mittleren Weg des TAOs zu sehen ist.²³

Eurythmie erfordert «Hingabe» (Rudolf Steiners Wort) beider, des Musikers wie des Eurythmisten – beide, Musik und Eurythmie, sind Berufungen, nicht bloß Berufe. Das endgültige Bild ist, Musiker, die ihre Augen aufmachen und Eurythmisten, die ihre Ohren öffnen; beide studieren die Partitur: «Das gehört einfach dazu» (S. 127). Sich regelmäßig Rechenschaft ablegen und über sich nachdenken ist *Rechte Konzentration*. Das Versprechen ist den Eurythmisten gegeben in Worten (S. 125f.), die meditativ gebraucht werden konnten.

«[I]m gleichzeitigen Hingeben an das eine oder an das andere [werden Sie] auf dasjenige kommen, was Ihnen die Möglichkeit gibt, wirklich *in der ganzen Handhabung Ihres Körpers* soweit aus sich heraus *in die Bewegung hineinzugehen*, dass eine völlig adäquate Offenbarung des Musikalischen dadurch zustande kommt.»

Künstlerische Kriterien

*[W]as ist das Menschlein,
daß du sein gedenkst,
und er Adamssohn
daß du zuordnest ihm!*

Psalm 8,4 (Übersetz. Martin Buber)

(In: *Das liturgische Buch der Kirche von England*, Ps. 8 wurde zur Himmelfahrt gesungen.)

Unsere Übersicht verweist auf eine Antwort zur Frage nach künstlerischen Kriterien, die vom Autoren in kürzlich erschienenen Veröffentlichungen dieses *Rundbriefes* gestellt worden ist. Der Pfad der Einweihung und die Botschaft des Neuen Testaments machen einen, es muß zugegeben werden, bescheiden: unsere eigenen Anstrengungen uns zu erlösen, sind völlig fruchtlos. Nun, eine der Aussagen Rudolf Steiners²⁴ über Sühne oder Heilung ist von Edouard Schuré berichtet worden:

«Der Eine litt für Alle, so daß durch diese welthistorische Einweihung eine Erneuerung geschaffen wurde für die alte Art der Einweihung... Durch inneres Schauen, durch wahre Mystik ist Gemeinschaft mit Christus möglich.»

Am Ende des 4. Vortrages, genau im Mittelpunkt, im Herzen, von «*Eurythmie als sichtbarer Gesang*» (S. 68f.), werden Worte gesprochen, die sich mit natürlichen und musikalischen Prozessen befassen in Bezug auf das Heilen. Die Wahl ist dramatisch, bestimmt und endgültig.

Der blossen Natur wird geboten:

«*Du musst heraus–, denn jetzt macht der Mensch eine Bewegung [in der Toneurythmie], die nur menschlich ist, die nicht naturhaft ist, denn das Musikalische ist nur menschlich, ist nicht naturhaft*»

Wir wissen, zum Beispiel aus GA 136,²⁵ daß die Natur in Verwirrung ist und daß Harmonie nur im Menschen gefunden werden kann. In ihm wird Natur erlöst (vgl. Röm. 8,18 – 21). Der ganze Kosmos kann einen Schritt weitergehen. Und so, indem wir die musikalischen Gliederungen auf das drei-dimensionale Kreuz übertragen, welches (wie schon früher bemerkt) alles zusammenfasst, was mit Einweihung zu tun hat²⁶, dann beziehen sich Steiners Worte an die Natur letzten Endes auf das Mysterium von Golgatha, so wie es die Eurythmisten unmittelbar angeht, d. h. die Opfertat und ihre weiterwirkende Macht in menschlichem Handeln.

Denn ohne dieses, was bleibt an Mysterienkunst übrig – eine Kunst, die *offenbart*? Es gab eine Zeit, wo Studenten sich der Eurythmie zu nähern suchten durch «Formen laufen» und «Töne lernen». Die heutige «neue» existentielle Suche nach Selbstdarstellung ist kaum ein Fortschritt und außerdem schon *passé*. Der Erzengel Michael, so lernen wir, erwartet etwas ganz anderes als *alle* die erschöpften Traditionen und Gegenschläge. Rein allgemein gesprochen, er ist auf der Suche nach Menschen, die die gefallene Natur des Raumes durch Vergeistigung überwinden, «indem sie ihr Denken mit dem der Götter vereinigen», wie Steiner erklärt.²⁷ Menschen haben Zugang zu der kosmischen Intelligenz; Bewegungen *können* durchlässig werden, befreit von allen willkürlichen Einschränkungen. Anders gesagt, die «Herrlichkeit» Gottes erfüllt die Himmel; sein «Name» – seine Offenbarung für die Erdenbewohner, die er durch göttliche Eurythmie erschuf²⁸ – ist «in allen Landen» (Ps 8,1): Ein außergewöhnlicher Gegensatz und ganz zentral. Das Hauptthema von Psalm 8, wie es im Neuen Testament ausgelegt wird (Mat. 21,16; Heb. 2, 6 – 8; I Kor. 1,27; 15,27), faßt zusammen den Einweihungsweg von Demut und Verherrlichung, einmal sichtbar gemacht im historischen Leben von Christus Jesus, und nun allen zugänglich. Dieser Pfad der Weihe liegt in den acht Vorträgen von GA 278. Der Ruf nach einer Mysterienkunst ist ein Ruf, die Zukunft durch Vorgreifen vorzubereiten – da gibt es kein Ende.

Hier also findet man des Messers Schneide, die Kriterien für eine bewusste Kunst, denn: «Wer nämlich zum *wesenhaften* Denken sich hinwendet, der findet in demselben sowohl Gefühl wie Willen, die letzteren auch in den Tiefen ihrer Wirklichkeit»²⁹. Wir finden «Kraft der Liebe in geistiger Art», unendlich leidend, weil bedingungslos liebend. Wir haben gesehen, daß dieses «Tod im Leben» bedeutet. Das Gegenteil, das für alle und für alle Zeiten möglich ist, ist sich anstelle Christi zu setzen, was ja die Hauptbedeutung des Ausdruckes «Antichrist» ist. Dies ist ein lebender Tod. Die Kriterien oder Grundsätze, die wir besprochen haben, bestehen, gleichgültig, welchen Haarschnitt oder Kleiderstil Eurythmisten vorziehen oder ob der Aufführungsort eine improvisierte Bühne in einer Baracke oder ein vollausgestattetes öffentliches Theater ist.

Die Schwelle selber – wie S. T. Coleridge³⁰ schon versuchte im Bewußtsein seiner Zeitgenossen wach zu rufen – besteht zwischen der Denktätigkeit und deren Erzeugnis, dem Gedanken. Vernunft steht jenseits von Verstehen. Es ist das Schöpfer-Wort selber, an dem wir teilnehmen und das wir größtenteils als selbstverständlich angesehen. Und so kann eine Schwellenkunst, welche die warm und strahlende michaelische Philosophie des «Ich tue, also bin ich» ausdrückt, die Neigung des egoistischen, kartesischen Dualismus wieder richtigstellen. «Ich denke, also bin ich,» heißt eigentlich: «Ich *zweifle*, also bin ich *nicht*», wie Steiner uns mehrmals aufmerksam macht. Dies ist so, weil «ich tue» in Beziehung steht mit «der Andere tut» – der göttlichen Person oder dem Höheren in dem wir leben, uns bewegen und sind (Apg. 17,28). Dies bezieht sich im Grunde genommen auf alles, inklusiv «des allgemei-

nen Menschenlebens» (S. 83), was Steiner in Beziehung bringt zur TAO-Eurythmie-Übung, welche «muss Ihnen eigentlich praktisch erst einleuchten» (S. 82). Später hören wir auch: «Sie werden gerade durch das Üben in die Sache [alle Elemente des Musikalischen in der Eurythmie] hineinkommen. Und dann werden Sie sehen, daß das gerade das *System der Toneurythmie* geben wird» (S. 106).³¹ System, oder Methodik, ist es, worauf es ankommt.

Und so kann diese vereinende, alles erneuernde, Zentrum-suchende Aktivität der TAO-Übung «innere Kraft [geben], die Sie auf alles Eurythmisieren übertragen können» (S. 83). Hier bin ich privilegiert zur Schwelle zu *werden*, je mehr ich mich mit dem strahlenden dreidimensionalen Kreuz, welches allumfassend ist, identifizieren kann. Dann wird es möglich zu *sehen*, wie das Licht strahlt durch alles was ich tue. Dieses Licht ist nicht irdisch und unpersönlich, sondern überirdisch und persönlich, in meinem Bewußtsein aufleuchtend, vor und durch die Augen der Zuschauer fließend als die geistige Sonne, «nach alter Weise» singend.³² Auch die Winkelgesten³³ gehören unbedingt dazu – ihr Mittelpunkt ist genau derselbe Mittelpunkt. Hier ist also das eine, ewige Herz der Welt zu finden, vollkommen ausdrucksvoll, vollkommen menschlich und vollkommen göttlich.

(Übersetzung Barbara Beedham)

-
- [1] Zu: RB 36, S. 49 «die sechste planetarische Verkörperung der Erde»; die Reihe der Entwicklung lautet: Saturn, Sonne, Mond, Mars-Merkur, Jupiter, Venus, Vulkan.
- [2] 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].
- [3] R. Steiner, *Mythen und Sagen. Okkulte Zeichen und Symbole*. GA 101. Vortrag, Stuttgart, 15. Sept. 1907.
- [4] R. Steiner, *Mysterienstätte des Mittelalters: Rosenkruzertum und modernes Einweihungsprinzip*. GA 233. Vortrag Dornach, 12. Jan. 1924.
- [5] St Augustin, «Our Lord's Sermon on the Mount» in *Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church* (First Series), herausgegeben von 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].
- [6] R. Steiner, «Die Bergpredigt». Vortrag München, 15. März 1910. GA 118.
- [7] 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.
- [8] R. Steiner, *Grenzen der Naturwissenschaft*. GA 322. Vortrag 3. Okt. 1920. Dornach 1981, S. 110.
- [9] R. Steiner, *Das Wesen des Musikalischen...* GA 283. Vortrag Stuttgart, 8. März 1923. Dornach: Rudolf Steiner Verlag 1975. S. 145.
- [10] Siehe Dante, *Divina Commedia, Paradiso XXVII*, 106-8, und vgl. *ibid.* XXXIII, 115-120.
- [11] R. Steiner, *Einleitungen zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften*. Kap. VI. GA 1. Tb 649. S. 126.
- [12] R. Steiner, *Wie erlangt man...*, *op. cit.* S. 87.
- [13] Adam Bittleston, «Traffic and Character» in *The Golden Blade*. London: RSP 1968. S. 107-123. Zitat S. 121.
- [14] R. Steiner, GA 10. *op. cit.* S. 90.
- [15] Rudolf Steiner, *Das Künstlerische in seiner Weltmission*. Vortrag Oslo, 18. Mai 1923. GA 276. Dornach 1961, S. 129.

- [16] vgl. R. Steiner, «Aus einem Notizbuch» um 1888 in GA 271 *Kunst und Kunsterkenntnis*: «Nicht der *Idee* sinnliche Gestalt zu geben, ist die Aufgabe des Künstlers, nein, sondern das Wirkliche im idealen Lichte erscheinen zu lassen. Das *Was* ist der Wirklichkeit entnommen, darauf aber kommt es nicht an, das *Wie* ist Eigentum der gestaltenden Kraft des Genius, und *darauf kommt es an*» (Hervorhebungen original).
- [17] René Guénon, *The Reign of Quantity and the Signs of the Times*. Ghent, NY: Sophia Perennis et Universalis.
- [18] R. Steiner, *Das Initiaten-Bewußtsein*. GA 243. Vortrag Torquay, 22. Aug., 1924.
- [19] Hermann Pfrogner, *Zeitwende der Musik*. München/Wien: Langen Müller 1986. S. 234. Zitiert in GA 278 Studien-Ausgabe (siehe Anmerkung 1 oben), Anmerkung 21.
- [20] R. Steiner, *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit*. GA 275. Vortrag Dornach, 30. Dez. 1914.
- [21] Es ist nicht schwer Schillers Stofftrieb und Formtrieb zu erkennen; der dritte Weg ist der Spieltrieb der Kunst: «zwei entgegengesetzte Grundtriebe... gibt der *F r e i h e i t* den Ursprung.» Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 19.12.
- [22] C. G. Jung, «Vom Werden der Persönlichkeit» Vortrag Wien 1932 in *Wirklichkeit der Seele*. Zürich: Rascher 1934.
- [23] In der *Zauberflöte*, Mozarts hervorragendstem Meisterwerk, geht die Entwicklung des Prinzen Tamino (dessen Name TAO enthält) von der Abhängigkeit von der instinktiven nächtlichen Welt, zur Einweihung in die strahlende Welt der Weisheit. Siehe Christoph Peter, *Die Sprache der Musik: Mozarts «Zauberflöte»*. Stuttgart: Freies Geistesleben 1997, für eine inspirierte und detaillierte Erläuterung der Musik (nicht nur der Geschichte).
- [24] R. Steiner, *Grundelemente der Esoterik*. GA 93a. Vortrag Berlin, 27. Okt., 1905.
- [25] R. Steiner, *Die geistigen Wesenheiten in den Himmelskörpern und Naturreichen*. Vorträge Helsinki 1912.
- [26] René Guénon, *Die Symbolik des Kreuzes*. Freiburg im Br.: Edition Ambra. ISBN 3 591 08192 2. Diese Studie ist unersetzlich.
- [27] R. Steiner, *Das Verhältnis der Sternenwelt zum Menschen und des Menschen zur Sternenwelt*. GA 219. Vortrag Dornach, 17. Juni 1914. Zitiert in Lea van der Pals (siehe Anmerkung 25 oben) Anmerkung 42.
- [28] 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.
- [29] R. Steiner, *Die Philosophie der Freiheit*. Zusatz zur Neuauflage (1918) Kap. 8.
- [30] Siehe Owen Barfield, *What Coleridge Thought*. Middletown, Connecticut. Wesleyan 1971.
- [31] Üben führt zur Erfahrung. In der Musik ist die produktive Polarität von Moll und Dur die *erweiterte* Bedeutung die Steiner von Goethe übernimmt: Moll ist empfangend, Gefühl, und Dur ist ausströmend, Tat. «Aus dem Gefühl und aus dem Erleben der Tatimpulse muss alles Eurythmisieren hervorgehen» (S. 110). In der Philosophie ist die produktive Polarität das Wahrnehmen und das Denken. Vgl. Steiners Philosophie mit derjenigen des bemerkenswerten Schottischen Philosophen John Macmurray, *The Self as Agent*. London: Faber 1957; *Persons in Relation*. London: Faber 1961; und *Freedom in the Modern World*. London: Faber 1935. Ich bin diesem Denker zum Dank verpflichtet für einen Satz im letzten Absatz des Textes, und für die Hilfe von zwei Sätzen am Schluß des Kommentars über den 7. Vortrag.
- [32] Raphael, in Goethe, *Faust*: Prolog in Himmel. Es bezieht sich auf die Sphärenharmonie.
- [33] Siehe A. Stott, «Keine Tonwinkelgesten mehr in der Ton-Eurythmie? oder kann die Toneurythmie überleben?» RB 36.

Von den Bewegungsimpulsen des menschlichen Ätherleibes (Teil II)

Rosemaria Bock, Stuttgart

Wie offenbaren sich die Metamorphosenreihen?

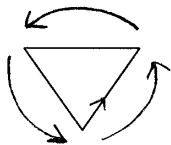
Schritt für Schritt muss weiterbewegt werden. Wollen wir den Kräften, die Form auf Form hervorbringen, auf die Spur kommen, so müssen wir uns auf den Weg machen, zwischen den Formen leben und uns bewegen und die Impulse, die zur nächsten Stufe führen, aufspüren. Die seelische Regsamkeit schlüpft in die Wachstumskräfte hinein. Spuren der Sphärenharmonie, Stufen des lebendigen Wachstums, Grundgesetze der ätherischen Welt sind hier zu entdecken.

Aus dem Kreisen, Drehen, Kugeln kann noch ein anderes Formelement entstehen, das diesem Urimpuls der rundenden Kraft treu bleibt, aber dynamisch weiterstrebt: Die Spirale, der Wirbel. Verengung, Ausweitung ist der neue Impuls, der sich zum Urimpuls dazugesellt und ein Atmen im Kreisen bewirkt, ein zweifaches Strömen, das alle Lebenskräfte umfasst, aber auch den Seelenatem einbezieht. In unendlichen Variationen leben wir mit der Spirale in der Eurythmie.

Ein Rätsel gibt uns die zweifache Möglichkeit des Ein- und Auswickelns auf. Ein Wirbel oder eine Spirale kann rechts- oder linksherum drehen. Das Merkwürdige ist: Die Natur spiralt überwiegend nach links ein. Schneckenhäuser aus allen Weltmeeren haben die Linksdrehung¹⁾. Windepflanzen, schraubenförmige Bakterien, sogar die DNS schrauben links herum. Ein Wasserstrudel bevorzugt die Linksrichtung ebenso wie Wolkenwirbel und Galaxien.

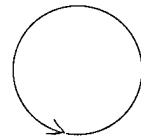


Das im vorigen Teil erwähnte Gehen im Nebel beschreibt eine Linksdrehung. Die Begründung aus äusserer Sicht lautet: Die rechte Seite des Menschen ist kräftiger ausgebildet; deshalb schreitet er rechts stärker aus und geht so im Kreis. Das nutzen die Planer der Laufbahnen im Sport und legen sie mit Linkskurven an.



Auch in der malerisch plastischen Kunst der Naturvölker finden sich überraschend oft die linksgerichteten Spiralen. Die Strömungen scheinen noch weniger die ausgleichende Symmetrie, die zugleich ein Ruhendes ausstrahlt, zu suchen^{ff}.

Die hellere, durchlichtete Linksrichtung, die im ätherischen Strömen zu finden ist, ist auch in vielen eurythmischen Grundformen erkennbar³⁾. Z.B. entsteht in den geometrischen Figuren im Abschreiten eine allgemeine Linksdrehung, auf die wir weniger aufmerksam sind, weil wir die Wege nach rechts beginnen.



Das einfache Gehen im Kreis bevorzugt ebenfalls die Linksrichtung. Da bildet der Tierkreis eine Ausnahme.

Mit einer nach links einwickelnden Spirale fängt die Übung an: «Wir suchen die Seele», rechtsdrehend wickelt sie ein: «Uns strahlet der Geist». Der Mensch sucht auf der seelischen Ebene und bekommt eingestrahlt die Geistesgabe. Im zweimaligen Einwickeln wird bewegungsmässig eine Umstülpung verlangt, um vom ersten Innenpunkt wiederum von aussen ansetzen zu können. Dazu kommt die Strömungsänderung von links nach rechts, vom Willenshaften zum Einstrahlen ins physische Dasein.

Noch ein anderer, umfassender Umstülpungsprozess drückt sich durch diese Siegelform aus. Er wird von Rudolf Steiner als Gesetzmässigkeit des ätherischen Leibes beschrieben.

In einer Ansprache zu einer Eurythmieaufführung in Dornach, die den Titel «Über den Sprachgenius. Der Bildekräfteleib des Menschen» bekommen hat, erläutert Rudolf Steiner das Wort *Begreifen*. Auf diese Ansprache soll ausführlicher eingegangen werden, weil sie die Grundfrage besonders deutlich umreißt.

Rudolf Steiner fragt, ob es töricht sei, von etwas Handgreiflichem zu sprechen, wenn der Denkvorgang gemeint ist. Denn: «Heute denkt man eigentlich am allerwenigsten, wenn man denkt. Man fühlt am wenigsten heute, wenn man denkt. Man weiss eigentlich heute gar nicht, was man tut, wenn man denkt. Man schläft am allermeisten, wenn man denkt.» Doch stammt das Wort *Begreifen* aus einer Zeit, als noch lebendiger gefühlt wurde «wie man aktiv ist innerlich, wenn man denkt». Denn der reale Vorgang ist wirklich ein Greifen, aber aus dem Bildekräfteleib heraus. Dieser formt sich eine Hand und greift das Ziel, das begriffen werden soll. Da befühlte man denkend etwas mit dem ätherischen Leib; er kann herumgreifen um etwas, dann aber auch anstossen, Widerstand spüren. Begreifen ist eine Geste des Bildekräfteleibes. Und das dichtere Atmen im Sprechen ist nur die verdichtete Gebärde des Denkens.

«In unserem Denken ziehen wir gewissermassen den Bildekräfteleib heraus aus unserem Körperlichen, aus unseren leiblichen Bewegungen und machen mit ihm unsichtbare Bewegungen. Die Eurythmie geht den umgekehrten Weg... Sie schiebt wiederum zurück die Gebärde des ätherischen Leibes in den physischen Leib. Lässt das ausführen, was im feinen gefühls- und willensmässigen künstlerischen Begreifen, wie es der Dichter hat, wenn er sein Gedicht formt, wie es das Musikalische ist, lässt das, was im seelischen Tun liegt, wiederum hinunterfallen in leibliche Bewegungen, so dass dann der physische Leib sich so bewegt, wie das eigentlich dem Ätherleib naturgemäss ist, sich zu bewegen.»

Drei Stufen des Greifens werden deutlich:

1. Das ätherische Hinausgreifen im Denkvorgang.
2. Das atmende, verdichtete Greifen im Sprechen.
3. Das Hineingreifen, Hineinschieben der ätherischen Gebärde in die physische Leiblichkeit.

Aber: Diese aus dem Ätherleib herausgeholtten Gebärden folgen keinem Zweck und kommen dadurch in der Eurythmie zutage.

«Dadurch wird in einem hohen Grade der Mensch frei im inneren Sinne. Sein Seelisches wird in die äussere Sichtbarkeit herausgetragen.»

Finden wir hier nicht auch eine Erhellung für das zweimalige Einwickeln der Spiralen in der Übung «Wir suchen die Seele»? Die Form bildet eindrücklich nach, wie das «Hineingreifen» sich zweifach vollzieht.

In der Ansprache folgen nun ausserordentlich farbige, bildhafte Schilderungen Rudolf Steiners über Hemmnisse bei diesen verschiedenen Greifbewegungen. «Der physische Leib des Menschen [ist] eine Art von Sack, der die freien Bewegungen des ätherischen Leibes hemmt. Und indem man die Bewegungsmöglichkeiten des ätherischen Leibes studiert, kann man den physischen Leib so weit trainieren, dass er kein hemmender Sack mehr ist, sondern, dass er diesen Bewegungen des ätherischen Leibes folgt.»⁴⁾

Den physischen Leib trainieren? Können oder sollen wir sogar gymnastische Übungen, Volkstanz, anderen Tanz in das Eurythmieüben einbauen? Erleben wir den physischen Leib nicht oft genug als Sack, als alten Esel, den es zu bearbeiten gilt? Könnte es so sein wie beim Üben eines Musikinstrumentes, wo eben auch rein technisch trainiert werden muss, wenn man Meister werden will?

Rudolf Steiners Aussage «Indem man...» weist uns den Weg. Es heisst nicht: Man studiere zuerst... Das «Indem»... deutet darauf hin, dass man die Bewegungsmöglichkeiten des äthe-

rischen Leibes studiert und der Prozess des Trainierens inbegriffen ist. Der Bewegungsleib nimmt den Formenleib sogleich mit in seinen Strom. Studieren wir die ätherische Gestaltungskraft eines L-Lautes, so fügt sich der hemmende Sack immer mehr dieser Gesetzmässigkeit des Lautes und wird so L-haft durchtrainiert. Der Gedankenstrom greift hinaus zu den L-Bewegungen der verdunstenden, herunterströmenden, sich sammelnden Wasserfluten, zu dem Wachsen, Blühen, Verwelken des Lebens. Er bringt aus der Welt unendliche Vorstellungs- und Phantasiebilder mit, und diese beleben im Umkehrungsvorgang die Bewegung, indem diese Lebensvorgänge des L, diese Gesetze des ätherischen Lebens hineingestaltet werden in die physische Gebärde. Im Unterrichten sowie beim eigenen Üben wird die Empfindung immer wieder nach Anregung suchen durch ein Suchen und Greifen nach Bildern, die dann wiederum in die Gebärde einfließen und den Leib «folgsam» machen.

Will ich eine Schlange darstellen, so muss sich der physische Leib gewaltig trainieren. Er kann es aber nur eurythmisch tun, wenn er als Schlange übt, ganz im inneren Bild der Schlange lebt, sich damit identifiziert, d.h. mit den *Lebensbewegungen* der Schlange umgeht, «in ihre Haut schlüpft». Der Künstler wird keine überzeugende Schlange werden, wenn er nur die äussere Bewegung nachmacht und Bewegungen übt, die schlängelnd aussehen.

Indem nun der physische Leib «diesen Bewegungen des Ätherischen folgt», muss er seinen Eigensinn, seine eigene Vordringlichkeit ablegen. Kann der Künstler der Natur die Geheimnisse ablauschen und gleich wieder selbst in Bewegung überführen, so ist er «zwar das Instrument, um die bewegte oder symmetrische oder proportionierte Übernatur zur Darstellung zu bringen, «behält dies aber nicht in sich sondern geht gleich in die äussere Natur über. «Der Mensch ist ganz *selbstlos, physisch selbstlos*. Er wird zu einem Werkzeug desjenigen, was die Geheimnisse der Natur selber sind, wenn er eurythmisiert. Dadurch ist in der Tat die eurythmische Kunst etwas für die Verinnerlichung und sie ist etwas echt Künstlerisches.»⁵⁾

Geht man diesem physisch selbstlos Werden noch etwas nach, so ergeben sich verschiedene Aspekte. Zum einen wird deutlich, dass der Ätherleib der eigentliche Künstler ist. Ihm soll gefolgt werden, er lässt die umfassenden Naturkräfte im Menschen wirken, und der Mensch kann sie ichhaft phantasievoll ergreifen.

Indem der Ätherleib den physischen Leib durchdringt, macht er ihn individuell, bringt das individuelle Karma mit – Rudolf Steiner nennt es ein Schicksalpäckchen, das der aus dem Weltenäther zusammengezogene Ätherleib des Menschen kurz vor der Geburt aufnimmt – und gestaltet den ganz allgemein menschlich veranlagten physischen Keim nach seinen Kräften aus. Der physische Leib würde eigentlich bei allen Menschen gleich sein⁶⁾.

Was uns aus dem Beginn des Lauteurythmiekurses vertraut ist – die Erschaffung des Menschen aus der Schöpferkraft des Wortes – erfährt hier eine Nuancierung, die die Einprägung des Ätherleibes in den physischen Leib als Individualisierungsprozess aufzeigt. Der grosse Weltenkünstler eurythmisiert den Menschen durch seinen Ätherleib immer wieder neu als Individuum in die Inkarnation hinein.

Zu einem sehr späten Zeitpunkt – vielleicht war es sogar die letzte öffentliche Äusserung über die Eurythmie – gibt Rudolf Steiner noch einmal ein Bild des Ätherleibes: «Was ist denn eigentlich dieser Ätherleib? Ja, wenn jemand den Ätherleib aus dem physischen Leib des Menschen herausnehmen könnte und ihn imprägnieren könnte, so dass er sichtbarlich eine Form zeigte, – es gäbe kein grösseres Kunstwerk als dieses! Denn der menschliche Ätherleib ist durch seine eigene Wesenheit, durch das, was der Mensch in ihm gestaltet, Kunstwerk und Künstler zugleich.»⁷⁾

Wie ein Abglanz der weiten, ausführlichen Schilderungen im Lauteurythmiekurs wenige

Wochen zuvor, erscheint diese Äusserung in einem öffentlichen pädagogischen Vortrag.

Ein anderer Aspekt der Selbstlosigkeit im physischen Leibe lenkt den Blick auf die eurythmischen Hüllen.

Die Ratschläge, die Rudolf Steiner den damaligen Eurythmisten bezüglich der Verhüllung des physischen Leibes gegeben hat, brauchen hier nicht wiederholt zu werden. Es waren eindeutig Hinweise zum Kaschieren der persönlichen Leibesform. Zugleich sind die Hüllen von Kleid und Schleier eine Hilfe dafür, dass die ätherischen Kräfte nicht – wie es ihre Tendenz ist – sich in die Welt hinaus zerstreuen.

Besonders zu spüren ist dies im Einschlafen. Denn jede Nacht wollen die beiden Leiber, der physische und der ätherische, in gegensätzlicher Richtung auseinandergehen, obwohl sie miteinander sozusagen im Bett liegenbleiben. Der physische Leib «will der Erde ähnlich werden, er will ganz irdisch werden. Der Bildekräfteleib oder Ätherleib will sich im Weltall zerstreuen.» Aufwachend müssen Ich und Astralleib wieder vom physischen Leib und Ätherleib Besitz ergreifen⁸⁾.

Von der Notwendigkeit, dem Säugling und kleinen Kind genügend Hüllen zu geben, räumlich, seelisch und als Kleidung, wissen wir ganz gut. Ist das Kind zu lange alleine im Freien, zu lang im Wasser, ohne Schutz in der Sonne, so verströmt und verflattert es seine Lebenskräfte.

So muss auch der eurythmisierende Mensch zur Empfindung seiner äusseren Hüllen kommen, die helfen, das Hinausflattern der Kräfte zu verhindern und sie zugleich mit den physischen Bewegungen zu verbinden. Je mehr der physische Leib den Umkreis erspürt – die Kleidung und auch den Raum – desto leichter kann er sich der eigenen Schwere entreissen und den ätherischen Gesetzmässigkeiten folgen. Die Beine und Füsse brauchen, folgen wir diesen eurythmischen Voraussetzungen, zwischen der Erde und ihrem Selbstgefühl im Hautkontakt eine adäquate Hülle, um in dieser Selbstlosigkeit mitmachen zu können.

Insbesondere der Schleier vermittelt die Beziehung zur Umgebung. «Nun wird diese Bewegung erst seelenvoll wirken, wenn der Eurythmisierende das Gefühl hat, als ob er etwa hier oben eine fühlbare Luft hätte, die sich anders anfühlt als die umgebende Luft.»

Selbstverständlich kann dies bei geschulten Eurythmisten auch ohne äusseren Schleier gefühlt werden. Rudolf Steiner sagt sogar: «der Schleier ist im Wesentlichen ein Unterstützungsmittel für den Zuschauer. Denn die Eurythmie ist in gewissem Sinne ganz wirklich expressionistisch.»⁹⁾

«Man sollte, namentlich wenn man von einem Schleier umwallt ist, aber auch wenn man eben von keinem Schleier umwallt ist, das aurisch denken, was im Schleier ausgedrückt wird.»¹⁰⁾

Als «aurisch» angesprochen ist der Schleier doch mehr als eine Unterstützung für den Zuschauer und mehr als eine weitere äussere Hülle für den Eurythmisten. Er macht für den ersteren sichtbar und für den zweiten fühlbar, dass die ätherischen Bewegungen keineswegs nur im physischen Leib mitreissend wirken, sondern dass sie weit in den Umkreis ausstrahlen und den ganzen Umraum mitgestalten.

Die beseelte, durchgeistigte Bewegungskunst der Eurythmie ist aus dem ganzen Menschen heraus entwickelt worden, das darf nicht ausser Acht gelassen werden. Und wenn hier aus der Zeitsituation heraus ein Aspekt dieser Ganzheit, der ätherische Bewegungsimpuls, betont wurde, so ist dies gewiss eine Einseitigkeit. Da dieser Impuls aber ein so vielfältiger ist, kann er nicht so leicht ganz umrissen werden. Die Frage nach der Stärkung der ätherischen Kräfte kann ein nächster Schritt sein.

(Fortsetzung folgt)

-
- 1) «Geprägte Form», Alfred Ehrhardt, Starzewski-Verlag München
 - 2) Zum Beispiel zeigt eine peruanische Götterstatue auf Brust und Haupt nur solche Spiralswindungen.
 - 3) Siehe Aufsatz: Fragen zum dreidimensionalen Raum in der eurythmischen Gestaltung, Rundbrief SRMK Ostern 2001
 - 4) GA 277, 16.6.1923
 - 5) GA 277, 17.10.1920
 - 6) GA 226 «Menschenwesen, Menschenschicksal und Welt-Entwicklung», 2. Vortrag, 17.5.1923
 - 7) GA 308 «Die Methodik des Lehrens und die Lebensbedingungen des Erziehens», 4. Vortrag, 20.7.1924
 - 8) GA 211 «Das Sonnenmysterium und das Mysterium von Tod und Auferstehung», 5. Vortrag, 31.3.1922
 - 9) GA 279 «Eurythmie als sichtbare Sprache», 4.8.1922.
 - 10) 15. Vortrag, 12.7.1924

Die drei Seinsebenen des Tones (II)

Heiner Ruland

Im ersten Teil dieser Studie stellten wir als Ton-Seinsebenen heraus:

1. die physisch-klangätherische Ebene der Zahlenharmonien in den Schwingungsverhältnissen des Tons zu anderen Tönen, regiert von der arithmetischen Reihe der einfachen ganzen Zahlen,
2. die Ebene des Intervallwertes des Tones mit seinem spezifischen Ausdrucksgestus, vom dynamischen Gesetz der Siebenzahl regiert,
3. die Ebene der freien Tonindividualität, der durch die Zwölfordnung aber eine neue Verbindung zu ihren unteren Seinsebenen angeboten wird.

Die Differenzierung der Seinsebenen in der Musikentwicklung

Auf der Stufe des Quintenbewusstseins im alten China finden wir die drei Seinsebenen des Tones noch kaum auseinandergliedert; sie bilden fast noch die Einheit, wie wir sie für die atlantisch-urindische Septimenzeit musikalisch ahnen können. In der indonesischen Slen-dro-Leiter aus Septimen 4:7 ist dieser musikalische Urzustand ja noch erlebbar¹⁾. Die Ebene des Intervalls ist auch im Chinesischen noch mit der Klangzahl-Ebene stark verwoben; der Intervallweg zur Oktav deutet sich in der Fünffonleiter erst keimhaft an, besitzt noch nicht die Dynamik und Zielstrebigkeit, die der Siebentönigkeit später eigen ist.

Was die dritte Ebene mit ihrem Zwölftongesetz betrifft, so möchte man sagen: Hier kommt die Naturgesetzlichkeit dem alten Chinesen in seinem Quintenbewusstsein noch zu Hilfe, indem das natürlich-akustische Zahlenverhältnis 2:3 der reinen Quint so nahe an die exakte Zwölfteilung der Oktav herankommt wie kein anderes Naturintervall aus einfachen ganzen Zahlen – so nahe eben, dass die Inkongruenz von physisch-akustischer Ebene und geistiger Ebene der Zwölf für lange Zeit gar nicht erst ins Bewusstsein trat.

Ganz anders ist das in der abendländischen Entwicklung zum Terzbewusstsein hin: Das Zwölfgesetz war hier bewusstseinsmäßig zunächst ganz in den Hintergrund getreten, taucht dann erst wie schemenhaft als etwas ganz Abstraktes, Theoretisches auf – so bei Aristoxenos²⁾. Da die für das neue Intervallerleben wichtigen Terzen 4:5 und 5:6 so wenig in das Zwölf-

schema in Gestalt gleichmäßiger Temperatur hineinpassen, scheint es in den Wirren um die musikalische Stimmung der frühen Neuzeit fast unwahrscheinlich; dass sich da eine eindeutige Zwölfordnung letztlich durchsetzen würde. Ohne den «Erzengel» Johann Sebastian Bach – um den Ausdruck Friedrich Eymanns zu gebrauchen – wäre es vielleicht auch nicht dazu gekommen. Seit Bachs «Wohltemperiertem Klavier» ist diese Ordnung aber nun real in der Musik darinnen.

Dass trotzdem die Zwölfordnung der Töne bis heute in ihrer Gültigkeit immer wieder angezweifelt wird, zeigt, wie wenig zwingend diese Gesetzmäßigkeit aus den Notwendigkeiten der Klangzahl-Ebene sowie der Intervall-Ebene gefordert ist. Es ist ein Gesetz, das jetzt im Bewusstseinsseelenzeitalter nur aus der Freiheit des Ich heraus ergriffen werden kann. Nichts zwingt dazu; und der Musik scheint nichts an Fülle und Lebendigkeit abzugehen, wenn ich, dieses Gesetz nicht beachtend, mich als Musiker auf den beiden unteren Ebenen auslebe.

Der Weg in die Vierundzwanzigtönigkeit

Genauso ist es, wenn die Musikentwicklung von den bisherigen Zahlenharmonien aus den Primzahlen 2, 3 und 5 fortschreitet zu den weiteren Primzahlen 7, 11 und 13 (1.Ebene!), d.h. wenn das bisherige Terz- und Dreiklangsempfinden von einem konsequenten und differenzierten Sekundstrom durchzogen wird (2.Ebene!). Rudolf Steiner hat von einer solchen künftig notwendig werdenden differenzierten, «konkreteren Ausfüllung der Intervalle» im Zusammenhang mit den von Kathleen Schlesinger entdeckten Aulosskalen gesprochen³⁾. Diese Anregung haben wir ja aufgegriffen.

Durch dieses Fortschreiten in den Zahlenharmonien bindet sich der musikalische Ton auf seiner ersten Seinsebene stärker als bisher an die Naturgesetzlichkeit von Ober- und Untertonreihe; die Skala mit ihrem jetzt konsequenten Sekundstrom 8:9:10:11:12:13:14 kann ihrer Gestalt nach als Obertöne-Ausschnitt gelten. Sollen in dieser neuen Situation Zahl- und Intervall-Ebene noch von der Freiheitssphäre der dritten Ebene durchdrungen werden – oder anders gesagt: soll das freie Tonindividuum der dritten Ebene sich bis in diese noch stärkere Naturhaftigkeit des Sekundstromes inkarnieren können, so wird eine besondere Modifikation des Zwölfgesetzes erforderlich: Die Zwölf muss sich in sich selber spiegeln und zur Vierundzwanzig werden.

Eine Art Analogon hierzu können wir in der zeitlichen Gliederung des Tag-Nacht-Rhythmus sehen, die aus uraltem Mysterienwissen stammt. Dieser Rhythmus wird von Rudolf Steiner als Rhythmus des Ich beschrieben⁴⁾; nur im Wechsel von Schlafen und Wachen können wir ein volles Ich-Bewusstsein erhalten. Da die Zwölfzahl nach Steiner überhaupt «geheimnisvoll zugrunde liegt der Ich-Natur des Menschen»⁵⁾, ist verständlich, dass der Ich-Rhythmus von der Zwölf gegliedert wird. Das Ich muss aber, um sich zu entfalten, in zwei polaren Zuständen diesen seinen Rhythmus leben: tags im inkarnierten, irdischen, nachts im exkarnierten, kosmischen Zustand. Somit erscheint auch die Zwölf zweifach: zwölf Stunden für den Tag, zwölf für die Nacht.

