

Rundbrief der
Sektion für redende
und musizierende
Künste

Ostern 2006

VORWORT

Liebe Leserinnen und Leser

Es scheint als würden die Ereignisse und Herausforderungen noch schneller aufeinanderfolgen. Die aktuelle Situation fordert alle Aufmerksamkeit, doch muss das nächste Ereignis schon ergriffen werden. Auf vielen Arbeitsstellen sind wir zugleich gefragt. Das gilt besonders für die innere und äussere Entwicklung einer zeitgemässen Ausbildung. Alles kommt in Bewegung, die Studenten, die künstlerisch vertiefte Qualität suchen, aber zugleich mit qualifizierter Fähigkeit für eine Berufsausübung ins Leben treten möchten. Trotz jahrelanger vorbereitender Bemühung der Ausbilder kommen die Anforderungen an die Arbeitsweise, an die klare Zielsetzung im Fach, im Sozialen, in der Schulung, in der inneren Sicherheit, massiv von allen Seiten gleichzeitig.

Gerade geht die Jugend-Hochschulwoche am Goetheanum zu Ende mit dem Thema «Der Kampf um das Ich.». Es ist beglückend, zu erleben, wie mutig, verantwortungsbewusst für die Anthroposophie sich die jungen Menschen in die Arbeit hereinstellen: ehrlich, selbstbewusst und bescheiden zugleich, offen und einsatzfreudig, spirituell und tolerant, sozial wach, ganz stark mitgehend, wenn es aus eigener Erfahrung substantiell erfüllt ist. Ganz selbstverständlich werden Übungen in der Eurythmie ergriffen und erlebt und aus einer inneren Freude mit dem Thema des Ichatems verwoben: die Kunst als Form der Anthroposophie für das Allgemein-Menschliche.

In unserer Ausbilder-Tagung im Januar haben die Eurythmisten am gleichen Thema: Zentrum und Umkreis in Raum, Zeit und Gleichzeitigkeit von Ballen und Spreizen gearbeitet. In der Konferenz der Ausbildungen wurde intensiv an Fragestellungen zur Begleitung der Studenten und ihrer Entwicklungswege im Studiengang, dem Stellenwert und der Integration der Anthroposophie, dem Studienziel als Vorbereitung auf den Berufsweg des Eurythmisten und vieles mehr gearbeitet.

Wir haben Eurythmisten, die im sozialen Umfeld in verschiedenster Weise tätig sind, zu Gesprächen eingeladen, um ihre spezifischen Fähigkeiten, die sie sich erworben haben, im Einzelnen kennenzulernen und sie anderen zugänglich zu machen. Vor allem wollen wir das für die Ausbildungen fruchtbar machen, den Ausbildern zum Erleben bringen und in der Eurythmietagung vom 9.-14. April 2007 als einen wesentlichen Teil der Tagung allen Teilnehmern nahe bringen. Ganz entsprechend läuft der Prozess mit den Sprachgestaltern, die im sozialen Berufsfeld tätig sind.

Wir sind hinsichtlich der Eurythmie schon länger und jetzt auch mit der Sprachgestaltung für die Waldorfschulen mit Vertretern des Bundes der Waldorfschulen im Gespräch, beginnen mit Arbeitstreffen der Sprachlehrer an Lehrerseminaren, möchten ein Mentoren-Netzwerk aufbauen und das Bewusstsein für die Nöte der Kinder wecken, die diese Künste verstärkt brauchen.

Im dramatischen Kolloquium beschäftigen uns regelmässig die Fragen um den Sprach- und Schauspiel-Impuls Rudolf Steiners und wie wir helfen können, dass auch auf dem Gebiet wieder ein gesundes künstlerisches Leben aufgebaut werden kann.

Es ist immer wieder die Frage, ob es gelingt, mit neuen Kräften die Goetheanum-Schauspielbühne aufzubauen. Das Hochschulkollegium ist ebenso bemüht, wie die verschiedensten Bühnenorgane, sachgemässe Lösungen zu finden, vor allem die erfahrenen Menschen,

die das leisten können. Der Versuch im Jahr 2005 hat nicht zu dem erhofften Aufbau-Ansatz führen können. Zur Zeit wird in allen betroffenen Gruppierungen nach neuen Möglichkeiten einer fruchtbaren Gestaltung gesucht, bei gleichzeitig beschränkten finanziellen Mitteln.

Mitte Februar haben wir das letzte Eurythmie-Begegnungswochenende erlebt mit einer öffentlichen Probe des 2. und 3. Satzes von Mozarts Klavierkonzert c-moll durch das Eurythmieensemble am Goetheanum. Kontrastiert wurde es mit einem bezaubernden japanischen Märchen der Eurythmisten aus Yokohama mit hohem künstlerischen Niveau. Im Oktober 2006 und Februar 2007 soll an den entsprechenden Wochenenden Gelegenheit sein, vorbereitete Solo-Musikformen von Rudolf Steiner aus dem Jahr 1924 mit Anregungen weiter ausarbeiten und für die Oster-Tagung 2007 evtl. auch aufzuführen.

Im Oktober bis Dezember 2006 wird wieder ein Bühnenkurs am Goetheanum angeboten werden, dieses Mal aber nicht mit einer weiteren Mitarbeit im Ensemble.

Wir stehen kurz vor der dritten grossen Eurythmietagung 18.-22. April 2006 für Schüler, Studenten, Eurythmisten und alle Freunde der Eurythmie «Eurythmie – im Strom der Zeit.».

Zur Eurythmiefachtagung 9.-14. April 2007 und zur grossen Musikertagung 5.-10. August 2006 lesen Sie im Rundbrief Näheres. Beide Tagungen möchten die Künste im Zusammenhang mit dem Leben im kulturell-umfassenden Sinn ergreifen.

Die Veranstaltungsagenden Januar 2006 – April 2007 finden Sie beigelegt, wie auch das Sektions-Faltblatt zur Information.

Mit herzlichem Gruss



Dornach, im Februar 2006

INHALTSVERZEICHNIS

Aktuelles Forum

Eurythmie-Fachtagung 2007	4
Eurythmie im Gefängnis (Truus Geraets) .	5
Mut zum eurythmisch sozialen Unternehmer (Werner Barfod/Claudia Maurice) ..	10
«Im Beginn...» Eine Feier von Geburt und Leben (Alan Stott)	14
Steiner Graffiti (Christopher Marcus) ...	15

Korrigenda	18
-------------------------	----

Inhaltliche Beiträge

Nachtrag zum Artikel von Thomas Göbel: «Über eine Ordnung der Stimmungen	
---	--

des menschlichen Gemüts» im Rund- brief Michaeli 2005 (Th. Göbel)	19
Vom Erwecken des Bewegungs- und Sprachmenschen zur Geburt der Eurythmie durch Rudolf Steiner (Werner Barfod)	20
Zum eurythmischen Grundstein (Helga Steiner)	25
Zur Methodik der Toneurythmie (Stefan Hasler)	26
Eurythmiebeleuchtung: Lichtgestaltung oder Lichteurythmie? (Thomas Sutter)	30
Das «Ätherische» in der Sprache (Christopher Garvey)	34
Wege des Sprachgenius (Wilfried Hammacher)	35

Der Melosbegriff bei J.M. Hauer und R. Steiner (Johannes Greiner)	39
Musik und die in ihr erlebten Gesetzmäßigkeiten der Planeten (Gotthard Killian)	48
Die Philosophie der Freiheit als musikalisches Kunstwerk, Teil I (Alan Stott)	53
Anthroposophie und Christentum (Thomas Göbel)	59

Berichte

Zur internationalen eurythmisch-pädagogischen Mandatsgruppe beider Sektionen (Werner Barfod)	60
Zur internationalen Heileurythmie-Mandatsgruppe beider Sektionen (Werner Barfod)	61
Zeiteinheiten und Unterrichtsdeputate in den Waldorfschulen (Rosemaria Bock)	62
Eurythmieausbildung Sekem (Christoph Graf)	64
Goethes «Faust» auf Arabisch – ein Erlebnisbericht (Sandra Bloch) ..	66
Eurythmie als Brücke in die Zukunft, Sommer-Eurythmie-Akademie 2005 in Austin (Courtney Lipscomb)	67
Arbeitsbericht vom Goethe-Märchen-Projekt des eurythmie ensemble hamburg (Silke Weimer)	68
Schneeweißchen und Rosenrot (Annika Lamerdin)	70
Sinfonie-Projekt USA 2005 (Claudia Lasnier)	71
Eurythmie-Begegnungen (Johannes Starke)	72
Arbeitskreis für Sprachgestaltung und Schauspiel (Ute Basfeld)	73
Meine schönste Zeit, zur Eurythmie zu begleiten (Elvira Jeger)	74
Zu den Puppenspiel-Arbeitstagen vom 20. – 22. Jan. 2006 am Goetheanum (Gudrun Ehm)	75
Puppenspiel für Kleinkinder (Bernd Guthmann)	77

Tagungen der Sektion

81

Ankündigungen

– Eurythmie	83
– Sprache	90
– Musik	90

Buchbesprechungen

Roswitha Venus: <i>Ein Weg zu vertieftem Musikhören</i> (Michael Walter, Elisabeth Göbel) ...	91
Rosemaria Bock: <i>Gestalt – Bewegung – Eurythmie</i> (Elisabeth Göbel)	94
Elisabeth Göbel: <i>Eurythmie im ersten Jahrsiebt</i> (Astrid Prokofieff)	96
Truus Geraets: <i>Die Heilende Wirkung der Eurythmie</i> (Alexander Höhne)	97
Hans Reipert: <i>Eurythmisten im Gespräch</i> (Sophia-Imme Atwood-Reipert) ...	98
Rudolf Steiner: <i>Eurythmy as Visible Speech</i> (Christopher Cooper)	99
Wilfried Hammacher: <i>Die Grundelemente der Sprachgestaltung und Schauspielkunst nach Rudolf Steiner</i> (Reiner Marcks)	102

Veröffentlichungen

Rosemaria Bock, <i>Studien zur Menschenkunde des Eurythmieunterrichts</i> ...	105
Magnus Schlichtig, Erweiterung zu der Schrift «Ätherisches Streichen»	105
Neuerscheinungen aus dem Otanos-Verlag, Berlin	105
Gotthard Killian, <i>Monochordschule des Pythagoras</i>	106
Volker Dillmann «3 Farbtonspiele für Leier- und Harfenorchester»	106
Wilfried Hammacher «Die Grundelemente der Sprachgestaltung und Schauspielkunst nach Rudolf Steiner»	106

AKTUELLES FORUM

Eurythmie-Fachtagung am Goetheanum

vom 9. bis 14. April 2007

2007 ist es hundert Jahre seit dem Beginn von Rudolf Steiners künstlerischem Impuls mit den Säulen und Siegeln im Münchner Kongress und wäre bald danach auch die Geburtsstunde der Eurythmie gewesen; schicksalsmässig wurde es dann doch einige Jahre später. Der Kulturimpuls wurde mit der Weihnachtstagung 1923 von Rudolf Steiner neu gegriffen und esoterisch vertieft. 1924 ist das Jahr mit der Gestaltung Rudolf Steiners zu den mantrischen Sprüchen der Grundsteinlegung und der Michael-Imagination.

Eine Fülle von Solo-/Duogestaltungen zu verschiedenen Stilen musikalischer Werke entstehen noch 1924. Wir haben eine Reihe davon ausgewählt und hoffen, dass viele davon bis dahin ausgearbeitet werden und in der Tagung in speziellen Programmen auch dargestellt, wie in den Workshops gearbeitet, weiter entwickelt und auch in den Workshops von anderen wahrgenommen werden können.