«Tag- und Nachttöne» als neue musikalische Polarität

Dieses hat im Musikalischen seine Entsprechung: Ein zentriertes musikalisches «Tagesbewusstsein» bildete sich erst dadurch, dass sich das Musikerlebnis in seiner Entwicklung durch das Kali Yuga auf die Zahlenharmonien der niederen Primzahlen 2, 3, 5 zurückzog. Die alte Musiktheorie spricht vom «Sechseraum» (Senarium) der Zahlen 1 bis 6, die allein fähig seien, mit ihren Vielfachen musikalische Harmonien zu bilden; noch Paul Hindemith sieht

das menschliche Musikerlebnis grundsätzlich auf diesen Raum begrenzt⁶⁾. Dieser senarische Raum kann auf der dritten Ton-Seinsebene von der bisherigen einfachen Zwölfordnung umfasst werden.

Intonationen in außereuropäischer Musik, die diesen Raum überschreiten, weil sie auf der Harmonie höherer Primzahlen beruhen, bezeichnet der europäische Musiker und Musikwissenschaftler in der Regel als «irrational». Sie sind – direkter gesagt – falsch, weil sie aus dem Musikempfinden herausfallen, das dem «rationalen» Bewusstsein des Europäers entspricht.

Sie gehören einem quasi «nächtlichen» Bewusstsein an, wie derjenige bald erfahren kann, der sich übend z.B. mit der Septim 4:7 beschäftigt. Diese Harmonien lassen ein tieferes Bewusstsein in uns spüren, das gegenüber den senarischen Harmonien eine ekstatische, kosmische Weite besitzt. Ein Tonsystem, wie das indonesische Slendro, das nur aus dieser Septim gewoben ist, erzeugt eine solche Weite-Stimmung, dass es, auf bestimmten Instrumenten gespielt, therapeutisch geradezu als Einschlaf-Medizin verwendet werden kann; dabei muss aber achtgegeben werden, dass zu leicht inkarnierte Menschen nicht aus sich heraus geraten. Ein musikalisches Aufwach-Erlebnis ist in dieser Leiter noch gar nicht möglich.

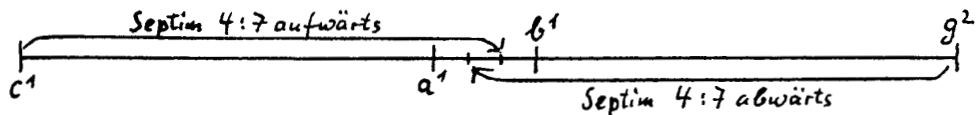
Verbinden sich derartige «irrationaler» Harmonien mit den als «rationaler»-sauber empfundenen des europäischen Senarium – so wie das in der von uns angegangenen Erweiterung des Tonsystems der Fall ist – dann wird erst die polare Empfindung für beide Qualitäten deutlich. Darüber hinaus aber lassen beide Empfindungs-Pole in ihrem Zusammenwirken ein Höheres hinter sich aufleuchten – und zwar zum erstenmal innerhalb der Musikentwicklung: Es ist das Wesen unseres wirklichen Ich, das sich im polaren Wechsel von kosmischer, «irrationaler» Weite und irdisch-sinnlicher, «rationaler» Zusammenziehung erst recht darleben und entfalten kann.

Somit muss auch jetzt für die Musik – wie in den 24 Tag- und Nachtstunden – die Zwölf als Gesetz des Ich in zweifacher Spiegelung auftreten: für die Tagseite des Ich unser bisheriger Zwölfkreis der Töne aus dem Senarium, für die Nachtseite des Ich weitere zwölf Töne, die die Zwischenräume der bisherigen zwölf «Tonorte» (Pfrogner) regieren.

Viertelton- oder Sechstelton-Ordnung?

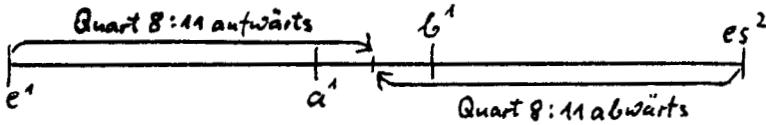
Für diese neuen Zwischentöne oder «Nachtöne» mag man sich für die musikalische Praxis zunächst an einer distanziellen Viertelton-Ordnung orientieren. Letztlich handelt es sich aber um eine ganz qualitativ-sonanzlich zu erfassende Differenzierung, die weit über das mehr oder weniger distanziell-temperierte, äußerlich Hörbare hinausgeht und dieses sowohl im inneren Erleben wie im musizierenden Klangwerden ständig nuanciert. Deutlich schält sich dabei dann doch die musikalische Realität einer Vierundzwanzig-Ordnung als doppelter Zwölfordnung heraus.

Freilich scheint diese neue Ordnung mit dem ersten Schritt, den wir in den Bereich der höheren Primzahlen-Harmonien tun, bereits problematisch: Die erste nach der 5 anstehende Primzahl 7 will sich in eine 24-Viertelton-Ordnung nicht ohne weiteres einfügen. Eine genauere Intonation der Septim 4:7 würde den Halbton-Zwischenraum zwischen zwei Tonorten in Sechstelton aufspalten, also zwei neue Töne dort einfügen:



Ein 36-töniges Sechsteltonsystem wäre somit – wie von seinen Verfechtern mit Recht geltend gemacht – hier viel geeigneter.

Schreiten wir weiter zur nächsten Primzahl 11, so trifft die neue erhöhte Quart 8:11 jetzt allerdings beidesmal in Aufwärts- wie in Abwärtsrichtung recht genau die Mitte des Zwischenraumes. Für diese neue Harmonie wäre also die 24-Tonordnung geradezu ideal.



Sext 8:13 wäre in der 24- und 36-Tonordnung ziemlich gleich gut bzw. schlecht intoniert (um 0,09 oder 0,08 Halbton abweichend); sie hält also zwischen beiden ungefähr die Waage.

Im Sechsteltonsystem wäre also 4:7 gut intoniert, 8:11 schlecht, 8:13 mäßig – im Vierteltonsystem 4:7 schlecht, 8:11 gut, 8:13 mäßig. Aus solch rein pragmatischer Sicht fiele allerdings noch zugunsten des Vierteltonsystems in die Waagschale, dass es mit weniger Tönen auskommt.

Das Wesen der Vierundzwanzig-Ordnung

Von derartiger Pragmatik brauchen wir uns aber letztlich nicht bestimmen zu lassen, wenn wir uns erinnern, dass es sich bei den zwölf Tonorten und ihren zwölf Zwischentönen um wesensmäßig *polare* Qualitäten handelt. Wir konnten die einen als wache, mehr irdische «Tagtöne» bezeichnen; charakteristisch ist für sie, dass sie dem Fundament der physisch-physikalischen Obertonreihe entsprechen. Die anderen mehr kosmisch-ekstatischen «Nachtöne» finden dagegen ihre Entsprechung erst viel weiter oben in der Obertonreihe und ferner von ihrem Grundton. In dieser musikalisch-tonsystemlich neu zu erringenden Polarität von kosmischer Weite und irdischer Zusammenziehung spricht sich, so fanden wir, das Wesen des Ich aus. In einem 36tönigen Sechsteltonsystem würde diese Polarität zur Triade (dreimal die Zwölf) gewissermaßen abgerundet und verlöre die fruchtbare Spannung.

Für die künstlerische Praxis haben die Zwischentöne des 24-Tonsystems eigentlich die Spannweite, gegebenenfalls bis an die Sechsteltonintonation heranzureichen, sofern die Instrumente das zulassen. Auch dann noch bleibt der ideelle Hintergrund einer 24-Tonordnung gewahrt, weil er schlechthin Wesenhaftes in sich trägt; das hängt mit dem Freiheitsprinzip der dritten Ton-Seinsebene zusammen, das wir im ersten Teil dieses Aufsatzes beschrieben haben.

Zu diesem Freiheitsprinzip gehört auch die freie modulatorische bis enharmonische Verwandlungsfähigkeit von Tönen aus 7, 11 und 13 ineinander, wenn die Tonalität wechselt. Dies ist im 36-Tonsystem nur vereinzelt möglich, im 24-System dagegen unbeschränkt, wie sich in der kompositorischen Praxis herausstellt.

Auch müssten wir tief im Bewusstsein behalten, welch bedeutsame Rolle die Quart 8:11 offensichtlich in der griechischen Kultur gespielt hat; sie ist ja das eigentliche Zeugerintervall des 24-tönigen Vierteltonzyklus. Wenn wir einmal nachzuerleben versuchen, mit welcher Rigorosität das ursprüngliche, aus 8:11 gewobene Spondeion-Melos das Naturhaft-Panische in der griechischen Auletik in die Schranken wies und verwandelte⁷⁾, dann können wir ahnen, dass ein ähnlich rigoroses «Beim-Schopfe-Fassen» des Ur-Naturintervalls 4:7 durch die Vierteltonigkeit des 8:11 seinen Sinn und Hintergrund hat und künstlerisch fruchtbar ausgestanden werden müsste.

- 1) Siehe H. Ruland, Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens, Edition Die Pforte im Rudolf Steiner Verlag, S.100ff.
- 2) H. Pfrogner, Die Zwölfordnung der Töne, Wien 1953 (vergriffen), S.89ff.
- 3) R. Steiner, GA 303, Die gesunde Entwicklung des Leiblich-Physischen..., Fragenbeantwortung v. 5. Jan. 1922
- 4) ders. GA 107, Geisteswissenschaftliche Menschenkunde, Vortrag v. 21. Dez. 1908
- 5) ders. GA 170, Das Rätsel des Menschen I, Vortrag v. 12. Aug. 1916
- 6) P. Hindemith, Unterweisung im Tonsatz, Mainz 1940, S.56f.
- 7) H. Ruland, Ein Weg..., S.155ff.

Heiner Ruland
Hanfelder Hügel 4, DE-49134 Wallenhorst
Tel +49-(0)5406-89 92 49

Die Sonne singt

*Eine Betrachtung zu zeitgenössischem Gebrauch, beruhend auf dem Artikel
 «Keine Tonwinkelgesten mehr für die Toneurythmie? oder kann die Toneu-
 rythmie überleben?»*

Alan Stott, Stourbridge

«Was sein sollte, beruht auf einem tieferen <Sein> als dasjenige, was nicht sein sollte.»

Edward Caird, schottischer Philosoph

*«Hier sei es vorneweg gesagt: Musik ist nicht der Tonvorrat unserer Instrumente,
 sondern sie ist etwas, das in uns lebt.»*

Jacques Handschin

Historischer Überblick

Die Tonwinkelgesten wurden dargestellt auf einem Kreis, oder einer Sphäre, ursprünglich aufgeteilt in Segmente von 30°.¹ Für eine größere Genauigkeit bezüglich unseres Tonsystems wurden diese Winkel «nach dem Ende des Kurses» von 1915 (Kisseleff)² den Halbtönen entsprechend geändert. Gleichzeitig wurde das Beugen des Ellbogens um 90° eingeführt für die Kreuz- und b-Töne («Kreuz und b durch Abwinkeln und Beugen im Ellenbogen»). Diese berechtigten Angleichungen ändern keineswegs das System, welches in einem genialen Wurf die Siebentonskala mit den zwölf Tonstufen vereint.

Ungefähr um 1500 wurden die verschiedenen Kirchentonarten auf zwei reduziert, eigentlich auf eine Einzige, die sich einerseits in der Dur-Form (d. h. die ganze aufsteigende Tonleiter) und andererseits in der Moll-Form (d. h. die ganze absteigende Tonleiter) auslebt. Dieser Begriff der Polarität wurde von Goethe³ in seinem Fragment die «Tonlehre» beibehalten, und Steiner baut darauf auf. Steiners eigenes Notizbuch⁴ (zusätzlich zu der erniedrigten Septime, Sexte und Terz) enthält zweimal eine erniedrigte zweite Stufe⁵ (Des in C-Dur) innerhalb der absteigenden Tonleiter – wodurch ein vollständiges Spiegelbild, Stufe um Stufe, der Dur Skala erscheint. Wenn man in Dur heruntersteigt, geht man gegen den Strom und umgekehrt in Moll – gerade das tut das erste und zweite Thema im ersten Satz von Beethovens erster Klaviersonate (Op. 2, Nr. 1). *Beispiele der erniedrigten zweiten Stufe:* Die «Mondschein-Sonate» (Op. 27, Nr. 2) erreicht ihre seelische Gefühlswirkung durch Beethovens Gebrauch der erniedrigten Supertonika (aufgelöstes D, welches seine Auswirkungen hat in der Durch-

führung im letzten Satz; man beachte ebenfalls das aufgelöste C im zweiten Thema: 1. Satz, Takt 16, usw.). Die Dramatik der «Appassionata-Sonate» (Op. 57) entsteht durch die Spannung der angrenzenden Tonarten – Tonika (f-Moll) und erniedrigte Supertonika (Ges-Dur) in den einleitenden Takten.

Ungefähr von der Renaissance an wurde das Dur-Moll Paar, oder einfacher gesagt, was wir C-Dur nennen, das üblich gebrauchte Muster. Komponisten «begaben sich damit auf Entdeckungsreisen», und, indem sie auf anderen Stufen der Skala anfangen, umfassten sie nach und nach alle der zwölf Töne (die zwölf Tonorte von Hermann Pfrogner genannt, einem der führenden Musiktheoretiker und eine Autorität für die Musik des 20. Jahrhunderts). Bach feierte auf grossartige Weise alle (12 x 2) Tonarten in seinem chromatisch angeordneten *Wohltemperierten Klavier* (Band I: 1722, Band II: 1742) – von Schumann «dieses Werk aller Werke» genannt. Die technische Sache des temperierten Einstimmens machte das praktisch möglich. Diese Veränderungen entsprechen einer Umwandlung des Bewußtseins – die technischen Fortschritte halten Schritt. Im Westen erwachte in den Menschen das Interesse an der physischen Welt als Forschungsgebiet, wie es die Entdeckungsreisen, die Entwicklung wissenschaftlich begründeter Versuche usw. beweisen. Musik erzählt eine entsprechende «Geschichte» von der inneren Entdeckung des menschlichen Seelenraumes. In der Geschichte der tonalen Musik entsprechen sich⁶ Musiksysteme und musikalischer Aufbau in auffallender Weise – eine Ehe von Form und Inhalt ist von je her das künstlerische Ideal. Eine normale Tonleiter oder Regel – mit der Moll-Form – ertönt jetzt von verschiedenen Grundtönen. Was für eine «Geschichte» lässt diese Normalform hindurchklingen? Die zwölf qualitativen Urbilder der menschlichen Seele sind hörbar in Musik, die «lebt und vibriert jetzt und hier, auf Erden, in ihrer eigenen Seelen-Geist Natur». ⁷ Steiner tritt ganz klar ein für «Absolutmusik» – Musik spricht sich aus gemäß der ihr eigenen Gesetzen.

Der begeisterte Laie: *Herr Pianist, spielen sie den Noten entsprechend oder aus dem Gefühl?*

Pianist: *Meine Dame, ist es denn nicht möglich, die richtigen Noten mit musikalischem Gefühl zu spielen?*

Toneurythmie

Die Toneurythmie greift gerade dieses System auf – den Quintenzirkel. Dieses System wurde nicht willkürlicher Weise erfunden – die Theorie kam später, um die bestehen Phänomene zu erklären. Das musikalische System selber wurde eine ganz menschliche Angelegenheit – das Licht des Bewußtseins strahlt in alle Richtungen. (Der Raumbegriff «Richtungen» wird sogar von Musikern gebraucht in harmonischen Zusammenhängen. *Seelenraum* ist gemeint, und es ist eben so in der Eurythmie, die ja auch keine räumliche Kunst ist, die aber räumliche Gesetzmäßigkeiten emporhebt zu einem Träger für erfüllte sinnvolle Bewegungen.) In diesem Vorgang erlebt Musik ein Sich-Selbst-Erkennen (d. h. das musi-



Die original gegebenen Tonwinkel-Gesten (von oben nach unten zu lesen): Prima, Secunda, Terza, Quarta, Quinta, Sexta, Septima (GA 277a)

kalische System selber wird gepriesen in Bachs Sammlung und Zyklus⁸ von Kompositionen). Chopin fügte weitere Einblicke hinzu in seinem Präludien Zyklus Op. 28 (vollendet 1839), welche dem Quintenzirkel folgen und ganz offensichtlich eine Hommage an Bach sind. Dieses System erscheint als eine menschliche Schöpfung in der Musik – Musik ist «Selbstschöpferisches im Menschen».⁹ Dieses innerliche Geschehen, oder «verlaufende Daseinsgeschehen» - «Initiationsleben»¹⁰ ist der Fachausdruck dafür – kann sichtbar werden in der beseelten Bewegung der menschlichen Gestalt. Eurythmie ist nicht ein anderes, sondern dasselbe, den Augen geoffenbart, welche, *als wären sie Ohren*, der Spannungen, Lösungen und Verwandlungen in der Musik gewahr werden. Hier liegt die Antwort an jene Musiker, die fragen, warum sie während der Eurythmie-Aufführungen die Augen öffnen sollten.

Nichtmusiker können bisweilen nicht einsehen, daß für den Künstler das Gefühlserlebnis und die Partitur nicht zwei verschiedene Dinge sind. Es kann eine verhängnisvolle Verkennerung sein zu versuchen, das Erlebnis «hinzuzufügen» in der Art, wie es oft von altmodischen Musiklehrern angeraten wurde – «erst lerne die Noten und dann füge den Ausdruck dazu» – was in der Ausbildung zum klassischen Ballet noch bis heute geschieht. Vgl. «In der Technik» muß «die Seele tätig sein».¹¹ Das Versagen, diesen Weg *als Methode* zu gehen, droht heute die Eurythmiewelt in Europa zu entzweien. Die Frage, ob wir ausreichende Anschauungen haben über das, was wir tun, geht uns jedoch alle an.

Die Ur-Tonart

Die Geste der parallelen Arme ist die Prim. Es ist zu beachten, daß in «Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie» (GA 277a) die kleinen Steckenfiguren nummeriert sind (in lateinischer Sprache) – gewöhnlich gebraucht man Buchstaben, nicht Zahlen. Aus Bequemlichkeit nennen wir es gewöhnlich «C»-Dur. Als Mensch ist man in der Prim wenn man einfach gerade dasteht, mit den Händen an der Seite und mit dem Bewußtsein im Schlüsselbein und im Oberarmgelenk. Zahlen drücken im Musikalischen unendlich mehr von dem Vorgang und den Beziehungen aus als Buchstaben dies tun, die nur als Beschriftung dienen.

Das erste Sich-Öffnen: Die zweite Stufe, das Gewahrwerden im Oberarm. In der Eurythmie wächst das Licht zwischen den Armen, es nimmt zu bis zur dritten, zur vierten Stufe, die für das Bewußtsein das Ankommen auf der (horizontalen) Erde bedeutet. In der Folge der melodischen Intervalle erreichen die Ansatzpunkte im Arm die Handgelenke und dementsprechend in den Beinen die Fersen (ein Bewußtsein davon lebt in *feiner* Weise in den Winkelgelenken – das einfache Machen von «Tönen *oder* Intervallen», schreitet vor zu «Töne *und* Intervalle»). Warum «die Erde»? Die Musik ist wahrhaftig «nur menschlich»,⁹ jedoch die Naturreiche waren von der erster Trennung auf der alten Sonne an auf den Menschen bezogen. Der Geist ist heute verzaubert (*verborgene* «Musik»)¹² hinter den Schleiern der Naturreiche. Die Aufgabe der Künstler ist es die umfassende konkrete Wirklichkeit zu finden, sich neu darauf einzustellen und sie auszudrücken. Sie, die in dem dreidimensionalen Kreuz (von Alters her der Baum des Lebens) zusammengefasst ist. Dies ist die wesentliche Angabe in Steiners «Eurythmie als sichtbarer Gesang» und ist in der Tat das Hauptziel aller Erlösungspfade, einschließlich der Anthroposophie, als einem Weg der geistigen Forschung.

Mit der fünften Stufe wird eine einschneidende Schwelle erreicht und sogar überschritten (die genaue physische Mitte liegt zwischen der vierten und der fünften Stufe); in anderen Worten, bei der fünften Stufe wird die Schwelle von oben her erreicht, bei der vierten von unten. Mit der fünften Stufe ist man bei der Hand und dem Fuße angelangt. Die Beine sind in die Bewegung miteinbezogen (der Sprung in einen Winkel von 30°), denn jetzt bricht das Licht herein. Eine Meinung ist, daß man einen Spagat ausführen sollte! Das Licht konzen-

triert sich in einer horizontalen Linie – die Schwelle selbst zwischen oben und unten.

Bei der zweiten Stufe (D – unterer Tetrakord) strahlte das Licht zwischen den Armen hervor. Bei der sechsten (A – oberer Tetrakord) ist das Bewusstsein über die Schwelle der fünften Stufe hinübergetreten, deshalb breitet sich das Licht jetzt zwischen den Armen und den Beinen (ein Winkel von 60°) aus. Die siebte Stufe: Das Licht wird noch stärker (Beine 30°). Die Oktav: Das Licht formt einen ganzen Kreis, oder besser gesagt eine Sphäre, oder Kugel. Wieviel in der Toneurythmie ist doch dreidimensional – einschließlich der Formen (z. B. die Form für das Intervall der Sexte weist keine Kreuzung auf – der Rückweg ist höher als der Hinweg)! Siehe auch die Geste des Oktav-Intervalls in Matthias Grünwalds Darstellung der Auferstehung des Isenheimer-Altars in Colmar, Frankreich.

Andere Tonarten

G-Dur zum Beispiel: Es beginnt auf der ursprünglichen fünften Stufe. In G-Dur ist der Eurythmist in der Prim auf der fünften Stufe der Ur-Tonart. Dies ist ein Fall des «nicht nur, sondern auch» – Toneurythmie ist äußerst subtil und vielseitig!

Es ist aufschlußreich, die «Gefühlsintervalle» der Terz und der Sext ins Auge zu fassen. Die Terz (H) in G-Dur ist gefärbt durch die strebende Septime der ursprünglichen Tonart; die Sexte (E) ist die intime Terz im urbildlichen C-Dur. In g-Moll sind die Terz und die Sexte beide erniedrigt (B, Es) – übrigens eine zutiefst ausdrucksvolle Tonart für Mozart.¹³ In F-Dur wird die ursprüngliche Septime (H) zu einer erniedrigten, entspannten Quarte, B. Die Septime von F-Dur ist weniger hinanstrebend, weil das E gleichzeitig die ursprüngliche Terz ist. Solche Dinge spielen eine Rolle für den «gefühlsmäßigen», «voranstrebenden» Charakter von G-Dur und den herkömmlich «ländlichen», «frommen» und manchmal «humorvollen» Charakter von F-Dur (s. Hinweis von Beckh⁶).

Aufmerksam die Stufen in den anderen Tonarten zu betrachten, ist, wie ich meine, ein direkter Weg *musikalische* Erfahrungen zu gewinnen von dem, was oft «die Meditation für Musiker» genannt wird.¹⁴ Sie können auch eine praktische Meditation (12 x 7 = 84 Meditationen) sein für Eurythmisten – für Steiner sind Musik und Eurythmie nicht zwei verschiedene Betätigungen. Die Planeten, indem sie durch die zwölf Tierkreiszeichen wandern, werden (auf der Erde) die sieben Stufen der 12 (24) Tonarten. Es ist durchaus möglich, diese Angaben mißzuverstehen und ausschweifende Themen zu verfolgen, z. B. Eurythmie als ein «kosmischen Tanz». Aber übermittelt nicht irdische Musik schon die Kunde von einer anderen Welt in dem Hier- und Heute?¹⁵

*(now the ears of my ears awake and
now the eyes of my eyes are opened)
(Jetzt erwachen die Ohren meiner Ohren und
Jetzt sind die Augen meiner Augen geöffnet)
e. e. cummings, aus «i thank you God»*

Die gesprungenen Töne

In bezug auf die Sprünge soll Steiner auf eine Frage geantwortet haben: «Nun, eigentlich ist *alles* gesprungen». Armin Husemann¹⁶ meint hierzu, daß Eurythmie überhaupt ein Bild ist von der Ebene, die höher ist als der physische Leib, die, wie R. Steiner sagt,¹⁷ sich verhält, als wäre sie der ätherische Leib und ihn dadurch sichtbar macht. Die ganze Betätigung läßt schließen auf eine Erhöhung des physisch-seelischen Instrumentes – ein innerer und äußerer Sprung hinein in das strahlende Reich der schöpferischen, formgebenden Kräfte (schon ein Vorgeschmack des Jupiterdaseins). Es muß beachtet werden,

daß im 1. Vortrag «Eurythmie als sichtbare Sprache» der *ganze Mensch als ätherische Schöpfung gemeint ist*.

Wenn der menschliche Leib vom Fuß bis zum Kopf¹⁸ als eine Skala angeschaut wird, so ist der Kopf die Oktave. Bei der Septime trifft man auf eine *Umstülpung*. Husemann¹⁶ stellt die Stufe der Oktave so dar, daß sie in der Sprachfähigkeit wie auch in dem physischen Instrument der Eurythmie anwesend ist. Das bedeutet, schon mit der Armstellung der Prim bis zur Septime ist man auf der Ebene der neuen Oktave. Wenn wir Eurythmie machen, befinden wir uns in einem strahlenden Gebiet – Eurythmie wirkt unserer in die Sünde gefallenen Natur entgegen. Die künstlerische Tätigkeit des sich Verständigens, Mitteilens, des Sprechens und Singens ist ein «bewusstes Träumen».¹⁹ Weil es mit Meditation verwandt ist, verwandelt es das normale Tagesbewusstsein.

Ein einfaches praktisches Beispiel: G – D: Selbstverständlich hört man eine Quinte, aber gleichgültig, ob der Ausführende ein absolutes Gehör hat oder nicht, man fängt hier auf der fünften Stufe der Ur-Tonleiter an. Indem man dies sichtbar macht, werden zwei Dinge gleichzeitig angestrebt; man zeigt in der Prim-Geste (G) auch die «zugrunde liegende Quinte», wie in der Quinten-Geste (D) die «darunterliegende Sekunde». Abschließend: Die in der Eurythmie gesprungenen Töne sind die ursprünglichen Stufen Quint, Sexte, Septim (= G A H) des oberen Tetrakordes der ursprünglichen, «objektiven» Skala, die dem ganzen Tonsystem zugrunde liegt.

Freiheit von... oder Freiheit für...?

Wenn man ein Musikstück ausführt, macht man oft *drei* Dinge gleichzeitig: Die Stufe der Tonleiter, das melodische («horizontale») Intervall dieser Stufe, gefärbt mit der («vertikalen») Harmonie. Im Tun bestimmt natürlich die künstlerische Wahl, was herausgehoben wird. Das Ziel des Eurythmisten wie auch des Musikers ist, soviel wie möglich von der Musik zum Ausdruck zu bringen. *Dies* ist der Bereich, wo Freiheit angewendet werden kann, «die einzelnen Bewegungen in Freiheit schön zu machen.»²⁰ Wenn man in der Eurythmie dieses Ziel anstrebt, sollte man die Tonleitern in der feinfühligsten Art, wie es oben angeführt ist, üben. Weitere Verfeinerungen in der Ton-Eurythmie führen über zu «flatternden Armen und viel Gelaufe» – eine leider oft gehörte Kritik. Auf dem Weg der klaren, tönenden Winkelgesten wird ein gewaltiger Schritt vorwärts möglich, hin zu dem wirklich ausdrucksvollen «sichtbaren Gesang». Die Durchlässigkeit des eurythmischen Instrumentes kann erreicht werden, weil der Auferstehungsleib angesprochen wird, der die Vielfalt in sich trägt. Eine liebevolle und wissenschaftliche Beschreibung dieses Leibes, mit dem Ausgangspunkt der «singenden» Bewegung, kann im siebten Vortrag (entsprechend der siebten Stufe der Einweihung) in «Eurythmie als sichtbarer Gesang» gefunden werden. Die Alternative ist, auf das Musiksystem zu verzichten, also das Kind mit dem Badewasser auszuschütten.



Glad Day von William Blake

Für Steiner sind die Winkel Anhaltspunkte. Die wichtigen Dinge in der Eurythmie sind «die Übergänge», «Bewegungspfade zwischen den Tönen»²¹, selbst bevor man die Intervalle betrachtet. Man «macht» nicht die Töne. Das wäre, als zeigte man nur das nackte Mauerwerk ohne die farbigen Glasscheiben in einer Rosette – in der Eurythmie jedoch muß das Mauerwerk (die Knochen) auch scheinen! Ursula-Ingrid Gillert weist in ihrer hilfreichen Monographie²² darauf hin: «Rudolf Steiner regt uns an zu fühlen, daß wir in der Eurythmie das Unhörbare aufsuchen müssen. Es kann sich also keinesfalls darum handeln, daß der Eurythmisierende sich bemühen soll, das zu Hörende, das Hörbare oder das Notenbild in der Bewegung sichtbar zu machen. Sicher wird es einige unter meinen Lesern geben, die empört sagen, das will doch auch niemand. Meine langjährige Erfahrung hat mir anderes gezeigt.» Die Autorin schlägt Wege vor, dieses Mißverständnis zu überwinden.

Indem er seine umfaßenden Untersuchungen über Musik zusammenfaßt, gibt Pfrogner²³ Anweisungen für den zukünftigen Weg, indem er voraussagt, daß «*Jedes Intervall* [hier inklusiv der Stufen] *wird ausschließlich und allein aus dem Menschen aufs bewußteste aus eigenen Kräften und Tiefen ausgehoben werden müssen*, denn anders werden wir es nicht mehr bekommen» (Hervorhebungen original). Seine Worte erweisen sich mit den Jahren als mehr und mehr zutreffend. Allgemein künstlerische Gewohnheiten, Gefühle zu erwecken, eine Geschichte herbeizuzitieren oder Methoden vorzuführen, gehen alle an der Hauptsache der absoluten Musik und der Eurythmie vorbei. Dennoch kann ein jeder diesen Neigungen erliegen – aus diesem Grunde werden Naturalismus und Abstraktion in «Eurythmie als sichtbarer Gesang» (1924) behandelt. Die Winkelgesten (gegeben 1915 und vermutlich all denjenigen bekannt, die den Kurs 1924 mitmachten) sind konkrete künstlerische Mittel, das heißt, die Methode Gefühle auszudrücken, die die unendlichen Reichtümer auf der geistigen Ebene unseres Tonsystems enthüllen. Die Frage des Stils kann nicht abge sondert von den musikalischen Elementen gelöst werden. Im Gegenteil, musikalischer Stil entsteht, wenn die musikalischen Elemente mit wahren Gefühl ausgeführt werden. Zusätzliches Gefühl gehört in die Welt des Jazz²⁴, der sich natürlich vieler sensibler und begabter Musiker rühmen kann. Aber die Winkelgesten als praktische Meditation ausgeführt, offenbaren «Initiationsleben», weil die Sieben und die Zwölf alles menschliche Leben umfassen. Eine andere Bezeichnung ist der kosmische Mensch – «kosmisch» bedeutet «Widerspiegelung im Irdischen» (Beckh). Es ist wertvoll, sich daran zu erinnern, daß die Winkelgesten zuerst von Eurythmisten entwickelt worden sind, die dieses ausdrucksvolle Aufgabe 1919 bei der Vorführung einer Kindergruppe sahen.²⁵ Könnte man sich ein besseres Bild vorstellen für das vielversprechende, werdende, geistige Menschenwesen in dem Hier und Heute?

«Der weise Blinde sieht mit seinen Ohren... und hört mit seinem Herzen.»

Aus einer westafrikanischen Geschichte.

(Übersetzung: Barbara Beedham)

[1] Rudolf Steiner. Dornach, 23. August 1915, Vormittag. GA 277a.

[2] T. Kisseleff. *Eurythmie-Arbeit mit Rudolf Steiner*. Die Pforte. Basel 1982. S. 79.

[3] Goethe. Tonlehre, in Goethes *Gedanken über Musik*. Insel Taschenbuch 800. Insel Verlag Frankfurt am Main 1985. S. 211–220.

[4] Das komplette Notizbuch 494 ist als Faksimile mit englischer Übersetzung nur in Rudolf Steiner. *Eurythmy as Visible Singing*. Übersetzt von Alan Stott, Stourbridge 1998 herausgegeben worden. Bis jetzt sind *alle* anderen Ausgaben dieses Notizbuches zensiert.

- [5] Stufen ist der gebräuchliche Ausdruck. Musiker benutzen gewöhnlich das Wort Intervall, wenn melodische Intervalle gemeint sind.
- [6] Hermann Beckh. *Vom Geistigen Wesen der Tonarten*. Verlag Preuss & Jünger, Breslau 19253.
- [7] Rudolf Steiner. *Das Künstlerische in seiner Weltmission*. GA 276. Dornach, 2. Juni 1923.
- [8] Was wir Bachs WTK II nennen, ist ein Zyklus, der musikalisch die Heilsgeschichte darstellt – so Hertha Kluge-Kahn. Johann Sebastian Bach: Die verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem Spätwerk. Möselers. Wolfenbüttel und Zürich 1985. Sie bestätigt die Intuition von Hans Nissen im Bach-Jahrbuch 1951/2.
- [9] GA 278. 4. Vortrag.
- [10] R. Steiner. *Die Kunst im Lichte der Mysterienweisheit*. GA 275. Dornach, 30. Dez. 1914.
- [11] R. Steiner, Nachrichtenblatt 20. Juli 1924. In *Eurythmie als sichtbare Sprache*. S. 258.
- [12] Vgl. «Was in der physischen Welt der Verstand als Gesetz, als Idee wahrnimmt, das stellt sich für das ‹geistige Ohr› als ein Geistig-Musikalisches dar.» R. Steiner. *Theosophie*. III 3. Das Geisterland.
- [13] Roland Tenschert. *Die g-Moll Tonart bei Mozart*. Mozart-Jahrbuch 1951.
- [14] R. Steiner. *Das Wesen des Musikalischen...* Vortrag, Dornach, 2. Dez. 1922. GA 283.
- [15] R. Steiner. *Das Künstlerische in seiner Weltmission*. Vortrag, Oslo, 18. Mai 1923.
- [16] Armin Husemann. *Der musikalische Bau des Menschen*. Stuttgart 1989.
- [17] Konferenz, 30. April 1924. GA 277a.
- [18] GA 278. 3. Vortrag.
- [19] GA 278. 6. Vortrag.
- [20] GA 278. 5. Vortrag.
- [21] Elena Zuccoli. *Aus der Toneurythmie Arbeit an der ersten Eurythmieschule in Stuttgart 1922-24*. Verlag Walter Keller. Dornach 1981. S. 8 und 34.
- [22] Ursula-Ingrid Gillert. *Wege zum eurythmischen Gestalten*. Selbstverlag 1993.
- [23] Hermann Pfrogner. «...und was nun?» in *Lebendige Tonwelt*. Langen Müller. München 1981. S. 472.
- [24] Der Komponist der «Dumbarton Oaks Concerto» (1938) spricht über Jazz: «Das Interessante dabei ist instrumentale Virtuosität, instrumentale Persönlichkeit – nicht Melodie, nicht Harmonie, und bestimmt nicht Rhythmus.» Stravinsky in *Conversation with Robert Craft*. Penguin. Harmondsworth 1962. S. 129.
- [25] Hendrika Hollenbach, «*Die ersten Anfänge der Toneurythmie*». GA 277a. S. 119.

Erwachsenenbildung auf der Grundlage der sieben Lebensprozesse

Monica Fingado, Arlesheim

«Es ist von der allergrößten Bedeutung zu wissen, dass die gewöhnlichen Denkkräfte des Menschen die verfeinerten Gestaltungs- und Wachstumskräfte sind.»

Rudolf Steiner, Ita Wegman: Grundlegendes für eine Erweiterung der Heilkunst nach geisteswissenschaftlichen Erkenntnissen (1925, GA 27)

Wie kann ein Erwachsener lernen zu lernen? Wie wird eine Fortbildung zu einer zeitgemäßen Erwachsenenbildung, in der ein eigenständiger Lernwille gefördert wird?

In unserem 20-tägigen Grundkurs Anthroposophische Pflege, der berufsbegleitend zu einer Tätigkeit in einer anthroposophischen Einrichtung stattfindet, haben wir seit 2 Jahren einige Hinweise berücksichtigt, die Coenraad v. Houten u. A. in seinem Buch «Erwachsenenbildung als Willenserweckung» darstellt. Er greift die Gliederung des Lernvorganges in sieben umgewandelte Lebensprozesse auf, und zeigt damit einen Übungsweg, wie der Erwachsene durch ein bewusstes Ergreifen der sieben Lernschritte (von seinem Ich aus) seinen eigenen Lernweg selbstverantwortlich gestalten kann.

«Ein Grundprinzip der Erwachsenenbildung wäre dann, für den Einzelnen den Lernprozess nach diesen Lebensprozessen zu gestalten, und für den Ausbilder, den ganzen Ausbildungsvorgang entsprechend verlaufen zu lassen.» (Zitat aus obengenanntem Buch) Ich möchte hier über einige unserer Erfahrungen damit berichten. Eine Möglichkeit, die sieben Lernschritte anzuwenden, ist das gemeinsame Aufarbeiten einer Kursstunde in Lerngruppen.

So wie bei dem Lebensprozess Atmung etwas von der Aussenwelt in unseren Körper hineingenommen wird, beginnt jedes Lernen mit einem Aufnehmen durch die Sinne. Bei dem ersten Lernschritt «*Wahrnehmen*» wird von allen Teilnehmenden gemeinsam der gesamte Vortrag wiedergegeben.

Danach, in dem zweiten Lernschritt des «*Sich-Verbindens*», beginnt die innere Auseinandersetzung mit dem Gehörten. Was steigt in mir an erwärmender Begeisterung oder abkühlendem Widerstand, an Aha-Erlebnissen oder Lernaspekten auf? Dies wird in der Runde mitgeteilt. Dieser Schritt entspricht dem Lebensprozess der innerlichen Wärmung.