Den Aufbau der Tagung haben wir uns etwa so vorgenommen:

Wir wollen morgens den Grundsteinspruch von verschiedenen Gruppen zu Beginn des Tages aufnehmen und abends mit der Michael-Imagination abschliessen von verschiedenen Gruppen dargestellt. Sergej Prokofieff wird morgens Einleitungen zum Grundstein halten zusammen mit eurythmischen Demonstrationen.

Vormittags und am Nachmittag werden wir workshopartige Kurse haben zum Grundsteinspruch mit Tätigen und Wahrnehmenden, ebensolche Arbeitsgruppen für die musikalischen Soli zur Vertiefung und auch Wahrnehmung. Weiterhin wollen

wir Kurse zur Lebenskunst Eurythmie anbieten, in denen Eurythmisten aus sozialberuflichen Zusammenhängen ihre spezifischen Erfahrungen und Arbeitsweisen nahebringen. Natürlich wollen wir diese Freunde einer immer wichtiger werdenden Eurythmie-Kultur auch zu ihren Erlebnissen hören, wie in Plenumgesprächen befragen, neben allem anderen Erfahrungsaustausch.

Abends rechnen wir neben unseren Solo-programmen mit zwei Aufführungen

1. Goetheanum Bühne und Eurythmeum Stuttgart mit Klavierkonzerten von Mozart und Schnittke und einem Text von Thornton Wilder
2. Das Drama von Eleusis musikalisch-eurythmisch mit der Goetheanum-Bühne mit Musik zum homerischen Demeter-Hymnos von Frank Michael Beyer.

Wir werden die Liste der infrage kommenden musikalischen Solowerke mit abdrucken, so dass Sie sich in den Arbeitsprozess aktiv hineinstellen können. Lassen Sie uns wissen, ob Sie ein Solo mit aufführen oder im Workshop bearbeiten wollen – und ob Sie Interesse haben, an einem der Korrektur-Wochenenden teilzunehmen:

1. Korrektur-Wochenende 6. bis 8. Oktober 2006
2. Korrektur-Wochenende vom 16. bis 18. Februar 2007

Noch ist alles erst in Vorbereitung und Planung, erste Verabredungen sind getroffen. Später erfahren Sie Genaueres über den Fortgang und die Konkretisierung der Tagung.

Bitte geben Sie auch eine Kopie dieses Artikels und der Auflistung an interessierte Eurythmiekollegen weiter.

*Mit herzlichen Grüßen und
Einladung zur aktiven Teilnahme
Werner Barfod*

Solo- und Duoformen von Rudolf Steiner ab Januar bis Ende 1924 (keine vollständige Auswahl):

91. Finale D-Dur, Sonate, HV 16:37	Haydn	Solo
89. Largo, Sonate op. 2/8, Violine/Oboe, HWV 393	Händel	Duo
60. Ballade As-Dur op. 47/3	Chopin	Solo
73. Reigen seliger Geister, Klavier/Flöte	Gluck	Duo
44. Intermezzo, op. 76/4	Brahms	Solo
48. Intermezzo, op. 118/6	Brahms	Solo
11. Präludium Nr. 22, b-moll, BWV 867	Bach	Solo
10. Präludium Nr. 12, f-moll, BWV 857	Bach	Solo
104. Allegro c-moll, KV 457	Mozart	Solo
101. Andante G-Dur, KV 283	Mozart	Solo
105. Allegro maggiore G-Dur Violinsonate, KV 301	Mozart	Duo
26. Largo con gran espressione C-Dur, Sonate Nr. 4, op. 7	Beethoven	Solo
31. Adagio con espressione, Sonate Nr. 13, As-Dur op. 27/1	Beethoven	Solo
32. Allegretto, Sonate Nr. 14 cis-moll, op. 27/2	Beethoven	Solo
88. Largo g-moll für 2 Violinen, HWV 387	Händel	Duo
8. Präludium Nr. 2, c-moll, BWV 847	Bach	Solo
59. Praeludium Es-Dur, op. 28/19	Chopin	Solo
133. Prélude - Presto, es-moll, op. 11/14	Scriabine	Solo
36. Andante con variazione, 9. Violinsonate A-Dur, op. 47	Beethoven	Solo
37. Adagio espressivo, 10. Violinsonate G-Dur, op. 96	Beethoven	Duo
33. Adagio molto espressivo, 6. Violinsonate A-Dur op. 30/1	Beethoven	Solo

Bitte das Solo/Duo Ihrer Wahl mit Name und Adresse an das Sekretariat der Sektion bis zum 15. August 2006 schicken.

Eurythmie im Gefängnis

(aus «Die Heilende Wirkung der Eurythmie»)

Truus Geraets, USA

Eurythmie mit straffälligen Jugendlichen

Mit der Überzeugung, dass die Eurythmie ein einzigartiges Geschenk für die Menschen ist, entsteht gleichzeitig ein Gefühl der Verantwortung, diese Kunst einem breiten Menschenkreis mit verschiedenartigen Bedürfnissen zur Verfügung zu stellen.

Da ich den Ruf hatte, mit unterschiedlichsten Menschen arbeiten zu können, wurde ich gebeten, Eurythmie mit einer Gruppe von jugendlichen Straftätern zu machen. Sie waren zwischen 14 und 20 Jahre alt. Alle hatten sich vor kurzer Zeit einer Straftat schuldig gemacht, die ernst genug war, ins Gefängnis zu kommen. Als ich das Gebäude betrat, konnte ich wählen, in einem grossen Turnsaal oder in einem kleinen Raum zu arbeiten. Ich wählte sofort die Intimität eines kleineren Raumes, weil mir klar war, dass ich nicht im Stande sein würde, die Auf-

merksamkeit der jungen Menschen in einem kalten, unfreundlichen Raum zu halten und wo obendrein nur die Gedanken an Sport aufkommen würden.

Als ich mit dem Freund, welcher mich mit der Gruppe in Verbindung gebracht hatte, den kleineren Raum betrat, fanden wir etwa dreissig Jugendliche vor, die alle irgendwie auf Klubsesseln und Sofas herumhingen. Ihre Gesichter und die ganze Haltung sollten den Eindruck vermitteln, dass sie total desinteressiert seien. Ich musste ihnen von Beginn an zu verstehen geben, dass ich Verständnis für die Gründe ihrer Lebensumstände hatte, welche sie letztlich in diese missliche Lage gebracht hatten.

Als dieser Freund die Jugendlichen ansprechen wollte, musste ich ihn etwas abrupt in seiner Rede stoppen. Ich merkte sogleich, dass seine Worte bei den Jugendlichen Ablehnung fanden und dass sie sich deswegen noch weiter in ihre Welt zurückziehen würden. Es galt, sie innerlich zu gewinnen. Ansonsten wäre der Zugang nicht mehr möglich gewesen. Nun, ich hatte die Wahl zwischen Schwimmen oder Ertrinken.

Nach einigen einleitenden Worten, in denen ich Verständnis für ihre Lage zeigte, den positiven Verdienst der Eurythmie erwähnte und sie einlud, aufzustehen um ein paar Übungen mit mir zu machen, war ich froh, dass wenigstens ein Drittel darauf reagierte.

Ich wählte ein Lied des «Doctor Zhivago» Films in der Annahme, dass ihnen diese Musik bekannt sein dürfte. Die etwas romantische Musik hat im Aufbau einen schönen Ausgleich zwischen ausdehnenden und zusammenziehenden Gebärden. Nachdem wir uns ungefähr 15 Minuten mit dieser Übung beschäftigt hatten, setzten wir uns hin und ich bat sie, etwas über ihr Leben und ihre Lebensumstände zu erzählen. Die Bewegungsübungen hatten schon etwas von der Scheu und dem Unwillen, mitmachen zu müssen, gelöst. Es war deutlich zu spüren, dass in ihnen die Bewegungen bereits jenen Quell verborgener, positiver

Energie berührt hatten, welcher schlummerte und nur darauf wartete, befreit zu werden. Hiernach erklärten sich schon einige weitere Jugendliche bereit, bei weiteren Übungen mitzumachen.

Diesmal wählte ich jene Übung «Frieden vor mir, Frieden hinter mir, Frieden über mir, Frieden unter mir, Frieden neben mir, Frieden in mir, Frieden rings um mich und in mir» mit den Bewegungen für das M.

Es ist ein wunderbares Phänomen, beobachten zu können, wie geistige Kräfte befreit werden, wenn die Bereitschaft zur künstlerischen Bewegung gegeben ist.

Junge Menschen erleben ihre Einsamkeit auf Grund gestörter Familienverhältnisse sehr tief und suchen nach Gemeinschaft mit Altersgenossen. Wenn schon die eigene Familie keinerlei Sicherheit und Geborgenheit gibt, dann finden sie in den Strassenbanden eine Art Ersatz für den Verlust von Familienbindungen. Wenn junge Menschen keine richtige Führung in der Zeit der Entwicklung ihrer Individualität erhalten, dann unterliegen sie dem Druck, der ihnen von ihren Altersgenossen zuteil wird. Dies wird dann zum Nährboden, in dem Kriminalität sich entwickeln kann.

Durch die gemeinsame Eurythmie erleben sie vielleicht für kurze Zeit etwas von einem Gemeinschaftsgefühl. Sie bräuchten natürlich viel mehr solcher Aktivitäten, die helfen, wieder in Verbindung mit sich zu kommen und zwar in einer Weise, welche sie akzeptieren können.

Weiter hatte ich die Gelegenheit, Zeuge einer sehr eindrucksvollen Arbeit mit Straftätern in einem Jugendgefängnis Nordkaliforniens zu sein. In diesem Gefängnis hat jeder Jugendliche seine eigene Zelle. Des Nachts werden sie eingeschlossen. Tagsüber gehen sie im gleichen Gebäude zur Schule. Ich sah in jedem Klassenzimmer nicht nur einen Lehrer oder eine Lehrerin, sondern jeweils auch einen Wärter, der einzelne Schüler bei der geringsten Herausforderung aus der Klasse entfernen konnte.

Die Leitung des Gefängnisses hatte den aufrichtigen Wunsch, den jungen Menschen zu einem besseren Leben zu verhelfen. Zunächst war das grösste Problem, dass den Jugendlichen der ganze Schulbetrieb, wie er so in den meisten öffentlichen Schulen gepflegt wird, total verleidet war. Erst als der Direktor über Waldorferziehung hörte und einige Lehrer zur Waldorf-Lehrerausbildung schickte, begann die Situation sich zu verändern. So fingen die jungen Leute wieder an, Interesse an der Schule zu entwickeln. Als noch ein erfahrener Waldorflehrer hinzukam, veränderte sich allmählich die verhasste Schumatmosphäre in einen Ort kreativen Unterrichts. Ich konnte selber wahrnehmen, wie die jungen Menschen eifrig und mit Begeisterung an ihren Kunstprojekten arbeiteten. Sie hörten mit grossem Interesse der Schilderung einer bestimmten Geschichtsperiode zu, weil es eben so lebendig vorgebracht wurde. Sie nutzten sogar ihre Freizeit, gemeinsam Blockflöte zu üben, denn sie wollten das Mozartduett ihren Eltern darbieten! Die sonst als hoffnungslos Angesehenen zeigten grosse künstlerische Fähigkeiten. So gut, wie sie auf diesem Gebiet ihre Selbstachtung wieder erlangen konnten, so stark wuchs der Wille, in allen Schulfächern erfolgreich zu sein.

Verschiedene Jugendliche baten den Richter, ihre Strafzeit zu verlängern. Sie wussten, wie viel besser es wäre, in dieser Schule zu bleiben, als wieder dem Strassenleben anheim zu fallen.

Menschen sind in ihrem tiefsten Wesen gut. Wenn man nur im Stande wäre, so viel wie möglich bei der Ausschälung ihres Potentials mithelfen zu können. Das Personal des Jugendgefängnisses hatte eine tiefe Liebe und machte ernsthafte Bemühungen, ihren Schützlingen zu einem besseren Leben zu verhelfen. Mit Hilfe der Waldorferziehung und dem Nachdruck auf der Entwicklung künstlerischer Fähigkeiten ebneten sich neue Wege, die sonst so hoffnungslose Situation dennoch zum Guten zu wenden.