Im dritten Lernschritt, dem «*Verarbeiten*», kann über einige dieser Aspekte diskutiert werden, alles darf und muss hinterfragt und im positiven Sinn «durchgekau» werden. Dies ist ein ebenso analytischer, aggressiver Vorgang wie die Verdauung bei der Ernährung, und nur das, was wirklich verdaut wurde, kann ernähren.

Bei der Absonderung als Lebensprozess erfolgt die Trennung zwischen dem, was nach aussen abgegeben und dem, was aufgenommen wird. Bei dem vierten Lernschritt «*Individualisieren*» kann nun etwas Eigenes entdeckt werden, eine neue Einsicht, ein Wertgefühl oder Willensimpuls. Auch dies wird den Anderen mitgeteilt.

In den Erhaltungs- und Wachstumsprozessen muss das Abgesonderte ergriffen werden, um der Regeneration und Vergrößerung des Leibes zu dienen. So muss das Individualisierte auch immer wieder mit Geduld und innerer Durchhaltekraft übed erinnert und gepflegt werden, damit es z.B. zu einer neuen, wachsenden Fähigkeit werden kann. Die entsprechenden Lernschritte werden «*Üben*» und «*Wachsen der Fähigkeiten*» genannt.

Der Hervorbringung eines Neuen, dem Lebensprozess der Reproduktion, entspricht die

«Kreativität», mit der etwas Neues geschaffen werden kann, das wiederum nach aussen getragen wird. Durch dieses Aufarbeiten lernen die Teilnehmenden besser zuzuhören, Fragen zu stellen aber auch offene Fragen auszuhalten. Dadurch konnten sie sich mit den anthroposophischen Inhalten offener auseinandersetzen und diese in der Praxis anwenden.

Dadurch, dass immer wieder die Schritte des Sich-Verbindens und Individualisierens geübt werden, konnten sie sich in all ihrer individuellen Unterschiedlichkeit, ihren Fragen und Impulsen, immer deutlicher erleben und in Toleranz begegnen. So können sich Pflegepersönlichkeiten entwickeln, die fähig werden, einen Patienten geistesgegenwärtig zu begleiten.

Gleichzeitig entsteht durch das gemeinsame Bemühen, einen Vortrag zu wiederholen, ihn zu verstehen und sich im Ringen um Fragen gegenseitig zu helfen, ein positiver Gruppenprozess. Alle werden zu Lernpartnern, die sich gegenseitig helfen, die zuvor vereinbarten Schritte einzuhalten, und für das Gelingen mit verantwortlich sind.

Wenn dieses Aufarbeiten einige Male durchgeführt wurde, kann der Blick auf den eigenen Umgang mit den Lernschritten gerichtet werden. Bei jedem Schritt können typische «Blockaden» entdeckt werden. Z. B. ein sofortiges Hinzufügen von eigenen Bemerkungen, Urteilen oder Gefühlen bereits beim ersten Aufnehmen und Wiederholen durch zu schnelles Erwärmen oder Verdauen-wollen. Oder grosse Lücken in der Wahrnehmung durch einen Konzentrationsmangel. Oder eine Vorliebe zum Stehenbleiben beim passiven Wahrnehmen durch ein stummes, nur konsumierendes Zuhören.

Durch Erkennen der eigenen Blockaden ergibt sich eine gute Möglichkeit zur Selbsterkenntnis und Schulung.

Die Siebenheit dieser Schritte als wirkliches Urbild, kann in jedem Prozess entdeckt werden. So können beispielsweise auch die Sterbephasen unter diesem Gesichtspunkt als ein Lernprozess verstanden werden, und es ergeben sich daraus Hilfen für die Pflege Sterbender. Eine Kursteilnehmerin beschrieb in ihrer Abschlussarbeit die Begleitung von Krebspatienten unter dieser Hinsicht.

Das Arbeiten mit diesen Lernschritten hat sich für alle, auch für , uns als Lernbegleiterinnen, als sehr fruchtbar erwiesen.

*Monika Fingado, Ita Wegman-Klinik, CH-4144 Arlesheim
aus: Rundbrief für die Mitarbeiter der Medizinischen Sektion, Epiphanias 2002, No. 51*

Warum ist die Eurythmie im ersten Jahrsiebt von grundlegender Bedeutung und wie kann man sie verstärkt zur Wirkung bringen?

Elisabeth Göbel, Göttingen

Unsere Zivilisation ist ein Meister im verfrühten Hereinstauben in die Körperlichkeit, und im Verwirren und Verknoten der Verbindungsfäden zur geistigen Welt. Was heute mit den Kindern schon im ersten Jahrsiebt geschieht, gehört wohl zum Schlimmsten, was in der Menschheit angerichtet wird, weil es nur noch bei den stärksten Naturen ein geistgemässes Denken, aber auch Fühlen und Wollen im späteren Leben zulässt. Elektronisches Spielzeug z.B. mit den dazugehörigen Bildern, der Sprache und Musik, wird das Empfinden für einen aufschliessenden, zukünftigen Kunstimpuls in den allermeisten Fällen im Keime ersticken – mit all den Folgen für die Entwicklung der Menschheit.

So ist nicht nur die Bühneneurythmie, die Schul- und Heileurythmie in einer Art Notstand, sondern auch die Eurythmie im Kindergarten ist in einer Situation, die uns Sorge machen kann. Neben so manchen wunderbaren Kindern gibt es einige, die auf uns einen stark chaotischen, heimatlosen Eindruck machen, die nicht mehr fähig sind, nachzuahmen und in einen rhythmischen Prozess einzutauchen. Doch hier sind die Chancen, mit der Eurythmie etwas Grundlegendes zu bewirken, noch am Grössten, zumal wenn eine gute Zusammenarbeit mit den Kindergärtnerinnen möglich ist.

Aber was können wir Eurythmisten bei uns selbst tun, um den Kindern ein Heimatgefühl zu geben, in dem sie sich geborgen fühlen können, in dem sie das rhythmische Atmen in einer eurythmischen Umhüllung wieder lernen können? Fordert unsere Zeit nicht auch in der Zuwendung zum kleinen Kind eine verstärkte innere Arbeit und vertiefende eurythmische Vorbereitung?

Friedrich Hebbel sagte so schön, die Weihe der Nacht heraufbeschwörend: «...Und aus seinen Finsternissen / Tritt der Herr, soweit er kann, / Und die Fäden, die zerrissen, / Knüpft er alle wieder an.» Ich glaube, wir müssen uns zu «des Herren» Verbündeten machen, damit uns «die Weihe der Nacht» zu Hilfe kommen kann, indem wir versuchen, sie vorzubereiten, – indem wir uns vorbereiten.

Wenn man sich klarmacht, dass vor ganz kurzer Zeit unsere Kleinen ja noch im vorirdischen Bereich lebten, wird es für sie vielleicht wohltuend zu spüren sein, wenn wir uns diesem wunderbaren Thema der Vorgeburtlichkeit zuwenden. Viele Vorträge Rudolf Steiners, die verschiedenste Aspekte erschliessen, sind geeignet, sich in das vorirdische Erleben hineinzunehmen. Da uns Thomas Göbel in letzter Zeit besonders die Ephesus-Vorträge (GA 233a, 21. u. 22.4.1924) an das eurythmische Herz gelegt hat, (z.B. im Michaeli-Rundbrief 2001), wähle ich heute einmal diesen Weg. So können wir in schönster Weise die Vokale für die Kinder vorbereiten.

Sicher haben wir uns alle durch den Wahrspruch dieser Vorträge «Weltentsprossenes Wesen...» mit den kosmischen Gesten ganz besonders stark verbinden können und uns bei dem Übergang von der Sonnengeste zur Mondgeste vielleicht in der Mondgewalt gefühlt, wie sie uns gewaltig von allen Seiten zusammenzieht. Im weiteren Verlauf fühlt man, anfänglich auf eurythmischem Wege zu einem ephesischen Adepten sich entwickelnd, wie uns von der Konzentration des Mondes aus Kräfte umschwingen, die mit unseren Wochentagen zusammenhängen, in wunderbarem Wechsel zwischen sonnennahen und sonnenfernen Planetensphären, – bis wir zum Schluss mit dem allesdurchdringenden Wärmemantel der Saturnkraft umgeben, uns für die Erdengeburt in ahnender Weise beschenkt fühlen dürfen. Dies wird, vor der Kindereurythmie von uns durchlebt und bewegt, etwas Durchlichtetes zu den Kindern bringen können. Und durch Th.Göbels intensive Ausarbeitungen der Steinerschen Vorträge aufmerksam gemacht, meine ich zu erleben, wie die Sprach- und Bewegungsfähigkeiten durchaus etwas die Kinder Umgebendes erst noch sind. Ist doch vor kurzem, wie R. Steiner schildert, die Aussenseite des Ätherleibes durch Mars und Merkur mit Sprach- und Bewegungsfähigkeit in der Mondensphäre begabt worden. Die Ausbildung dieser Veranlagungen können wir in der Eurythmie so herrlich in die Kultur nehmen und in kindgemässer Weise den irdischen Verhältnissen anpassen. So werden diese Fähigkeiten allmählich ihr Eigentum. Dann wird sich, von der Eurythmie gefördert und sensibilisiert, die Innenseite ihres Ätherleibes, – mit Weisheit von Jupiter und mit Schönheit und Liebe von der Venus beschenkt –, zu entfalten beginnen, zumal, wenn man als Eurythmist in all der kindlichen Lebendigkeit innerlich die «saturnische» Ruhe und Wärme aufbringt (!), um die Kinderschar damit zu umhüllen. Wir können bei all dem die Eurythmie als eine heute so brennend notwendige und gesteigerte Wirksamkeit zur Ausbildung der «Kulturseite des Ätherleibes» der Kinder deutlich erleben. Die Kulturfähigkeiten, die ein Kind durch den Erziehungs-

prozess, besonders durch die Eltern, erwerben muss, werden im eurythmischen Tun verstärkend ausgebildet, da die Eurythmie selbst aus den gleichen kosmischen Ursprungskräften geschöpft ist, welche den Menschen begaben. So ist es auch erklärlich, dass Ermüdung und Abnutzung der natürlichen Lebenskräfte bei den Anstrengungen der «Kulturseite des Ätherleibes» beim eurythmischen Tun sich mit einer gesunden, aufbauenden Wirkung verbindet. Auch kann dann, im Sinne Hebbels, die Nacht ihre volle Weihe schenken. Um dies zu ermöglichen, muss in der heutigen Zivilisation hart gerungen werden.

Um den Herabstieg einer Kindesseele nacherleben zu lernen, sind die Laute I O A wunderbar geeignet. Ich möchte hierzu eine Stelle aus dem Vortrag vom 22.4.1924 zitieren:

«Derjenige, der diese Einrichtungen in der Weihstätte auf sich wirken lassen konnte, der wurde wirklich ganz hineinversetzt in dieses Herausbilden aus dem den Mond umwandelnden Sonnenlichte. Dann tönte es an ihn heran, wie wenn es von der Sonne herübertönte: I O A. Dieses I O A, von dem wusste er, dass es regsam macht sein Ich, seinen astralischen Leib. I O – Ich, astralischer Leib, und das Herannahen des Lichtätherleibes in dem A – I O A. Jetzt fühlte er sich, indem vibrierte in ihm das I O A, jetzt fühlte er sich als Ich, als astralischen Leib, als ätherischen Leib.»

Durch die jetzt intensivere Beschäftigung mit diesen Vorträgen sah ich mich erstmals veranlasst, diese Vokalreihe zu hinterfragen, die mir vorher so selbstverständlich schien. Ich versuche es auf eurythmische Weise: Als werdende Adepten lassen wir uns vom I, dem Merkurvokal, durchtönen. Wir erleben ihn als sonnenhafte Ichkraft in der Aufrichte, die wir der vom Merkur geschenkten Bewegungsfähigkeit verdanken. Es ist die Grundlage unserer menschlichen Freiheit, als solche können wir das I erleben. Wir haben hoffentlich in Zukunft die Möglichkeit, gestärkt durch die «egoistische Wesenheit des Merkur» uns zur Sonnenkraft des höheren Ich zu entwickeln. Auf diesem Hintergrund versuchen wir Folgendes zu erleben:

Wir holen das I von weit her in den Raum hinein, als ob die Kraft des Merkur mit «gliedbewegenden Schwingen» sich zum Vermittler der Sonnenkraft machen würde, so scheint es, weil die Sonne direkt die Bildung des Ätherleibes zerstören würde, (so R. St.). Ist nicht auch Merkur in alten Zeiten als Götterbote erlebt worden?

Nun wollen wir uns, wie der Schüler von Ephesus, vom O durchklingen lassen. Vielleicht können wir darin ahnend die «erstrahlende Weisheit» des Jupiter spüren, die im O alle Kräfte des Astralbereiches zusammenfasst, die Stimmung des O, des Umfassens der Welt, um sie mit uns zu vereinen. Die Weisheit des Ätherleibes ist ja die Voraussetzung, dass der Astralleib, aus den Planetensphären sich zusammenziehend, seine Wirksamkeit entfalten kann in der menschlichen Kultur.

A-Strahlen von oben herunterkommen fühlend, können wir in der Eurythmie uns auch von Licht umglänzt erleben als Menschen, die allmählich lernen wollen zu empfinden, von «der Venus liebetragenden Schönheit» beschenkt zu werden, indem wir das A wie ein ätherisches Lichtgewand spüren, in das wir hereinschlüpfen können. Das Sich-Durchtönenlassen von I O A wurde als «die letzten Schritte für das Heruntersteigen aus der geistigen Welt» erlebt. «Dann war man Klang im Licht».

Sehr schön lässt es sich erleben mit dem Wahrspruch von R. Steiner: «In der Lichtesluft des Geisterlandes» in I-Stimmung von weither in den Kreis ziehend, «Da erblühen die Seelenrosen / Und ihr Rot» – in blühender O-Stimmung, – «erstrahlet in die Erdschwere» mit A und E, dabei in der Mitte einer grossen Spirale ankommend. Das Wunder dieses Spruches ist, dass es durch die selben Stimmungen in umgekehrter Richtung schwingt bis wieder zum I: «... in die Geistesfelder wieder hin.»

Aber wir wenden uns dem kleinen Kind zu, das, auf der Erde angekommen, als erstes in eine totale A-Stimmung getaucht ist. Und wenn es anfängt, sich sprachlich zu äussern, dann ist es ein A! Oder auch seine Variation, ein Ä, was dann alsbald als E benutzt wird. Als nächstes wird ein sehr offenes O gesprochen, und nach dem U erst kommt das I dran, eigentlich erst richtig beim ersten Ich-Erlebnis, beim Ich-Sagen.

Diese Reihenfolge gilt es auf die verschiedenste Art in der Kindereurythmie zu berücksichtigen. Man wird sich überlegen, ob man nicht erst am Ende des ersten Jahrsiebts «In meinem Köpfchen bin ich licht» – I –, «In meinen Beinchen bin ich stark» – A –, «In meinem Herzen bin ich froh» – O –, machen sollte, wenn die Geburt des Ätherleibes zu einem gewissen Abschluss gekommen ist. Bei Versen, z.B. vom Marienkäferchen, (H. Diestel) bei dem bei jedem Vokal ein neues Pünktchen auf sein Röcklein kommt, würde man die Reihenfolge gut so machen können: A E O U I usw. Denn wenn man die rechte Folge, in der die Laute gelernt werden, berücksichtigt und sie mit der Eurythmie in die träumende Erinnerung holt, wird man dem werdenden Menschen für den sich entwickelnden Ätherleib eine wunderbare Kräftigung einpflanzen können. Aus den vorigen Ausführungen wird man leicht einsehen, dass das I nur sparsam und auch nur in kleiner und verhüllter Form angewandt werden sollte, um nicht die Verführung des Ichgefühls und somit das Egoistisch-Werden zu veranlassen.

Wenn man nun während des Gestaltens der Vokale die gespiegelten Prozesse des vorgeburtlichen Geschehens in sein Gefühl als Unterströmung hereinbekäme, könnte der Reichtum der Eurythmie sicher noch gesteigert werden. Jede eurythmische Bemühung ist ja schon dazu angetan, ein Heimatgefühl für unsere Kleinen entstehen zu lassen als Grundlage ihres Lebens. Dann können sie vielleicht später in «Finsternissen» die Fäden wieder anknüpfen oder anknüpfen lassen. Das Wahrheitsgefühl wird veranlagt und somit die Ichkraft gestärkt.

Nora von Baditz übermittelte die Worte R. Steiners: «Wenn man mit den kleinen Kindern, unter sieben Jahren, Eurythmie macht, dann bekommen sie eine Ichkraft, die weder Schule noch Karma bewirken können.» (In «Kind tanzt», Studienmaterial der Internationalen Vereinigung der Waldorfkindergärten, Heft 10, S.24).

Zum Schluss möchte ich mich für die Forschungsarbeit von Thomas Göbel bedanken, die durch ihre Dichte so sehr schwer zu lesen ist, doch für uns Eurythmisten klärend und weiterführend sein kann.

In einem nächsten Rundbrief werde ich mich gerne, stützend auf Werner Barfods Ausarbeitungen, den Konsonanten in der Kleinkindeurythmie zuwenden.

Bewegungskunst – unser Sorgenkind

Anja Riska, Helsinki

Das Instrument, mit dem man tanzt und eurythmisiert, ist der für uns so nahe und bekannte und doch so unbekannt menschliche Körper, das erste der Geschöpfe. Er ist vom Geist geboren und die Kräfte des Logos haben sich in ihm manifestiert. Er wurde als Gottes Ebenbild geschaffen, und die Materie fesselte ihn an die Erdschwere. – Im Sündenfall wurde er ein Mittel zur Selbstsucht und Sinnlichkeit. – Die Antike sah die in ihn eingepflanzte Harmonie und hielt ihn für ein Ideal der Schönheit, so dass sie ihre Götter in Menschengestalt abbildeten. – Das Mittelalter sah in ihm den Herd der Sünde und schaffte aus der christlichen Kirche jene Kunst ab, die die Bewegungssprache des menschlichen Körpers als Mittel verwendet.

Wir haben das Problem, eine Bewegungskunst in der heutigen Welt zu finden, eine Kunst also, die anstatt Farben, Formen, Tönen und Worten Bewegungen des menschlichen Körpers als Mittel gebraucht, um den Seeleninhalten Ausdruck zu geben.

Aber was versteht man heute unter Kunst? Der Begriff wird ja immer diffuser und verschwommener. Es scheint keinen allgemeingültigen Begriff mehr zu geben. Die Meinungen liegen auf einer weiten Skala von: «Alles, auch die alltäglichsten Sachen, ja das Leben selbst ist Kunst», bis zu: «Kaum etwas, was man als neue Kunst hinstellt ist wirklich Kunst». Jedenfalls fordert das, was auf diesem Felde geschieht uns als Anthroposophen zur Stellungnahme auf. Hat doch die Kunst nach dem anthroposophischen Menschenbild eine wesentliche Rolle in der Menschwerdung. Die Verwirrung scheint auch in anthroposophischen Kreisen verbreitet zu sein. Der Ball ist verloren gegangen und das ist gut so. Man kann sich dann nicht mit fertigen Antworten und Autoritäten bequemen, sondern muss auf eigener Grundlage jede Sache für sich betrachten und versuchen, einen einsichtigen Überblick über die vielschichtigen Phänomene zu bekommen.

Kunst als ein eigenes Wesenselement droht zu verschwinden.

Ich bitte die Sache so schildern zu dürfen, wie sie von meiner Warte aussieht, dabei wissend, dass das Bild nicht vollständig ist.

Eine Art, heute Kunst zu machen, ist, dass man ungewohnte, überraschende Situationen herstellt mit ungewöhnlichen Zusammenstellungen, und so neue frische Blickwinkel zeigt. Es tauchen beabsichtigte oder auch zufällige Assoziationen auf. Auf solche Weise gibt der Künstler Hinweise und zeigt in eine bestimmte Richtung. - Der Zuschauer wird in seinem Denken aktiviert. So ist der Künstler ein wichtiger Beeinflusser der Gesellschaft und seine Art führt zur Politisierung der Kunst. In diesem Fall liegt das Schöpferische im Kombinieren von fertigen Gegenständen, nicht in dem prozessualen, qualitativen Umgehen mit der Materie, Verwandeln der Naturelemente.

Mit dem geschilderten Verfahren hat man auch dankenswerterweise die Sinne für Wahrnehmungen einfacher, natürlicher Phänomene im Alltagsleben oder in der Natur geöffnet.

Ein weiteres Merkmal ist, dass man immer weniger Sinn hat für Qualitäten. Die Lebenssphäre wird trockener und die seelische Nuancierung ärmer. Dagegen steigert sich der einseitige Apell an das Verstandesmäßige und Intellektuelle, die Forderung an Geschwindigkeit (Aktion an Aktion) und die Attacke auf die Erlebniskräfte auf der emotionellen Ebene. Die zeitaktuellen Lebensrealitäten, Verkommenheiten und Perversionen dominieren als Themen. Sie werden als solche gezeigt auch mit so starken Effekten, dass es ein Suchen nach Grenzüberschreitung in dieser Richtung zu sein scheint. So kann z.B. eine Tanzaufführung von Anfang bis Ende in einer Narkomanenwelt herumwühlen ohne Entwicklung, ohne Erlösung oder Katharsis.

Andererseits werden oft abstrakte Symbole gebraucht und Ideen verstandesmäßig direkt verwirklicht. Dass man auch gerne nach mythologischen- und Bibeltexten greift, steht nicht im Widerspruch zu dem eben gesagten. Für Arbeitslosigkeit, Depressionen, Homosexualität, Pornographie und Gewalttätigkeit findet man sogar Stoff z.B. im Themenkreis von Kalevala und der Bibel, wenn man mit der Absicht liest.

Gleichzeitig und in dem gleichen Forum kann man aber in den Gedanken vieler Regisseure und an den Namen vieler Aufführungen etwas ganz Umgekehrtes lesen: «Lieder der Seligen», «Spiele der Götter», «Tagebuch eines Engels», «Der zitternde Engel», «Gott ist die Schönheit», «Pilgerfahrt» u.s.w. Hier zeigt sich, was im Hintergrund klopft. Dasgleiche zeigt sich in der eben genannten Tendenz, Texte aus der Bibel und der Mythologie verwenden zu wollen

und in dem, dass nicht selten als Unterrubrik «Ein Mysterienspiel» vorkommt. Nur muss man enttäuscht feststellen, dass die Mittel, die «Werkzeuge» fehlen, so geniale Ideen wie auch immer inkarnieren zu lassen, das Physische, das sinnlich Wahrnehmbare so zu beleben, so zu beseelen, dass die Idee auf allen Ebenen zur Deckung kommt und den ganzen Menschen ergreifen und ansprechen kann.

Die Anthroposophie hat von Schiller einen Kunstbegriff geerbt. Auf Grund dessen und an Goethe anknüpfend hat Rudolf Steiner einen konkreten Schulungsweg gezeigt. Seine Kunstimpulse sind noch gar nicht zu voller Wirksamkeit gekommen und harren noch ihrer Blütezeit.

Übrigens möchte ich nicht von anthroposophischer Kunst reden. Ein Werk ist meiner Meinung nach entweder Kunst oder keine Kunst oder vielleicht schlechte Kunst, doch gibt es die anthroposophischen Kunstimpulse. Wenn man da, wo auf diesem Grund Kunst ausgeübt wird, das wirklich künstlerische vermisst, liegt die Schuld nicht an dem betreffenden Schulungsweg als solchem, sondern an uns Menschen; was wir damit zustande bringen.

Auf unserer Suche nach einer zeitgemäßen Bewegungskunst wollen wir erstens den Schillerschen-Steinerschen Kunstbegriff nicht verwerfen und zweitens auch offenen Auges das betrachten, was als Neues in der Kulturlandschaft von heute existiert.

Der Tanz und die Eurythmie, die dasselbe Instrument gebrauchen, machen beide den Anspruch, Bewegungskunst zu sein, aber im ganzen 20. Jahrhundert, das für die Entwicklung beider eine wichtige Zeit war, sind sie ihre Wege weit voneinander getrennt gegangen, praktisch ohne Kontakt und Gespräch miteinander.

In dieser Zeit ist ja Eurythmie überhaupt erst entstanden. Man hat eine schöne, wahre, menschengemäße, menschenwürdige Bewegungsart und Vokabulargestik gelernt, das heißt, eine bestimmte Technik gelernt, natürlich keine mechanische, trockene, sondern eine lebendige substantielle Technik. Aber so lange hat die Eurythmie mehr als Handwerk oder andererseits auch als Wissenschaft denn als Kunst gelebt und konnte im Allgemeinen auf den Bühnen nicht als Bewegungskunst befriedigen.

Eine Krise musste kommen - und auch ziemlich radikal - um an den Festgefahrenheiten gründlich zu rütteln.

Der Tanz aber befindet sich äußerlich in seiner Aufschwungszeit.

Mein Anliegen ist, beide irgendwie unter ein Dach zu bringen und die Themen, die schon einige Zeit die Eurythmiewelt beschäftigt haben, zu konkretisieren. Eurythmie ist auch eine Tanzart und wird etwas zu sagen haben in der Entwicklung der Tanzkunst in einer zukünftigen Zeitperspektive.

Was heute als Tanz auftritt ist ja nicht ein Kriterium dessen, was den Tanz als Begriff seit jeher ausmacht. In verschiedenen Zeiten und Kulturen hat der Tanz auch verschiedene Erscheinungsformen gehabt.

Der Tanz als Waisenkind unter den Künsten

Die älteste Kunst der Menschheit, der Tanz, ist seit vielen Jahrhunderten ein Waisenkind unter den Künsten in der westlichen Kultur geblieben. Die mittelalterliche asketische Geistlichkeit verbannte den Tanz, die Bewegungssprache des «sündigen Körpers», aus der Kirchenmesse. So ist dem Tanz jene Möglichkeit der Entwicklung geraubt worden, mit der die anderen Künste, z.B. die bildenden Künste und die Musik, gesegnet wurden. Im Schoss der Geistlichkeit floss Geistiges auch in die Künste ein. Wie viel schöne, herrliche Kunstwerke sind doch dem Christentum während langen Zeitepochen entsprungen!

Der Tanz lebte dann schon als Unterhaltungs- und Vergnügungsform in den Volksfesten und den Höfen, wo das Ballett allmählich entstand. Barock und Rokoko mit ihren steifen Formen banden auch das Ballett in strenge Formen und gaben ihm eine gekünstelte und gezierte Prägung.

Eine gewisse Oberflächlichkeit blieb dem Tanz in allen Schichten eigen. Die Wirkung dieser ganzen Entwicklung scheint mir bis an den heutigen Tag heran gereicht zu haben.

Hier muss ich etwas einschieben. Trotz dieser Tatsache oder gerade deswegen ist in den letzten Zeiten bei den Tänzern ein Wunsch, eine Sehnsucht nach spirituellen, sakralen Themen wahrzunehmen. Dieses hat jedoch die Sache als solche nicht geändert, also zu keinen neuen Bewegungsansätzen, -Qualitäten oder Dimensionen geführt, sondern jene Tendenz ist z.B. in den im Programmblatt ausgesprochenen Ideen zu lesen und in den angewandten Symbolen oder schauspielerischen Gesten.

Es ist das gleiche Phänomen wie in der geistlichen Rockmusik: Wenn die gesungenen Worte mit der Kirchengenauigkeit übereinstimmen, gilt sie als christliche Musik, wie grob und roh man auch mit seiner Stimme umgeht, wie lärmend und mit hohen Dezibeln die elektronische Wiedergabe und wie suggestiv auch der Takt läuft.

Man ist sich nicht bewusst, dass die Art, wie es klingt, die Qualitäten, auch christlich oder nichtchristlich sein können und tiefgreifende Wirkungen haben - eigentlich noch tiefere und unmittelbare als die bloßen Worte.

Geistige Impulse zur Erneuerung der Tanzkunst

Zurück zur Tanzgeschichte. - In der Jahrhundertwende von 19. bis 20. war es, als ob der Himmel sich für die Tanzwelt geöffnet und ein paar Jahrzehnte lang hohe Inspirationen heruntergestrahlt hätte. Vor allem war es ja Isadora Duncan, die erste Revolutionärin der Tanzwelt, die ein brennendes Ziel hatte, die Tanzkunst zu befreien und von seelisch-geistigen Idealen heraus zu erneuern. Sie knüpfte an das Schönheitsideal der Antike an, das die Harmonie der Menschengestalt und in ihr das Bild Gottes sah. Ganz unmittelbar spürte sie die in allen Naturerscheinungen, einschließlich den Menschenkörper, waltenden und formenden Kräfte, aus denen nach ihrer Meinung die Tanzbewegungen hergeleitet werden sollten. Hinter allem ahnte sie makrokosmische Wirksamkeiten. Sie rang, um die unsichtbaren Gewalten zu erfassen, ihren Idealen konkrete Formen zu geben und der neuen Tanzkunst, so wie sie in ihren Träumen lebte, zu helfen zu inkarnieren.

Dieses alles blieb jedoch eine offene Frage. Der Himmel schloss sich wieder und die Empfangszeit war verlaufen. Das Wirken Isadoras war ein ahnungsvolles Aufleuchten.

Hier kann man nicht umhin, an die Parallele zur Eurythmie, die in der gleichen Zeit ihre Geburt und ihre erste kräftige Entwicklungszeit erfuhr, zu denken. Isadora Duncan hätte von ihrem Standpunkt aus auch nicht weiter kommen können, weil in dem waltenden Menschenbild und der Weltauffassung keine Begriffe vorhanden waren für das, was sie suchte. Der Anthroposophie ist sie ja nie begegnet.

Das Ideal der Freiheit hatte Isadoras ganzes Leben geprägt und war auch in ihrer Tanzreform der Ausgangspunkt gewesen. Sie hatte keine besondere Technik oder Methode entwickelt, aus der man eine Schulung hätte herleiten können.

An diese Strömung schlossen sich dann, wie wir wissen, auch einige andere Visionäre an. Der sogenannte moderne Tanz im Gegensatz zum klassischen Ballett entwickelte sich dann allmählich aus diesen Erneuerungsimpulsen vom Anfang des 20. Jahrhunderts an und er gebar mit der Zeit viele mehr oder weniger strenge und hart trainierende, körpergebundene Techniken.

Heute sieht die Situation wieder etwas anders aus. Was in der Postmoderne (ob man die gegenwärtige Zeit noch so nennen darf, so schnell verändert sich die Welt) der Kunstlandschaft geschieht, prägt auch die Tendenzen im Tanz.

Von den postmodernen Phänomenen im Tanz

Viele Eigenschaften der früheren Entwicklung sind doch bis heute geblieben: Musik gebraucht man zur Begleitung des Bewegungsspiels. Sie ist sein Rhythmisierer und es wird nicht danach gestrebt, die Musik selber durch Bewegungen in Erscheinung zu bringen. Erfundene, sehr geschickte, akrobatische Tanzbewegungen, streng nach dem Takt gezählt, werden gemacht. Außer Takt, Rhythmus und Tempo können von der Musik mal auch Stimmungen und Assoziationen zum Visuellen (z.B. der Name des Musikstücks) berücksichtigt werden. Oft hat man ein Thema oder eine Erzählung, die man zur Musik tanzt. Um den Inhalt zu deuten (weil normalerweise nicht gesprochen wird), macht man schauspielerische Gesten, z.B. Abwehr, Sehnsucht, Eifersucht, Schmerz, Hinneigung u.s.w., die im Tanzzusammenhang leicht banal wirken, weil sie aus den übrigen Tanzbewegungen herausfallen.

Es verbreitet sich nunmehr eine Tendenz, die Bewegungen ganz und gar vom Tönenden zu trennen. Neben der Musik gebraucht man Worte, Laute, Geräusche, Schall u.s.w. Die Bewegungen können alles sein, wozu ein Menschenkörper nur fähig ist. Ganz Extremes wird probiert, um neue Effekte zu schaffen: Gesten, Mienen, Bewegungen von Behinderten, Geisteskranken, Drogensüchtigen. Also, es herrscht völlige «Freiheit». Absolut alles ist möglich. Allerlei Zubehör wird gebraucht: Bilder, Requisiten, Möbel u.s.w. Entweder ist das eine Verarmung der Bewegungssprache selber oder man zielt nach einer Art Gesamtkunstwerk: Verschiedene Künste nebeneinander, miteinander.

Zu den aktuellen Bestrebungen gehört auch, das Ursprüngliche, das Natürliche im Menschenwesen und damit, wie man meint, das «Freie» zu suchen. Das Natürliche zu suchen heißt in der Tänzersprache das «Tier in sich» suchen, das Unterbewusste, zu dem auch die Emotionen gehören, die ja unserem Naturkörper am nächsten sind.

Jedenfalls kann man wirklich fasziniert sein von der Geschmeidigkeit, Leichtigkeit und Lockerheit der in einigen modernen Trainingsverfahren geübten Bewegungen, die ganz wie von selber gehen. Mit Leichtigkeitskräften hat man ja tatsächlich zu tun, nicht aber sind die ätherischen Formkräfte entwickelt. Was die Körperbewegungen von dem Hörbaren, von der klingenden Musik und der Sprache an Qualität gewinnen können, wenn sie durch eine einführende Seelenaktivität geübt werden, ahnen die Tänzer nicht. Die unsichtbare, unhörbare Musik und Sprache, die in dem Menschenkörper steckt, findet man nicht, wie tief man auch in den physischen Körper eingreift bis hin zu Grenzüberschreitungen. So muss man Mal für Mal das Menschlich-Schöne, Harmonische - das EU - vermissen.

Einmal habe ich etwas erlebt, was als eine Andeutung auf ein zukünftiges Bewegungskunstartiges zu sehen wäre. Es geschah ohne hörbare Musik aber hatte Ansätze zu einem dynamischen, rhythmisch-atmenden, musikalisch-gestaltenden Spiel im Raum mit einer größeren Gruppe von Tänzern.

Zu so einer sichtbaren Musik dürfte auch die Eurythmie, und gerade sie, in der Zukunft fähig sein, weil wir Eurythmisten schon auf dem Weg sind, uns musikalische Gestaltungsprinzipien anhand vorhandener Musik bewegungsmäßig anzueignen. Wir würden musikalische und plastisch-sprechende Kompositionen machen auf Grund eines Rhythmus, Gestaltungen und Formen schaffenden Kräftespiels zwischen uns.

Diese schöpferische, gestaltende Seite des Rhythmus-Begriffes, das, was vom Atmen und Pulsieren, von der menschlichen Mitte ausgeht, würde auch den heutigen Tanz erlösen von seiner Rhythmus-Einseitigkeit, die in den Füßen, im Wollen steckt.

Eurythmie als Tanz

In der Eurythmie hat man dagegen gerade das physisch-exakte hörbare Rhythmus-Üben während der Schulung häufig versäumt. Die hörbaren Rhythmen in sich pulsieren zu fühlen ist ja die Voraussetzung, dass man dann Gegenrhythmen und unhörbare Akzente finden kann und das Dazwischen gestalten kann. Mit den Rhythmen müsste man auch schöpferisch umgehen können, fühlen, was für Gesten die Leichten-Schweren, Kurzen-Langen, Staccato-Töne und Pausen u.s.w. miteinander machen. Ein erweiterter Rhythmus-Begriff kann auch Gestaltungen im Kleinen und Grossen umfassen, so z.B. den Rhythmus und die Atmung einer ganzen Aufführung.

Wenn die Schwäche des Tanzes die EU ist, finde ich, dass der RHYTHMUS die Schwäche der gegenwärtig ausgeübten Eurythmie ist, die sich wieder in die EU einseitig konzentriert hat. Man hat das Vokabular gelernt und anhand dessen das Instrument gestimmt. Zwar ist dieses die Voraussetzung, um darauf spielen zu können. Wunderbare, in dem Menschenwesen tief begründete Bewegungsqualitäten hat man entwickelt, die zu makrokosmischen Dimensionen hinzielen - Qualitäten, die nirgends sonst in der Tanzwelt zu finden sind.

Aber Kunst entsteht erst, wenn der Mensch, der Künstler, mit den von Gott geschaffenen Elementen, mit Farben, Formen, Tönen, Lauten und ihren Bewegungsformen *seine* Kunst schafft. Auch wenn in diesen genannten Elementen, in den mikrokosmischen Spiegelungen der Weltenharmonien, des Logos, schöpferische Kräfte innewohnen und die einfühlende Seele des Eurythmisten dieser Kräfte teilhaftig wird, bedarf der Kunstprozess eines Menschen individuellen Einsatz und künstlerisch gestaltende Fähigkeiten.

Jedes Kunstwerk, jedes zu eurythmisierende Musikstück oder Gedicht, ist einmalig und individuell und muss als Individualität behandelt und von dem Künstler individuell gegriffen werden.

Die sichtbare Form eines Musikstückes oder Gedichts liegt erstmal verborgen. Die Fähigkeit, zu dem Hörbaren eine sichtbare Form zu finden, ist bei uns Menschen noch sehr unentwickelt, andererseits genau so die Fähigkeit, das stumme Sichtbare im Innern klingen zu hören. Und schwer ist auch eine Gebärde klingend zu machen, ohne dass die Musik gleichzeitig gespielt wird. Wenn zwei Eurythmisten, die ja die Entsprechungen von Hörbarem und Sichtbarem schon sehr geübt haben, getrennt voneinander, selbstständig das gleiche Musikstück eurythmisieren, auch wenn sie sogar eine gleiche Form, z.B. eine Form von Rudolf Steiner, ohne Hinweis auf entsprechende Takte als Grundlage haben, ist das Resultat ziemlich verschieden.

Diese Tatsachen zeigen, dass es nicht stimmt, wenn gesagt wird, dass in der Eurythmie das Sichtbarmachen dessen, was gleichzeitig klingt und was man «sowieso hört», eine Verdopplung, eine Illustration des Hörbaren wäre und unkünstlerisch sei.

Dieses kann man wohl von dem sagen, was man Buchstabieren nennt, aber das Buchstabieren kann ja keineswegs ein Musikstück oder ein Gedicht sichtbar machen.

Außerdem gehört Eurythmie zu einer anderen Seinsebene als Musik und Sprache und auf der Ebene ist eine eurythmisierte Musik eine Neuschöpfung - müsste jedenfalls eine Neuschöpfung sein - die einen selbständigen künstlerischen Prozess voraussetzt. So kann die Eurythmie auch für Musik und Sprache selber fruchtbar werden und für den Zuschauer und Zuhörer neue Dimensionen zum Hörbaren öffnen.

Der Weg ist heutzutage umgekehrt von dem, wie er am Anfang der Menschheitsentwicklung gegangen wurde, als der Bewegungsausdruck zuerst da war und diese Fähigkeit allmählich zur Sprachbegabung wurde. Jetzt muss man von der Sprache und der Musik durch intensives, qualitatives Hinhören die echt künstlerischen und menschengemäßen Bewegungen, wie auch organische Gestaltungsprinzipien in größeren Zusammenhängen lernen.

Es kommt ja in der Kunst alles auf die Verhältnisse an. Wir hören ja nicht bei einem Musikstück Töne nacheinander, z.B. b-as-g-g-as-as. Mit den Verhältnissen meint man nicht nur die Verhältnisse der Tonhöhen (Intervalle) sondern auch die zeitlichen (Rhythmus) motivischen, dynamischen, stimmungsmäßigen etc. Verhältnisse. Mit neuen Verhältnissen entstehen neue Inhalte, Gestaltungen - neue Welten. Und die Möglichkeiten mit nur 12 Tönen sind unendlich. Und mit Zusammenstellungen von 20-30 Buchstaben ist die ganze Weltliteratur entstanden! Also braucht man viel mehr als die gegebenen Gesten, die Vokabulargesten.

Zwischen den Verhältnissen ist ein Kräftespiel. Alles dies ist eigentlich unhörbar. Es ist das Dazwischen. Was so geschaffen ist, entsteht wieder nur in der Seele des Menschen. Um diese Seeleninhalte dann in der Eurythmie sichtbar machen zu können, müssen die Musik, das Gedicht, also die objektiven Inhalte, erst in der Seele des Einzelnen Subjekts erlebt werden, und dann kann mit dem Bewegungsinstrument dem Ausdruck gegeben werden. Die Einmaligkeit eines Musikstücks oder Gedichts sollte zum Vorschein kommen.

Die falsch verstandene Objektivität und Furcht vor dem Subjektiven, die zu nichtssagendem, zu nichtansprechendem, undifferenziertem Eurythmisieren führen, ist eine Erbsünde der Eurythmiedarbietungen gewesen.

Die Seelenatmung wird in den Künsten vermisst

Bei dem Körpergebundenen Tanz liegt es ja nahe, dass er zum Emotionellen neigt, zu dem Gebiet des Gefühlslebens, das an den physischen Leib angrenzt. Im Gegensatz dazu kann man sagen, dass man bei den Eurythmiedarbietungen oft die Seele vermisst. Die Seelenatmung fehlt. Um die Seele zum Schwingen zu bringen, muss man das Bewusstsein von der Kopfgebundenheit erlösen, nicht um emotionell zu werden, sondern um die feinfarbigsten, nuancierten Gefühlsschichten zu beleben. So verbindet man sich in seinem tieferen Wesen mit den jeweiligen Inhalten, die Seele atmet mit und nimmt auch die physische Atmung mit, ja den ganzen Menschen.

Das wesentlichste beim Kunstausüben nach anthroposophischen Impulsen im 20. Jahrhundert ist wohl gewesen, sich bewusst zu werden des hinter den bloßen Sinneswahrnehmungen, den Farben, Formen, Tönen, Bewegungen und der Sprache verborgen liegenden Wesenhaften, in dieses einzudringen und nach einem bewussten Schulungsweg durch das Medium des Ätherischen in Erscheinung treten zu lassen. Weil dieser Weg so neu ist und vermutlich nirgends sonst in der Welt so gepflegt wird, ist die heutige Lage verständlich.

Die gleiche Gefahr des Buchstabierens ist in den Schwesterkünsten Sprachgestaltung und Singen nach der Schule der Stimmenthüllung, wahrzunehmen. Beim Liedersingen z.B. konzentriert man sich leicht so sehr auf den Klang der Töne, dass man sie dann einzeln, ohne Verbindung zur musikalischen Gestaltung singt. Man wagt sich nicht der Tragekraft der Musik hinzugeben. Dabei steht eine Musikgestaltung keineswegs im Gegensatz zu den anzustrebenden Klangqualitäten. Ganz im Gegenteil. Die an die Musik sich hingebende Seelenatmung und demzufolge der tragende physische Atemstrom helfen uns das Klangliche zu befreien. Denn diese Menschenkunst, mikrokosmische Schöpfung, ist zurückzuführen in die «geheimen Naturgesetze», zu dem Makrokosmischen, aus dem auch die Töne, der Klang und die Laute stammen.

Allerdings gilt diese eben genannte Kritik den schon Fortgeschrittenen, die schon die Elemente und die Technik einigermaßen beherrschen.

Es wurde erwähnt, dass der Tanz in den letzten Jahrzehnten eine zunehmende Position in der öffentlichen Kunstarena eingenommen hat. Dieses rührt wohl von einer allgemeinen, sehr dominierenden Tendenz her, die als Körperkult bezeichnet wird. Man denke an Sport, Kosmetiktechnik, Body-building, «Piercing» (Durchlöcherungen) u.s.w. Diese Phänomene leiten unsere Gedanken zum Mysterium des physischen Leibes, dessen Geheimnis erst entdeckt werden kann, wenn der Gedanke des Verwandelns von Materie real wird. In diesem Sinn ist die Eurythmie ein Vorläufer, der im Tageskulturforum noch nicht sichtbar ist.

Eurythmie und Tanz

Der Mensch ist ein Kulturwesen und Kultur ist die Grundlage menschenwürdiger Tätigkeit.

Thomas Göbel, Niefern-Öschelbronn

Alle Kulturfähigkeiten des Menschen sind durch Übung entstanden. So lernt der Neugeborene gehen, sprechen und denken, und dabei entwickelt er seine Fantasie und seine Moral. Diese fünf Anlagen bringt der Mensch individuell aus seiner Vorgeburtlichkeit mit. Sie entwickeln sich in der Kindheit nicht durch das, was der Mensch als Naturwesen auch ist, sondern allein durch nachahmenswürdige Vorbilder, danach durch Autorität.

Damit sei ausgesprochen, dass zwar alle Kulturleistungen des Menschen ihren unbewussten Ursprung in der geistigen Welt haben, sich aber in der Sinneswelt entwickeln und das erwachende Selbstbewusstsein brauchen. Weil das so ist, kann auch eine Brücke zwischen der Geist- und der Sinneswelt geschlagen werden. Dieser Brückenschlag bringt aus der Quelle aller Fruchtbarkeit die Kunst hervor. Die Kunst kann alle Qualitäten der Sinneswelt so behandeln, als ob sie Geist wären. Alle Kultur müsste zur reinen Zivilisation verarmen, wenn ihr die Kunst fehlen würde.

Aus der ursprünglichsten menschlichen Anlage, aus dem aufrechten Gehen bilden sich schließlich alle Bewegungsfähigkeiten, von der Sprache bis zur Moral. Das ist der Weg, der den erwachenden Menschen in die Sinneswelt führt.

Wird der Weg zurück in die geistige Welt gesucht, ist die sachgemäße Arbeitsweise die Meditation im anthroposophischen Sinn. Werden ihre Bedingungen erfüllt, können moralische wie ästhetische Intuitionen die Folge sein.

Eine der Voraussetzungen meditativer Arbeit ist die innere Stille. Sie ist die Folge der Herrschaft des Ich über die zum Schweigen erzogene Seele. Die aus der Stille geborene kraftvolle Steigerung des Denkwillens schafft sowohl Urteilssicherheit wie die notwendige Bewusstseinsübersicht, auf die es ankommt, wenn die Seele nicht in Illusionen untergehen will. Das ist – nur um ein Beispiel zu nennen – beim Schamanen der Fall, der sich in eine geistige Welt zappelt. Sein klares Selbstbewusstsein erlischt, und bei solchen durchaus erfolgreichen Versuchen, in eine geistige Welt zu kommen, wirkt jedes Ichbewusstsein störend, weil der Mensch zum Objekt von Wesen wird, die er nicht kennt.

Alle Ich-Führung, alles klare Selbstbewusstsein kommt aus der Stille und muss meditativ errungen werden. Auch die Bewegungskunst sollte aus dem Selbstbewusstsein erübt sein, wenn eine moderne Kunst entstehen soll, wie die Eurythmie.

Beide Richtungen über die Schwelle zur geistigen Welt müssen auch für den eurythmischen Bewegungsmenschen gangbar sein. Die Richtung in die Sinneswelt zeigt eurythmische Bewegungen und Formen so, als ob sie übersinnlich wären. So kann der Eurythmist die dem Sprechen zugrunde liegenden Prozesse durch Bewegungen sinnlich erscheinen lassen. Auch kann er sich so bewegen, als ob die Gemütsstimmungen sichtbar wären, die die Sprache färben, und er kann die Formen zeigen, die der Seelenleib in seinen Zuwendungen zur sozialen Welt annimmt, wie die Seinsweisen des Ich. Zusammengefaßt, ist das alles die uns nächste geistige Welt, es sind alle übersinnlichen Aspekte des anderen Menschen, wenn dieser spricht.

Die andere Richtung in die geistige Welt ist Meditation in Eurythmie. Sie bildet die innere Leiblichkeit durch entsprechende Übungen zu einer gestaltbaren, künstlerischen Ausdrucksfähigkeit. Nicht der Denkwille, sondern die Leiblichkeit wird hier vom Ich durchgearbeitet und so transparent gemacht, dass die Bewegungen wirken, als ob sie reine Seele wären. Da die Technik einer «Meditation in Eurythmie» hier nicht Thema ist, soll nur darauf hingewiesen werden, dass es die Nachtprozesse während des Tiefschlafes sind, die diese Wirkung haben.

Auch die Kultur der Seelenstimmung, die für ausdrucksvolle eurythmische Gebärden eine Voraussetzung ist, lässt sich aus der Kraft des Ich meditativ erüben. Dafür hat Rudolf Steiner ein Mantram vorgeschlagen, durch das die Geheimnisse der menschlichen Organisation im Durchschauen des Zusammenhanges erlebt werden, den das Weltwort mit den dreigliedrigen Gestaltungskräften des Menschen hat:

Ich suche im Innern
 Der schaffenden Kräfte Wirken,
 Der schaffenden Mächte Leben,
 Es sagt mir
 Der Erde Schweremacht
 Durch meiner Füße Wort,
 Es sagt mir
 Der Lüfte Formgewalt
 Durch meiner Hände Singen,
 Es sagt mir
 Des Himmels Lichteskraft
 Durch meines Hauptes Sinnen,
 Wie die Welt im Menschen
 Spricht, singt, sinnt.

Und wie bei aller Meditation im anthroposophischen Sinne kommt es auch hier darauf an, dass im Gemüt mit voller Innigkeit, mit starkem inneren Erfühlen, der Inhalt des Mantrams so erlebt wird, das sich im Inneren der Seele vollzieht, worauf die Worte deuten.

So sind beide Schwellenübergänge für den Eurythmisten meditative Übungsaufgaben. Und zwischen dem Geschmeidigmachen des Leibes einerseits und der Ausbildung der sachgemäßen Seelenstimmungen andererseits liegt das Feld, auf dem der Eurythmist sein künstlerisches Leben entfaltet: Er entscheidet sich für ein bestimmtes sprachliches oder musikalisches Werk, eine Dichtung oder eine Komposition, die eurythmisch gestaltet werden soll.

Ohne auf die einzelnen Arbeitsschritte näher einzugehen, soll für unseren Zusammenhang die Frage nach dem Verhältnis gestellt werden, das der Eurythmist als Künstler zu einem dichterischen oder musikalischen Kunstwerk hat. Versteht er seine eurythmische Aufgabe recht, so kann er gar nicht anders, als sich zum Diener dieses Kunstwerkes zu machen. Er wird

sein eurythmisches Können darauf richten, den Anteil der Dichtung, der beim Sprechen oder Singen unsichtbar bleibt, durch seine Gesten, Bewegungen und Formen so erscheinen zu lassen, als ob sie sichtbar wären.

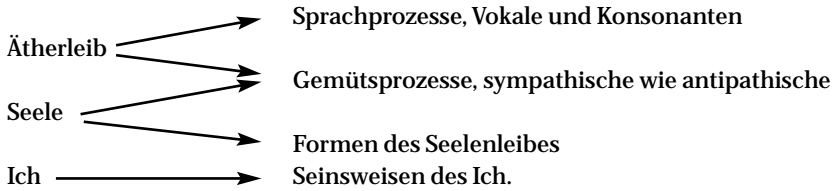
Er muss die Fähigkeit erübt haben, die Folge aller Sprachprozesse, Gemütsstimmungen, Formen des Seelenleibes und der Seinszustände des Ich darstellen zu können. Die inneren Seelenwege, die seelische Farbigkeit, die Willensimpulse und Denkfiguren der Dichtung müssen von ihm durchlebt worden sein, um in Bewegungen und Gesten erscheinen zu können. Dazu ist Seelenbildung, Empfindsamkeit, innere Beweglichkeit, aber auch Stille und Gelassenheit gefragt. Stille und Gelassenheit, um eine wenigstens gewisse Sicherheit zu erlangen, dass keine subjektiven Verfärbungen durch die persönlichen Gemütszustände mitgewirkt haben. Das spricht nicht gegen eine individuelle Interpretation, die muss es sogar werden, wenn der Stil des Eurythmisten in seiner Kunst sichtbar werden soll.

Zur Grundlage der Eurythmie gehört das kraftvolle und individuelle Einleben in eine andere Seele, in die Seele des Dichters oder Musikers. Zu der Quelle, die aus dem Untergrund der Dichterseele sprudelte, muss der Eurythmist zurückfinden, in sie muss er sich einleben, wenn Eurythmie entstehen soll. Und dafür hat er seine Kunstmittel erworben, mit denen er so arbeitet, wie der Maler mit den Farben, der Plastiker mit den Formen, der Musiker mit den Tönen und Intervallen und der Dichter mit der Sprache. Und diese Kunstmittel sind eben die bewegten Gesten und Formen aller vier übersinnlichen Aspekte des Sprechenden oder Singenden Menschen.

Nun liesse sich einwenden, dass ja der Eurythmist selber seine individuelle, persönliche Seele hat, in der er seine eigenen innerseelischen Bewegungen, Farben und Gemütszustände erlebt. Will er das durch Bewegungen ausdrücken, so kann er das viel unmittelbarer, als wenn er sich in die Seele eines anderen Menschen einleben soll. Was alles kann der Mensch unmittelbar in seiner Seele erleben, wenn er sich zum Beispiel einem Sonnenaufgang am Morgen eines windstillen Tages hingibt? Oder wenn er vor dem Sturm das brüllende Meer mit seinen gischtgepeitschten Schaumkämmen dramatisch miterlebt? Welche großartige Bewegungsfülle, welcher Gebärdenreichtum steht ihm dann als Ausdrucksmittel zur Verfügung! Solche Beispiele lassen sich beliebig fortsetzen. Auch dazu braucht der Mensch eine empfindsame, sich öffnende und hingebende Seele und er kann in voller Wärme mitempfinden, was ihm sein Herz zu solchen Erlebnissen sagt. Ja kann er sich nicht sogar durch Vorstellungen oder Gedanken in seiner Hingabe an solche Naturerlebnisse gestört und in seinem Künstlertum verletzt fühlen, wenn er einen bestimmten Gesten- und Bewegungskanon zwischen sein Erleben und dessen Bewegungsausdruck stellen soll? Auch bei dieser Art des künstlerischen Erlebens ist es förderlich, wenn die notwendige Geschmeidigkeit und Beweglichkeit entwickelt ist, um einem solchen elementaren Zusammenklang Ausdruck zu verleihen.

Nur: Ist das Eurythmie? Das muss sowohl dem Prinzip, wie dem Prozess nach verneint werden. Dem Prinzip nach handelt es sich bei der Eurythmie um eine nachschaffende Kunst, und zwar in demselben Sinne wie Schauspiel und Konzert nachschaffende Künste sind. Was aber hier beschrieben wurde, ist keine nachschaffende, sondern eine neuschöpfende Kunst, und wir wollen sie, um das gebräuchliche Wort dafür zu haben, Tanz nennen. Im Tanz wird ein Naturerlebnis unmittelbar in Bewegung umgesetzt. Nachschaffende und neuschöpfende Kunst schließen sich gegenseitig aus. Der Leser möge bitte bedenken, dass hier kein Werturteil gefällt wird. Wir vergleichen Eurythmie und Tanz und finden beide dem Prinzip nach verschieden. Tanz ist eine neuschöpfende Kunst und im hier geschilderten Fall eine impressionistische Tanzkunst, und zwar in demselben Sinne, wie die Bilder Monets impressionistische Malkunst sind.

Würde ein impressionistischer Tanzkünstler sich mit der Frage auseinandersetzen, ob die Kunstmittel der Eurythmie den vollen Gesten- und Bewegungskanon enthalten, den er für seine Arbeit braucht, so muss er das verneinen oder als Beschränkung erleben. Wir stellen deshalb die Kunstmittel der Eurythmie in ihre sachgemäße Ordnung, um die darin liegende Beschränkung für den impressionistischen Tanz sichtbar zu machen:



Ein praktischer Versuch, das Erwachen der Natur beim Sonnenaufgang durch Gesten und Bewegungen impressionistisch-tänzerisch auszudrücken, führt zu einem unmittelbaren Gesten- und Bewegungsausdruck, der keine Beschränkung duldet. Allein das ästhetische Empfinden des Tanzschöpfers sagt ihm gegenwärtig und unmittelbar, ob seine Bewegungen mit dem kongruent sind, was sich in seiner Seele ereignet. Und dieses Ereignis ist immer eine Prozessganzheit, bei der jedes analytische Vorgehen stören muss. Dass dabei Gesten und Bewegungen erscheinen *können*, die auch in der Eurythmie Kunstmittel sind, ist natürlich eine Binsenweisheit. Nehmen wir z.B. das A als eurythmische Lautgeste. Es wäre sehr merkwürdig, wenn ein Tänzer diese Geste zur Darstellung seines Erlebnisses, das er beim Sonnenaufgang hat, nicht mit verwenden würde und das ganz unabhängig davon, ob dieser Geste die eurythmische Bedeutung A zukommt oder nicht. Es gibt gar nichts Näherliegendes, als die Verwendung der A-Geste in dieser Situation. Nur: Eurythmie ist es nicht, einfach deshalb nicht, weil der individuelle Seeleninhalt des Künstlers erscheinen soll und kein dichterischer oder musikalischer Aspekt eines konkreten Kunstwerkes. Das gegenständliche Erlebnis eines Sonnenaufgangs ist kein Kunstwerk, sondern ein Naturereignis, sehr wohl aber dessen tänzerischer Ausdruck. In ganz demselben Sinne ist die Landschaft, die Monet vor Augen hatte, kein Kunstwerk, wohl aber das Bild, das er unter diesem Eindruck gemalt hat.

Die Eurythmie muss, wenn sie sich recht versteht, ganz anders vorgehen. Sie muss ganz äußerlich mit dem Studium einer Dichtung beginnen. Der Eurythmist muss sich solange mit den Arbeitsmitteln, die er erworben hat in den jeweiligen Text ühend einleben, bis er die Quelle findet, aus der der Dichter geschöpft hat. Dann erst kann er die Aspekte der Sprache sichtbar machen, die sonst unsichtbar bleiben müssen. Diese dienende Hingabe, das ist Eurythmie.

Durch das Üben der Kunstmittel, die dem Eurythmisten zur Verfügung stehen, kann er das Fähigkeitspotential seinem «Fähigkeitsorganismus» einarbeiten, das er für eine konkrete Aufführung braucht. Dabei wird er deshalb kein Kunstmittel vermissen, weil der Aspekt, zum Beispiel der des Sprachprozesses auf den er sich beschränkt, allein sichtbar gemacht wird und nicht etwa ein unübersehbares, unbegrenztes «Ganzheitserlebnis», wie es ein Sonnenaufgang ist. Lässt man sich auf das Erlebnis eines Sonnenaufganges nur intensiv und differenziert genug ein, so liegt eine unausschöpfbare Erlebnisfülle für den vor, der sich diesem Erlebnis wirklich hingibt.

Gelingt dem Eurythmisten, ganz im Gegensatz zum impressionistischen Tänzer, eine Aufführung, so zeigt er zur erklingenden, zur rezitierten Sprache allein den übersinnlichen Aspekt des Sprachprozesses und für die eurythmische Gestaltung dieses Aspektes fehlt ihm

kein einziges Kunstmittel, denn dieser Aspekt ist eine in sich vollkommene Ganzheit, in deren Grenzen der Eurythmist zu bleiben hat. Nur dadurch kann ein übersinnlicher Aspekt zu einem in sich gesetzmäßig vollendeten Kunstwerk gemacht werden. Der eurythmisch gestaltete Aspekt ist durch sich selbst vollendet. Das ist das Charakteristikum *der* geistigen Welt, in der die Gestaltungsgesetze gelten, die die Lautprozesse sind. Die Eurythmie als Kunst erscheint im WIE der Lautprozessfolgen, nicht im WAS. Das hat Goethe so ausgedrückt: «...Vergebens werden ungebundene Geister nach der Vollendung reiner Höhe streben. Wer großes will, muss sich zusammenraffen, in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister und das Gesetz erst kann uns Freiheit geben.» Es gibt keine «geistige Welt» im allgemeinen. Sie ist immer eine begrenzte und konkrete, niemals eine allgemeine.

Dass ein empfindendes Gemüt sich grenzenlos erleben will, ist auch eine Wahrheit, aber die Wahrheit einer anderen Schicht der Welt. Solange aus der Schönheit der menschlichen Seele die größten Kunstwerke geschaffen worden sind, solange hat sich die Seele grenzenlos erlebt und den Weg zurück in die geistige Welt nicht gefunden. Erst die Klassische Moderne hat die Natur zerschlagen und die geistige Welt im Aspekt entdeckt. Der Ausgangspunkt impressionistischer künstlerischer Arbeit ist die Sinneswelt. So ist auch die erklingende Sprache erst einmal eine Offenbarung der Sinneswelt. Als seelisches Erleben enthält sie – wie der Sonnenaufgang – immer auch etwas Grenzenloses, weil Unausschöpfbares. Das steht in vollem Widerspruch zur geistigen Welt, die jenseits der Sinneswelt liegt, jenseits der Schwelle. Dort ist sie immer eine konkret begrenzte, ist immer nur ein Aspekt, aber dafür ist sie vollkommen. Dieser Begrenzung wegen kann die Eurythmie vollkommene Kunstwerke schaffen. Jedenfalls hat sie diese Möglichkeit. Das ist das Einmalige an ihr.

Ob etwas impressionistischer Tanz ist oder Eurythmie, das entscheidet sich nicht daran, ob gleiche Kunstmittel verwendet oder besser teilweise verwendet werden, sondern das entscheidet sich daran, ob es sich um den übersinnlichen Aspekt eines vollkommenen Kunstwerkes handelt, oder um unmittelbare getanzte, grenzenlose Schöpfung. Grenzenlos ist der impressionistische Tanz, weil er seelischer und nicht geistiger Natur ist.

Es wäre gut, wenn man sich um sachgemäße Urteilsgrundlagen bemühen würde, um sich darüber zu verständigen, ob es sich bei einer Aufführung um Tanz oder um Eurythmie handelt. Dann würde eine gewisse Streitfrage gelöst sein, die nur durch Urteilsfähigkeit lösbar ist. Noch einmal: Mit dem hier vorgebrachten ist kein Qualitätsurteil verbunden. Selbstverständlich gibt es schlechte Eurythmie und großartige Tanzleistungen. Aber wir sollten es doch dahin bringen können, sachgemäße Kriterien für die Entscheidung der Frage zu haben, ob es sich in einem Fall um Tanz oder in einem anderen Fall um Eurythmie handelt, wenn wir ein bewegtes Kunstwerk genießen, ohne darüber in Streit zu geraten.

Der Zusammenhang von innerer Entwicklung und Instrumentschulung in der Toneurythmieausbildung (I. Teil)

Hans-Ulrich Kretschmer

Wirkliche Kunst - und sicher die Eurythmie – führt über die Schwelle. Man stößt deshalb von selber auf die Frage nach Imagination, Inspiration und Intuition. Im Vortrag vom 29. März 1913 (GA 145) beschreibt Rudolf Steiner die menschenkundliche Grundlage dazu:

Die Bewußtseinsseele	verwandelt sich zur	Imaginationsseele
Die Verstandes- oder Gemütsseele	verwandelt sich zur	Inspirationsseele
Die Empfindungsseele	verwandelt sich zur	Intuitionsseele

Jeder Schulungsweg bedeutet eine Beschleunigung bzw. Fortsetzung der natürlichen biographischen Entwicklung (vgl. Rudolf Treichler: «Seelische Entwicklung und geistige Schulung»; in: Jörgen Smit u.a., «Freiheit erüben»). Jedes wirkliche Kunststudium - und sicher das Eurythmiestudium - ist ein Schulungsweg und greift von daher - auf der Ebene des künstlerischen Tuns, nicht unbedingt auf allen Ebenen der Persönlichkeit - erheblich in die natürliche biographische Entwicklung ein. Das bedeutet: Hinsichtlich des Künstlerischen beschleunigt sich notwendigerweise die Entwicklung der Wesensglieder, die sich zugleich ansatzweise verwandeln. Die Fortschritte, die von einem Studenten innerhalb einer vierjährigen Eurythmieausbildung normalerweise erwartet werden, bedeuten deshalb hinsichtlich seiner Wesensglieder das folgende (siehe weiteres in: H.-U. Kretschmer, «Grundlagen der Toneurythmie», S. 129ff).

1. Jahr: Ansatzweise Ausbildung der sich in die Intuitionsseele verwandelnden Empfindungsseele.
2. Jahr: Ansatzweise Ausbildung der sich in die Inspirationsseele verwandelnden Verstandes- oder Gemütsseele
3. Jahr: Ansatzweise Ausbildung der sich in die Imaginationsseele verwandelnden Bewußtseinsseele
- Ab 4. Jahr: Ansatzweise Ausbildung des Geistselbst als weitere Verwandlung des Astralleibes, aus dem sich bereits die Empfindungsseele herausgebildet hat. Denn Eurythmie im vollen Sinne entsteht erst dadurch, daß das Geistselbst Lebensgeistkräfte in sich aufnimmt, wie Rudolf Steiner im Vortrag vom 29. Dez. 1914 (GA 275) ausführt.

Wenn man als Eurythmieausbilder um diese Gesetzmäßigkeiten weiß, erhält man einen menschenkundlichen Hintergrund, auf dem man seinen Unterricht in den verschiedenen Jahren aufbauen kann. Die krasse Verkürzung der biographischen Entwicklung des Studenten durch die Eurythmieausbildung macht ein Bewußtsein von diesen Dingen notwendig. Zugleich ermöglicht dies, die Studenten *sowohl* auf die Schulung ihres Instruments *als auch* auf ihre innere Entwicklung - und damit auf ihr *volles Menschsein!* - anzusprechen.

Das erste Ausbildungsjahr

Qualitäten der Empfindungs-(Intuitions-)seele (nach der Zusammenfassung von Rudolf Treichler im schon genannten Buchartikel)

- Höheres Ich als Leitstern: Finden der Lebensaufgabe, Liebe zur Sache, Liebe zum Handeln aus Freiheit
- Staunen, Pflege der Ehrfurcht
- Unbefangene Empfänglichkeit
- Bedeutung des Unverstandenen, aber gefühlsmäßig Erahnten
- Lebendige Begriffe
- Pflege der Empfindungsseele (Gefühle im Anschluß an sinnliche Wahrnehmung) als Quelle der Geistesempfindung
- Begeisterung als lodernde stille Flamme, aber nicht als Schwärmerei
- Evidenzerlebnisse Anstreben im Hören und im Bewegen (fühlend Wahrnehmen), Erlebnisse intuitiver Qualität von Einsichtigkeit und Durchsichtigkeit
- Willenselement des Intuitiven: Hingabe, dem anderen (der Kunst) völlig Raum geben unter Verzicht auf das Eigene, Selbstlosigkeit aus Individualisiertheit
- Empfindungsseele als reichstes Seelenglied: Begehren nach dem Sinnlichen (Mensch und Welt) wird zum Begehren nach dem Geist. Ohne reich entwickelte Empfindungsseele kein reiches Geistesorgan.
- Weltinteresse (Überpersönliches der Kunst) an Stelle bloß persönlichen Empfindens
- Vorstufe der Intuition: sittliche Empfindung, sittliches Gewissen

Der Ausbilder kann sich zur Aufgabe stellen, diese Qualitäten beim Studenten in jeder Unterrichtsstunde des ersten Ausbildungsjahrs zu wecken und zu befördern. Voraussetzung dafür ist, daß der Dozent sie in sich selber ausgebildet hat und seine Didaktik (Unterrichtsstimmung, Art der Formulierung von Anweisungen und Korrekturen usw.) aus diesen Qualitäten direkt erwächst.

Die Empfindungsseele in der Toneurythmie

Wie jeder gerade erwachsen gewordene Mensch heute die Bestimmung zur Bewußtseinseele in sich trägt, diese aber erst bis zum Reifestadium der Empfindungsseele gediehen ist, wenn dies durch einen Schulungsweg oder andere Gründe nicht anders beeinflusst ist, so auch die Kulturgeschichte: Seit Beginn des 15. Jahrhunderts leben wir im Zeitalter der Bewußtseinseele, aber in der Barockzeit hat sich diese erst bis zum Reifegrad der Empfindungsseele entwickelt (Der Zusammenhang zwischen Stilepochen und Wesensgliederentwicklung des Menschen ist ausführlich beschrieben in: H.-U. Kretschmer, «Hören mit den Herzkraften», sowie hinsichtlich der Eurythmie in den schon erwähnten «Grundlagen der Toneurythmie»). Aus diesem Grunde können die eurythmisch-stilistischen Erfordernisse der Barockmusik für ein erstes toneurythmisches Ausbildungsjahr zum Vorbild genommen werden. Wie mit den Kunstmitteln der Eurythmie hinsichtlich barocker Musik umgegangen werden will, das ist auch das Leitbild für die toneurythmischen Ausbildungsziele in einem ersten Studienjahr. Im einzelnen kommt es auf die folgenden Qualitäten an:

Hingabe an die musikalische Quelle im oberen Hinterraum, um ein musikalisches Element oder Werk aus dem innerlichen Hören zu sich sprechen zu lassen. Die Entwicklung und Pflege dieses qualitativen Hörens im Musikunterricht kann hier entscheidende Unterstützung bieten.

In der Hingabe erfährt man sich umfassen von der musikalisch-astralischen Hülle um die Gestalt herum (Diese wird sich erst in späteren Ausbildungsjahren zum aktiv ergriffenen Schleier, zum «Gefühl» metamorphosieren). Alle Gebärde liegt immer wie drinnen in dieser Hülle und wird von ihr getragen. Die Hingabe an jene Hülle bedeutet, daß man sich ganz dem objektiven Empfindungsgehalt der Musik hingibt. Spricht man *persönlichen* Gefühlsaus-

druck in einem ersten Ausbildungsjahr an, so klebt sich dadurch unvermeidlich der Astralleib an den physischen Leib und verhindert, daß dieser lernt, sich nach den Gesetzen der Musik vom Ätherleib bewegen zu lassen, was eine erste Hauptaufgabe im Studium darstellt.

Ziel des ersten Jahres ist, sich aus der Begeisterung des Hörens heraus bewegen zu lassen. Toneurythmie will «durch den ganzen Menschen» erscheinen. Deshalb muß von oben nach unten die ganze Gestalt von den drei Bewegungsansätzen her ergriffen und durchlässig gemacht werden. Besondere Aufmerksamkeit muß dem unteren Menschen, der Region vom Becken bis zu den Füßen geschenkt werden, damit diese wirklich bewohnt werden.

Alles im ersten Jahr ist «Bewegung», auch die Gebärde; mehr kann sie im ersten Jahr nicht sein und darf sie auch nicht sein wollen. Die toneurythmische «Bewegung» urständet im oberen Hinterraum der Gestalt, dem Lausdraum, und strömt von oben nach unten durch die *ganze* Gestalt zum Erdmittelpunkt hin. Erst wenn die Gestalt auf diese Weise bis zur Erde hin durchströmt ist, kann die eigentliche toneurythmische «Bewegung», d.h. ein horizontal-zeitlicher Strom im Raum entstehen.

In der Toneurythmie des ersten Ausbildungsjahres muß zweierlei zusammen kommen: Die Hingabe an die Empfindungswelt der Musik und das fühlende Ergreifen der ganzen Gestalt in der Bewegung. Für letzteres ist Vorarbeit in der Lauteurythmie sinnvoll, weil hier auf dem Wege der Sinnessymbiose das fühlende Wahrnehmen der eigenen Bewegung in besonderem Maße geübt werden kann. Das eigentliche toneurythmische Evidenzerlebnis besteht nun darin, daß die Übereinstimmung von musikalischen Erleben und Bewegung *empfunden* wird. Rudolf Steiner nennt dies das innerliche «Einschnappen» in der Gebärde, in der eurythmischen Bewegung. Dies ist eine Leistung des «Ich», das musikalisch gesprochen in der Empfindungsseele lebt und mit dieser zusammen in die toneurythmische «Bewegung» untertaucht. Erst Evidenzerlebnisse dieser Art machen einen Studenten selbständig.

Das Anlegen der musikalischen Grundelemente im ersten Ausbildungsjahr

Es folgen hier noch einige Skizzen aus der Ausbildungspraxis, die notwendigerweise unvollständig sind, aber Anregungen geben können, wie das bisher Ausgeführte praktisch umgesetzt werden kann. Weil in den «Grundlagen der Toneurythmie» die toneurythmische Gestaltung der Grundelemente viel umfassender besprochen ist, beschränken wir uns hier in manchem auf bloße Stichworte.

Töne: Hingabe an den musikalischen Lausdraum durch blind rückwärts zu laufen, nur dem Gehör folgend. In den Schritt gehört die zeitliche Dynamik der Tonleiter, die sich aus den Intervallstufen ergibt (erst auf dem Kreis) und in der musikalischen Grundform Rudolf Steiners wiederzufinden ist, die sehr gut für Tonleitern aller Art gebraucht werden kann. Tongebärden vom Urkreuz (Höhe, Tiefe, Weite) ausgehend in die besprochene Hülle hineinlegen. Übergänge zwischen den Tonwinkeln in der Peripherie ansetzen. Sich dem Tonansatz (Schulterblätter, Schlüsselbein) in doppelter Weise langsam aus der Peripherie nähern, vom Lausdraum und von der Gebärde aus. Vorübung: Eine liegende Acht durch den Schultergürtel hindurchbewegen, andere Person begleitet mit der Hand in der Umgebung usw.. Koordination von Gebärde und Schritt (Greifen der unteren zwei Bewegungsansätze der Gestalt) durch die verschiedenen Übersritte der Urskala (Zuccoli), auch Differenzierung in Dur und Moll.

Melos: Atmende Phrasierung der Musik im Schritt (auf dem Kreis beginnen), Gebärde folgt der durch die Gestalt atmenden Seele und wird von der Umgebung getragen («Luftkissen» unter den Armen). Koordination von phrasiertem Melosstrom im Schritt (horizontaler Strom, unterer Bewegungsansatz) und Tonhöhegebärde (vertikaler Strom, mittlerer Bewegungsansatz)

satz). Vorübung für das Finden der Tonhöhe in der Gestalt (Kammerton A' auf Herzhöhe) durch Aufrichteübungen über mehrere Oktaven. Steigen und Fallen sowohl in Dur als auch in Moll qualitativ Differenzieren.

Dur und Moll: Außer der bereits genannten Differenzierung von Dur und Moll hinsichtlich der Tongebärde (Urskala) und des Steigen und Fallens der Tonhöhe kann Ballen und Spreizen mit sich nach unten und oben zu gleicher Zeit ausbreitenden Dur- bzw. Moll-Akkorden differenziert werden. Aktiviert den mittleren, d.h. den seelischen Bewegungsansatz auf musikalische Weise, hilft damit den anderen Grundelementen und bereitet das zweite Ausbildungsjahr vor.

Rhythmus: Gebärde wird gestreckt, aber entspannt von der Umgebung getragen und ist nicht mehr als eine Verlängerung des Schultergürtels. Umstellung zwischen vorne und hinten durch den Herzraum als innerliche vorgehende Aktivität. Die folgende Koordinationsübung von Gebärde und Schritt ist sehr wirksam, um den mittleren und den unteren Bewegungsansatz unabhängig voneinander zu bekommen: Der Schritt durchgehend in *eine* Richtung (nach vorne *oder* hinten) nehmen, während die Gebärde zwischen vorne und hinten umstellt.

Takt: «Goldtropfen»-Schreitübung von Hildegard Bittorf als Mittel, um die Seele nach unten in die Schwere hinein loszulassen. Schreitübungen, um das Gewicht von einem Fuß auf den anderen zu verlagern; dabei innerlich immer den Erdmittelpunkt halten, auch dann wenn später auf der Takt-«Eins» die Schwere «überwunden» (Rudolf Steiner) wird. Die Aufrichte der Gestalt innerhalb der umgebenden Hülle Erleben. Beim Schreiten die Schwere-Hülle um die Beine herum mitnehmen (Taktschreiten als «Dirigieren» mit den Beinen). Den Taktstrich als Moment des *Entschlusses* ansprechen, auf der unmittelbar folgenden Takt-«Eins» die Schwere zu überwinden; dadurch geschieht eurythmisch das innerliche Zusammenziehen gleichsam von selber.

(wird fortgesetzt)

Forschung für die Sprechkunst im Sinne Marie Steiners

Johannes Bergmann, Stuttgart

Zusammenfassung: Unter den Sprachschülern Marie Steiners gab es wenige, die selbständig forschten. Dazu gehören *Hertha-Louise Zuelzer-Ernst* und ihr Mitarbeiter *Dr. Johann Wolfgang Ernst*. Diesen gab Marie Steiner 1946 den Auftrag, eine Schule für Sprachgestaltung aufzubauen. – Nach dem Tode Rudolf Steiners stand Marie Steiner zunehmend isoliert in der Anthroposophischen Gesellschaft. Damit in Zusammenhang können Versuche gesehen werden, diese Schulbegründung anzuzweifeln. Bis heute wird die Existenz dieser Schule ignoriert, einseitig oder so dargestellt, als wäre die Initiative nicht von Marie Steiner ausgegangen. Das geschieht zum Schaden der Sprachgestaltung.