Eurythmie im Gefängnis mit älteren Menschen

Ich lebte in jener Zeit in Kalamazoo im Staate Michigan. Weil ich einen grossen Raum brauchte, um Eurythmie unterrichten zu können, kaufte ich ein Haus im «schwarzen» Stadtteil. In meiner Jugendzeit in Holland wuchs ich mit der Idee auf, dass alle Menschen gleich seien und ihnen Respekt erwiesen werden soll, auch wenn sich deren Lebensstil vom eigenen ganz unterscheiden möge. Ich fand es deswegen ganz in Ordnung, mich in einem schwarzen Stadtteil anzusiedeln. Allerdings machte ich bald die Erfahrung, dass es für all jene, welche gern an Workshops in meinem Haus teilnehmen wollten, schon einen Unterschied machte.

Ich lernte aus erster Hand die Welt der Drogenhändler und Kriminellen kennen. Als Menschen, welche ich dort kennen lernte, ins Gefängnis kamen, ging ich sie besuchen. Alsdann brachten sie mich in Kontakt mit anderen Häftlingen. Und so kam es denn, dass man mich fragte, einen Eurythmiekurs für langfristig Verurteilte anzubieten. Meine Kontaktperson sollte sich bemühen, eine Genehmigung von der Gefängnisbehörde zu bekommen.

Soweit hatte ich Eurythmie mit Kindern und Erwachsenen mit oder ohne Behinderungen gemacht. Auch da, wo ich mit der Eurythmie therapeutisch arbeitete, fand ich es äusserst wichtig, dass gross und klein Freude bei der Eurythmie erleben konnten.

Die Eurythmie ist ja so tief mit dem Gefühl von Freude und innerer Freiheit verbunden. Auch in der Arbeit mit älteren und sogar alten Menschen, sollte immer das Gefühl der inneren Freiheit die Grundlage der Bewegungsaktivität sein. Auch dann, wenn sie körperlich eingeschränkt sein sollten.

Aber jetzt kam ich direkt mit Menschen in Kontakt, deren Strafe die totale Freiheitseinschränkung bedeutete; mit Menschen, welche eingekerkert waren. In einigen Einzelberatungen mit so genannten «Kriminellen»

war Gelegenheit, über die Eurythmie und meine Auffassung zu sprechen, dass diese Bewegungskunst etwas wirklich Neues und Wunderbares darstellt. Als ich zum ersten Mal an die neue Aufgabe herantrat, fragte ich mich, ob die Männer nun mehr an mir als weibliches Wesen interessiert seien, an meiner Begeisterung für die Eurythmie oder ob sie doch im Stande wären, etwas von der objektiven Realität der Eurythmie zu erfassen? Schon bald sollte ich es herausfinden; verständlicherweise mit etwas pochendem Herzen.

Die Situation, welche ich vorfand, war schon aussergewöhnlich. Es war 8 Uhr morgens, als wir, acht Schwarze und ich, uns in einer Riesenturnhalle zum ersten Mal zusammenfanden. Ich musste schon viel früher im Gefängnis antreten. Es waren viele Formalitäten zu erledigen. So mussten Formulare für jeden Gegenstand ausgefüllt werden, welchen ich hineinbringen wollte, wie z.B. Bleistift, Gedichtbuch usw. Meine Person musste auch zweimal gründlich durchsucht werden. Nachdem mich der Wärter bei der Turnhalle abgeliefert hatte, war ich mit der Gruppe von 8 Männern ganz allein. Diese hatten meist schon Jahre lang keine Frau zu Gesicht bekommen. Es sei denn, dass sie vielleicht einmal im Jahr von einem Familienmitglied Besuch bekamen. Ich wusste, dass alle eine langjährige Verurteilung wegen Mord oder Vergewaltigung verbüsst.

Viele Menschen fragten mich später, ob ich denn keine Angst hatte, in einer solchen Umgebung Eurythmie zu machen. Ehrlich gesagt, nein, denn meine Absicht war einzig und allein, etwas Positives zu bringen.

Bevor wir überhaupt Eurythmie machen konnten, musste erst eine Vertrauensgrundlage mit ihnen aufgebaut werden. Insbesondere mit jenen, welchen ich im Einzelbesuch noch nicht begegnen konnte. Die Aufgabe bestand darin, sie durch einen Schild von Gleichgültigkeit zu erreichen. Das war ihr Schutz. Eine Gefängnis-Umgebung ist

bekanntlich sehr negativ geprägt. Man hält an sich, man gibt sich keine Blösse. Da ich nun vorhatte, Bewegungsübungen mit ihnen zu tun, fragte ich mich, ob sie sich auf soviel positive Aktivität einlassen würden. Da waren wir nun; Acht so genannte «Kriminelle» und eine Europäerin, die so ganz von einer anderen Lebensperspektive her kam.

Nachdem eine gewissen Vertrauensbasis aufgebaut war und nach einigen einleitenden Worten über die Bedeutung der Lautgebärden, waren sie zur Erforschung der neuen Welt bereit. Bemerkenswert war, dass alle Teilnehmer sich der Sache ganz und gar annahmen. Sie übertrafen sich selbst, die Laute einmal so oder mal so zu machen. In anderen Zusammenhängen warten die Teilnehmer meist auf die Anleitung des Eurythmisten. Hier aber, nachdem sie irgendwie die zugrunde liegende Idee erfasst hatten, waren sie ganz glücklich, es alleine auszuprobieren.

Sie hatten sich auf die Erforschung der Buchstabenwelt eingelassen, in einer Art und Weise, dass ich mich bald als Neuling fühlen konnte.

In diesen ersten 2 Stunden befassten wir uns hauptsächlich mit dem B und M. Diese Laute wurden von ihnen gemeinsam und allein auf vielerlei Art ausprobiert. Sie wollten alle Aspekte der Bewegung fühlen und im Verhältnis zum äusseren wie auch zum inneren Raum ergründen. In diesen Stunden waren sie nicht mehr Gefangene des Staates, sie wurden zu «Forschungsreisenden» auf dem Pfad individueller und geistiger Entwicklung. Während allen weiteren Begegnungen hielt dieses intensive Forschungselement an.

Die Langzeitstrafen von 4 bis 7 oder noch mehr Jahren, welche jeder verbüsst musste, – gerade dieser enorme Zeitfaktor – wurde ihnen für die Bewegungsaktivitäten zum Vorteil. Hier war nämlich das Ziel, die Zeit in der Entfaltung einer jeglichen Gebärde zu einem innerlichen, kraftvollen Erleben zu bringen. Ich gab vielleicht die Initia-

tivkraft, welche ermöglichte, dass mit dieser Gruppe im Gefängnis Eurythmie gemacht werden konnte. In Bezug auf den Faktor Zeit wurde ich zugleich Lernende!

Da gab es keine Zeit für Angst und Unsicherheit: ich war ja die Lernende! In jedem Eurythmieworkshop der «freien» Welt, den ich seit jener Zeit leitete, wurde mir klar, wie viel wir «freie» Menschen von denen lernen können, die so lange eingesperrt sind. – Denn äussere Beschränkung kann zur inneren Stärke führen –.

Die Tatsache, dass viele von ihnen 3 bis 6 Monate oder vielleicht auch 1 Jahr in Einzelhaft verbracht hatten, stellt den Menschen vor gewaltige Proben. Unter solchen Umständen ist es möglich, dass der Mensch die inneren Reichtümer findet und sich so auf den inneren Entwicklungsweg begeben kann. In einer Eurythmie-Stunde im Gefängnis, wie eben beschrieben, kann eine Herzensbegegnung von Mensch zu Mensch stattfinden, wenn das Gegenüber als ein strebendes Wesen erkannt und anerkannt wird. Die inneren Fähigkeiten sind vielleicht verborgen. Im gemeinsamen Tun von Eurythmie konnten sie jedoch zu Tage treten und dazu beitragen, diese Qualitäten im Innern zu festigen. Das beste Lob, das mir da zuteil wurde, drückte einer mit den Worten aus: «Truus is for real!», etwa übersetzt in «Truus ist ganz und gar echt!».

Sicherlich gibt es Menschen unter uns, mit denen sich Anthroposophen und insbesondere Eurythmisten leichter identifizieren können. Menschen, die uns zunächst näher stehen, weil sie anscheinend mehr aus lichten Höhen kommen und nur ganz vorsichtig die Dunkelheit und Schwerkraft zu ertasten bereit sind. Es gibt aber auch Menschen unter uns, die von der düsteren Welt des Verbrechens, den Weg zum Lichte gehen.

Mir wurde klar, dass es eine Notwendigkeit für das Wesen der Eurythmie ist, sich in die Dunkelheit hinein zu tasten, um so eine tiefere Realität und Wahrheit zu gewinnen,

als dies ohne diese Erfahrungen der Fall ist. Menschen werden gebraucht, die sich einsetzen wollen, die Eurythmie an jene heranzutragen, welche die Dunkelheit des Lebens erfahren haben und daraus «das Leben der Eurythmie» bereichern können.

Gedicht? Noch nie gehört!

Es rührte mich sehr, was einer der Teilnehmer sagte: «Hätten wir dieses gehabt, als wir aufwuchsen, wären wir nie an diesem Platz gelandet». So ist es bestimmt! Stellen sie sich mein Erstaunen vor, als mir klar wurde, dass keiner der 8 Teilnehmer jemals das Wort Gedicht gehört hatte! Ihre Schulen in den schwarzen Stadtteilen waren anscheinend so schlecht, dass die Lehrer selber meistens keinen Zugang zu einer reicheren Schulbildung hatten und der Unterricht niemals an die innere Kreativität der Kinder appellieren konnte.

Ich schrieb bereits, dass ich über die öffentlichen Charterschulen in den USA froh bin, weil auch armen und unterprivilegierten Kindern die Vorteile der Waldorferziehung trotzdem zuteil werden können. Jahre später musste ich einsehen, dass es auf lange Sicht wichtiger ist, für die Freiheit in der Erziehung, für Freie Schulen, zu kämpfen. Die Einmischung in den Bildungsbereich durch Staat und Wirtschaft lässt kaum zu, das einzigartige Potential der Kinder zu Tage zu fördern. Es droht durch die gängigen Normen der Gesellschaft überdeckt zu werden.

Die Kraft der Verzweiflung

Die Eurythmie macht es möglich, dass Willensimpulse spiritualisiert werden können.

Nach meiner Beobachtung aktiviert Sport wohl den Willen, die Wirkung ist aber von kurzer Dauer. Sie hört auf, sobald die Person nicht mehr trainiert. Dies verhält sich anders bei der Eurythmie. Das folgende Beispiel möchte dies erläutern.