In unserer Zeit des Aufgeschlossenseins und des Suchens nach Vertiefung könnte es eine Hilfe sein, wenn das Wirken *Marie Steiners* für die Sprache in ein neues Licht gerückt wird durch noch *unerkannte* Zusammenhänge. Denn sie, die die Eurythmie in ihre Obhut nahm und ausgestaltete, ist für die erneuerte Sprechkunst mehr: Mitschöpferin. Dennoch wird immer wieder vermutet, daß bei ihr zugleich die Wurzeln vieler Schwierigkeiten liegen, die die Sprachgestaltung bis heute verunsichern.

Da ist zunächst der Vorwurf, auf ihre Schulung gehe das *pathetische Sprechen* zurück. Damit bezeichnet man in ungenauem Wortgebrauch auch das Sentimentale. Man will sagen, im *Tongebaren* offenbare der Sprecher sein Gefühl nicht echt. Neulinge nennen, was vom Alltäglichen abweicht, «unnatürlich». Wer heute noch das «Natürliche» (womit die Alltagssprache gemeint ist) in der Kunst als einziges Ideal ansieht, kann wohl nicht umhin, seine Kunstauffassung an Marie Steiners *Aufsätzen* neu zu orientieren. (Sammelband «Rudolf Steiner und die redenden Künste») – Künstlerisches Sprechen braucht jedoch ein freies Schwingen im Musikalischen wie im Atem, gemäß dem Ursprung allen Sprechens im Empfindungsleib, den es, in der Lyrik z. B., hörbar zu machen gilt. Ein *Klingen* in der Sprache, ob voll oder verhalten, ist nicht grundsätzlich abzulehnen. Selbst Pathos ist an rechter Stelle kein Makel. Es kommt alles darauf an, ein leeres Tönen zu unterscheiden von seelisch erfülltem Klang, seelisch getragener Melodie. Das Gefühl im Hören (das «Ohrgefühl») zu solcher Unterscheidung zu erziehen, rät Rudolf Steiner dem Sprachgestalter (Wien, 7.6.1922). Künstlerisch empfindsame Zeugen berichten, von Marie Steiner habe man nie ein falsches Pathos vernommen.

Man glaubt aber auch, und vor allem, Marie Steiners *Unterrichtsmethode* kritisieren zu müssen. Sie bestand in meisterhaftem Vorsprechen und beharrlichem Wiederholen, bis der Schüler den Ausdruck richtig nachahmte.

Die Einseitigkeit dieser Methode hat zunächst eine äußere Ursache. Marie Steiner übernahm in großer Treue mit der Verantwortung für das Gesamtwerk Rudolf Steiners auch, seine Intentionen in den redenden und musizierenden Künsten fortzuführen: die Wiederaufnahme der Mysteriendramen mit sprachlich von ihr geschulten Spielern, die Welturaufführung des ganzen «Faust» und die regelmäßigen Darbietungen am Goetheanum. Für diese Aufgaben war die Arbeit an der Sprache grundlegend, das *Einstudieren* stand im Vordergrund. Dafür ist das Übernehmen eines Musters zweifellos die effektivste und schnellste Methode.

Tiefer reicht die Frage, ob es zum Unterrichten in der Sprechkunst einen besseren Weg gibt als Vormachen und Nachahmenlassen – auch wenn das «Vorbild» überlegenes Können mit völliger Hingabe an die jeweilige Dichtung vereint. Wie kann aber ein Lehrer sein differenziertes Fühlen in allen Nuancen dem Schüler intimer zugänglich machen, als daß er es im Augenblick zu leibhafter Gestalt aufruft? *Vorsprechen* ist eben nicht, wie der Unkundige meint, die primitivste Art zu unterrichten, sondern kann in seiner Feingliedrigkeit unüberbietbar sein. Marie Steiner hatte in eigener Vorarbeit die Ordnung eines Gedichtes und seine nur ihm eigene Schönheit erkundet, erlauscht und versinnlichte sie in Atem- und Stimmführung den bei ihr Lernenden.

Innerhalb unseres so erweiterten Verständnisraumes können wir jetzt der Frage nachgehen, die man oft besorgt vorgebracht hört: Wo bleibt bei diesem Verfahren die *Persönlichkeit des Schülers*? Kommt sie dabei überhaupt zur Geltung, zur Entwicklung? Wie kann sich Persönlichkeit entfalten, ohne daß sie durch Irrtümer hindurchgeht, diese bemerkt und eigene Wege erprobt? Aus Nachahmen allein erwächst noch keine selbständige Künstlerschaft. Eine neue Kunst kann erst recht nicht mit Nur-Nachahmern weiterleben. *Sollte Marie Steiner nicht vorausgesehen haben, in welcher hilflosen Lage diese Kunst geraten müsse, wenn es nicht gelang, einige ihrer Schüler zu selbständig-bewußter Künstlerschaft heranzubilden?*

Gewiß muß die entscheidenden Schritte dazu der Lernende selber tun. Er muß eines Tages beginnen, innere Bedingungen der vorgegebenen Lautformen einzusehen und damit ihnen gegenüber frei zu werden. So erwirbt er sich die Sprachgestaltung als persönlichkeits-durchdrungene Fähigkeit: durch tätiges Mitdenken, Begreifenwollen und schließlich Verstehen. Das ist die notwendige *Ergänzung* der angewandten Methode der Nachahmung.

Es gibt Berichte, wonach Marie Steiner schier verzweifelte, wenn sie einen Vers endlos wiederholen mußte. Um so wunderlicher erscheint es, daß sie offenbar weitgehend vermied, mit Begriffen zu korrigieren, zu erklären. Sie fürchtete gewiß und mit Recht, daß das voreilige Einbringen von Begriffen die Fähigkeit des Nachahmens schwäche. Jeder erstmalig erzeugte Klang weckt Tiefen inneren Erlebens auf, die der Verstand noch lange nicht einholt. Ist es möglich, *Begriffe* zu bilden, die die Qualität des Hervorbringens steigern, die geeignet sind, die Geheimnisse des Sprachklanges und der melodios-rhythmischen Bewegung zu durchleuchten?

Denn Marie Steiner legte Wert darauf und erhoffte – darüber gibt es keinen Zweifel, – daß ihre Schüler allmählich *begreifen* würden, was im künstlerischen Ausdruck lautlich-klanglich-rhythmisch lebt. Mit herkömmlichen Begriffen läßt sich neue Kunst nicht beschreiben. Was kann dem Lernwilligen vermittelt werden, damit er einmal selbständig im Tun mitdenkt, selber begreift und von sich aus den Weg wiederfindet zu künstlerischem Vollbringen? Begriffe eines Forschers sind wie Tritteisen, die eine Felswand bestiegbar machen; sie erlauben eigenes Erkunden eines künstlerischen Gebietes. Als Vorformen solcher neuer, produktiver Begriffe sehe man sich die Zeichen in Marie Steiners Regiebüchern an! Wie behutsam sie das einzufangen suchte, was innere Sprachbewegung an äußerer hervorruft!

Rudolf Steiner gab für die Sprachgestaltung grundlegende Begriffe, wie: «die Resonanz in der Luft suchen!»; doch auf anderes wies er nur hin, was noch geklärt bzw. erforscht werden müsse, wie z.B. die Tonlinie eines Satzes, die er Lory Maier-Smits (29.1.1912) zu beobachten und zu «tanzen» aufgab.

Unter den Schülern Marie Steiners gibt es einige, die die Sprachgestaltung als Ganzes überblicken und in eigener Systematik darstellen, so Max Gümbel-Seiling, später Dr. Wolfgang Greiner. – Hertha-Louise Zuelzer und ihr Lebensgefährte Johann Wolfgang Ernst zeichneten sich dadurch aus, daß sie mit *eigener Fragestellung* an zentrale Probleme der Sprachgestaltung herangingen wie z.B. das Verhältnis der Metrik zum germanischen Betonungsprinzip. Dies Verhältnis, das alle Poesie durchzieht, stellt Rudolf Steiner als umfassende Polarität dar, zeigt aber noch nicht, wie sich das im konkreten Vers durchdringt. – Marie Steiner nahm den Forschungswillen dieser Persönlichkeiten wahr. Weil solche Bestrebungen die Sprachgestaltung wesentlich unterstützen, ließ sie J. W. Ernst, wie nur wenige, an ihren Proben und Unterrichtsstunden hörend teilhaben. Bei dieser Gelegenheit konnte er Gesetze wahrnehmen, nach denen Marie Steiner offensichtlich korrigierte,

Im Herbst 1946 bekam H. L. Zuelzer als eine von Marie Steiner geschätzte Künstlerin von ihr den Auftrag, eine Schule für Sprachgestaltung aufzubauen. Diese sollte mit den notwendigen Nebenfächern neu Hinzukommende grundständig ausbilden. H. L. Zuelzer ergänzte den Titel «Schule für Sprachgestaltung» mit Zustimmung Marie Steiners: «und dramatische Kunst». Sprachgestaltung und dramatische Kunst bilden im Sinne Marie Steiners eine Einheit, die man nicht zerreißen darf.

Diese Schule leistete im Laufe der Jahre bedeutende Forschungsarbeit: der Fünfkampf wurde durch zwölf Ballwurfstellungen erweitert, die «Charaktere» ergeben. Es wurde das Tonliche im Vokal untersucht und differenziert. Es wurde die Metrik auf neue «Füße» gestellt, die sich hörbar in der Silbengestaltung auswirken.

In der Zeit, als Marie Steiner innerhalb der Anthroposophischen Gesellschaft zunehmend angefeindet wurde, spaltete sich sogar der Sprechchor, ihr ureigenes Werk, in Parteien. Diejenigen, die Marie Steiner die Treue halten wollten, sahen sich nach ihrem Tode genötigt, den Chor zu verlassen. Im weiteren Verlauf wurden der Schule die Arbeitsräume reihum streitig gemacht, die Schule wurde vom Goetheanum vertrieben und bald darauf eine Gegenschule

gegründet. Die Marie-Steiner-Schule, wie sie sich seitdem nannte, suchte Zuflucht an verschiedenen Orten, wo sie immer neu verdrängt wurde. Dennoch arbeitete diese Schule erfolgreich weiter. Neben der Ausbildung führte sie Marie Steiners Intention fort, durch vorbildliche Aufführungen der neuen Sprechkunst öffentliche Anerkennung zu erringen. *Aus der Sprachgestaltung* und z.T. in eigener Übersetzung spielte man u.a. Molière, Euripides, Sophokles. Lobende Kritiken liegen vor.

Es ist verwunderlich, daß die dargestellten Tatsachen auch unter Sprachgestaltern wenig oder unvollständig bekannt sind. Die Verdrängung der Schule von der Stätte und der Bühne, der sie mit ihrer Arbeit dienen sollte, wird leider nur als tragisches Geschehen eingestuft, das sich überholt habe. Doch wird damit ein wesentliches Ziel Marie Steiners verkannt und ignoriert: diese Schule zur künftigen Pflege und Erhaltung der Sprachgestaltung und dramatischen Kunst zu begründen. J. W. Ernst war überzeugt, daß die Forschungsergebnisse dieser Schule nicht wiedergefunden werden können, ohne an sie anzuknüpfen, wie es Rudolf Steiner als Prinzip der «spirituellen Ökonomie» dargestellt hat (Budapest, 4.6.1909).

Antispast Vom Baum hüpfte
 Zur Zaun-Spitze
 Zum Teich-Plätzchen
 Ein Eichkätzchen.

 Es macht Männchen.
 Beim Schwarz-Tännchen.
 Die Nuss-Kerne
 Versuchß gerne.

 Wie schmeckt lecker
 Die Buchecker,
 Das Maiskörnchen
 Dem Eichhörnchen.

Heidrun Leonard

BERICHTE

Eurythmietagung – Originalwurzeln, neue Blüten

Tagung für Berufseurythmisten am 1.-5. April 2002 am Goetheanum, Dornach

Minke de Vos, Silent Ground Learning Centre, BC, Canada

Nach zwanzig Jahren habe ich die Frühlingsblüten und die blühende Kunst in Dornach mit neuen Augen betrachtet. Viele Fragen rührten sich in mir und um mich. Was sind unsere Wurzeln und wie wächst heute die Eurythmie?

Die Gespräche drehten sich um die Fragen, mit denen Eurythmisten in ihrem beruflichen und privaten Leben ringen. Es bestätigte sich, dass viele Menschen die Tiefe suchen und dadurch gestärkt werden. Bei wachsendem Interesse an erneuerter Körper-, Seelen- und Geistesschulung hat die Eurythmie viele Möglichkeiten. Das Gespräch über die Beziehung von Eurythmie und Meditation zeigte, wie die geistige Entwicklung die Kunst der Eurythmie fördert, und wie Eurythmie die Meditation unterstützt. Meditation ist ein Bronnen von Stärke zur Entwicklung und verbindet uns mit der Schaffensquelle. Wie weit können wir uns von der Quelle entfernen, ohne die Substanz der Kunstform zu verlieren? Die individuelle Aufmerksamkeit auf unsere persönliche Beziehung mit dem Überpersönlichen wird sich in unserer Kreativität und in unserem Leben widerspiegeln.

Die Workshops gaben eine gute Möglichkeit, den kreativen Prozess mit einer Menschen-Gruppe zu erleben, die den Reichtum der Elemente der Eurythmie eingehend erforschten. Die eine Gruppe verglich klassische und moderne Musikstücke. In Beethoven floss es voll aus unserer Mitte, aus dem Seelenzentrum. Irgendwie unterstützte «Gott» die Bewegung. In der modernen Musik suchten wir unser Zentrum, den «Gott im Innern» drängend inmitten von Widerständen und Extremen von Licht und Dunkelheit. Was geschieht in den Pausen? Was inspiriert die Musik? Wie können wir moderne Musik ohne zu harte Gesten sichtbar machen? Wie können wir in ihr das befreiende Element finden?

Die Aufführungen wechselten von mehr «klassischen» zu mehr «modernen» Stücken. Ich suchte den Mittelweg, ätherische Bewegung, die zwischen den physischen und den seelenvollen Tendenzen atmet. Wann irrt die Bewegung zu weit von der ätherischen Mitte ab, so dass sie die Fülle der Lebenskräfte verliert? Manchmal fand ich, dass die phantasievollen Verkleidungen mich von der Konzentration auf die Bewegung ablenkten, obwohl sie zur Welt der Theaterunterhaltung eine Brücke bilden. Das indonesische Märchen hatte leichten Humor und magischen Glanz, der mir gefiel. Die russische Aufführung war voller Temperament, obwohl ich nicht recht wusste, ob ihre dramatischen Kopfgesten «Mitbringsel» von mehr oder minder grossen inneren Impulsen oder «Ansatz» waren. Die «Sonnenentwicklung» beeindruckte mich mit ihrer erhabenen geistigen Qualität. Es war so viel Künstlerisches, waren so viele Momente von erschreckender Schönheit in der Bewegung, Farbe, Sprache und Musik!

Ich vermisste den «ätherischen Wind», der mich vor Jahren hinten im Zuschauerraum erfasste. Die ätherischen Ströme erreichten mich kaum, obwohl die Welt auf der Bühne wunderschön war. Gemäss den Gesetzen von entgegengesetzten Kräften bewirkt ein starkes Zentrum starke Wirkungen. Ich fand stattdessen, dass das aufrechte Zentrum oft zu steif gehalten war. *Je tiefer die Wurzeln, desto höher der Baum.* Oft schien das dreiteilige Schreiten zu gespannt, rasches Gehen auf den Zehenspitzen und eilendes Hüpfen beim Tragen der Füsse,

beim Stellen ein nicht voll auf die Erde Herunterkommen. Es schien, dass die Kraft manchmal entwurzelt und beim «Umherrennen» im Raum zerstreut wurde, wenn die Bewegungen im, um und durch den Körper fließender hätten sein können. *Desto tiefer man geht, um so höher kann man steigen.* Gebärden wie «Erde» schienen nicht in die Erde einzudringen. Gebärden wie «Tod» fehlte die Tiefe der Bedeutung und die durchdringende Substanz. Vielleicht hätte meditative Konzentration über das Wesen des Gedichtes oder des Musikstückes vor der Aufführung mehr geübt werden sollen.

Manche Menschen meinten, dass die Unterschiede besser akzeptiert wurden als bei früheren Gelegenheiten. Es ist offensichtlich, dass wir durch das aufeinander Hören von unseren Erfahrungen lernen können. Ich schätzte eine Demonstration der grundlegenden Bewegungsgebärden, wie Empfindung, Wahrnehmung, Fühlen des eigenen Weges, Empfangen und Ausgleichen. Was ist unsere Grundhaltung gegenüber der Bewegung? Liegt die Betonung auf dem Tun aus persönlichem Willen, auf der Ergebung dem göttlichen Willen gegenüber, oder auf der dynamischen Beziehung beider? Jede Beziehung braucht eine liebevolle Aufmerksamkeit, sonst geht sie verloren. Ich höre einen Weckruf, unsere Aufmerksamkeit auf die ursprünglichen, universellen Gesetze erneut zu richten. Unsere Technik ist die Natur der Dinge, das Wesen. Dient die Person uneigennützig diesen Gesetzen, so vertraut uns der Kosmos die Gabe der Freiheit und des Spiels an. Durch Lauschen und Antworten mit erhöhter innerer Aktivität können wir zu einem durchlässigen Kanal werden. Welch eine grosse Herausforderung, mit den Gesetzen der Sprache, der Musik, der Gestik in einzigartigen Zusammenhängen auf einfallsreiche, originelle Weise zu spielen! Besonders anregend ist es, mehr Fülle an Lebenskraft in die kollektive Tendenz zur unausgeglichenen, mechanischen oder emotionellen Bewegung zu bringen. Ich war beeindruckt von den ehrlichen Bemühungen, diesen Herausforderungen zu begegnen.

Die Demonstrationen von Rudolf Steiners Angaben entflammten Verehrung für seinen kreativen Genius. Ein Reichtum an exemplarischen Urformen ist uns zur Verfügung gestellt, aus denen wir schöpfen können!

Ich war dankbar, Frau Proskauer besuchen zu können, meine Lehrerin in der Eurythmie-schule Nürnberg. Wieder war ich von der Tiefe ihres eurythmischen Verständnisses und ihrer Fähigkeit, Musik so lebendig sichtbar zu machen, begeistert. Der Höhepunkt der Woche war für mich, als sie sich in ihrer Küche auf die «Pathétique» von Beethoven bewegte! Ihre authentischen, lebensvollen Bewegungen atmeten zwischen ihrem Inneren und dem Umraum mit Licht, Wärme und Fülle. Ihre Bewegungen luden mich in das Wesen der Musik ein. Für einen Moment wurde ich Musik.

In den «freien Initiativen» habe ich «Hygienische Eurythmie für geistig Strebende» angeboten; Ich lernte von einigen Anregungen, die freundlicherweise gegeben wurden. Viele Teilnehmer sprachen mich an und sagten, dass sie ermuntert wurden, Eurythmie regelmässig selbständig zu üben, um ihr eigenes Instrument zu entwickeln und ihre Gesundheit auf schöpferische Weise zu verbessern. Wenn wir für uns selbst Sorge tragen, können wir der Welt besser dienen. Wenn wir acht geben, was geschieht, öffnen wir uns für neue Inspirationen.

Ich sah an der Konferenz Spiegelungen unserer kampfreichen und oberflächlichen Zeit, obwohl die Kunst kein Spiegeln, sondern eine revolutionäre Alternative ist, die unsere Kultur, unsere Zukunft bildet. Es wurde mir klar, dass wir schöpferisch und frei aus den wesentlichen Wurzeln dieser kostbaren Kunstgattung heraus wachsen können. Durch das Entwickeln von neuen, echten Blüten können wir die Welt mit Harmonie, Schönheit und Lebendigkeit beschenken! Es ist Hoffnung in der mutigen Frische, die in der Wahrheit wurzelt.

(Übersetzung aus dem Englischen von Jan Pohl)

Eurythmie in der Pädagogik – Pädagogik in der Eurythmie

Tatjana von Toenges, Basel

Mit einem Feuerwerk aus seinem 20-jährigen Erfahrungsreichtum als Eurythmielehrer in Adliswil, hat Prosper Nebel unser Interesse geweckt und durch die Arbeit während der Wochenendtagung vom 1.-3. Februar 2002 gefesselt. Seine Begeisterung und Hingabe ist ansteckend und erquicklich.

Es war sehr spannend für mich, zu sehen, wie er an den Grundpfeilern seiner Überzeugungen festhält, den Kindern das Schöne und Gute in der Welt zu vermitteln, ihnen ermöglicht, ihren Leib wirklich zu ergreifen und sich dabei trotzdem seine innere Haltung und Einstellung zu den Kindern von Klassenstufe zu Klassenstufe verändert hat.

Im folgenden werde ich kurz auf das Wesentliche jeder Klassenstufe eingehen, so wie es für mich an diesem Wochenende erlebbar war.

KLASSENSTUFE 1: Die Kinder kommen in einer immer gleichbleibenden Reihenfolge zu einer schönen Musik in den Saal. Damit lernen sie schon den «besonderen» Raum der Eurythmie kennen. Die gleichbleibende Reihenfolge verschafft ihnen Sicherheit. Nun beginnt die Stunde mit einem schlichten Spruch, einem Fusstänzchen und der Glocke (Quintenstimmung). Auch das bleibt sich gleich über eine geraume Zeit. Mit einfachen Liedern aus dem Volksgut (z.B. es schneielet es beielet) und kleinen Naturgedichten lernen sie das Schöne in der Welt erleben durch ihre eigene Bewegung. Der Wechsel zwischen ernst, innig, heiter und ausgelassen ist sehr hygienisch für die Kinderseele. Die Stunde endet wieder mit dem Spruch und der Glocke.

KLASSENSTUFE 2: Während der ersten Jahre ist die Spiralförmigkeit ganz wichtig für die Kinder. Sie gehen z. B. in einen Wald hinein, es wird dunkel und dicht, aber sie finden den Weg wieder hinaus und freuen sich und sind glücklich. Es ist sehr hilfreich, sowohl für die Kinder, wie auch für den Eurythmielehrer, wenn er am Schulgeschehen teilnimmt und sich dafür interessiert (Hauptunterricht, Mittagstisch, Pausenaufsicht etc.). Tiere, anknüpfend an die Legenden des Hauptunterrichts, Zaubersprüche, Zwergengeschichten und einfache Musikstücke helfen den Kindern, ihren oft ungeordneten und willkürlichen Bewegungsdrang in einer schönen Art und Weise zu erleben.

KLASSENSTUFE 3: In der 3. Klasse treten die Menschen in den Vordergrund. Es ist wichtig, dass die Kinder Könige, Narren, Bauern, Handwerker sein können. Auch das Einführen des Alphabetes und der apollinischen Formen ist Stoff der 3. Klasse. In der Toneurythmie beginnt, immer noch sehr spielerisch, das bewusste Hören. Die Kinder dürfen z. B. ein Konzert hören. Sie setzen sich hin und hören der Pianistin zu. Durch Fragen nach der Art der Musik und wie wir das ausdrücken könnten, kann der Prozess von der Beschreibung zur Bewegung angeregt werden und die Kinder kommen unmerklich in die Qualitäten des Taktes, des Rhythmus und des Melos. Es ist zu jeder Zeit wichtig auf die Kinder einzugehen und sie immer als Menschen ernst zu nehmen.

KLASSENSTUFE 4: Schon während der dritten Klasse hat sich die Kreisarbeit ein wenig gelockert hin zum Frontalunterricht. In der 4. Klasse verstärkt sich diese Form des Unterrichts noch. Nun werden die Kinder auch fähig, was sie durch das Kanonsingen im Hauptunterricht gelernt haben, in der Bewegung durchzuführen. Auch hier ist die Phantasie des Leh-

rers gefragt, Varianten aus den Kindern herauszulocken. Die Toneurythmie wird vertieft und auch die apollinischen Formen. Noch ist es für Viertklässler selbstverständlich, dass die Musik vom Himmel kommt. Trotzdem ist es wichtig, dass wir sie immer wieder durch konkrete Bezüge, wie z. B. «Habt ihr schon einmal in das Instrument hinein geschaut», in der Wirklichkeit verankern. Der Abschluss einer Stunde sollte eher fröhlich, heiter, bewegt sein.

KLASSENSTUFE 5: In der 5. Klasse ist es gut z. B. mit einer Polonaise anzufangen. Die Schüler sind sehr geschickt geworden, sich dirigieren zu lassen. In der Toneurythmie kann mit den Tonleitern begonnen werden. Auf viele verschiedene Arten und mit immer wieder kleinen, erweiternden Aufgaben können sie bei den Kindern eingeführt werden. Wichtig werden einfache Raumformen und Übergänge, die die Kinder erstaunlich schnell umsetzen können. Ein sehr grosses Thema sind auch die Kulturepochen, wieder anknüpfend an den Hauptunterricht. Für den Eurythmielehrer wird es zu jeder Zeit wichtig sein, vor die Schüler nur das zu tragen, woran er wirklich Freude hat, was er durchdringen kann und vor allem mit Begeisterung dahinter stehen kann.

KLASSENSTUFE 6: In der 6. Klasse sollen die Kinder zunächst einmal von allen Seiten richtig durchgeknetet werden. Dabei hilft uns sehr mit einem straffen, abwechslungsreichen und anspruchsvollem rhythmischen Teil zu beginnen. Die Schüler haben dann wenig Zeit, ihre Unpässlichkeiten und Unzufriedenheiten bezüglich des Eurythmieunterrichts zu verkünden. Danach sind sie in Arbeitsstimmung angekommen und es stehen z. B. Formverwandlungen an (8 in harmonische 8). Auch die Intervalle können eingeführt werden, aber auf sehr subtile und phantasievolle Weise, ohne die Kinder zu überfordern.

KLASSENSTUFE 7: Nun können die Anfangsübungen bis zur Perfektion gebracht werden. Da die Kinder nun am Anfang der Pubertät stehen, lieben sie schlichte und konkrete Formen wie z. B. den 7-Stern. Auch Stabübungen sind angesagt, wobei wir Eurythmielehrer mit viel Phantasie neue Übungen erfinden können. Die Kinder lieben sie. Dur und Moll trifft genau die Stimmung der 7.-Klässler und wir können in der Toneurythmie damit beginnen.

KLASSENSTUFE 8: In der 8. Klasse werden Dur und Moll vertieft, indem sie z. B. nicht mehr getrennt vorkommen, sondern in einem Musikstück auftreten. Die Schüler sollen hörend Dur und Moll wahrnehmen. Sie sollen aber auch gefordert sein, indem wir den Wechsel vom Hören und Fühlen ins Denken vollziehen z. B. mit der Frage: «Wie oft habt ihr Dur gehört und wie oft Moll?» In der Lauteurythmie können wir nun die Schüler mit einbeziehen in konkrete Gruppenarbeit, d.h. z. B., dass sie bei einem Gedicht eine Strophe selber gestalten. Dadurch kann zwar zunächst ein Chaos entstehen, aber auch eine intensive und produktive Arbeit.

Zum Schluss wünsche ich den Kindern und den Schulen viele so engagierte und begeisterte Lehrkräfte wie Prosper Nebel, so dass die Eurythmie nicht zu einem Wurmfortsatz verkümmert und «man sie halt als Unterrichtsfach in den Schulen hat, weil es so im Lehrplan gewollt wurde.»

Ein Rückblick auf sechs Jahre Fortbildung für Eurythmie im Kindergarten

Elisabeth Lüthy, Lindau

Am 15./16. Februar 2002 fand in Göttingen eine kleine «Ära» ihren Abschluss, nämlich: die intensiven, inhaltvollen und intimen Tagungen für Kleinkindeurythmie von Elisabeth Göbel.

Sechs Jahre standen diese Treffen unter dem Thema der Stärkung des ätherischen Leibes der Kinder mittels der sieben Lebensprozesse als da sind:

Atmung
Wärmung
Ernährung
Sonderung
Erhaltung
Wachstum
Reproduktion.

Im Studium einiger Vorträge aus dem Band GA 170 machten wir uns im Laufe der Jahre klar, wie die sieben Funktionen des Ätherleibes einerseits im Hinblick auf den physischen Leib ausgeübt werden und andererseits, wie sie in der Durchseelung in künstlerischen Bereichen wirken, sowohl im Ausüben, als auch im Aufnehmen von Kunst. Letzteres, also die sogenannte «Kulturseite» des Ätherleibes nutzten wir forschend zur Pflege des Kindes, nämlich wie in Kinderstunden die Seele mit diesen Prozessen umgehen kann zur Unterstützung des harmonischen Aufbaues des kindlichen Organismus:

Atmung – als Aufnahme,
Wärmung – als Erwärmung,
Ernährung – als Verinnerlichung, oder die Art der Lautbewegungen als Ernährung,
Sonderung – als kleine bis größere Spannungsmomente und Verarbeitungen,
Erhaltung – der Stundenaufbau als Organismus,
Wachstum – die Wiederholungen als Kräftezuwachs,
Reproduktion – als Veranlagung zur Fähigkeitsbildung.

Auch bei der Erarbeitung der menschenkundlichen Texte Rudolf Steiners versuchten wir in der Methode die «Kulturseite» der Lebensprozesse zu berücksichtigen.¹⁾

Es fand ein harmonischer Wechsel zwischen Sich-Bewegen und Denktätigkeit statt.

Im Eurythmisieren der Kinderstunden von Frau Göbel, aber auch im gegenseitigen Zeigen von Teilnehmer-Kinderstunden, die wir nachahmend alle mitmachten, erfüllten wir die verschiedenen Gleichgewichte und Andersartigkeiten, die zum Mutmachen dienen konnten, den eigenen Stil zu finden. Immer wieder war es ein Erlebnis, Frau Göbel als «Muckelchen, mit seinem krummen Buckelchen», oder als «Häschen, mit einem stumpfen Näschen» bei seinem Geburtstag sich bewegen zu sehen.

Aber nicht nur im Kleinkinderbereich wurden wir beschenkt. Jede Tagung stand unter einem Konsonanten mit den sieben Stufen bis zu seiner entsprechenden Tierkreisgebärde (W. Barfod)²⁾. Und immer wurde unter diesem Gesichtspunkt ein Gedicht künstlerisch angeregt. Frau Göbels Lebendigkeit, Beweglichkeit und Phantasie hat viele Eurythmisten über Jahrzehnte hin impulsiviert und unser aller Dank an sie wird fort dauern.

Ein kleiner Hoffnungsschimmer besteht: werden wichtige eurythmische Fragen ohne organisatorische Belastungen an sie herangetragen, dann wird sie uns vielleicht auch weiterhin aus ihrem eurythmischen und anthroposophischen Reichtum befruchten.

- 1) Ch. Lindenau «Der übende Mensch», Verlag Freies Geistesleben
- 2) W. Barfod «Tierkreisgesten und Menschenwesen», Verlag am Goetheanum

Arbeitsbericht zur Eurythmie in Kroatien

Vida Talajić-Ijačić, Zagreb

1993 wird im schwer vom Krieg betroffenen Kroatien die erste und bisher einzige Waldorfschule des Landes in Zagreb gegründet. Ein Jahr darauf beginnt auch die Eurythmie erste Wurzeln im bis heute recht «steinigen Erdreich» Kroatiens zu schlagen.

Vida Talajić-Ijačić, die 1990-94 in England bei Isabelle und Hajo Dekker Eurythmie studierte und davon zwei Jahre am London Eurythmy Theatre mitgewirkt hatte, kehrt 1994 zurück in ihr Heimatland Kroatien, um Eurythmie an der Waldorfschule zu unterrichten. Sie arbeitet am Waldorflehrerseminar in Zagreb, auf Tagungen, mit Eltern und anderen Interessierten und holt Bühnengruppen wie «Fundevogel» aus Wien und das «London Eurythmy Theatre» nach Zagreb. Parallel dazu beteiligt sie sich intensiv am Aufbau der Waldorfschule und des Lehrerseminars.

1996 kommt Dragan Vučković, der in Hamburg bei Carina Schmid studiert hat, dazu, arbeitet ebenso an der Schule, im Kindergarten in Zagreb und Rijeka.

1997 kommt Miriam Habunek, ebenfalls in Hamburg ausgebildet, nach Zagreb und übernimmt ab 1998 den Unterricht in den Kindergärten von Zagreb und Rijeka, gibt einführende Seminare für Waldorfpädagogik in Rijeka und unterrichtet inzwischen auch Deutsch an der Waldorfschule.

Dragan Vučković geht im Sommer 1999 an die Goetheanum-Bühne nach Dornach, dafür kommt Alen Guca aus Stuttgart, der im Eurythmeum seine Ausbildung gemacht hat. Er war ein Jahr als Lehrkraft in der Ausbildung tätig und praktizierte drei Jahre lang im Else Klink Ensemble. Er arbeitet nun ebenso an der Waldorfschule, unterrichtet neben der Eurythmie auch Deutsch und gibt verschiedene Epochen. Ausserdem reist er alle 1 – 2 Monate für ein intensives Eurythmie-Wochenende für Laien nach Split. Der monatliche Lohn eines Waldorflehrers beträgt dabei nur EUR 350,- bei fast ebenso hohen Lebenshaltungskosten wie in Deutschland – und dabei lässt der Lohn oft monatelang auf sich warten.

Die ersten fünf Jahre musste der Eurythmieunterricht in den normalen Klassenräumen stattfinden. Es mussten mehrmals am Tag Stühle und Bänke weg- und wieder hingeräumt und irgendwie die Atmosphäre eines Eurythmieraums hergestellt werden. Inzwischen haben sich die räumlichen Bedingungen wesentlich verbessert, seit 1998/99 eine Baracke als Turnhalle, Eurythmiesaal und Veranstaltungsraum gebaut worden ist.

Und dennoch lohnt sich unsere Arbeit: Die Eurythmie hat hier in Kroatien wichtigste Aufgaben. Die Menschen sind offen dafür und begeistert. Kritik bekommt man selten zu hören. Doch bedeutet diese Begeisterung nicht, dass sie regelmässige Beteiligung und Beständigkeit mit sich bringt.

In dieser Situation gelang es trotzdem, auch rein künstlerisch ein wenig zu arbeiten. So kamen zwei Märchenaufführungen zustande, «Im Elfenschloss», ein Märchen der kroatischen Schriftstellerin Ivana Brlić-Mažuranić, in Zusammenarbeit mit drei Laieneurythmistinnen, die bereits eine dreijährige Eurythmieerfahrung besaßen, sowie «Frau Holle», wobei Äpfelchen und Brote von Schülern der 6. Klasse dargestellt wurden. Dieses Märchen wurde auch der Öffentlichkeit beim Bazar der Schule in der Zagreber Kulturfabrik und im Waldorfkindergarten Rijeka gezeigt.

Zum Anlass des 250. Geburtsjahres von Goethe und der erstmaligen Herausgabe der Übersetzung von Goethes Märchen auf kroatisch wurde 1999 bei einer Veranstaltung zusammen mit eurythmieerfahrenen Laien die Tempelszene aus dem Märchen aufgeführt. Inzwischen arbeiten wir an einem dalmatinischen Märchen «Das Mädchen aus dem Rosmarinbusch», das wir zusammen mit toneurythmischen Werken (Debussy, Scriabin und Händel) Anfang Mai 2002 bei einer öffentlichen Ausstellung über die Waldorfschule in Rijeka aufführen. Ausserdem planen wir ein Wochenende in Zagreb mit Vorträgen über die Eurythmie, mit Kursen und einem Abendprogramm. Wir werden auch im Süden des Landes, in den Städten Split, Metković und Dubrovnik eurythmische Programme aufführen, die dort schon lange erfragt wurden.

In unserer Holzturnhalle, die mit ihrem grünen Kunstteppich, Turngeräten, Neonbeleuchtung und beigeem Vorhang ganz zu unserer Situation passt, üben wir regelmässig jede Woche zusammen mit unserem künstlerischen Mitarbeiter Danijel Grčević, Sprachgestalter in Zagreb und Durda Otržan, Pianistin, die uns bisher unentgeltlich zur Verfügung standen.

Ein besonderes Erlebnis für uns war im September 2001 eine erste öffentliche Eurythmieaufführung im Geburtsort Rudolf Steiners, Donjè Kraljevec machen zu können, zum Anlass einer biologisch-dynamischen Tagung. Stolz darauf, dass aus ihrem Heimatstädtchen ein so berühmter Mann hervorgegangen ist, zeigten sich die Ortsansässigen uns gegenüber sehr offen und warmherzig, wenn sie auch nicht zahlreich erschienen.

Die nächste Veränderung erschwerte die gemeinsame Arbeit schwerwiegend: Miriam ist aus Zagreb weg nach Rijeka gezogen. Sie unterrichtet an der dortigen, neugegründeten Waldorfschule Eurythmie und Deutsch, was sie daher nicht mehr bei drei Klassen in Zagreb tun kann. Der nächste Schicksalsschlag war der plötzliche Tod Roman Habuneks, Miriams Mann, der auch Eurythmist war, diplomiert in Hamburg 1995. Diese Tatsache hat unsere eurythmische Arbeit weiter erschwert.

Seit Oktober 2001 bietet Vida Talajić-Ijačić öffentliche Eurythmie-Kurse in Zagreb an, die seitdem regelmässig stattfinden. Das gleiche macht Alen Guca seit Frühjahr 2002.

Im Herbst 2001 erhielten wir die Anfrage von Studenten des Waldorflehrerseminars Zagreb, ob man eine Eurythmieausbildung aufbauen könnte. Dies konnten wir Anfang 2002 in kleinem Rahmen verwirklichen.

Auf der Welteurythmie-Tagung, Ostern 2002 in Dornach, fragten Vida und Alen Isabelle und Hajo Dekker sowie auch Michael Leber und Werner Barfod um Rat und Hilfe, wie man dieses Projekt weiterführen könnte. Aus diesem Gespräch entwickelten sich Möglichkeiten, einen spezifischen Versuch eines Eurythmieausbildungskurses zu gestalten für diese sieben Menschen. Die Mentorenschaft übernimmt Michael Leber vom Eurythmeum Stuttgart. Vida und Alen haben einige Mitarbeiter um sich versammelt, so dass neben der Eurythmie auch andere wichtige Fächer gelehrt werden können.

Grosse Begeisterung und Hoffnung begleitet diese Bestrebungen. Natürlich ist das nicht leicht, diese Ausbildung finanziell selbst zu tragen. Deshalb möchten wir Sie auch um Ihre Unterstützung bitten.

Mit herzlichen Grüssen aus Kroatien:

Vida, Miriam, Alen

*Kontaktadresse:
Vida Talajić-Ijačić
Medvedgradska 18
HR-10 000 Zagreb*

Das Michaeli-Fest Stourbridge, 2001: Eurythmie als Manichäische Alchemie

Edwin H. Llowarch

*Zu begehren und durch das Begehren zu sehen,
Das ist der Mut, den das Herz verlangt.*

James Hillman

Zum Michaeli-Fest 2001 des Zweiges der Anthroposophischen Gesellschaft in Stourbridge, führte die Bühnengruppe *Eurythmie West Midlands* die 24 Präludien von Frederick Chopin als Gesamtwerk auf. Roger Pauli dankte den Künstlern im Namen der Gesellschaft. Im Anblick der Weltereignisse müssen wir Fähigkeiten entwickeln, in innerer Ruhe unsere vorgenommenen Ziele durchzuführen, trotz der Gefahr, die unseren Willen zu lähmen versucht. Michaeli ist die Zeit, das Leben mit Mut in Angriff zu nehmen, die Zeit der Herzenskräfte, alle unsere Erlebnisse zu bejahen – sowohl das Licht als auch das Dunkel. Die Aufführung an diesem Abend war für mich «Eurythmie als manichäische Alchemie».

Chopin komponierte seine 24 Präludien ungefähr vierzig Jahre vor dem Beginn des jetzigen Michael Zeitalters 1879. Nach den Forschungen von Rudolf Steiner und anderen war dies inmitten des «Krieges im Himmel» und vor dem «geistigen Abgrund des Materialismus», der sich in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts vor der Menschheit öffnete. Etwas von diesem Kampf ist in der Musik, wie auch vermutlich in dem persönlichen Liebeskummer des Komponisten, widergespiegelt.

Die 24 Präludien sind Chopins Herzensreise und, wie jede Reise ein echter Schwellenübergang. Wortgewandt gab Alan Stott in seiner Einführung einen Einblick in das Werk, welches einen Initiationszyklus darstellt. Wie andere moderne Fachleute ist er sich der esoterischen Seite und Natur von Chopins Opus 28 im Gesamtzusammenhang der abendländischen Spiritualität in der Musik bewusst. Diese Aussage, auch wenn es zunächst merkwürdig klingt, ist aber zutreffend. Mit Leichtigkeit sprechen wir von der Spiritualität in den Werken von Chopins Zeitgenossen wie Goethe oder Puschkina, weil sie Dichter waren. Es ist einfacher über Geschriebenes zu schreiben, als das Wesen dessen zu übermitteln, was zum Beispiel das tragische Gefühl im berühmten e-Moll Präludium durchflutet.

Dieses Präludium wird im allgemeinen als Meilenstein in der Romantik angesehen. «Romantik» ist jedoch ein Begriff, der seit langem mit einer begrifflichen Metapher versehen ist, und fast gleichzusetzen ist mit «sentimental». Aber die Inspiration, die Chopin durchlebte, ist von ganz anderer Art und weit entfernt von diesem einfältigen egoistischen Verstehen von künstlerischer Kreativität.

Ich war in der glücklichen Lage, die Generalprobe für diese Vorstellung zu sehen. Ich empfand, dass in dem 15. Präludium (das «Regentropfen-Präludium») die musikalische Substanz des ganzen Zyklus in ein gesundendes Elixier verwandelt ist.

Ich ging fort mit der Frage, ob der Schlüssel zu diesem Werk in der Verbindung zwischen Leid und Mitleid gefunden werden könnte. So habe ich das Motto von James Hillman, dem Heiler, für diese Rezension gewählt. Frédéric Chopin liebte leidenschaftlich und litt zutiefst, aber sein Begehren wurde durch das Praktizieren seiner Kunst in ein Aufleuchten des Mitleids verwandelt; verwandelt und so zu einer «konzentrierten Vision» geworden. Die 24 Präludien sind seelische Archetypen, die den Spannungsbogen der Gefühle verkörpern, von Freude zur Verzweiflung – und nicht bloss die menschlichen Gefühle. Durch grosse Musik wie diese kann man ahnen, dass der Mensch weint, ob der Traurigkeit der Engel. Eurythmie kann diesem Gestalt verleihen.

Ich habe diese Michaelivorstellung mit der Überzeugung verlassen, dass das Herz des Komponisten ein Organ des Wissens geworden ist. Ich werde nie wieder Chopins Musik auf die alte Weise hören können, weil diese Künstler durch ihre Sensibilität, Disziplin und Hingabe sich bemüht haben, uns diese Musik in all ihrer Herrlichkeit sichtbar zu machen. Sie haben mich erhoben. Die Menschlichkeit dieser Aufführung war die Offenbarung, dass Anmut in der Bewegung eine Gnade ist. Für kurze Zeit sah ich den Schimmer der Zukunft.

*Das menschliche Herz ist nicht
für sich allein
leuchtend wird es wieder erfüllt.*

Tagungsbericht der Sprachgestalter und Schauspieler

*«Von den Quellkräften des Wortes – gehörte und sichtbare Bewegung»
17.-21. April 2002*

Magdalene Sommer, Tübingen

Der Osterspruch: «Weltentsprossenes Wesen...», enthalten im 4. Vortrag des Osterzyklus: «Das Osterfest – ein Stück Mysteriengeschichte der Menschheit» bildete einen Kernpunkt der Sprachgestaltungstagung. Dieser Vortrag, samt dem vorangestellten 3., enthält die in Ephesus gepflegte Weisheit, wie der Mond für den Menschen zu den Planeten sich stellt, enthält den Hinweis, dass Aristoteles in Samothrake zu seinen Kategorien inspiriert worden ist. Aber die Menschheit vermag bis heute dieses Weltenalphabet fast gar nicht zu lesen, diese Lettern ergeben noch keinen Text...? Werner Barfod kreiste bei seiner Einführung um diese Themen. Er entwarf ein auch schematisches Bild wie die Planetenwirkungen durch die Mondkraft ins Ätherische des sich inkarnierenden Menschen verwoben wurden als Fähigkeiten. Das Bild hat uns in Metamorphosen durch die Tagung begleitet. Herr Barfod schloss daran an, was aus langer und intensiver Beschäftigung mit den aristotelischen Kategorien im Zusammenhang mit den Planeten als Arbeitsgrundlage annehmbar sein könnte:

Fünf Planeten je ein Paar zuordnend, Sonne und Mond je eine Kategorie.

An den vier folgenden Tagen führte uns Herr Barfod jeden Morgen Schritt für Schritt in die eurythmischen Vokalbewegungen ein, Gesten wie Gebärden zwischen menschlichem Mittelpunkt und kosmischem Umkreis entstehen lassend. Ihnen folgten die Planetenfarben und –Bewegungen mit ihren charakteristischen Besonderheiten.

In den anschließenden Arbeitsgruppen wurde in unterschiedlicher Weise an und mit den Vokalen weitergearbeitet:

- bei Sophia Walsh wurden u. a. Vokalfolgen alter Mysterienklänge angetönt und erforscht sowie an Texten gearbeitet;
- bei Sighilt v. Heynitz wurde versucht, an Texten von H. Hesse u.a. ganze Zeilen auf einen Vokalcharakter zu stimmen;
- bei Martin Georg Martens standen die Säulenworte im Mittelpunkt;
- bei Patrick Exter und Agnes Behrens wurde am 1. und 52. Wochenspruch nach gymnastischen und anderen Vorübungen gearbeitet;
- bei Helga König (anstelle von Ursula Ostermai) haben wir versucht, das in vokalisches Erklingen umzusetzen, was durch die Eurythmie an Punkt- und Umkreisbeziehungen radial oder sphärisch/kreisend gelebt hatte.

Dankbar wurde allgemein erlebt, dass die Kollegen von der Bühne uns einführend und ansatzweise ühend teilhaben liessen, wie sie sich mit Jobst Langhans, der ein Meister der Michael Tschechow-Schule ist, das Pirandello-Stück: «Sechs Personen suchen einen Autor» erarbeitet hatten, das am Freitagabend auf dem Programm stand. Die Aufführung liess sehr deutlich erleben, dass im Bereich von Stimmung und Bewegung innen und aussen in ständige Stimmigkeit und Erfülltheit gehalten werden konnte, wohin von der Sprache aus Schritte zu tun anstehen. Am Samstag wurde das Stück gemeinsam nachbesprochen, wobei sich neben anderen Motiven zeigte, dass sich die beiden Übungswege, hier Sprachgestaltung, dort Tschechow-Methode gegenseitig befruchten könnten.

Der Vortrag von Heinz Zimmermann: «Die Kategorien des Aristoteles als Weltenalphabet» führte von der gedanklichen Warte aus in diese Welt der Logik ein. Am Beispiel Weisstanne – Tanne – Nadelbaum – Baum – Pflanze – Lebewesen – Wesen – Sein machte er klar, wo Stoff- und wo Geistpol dieses Gedanken-/Begriffsgebäudes ist. Anhand vieler weiterer Beispiele trug er die Begriffe der 10 Kategorien zusammen und ordnete sie in der Weise an, wie es Franz von Brentano getan hatte. Wie nun jeder einzelne von uns damit umzugehen versucht, sich dieses Alphabet ühend zu erschliessen, liegt in der Zukunft.

Zwischendurch war viel Zeit für Begegnung und Gespräche untereinander, die vielseitig genutzt wurde.

Wurde im Plenum der Blick auf die Bühne am Goetheanum, die Situation der Sprachgestaltung in der Welt gerichtet, lagen Schatten der Sorge und der Lähmung auf der Stimmung, die es allgemein schwer machten, weitertragende Fragen zu stellen, Bedürfnisse zu äussern oder Impulse zu setzen. Dennoch wurde klar, dass das dramatische, schauspielerische Element bei der Besinnung auf die Kunst als Grundlage all unseren Tätigseins nicht zu kurz kommen darf. Wir werden uns in Zukunft sowohl mit den Impulsen der uns umgebenden Peripherie wie auch mit den eigenen Quellen beschäftigen müssen, um mit ihnen den Bedürfnissen der Menschen auf allen Ebenen begegnen zu können: helfend, heilend, erziehend und kulturell.

Zum Schluss sei noch einmal ein grosser Dank ausgesprochen den Kollegen, die die Tagung vorbereitet, organisiert, gestaltet und durchgeführt haben, im Vertrauen auf den rechten Zusammenklang im Augenblick!

Aber egal, welchen steinigen sozialen Acker jeder von uns zu bearbeiten hat – nur gemeinsam, ob regional oder überregional, können wir für den Fortbestand unseres vielseitigen Berufes sorgen. Möge einer Folgetagung mehr Zustrom beschieden sein.

Die Sprachschule – umgetauft

Christopher Garvey, East Grinstead, GB

Ja, die Sprachschule ändert ihren Namen. Und diese Änderung erfolgt gleichzeitig mit vielen anderen Änderungen in diesem Jahr. Neulich wurde uns mehr und grösserer Platz im Peredur-Kunstzentrum angeboten. Das heisst, dass wir am Anfang des nächsten Schuljahres (September 2002) von «The Homestead» in den Mittelteil des Geländes umziehen werden, wo sich die kleine Bühne und auch Unterrichtsräume befinden. Langfristig werden wir sozusagen unter einem Dach sein.

Im letzten Sommer haben meine Kollegin, Janis Mackay, und ich einen neuen Lehrplan in Modulform entworfen, der den Studenten lebensvoller, dynamisch und viel klarer Richtung weist und Fortschritt ermöglicht. Im September haben wir angefangen, diesen mit Erfolg

anzuwenden. Alle drei Wochen zeigt jede Klasse etwas von ihrer Arbeit, was vom Lehrkörper und von den Studenten beurteilt wird. Jeder Student führt ein «Sprachjournal», zur Kontrolle seines oder ihres Fortschrittes. Solche Änderungen waren auch nötig, um eine spätere nationale Anerkennung vorzubereiten.

Aber um zum Namen zurückzukehren, ich fand nie, dass «Die Sprachschule» ein richtiger Name sei oder wenigstens eine genaue Beschreibung dessen, was wir tun. Wir bekamen Anfragen für Hilfe bei politischen Reden und bei öffentlichem Sprechen, die ja interessante und verwandte Felder sind, aber wohl kaum zu unserem «raison d'être» gehören. So haben wir nach einem Namen gesucht, der uns mit unseren Wurzeln verbindet und ein inspirierendes Wesen anrufen kann, das uns helfend auf unserem Wege leitet.

Wir wurden zum Namen Artemis geführt. Artemis ist die griechische Göttin, die dem Mysterienzentrum von Ephesos vorstand, dem Mysterienzentrum des Wortes. In der Mythologie wird sie als sowohl keusche als auch fruchtbare Jägerin geschildert. Es kann zunächst sonderbar scheinen, wieso jemand wie sie etwas mit dem Wort zu tun hat. Und doch ist es nicht das Wort, das im reinen Herzen geboren wird? Durchbohren und verwandeln nicht seine Pfeile der Inspiration die niedere astralische Natur? Artemis/Sophia kann so als Hebamme gesehen werden, die uns ständig hilft, das Wort in uns zu gebären.

Unser voller Name ist:

Artemis

Schule für Sprache und Drama

Eine ganztägige Ausbildung in Sprechkünsten wie:

Gedichtrezitation, Geschichtenerzählen, Schauspiel

Ich hoffe, der Name sagt Ihnen zu. Behalten Sie uns bitte in Ihrem Herzen.

Wir sind bemüht, Artemis – die einzige Ganztagsausbildung für Sprache und Dramatische Kunst im englischen Sprachgebiet, die auf Marie von Sivers-Steiner und Rudolf Steiners Werk basiert – gedeihen zu lassen, aber wir brauchen Ihre Hilfe. Wir sind gemeinnützig und können Spenden steuerfrei erhalten. Wir arbeiten daran, unsere Bühne (einschliesslich Kulissen, Beleuchtung und Kostümschränke), die Öffentlichkeitsarbeit (einschliesslich Computer und Mittel für den Koordinator) sowie die Bibliothek (einschliesslich Organisation und die nötigen Texte) auf den neuesten Stand zu bringen, jede Spende hierfür ist uns herzlich willkommen!

Falls Sie Interesse haben, mehr zu erfahren, kommen Sie doch uns besuchen. Nehmen Sie mit uns telefonisch oder per Email Kontakt auf. Unser Unterricht kann jederzeit besucht werden. Wir hoffen, von Ihnen zu hören.

Herzlich

Christopher Garvey

Artemis

School of Speech and Drama

Peredur Centre for the Arts

West Hoathly Road

East Grinstead, Sussex RH19 4NF, England

+44-(1)1342-32 13 30

creativespeech@ukonline.co.uk

www.unokline.co.uk/creativespeech/

Ein Kulturimpuls im Wandel

Die Bildungsstätte für Sprachkunst und Gestik in Zürich beendet im Sommer 2002 ihre Arbeit

Johannes Starke, Zürich

Die Sprachgestaltung wird in Zürich seit den dreissiger Jahren gepflegt. Mit Gründung der «Bildungsstätte für Sprachkunst und Gestik» hat Beatrice Albrecht 1977 quasi in dritter Generation einen Ort geschaffen, um die von Rudolf Steiner mit Marie Steiner-von Sivers erneuerte Kunst zu einer weiteren Blüte zu bringen.

Mit Menschen aus den Laienkursen und Schülern der neuen Berufsausbildung, die in Verbindung mit dem Lehrerseminar der Rudolf Steiner Schule durchgeführt werden konnte, wurde ab 1980 die bereits bestehende Tradition eines Sprechchores fortgesetzt. Für diesen liegt auch heute noch in aller Bescheidenheit der Schwerpunkt im Mitgestalten der Feiern zu den Jahresfesten des Pestalozzizweiges der Anthroposophischen Vereinigung, welche ganz neu zum Teil gemeinsam mit dem Michaelzweig der Anthroposophischen Gesellschaft begangen werden.

In dessen Räumlichkeiten war es 1991 – 1999 der «Bildungsstätte» möglich, die vier Mysteriendramen zu erüben und szenenweise darzustellen. Die jeweilige Gesamtauführung wurde dann von beiden Zweigen getragen. Zudem war es der Initiantin und Organisatorin in Personalunion von Beginn an ein grosses Anliegen, die Kultur der Sprache neben Rezitationsabenden auch erkenntnismässig durch Gast-Vorträge hereinzuholen und sie ebenso in Gastspielen an viele Orte hinauszutragen, was sich in unzähligen Veranstaltungen widerspiegelt.

Am 2. Februar 2002 beschloss der Trägerverein als «Vereinigung zur Förderung der Sprachkunst und Gestik in Zürich» weiter zu bestehen und damit den Raum für viele junge Initiativen in eigener Regie zur Verfügung zu stellen, ggf. auch finanziell zu unterstützen. Als sog. Abschlussveranstaltung fand am 7. Juli 2002 in der Lavaterstrasse, Zürich, eine künstlerische Darbietung statt.

Bericht über die zweijährige, berufsbegleitende Weiterbildung in Sprachgestaltung und sprachkünstlerischer Therapie von März 2000 bis März 2002

E. Gast

Zum zweiten Mal begann im März 2000 eine zweijährige, berufsbegleitende Weiterbildung in Sprachgestaltung und sprachkünstlerischer Therapie in der Freien Studienstätte in Untertengenhardt unter der Leitung von Gabriele Endlich. Wir waren ca. 15 interessierte Menschen, aus unterschiedlichen Berufen, und gemeinsam war uns nur das Interesse und / oder die Liebe zur Sprache. Die Teilnehmer/innen kamen aus dem direkten Umkreis, aber auch von Hamburg oder Salzburg, um Wesen und Wirkung der Konsonanten, Geläufigkeitsübungen, Wesen und Wirkung der Vokale und den Umgang mit der Stimme zu erfahren, zu erleben und zu tun. Das gemeinschaftliche Üben hat uns erwärmt und die Muteskräfte für das Einzelsprechen wachsen lassen.

Das eigenständige Üben und Arbeiten an den Lerninhalten war an den nachfolgenden Wochenenden hörbar, auch durch das Geschenk, uns im Einzelsprechen zu hören.

Fast am Ende des ersten Kursjahres standen die Grundbegriffe der Sprachtherapie, Darstellung und therapeutisches Üben. Wir hatten alle schon an uns die verwandelnden Kräfte der Sprache erlebt, die bis in unseren individuellen Alltag hineinreichten und erfuhren nun staunend die heilenden Kräfte der Sprache und des Sprechens im Üben mit unseren Dozenten, im Tun an uns selbst und im Vortrag von Frau Dr. Gäch in der Menschenkunde. Notwendig wurden die Wochenenden zur Wiederholung, Aufarbeitung und Üben, Üben, Üben.....

Ich möchte hier nun nicht die ganze Thematik der vergangenen zwei Jahre darstellen. Sie ist erfahrbar über die Beschreibung der Ausbildung (Tel. +49-(0)7052-9 26 50), sondern das Bild der Wirkungen dieser Fortbildung aufzeigen.

Uns erwuchs der Mut, zum Abschluss eine Studienrezitation zu gestalten. Unsere Gruppe war in den zwei Jahren zu einer fröhlich und ernst arbeitenden Menschengruppe zusammengewachsen. Die Freude auf die gemeinsame Arbeit, die hörbaren Fortschritte, die tiefen Erlebnisse verwandelte die zusätzliche Anstrengung zum Beruf und die langen Reisewege in ein neues Kraftfeld, erworben durch sprachliches Tun. Wir erfuhren an uns eine neue «Organbildung» des Hörens, die sich wohltuend auf unser Leben auswirkte. Der Mut zum Einzelsprechen war verfügbar geworden, die neue, klare Kontur des Sprechens verwandelte unseren Alltag und erneuerte unser Berufsfeld.

Durch die Textauswahl unserer Dozenten haben wir reichlich geistige Nahrung mit auf den Weg bekommen und die Anregung, selbständig damit weiterzuarbeiten. Auf diesem Weg möchte ich nochmals meinen grossen Dank für die liebevolle Begleitung dieser zwei Jahre aussprechen und Mut machen, seine Persönlichkeit durch die Sprache zu entdecken, neu zu beleben und zu verwandeln. Die neue Aus- und Fortbildung beginnt am 2. Oktober 2002.

*Freie Studienstätte Unterlengenhardt
Burghaldenweg 46, DE-75318 Bad Liebenzell
Tel. +49-(0)7052-92 65-0*

Dactylus – Anapäst – Jambus
– u u u – u –

Dallert daher das Lumpenpack
Klappert mit seinem Rumpelsack.
Schleppt einen alten Topf daher,
Schlappert die ganze Suppe leer.
Hoppla! dann kommt die Polka dran.
Lumpen-Prinzessin hüpfst voran.
Stolpert der Tölpel nebenher:
Hoppla, pardaus, da stolpert er,
Plumpst über ihre Schleppe hin,
Dallert die lange Treppe hin.
Plötzlich hört das Geklimper auf.
Dussten sie schnell die Lampen aus.
Packen den alten Rumpelsack, –
fort springt das ganze Lumpenpack.

Heidrun Leonard

*Ein Gedicht, das mit einer Länge beginnt und mit
einer Länge endet. Es fördert die Konzentration. Dazu das «P»*

Amphibrachus „A – U“

Ein Apfel am Aste

Im Schlafe und lachte.

Da machte es: wumm!

Der Apfel erwachte.

Der Apfel, der krachte

Hinunter: rumbum!

Zerplatzt und voll Schrammen

Wer macht ihn zusammen?

Da kullert er rum.

Ich hab ihn erhaschet.

Ich hab ihn vernaschet.

Ich war gar nicht dumm.

We harvest the carrots, we harvest the root

With a dig—a deep down and a dig—a down deep.

From the trees in our garden wae shaking the fruit

With a beat—a bang boom and a bounce—a bang beat

We are shouting with joy as we gather and run

With a pick—a pack pack and a pack—a pick pot:

Thank you, dar Mother Earth, thank you, dear Father Sun

With a tagging and dragging and sacking the lot.

Hedwig Leonard

NACHRUFE

Christa Knapp-Boger (26. Januar 1942 – 31. März 2002)

Michael Knapp

Christa Knapp-Boger ist am 26. Januar 1942 im zweiten Kriegsjahr, in Heidenheim an der Brenz geboren. Sie war das erste Kind von Elise Barbara Boger, geb. Knab, und Walter Boger. Ihre Mutter war 33 Jahre alt und Sportlehrerin, ihr Vater war 32 Jahre, Architekt und zu der Zeit als Soldat an der Ostfront.

Am 18. Dezember 1944 wurde ihre Schwester Hildegard geboren.

Beide Schwestern besuchten nach dem Krieg von der erste Klasse an die Freie Waldorfschule Heidenheim/Brenz.

Christa Boger war im 12. Lebensjahr, die Familie hatte am Pfingstsonntag, am 24. Mai 1953 mit dem Auto einen Ausflug nach Colmar zum Isenheimer Altar unternommen, als auf der Rückfahrt, in einer unübersichtlichen Kurve auf ihrer Fahrspur ein Motorradfahrer ihnen entgegenkam. Der Aufprall war so heftig, daß der junge Motorradfahrer sofort tot war, die Eltern von Christa schwer verletzt, Hildegard war aus dem Auto geschleudert. Christa, welche hinter dem Vater auf der Fahrerseite saß, blieb fast unverletzt, sie zog ihre tödlich verletzte Schwester aus dem Graben, die dann auf der Fahrt ins Krankenhaus starb. Die Zeitung meldete versehentlich den Tod von Christa Boger. So kam es immer wieder zu Begegnungen mit Menschen, die erschrecken, wenn sie ihr begegneten, und mit «Was, Du lebst, ich dachte Du seist tot!» Christa ansprachen. Da beide Eltern längere Zeit schwer verletzt im Krankenhaus lagen, blieb sie mit ihren Erlebnissen allein. Ihr Klassenlehrer, Dr. Fritz Müller, schrieb in ihrem Zeugnis von einem «deutlichen Schritt, selbstbewußt zu werden».

Fünf Jahre später, an Christas 16. Geburtstag, stirbt ihre Mutter nach einer langen, schweren Krankheit. – Christa erwähnte immer wieder, wenn sie von dieser Zeit sprach, daß sie zu wenig Verständnis für das Leiden ihrer Mutter hatte. – Zwei Monate später, mitten in der 10. Klasse, verläßt sie die Waldorfschule und besucht ab Ostern 1959 die hauswirtschaftliche Berufsschule in Heidenheim. Daneben führt sie den Haushalt für ihren Vater.

Ab Ostern 1960 arbeitet sie ein halbes Jahr als Praktikantin in der Praxis eines mit der Familie befreundeten Arztes. Dann wechselt sie in eine Klinik, wo sie als Praktikantin im Operationssaal Aufgaben bekommt, die eine ungewöhnliche, nicht nur physische Kraft erfordern. Sie hält einmal während einer Amputation das Bein, muß es anschließend entsorgen und ist erschrocken über das unerwartete Gewicht. Die Erfahrungen im Operationssaal führen zu starken, inneren Erlebnissen, durch welche die Instrumente im OP eine andere Deutung bekommen. Als sie ihrem Vater davon erzählt, entscheiden beide, daß sie das Praktikum beendet. Er stellt ihr völlig frei, sich für eine Berufsausbildung ihrer Wahl zu entscheiden.

Innerlich hatte sie immer schon den Wunsch, Schauspielerin zu werden. Mit ihrem Vater zusammen besucht sie die Ostertagung 1961 in Dornach, sie sieht das Drama Albert Steffens «Das Todeserlebnis des Manes». Ihr Vater hält zu diesem Thema einen Vortrag. Christa entscheidet sich für die Ausbildung in der Schule für Sprachgestaltung und Dramatische Kunst am Goetheanum in Dornach. Gleich nach Ostern beginnt sie mit der Ausbildung.

Schon im ersten Ausbildungsjahr wird sie in die Bühnenarbeit am Goetheanum einbezogen und wächst wie selbstverständlich in die Ensemblearbeit hinein. Christa hatte ihren



Beruf und ihre Berufung gefunden: die Sprache und das Schauspiel und dazu die Grundlagen für ihr Leben, die Anthroposophie Rudolf Steiners. Sie lernte den Dichter Albert Steffen kennen, dessen Werk sie von da an ihr ganzes Leben bis zu ihrem letzten Tage begleiten wird. Sehr bedeutend war für sie die Begegnung mit dem Manichäismus, eine ihrer ersten Rollen erhielt sie im Drama «Das Todeserlebnis des Manes». In «Barrabas» spielte sie die Rolle der Seraphita, welche vielen, die sie darin sahen, unvergesslich bleibt. Sie wird Mitglied des Sprechchores am Goetheanum; spielt in Stücken von Molière, Schiller, Goethe und natürlich viele Rollen im Faust. Bei der ägyptischen Szene im vierten Mysteriendrama von Rudolf Steiner, in der sie die Ägypterin spielte, kamen ihr immer wieder die Erlebnisse von der Zeit im OP in Erinnerung. Eine wunderbare Rolle, – die Franziska in Lessings «Minna von Barnhelm» – für die verborgeneren humorvolle und schalkhafte Seite ihres Wesens gab ihr der Regisseur Wilfried Hammacher. Auch in dieser Rolle ist sie für viele Menschen unvergesslich.

Am 24. Juni 1970 heiratete sie den Schauspieler und Regisseur Michael Knapp. In diesem Jahr verlor sie für einige Monate ihre Stimme. Die Fachärzte diagnostizierten: Lähmung des linken Stimmbandes, für die Wiederherstellung der früheren Sprechfähigkeit wurden keine großen Hoffnungen gemacht. Dies Erlebnis und die damit verbundene Prognose wurde zum Anlass für Christa, sich ganz besonders intim mit der Sprache und dem Sprechen zu verbinden. Die bedeutende Heileurythmistin Frau de Jaeger, ihre Lehrerin Erna Grund von der Goetheanum-Bühne und die bekannte Stimm- und Sprecherzieherin Mathilde Turowski vom Opernstudio in München, haben ihr die Übungen vermittelt, die zur völligen Gesundung führten.

Am 3. Februar 1972 wurde die erste Tochter Viola Aurinka geboren. Es war eine Hausgeburt im obersten Stock des Studentenheimes in Dornach, 23 Tage vor ihrem 30. Geburtstag. Noch 8 Wochen vorher stand Christa in der Rolle der Sonja in Paul Bühlers «Die Verbannten von Wjatka» auf der Bühne, keiner sah etwas und nur wenige wußten etwas von der bevorstehenden Mutterschaft.

Am 6. Mai 1974 kam in Basel die zweite Tochter Sonja Michaela zur Welt. Jetzt war Mutter und Hausfrau für einige Jahre ihre Hauptrolle, dazu unterstützte sie die künstlerische Arbeit ihres Mannes in allen Bereichen. Ebenso aktiv war ihre wache Anteilnahme an Ereignissen, welche das Schicksal der Anthroposophischen Gesellschaft betrafen.

Durch die Trennung von ihrem Mann 1983 faßte sie den Entschluss, sich ihr eigenes Leben neu aufzubauen. Sie begann mit der Lehrtätigkeit als Sprachgestalterin. Zuerst im Pädagogischen Seminar am Goetheanum, dann in der Schule für Sprachgestaltung und Dramatische Kunst am Goetheanum, dann wurde sie freie künstlerische Mitarbeiterin an dem von Herbert Witzenmann geleiteten «Seminar für Freie Jugendarbeit, Kunst und Sozialorganik».

Im Sommer 1989 nach 28 Jahren, entschloss sie sich – sie war in der Zwischenzeit schweizer Staatsbürgerin geworden – Dornach zu verlassen und an der Hibernia Schule in Wanne Eickel als Theaterpädagogin und Sprachgestalterin zu arbeiten.

Die ergriffene Aufgabe forderte und förderte alle ihre verschiedenen Begabungen durch eine Fülle von Inszenierungen, oft fünf pro Jahr, in denen sie meistens die gesamten Verantwortungen in Regie, Bühnenbild, Kostümgestaltung und Beleuchtung inne hatte. Ein unerschöpflicher Reichtum an Ideen und Einfällen konnte sich ausleben, alle Kräfte mußten mit Enthusiasmus bis zum Äußersten eingesetzt werden.

Als 1998 ihre Krankheit ausbrach, reichten ihre physischen Kräfte nicht mehr zur Regeneration aus, trotzdem nahm sie ihre Arbeit wieder auf.

Im Sommer 2001, etwa neun Monate vor ihrem Tode, als sie im Krankenhaus in Recklinghausen war, hatte sie einen Traum, den sie mir begeistert am Telefon erzählte: sie hielt eine

Ansprache vor den Schülern ihrer Schule. Das Thema war: der Tod. Sie erzählte, wie ihr eigener Tod in der Zeitung gemeldet wurde. Wie sie den Tod wahrgenommen hat; dass man dem Tod von der Schippe springen kann, dass man ihm ein Schnippchen schlagen kann; dass man den Tod darstellen und gestalten soll, damit er sich zeigen, sich offenbaren muss; dass der Tod ein Erlöser ist, dass man den Tod überwinden kann. Und zum Schluss hat sie den Epilog des Barrabas aus dem gleichnamigen Stück von Albert Steffen gesprochen.

Am Ostersonntag Morgen um 4.50 Uhr ist Christa Knapp-Boger im Krankenhaus «Paradiese» in Soest durch den Tod vom Leiden erlöst worden und hat ihn überwunden.

Epilog des Barrabas jenseits der Todesschwelle

Ich sterbe!
 Mein Ich
 zittert und zag!
 O Nichts in mir!
 Ich bin verschlungen von der Schlange.
 Ich bin gefesselt von dem Bösen.
 Mein Erbe ist in Schulden vertan.
 Wo ist der Lebende, der tröstet den Sterbenden?
 Wer sieht den Abgrund im brechenden Auge?
 Alte bedecken das Antlitz mit Händen.
 Keiner will wissen um dieses mein Ich.

Aber ein Engel umschwebt mich
 und hält mir das Sonnenantlitz entgegen
 und bettet mit sternbesäten Flügeln
 mich an sein Herz.
 «Das Erbe», spricht er, «ist das All.
 Das Kreuz steht nicht mehr zur Strafe.
 Ich bin in dir.
 O freue dich, ich habe den Tod überwunden.»

Das ist der Christus,
 der zum Sterbebette eines jeden geht,
 seitdem er auferstanden.

Albert Steffen

Elisabeth Susanne Gärtner (27. Juni 1905 – 15. März 2002)

Mark Gartner, Stourbridge



Die Leier und die Tatsachen eines Lebens

Elisabeth Susanne Gärtner, geborene Dauner, starb im Alter von 97 Jahren, am 15. März 2002, in Konstanz, in Deutschland. Sie konnte bis September 2001 in ihrem eigenen Heim leben, dann wurde aber nach einer Lungeninfektion klar, dass sie fortan der Pflege in einem Altersheim bedarf. Chronische Gesundheitsprobleme und wachsende Einsamkeit begleiteten ihr Gehen. Und nun, wie so oft im Leben, fand sie den Mut und den Willen, die positive Seite zu sehen. Ein grosser Frieden umgab ihr Gehen, von der

Aussegnung am Montag, den 18., durch die Christengemeinschaft, bis zur Kremation am Freitag und der Urnenübergabe am Dienstag der Karwoche.

Sie trat am 17. Juni 1905 in Bretten, Baden, inmitten von Blitz und Donner ins Leben, wie wenn die Natur der Welt ankündigen wollte, dass ein willensstarkes, entschiedenes Menschenwesen geboren wird. Später im Leben entdeckte sie, dass die meisten massgebenden Ereignisse ihres Lebens in die Johanni-Zeit fallen: eine wichtige anthroposophische Jugendtagung; ihre erste Begegnungen mit der Eurythmie; mit dem damals neuen Musikinstrument, der Leier, und mit ihrem Mann.

Ihr Bruder Ernst wurde fünf Jahre nach ihr geboren. Er wurde Flugzeugkonstrukteur und -Ingenieur und starb am Ende des zweiten Weltkrieges als Kriegsgefangener im Elsass. Elisabeths Mutter, Eugenie Dauner, kam aus einer grossen Kaufmannsfamilie. Sie verkauften alles, was Bauern und Bauersfrauen brauchen können, Landwirtschaftsmaschinen und Kunstdünger, Brennstoffe, Nahrungsmittel und Kleider. Sie war eine praktische Frau. Elisabeths Vater, Friedrich Dauner, wuchs in einer Bäcker- und Konditorenfamilie auf. Seine Interessen, die ihn zum Lehrer und Professor für Sprachen, Kunst, Geschichte und deutscher Literatur werden liessen, machten ihn zum «Kauz». Sehr früh in seiner Ehe wurde er ernsthaft krank, bekam eine Leukämie-Erkrankung und musste jahrelang das Bett hüten. Dadurch, dass er auf die Anthroposophie traf, gewann er genügend Kraft, um weiter zu lehren. Sein frühzeitiger Tod fiel mit dem Verbot der Anthroposophischen Gesellschaft durch die Nationalsozialisten zusammen.

Infolge der Krankheit des Vaters verbrachte die Mutter viel Zeit mit der Pflege. Klein Liesl, wie sie damals hiess, blieb viele Stunden mit ihrem Bruder allein. Schon im Alter von fünf Jahren hatte sie die Frage: «Warum bin ich hier, was heisst das, ein Mensch zu sein?» Solche Fragen führten zu vielen vertrauten Gesprächen mit ihrem Vater. Diese entzündeten ihre Begeisterung für alles Schöne und Geistige. Aber sie glaubte, dass ihre Mutter sie um diese beneidete und jedenfalls fand sie die Mutter mit ihrem praktischen Sinn und mit ihren Anforderungen viel zu pedantisch. Strenge Disziplin, manchmal von ihrem Vater auf bedrückende Weise erzwungen, verwirrte sie. Sie fühlte sich nicht daheim, war sich unsicher, litt an schlechtem Gewissen und nervöser Angst, mit der sie Zeit ihres Lebens zu kämpfen hatte. Noch ein bedeutendes Ereignis erzählte sie später: Ein Onkel sagte zum jungen Mädchen «Eines Tages wirst Du Lehrerin». Alles in ihr schrie auf und sie platzte heraus «Nein, nein, nie!» Und doch wurde dies so. Später im Leben fanden viele Freunde und sogar ihre Kinder, dass die Kombination ihrer Begeisterung und ihr Trieb zu unterrichten zu viel zum Aushalten war

und man versuchte Distanz zu halten. Sehr schmerzvoll wurde ihr dies bewusst, denn sie verlangte sehr nach menschlichem Kontakt. Sie versuchte immer wieder an sich zu arbeiten mit einigem, aber nie ganzem Erfolg.

Früh in ihrem Leben war Liesl von den Sinneseindrücken fasziniert, an ihnen interessiert, am Spiel von Licht und Schatten, an Auftreten und Veränderung von Farbe, an der Dynamik der Bewegung, an der Änderung der Jahreszeiten in der Natur. Sie fühlte, dass sich unsichtbare Wesen in diesen Erscheinungen manifestieren. Im Hause einer Schulfreundin sah sie ein Bild und erfuhr zu ihrer Überraschung, dass diese es selbst gemalt hatte. Aus eigener Initiative und mit 50 Pfennig Taschengeld nahm sie mehrere Jahre hindurch Mallektionen bei einer am Ort bekannten Künstlerin und Nonne, Gertrude Endriss, vom Kloster Zoffingen. Heimatlos daheim fand sie ihren ersten wirklichen Aussenkontakt.

Offensichtlich verstand es die Künstlerin, auf ihren Seelenzustand einzugehen. Liesl fühlte sich von ihr tief berührt und angenommen. Später kamen Klavier- und Geigenspiel zum Malen und mit sechzehn hat sie an einem kurzen Eurythmiekurs teilgenommen. Bald danach war sie zum ersten Mal im ersten Goetheanum, um eine von Rudolf Steiner eingeleitete Eurythmieaufführung zu sehen. Sie entschied sich, Eurythmie zu studieren.

Durch die Krankheit ihres Vaters, einen unglücklichen Hauskauf und durch Verluste, die sie durch das Scheitern des Dreigliederungsexperimentes «Der Kommende Tag» erlitten, kam ihre Familie in finanzielle Schwierigkeiten. Ihr Vater hielt die Eurythmie für viel zu neu, um damit ein Auskommen zu sichern und er bestand darauf, dass seine Tochter erst eine Lehrerausbildung mache und abschliesse, während ihre Mutter auf einem zusätzlichen Haushaltsausbildungskurs beharrte, bevor sie die Eurythmieausbildung bei Alice Fels in Stuttgart beginne. Sie absolvierte all dies mit Auszeichnung.