David, der Sohn einer lieben Freundin, hatte sich in der Drogenszene verloren. Es

kam so weit, dass er in seiner LSD-Halluzination meinte, dass er fliegen könne. Als er aber von einem Berg in Marokko herunter sprang, landete er sehr hart. Er wurde von der Polizei aufgegriffen und ins Gefängnis gesteckt. Als dann musste er dort in der Zelle «einen Affen schieben» (kalter Drogenentzug) und versuchen, mit der Sucht fertig zu werden. Man kann sich vielleicht die Szenen in diesem «Fegefeuer» vorstellen: die Qual der Schmerzen, seelisch und körperlich, das Elendsgeschrei. Als der Sohn meiner Freundin durch dieses «Höllenerlebnis» ging, kamen in ihm jedoch auch Erinnerungen hoch: Zuerst war es die Singstimme seiner Mutter und die Lieder, die sie ihm, als er klein war, vorsang. Dann folgten die Erinnerungen an die Eurythmie, die er durch viele Jahre hindurch als Schüler einer Waldorfschule in England machte. Diese beiden Dinge gaben ihm einen inneren Frieden. So fing er alsbald in der Zelle an, Eurythmie für sich zu machen. Die Wirkung war so auffallend, nicht nur für ihn, sondern auch für alle Zellnachbarn, dass der Gefängnisaufseher bemerkte, welchen guten Einfluss er auf die anderen Insassen hatte. Nicht, weil David mit ihnen darüber sprach, sondern nur dadurch, dass er für sich eben Eurythmie machte. Auf Grund dessen beschloss der Gefängnisdirektor, David viel länger in der Gefängnisabteilung der «Höllenenqualen» zu behalten und ihn nicht in eine mehr zivilisierte Abteilung unterzubringen. In dieser Weise konnte der positive Einfluss der Eurythmie jenen zugute kommen, die dringend nach innerer Ruhe und Frieden suchten.

*Das Buch ist über Diametro Verlag
CH-4144 Arlesheim, Hollenweg 57
zu erwerben
(siehe auch Besprechung auf S. 97)*

Mut zum eurythmisch sozialen Unternehmer

Werner Barfod, CH-Dornach

Im nachfolgenden Brief kommen viele Fragen und Anregungen zum Ausdruck, die eine/n Eurythmisten/in heute in allen Teilen der Welt bewegen.

Was ist die wirksame Substanz der Eurythmie, wie lerne ich sie handhaben für die Menschen im heutigen Kulturleben? Was brauche ich an Fähigkeiten, um die Eurythmie frei in die Welt zu tragen? Wie kann ich mir organisatorisch, kommunikativ, im Publicitymanagement helfen lassen oder selber fähig werden? Wie werde ich durch die Ausbildung vorbereitet, Eurythmie in die verschiedensten Lebensbereiche hereinzutragen? Wie muss Eurythmie heute unterrichtet werden, dass ich selbständig zu den Anforderungen Wege finde? Wie lässt sich das alles auch noch für mich finanzieren?

Alle diese Fragen bewegen uns auch im Kreis der Eurythmie-Ausbilder! Nur schrittweise lassen sich die vielen Forderungen zur Erneuerung der Ausbildung erfüllen. Wir arbeiten daran!

In einer Gesprächsfolge mit Eurythmisten, die in den verschiedensten sozialen Berufsfeldern tätig sind, wollen wir die spezifischen Fähigkeiten, die dafür erforderlich sind, uns bewusst machen, sie gemeinsam anschauen und für die Ausbildungen fruchtbar machen. Je mehr Menschen helfen, um daran zu arbeiten, anderen helfen, sich zu qualifizieren, desto eher kommen wir voran, die Eurythmie für uns zu vertiefen und fähig zu werden für die heutigen Aufgabestellungen.

Liebe Eurythmie-Freunde, liebe Kolleginnen und Kollegen,

Müssen wir die Eurythmie aufgeben, einfach weil es kein Geld mehr dafür gibt?

Dies ist eine Frage, der ich, seit ich mit Eurythmie begann, noch nie in die Augen gesehen habe, aber nun ist es unvermeidlich geworden. Ich habe Angst davor. Weil ich sehe, wie viele Leute aus Mangel an Geld aufgegeben haben. Und ich frage mich: muss ich eines Tages auch aufgeben? Dann erlöscht ein Licht in meiner Seele. Manche Leute hier sind immer noch aktiv, sei es, weil sie in Verbindung mit einer Waldorfschule arbeiten (was ich nicht tun möchte, weil ich nicht will, dass sich Eurythmie auf die Waldorfschulbewegung beschränkt), oder weil sie von der Sozialhilfe leben (wenn es keine andere Wahl gibt, ist das natürlich eine andere Frage). In letzteren Falle sehe ich auch keine Zukunft, weil man auf diese Weise nie genug Geld haben wird, um professionelle Eurythmie zu machen; man wird immer ein Bettler sein, wenn man etwas mit Eurythmie machen möchte (ganz abgesehen davon, dass man dann auch wie ein Bettler leben müsste – wäre das nicht ein allzu grosses Opfer? Missachte ich dann nicht meine eigenen gesunden Grenzen? Kann daraus etwas Gesundes entstehen?). Es muss nicht wirklich sehr professionell sein, solange wir innerhalb unserer anthroposophischen Kreise bleiben, weil die Akzeptanz von Eurythmie hier viel einfacher ist. Aber es muss professionell sein, wenn wir eine Verbindung mit der Welt wollen.

Hat Eurythmie eine Zukunft, wenn wir innerhalb der anthroposophischen Kreise bleiben? In diesen Kreisen haben wir die Tendenz, Dinge zu akzeptieren, einfach weil sie von einem unserer Mitglieder kommen, Dinge, die auf diese Weise niemals vor der Öffentlichkeit (Welt) getan werden könnten. Und so werden wir immer abgeschlossener von der Welt. Aber Eurythmie ist nicht nur für uns, Eurythmie ist für alle. Wir kennen

diese Eurythmie schon, aber sollten wir es nicht anderen Leuten ermöglichen, ihr ebenfalls zu begegnen? Ich meine damit nicht, dass wir wie Missionare hinaus in die Welt gehen und jeden überzeugen sollten, aber wir könnten sie jenen zugänglich machen, in deren Schicksal es liegt, ihr zu begegnen.

Aber es ist sehr unangenehm, diese Arbeit zu tun, es ist sehr fordernd, schwierig, es gibt keine Garantie, dass all die Anstrengungen je Früchte tragen. Ich fühle mich so sehr als Versagerin! Ich war auf das nicht vorbereitet! Ich frage mich manchmal, ob Eurythmie so schwach ist in der Welt, weil wir nicht vorbereitet sind, sie zu betreten, und die meisten von uns versagen und aufgeben? Man braucht sehr viel mehr zusätzliche Fähigkeiten, die verständlicherweise nicht Teil unserer Eurythmie-Ausbildungen sind. Aber man muss unbedingt mehr gelernt haben, bevor man in die Welt geht, weil die Ausbildungen (im allgemeinen, ich denke nicht an eine bestimmte) wie sie zurzeit konzipiert sind, uns nur darauf vorbereiten, innerhalb der anthroposophischen Gemeinschaft aktiv zu sein.

Sehr wichtig zu wissen ist, wie man überleben will, ohne (noch) ein Einkommen zu haben, das von der Arbeit mit Eurythmie kommt. Wie die Situation im Moment aussieht, kann man unmittelbar nach der Ausbildung einzig und allein ein Einkommen haben, wenn man innerhalb der Waldorf / anthroposophischen Bewegung bleibt. In der Welt draussen gibt es nicht viele, die Eurythmie kennen, und so gibt es einiges an Basisarbeit zu tun. Aber man braucht eine zweite Arbeit, von der man leben kann, während man diese Basisarbeit leistet. Kommt dazu, dass diese Basisarbeit manchmal einige Zeit braucht: jede Eurythmistin, jeder Eurythmist, der in die Welt will, muss (zumindest für einige Zeit) eine zweite Arbeit haben. (Studentinnen und Studenten vor dem Abschluss sollten darüber Bescheid wissen, um zu vermeiden, dass sie stranden

und aufgeben, bevor sie überhaupt angefangen haben.)

Ausserdem, in den heutigen Zeiten, sollten wir wirklich von Grund auf wissen, was Eurythmie ist und was genau wir tun, wenn wir eine vom Ätherischen getragene Bewegung machen, denn die Leute heute wollen und müssen Dinge wissen und bewusst tun. Wie bekommen wir Zugang zum Ätherischen auf die Weise, wie wir es in der Eurythmie tun? Wenn wir nicht klar antworten können, machen wir einen schlechten Eindruck, als ob wir nicht wirklich professionell wären. Die Herausforderung liegt sicherlich nicht nur darin, all das zu wissen (und das Tun muss natürlich Hand in Hand gehen mit dem Wissen), was in sich selber schon eine Aufgabe ist, die einen mehrere Jahre beschäftigen kann, sondern auch darin, wie man es in Worte fassen kann, die die Menschen verstehen. Deswegen fand ich, dass ich die Welt kennenlernen muss, in der diese Leute leben. So spreche ich zum Beispiel mit einem Tänzer: was ist sein Wortschatz? Wo kommt er her? Oder mit einem Physiker: Was ist sein Verständnis von Kraft, Schwerkraft, Leichtigkeit? Es sieht so aus, als ob wir diese Geste der Welt entgegenmachen müssen, sie ehrlich verstehen wollen (Steiner selber war ja sehr informiert über die Welt). Dann kann ich irgendwie eine Verbindung zu ihnen herstellen und sie in einem Gespräch oder mit einem geschriebenen Text zu einem Verständnis von Eurythmie führen. So wie's jetzt ist, haben wir drei grosse Aufgaben: abgesehen davon, eine gute Eurythmistin, ein guter Eurythmist zu sein, müssen wir nicht nur tief in die Anthroposophie eindringen, um Eurythmie zu verstehen, sondern auch in verschiedene Bereiche der Welt (z.B. was sind die verschiedenen Tanzformen, was ist Tai Chi – so viele Menschen lieben es total!), was denken die modernen Wissenschaftler, was ist die Weltanschauung eines Psychologen, von jemandem, der Sprachen studiert, was immer Sie wollen!). Wir müssen das nicht mit allen tun,

aber sicher mit den Gruppen, an die wir uns wenden wollen. Grosse Aufgaben! All das sollte idealerweise zu einer professionellen Eurythmie-Ausbildung gehören (dies ist keine Kritik an jemand Speziellem. Ich mache mir einfach meine Gedanken. Ich glaube, niemand ist schuld an der Situation der Eurythmie, wie sie im Augenblick ist – aber wie können wir es besser machen?). Für mich sieht es so aus, dass die Eurythmie-Ausbildungen, die wir heute weltweit haben, nur halb-professionell sind. Keine Musikakademie würde einen Studenten nehmen, der das Instrument, das er lernen möchte, vorher nie gespielt hat! Im Gegenteil: er muss z.B. nicht nur während mehrerer Jahre Klavierunterricht gehabt haben, bevor er die Ausbildung beginnt, er muss auch noch gut sein. In der Eurythmie-Ausbildung akzeptieren wir fast jede und jeden (selbstverständlich sollten Menschen, die das für ihre eigene Gesundheit, Veränderung oder innere Entwicklung tun wollen, auch einen Platz haben – aber vielleicht nicht gerade in einer professionellen Ausbildung?), oftmals weil wir sonst nicht genug Studentinnen und Studenten hätten, damit die Schule überleben kann. Aber damit sinkt unser professioneller Standard, was es verunmöglicht, in der Welt ein Ansehen zu haben, was wiederum weniger Studenten anzieht und was uns dazu bringt, jedermann aufzunehmen, was den Standard wieder verringert... Wie kommen wir da raus?

Im Bereich der Eurythmie haben wir eins nicht, was die anderen Künste (Musik, Tanz usw.) haben: prä-professionelle Schulen. Die einzigen Leute, die schon einiges an Eurythmie gemacht haben, bevor sie eine Ausbildung beginnen wollen, kommen aus den Waldorf-Schulen. Aber wir brauchen mehr als das, wir brauchen Schulen, die Eurythmie-Kurse unabhängig davon anbieten, welche Schule ein Kind besucht. Ich denke da an ein Pendant zu Musikschulen. Das wäre doch etwas, überall in der Welt kleine «Eurythmie-Schulen» zu haben, die Kinder

(und Erwachsene) besuchen könnten, wie sie heute Musik- oder Tanzschulen besuchen? Natürlich müssten die Lehrerinnen und Lehrer an solchen Schulen so ausgebildet worden sein, dass sie fähig sind, ausserhalb der anthroposophischen Gemeinschaften zu überleben... Wenn dann die professionellen Eurythmie-Ausbildungen ihre Studentinnen und Studenten von solchen Schulen holen könnten, dann könnten sie von Anfang an auf einem höheren Niveau beginnen und all das integrieren, wozu wir heute in der Ausbildung schlicht keine Zeit haben. Solche Eurythmistinnen und Eurythmisten wären wirklich qualifiziert und professionell. Könnte die Eurythmie so zu einem Ansehen in der Welt kommen?