Nach dem Abschluss, aber noch ohne Anstellung, traf sie Lothar Gärtner, der, wie auch Edmund Pracht und andere junge Männer, nach dem Brand des ersten Goetheanum sich Rudolf Steiner als Wächter zur Verfügung stellte. Gärtner war Bildhauer, Innenarchitekt und ausgebildeter Möbelschreiner. Pracht war Musiker und Lehrer für Heilpädagogik. Rudolf Steiner lud Gärtner ein, an den Kursen und Vorträgen über Musik und Eurythmie teilzunehmen. Als Frucht der Freundschaft von Pracht und Gärtner entstand das neue Musikinstrument, die Leier. Gärtner, zwar selbst ohne Finanzmittel, begann eine Werkstatt zum Bau dieser Instrumente einzurichten.

Anlässlich der Kremation eines gemeinsamen Freundes trafen sich Lothar Gärtner und Elisabeth und sie verbrachten den Abend und die Nacht spazierend auf dem Goetheanum-Gelände. Lothar sprach davon, dass er für den Aufbau der Werkstatt einen Partner brauche und einen Musiker, der das Instrument in die Musikwelt einführe. Edmund Pracht war durch die noch neue Heilpädagogik und durch die therapeutische Arbeit mit dem neuen Instrument völlig absorbiert. So konnte er sich um die finanzielle und ökonomische Seite des beginnenden Geschäftes nicht kümmern. Am nächsten Morgen reiste Elisabeth mit einer geschenkten Leier heim. Die in den nächsten Monaten erstarkende Beziehung erschreckte sie, sie suchte Abstand zu schaffen, um sich Zeit zu geben. Durch die Vermittlung von Marie Steiner nahm sie einen Vertrag nach Danzig an, ohne zu realisieren, dass sie die Bedingungen vielleicht nicht erfüllen könne. Dort angekommen fand sie sich zwischen sich bekriegenden Fraktionen und ohne einen Freund. Sie war bald erschöpft und halb verhungert. Ihre Eltern drängten sie, für Ferien heimzukommen. Zurückgekehrt fand sie, dass Lothar Gärtner ohne ihr Wissen bei ihrem Vater um ihre Hand angehalten hatte, die Einwilligung bekommen hatte und die Hochzeit abgemacht wurde. Als das Paar sich in Dornach niederlassen wollte, fand sie sich als Versagerin abgestempelt, eine Schande für die Anthroposophie und unerwünscht

im Eurythmiebetrieb am Goetheanum, da sie den Vertrag in Danzig gebrochen hatte. Schliesslich wurden sie von Bernard Lievegoed nach Holland eingeladen. Wegen verschiedenen Faktoren, so auch wegen der Abneigung dem Nazi-Regime gegenüber, kehrten sie erst 1936, nach dem Tod ihres Vaters, nach Deutschland zurück. Sie wollten wieder in die Schweiz, aber sie konnten die notwendigen Papiere nicht bekommen und so blieb die Familie im Nazi-Deutschland stecken – das erste Kind war fünf Jahre alt. Sie liessen sich im Hause der Mutter nieder, der dritte Versuch einer Leierwerkstatt fand im Keller seinen Platz.

Aber nun begann die Arbeit Früchte zu tragen. Lothar Gärtner legte die Meisterprüfung in seinem neuen Beruf als Leierbauer ab, seine Frau absolvierte Prüfungen im Leierspiel und begann am Konstanzer Konservatorium zu unterrichten. So wurde das neue Instrument den Normen der öffentlichen Anerkennung gemäss verankert. Edmund Pracht, Sissy Loudon und Elisabeth Gärtner gaben eine Anzahl von öffentlichen Leierkonzerten und führten so das Instrument in die allgemeine Musikwelt ein. Die Medien begannen aufzumerken und die Bestellungen fingen an zu fließen. Drei weitere Kinder trafen ein. Nur eine Woche nach der Geburt des letzten Kindes wurde Lothar trotz schlechter Gesundheit, die Nierenoperationen erforderlich machte, zu den Sanitätstruppen nach Russland einberufen. 3? Jahre musste Elisabeth mit den drei Söhnen und der Tochter mit der Hilfe der Mutter alleine durchkommen. Dreimal hat die Geheimpolizei das Haus durchsucht, denn sie waren als Anthroposophen bekannt, doch in Notfällen erwies sich Elisabeth als wachsam und schlau und so mussten sie mit leeren Händen abziehen. Als qualifizierte Lehrerin hatte sie das Recht und erkämpfte es, ihre eigenen Kinder, insbesondere die drei kleinen, in den ersten Schuljahren selbst zu unterrichten. Nach dem Krieg kehrte ein noch kränklicher Mann zurück. Er war durch die Kriegserlebnisse und Grausamkeiten seelisch schwer belastet. Er musste mit der Leierwerkstatt zum vierten Mal neu anfangen, um den Unterhalt der Familie und die Kosten des wieder möglichen Waldorf-Unterrichts zu verdienen. All dies brachte auch Elisabeth schwere Lasten.

Nach der Abreise des Ältesten nach Schottland zog sie mit ihren drei Kindern nach Stuttgart, um ihnen in den zehn Jahren, während sie die Waldorfschule besuchten, ein Heim zu bieten. Um verdienen zu helfen, unterrichtete sie Eurythmie und Leierspiel. Beim Leierunterricht versuchte sie, ihre vergangenen Erlebnisse und Einsichten über Licht und Dunkel, Farbe und Bewegung in musikalische Erfahrung zu übersetzen. Sie versuchte, soweit wie möglich keine speziellen Techniken und Theorien zu unterrichten. Sie wollte dem Schüler bewusste Selbstbeobachtung, das Erfühlen und Erfassen der eigenen musikalischen Aktivität vermitteln, ihn zur autonomen inneren Erfahrung anleiten. Sie erreichte in dieser Zeit einen ersten Höhepunkt hierin. Doch die Hindernisse waren nicht weit. Der allgemeine Erfolg brachte es mit sich, dass eine Anzahl Menschen Leier spielten und unterrichteten. Wieder einmal traten Fraktionen auf, entgegengesetzte Meinungen und auch soziale Unfähigkeit kamen ins Spiel. Dies führte dazu, dass sie für eine Reihe von Jahren nicht mehr mit der Leier arbeitete. In all diesen Jahren kümmerte sich ihre Mutter um ihren Mann. Seine Arbeit nahm zu, er musste erst in grössere gemietete Räume, schliesslich in grössere eigene Räume umziehen. Auch er kam in Schwierigkeiten mit den verschiedenen Fraktionen der Leierspieler, aber nun auch mit jenen, die anfangen, selbst Leiern zu bauen. Obwohl seine Bemühungen, sich anderen Initiativen anzupassen, zeitweise unglücklich verliefen, verdiente er die Ablehnung und Aggression nicht, die sein Lebenswerk bedrohte. Der Abstand und die noch immer ungelöste Beziehung zu seiner Frau und Partnerin war ihm keine Hilfe, die Ehe war am Rande des Zerbrechens.

Als die Kinder die Schule beendet hatten, fällt Elisabeth eine mutige Entscheidung. Sie bot an, zu ihrem Mann heimzukehren unter der einzigen Bedingung, nicht länger im Hause der

Mutter zu leben, so viel diese auch geholfen hatte. So konnten sie, abgesehen von der kurzen Zeit ganz an Anfang der Ehe in Dornach, nun, als sie 59 Jahre alt war, ein eigenes Heim bewohnen.

Obwohl ihr Mann sie aus seinem Geschäft herausgehalten hatte und sie darin so unkundig wie möglich hielt, ergab sich eine gute Zusammenarbeit in der anthroposophischen Gruppe. Schliesslich konnten sie wunderschöne, grosse Wohnräume mit Aussicht auf den ganzen Bodensee erwerben. 1979 starb Lothar Gärtner und hinterliess ihr die Leierwerkstatt, die durch Vergrösserung stark verschuldet war. Zum Glück konnte sie einige Jahre zuvor ihren Mann trotz anfänglichem Widerstand überreden, den jüngsten Sohn in das Geschäft hineinzunehmen. Der Sohn konnte das Vertrauen des Vaters durch seine Fähigkeit, die Instrumente weiterzuentwickeln und auch neue Modelle zu seiner vollen Zufriedenheit zu gestalten, gewinnen. Überraschender Weise entpuppte sich Elisabeth 74-jährig als fähige Geschäftsfrau, nahm wieder ihre Leierlehrtätigkeit auf und betreute die Kunden. Das Geschäft erstarkte und konnte auch die nachfolgende Wirtschaftsrezession überleben. Nach zehn Jahren brauchte es einige Überzeugungskraft, bevor sie sich zur völligen Übergabe des Geschäftes an ihren Sohn entschloss. Es musste ihr versichert werden, dass sie mehr getan hatte für das Geschäft ihres Mannes als man es von ihr erwarten konnte. Sie musste sich einen ziemlichen Ruck geben, um sich davon zu befreien, aber dies führte zu etwas völlig Unerwartetem.

Menschen, oft solche, die nichts mit Anthroposophie zu tun hatten, begannen sie in Krisensituationen ihres Lebens um Rat zu fragen und sie konnte helfen. Als ich sie darüber befragte, erzählte sie, dass unter jenen, denen sie helfen konnte, jemand war, durch den sie sich besonders bestätigt und anerkannt fühlte. Das gab ihr das Gefühl einer inneren Freiheit, die sie früher nicht erfahren hatte und die ihr nun ermöglichte, sich anderen Menschen und ihren Bedürfnissen zuzuwenden, ohne sie belehren oder sich zu stark einmischen zu wollen.

In späteren Jahren befasste sie sich mit der jüngsten Generation, spielte die Leier und erzählte Märchen in Kinderkrippen und Kindergärten und unterrichtete im Kindergärtnerinnenseminar.

Den äusseren Leistungen ihres Lebens gingen innere Kämpfe und Ergebnisse voraus. Ihre Kremationsfeier fiel auf den hundertsten Geburtstag von Lothar Gärtner und auf den 28. Todestag Edmund Prachts. Dies scheint ihre Treue zur Leier zu bestätigen und hervorzuheben. Zur Leier, die das Leben von diesen drei so verschiedenen Persönlichkeiten verband.

(Übersetzung aus dem Englischen von Jan Pohl)

TAGUNGEN DER SEKTION

11. -13.10.2002

Musik-Tagung der Kulturen in Dornach

8.-10.11.2002

Aus dem Geist die Kunst - Eurythmie für die Welt mit Th. Göbel und W. Barfod in Dornach

15. -17.11.2002

Arbeit zur eurythmischen Menschenkunde in Öschelbronn mit Th. Göbel und W. Barfod

22. -24.11.2002

Eurythmie-Projekt «*Begegnungen*». Verantwortlich: Werner Barfod

4. -6.1.2003

Tagung für Ausbilder an Eurythmie-Ausbildungen (auf Einladung)

6. -7.1.2003

Zusammenkunft der Eurythmieschulen im Verbund (nur auf Einladung).

Verantwortlich: Werner Barfod

17. -19.1.2003

Arbeitswochenende für Puppen-und Figurenspieler (auf Einladung).

Verantwortlich: Initiativkreis Sektionsarbeit Puppen-und Figurenspiel.

14. -16.2.2003

Eurythmie-Projekt «*Begegnungen*». Verantwortlich: Werner Barfod

21. -23.2.2003

Tagung für Musiker. Verantwortlich: Werner Barfod und der Vorbereitungskreis

7. -9.3.2003

Arbeit zur eurythmischen Menschenkunde in Dornach mit Thomas Göbel und Werner Barfod

14. -16.3.2003

Fortbildung der Eurythmie-Ausbilder

21. -25.4.2003

Öffentliche Eurythmie-Tagung «*Eurythmie lebt inmitten der Welt*»

zusammen mit der Pädagogischen Sektion und der Sektion für Sozialwissenschaften.

Verantwortlich: Vorbereitungskreis und die drei Sektionsvertreter

7. -11.5.2003

Tagung für Sprachgestalter und Schauspieler.

Verantwortlich: Werner Barfod und der Vorbereitungskreis

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

*Sektion für Redende und Musizierende Künste
Sektion für Sozialwissenschaften*

Aus dem Geist die Kunst- Eurythmie für die Welt

Eine Tagung für alle, die die Eurythmie kennen, die sie lieben und die sie kennenlernen wollen

8. – 10. November 2002 am Goetheanum

Heute leben in den Seelen drei Sehnsüchte, die in das Bewusstsein aufsteigen wollen. Diesen Sehnsüchten kommt aus dem Lärm der Zivilisation wenig entgegen, was sie erfüllen könnte. Es sind:

- Die Sehnsucht nach dem Geist
- Die Sehnsucht nach neuen Begegnungsformen
- Die Sehnsucht nach sozialer Gerechtigkeit für alle Menschen

Wenn die anthroposophische Bewegung eine Versuchsmethode des allgemein-menschlichen und der allgemeinen Welterscheinungen sein will (Rudolf Steiner, 19. VIII. 1923) muss sie auch offenbar machen, was die Wirklichkeit des Menschen und der Welt ist. Auf

dem Felde der durch Anthroposophie befruchteten Kunst kann das die Eurythmie so zeigen, als ob der übersinnliche Teil der menschlichen Wesenheit sichtbar wäre. Dann gibt sie eine Antwort auf die Sehnsucht nach dem Geist, wenn sie diese Tatsache der Vernunft zugänglich macht.

Die Eurythmie kann den Zuschauer zum Teilnehmer an der Offenbarung des Menschengeistes durch die Schönheit der Bewegung machen. Dann gibt sie eine Antwort auf die Sehnsucht nach neuen Begegnungsformen, wenn sich der Zuschauer mit ihr verbindet.

Auf sozialem Felde kann die Eurythmie im Alltag, in der Pädagogik, in der Therapie für alle Menschen in gleicher Weise heilsam wirken.

Dann gibt sie eine Antwort auf die Sehnsucht nach sozialer Gerechtigkeit, wenn sie den Menschen hilft, ihr Schicksal zu meistern.

Die Tagung soll die menschenkundlichen Grundlagen der Eurythmie vorstellen, Einblick in ihre Kunst und ihre Kunstmittel geben und ihre soziale Wirksamkeit am Beispiel der Heileurythmie zeigen.

Es ist die Aufgabe der drei Vorträge, in diese Problemkreise einzuführen.

Freitag, 8. November 2002

16.00 Uhr Anmelden / Sich-Begegnen in der Wandelhalle

17.00 Uhr Werner Barfod: Eurythmie mit praktischen Übungen

18.00 Uhr Werner Barfod: Demonstration zu eurythmischen Kunstmitteln

20.00 Uhr Thomas Göbel: Der übersinnliche Mensch und die Kulturseite seines Ätherleibes als eine Grundlage der Eurythmie

Samstag, 9. November 2002

- 09.00 Uhr Werner Barfod: Eurythmie mit praktischen Übungen
- 10.00 Uhr Werner Barfod: Demonstration zu eurythmischen Kunstmitteln
- 11.00 Uhr Thomas Göbel: Die Ganzheit der eurythmischen Kunstmittel und die eurythmische Darstellung der übersinnlichen Wesensglieder des Menschen mit anschließendem Gespräch
- 15.30 Uhr Thomas Göbel und Elisabeth Rieger: Heileurythmie mit praktischen Übungen
- 16.30 Uhr Thomas Göbel und Elisabeth Rieger: Demonstration zu heileurythmischen Kunstmitteln in der Therapie mit anschließendem Gespräch.
- 20.00 Uhr Goetheanum-Bühne: Luigi Pirandello «Sechs Personen suchen einen Autor»

Sonntag, 10. November 2002

- 9.00 Uhr Thomas Göbel: Die Organisation des Menschen: Das Nervensystem als Gestalter / Das Blutssystem als Vermittler / Das Stoffwechselsystem als Substanzbereiter und die therapeutische Eurythmie mit anschließendem Gespräch
- 11.00 Uhr Gespräch: Rückblick und Ausblick; Ende ca. 12.30 Uhr

Vorankündigung

Studien- und Forschungsarbeit für Eurythmisten

mit W. Barfod und Th. Göbel

15. – 17.11.2002 in Öschelbronn

Im Oktober 2001 beschäftigten wir uns mit den Seins-Zuständen der Seele, den sieben vom Ich geführten Seeleninhalten.

Inzwischen ist die Arbeit daran weitergegangen und es ergibt sich ein Bild vom Menschen, wach vom Ich ergriffen.

Der Vortrag vom 18. Dezember 1921, GA 209

«Der Mensch als Erdenwesen und Himmelswesen» führt uns tiefer in die menschenkundlichen Hintergründe der zwölf Seelenformen und der sieben Seinsinhalte. Auch die Koinzidenzen der Laute bekommen inzwischen eine Vertiefung. Die Wege der künstlerischen Anwendung werden deutlicher.

*Anmeldung bei E. von Laue
Forststr. 19, DE-75223 Niefern 2
Fax +49-7233-6 82 87*

Eurythmie lebt inmitten der Welt

Eurythmietagung am Goetheanum vom 21. – 25. April 2003

In der Überzeugung, dass Eurythmie Zukunft hat, in allen Lebensbereichen fruchtbar wirkt und auf die freudige Resonanz der Tagung «Eurythmie macht Schule» zu Ostern 2001 folgt zu Ostern 2003 die Tagung

«Eurythmie lebt inmitten der Welt».

Die sozialen Wirksamkeiten der Eurythmie sollen in den verschiedenen Tätigkeitsfeldern erlebbar gemacht werden durch Aufführungen, Arbeitsgruppen und Vorträge. Den Kernpunkt dieser Tagung bildet die Aufführung eines australischen Schöpfungsmythos, der von Schülern unterschiedlichen Alters, aus verschiedenen Ländern in den verschiedenen Sprachen eurythmisch zur Darstellung kommen wird.

Künstlerische Aufführungen, Demonstrationen, Darstellungen und Arbeitsgruppen geben die Möglichkeit, miteinander Eurythmie tätig zu erleben.

Das Bewusstsein der sozial wirksamen Kraft in der Eurythmie zu erleben und stärker werden zu lassen ist Motiv dieser Tagung, zu der wir Sie herzlich einladen.

Die Pädagogische Sektion, die Sektion für Sozialwissenschaften und die Sektion für Redende und Musizierende Künste veranstalten diese Tagung gemeinsam.

Eurythmie lebt inmitten der Welt
Tagung vom 21. – 25. April 2003 am Goetheanum in Dornach

Uhrzeit	Montag, 21.04.	Dienstag, 22.04.	Mittwoch, 23.04.	Donnerstag, 24.04.	Freitag, 25.04.
9.00 – 9.30			Künstlerischer Einklang in verschiedenen Sprachen		
9.30 – 10.30		Margarethe Solstad Aus dem Geiste der norwegischen Sprache	Annemarie Ehrlich Aufbau eines Übungsprozesses mit Demonstration	Paul Mackay Eurythmie und soziales Umfeld	Plenum
10.30 – 11.15			Pause		
11.15 – 12.30					
	Ab 15.00 Informationstisch:		Eurythmie in der Welt: Arbeitsgruppen / Kurse aus Pädagogik, Arbeitswelt und Kunst		Werner Barfod Der Mensch als Vokalwesen Eurythmie: „Zwölf Stimmungen“ von Rudolf Steiner Verantwortlich: Ursula Zimmermann
12.30 – 15.15			Mittagspause – Führungen		
15.15 – 16.15	Café in der Wandelhalle ab 15 Uhr geöffnet.	Schüler-Aufführungen vom Kindergarten bis zur Oberstufe	Forum im Grundsteinsaal	Schüler-Aufführungen vom Kindergarten bis zur Oberstufe	
16.15 – 17.00	16.15 Uhr Begrüssung. Anschliessend:		Pause		
17.00 – 18.30	Dr. Heinz Zimmermann Zu den Tierkreisqualitäten Eurythmie: „Zwölf Stimmungen“ von Rudolf Steiner Verantwortlich: <i>Ursula Zimmermann</i>		Eurythmie in der Welt: Arbeitsgruppen / Kurse aus Pädagogik, Arbeitswelt und Kunst		
18.30 – 20.15			Abendpause		
20.15 – 21.30	Eurythmie-Aufführung Goetheanum-Bühne und Eurythmeum Stüttgart: aus der 7. Symphonie von L. v. Beethoven. Freies Jugendorchester Leitung: Thomas Herzog	Beiträge aus den Eurythmiekursen für Erwachsene aus Spanien, Frankreich, Deutschland und der Schweiz	Australischer Schopfungsmythos: dargestellt mit Schülern aus verschiedenen Ländern in den jeweiligen Sprachen	Aufführung: Heteres Anschliessend: Bunter Abend	

Änderungen vorbehalten

Initiative für chinesische Eurythmie

Kishu Wong lädt die an der chinesischen Sprache und Eurythmie interessierten Eurythmisten ein, sich der Gruppe «Yuan» (das chinesische Wort für «Verbindung» oder «Ursprung») anzuschliessen, um an chinesischer Eurythmie u.a. zu arbeiten. Ein Programm für eine künftige Aufführung ist geplant. Zur Zeit besteht die Gruppe aus zwei Mitgliedern. Wir wollen uns 2- oder 3-mal im Jahr treffen, um zu üben und ein Auführungsniveau zu erreichen. Wünsche und Vorschläge der Teilnehmer sind willkommen.

Für weitere Einzelheiten:

Kishu Wong

41 Morris Road

Lewes, East Sussex BN7 2 AT, England

Tel/Fax: +44-(0)1273-47 66 43

e-mail: kishuwong@bushinternet.com

Eurythmie-Fortbildungskurse mit Annemarie Bäschlin 2003

7.-12. Juli

Tonheileurythmie für HeileurythmistInnen, HeileurythmiestudentInnen, Ärzte, Ärztinnen und MedizinstudentInnen

Kursort: CH-Aesch bei Dornach

17.-26. Juli

Grundelemente der Toneurythmie, Farbeurythmie (Annemarie Bäschlin), Sprachgestaltung und Lauteurythmie (Alois Winter)

Kursort: CH-Ringoldingen

28. Juli - 1. August

Englische Eurythmie; Farbeneurythmie; Malen

Kursort: CH-Ringoldingen

6.-10. Oktober

Tonheileurythmie für HeileurythmistInnen, HeileurythmiestudentInnen, Ärzte, Ärztinnen und MedizinstudentInnen

Kursort: CH-Ringoldingen

Nähere Auskunft erteilt:

*Annemarie Bäschlin, Ringoldingen
CH-3762 Erlenbach, Tel. +41-(0)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.

Bei allen Seminaren Auskunft/Anmeldung:

Frau Gisela Storto-Lanfer

Am Irscherhof 35, DE-54294 Trier

Tel +49-(0)651-3 40 53

Fax +49-(0)651-9 93 27 31

(Für das Seminar Frühjahr 2003 in Pforzheim:

Auskunft und Anmeldung:

Frau Hanna Dalhöfer

Vogelsangstrasse 68, DE-75173 Pforzheim,

Tel +49-(0)7231-2 37 92)

8.-10. November 2002

«KOSMISCHER TANZ DER EURYTHMIE: PLANETEN IN DEN ZEICHEN – STIER»

Wochenendseminar mit Robert Powell in Trier

13.-17. Januar 2003

«KOSMISCHER TANZ DER EURYTHMIE: PLANETEN IN DEN ZEICHEN»

Intensivkurs: die sieben Planeten in den Zeichen Krebs, Löwe, Jungfrau

Ankunft am Abend vom 12. Januar; Abfahrt nach dem Frühstück am 18. Januar

Ort: Saal der Sophien-Stiftung, Herzogstrasse 5a, DE-86981 Kinsau

20.-24. Januar 2003

«KOSMISCHER TANZ DER EURYTHMIE: PLANETEN IN DEN ZEICHEN»

Intensivkurs: die sieben Planeten in den Zeichen Krebs, Löwe, Jungfrau

Ankunft am Abend vom 19. Januar; Abfahrt nach dem Frühstück am 25. Januar

Ort: Saal der Sophien-Stiftung, Herzogstrasse 5a, D-86981 Kinsau

Kurssprache: Englisch (mit italienischer Übersetzung)

28.-30. März 2003

«KOSMISCHER TANZ/EURYTHMIE: PLANETEN IN DEN ZEICHEN – ZWILLINGE»

Wochenendseminar mit Robert Powell in Trier

Kurse mit Annemarie Ehrlich 2002/2003

8.-10. Nov: AT-Graz «Schulentwicklung, für Eltern, Lehrer und Schüler»

Anmelden bei:

H. Piber

Weizbachweg 12a, AT-8045 Graz

15.-17. Nov: AT-Wien «Gleichgewicht finden im Ich, zum Andern, zur Umwelt»

Anmelden bei:

Uta Guist

Wöbergasse 21, AT-1230 Wien

18.-22. Nov: CZ-Prag «Erneuerung der Pädagogik» – Toneurythmie

Anmelden bei:

Karolína Kubešová

Mendelova 543, Praha 4 CZ-14900,

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

3.-5. Jan: CH-Bern «Die 7 Rhythmen des Grundsteinspruches von R. Steiner»

17.-19. Jan: CH-Bern «Die 7 Rhythmen des Grundsteinspruches von R. Steiner»

Anmelden bei:

Heidi Müri

Grubenweg 2, CH-3422 Alchenfluh

Tel. +41-(0)34-445 39 76

15.-18. Feb: UK-Stroud «Can we learn und become creative through Eurythmy?»

Anmelden bei:

J. Elgrably

Flat C, Thrupp House

Grunhouse Lane, Stroud GL5 2DD

Tel/Fax +44-(0)1453-75 53 70

21.-22. Feb: DE-Alfter «Zusammenarbeit»

22.-23. Feb: DE-Alfter «Wie werde ich kreativ mit den pädagogischen Übungen von R. Steiner»

Anmelden bei:

S. Deimann

Roisdorferweg 23, DE-53347 Alfter

7.-9. März: DE-Stuttgart «Selbstmanagement-Übungen mit Stab und Kugel»

Anmelden bei:

E. Brinkmann

Tel. +49-(0)711-24 78 77

Fax +49-(0)711-23 28 76

21.-22. März: SE-Järna «Personalentwicklung durch Eurythmie»

22.-23. März: SE-Järna «Wie können wir zusammen kreativ werden?»

Anmelden bei:

K. Karlsson

Haganäs, SE-15395 Järna

28.-29. März: FI-Helsinki «Führen, geführt werden, Selbstführung»

29.-30. März: FI-Helsinki «Entwicklung der Kreativität an den pädagogischen Übungen»

30./31. März, 1. April: FI-Helsinki «Transformation»

Anmelden bei:

Riitta Niskanen

Vanha Hämeenlinnantie 11 a

FI-06100 Porvoo

Tel. +358-19-58 52 46

4.-5. April: DK-Kopenhagen: «Zusammenarbeit»
 5.-6. April: DK-Kopenhagen: «Wie werden wir kreativ an den pädagogischen Übungen von R. Steiner»

Anmelden bei:

E. Halkier-Nielsen

Ordrup Jagtvej 6, DK-2920 Charlottenlund

Tel. +45-3964-11 08

30. Mai – 1. Juni: DE-Weimar «Wie werden wir kreativ zusammen; Wie finden wir neue Übungen?»

Anmelden bei:

H. Arden

Am Weinberg 42, DE-99425 Taubach

Tel. +49-(0)36453-7 48 11

Fortbildungen, Intensivkurse und eine künstlerische Arbeit für Jugendliche an der Eurythmie Schule Hamburg

Fortbildung

8. – 10. Oktober 2002

Werner Barfod zum Thema:

Entwicklung einer eurythmischen Menschenkunde anhand des 10. Lauteurythmievortrages von Rudolf Steiner

Anmeldung bis zum 30. September 2002

1. – 2. März 2003

Carina Schmid zum Thema:

Ausdrucksmöglichkeiten der Füße, der Hände und des Kopfes

Anmeldung bis zum 24. Februar 2003

Intensivkurs für Laien

Eurythmiearbeit für 20- bis 100-Jährige

jeweils samstags 10.00 – 17.00 Uhr inklusive Mittagsimbiss

1) 28.09.2002 Tatjana Belskaja und Matthias Bölts – Dur und Moll

2) 26.10.2002 Tanja Masukowitz – Farben

3) 30.11.2002 Tatjana Belskaja und Matthias Bölts – Ton und Intervall

4) 25.01.2003 Stefan Hasler – Melodie

5) 22.02.2003 Stefan Hasler – Rhythmus

6) 29.03.2003 Tanja Masukowitz – Lautqualitäten

Eine Anmeldung ist erforderlich

Jugendeurythmieensemble

Eine künstlerische Arbeit für Jugendliche (16- bis 20-Jährige)

Die Arbeit findet montags von 17.00 – 18.30 Uhr statt vom 2. September 2002 bis zum 5. April 2003.

Die Arbeit wird durch eine Abschlussauf-führung abgerundet.

Leitung des Ensembles: Stefan Hasler mit Raphaela Staguhn und Karl Johannes Weik

Eine Anmeldung ist erforderlich.

Weitere Informationen zu den angebotenen Kursen erhalten Sie im Sekretariat der Eurythmie Schule Hamburg, an welches Sie bitte auch die Anmeldungen senden.

Eurythmie Schule Hamburg

Mittelweg 12, DE-20148 Hamburg

Tel. +049-(0)40-44 51 06

Fax +49-(0)40-45 61 59

Bitte diese Tagung bei Jugendlichen bekannt machen !

«Jugend in Bewegung...»

2. – 6. Januar 2003 am Goetheanum

Jugendtagung für Eurythmie und Sprachgestaltung

Hast Du jemals gefragt:

Eurythmie, was soll das?

Sprachgestaltung, wozu ?

Oder gedacht:

Wenn es nur keine Eurythmie gäbe, so wäre die Schule in Ordnung.

Oder:

Die Eurythmie und Sprachgestaltung sind in der breiten Öffentlichkeit weder

bekannt, noch anerkannt, wieso sollte es dann für mich von Interesse sein? Eurythmie ist doch kein Abi-Prüfungsfach, was soll ich also damit?

Hast Du Dir einmal gewünscht, mit anderen zusammen, die die Eurythmie oder Sprachgestaltung gern haben, an einem Stück zu arbeiten?

Eine Tagung für Fragen, Impulse, Entdeckungen und vor allem, «ernsthafter Spass» mit den Künsten: Eurythmie und Sprachgestaltung.

Veranstaltet von der Sektion für das Geistesstreben der Jugend und dem Kairos Zentrum in Zusammenarbeit mit der Sektion für Redende und Musizierende Künste und der Pädagogischen Sektion.

Das Tagungsprogramm ist erhältlich über: www.jugendsektion.org oder das Tagungsbüro am Goetheanum. Für weitere Fragen und Informationen sind wir zu erreichen über:

*Jugendsektion Vorbereitungskreis:
Florian Schaller, Bevis Stevens
Tel. +41 (0)61 706 43 91*

Pädagogische Berufsausbildung für Eurythmisten in Wien

vom September 2002 bis März 2003

Dieser Kurs ist gedacht als Begleitung in den Berufseinstieg. Die Arbeitsweise wird praxisorientiert in der Form stattfinden, dass in sieben Intensivblöcken die Arbeitsinhalte dargestellt und Korrekturen vorgenommen werden, die eigentliche Arbeit an bestimmten praktischen Aufgabestellungen in der Zwischenzeit – in Kleingruppen oder alleine – durchgeführt werden soll. Eine Begleitung der Unterrichtssituationen vor Ort ist dabei vorgesehen. Deshalb ist es notwendig, dass die Teilnehmer ihre Erfahrungen und Fragen

so ausarbeiten, dass sie in das Seminar eingebracht werden können. Bereits Erprobtes oder auch Unsicheres soll dann zu den jeweiligen Situationen dargestellt und besprochen werden, so dass sich daraus neue Lernerfahrungen ergeben. Um sich im Führen von Gruppen zu schulen, wird jeweils eine Kleingruppe (Steuergruppe) für einen Tagesablauf verantwortlich sein.

Inhalte

- Die Methodik-Didaktik des Eurythmieunterrichtes, der Aufbau der Stunde
- Die Arbeit an der Menschenkunde – die Arbeit in den jeweiligen Lebensjahrsiebten, sowie der Ansatz der meditativ erarbeiteten Menschenkunde
- Anknüpfungspunkte an den Lehrplan der Waldorfschule, wie auch Anknüpfungspunkte in einem Betriebs- und Prozessgeschehen
- Die Eurythmie im Gesamtorganismus – Bewusstseinsbildung in den verschiedenen Gremien
- Ansätze zum Unterricht in der Sonderpädagogik (Heilpädagogik)
- Die Gestaltung von Feiern und Abschlüssen
- Die eigene Schulung – hygienische Aspekte

Termine der Blockkurse

- 26. – 29. September
- 10. – 13. Oktober
- 14. – 17. November
- 5. – 8. Dezember
- 16. – 19. Januar
- 13. – 16. Februar
- 20. – 23. März

Kosten Euro 500.-

Tagungsort Tilgnerstr. 3, 1040 Wien

Anmeldung:

Arbeitsgruppe Eurythmie Österreich

Walter Appl

Fischhornstr. 21, AT-5020 Salzburg,

Tel/Fax +43-(0)662-82 10 35 oder

walterappl@i-one.at

Masterclass-Festival-Woche vom 24.-30 März 2003 in Den Haag (in Vorbereitung)

*Jurriaan Cooman, Performing Arts Services,
Basel*

Vormittage (workshops):

- Vorbereitung des Bewegungs-Instrumentes, Technik und Energie-Arbeit
- Spiel, Fähigkeit zum Ensemble
- eurythmische (Vor) Übungen

Dozenten: u.a. Cecilia Bertoni, Gia van den Akker, Philip Beaven, Brigitte Reepmaker

Nachmittage:

offene Proben, Einblicke in die Werkstatt von verschiedenen Projekten, u.a. Fundevogel, Birgit Hering, Gail Langstroth, Hans Wagenmann

Coaches: u.a. Werner Barfod, Luuk Utrecht, Michael de Roo, Leonore Welzin, Philip Beaven

Abende:

Referate zu: Dramaturgie, Regie, Choreografie, Eurythmie

Referenten: u.a. Leonore Welzin, Werner Barfod, Ernst Reepmaker, Kjell-Johan Häggmark

Nachbesprechungen

am Wochenende:

Aufführungen u.a. der Masterclasses und Ensemble Silt, Den Haag

Workshops

Gespräche zu brennenden Fragen

Vortrag von Luuk Utrecht: *Die Stellung der Eurythmie in der Tanzgeschichte*

Ort: Theater de Regentes, Den Haag

Information:

*Pass, Performing Arts Services
Postfach, CH-4001 Basel
Tel + 41-(0)61-263 35 35
www.pass.perfarts.ch
contact@pass.perfarts.ch*

Schuleurythmie-Fortbildung mit Sylvia Bardt in Witten

vom 21. bis 23. März 2003

Elke Auer, Christhild Sydow, DE-Witten

Üben und Erfahrungsaustausch zu:

1. Wie können wir die Kinder – ihrem Alter entsprechend – zum lebendigen Durchfühlen ihrer Bewegungen in der Gestalt und im Raum führen?
2. Welche altersgemässen Wege zum selbständigen eurythmischen Gestalten suchen und finden wir im Unterricht der Oberstufe?

Wir möchten diesmal auch interessierte Klassenlehrer, Fachlehrer und Eltern zu bestimmten Zeiten in unsere Zusammenarbeit einbeziehen.

Tagungsbeitrag zum Selbstkostenpreis, d.h. er verringert sich mit der wachsenden Zahl der Teilnehmer.

Unterkunft bei Schullehrern kann vermittelt, gemeinsame Mahlzeiten können vorbereitet werden.

Tagungsort:

Rudolf Steiner Schule Witten, Billerbeckstr. 2

Information und Anmeldung:

Elke Auer

Kleff 58, DE-58455 Witten

Tel/Fax +49-(0)2302-27 50 12

Pädagogische Ausbildung zum Eurythmielehrer

Studienjahr 2002 / 2003

Freie Hochschule Stuttgart, Seminar für Waldorfpädagogik

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

Praxisnähe und Selbständigkeit sollen als Basis für starke Eigenverantwortlichkeit dienen.

Der *Gesamtstudienplan* beinhaltet:
 Anthroposophische Menschenkunde
 Lehrplanaufbau sowie Methodik und Didaktik des Eurythmieunterrichtes
 Erarbeitung eigener Unterrichtsbeispiele
 Eurythmisch-Künstlerisches Üben
 Sprachgestaltung
 Musik
 Praktika

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

Trimester – Unterstufe
 Seminarkurs 09.09.-18.10.2002
 Praktikum 04.11.-22.11.2002
 Seminarkurs 25.11.-20.12.2002

Trimester – Mittelstufe und Kindergarten
 Praktikum 07.01.-31.01.2003
 Seminarkurs 03.02.-11.04.2003

Trimester – Oberstufe
 Praktikum 28.04.-16.05.2003
 Seminarkurs 19.05.-04.07.2003

Dozenten

Eurythmie: Sylvia Bardt, Rosemaria Bock, Karin Unterborn, Ruth Ziegenbalg-Diener
Menschenkunde durch Dozenten des Seminars für Waldorfpädagogik

Musik: Stephan Ronner

Sprachgestaltung: Jochen Krüger

Kursbetreuerin: Karin Unterborn

Anfragen und Bewerbungen:
 Freie Hochschule Stuttgart
 Seminar für Waldorfpädagogik
 Haussmannstrasse 44 A
 DE-70188 Stuttgart
 Tel +49-(0)711-21 09 40

Eurythmée Paris-Chatou

Beginn des ersten und dritten Ausbildungsjahres am 17. September 2002

Wochenend-Kurse für Laien:

- La couleur et les sonorités de l'alphabet
 - La clair-obscur dans la musique
 baroque, romantique et moderne

18.-20. Oktober 2002 / 15.-17. November
 2002 / 17.-19. Januar 2003 / 28. Feb, 1./2.
 März 2003 / 28.-30. März 2003

jeweils Freitag 18.30 Uhr bis Sonntag 13.00
 Uhr

Unterbringung im Eurythmeum ist möglich.