Abgesehen davon braucht ein Eurythmist, der «draussen in der Welt» Kurse oder anderes gründen möchte, auch Qualifikationen wie: Verwaltung, Planung, Public relations (wenn er oder sie die Werbung selber machen möchte, braucht es dazu sehr gute sprachliche Fähigkeiten und Computer-Kenntnisse), Buchhaltung, Subventionen und Spender finden... Wenn das für einen alleine zuviel ist (weil er oder sie auch noch in einem zweiten Beruf arbeitet), dann findet sich vielleicht jemand, der ihm bzw. ihr helfen kann. Aber Helferinnen und Helfer möchten vielleicht bezahlt werden, was ihr gutes Recht ist, aber dann kommen wir wieder an den Anfang: die Eurythmistin, der Eurythmist *hat bereits* eine zweite Arbeit, *weil* sie bzw. er nicht genug Geld hat. Wie soll jemand, der sich Zeit nehmen muss, um seine professionellen Fähigkeiten zu entwickeln, auch noch für alles selber zahlen? Jeder beginnende Eurythmist muss fähig sein, zu investieren: es braucht Publicity, Räumlichkeiten, einen Pianisten, bevor man ein Einkommen von etwaigen Studenten und Studentinnen hat. Und sehr häufig hat man nicht genug Studenten, damit ein Kurs stattfinden kann – dann verliert man, was man in die Publicity gesteckt hat, für die Räumlichkeiten wird Gebühr für die Absage

fällig usw. All das mit dem Geld aus dem Zweitverdienst, den man angenommen hat, um zu überleben... Müssen wir aufgeben? Viele tun es oder gehen zurück in die anthroposophischen oder Waldorf-Gemeinschaften... Die Verbindung zur Welt? Hat nicht geklappt. Ich fürchte mich davor, zu überlegen, ob auch ich aufgeben muss.

Ich denke, dass ich eines versuchen will: ich will mir Zeit nehmen. Zeit, mich selbst auf die Welt vorzubereiten, eins nach dem anderen zu tun, versuchen, professionelle Fähigkeiten zu entwickeln (alles natürlich in den Grenzen meiner Fähigkeiten), wie oben erwähnt. Unterdessen könnte ich eine Quelle für das Startkapital finden. Bloss: wenn ich das alles getan habe (was natürlich kein Muss ist – nur solange ich es gerne tue), sehe ich eine wirkliche Chance für eine Eurythmistin, hinaus in die Welt zu kommen. Aber trotz all dem könnte es auch nicht funktionieren, weil Eurythmie zu neu ist für die Welt (oder in eine ungesunde Richtung gegangen ist und darum verschwinden muss – vielleicht um wiedergeboren zu werden?), also Sorge ich besser dafür, dass ich den Weg mag – mehr oder zumindest wenigstens so sehr wie die Ergebnisse! Alles, was ich kann, ist: versuchen.

Ich schreibe Ihnen all das, weil es für mich brennende Fragen sind. Ich frage mich, ob Sie ähnlich brennende Fragen haben. Wenn Sie geneigt sind, zurück zu schreiben, würde ich diesen Austausch begrüßen. Vielleicht hilft das, weiter zu kommen.*

Ich hoffe, dass die Eurythmie weiterhin existieren wird (aber auch da frage ich mich: was ist wirklich der Grund, warum ich möchte, dass die Eurythmie in der Welt ist? Einfach weil ich sie gerne mag? Mir darüber klar zu werden, könnte zusätzliche Kraft geben. Ich finde vielleicht eine Antwort im Verstehen der wirklichen Natur der Eurythmie).

Ich hoffe, dieser Brief erreicht Sie.

Liebe Grüsse,
Claudia Maurice, CAN-Montréal

* Bitte senden Sie Ihre Vorschläge an die Sektion für Redende und Musizierende Künste! Wir reichen sie weiter und bearbeiten die Fragen mit den Ausbildern! -

(aus dem Englischen von Ursula Seiler)

«Im Beginn...»

Eine Feier von Geburt und Leben

Alan Stott, GB-Stourbridge

Die internationale Stimmung der Kooperation und des Austausches in der Welt der Kunst haben am 4. und 5. Februar zu reichen Ereignissen in dem Anthroposophischen Zweig und im Glasshaus Theater in GB-Stourbridge geführt. Göran Krantz (Järna) sprach über den Zustand der jüngsten Musikforschung in Bezug auf «Kunst, Kultur und Gesundheit». Schweden ist führend in wichtigen Entwicklungen, zu denen das «Forschungsinstitut für Eurythmie, Musik und Bewegung» in Järna auch seinen Beitrag liefert.

Samstag Abend haben vier Stücke aus Olivier Messiaens Hauptwerk für Klavier *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus*, (1944), die Inkarnation und Geburt thematisieren, den Kern der Eurythmievorstellung «Im Beginn...» gebildet. Einige begleitende Texte von Rudolf Steiner, Quicé- und Navajo-indianischen Dichtungen wurden von Hans Lindmark rezipiert, der passend die warme, zarte Mystik des bejahenden Weges vermittelte. Die Musik wurde mit Ausdruck von Oskar Ekberg, einem jungen, schwedischen Pianisten gespielt. Mit kompletter Beherrschung interpretierte Ekberg das erfüllende, mystische Element: das ruhige und gewichtige Thema des Vaters, die Zärtlichkeit und Unschuld der Jungfrau, die reichen Andeutungen von Licht und Farbe in der instrumentalen Gestaltung, das Wachrufen von Vogelgesang und die Lebendigkeit asymmetrischer, nicht-europäischer Rhythmen. Das phantasievolle Beleuchtungsdesign, kreierte und ausgeführt von Regisseur

Göran Krantz, unterstützte die bemerkenswerte Vielfalt von Ereignissen in Messiaens anspruchsvoller musikalischer Partitur.

Charlotte Veber-Krantz interpretierte das ganze Programm eurythmisch. Ihre Kleidung aus zarten Farben war einfach, hervorgehoben durch einen schmalen Schleier. Für das letzte Stück, *Regard de L'Eglise d'amour*, erschien sie in weissem Hosenanzug, um mit feinsten Präzision die intensiven und ekstatischen Verzückungen von Freude auszuführen. Der Schmerz in den wiederholten, dissonanten Septimklängen wurde in eine positive und intensive Transzendenzwahrnehmung verwandelt.

Die Teilnehmer des Workshops am Samstag wurden an die Arbeitsweise des Regisseurs herangeführt. Die Suche nach der Grundgeste und dem charakteristischen Stil jeder musikalischen Phrase lud zu einer Reise des Gefühls ein. Eine anfängliche Reaktion kann zu einer tieferen Erfahrung führen, die letztendlich frei wird in der ausdrucksvollen Geste. Die Musikalität der schwedischen Sprache, die wie ein feines Medium für die zarte Naturmystik der Texte wirkte, war in diesem Zusammenhang ebenfalls eine Freude für die Erfahrungswelt. Dies wurde ausgedrückt in Bewegung durch eine Wahrnehmung von Zentrum und Peripherie.

Die gleiche Polarität, die die Eurythmie überhaupt charakterisiert, bildete die Basis des Abendprogrammes. Was manchmal als Ausdruckstanz hätte verstanden werden können, wurde gefüllt mit künstlerischer Präsenz. In einer Vorstellung, die seit der ersten Aufführung vor zwei Jahren gereift ist, wurde eine frische «zweite Unschuld» (A. Einstein) hervorgerufen. Charlotte Weber-Krantz schaffte es überzeugend den Darstellungsraum zu durchdringen. Ihre Fussarbeit war atemberaubend, vor allem im Finale.

Waren jedoch einige Passagen in Gestik und Choreographie zu vereinfacht? Hat die poetische Stimmung nicht ausgereicht für den musikalischen Anspruch in all seinen Eloquenten? Die Bewegung war jedoch nie

langweilig, immer ausdrucksvoll, immer erfüllt. Es könnte der Musik auch die Frage der musikalischen Transparenz gestellt werden – schliesslich behandelt der Komponist das Klavier sowohl als Saiten-, wie auch als Schlaginstrument.

Nach dieser Aufführung schien das begeisterte Publikum ungern nach Hause gehen zu wollen! Man kann mit Sicherheit sagen, dass wir, mit unserer doppelten Existenz hier auf Erden, durch diese künstlerische Veranstaltung wahre authentische Einblicke in eine Welt jenseits aller Gegensätze erhalten haben. Eine Welt, in der Zentrum und Peripherie, Musik und Sprache, ja sogar das Göttliche und das Menschliche, nicht nur in Beziehung zueinander stehen, sondern als das gesehen wurden, was sie letztlich sind, nämlich eins – dank des Ereignisses, dem der Abend gewidmet war.

Dieser Artikel ist die Antwort auf Werner Barfods Frage, ob ich nicht etwas über meine Erfahrungen bei der Produktion und während der Tournée von «Steiner Graffiti» schreiben könnte. Es wurde ein sehr persönlicher Bericht über eine Reise, die ich mit meinen Kolleginnen und Kollegen teilen möchte.

Steiner Graffiti

Christopher Marcus, GB-London

Es war eine lange Reise. Vor allem die letzten drei Jahre. Sie sind die Spitze des Eisbergs – unter der Wasseroberfläche liegen dreissig Jahre Theaterarbeit.

Nachdem ich bei grossen Produktionen mit enormem Budget Regie geführt hatte, war ich an dem Punkt angelangt, in den ernüchternden Prozess einzusteigen, wieder selbst zu spielen, zurückzukehren zu den Grundlagen, am empfangenden Ende zu sein, «gehäutet» zu werden und zu versuchen, durch mein eigenes Tun herauszufinden, woum es eigentlich geht. Nach zwei Jahren auf der Bühne musste das «Häuten»

beschleunigt werden: es war an der Zeit, alleine aufzutreten, wo keiner verantwortlich gemacht werden würde ausser ich selber. Die Verantwortung voll übernehmen, auf Worte Taten folgen lassen, zum ersten Mal.

Um das zu tun, musste ich mich selber fragen, was ich eigentlich wirklich spielen will oder muss. Was war die wesentlichste und intimste Frage, die ich in mir trug? Die Antwort war: was ist meine Beziehung zu Steiner, und wie weit ist meine Freiheit davon betroffen?

Es war ein Glücksfall für mich, mit Klaus Jensen zu arbeiten, einem Kollegen und Freund. Sein spirituelles und künstlerisches Verständnis und seine beständige und freundliche Betreuung machten es mir möglich, zu vertrauen und verletzlich zu werden, so dass ich die Reise beginnen konnte: den Versuch, etwas von Steiners Leben zu spielen. Die Produktion sollte nicht viel kosten, wenig Technik benötigen, nur eine tragbare Wandtafel. Wir probten 101 Tage; es folgten 135 Vorstellungen in 10 Ländern, fast ausschliesslich in nicht-anthroposophischen Theatern. Ich schaffte es, einen grossen Teil der Kosten wieder herinzuholen.

Das Projekt wurde aus der Improvisation heraus entwickelt, aus unseren Studien verschiedener Steiner-Biografien, aus unserer Erfahrung mit der Anthroposophie und der Auseinandersetzung mit Steiners Werken. Die Probenarbeit erreichte den Höhepunkt in zwei Vorstellungen für geladenes Publikum. Das Echo war positiv, und die Tournée hätte starten können, wenn nicht Klaus und ich selber das klare Gefühl gehabt hätten: «nein, nicht auf diese Weise, nicht noch eine weitere historische Interpretation vom Leben eines grossen Mannes». Für mich persönlich ist Steiner nicht Geschichte, wenn er das ist, bin ich es auch, und ich mag es nicht, zu denken, dass ich Geschichte bin.