Eurythmie française und Französische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart

Poesie – Musik – Malerei – Plastik – Architektur

3wöchiger künstlerischer Fortbildungskurs für Eurythmisten vom 10. – 28. März 2003

Hélène Oppert – Laut-, Jehanne Secretan – Ton-Eurythmie (Formen von Rudolf Steiner)

François de Barros, Architekt: visites de Musées (Louvre, Orsay, Beaubourg, Chartres)

Benoît Journiac – Musik-Analysen:

Dutilleux, Debussy, Ravel, Couperin...

Anmeldung und Informationen:

L'Eurythmée

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

Tel/Fax +33-(0)1-30 53 47 09

Email: eurythmee@wanadoo.fr

www.chez.com/eurythmee

Fortbildungskurs in Tonerhythmie am Goetheanum

mit Dorothea Mier (USA)

am 2./3. Januar 2003

An dem Kurs können ausgebildete Eurythmisten und Eurythmie-Studenten im Abschlussjahr teilnehmen. Es werden die Stilelemente aus den Grundelementen heraus, z.B. bei Haydn und Schumann, behandelt.

Beginn 2. Januar 2003, 10.00 Uhr bis 3. Januar 2003, 17.00 Uhr im Holzhaus.

Kosten CHF 120.-, Studenten CHF 60.-

Anmeldeunterlagen:

Tagungsbüro am Goetheanum, Postfach,
CH-4143 Dornach 1
Tel. +41 61 706 44 44, Fax +41 61 706 44 46

SPRACHE

Michael Tschechow Schauspielseminar

CH-Basel / DE-Freiburg

Einjähriges Grundstudium

Herbst 2002 – Sommer 2003

Wochenendkurse / berufsbegleitend

Termine der drei Trimester
(9 Wochenendseminare)

Basler Zyklus:

20.-22.09.	25.-27.10.	22.-24.11.2002
17.-19.01.	14.-16.02.	21.-23.03.2003
04.-06.04.	23.-25.05.	13.-15.06.2003

Freiburger Zyklus:

27.-29.09.	18.-20.10.	29.11.-1.12.2002
24.-26.01.	07.-09.02.	14.-16.03.2003
11.-13.04.	16.-18.05.	27.-29.06.2003

Intensiv-Wochenende:

04.-06.07.2003 in Freiburg

Zeiten jeweils:

Freitag 18.30 – 21.00 Uhr

Samstag 9.30 – 19.00 Uhr

Sonntag 9.30 – 13.00 Uhr

Seminarräume:

Basler Zyklus

Rudolf-Steiner-Schule Basel

Jakobsbergerholzweg 54 (Tram Nr. 16)

Freiburger Zyklus

Freie Waldorfschule Merzhausen

Dorfstr. 2, Ende Bushaltestelle Linie 10

Informationen/Anmeldung:

Basler Zyklus:

Jürg Schmied, Theater die Schwelle
Apfelseestr. 93, CH-4143 Dornach

Tel/Fax +41-(0)61-701 33 70

oder Tel. +41-(0)61-381 28 03

Freiburger Zyklus:

Frank Schneider

theatron freie bühne freiburg

Reiterstrasse 17, DE-79100 Freiburg

Tel/Fax +49-(0)761-40 68 32

Neue Performance von Circle-X Arts, London

*Die Illusionen des Theaters im Streit
mit den Elementen*

Die letzten Produktionen, in denen die italienische Choreographin und Performerin Cecilia Bertoni und der britische Schauspieler und Regisseur Christopher Marcus mitgewirkt haben, waren alle sehr unterschiedlich und hatten doch eine gemeinsame Unterschicht: *Mithras, Kaspar Hauser, Black Earth und Walk the Talk*. In allen ging es mit um die Frage, wie der Raum des Eurythmisten und Schauspielers verschieden gebraucht und gestaltet wird. Wenn es

sich am Anfang noch um mehr traditionelle Formen in der Dastellung von Eurythmie und Schauspiel handelte, ist es mit *Walk the Talk* zu einem viel freieren Performance-Charakter gekommen. Als Gestaltungsmittel dazu kamen seit Black Earth Video, Projektionen und Klangexperimente. In «70% H_2O » kommen jetzt neue Elemente hinzu... Wasser tröstet, gibt Geborgenheit, macht schwerelos, hilft vergessen. Wasser bedroht, zerstört, begräbt, tötet. Im Element Wasser drücken sich einige der Urängste des Menschen aus, von der Geburt bis zum Tod. Genau dort setzt die Performance «70% H_2O , ... and don't forget your penguins» an.

Ausgangspunkt für die rasch aufeinander folgenden Szenen ist die Geschichte Noahs: Ein Mann allein mit den Tieren auf dem Meer der Sintflut, ohne Zeit, ohne Richtung. Woher kommen wir, und wo gehen wir hin? Was wird von uns bleiben? Warum wollen wir eigentlich überleben? Denn einsam sind wir sowieso.

«Ich war da und habe auf Dich gewartet. Du hörtest mich nicht. Ich stand neben Dir, Du wolltest mich nicht. Eins werden mit Dir – ich vermisste Dich nicht mehr.»

Das Wasser wird zur Brücke zwischen der irdischen und der göttlichen Sphäre, zwischen Leben und Tod, zwischen Freiheit und Angst, zwischen Einsamkeit und Vereinigung. Die Performance bewegt sich im Spannungsfeld dieser existenziellen Gegensätze und versucht, den Menschen, der sich allein, in Einsamkeit, darin zurechtfinden muss, zu ergründen. Am Ende bleibt nichts ausser der Erinnerung, das Wasser verwischt alle Spuren.

Die Inszenierung ist ein poetisches Mosaik aus Bildern, Handlungsfragmenten, Bewegung und musikalischen Zwischenspielen, die assoziativ miteinander verbunden sind. Dazu stossen die Materialien und Techniken der bildenden Künstlerin Ivon Oats – Farben, Pigmente, Papier, Tinte, Pinsel. Oats schafft auf der Bühne Oberflächen, die sich mit Klang, Bewegung, Licht und Wort Schicht

um Schicht zu einem multimedialen Text zusammenfügen. Im Publikum erfahren wir die Dingwelt, wie wir sie kennen, in neuen, tief berührenden Dimensionen.

In einer erneuerten Zusammenarbeit führt die Niederländerin, Saskia Mees, Regie. Die südafrikanische Künstlerin Ivon Oats arbeitet zum ersten Mal mit Circle-X Arts zusammen. *Die Premiere findet am 27. September 2002 im Forum Theater Stuttgart statt.*

Weitere Aufführungen 2002:

28./29. Sept, und 2./3. Okt, Forum Theater Stuttgart, DE

10./11. Okt, Gare du Nord, Basel, CH

23./24. Okt, Orangerie Köln, DE

26./27. Okt, Theater im Depot, Dortmund, DE

31. Okt, und 1./2. Nov, Theater de Regentes, Den Haag, NL

6./7. Nov, Kabelfactory, Helsinki, FI

9. Nov, Kulturhuset Järna, SE

13.-25. Nov, Probebühne der Schaubühne, Berlin, DE

weitere Informationen unter:

www.pass.perfarts.ch

Tel. +41-(0)61-263 35 35

Fax +41-(0)61-263 35 40

Eingedunkelt – Lyrik von Paul Celan

Ensemble DerTurm

Feb. 2003, Bremen/Kulturzentrum Schlachthof

5./6. März 2003, 20.00Uhr, Stuttgart/Wilhelma Theater

Dialogisch-szenische Aktion

Mitwirkende:

Klas Diederich: Sprecher, Choreographie, Dramaturgie

Claudia von Knorr: Bewegung, Eurythmie, Konzeption

Kontakt: C.v.Knorr

Tel. +49-(0)711-47 26 51

MUSIK

Arbeitstage für Musiker

«Spärenharmonie und Stimmton»

Tagung der Musikvereinigung Orpheus e.V.
Heimstr. 13, DE-74592 Kirchberg
Tel/Fax +49-(0)7954-97 01 67

Musikalische Skalen und ihr Zusammenhang mit dem platonischen Weltenjahr

Abendvortrag mit Georg Glöckler

mündlich überliefert aus Wien: «... die schönsten Lieder hat kein Mund je gesungen, kein Ohr je gehört...»

Wird die ursprünglich übersinnliche Musik hörbar, ergießt sie sich in Raum und Zeit. Ihr Zusammenhang mit dem grossen Zeitraum von 25920 Jahren, dem platonischen Weltenjahr (während dieser Zeit wandert der Frühlingspunkt der Sonne durch alle zwölf Tierkreiszeichen), und die dazu im Verhältnis stehenden Tonhöhen sollen bei dieser Tagung durch den Vortrag von Georg Glöckler besprochen und durch Hörbeispiele anschaulich gemacht werden. Ausserdem findet nachmittags ein Workshop statt, bei dem singend und hörend die Wirkung von verschiedenen Kammertönen in drei Stimmungen erlebt werden kann.

26. Oktober 2002 in DE-Freiburg
Ort wird noch bekannt gegeben

15. Februar 2003 in DE-Kirchberg
Saal der Sozialtherapeutischen Gemeinschaften

jew. von 17.00 bis ca. 22.00 Uhr
Tagungskarte EUR 10,- / EUR 5,- ermässigt

Zur Musikertagung 21.-23. Februar 2003 und dem folgenden Jahr

Die Musikertagungen der letzten Jahre haben versucht, schwerpunktmässig zentrale Themen in den Mittelpunkt zu stellen und dabei hat sich im Rückblick ein organischer Aufbau ergeben: der Gesang (1998), die Instrumente (1999), die Erweiterung der Tonordnungen (2000) und Anthroposophie als Quellort des Komponierens (2002). Im Hinblick auf die Tagung 2003 stellte sich uns im Vorbereitungskreis zunächst kein zentrales musikalisches Thema in den Vordergrund. So entschlossen wir uns, das Thema der Initiative zum Anliegen zu machen und schrieben an alle Sektionsmitglieder mit der Bitte um Anregungen, bzw. Vorschläge aus der eigenen Arbeit. Knapp 20 Antworten kamen, von denen etwa die Hälfte konkrete Vorschläge brachten. Wir wollen nun ohne Zeitdruck versuchen, diese Anregungen thematisch zu koordinieren und auch durch Initiativen solcher, die sich nicht gemeldet haben zu ergänzen, um Gesichtspunkte zu einer Initiativtagung im Februar 2004 zu finden. Schon für die kommende Musikertagung 2003 haben wir versucht, Anregungen aufzugreifen und fruchtbare Arbeitsbedingungen zu gestalten, wobei man davon ausgehen muß, daß die finanzielle Situation gegenwärtig sehr eng ist und eine Verbesserung der Lage sehr großen Einsatzes bedarf. Das gilt schon für die kommende Tagung.

Für diese Tagung vom 21.-23.02.2003 haben wir uns entschlossen, als zentrales musikalisches Phänomen Dur und Moll in den Blickpunkt zu stellen – und zwar im Sinne von Goethes Tonlehre als «Urphänomene» im Musikalischen, als Urpolarität von Gesten, Gebärden, welche als zusammenziehende und ausdehnende Kräfte in allen Künsten da sind. In verschiedenen Epochen bis zur Gegenwart hin – im klassischen Dur – Moll, oder z.B. bei Bartok und Kodaly, bei Viktor

Ullmann, und insbesondere auch bei den von Kathleen Schlesinger wiederentdeckten, bzw. rekonstruierten frühgriechischen Skalen – kann gleichzeitig und dadurch vertieft diese Polarität angeschaut und erlebt werden. Wenn man sich mit dem Gedanken anfreunden kann, daß die Musik im 20. Jahrhundert einen Todesprozeß durchlaufen hat und alles musikalische Erleben nun neu aus dem Bemühen und Üben des Einzelnen entstehen kann, liegt hier ein ernsthaftes Arbeitsfeld. Im Hintergrund eines solchen Bemühens steht auch der Toneurythmiekurs, insbesondere der 1. Vortrag über die Vokale und das Erleben von Dur und Moll, sowie die plastische Gruppe Rudolf Steiners. Die Tagung wird sich in Referate, Demonstrationen, Übungen und Konzertaufführungen gliedern.

Wenn wir mit der kommenden Musikertagung bereits in Richtung von Initiativen und individuellen Darstellungen steuern und dazu ein zentrales Thema in den Mittelpunkt gestellt haben, kann das den verschiedenen Initiativen, die sich bereits gemeldet haben, als erster Treffpunkt für unseren Gedankenaustausch dienen. Es ist Anliegen, daß zu den bestehenden Initiativen und Orten sich mit der Zeit weitere bilden und sich alle Initiativen zu einer aktiven Art des Austauschs und der Gesprächsarbeit zusammenfinden. Das wird Leben in die Sektionsarbeit bringen und hilft, uns gegenseitig wahrzunehmen. Wer sich für bestimmte Themen verantwortlich fühlt, ist gebeten, seine Themen, wenn möglich, schriftlich und elektronisch zugänglich zu machen (Arbeitsthemen, woran in Gruppen oder alleine gearbeitet wird) und diese bitte an die Sektionsleitung und an Gotthard Killian (killian@tiscalinet.ch) zu senden, damit sie mitgeteilt werden können.

Für den Vorbereitungskreis
*Werner Barfod, Marcus Gerhardts,
 Gotthard Killian, Michael Kurtz*

PUPPENSPIEL

Vorankündigung
Puppenspiel-Tagung

22. – 25. Mai 2003

Vorträge: Michaela Glöckler / Werner Barfod
 Aufführungen, Gesprächs- und Arbeitsgruppen

Auskunft:
M. Lüthi, Abteilung Puppenspiel
Goetheanum, CH-4143 Dornach
Tel. +41-(0)61-706 43 49
Fax +41-(0)61-706 43 22
puppenspiel@goetheanum.ch

BUCHBESPRECHUNGEN

«Exercices d'Art de la Parole» von Evelyne Guilloto

Erste ausführliche Sammlung französischer Sprachgestaltungsübungen mit Anleitungen in einem Band.

Serge Maintier, Stuttgart

Ein umfangreiches Buch über französische Sprachgestaltung hat unsere Kollegin Evelyne Guilloto aus Chatou bei Paris geschrieben und herausgegeben. Dieses Buch wurde von vielen Französischlehrern aus den Waldorfschulen sehnlich erwartet.

Wer konnte dieses Werk schreiben, wenn nicht Evelyne Guilloto: sie hat die meisten praktischen Ausbildungserfahrungen in der französischen Sprache der letzten 20 Jahre! Sprachgestalterin, in Dornach ausgebildet, jahrzehntelang Sprecherin am «Eurythmée» (Eurythmieschule und -Bühne), heute weiterhin Dozentin an der Waldorflehrerausbildungsstätte: Institut Rudolf Steiner in Chatou. Sie kommt regelmäßig seit 1980 zu Sprachlehrrer tagungen nach Deutschland, insbesondere zur großen «Semaine Française» (französische Woche) auf dem Methorst.

Dieses Buch ist Marcel Altmeyer (1901-1981) gewidmet und zu seinem 100. Geburtstag erschienen! «Chaque chose en son temps!» sagt man auf Französisch: jedes Ding zu seiner Zeit.

Mehrere Sprachgestalter (Schweizer wie Franzosen) haben seit 1930 den künstlerischen Impuls der Sprachgestaltung nach Frankreich gebracht, gepflegt und weiterentwickelt. Aber nur Marcel Altmeyer hat offenbar die Sprachgestaltung ausführlich und methodisch konsequent aufgearbeitet. Er hat in Dornach Eurythmie studiert, dazu Sprachgestaltung bei damaligen großen Schauspielern und Sprachgestaltern, vor allem bei Kurt Hendewerk und Gertrud Red-

lich. Mit Marie Steiner übte er für das Sprechen zur französischen Eurythmie.

Nach dem zweiten Weltkrieg übersiedelte Marcel Altmeyer nach Frankreich und nahm Unterricht bei George Leroy, der Schauspieler, Sprecherzieher und Dozent am Conservatoire der Comédie Française war. Leroy entwickelte und schrieb eine sehr fundierte und sprachkünstlerische Methode (Grammaire de diction française).

Evelyne Guilloto hat mit Marcel Altmeyer noch die 16 letzten Monate seines Lebens künstlerisch gearbeitet. Sie nahm dadurch seinen reichen «Erfahrungsschatz» auf und pflegte ihn weiter. Sie erfüllt mit dem Erscheinen ihres Buches Wunsch und Vorhaben dieses Pioniers.

Es ist ein umfangreiches Buch (300 Seiten!) in Anlehnung an «Methodik und Wesen der Sprachgestaltung» von Marie und Rudolf Steiner (Hrsgb. Edwin Froböse) geschrieben. Das Grundgerüst dieses Werkes besteht also aus einer Nachschaffung der Sprachübungen Rudolf Steiners in den Übertragungen Marcel Altmeyers.

Der Hauptteil der Übungen kommt jedoch durch die neuen Schöpfungen, die die Eigenschaften der französischen Sprache zu erfassen versuchen (Umlaute, Nasallaute, etc.), viele Laute, die im Deutschen nicht vorkommen. Rudolf Steiner regte an, neue Übungen zu schaffen!

Der Aufbau der Methode ist klar und deutlich. Er geht von Haltung, Atmung, Stimme, Artikulation über Seelenrichtungen und -Kräfte, Mantren, poetische Beispiele bis zum Aufbau eines Textes. Dazu kommen noch alle Übungen Altmeyers und die «Redlich Folge» mit den Entsprechungen zwischen Deutsch und Französisch.

Evelyne Guilloto hat mit großer Sorgfalt viele neue Übungen von französischen Sprachgestaltern zusammengestellt und eingefügt.

Es sind ca. 400 Übungen gegenüber den 80 Übungen Rudolf Steiners.

Die Französischlehrer der Waldorfschulen werden sich auf diese Fülle der Übungen freuen. Es ist zu hoffen, daß auch Schauspieler und Logopäden in Frankreich dieses Buch noch entdecken werden. Für die zweite Auflage sollte man kleine Verbesserungen, genauere Erläuterungen einiger Übungen und künstlerischere Zeichnungen, dazufügen.

Evelyne Guilloto hat auch einen zweiten Band von 400 Seiten bereits geschrieben: «Logos, Poésie, Art de la Parole». Es ist eine Sammlung von Gedichten und Texten mit Erläuterungen zu den Gattungen Lyrik, Epik, Dramatik sowie zum Umgang mit Rezitation und Deklamation. Dieser Band wird demnächst erscheinen.

Zu bestellen bei: Académie d'art de la parole; 3, rue des Chênes; F-78110 Le Vésinet; Tel/Fax +33-(0)1-30 53 40 02

Friedenstanz – Anapäst „i e e u – o ö“

Von den Wiesen und Wegen erhebt sich ein Duft

Glockenton

Läutet schon.

Es durchfliegt eine helfende Elfe die Luft

Und so rot

Blüht der Moh'n.

Sitzt ein winziger Zwerg tief im Berg ohne Schuß

Und er hor-

chet empor,

Springet flink kreuz und quer hin und her immerzu.

Und dann kommt

Er hervor,

Sieht im Lichte die Elfe und setzt sich dazu:

Poch, poch, poch.

Poch, poch, poch.

Dann wird's still. Unser Zwerg tat sein Werk. Nun ist Ruh.

Und er kroch

In sein Loch.

Leis entflieget die helfende Elfe, husch, husch.

Denn es kommt

Schon der Mond.

Und es wiegt sich am Ästchen das Nestchen im Busch.

Wo das Vogelkind

Wohnt.

Heidrun Leonard

VERÖFFENTLICHUNGEN

Der Seelenkalender

*Verse und Bilder für Meditation
und Kunst*

François Gaillemin, Forest Row

1. «Care for Eurythmy», C4E, liefert (gratis) verschiedene Folgen aus Rudolf Steiners *Anthroposophischem Seelenkalender*. Sie werden auf Wunsch wöchentlich von eurythmy@tinyworld.co.uk versandt.

Die erste Folge enthält Zeichnungen der verstorbenen Valerie Jacobs, zusammen mit der Übersetzung des Bildhauers John Salter, den Farbangaben für die Bühnenbeleuchtung und für die Eurythmisten sowie mit den Eurythmielauten für Vor- und Nachtakt. Valerie Jacobs wurde in Dornach ausgebildet, sie unterrichtete in England Sprachgestaltung, Schwarz-Weiss-Zeichnen und Eurythmie für Sprachgestalter.

Die zweite Folge (ohne Zeichnungen) enthält die Eurythmieformen in Farben und mehr Einzelheiten über die Eurythmieangaben.

Die dritte (noch zu ergänzende) enthält Zeichnungen von den mantrischen Eurythmieformen unter Berücksichtigung der Schleierfarben und der Beleuchtungsangaben.

2. Das *Ziel* dieser Unternehmung ist es, einiges vom spirituellen Reichtum der mantrischen Formen, die Rudolf Steiner für Eurythmieaufführungen gezeichnet hatte, mitzuteilen. Eigenartigerweise zögert ein nicht ausgebildeter Sprecher nicht, Texte des Kalenders zu lesen, aber niemand, der nicht Eurythmist ist, würde die entsprechenden Formen und Eurythmieangaben anschauen, geschweige denn malen! Es berührte mich sehr, als an einer Ostertagung Virginia Sease über diese als «mantrische Formen» gesprochen hatte.

Nach drei Wochen e-mailen an Freunde und

Freunde von Freunden haben etwa 80 Menschen die eine oder andere Folge subskribiert. Einige sagen, wie wichtig diese für ihr Leben geworden seien. Ob Eurythmist oder nicht, widmen sie ihnen und der Vertiefung der Angaben recht viel Zeit. Ich habe einige kleine Gruppenarbeiten mit der dritten Folge durchgeführt, und ich weiss nicht, worüber ich mehr staune, über das Verständnis der Nichteurythmisten oder über die Entdeckungen der Eurythmisten und Ausbilder. Allzu oft nimmt der Eurythmist, der sich die Zeit nimmt, sich mit dem Text auseinanderzusetzen, die Form in die Hand und beginnt sogleich mit seinen/ihren Kollegen sich zu bewegen. Sich ein wenig Zeit zu nehmen, eine solche Zeichnung anzuschauen, oder ein paar Stunden, um eine zu zeichnen, bringt für viele Eurythmisten eine neue Wertschätzung und Verständnis dieser mantrischen Formen.

3. Manche von Ihnen erinnern sich vielleicht an die Ausstellung von Aquarell-Plakaten von Edith Biermann an einer Ostertagung in Dornach vor drei oder vier Jahren. Sie zeichnete die Eurythmieformen in Aquarellfarben gegen einen Hintergrund in der Tierkreisfarbe. Hier ist der Ausgangspunkt ein anderer, denn die Farbe ist vom Schleier des Eurythmisten *und* von der Bühnenbeleuchtung genommen. Wo sollte die Beleuchtung sein, oben oder unten, innen oder aussen? Welche Beziehung haben die Schleierfarben zu der Eurythmieform? Innen aussen? Oder ist es eine Zusammenziehen/Spreizen- oder Peripherie/Zentrums-Beziehung? Was ist die Rolle der Vokale und Konsonanten, die diesem oder jenem Eurythmisten zugeordnet sind? Wie ist die Beziehung zwischen den Änderungen der Bühnenbeleuchtung und jenen der Form?

Über solche Fragen und Untersuchungen

würde ich gerne von Ihnen hören – von Eurythmisten, Bühnenbeleuchtern und allen andern Lesern. Wichtig für mich sind die Ansichten von all Ihren vielen Freunden, die dem *Anthroposophischen Seelenkalender* regelmässig Zeit widmen. Meine Sprachen sind Englisch und Französisch. Auch möchte ich der Konferenz der Sektionen, die es der Sektion für Redende und Musikalische Künste in Grossbritannien ermöglicht, diesem Forschungsprojekt etwas Geld von der Anthroposophischen Gesellschaft in Grossbritannien zufließen zu lassen, danken.

François Gaillemin, Butler's Gate, Priory Road, Forest Row, East Sussex, U.K. Tel. +44-(0)1342-82 51 64, Fax +44-(0)1342-82 4164

*(Übersetzung aus dem Englischen
von Jan Pohl)*

neue Website

mysterydrama.com

Christopher Marcus

Seit einiger Zeit beschäftige ich mich mit der Frage, wie man der immer häufigeren Behauptung von verschiedenen Seiten, dass Anthroposophie eine Sekte sei, begegnen soll. Diese Behauptungen stören mich noch mehr, wenn die von der Anthroposophie inspirierten Kunstformen als Beweis für die Einseitigkeit und insbesondere für die «abgeschlossene» Art und Weise unserer Bemühungen vorgebracht werden.

Da das Thema der Mysteriendramen den Kern meiner schauspielerischen Forschungen und Aufführungen bildet, finde ich es wesentlich, dass ein Forum entsteht, an dem ein jeder, unabhängig von Vorbildung, Rasse und Religion zunächst lesend darüber informiert werden kann, was in dem Thema geschulte Anthroposophen zu sagen haben. Zweitens, und dies mag noch wichtiger sein, sollte allen die Möglichkeit angeboten werden, ihre Erfahrungen und Kenntnisse mit-

zuteilen, Fragen zu stellen oder Antworten auf jede Frage zu geben, die bei der Beschäftigung mit dem Thema auftreten kann.

mysterydrama.com ist noch in einem Entwicklungsprozess. Richard Ramsbotham, der für die meisten Texte verantwortlich ist, Geoff Norris, der die Korrespondenz begleitet und betreuen wird, und ich würden uns freuen, Vorschläge zu erhalten. Richard und Geoff haben beide mehrjährige Erfahrung mit den Mysteriendramen.

Damit mysterydrama.com seine Aufgabe erfüllen kann, ist es wesentlich, dass möglichst viele Menschen hereinschauen und weitergeben, dass ein solches Forum existiert. Wie wir es zweisprachig (Englisch/Deutsch) oder sogar mehrsprachig gestalten, ist ein Problem, mit dem wir uns noch nicht befasst haben. Wir müssen sehen, wie dies möglich wird.

Die geistigen/ethischen Konsequenzen der Behandlung eines so esoterischen Gegenstandes durch das Internet könnten ebenfalls diskutiert werden.

(Übersetzung aus dem Englischen Jan Pohl)

LESER BRIEFE

Ria Malmus, Dornach

Lieber Herr Barfod,
bevor das in der vergangenen Woche Erlebte und Wahrgenommene überlagert wird von den nächsten Eindrücken, will ich mich gern bei Ihnen bedanken für die gelungene, reichhaltige und anregende Tagung!

Aus der Teilnehmerposition betrachtet, darf man die Woche wohl tatsächlich als gelungen bezeichnen – und vielleicht sogar als heilend: nämlich für diejenigen, die im Sommer noch den Boden unter den Füßen zu verlieren glaubten, die – völlig unvorbereitet auf dergleichen – schockiert, gekränkt, verunsichert, attackiert waren.

Die konzentrierten und sehr gut ausgearbeiteten Demonstrationen von Angaben Rudolf Steiners haben viel dazu beigetragen, den brüchig gewordenen Glauben an die Eurythmie (wie ich es beim Publikum und in einzelnen Äusserungen und Reaktionen bemerkt habe) zurückzugeben. So habe ich es wenigstens erlebt. Für die «dienstälteren» Eurythmisten war es wohl ein Wiedersehen mit Altbekanntem, lange nicht mehr Gesehenem. Für die «dienstjüngeren» Eurythmisten (zu denen ich mich zähle) war es eine «geballte» Bekanntschaft mit einem Ausdrucksreichtum der Eurythmie, den ich – wenigstens in dieser Ausgearbeitetheit – weder in meiner Ausbildungszeit noch durch Aufführungsprogramme kennenlernen durfte. Eine überraschende Entdeckung, die zugleich sehr viel Respekt dem durch Rudolf Steiner Geschaffenen und der Eurythmie entgegenbrachte! Das war wirklich ein Geschenk – und solchermaßen seelisch gepolstert war wohl auch die allgemeine heitere Gelassenheit des Publikums zu erklären, mit der es auf eine Aufführung wie «Scaramouche» reagierte. Verständnislosigkeit angesichts eines solchen Bewegungsvokabulars, Trauer über den «Verlust» solch Eurythmie-fähiger Kollegen mö-

gen noch dagewesen sein, aber die Emotionen waren eindeutig in ruhigere Fahrwasser zurückgeleitet, und die Reaktion auf das Darbotene zeigte sich klar und deutlich, aber ohne Selbstinzenierung, im Applaus. [...]

«Die Philosophie der Freiheit», ihre «Konsonanten und Vokale»

François Gaillemin, Forest Row

Rudolf Steiner erwähnt an der Konferenz der Stuttgarter Eurythmieschule, dass man, um Eurythmisten «Die Philosophie der Freiheit» zu erklären, im ersten Teil in der Sprache der Konsonanten, im zweiten in der der Vokale reden würde.

Kann man jedes Kapitel anschauen und es als einen Laut nehmen? Oder sollte man den verschiedenen Absätzen verschiedene Laute zuordnen? Man kann das zweite Kapitel als viele verschiedene Wege, «N» zu machen, ansehen. Im zweiten Teil könnte die Vokalfolge AEIUIEA sein, eine Folge, die in manchen Vorträgen auch benützt wurde. Findet jemand einen Sinn darin?

Ich würde gerne von jemandem hören, der diese Frage erwogen hat. Auch möchte ich der Konferenz der Sektionen, die es der Sektion für Redende und Musikalische Künste in Grossbritannien ermöglicht, diesem Forschungsprojekt etwas Geld von der Anthroposophischen Gesellschaft in Grossbritannien zufließen zu lassen, danken.

François Gaillemin, Butler's Gate, Priory Road, Forest Row, East Sussex, U.K. Tel. +44-(0)1342-82 51 64, Fax +44-(0)1342-82 4164, eurythmy@tinyworld.co.uk

(Übersetzung aus dem Englischen Jan Pohl)

Wie kann man die Eurythmie verstärkt zeitgemäß einsetzen?

Imme Atwood, Dornach

Wir sind dankbar für die Gestaltung der Eurythmie-Fachtagung vom 1.- 5. April 2002, die uns Eurythmisten gute Gelegenheiten gab, einander menschlich und fachlich zu begegnen. Es standen wiederum die Bemühungen im Mittelpunkt, die Eurythmie hinsichtlich ihrer tiefsten Wurzeln, ihrer wesenhaften Ausdrucksmittel und ihrer Entwicklungsmöglichkeiten zu begreifen.

Es ist immer so, daß vor allem jüngere Menschen Zukunftsimpulse verwirklichen möchten. Nun kommt es darauf an zu erkennen, *worin* diese Impulse bestehen und wie sie zu einer guten Entwicklung der Eurythmie eingesetzt werden können.

Eine *echte* Ausgestaltung kann nur gelingen, wenn man die Metamorphose aus ihrem *eigenen* Wesen zu entwickeln vermag. Das kann man nur, wenn man die Wirksamkeiten der Wesen der «Holzgruppe» von Rudolf Steiner eingehend bis in die Einzelheiten der Kunstmittel hinein studiert. Es bringt keinen Schritt weiter, wenn man aus Anpassungsbedürfnis Elemente der üblichen Kunst aufgreift, ohne ihre sinnlich-sittliche Wirkung zu erleben und zu prüfen.

Das Begriffspaar «traditionell – klassisch» und «zeitgenössisch – modern» entspricht in keiner Weise den Sachverhalten. Das Begriffspaar ist: «Weiterentwicklung einer Neuschöpfung in *der* Kunst, die ein Geschenk der christlich-rosenkreuzerischen Mysterien ist» oder «das Aufgreifen von Kunstinhalten und Kunstmitteln, die Menschen beschäftigen, die von anthroposophischem spirituellem Wissen und Unterscheidungskräften nichts wissen wollen» Selbstverständlich sollte man diesen Menschen kameradschaftlich begegnen. Sie haben gewählt, einer *anderen* Aufgabe zu dienen.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, die Eurythmie weiter zu entwickeln. Man kann

ihre *Inhalte* aktualisieren. Ich möchte dazu einige Anregungen geben.

Auf die *Kunstmittel* möchte ich das nächste Mal eingehen.

Wir können Gedichte und Texte nehmen oder selber schreiben, die ein spiritueller Beitrag für den Friedensprozeß z.B. in Israel und Kaschmir sind.

Wir können Eurythmieaufführungen vertiefen, wenn wir nach Naturkatastrophen einen Spruch zum Gedenken an die Verstorbenen darbieten.

Ökologische Themen (Tierschutz, Pflanzenschutz) sind hoch aktuell, z.B. «Das Leben der Bäume ist das Leben der Erde.» Dazu kann man Musiken wählen.

Wenn ein Drittel der Menschheit von einem Dollar pro Tag lebt, sind soziale Themen wie «Armut» und «Hunger» wichtig zu behandeln, z.B. «Die bittende Hand eines Straßenkindes».

Wenn wir geisteswissenschaftliche Lösungen in der Kunst anbieten, Texte und Musiken mit guter Ausstrahlung wählen, können wir die Engel bewußt bei ihrer Arbeit unterstützen. Wir können uns darüber klar werden, daß jeder Einzelne von uns an dem Ort, wo er eurythmisiert, dazu beiträgt, den Ätherleib der Erde zu beleben und zu durchleuchten.

Wenn wir bedenken, dass etwa vierzig Lautgebilde reichen, um sämtliche menschlichen Belange über Jahrmillionen auszudrücken, können wir nur in tiefer Ehrfurcht stehen vor der Gestalt des eurythmischen Alphabetes.

VERSCHIEDENES

Eurythmie

eine Dokumentation 2001/02

Jurriaan Cooman, CH Basel

Wenn dieser Rundbrief erscheint, ist es schon da, das erste Eurythmievideo auf dem Markt! Zusammen mit dem Basler Filmer und Preisträger Vadim Jendreyko und seinem Team haben wir verschiedene Auführungen mitgeschnitten und Interviews gemacht.

So waren wir bei dem Festival 2001 am Goetheanum, sowie bei der diesjährigen Eurythmie-Messe und dem 4. Jahres-Treffen. Viele Stunden Material haben wir angeschaut, digitalisiert, ausgewählt und geschnitten. Was dabei genau herausgekommen ist, kann man zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht genau sagen, wohl aber, dass die Rohfassung eine Übersicht über verschiedenste Eurythmieproduktionen der letzten Jahre gibt.

Zu nennen sind da Programme von der Goetheanum-Bühne, Fundevogel-Wien, Projektbühne-Kassel, Circle X Arts-London, Eurythmie Ensemble Berlin, Slava Ensemble-Moskau sowie solistische Arbeiten von Gia van den Akker, Jan Baker-Finch, Benedikt Zweifel, Isabelle Rivierez-Dekker, Hajo Dekker, Birgit Hering, Gail Langstroth, Carina Schmid, Donna Corboy, Maria Birnbaum. Interviews mit einigen der obengenannten Darsteller und Choreografen, Stimmen aus dem Publikum und ein Abschnitt über die Jury der Messe.

Ziel ist es auch, durch dieses Medium die Entwicklungen in der Eurythmie einem breiteren Publikum zugänglich zu machen und auf diese Weise zu präsentieren. Es ist eine breite Palette, mehr Minuten-Ausschnitte, ganze Soli und prägnante Statements – im Stile einer Dokumentation, es

erhebt nicht den Anspruch, ein Film zu sein oder alle die, die künstlerisch arbeiten, zu repräsentieren. Ein erster Anfang!

*Dauer etwa 100 Minuten, ca. EUR 25,-
Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 2002
Produktion: Jurriaan Cooman, performing
arts services, Basel
Informationen/Bestellungen:
contact@pass.perfarts.ch
Tel. +41-61-263 35 35*

Anfrage

Max Gümbel-Seiling, einer der frühesten Schüler Marie Steiners, (er rezitierte bereits 1913 zur internen Eurythmieaufführung in München) überliefert eindeutig, in R. Steiners Sprechübung «Lébendige Wesen...» sei die erste Silbe zu betonen.

Quelle: «Sprachkunst im Sinne der Sprachgestaltung Rudolf Steiners», Den Haag 1950. Wer hat dafür eine Erklärung oder damit Erfahrung?

*Johannes Bergmann
Werastr. 55
DE-70190 Stuttgart*

Dieser Rundbrief wendet sich an alle ausgebildeten Eurythmisten, alle ausgebildeten Sprachgestalter/Schauspieler und alle Musiker, die um die in der Sektion gepflegten Künste und ihre anthroposophischen Quellen bemüht sind. Der Rundbrief erscheint zweimal jährlich und wird durch Spenden getragen.

*Redaktionsschluss
für das Osterheft 2003 ist der 15. Februar 2003
für das Michaeliheft 2003 der 15. Juni 2003.*

Werner Barfod (Redaktion)
Goetheanum, Rundbrief der SRMK, Postfach, CH-4143 Dornach 1, Fax+41-(0)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.-/EUR 20.- jährlich). Die Abonnementverwaltung erfolgt durch die Wochenzeitung «Das Goetheanum». Alle Korrespondenz bezüglich des Abos an:

«Das Goetheanum», Aboverwaltung, Postfach, CH-4143 Dornach 1
Fax: +41-61706 44 65, Email: abo@goetheanum.ch

Sie erhalten von dort eine Rechnung für das Abo. Bitte warten Sie mit der Zahlung bis Ihnen eine Rechnung zugestellt wird.

Natürlich können Sie auch weiterhin zusätzliche Spenden für den Rundbrief machen. Bitte nutzen Sie dazu die Bankverbindungen unten oder VISA/EUROMaster, oder schicken Sie uns den Betrag in einer beliebigen Währung per Brief. Bitte geben Sie nach Möglichkeit Ihre Kundennummer an.

Mit Dank für Ihre Hilfe
Werner Barfod

Bankverbindungen

Schweiz: Raiffeisenbank, CH-4143 Dornach (PC 90-9606-4), Kto-Nr: 10060.46, BC: 80939-1
SWIFT: RAIFCH22, IBAN: CH32 8093 9000 0010 0604 6

Deutschland: GLS Gemeinschaftsbank, Kto-Nr: 988101, BLZ: 430 609 67
IBAN: DE264 3060 9670 0009 8810 1

Niederlande: Postbank NL, Kto-Nr: 73 74 925

Österreich: P.S.K. Wien Kto-Nr: 9 20 72 297, BLZ: 60 000, IBAN: AT68 6000 0000 9207 2297

Nr. 37 · Michaeli 2002

© 2002 Sektion für Redende und Musizierende Künste, Goetheanum Dornach. Leitung: Werner Barfod
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