So begann ein besonderer Prozess des «Zwiebelschalens»: meine Biographie wur-

de ausgegraben und dazu benutzt, Steiners Leben zu erzählen. Ich bin ein Anthroposoph der dritten Generation, das meiste in meinem Leben ist von seinem Werk geformt. Die Aufgabe beunruhigte mich insofern, dass ich als letztes beabsichtigte, mein Leben ins Rampenlicht zu stellen und so den Eindruck zu erwecken, vor den Leuten meinen persönlichen Kram ausbreiten zu wollen. Dennoch schien es uns der einzige Weg, um authentisch zu sein und nicht Gefahr zu laufen, einen Eindruck des Predigens zu erwecken mit dem Hintergedanken, Steiners Botschaft rüberzubringen. Es musste unter allen Umständen etwas Kreatives sein, hinter dem Klaus und ich selber innerlich stehen konnten.

Ich entschied mich bald nach Beginn der Arbeit, dass ich Steiners Angaben für die Erneuerung der dramatischen Kunst nicht verwenden würde: die fünf griechischen Gymnastik-Disziplinen und die sechs Grundgebärden, die in der künstlerischen Offenbarung des gesprochenen Wortes ihren Höhepunkt haben, obwohl ich sie gelehrt und als Grundlage für nahezu alle Vorstellungen verwendet hatte, bei denen ich dabei war. Stattdessen wollte ich meine Stimme mit der «Aale»-Übung¹ trainieren, und statt des Speerwurfs (etwas das in Hotelzimmern und auf Bühnen unmöglich zu praktizieren ist) würde ich meinen Körper mit dem Bokken vorbereiten, dem japanischen Holzsword, das Grundlage des Aikido ist, der einzigen wettbewerbsfreien Kampfsportart. Das Schwert wurde zur Metamorphose des Speers, den Steiner als okkulten Ausdruck des gesprochenen Wortes beschreibt.

Vor jeder Aufführung machte ich die Aale-Übung, die ungefähr ein Stunde dauerte, um den Zyklus in seinen drei Teilen zu machen, ein Zyklus, der, wie ich feststellte, mein Denken, meine Seele und meinen Körper auf die Vorstellung vorbereitete. Anschliessend arbeitete ich mit dem Bokken ca. eine halbe Stunde. Darauf machte ich einen

anregenden halbstündigen Spaziergang bis dreissig Minuten vor dem Öffnen des Vorhangs, zog mich dann um, setzte mich ruhig hin und tat etwas, was ich hier gerne mit meinen Kolleginnen und Kollegen teile, da ich nicht glaube, dass die inneren Prozesse in diesem Stadium des Spiels geheim gehalten werden sollten, auch wenn sie sehr persönlich sind. Sie sind ein genauso wichtiger Teil des Ganzen für mich wie die Stimm- und Körpervorbereitung:

Erstens: Konzentrieren auf die elementare Welt, die den Raum, in dem ich auftreten werde, belebt und durchdringt. Zweitens: die Seelen der Verstorbenen einladen, die an dem teilnehmen möchten, was ich anbiete. Drittens: mich an meinen Engel wenden und ihn um Hilfe bitten. Viertens: das Vater-unser. Und als letztes dann mich mit der Persönlichkeit Steiners verbinden, ohne den nichts von dem zustande gekommen wäre. Dieses Verbinden mit ihm war insofern aufregend, als dass ich nie wusste, was ich kriegen würde. Manchmal sah ich das freundlich ernste Gesicht, manchmal das humorvolle Lächeln, manchmal eine fast erschreckende Schärfe usw., aber er war immer ermutigend und gab mir etwas, womit ich die Vorstellung einstimmen konnte. Dann mischte ich mich unters Publikum und versuchte, mit der Gruppe von Menschen vertraut zu werden, die gekommen waren, um mich zu sehen. Wenn ich schliesslich auf die Bühne ging, entsprach das sozusagen ihrer Art, die dann leicht änderte, bis Steiner endlich vorgestellt wurde.

Ich habe erstaunlich positive Reaktionen aus allen Kreisen erhalten, ermutigende, konfrontierende, erwärmende – auch von Menschen, die noch nie von Rudolf Steiner gehört hatten und besonders von Theater- und Schauspielkollegen. Wie üblich bekam ich selten etwas von denen zu hören, von denen ich wusste, dass sie die Inszenierung ablehnten. Aufgrund der persönlichen Art der Vorstellung und der Tatsache, dass zu

fünf verschiedenen Gelegenheiten die Scheinwerfer aufs Publikum gerichtet waren, wenn ich mit einzelnen Menschen im Publikum sprach, war ich sehr verletzlich und davon abhängig, wie sie reagierten. Ich konnte mich nicht hinter den Scheinwerfern verstecken. Dies hiess natürlich, dass ich während einer Vorstellung, die ungefähr eineinhalb Stunden dauerte, die Gelegenheit hatte, mich ins Publikum einzuleben und es aus nächster Nähe kennenzulernen; ihr Aussehen, ihr Alter, wie sie zuhörten usw.

Vielleicht können Sie die folgende Erfahrung verstehen, die ich bei mehreren Gelegenheiten machte. Es geschah ab und zu, dass jemand, den ich als Klassenmitglied kannte, im Publikum sass mit verschränkten Armen und Beinen, argwöhnisch gegenüber dem, was ich tat. Was diese Menschen ausstrahlten, war beinahe körperlich spürbar. Klar müssen sie es nicht mögen, das wäre lächerlich. Es scheint bloss etwas sehr Sonderbares zu geschehen, wenn sie zusehen, und ich stelle mir vor, dass sie keine Ahnung davon haben, was ihre ablehnende Haltung in unserem gemeinsamen Raum erschafft. Es kostete mich sehr viel Konzentration und Glauben an das, was ich tat, um ihnen nicht zu erlauben, die Vorstellung ganz zu unterbrechen – insofern zu unterbrechen, da dies meine Offenheit gegenüber dem Rest des Publikums veränderte und so auch die Stimmung, die ich in bezug zu Steiner schaffen wollte. Seltsamerweise war das kein Problem mit denen, die keine Klassenmitglieder waren und die Aufführung ablehnten.

Als die Monate langsam vorbeigingen und ich mich an die verschiedenen Arten von Publikum in den verschiedenen Ländern und die vielen verschiedenen Reaktionen gewöhnt hatte, begann ich mich wieder und wieder zu fragen, was das war, was ich da eigentlich machte. Welche Art von Kunst brachte ich eigentlich auf die Bühne? Würde Steiner es gutheissen? War es Sprachgestaltung? Sicherlich nicht der Stil von Sprachgestaltung, den ich gelernt und unterrichtet

hatte. Arbeitete ich mit den Lauten? Irgendwie schon: meine ganzen «Aale»-Übungen hatten meine Stimme vorbereitet auf das kontinuierliche Weben der Sprache von epischen zu dramatischen zu lyrischen Stellen, die Laute bildeten sich selber in die vier Lautgruppen – und doch tönte das, was ich tat, nicht wie es «sollte». Ich versuchte im Grunde genommen, zu «sein»; Präsenz unter dem Einfluss meiner Vorbereitung, unter dem Einfluss des Publikums und des geprobten Spiels.

Gegen Ende der Tournée machte sich eine Art drohende Krise bemerkbar: ich musste wissen, was ich eigentlich tat und warum, und ich wusste nicht, was ich überhaupt als nächstes nach den Aufführungen tun sollte. Ich realisierte zu meiner Schande, dass ich weit über 100 Vorstellungen vor Tausenden von Leuten aufgeführt hatte mit dem unerschwelligem Gefühl, dass ich etwas Spezielles zu sagen hätte, dass ich eine Art undefinierter Botschaft hätte. Ich hatte das dumpfe Gefühl, dass ich versucht hatte, eine Botschaft rüberzubringen, und dass ich irgendwie aussergewöhnlicher war als das Publikum. Nach einer Zeit, in der ich überhaupt nicht auftreten wollte, fand ich mit schmerzvoller Erleichterung heraus, dass ich doch fähig war, einfach das zu teilen, was ich zu geben hatte, auf dieselbe Weise wie irgendjemand aus dem Publikum das hätte teilen können, was er zu geben hatte. Dass ich es im Rampenlicht tat, war einfach deshalb, weil das alles ist, was ich kann, das ist mein Karma. So war ich erst ganz am Schluss fähig, einfach mit dem Publikum zusammen zu sein und teil zu haben an einem Ereignis, das wir genaugenommen gemeinsam erschufen. Es wurde zu einer Feier. Ich verstehe jetzt, warum Steiner sagt, dass man erst nach 50 Vorstellungen ins wirkliche Spielen kommt.

Und nun? Was jetzt? Was als nächstes spielen? Für mich ist die Antwort: nichts, kein Theater für eine Zeit lang. «Steiner Graffiti» hat mich dazu gebracht, dass ich Unglaub-

würdigkeit in mir selber nicht mehr tolerieren kann. Spielen muss Kunst sein, verwundbar, sehr persönlich, wahrhaftig und offen, nicht hinter Masken, Methoden und Formen versteckt. Ich habe eine zweijährige Ausbildung zum Interfaith Minister² begonnen. Nicht dass ich unbedingt Priester sein will, aber ich muss einen Weg gehen, wo ich meine eigene Beziehung zu mir und zur spirituellen Welt finde, entgegengesetzt zum Weg über Bücher. Da bin ich nun also! Wie sich das in Zukunft in meiner Theaterarbeit zeigen wird, oder ob es überhaupt Theaterarbeit sein wird, wenn ich mit meiner Ausbildung fertig bin, bleibt abzuwarten.

Steiners Mysteriendramen sind immer noch die bei weitem grösste Herausforderung, die einen ganz neuen Ansatz für die gegenwärtige Zeit finden müssten. Sie bleiben ein Wunder für jeden Theatermacher.

1) Aale

«Aber ich will nicht dir Aale geben...» ist die erste Zeile einer langen Sprechübung in drei Teilen; eine der sehr wenigen, die Steiner speziell für Schauspieler in seinem Kurs über Sprachgestaltung und Dramatische Kunst gegeben hat. Je nachdem, wer Ihr Lehrer ist, dauert sie zwischen zwanzig Minuten und eineinhalb Stunden.

2) Interfaith Minister

Ein konfessionsloser «Priester», der Rituale und Zeremonien entwickelt und durchführt für die Feiern der wichtigsten Ereignisse im Leben von Menschen verschiedener Glaubensrichtungen

(aus dem Englischen von Ursula Seiler und Christopher Marcus)

Korrigenda zu Rundbrief Nr. 43, Michaeli 2005

- zum Artikel von Gabriele Pohl «Die Qualität des Bildes in der Sprache, als Archetyp, im Mythos, in den Medien», S. 43, letzter Absatz, 2. Zeile heisst es bei dem Zitat von Welch in «Ästhetisches Denken» «Coolness ist ein Signum der neuen Anästhetik»
- zum Artikel von Thomas Göbel «Über eine Ordnung der Stimmungen des menschlichen Gemüts» S. 20: bei der Auflistung von Krebs zu Wassermann sind die Zeichen versehentlich in umgekehrter Reihenfolge gedruckt worden.

INHALTLICHE BEITRÄGE

Nachtrag zum Artikel von Thomas Göbel: «Über eine Ordnung der Stimmungen des menschlichen Gemüts» im Rundbrief Michaeli 2005

Thomas Göbel, DE-Öschelbronn

Nach einer solchen Übersicht über den Reigen der menschlichen Gemütsstimmungen lässt sich die Frage stellen, was einen freien Menschen ausmacht und das kann natürlich nur der individuelle Mensch selber sein und nicht die Summe seiner Gemütsstimmungen, denn die Gemütsstimmungen treten auf, ohne vom Ich impulsiert zu sein, ja, sie werden in der Regel gar nicht bewusst vom Ich, also nur seelisch erlebt. Und dieses seelische Erleben erfüllt in der Regel den Alltag. Nur Willensimpulse wirken im Alltag, die bewusst oder halb bewusst gefasst werden. Der Wille ist die Tätigkeit des höheren Ich des Menschen und bestimmt in der Regel das Gemüt. Wer zu seinen Willensentschlüssen aus seinem Ich die zugehörigen Gemütsstimmungen hervorzubringen geübt und zur Fähigkeit entwickelt hat, der hat es im Leben schon weit gebracht. Und wenn die Willensentschlüsse aus den Bedingungen und Situationen des Lebens folgen und nicht dem Ego, so ist der Mensch in dieser Hinsicht dann ein freies Wesen, wenn er ein solches Handeln liebt. Dieser Seite des freien Menschen liegt aller Fundamentalismus fern. Da gibt es keine unumstößlichen Grundsätze, Verhaltensweisen oder Alltagsroutine. Das freie Wesen, das sich so zu verhalten gelernt hat, das erscheint seiner Mitwelt als liebenswürdiger Mensch. Die Liebenswürdigkeit ist die eine von drei Eigenschaften des freien Menschen.

Eine zweite Seite des freien Menschen zeigt sich in seinem Verhalten im Umgang mit den seelischen Gemütsstimmungen, die in seiner gesellschaftlichen Umwelt herrschen. Wer hier eine gewisse Wahrnehmungsfähigkeit entwickelt hat, wird nur dann das Wort ergreifen, wenn er etwas mitzuteilen hat, was für die gesellschaftliche Situation, in der er steht, Bedeutung hat und von dem er annehmen darf, dass es auf Interesse stößt, aus welchem Grunde auch immer. Dabei entwickelt sich das, was man «Gespräch» nennt. Jedes eine Sache oder eine Situation fördernde Gespräch setzt Zuvorkommenheit voraus. Darin liegt schon ein Zukunftsaspekt, der verhindert, dass das Ego am Gespräch Anteil hat und Dinge gesagt werden, die nicht aus der Sache folgen. Schon das Wort Zuvorkommenheit enthält im «Zuvor» den Zukunftsaspekt, der andeutet, dass es sich um ein intuitives Vermögen handelt. Gelebte Zuvorkommenheit kann den Gesprächspartner nicht enttäuschen.

Die dritte Seite des freien Menschen liegt in seiner Verlässlichkeit. Sich aufeinander verlassen zu können, ist die dritte Eigenschaft freier Menschen. Das hat einerseits Erfahrungscharakter und gibt andererseits Zukunftssicherheit. Das gegebene Wort gilt. Ändern sich die Bedingungen und die Umstände, bedarf es eines Gespräches, um zu einer neuen Verabredung zu kommen oder die alte bekommt eine verwandelte Form.

Die Verlässlichkeit gibt im gesellschaftlichen Zusammenhang die Lebenssicherheit, die für eine fruchtbare Zusammenarbeit eine Bedingung ist. Gemeinsame Arbeit in einem solchen Zusammenhang wird sich als fruchtbar erweisen. Und eine Fähigkeit stellt sich ein, die alle Schwere aus einer Beziehung nimmt: Ein freier Mensch kann lächeln und das Lächeln ist nicht nur Ausdruck von Freundlichkeit, sondern es verbindet Herz mit Herzen. Es ist Aus-

druck der menschlichsten aller Gemütsstimmungen: Die unbeschwerte Zuwendung freier Menschen zueinander.

Wir fassen zusammen: Einen freien Menschen erkennt man an seiner

- Liebenswürdigeit
- Zuvorkommenheit
- Verlässlichkeit.

Und er kann lächeln!

Vom Erwecken des Bewegungs- und Sprachmenschen zur Geburt der Eurythmie durch Rudolf Steiner

Werner Barfod, CH- Dornach

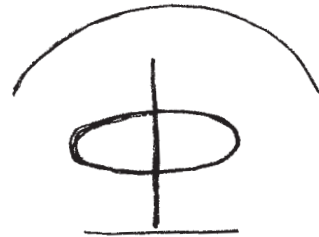
Sieben Vorübungen zur Erweckung des Bewegungs- und Sprachmenschen stehen am Anfang der Eurythmie-Unterweisung Rudolf Steiners an Lory Maier-Smits im Dezember 1911 in Berlin und in Kassel im Januar 1912. Im August und September 1912 in München kamen die ersten Hinweise zu den Wesen aus dem dritten Mysteriendrama Rudolf Steiners und die Oktavübung, die zugleich als Samenübung das Tor zur Eurythmie öffnet¹. Diese sieben Vorübungen sind zugleich ein Weg, an dem man sich immer wieder im Ausbilden, Unterrichten, Gestalten orientieren kann; sie sind aber zu zugleich auch Schlüsselübungen für bestimmte Fähigkeiten, durch die künstlerisch-eurythmische Grundelemente entstehen wie z.B. das Stehen im Zentrum, den Umkreis erlebend oder das Schreiten, das Lauschen auf Sprachbewegungen etc. Im Folgenden soll etwas aus der Erfahrung im Umgang mit den Übungen geschildert werden, wobei der Wortlaut zu den Übungen auf den ersten Seiten des genannten Buches nachzulesen ist.

Die erste Übung

Alliterationen schreiten, wie der Barde an nordischer Küste auf den Klippen im Sturm und im Brausen und Tosen der Meerswogen.

Wir richten uns auf, gestützt und getragen auf dem sicheren Grund der Erde mit festem Schritt, strecken uns mit der ganzen aufrechten Gestalt ins Licht, in den freien Himmels-Kuppelraum über uns, haben dadurch die Kraft, uns dem Umkreis der Elemente gegenüber mit energischer Gebärde zu halten im Gespräch mit dem Umkreis. In unserer Phantasie stehen wir ganz in dem Bild des Barden und erheben die Stimme aus der Atemstärke gegen die tosenden Elemente. Innen ist Wärme, über und hinter uns Licht, unter uns Festigkeit und um uns Herausforderung, Dialog mit der Welt.

Der Bewegungsmensch wird in seiner Willensmitte um das Sonnengeflecht herum aufgefordert, sich mit dem Schritt zu verankern. Der lichte Teil der Gestalt hält sich im oberen Menschen mit Stirn und Haupt-Umkreis frei aus dem Vertrauen in das aufrecht Gehaltensein im Ich. Dazwischen atmet die seelische Mitte im Brust-Schultergürtel-Bereich zusammen mit der Gebärde zur Welt, das Sprechen vorbereitend. Alle drei Seelenkräfte sind gefordert und zugleich in der jeweiligen Aufgabe für den Bewegungs-Sprachmenschen angesprochen. Der Wille im Schritt, die Intention im Aufrichten, die Weltbeziehung in der zum Sprechen veran-



lagten Gebärde. Der Bewegungsmensch wird empfänglich gemacht für die Seele: Denken – Fühlen – Wollen als Grundvoraussetzung für das sichtbare Sprechen.

Die zweite Übung

Sich Grundlagen-Kenntnisse verschaffen über die Anatomie des menschlichen Körpers, die physiologischen Vorgänge, vor allem des Bewegungsmenschen, gilt es genauer zu entdecken. Hier gehört das Staunen vor der menschlichen Gestalt als einem Tempel dazu. Es sind das die Voraussetzungen des Beugens und Streckens der freien Glieder, der Arme und der gebundenen Glieder, den Beinen.

Hier beginnt das Studium des Schrittes einerseits und das Beugen und Strecken andererseits, das «Lebenskraft verbrauchen» und «Lebenskraft entlassen», beinhaltet, was sich im Abdunkeln und Aufhellen der Aura und in der Empfindung spiegelt. Im Durchfühlen dieses Bewegens beginnt das «fühlende Wahrnehmen» als Prozess durch die Glieder, das zum Organ werden muss für den Eurythmisierenden.

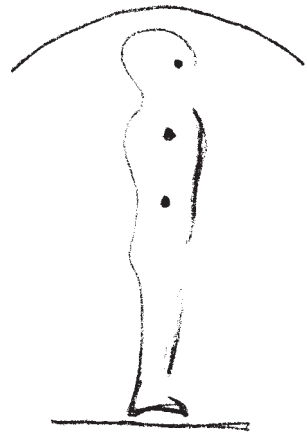
Um im Verlauf des Studiums sich selbst zu erfahren im Bewegen, im Verhältnis zum eurythmischen Element oder zu der Gestaltung, wird das «fühlende Wahrnehmen» Grundlage für das eigene Üben. Träumend wach spüre ich den Bewegungsprozess, kann ihn in der gegenwärtigen Tätigkeit auch verändern, korrigieren, ohne aus dem Strom des eurythmischen Bewegens herauszufallen. Wieviel Schwere – Licht oder Wärme –, wie viel Spannung oder Lösung, wie schnell oder langsam – bin ich in meinem Bewegen? Später kommt Intention und Umkreis-Fühlen hinzu. Es wird damit eines der wichtigsten Werkzeuge für subjektiv-objektives Gestalten.



Die dritte Übung

Im Anschauen griechischer Bildwerke gilt es, die Gestalt von innen zu erleben in ihrem Verhältnis zu Erde und Himmel, zur Gebundenheit oder Freiheit. Ist das Ich noch von aussen wirksam und lässt die Gestalt gebunden erscheinen, wie bei den frühen Kurosgealten oder auch noch beim Apollo von Tenea oder wirkt die Gestalt von innen ergriffen, wie beim Wagenlenker von Delphi oder sucht Halt im Umkreis mit Stand- und Spielbein wie beim Apollo Sauroktenos (dem Eidechsentöter). Der ätherisch erfüllte Umkreis spielt sichtbar um die Gestalt wie bei der Nike von Samothrake oder dem Poseidon mit seiner weit-offenen Gebärde und dem offenen Schritt.

Aus diesem Betrachten der griechischen Gestalten entwickelt sich dann im Üben der eurythmische Schritt, der revoltiert gegen das Gebundensein, der sich frei tragend bewegt und wieder im Stellen die Erde berührt. Vom Willensansatz um das Sonnengeflecht herum, wird in der Auseinandersetzung mit der Schwerkraft, im Überwinden der Schwere, der Schritt impulsiv. Er wird frei herübergetragen, von der Intention des Gedankens in Richtung gebracht, und berührt im Stellen die Erde in der vollbrachten Tat, die empfunden wird, vom Herzen wahrgenommen. Willensimpuls – Gedanke – Tat charakterisiert Rudolf Steiner die Seelenfolge im Schritt. Im Schreiten muss dann der seelisch-fühlende Bewegungsquell die Führung übernehmen, den Willensansatz einbeziehen, so dass es im fließenden Schrei-



ten ausstrahlt, als brauche der Eurythmist den Boden als Widerlager und Ruhemoment gar nicht. Mit der Freiheit der seelischen Mitte ist auch die Gebärde angesprochen in ihrer ausstrahlenden und vom Umkreis empfangenden Doppelqualität. Selbst die Haltung des Hauptes, als zum oberen Umgebungsraum gehörig, bekommt seine Ausdruckssprache. So wird die Gestalt Instrument für die ganze Seele: denkend – fühlend – wollend.

Die vierte Übung

wendet die Aufmerksamkeit nach innen mit dem intimeren Auftrag, zu lauschen, Sprachdynamik in Bewegung umzusetzen, zu hören, wie verschieden



Silben mit dem gleichen Vokal erklingen, die von verschiedenen Konsonanten geformt werden. Am Beispiel: «Barbara sass stracks am Abhang» wird von innen heraus geübt, auf Sprachbewegung zu hören, auf das, was hinter dem Sprachbild mitschwingt, was für die eurythmische Gestaltung wesentlich ist.

Damit bereiten wir uns vor, um zu hören, auf welchen Laut ein ganzes Gedicht gestimmt ist. Es wird eurythmisch das Wichtigste sein, ein Gedicht auf seine Sprachgestalt hin zu erleben, auf den Lautgehalt zu hören und abzuspüren, wie die Bewegung im Innern durch das Sprachliche ins Erleben geführt wird. Ein Gedicht halblaut für sich sprechen so lange, bis innerlich die Bewegungsgestalt rege wird und ohne Sprechen als Bewegungsablauf zur Verfügung steht, gibt die Kraft auch, durch bzw. hinter die Worte zu hören, aus der dann in souveräner Weise aus der Ganzheit heraus geformt werden kann. Im Hören ist der Mensch stärker mit dem Willen beteiligt, das Mitbewegen des Kehlkopfes ist dafür zum verstehenden Wahrnehmen notwendig, damit ist eine direkte Hilfe für das eurythmische Bewegen gegeben.

Die fünfte Übung

ist zunächst eine geometrische Gestaltübung. Die sechs Figuren des Agrippa von Nettesheim sollen einzeln in ihren Stellungen geübt und anschliessend rasch und leicht von einer zur nächsten gesprungen werden. Dabei soll auf die parallele bzw. gegenläufige Arm- und Beinbewegung geachtet werden. Es ist eine Gestalt-Beherrschungsübung, die zugleich die Seele in der Gestalt konzentriert, wie den Umkreis auf verschiedene Weise miteinbezieht.



Erst zwölf Jahre später wird daraus die eurythmische Meditation: «Ich denke die Rede...»². Mit den ersten drei Stellungen wird die Seele im Bewegungsinstrument verankert, mit den anderen drei Stellungen öffnet sich die Seele für den Umkreis, strebt in geistige Weiten, verbindet sich mit sich in der Gestalt wie auch mit ihrem Selbst im Umkreis.

Mit dieser Übung, die den Eurythmisten immer begleitet, wird die zentrale Kulturaufgabe der Eurythmie manifestiert, die Brücke zu schaffen zwischen dem Ich in der Gestalt und dem höheren Selbst im Umkreis mit jeder Gebärde, die eine eurythmische sein will. Wenn der Gedanke – nicht das Vorstellen – im Willen aufersteht, entsteht «Ich denke die Rede...» als Gestaltmeditation, die sinnlich Erscheinendes und geistig-seelisch Erfasstes atmend verbindet.

Die sechste Übung

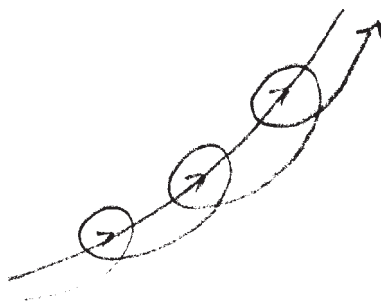
beinhaltet das Schreiben mit den Füßen, deutlich organische Buchstabenformen, links in Spiegelschrift. Es bildet sich eine subtile Empfindung für die Fussbewegung heraus und eine differenzierte Beziehung zur Erde.

Es ist deutlich, dass der Schritt und das Schreiten durchlichtet werden in der dumpfen Willensphäre durch diese Übung. Mit dem Schritt hängt der Ausdruck des Wortes zusammen, die Bewegungsformen im Raum bekommen dadurch lebendige Ausdruckskraft. Es ist ein uraltes Gesetz des Tanzes, dass jeder Bewegung im Tanz ein Schritt vorangeht. Dieser Moment des erweckten Willensausdrucks durch den entsprechend geführten Schritt ist auch in der Eurythmie die Grundlage. Es hängt ungeheuer viel von dem ausdruckstark geführten, d.h. sehr differenzierten Schritt in der Gestaltung ab. Die Wirkung der Gestaltung, die Authentizität im Führen der Gesamtgebärde, die Identifikation bis in den Willen, den Charakter einer Darstellung, die den Zuschauer berührt, hängt damit zusammen. Der Quell der Bewegungen liegt im Sonnengeflecht, wodurch die Bewegung als Träger des Willens im Schritt hier noch einmal extra ergriffen wird.



Die siebente Übung

bezieht sich auf die Ur-Reigentänze, die einen ersten Anfang chorischen Bewege ns beinhalten. Der eine Reigentanz wird mit mehreren auf dem Kreis schreitend bewegt, zu jedem gesellt sich ein zweiter, der diesen im Schreiten umkreist, ein Urplaneten-Reigen. Der zweite Reigentanz wird mit mehreren auf zwei Lemniskaten gelaufen, wobei der Kreuzungspunkt zugleich der gemeinsame Mittelpunkt ist. Es sind erste chorische Bewegungs-Raumformen noch ohne lautliche oder andere eurythmische Gebärden oder Inhalte. Es wurde dazu eine passende Musik zum Üben unterlegt.

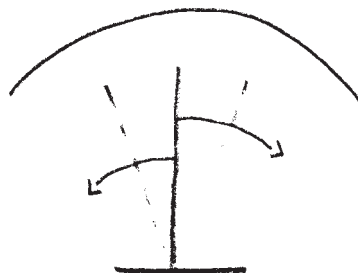


Die Übungs-Reigen sind ganz zentral gehalten mit geometrischer Grundgestalt. Das gemeinsame-sich-im-Raum-Bewegen fordert eine andere Aufmerksamkeit, der Übende ist zugleich Umkreisorientiert.

Gut ein halbes Jahr später folgen dann im August 1912 in München die Anweisungen zu den «Wesen, die in tanzartiger Weise Bewegungen ausführen, welche Gedankenformen, den Worten Luzifers und Ahrimans entsprechend, darstellen» (6. Bild im dritten Mysteriendrama Rudolf Steiners ‚Der Hüter der Schwelle‘). Es waren für jede Gruppierung drei Formen skizziert, deren Aufstellung im schnellen Wechsel jeweils auf ein Zeichen eingenommen werden sollten. Mit vokalähnlichen Gebärden wurde das ebenfalls im Wechsel begleitet.

Als Oktav zu den 7 Übungen

kommt Anfang September noch in München 1912 die erste Samenübung für die Eurythmie: IAO in der Gestalt hinzu. In der Aufrechten soll eine Art Lichtsäule empfunden werden vom Ballen als Fusspunkt zur Stirn als Kopfpunkt, als I. Danach neigen nach hinten, Kopfpunkt hinter dem Fusspunkt empfinden als A. Zuletzt neigen nach vorn, Kopfpunkt vor dem Fusspunkt, empfinden als O.



Die Arme bleiben mit der Gestalt verbunden und lösen sich noch nicht heraus. Es bestand die zusätzliche Aufgabe, diese Gestaltverlagerung in der Seele farbig zu erleben.

Damit waren die drei Seelenhauptlaute IAO im Keim veranlagt. Der Mensch stehend zwischen Erde und Himmel, getragen von unten und frei umgeben oben als Bild im I.

In der Anschauung, wahrnehmend empfangend, die Welt aufnehmend, wie einatmend, steht der Mensch als Bild im A. Ausatmend, hingebend, einwerdend mit dem Umkreis, erscheint der Mensch als Bild im O. Der Mensch als Ichwesen in Raum und Zeit.

Eine Brücke ist der Mensch
Zwischen dem Vergangenen
Und dem Sein der Zukunft;
Gegenwart ist Augenblick;
Augenblick ist Brücke.

Anfang eines Spruches von Rudolf Steiner, 24. Dezember 1920

Bereits in dieser Keim-Übung wird die Eurythmie als geistige Quelle am Menschen veranlagt. Die I-Lichtsäule vor dem Menschen spricht die Gestalt in ihrer ätherischen Ganzheit an; die physische Aufrechte durch den Rücken ist Voraussetzung. Sogar die drei seelischen Bewegungsquellen sind an der Gestalt keimhaft erlebbar. In der Lichtsäule des I wird der Nasenwurzel-Punkt berührt, in der geneigten Gestalt im A wird der Halt um das Sonnengeflecht erfahrbar und in der geneigten Gestalt im O lässt sich die seelische Mitte auf Schlüsselbeinhöhe erspüren³. Dabei gehört es zum Gelingen der Übung, dass die Lichtsäule im I durch die ganze Übung mit der Gestalt mitgehend empfunden wird und mir im Neigen Halt bietet.

Schrittweise wird auf diesem Weg der acht Übungen der beseelte Bewegungs- und Sprachmensch für die Eurythmie erbildet. In unserer Zeit wird es dabei immer wichtiger, wenn wir im Umgang mit den Übungen in der Anlage bereits vor Augen haben, was mit der jeweiligen Übung zu welchem Ziel führen soll.

Der Weg führt uns von der aufrechten Gestalt, die sich in die sichtbare Welt gestellt erlebt, in der *ersten* Übung an den *Willen* heran, um die Seele in der Gestalt zu wecken. Durch die *zweite* Übung kommen wir zum *Erfühlen* der Bewegungsgestalt, zur atmenden Gebärde. In der *dritten* Übung *nehmen wir wahr*, wie die menschliche Gestalt sich aus der Ganzheit des Bewegungsleibes heraus bewegend entfaltet bis in den freien Schritt und die umkreisverbundene Gebärde.

In der *vierten* Übung verinnerlichen wir lauschend Sprachbewegung und Dynamik im Sprachfluss. Wir erleben, wie innerlich gehörte Sprache *innere Bewegung* wird; wir lernen durch die Worte hindurch zu hören.

Durch die *fünfte* Übung von Agrippa von Nettesheim kommen wir durch eine Gestaltübung zum Erleben des *Doppelatems des Ich*.

Durch die *sechste* Übung schaffen wir die differenzierten Ausdruck im Schritt, in eurythmischen *Formen im Raum*, im Ausdruck des Wortes.

Die *siebente* Übung führt uns mit den Ur-Reigentänzen zu den *chorischen Eurythmieformen* mit einer markanten Zwischenstufe der Gedankenformen für luziferische und ahrimannische Wesen.

Die *achte* Übung ist zugleich *Erreignis und Keim*. Der Sprachmensch wird eurythmisch geweckt, das Ichwesen erfährt sich zwischen Raum und Zeit. Aus diesem Keim entwickeln sich sehr viele unserer eurythmischen Grundlagen.

- 1 Rudolf Steiner, *Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*, GA 277a
- 2 Siehe dazu die gleichnamige Schrift: *Ich denke die Rede – Leitsatzübung der Eurythmie*, Werner Barfod, Verlag am Goetheanum, 1993
- 3 Siehe hierzu auch *IAO und die eurythmischen Meditationen*, Werner Barfod, Verlag am Goetheanum, 1999

Zum eurythmischen Grundstein

Zwei Betrachtungen zur Entwicklung vom Vorklang zum Nachklang

Nachtrag zu den Osterrundbriefen 2002 + 2003

Helga Steiner, DE-Kassel

Im Beginn des *Vorklanks* (vor dem Vortakt) erscheint das I im hinteren Bühnenbereich, es bildet jedoch gleichzeitig das Zentrum von zwei gegenläufig sich bewegenden Sphären. Diese bleiben im überwiegenden Teil unsichtbar, denn sie reichen weit hinter und über den Bühnenraum hinaus: wir nehmen ein ruhendes Zentrum wahr in einem großen und sich bewegenden kosmischen Sphärenbereich.

Nachdem das I in den irdischen Raum hinabgeschritten ist, ergreift das kosmische Ich das Zentrum einer neuen Sphäre, die es tätig-bewegt durchgestaltet. Diese Sphäre ragt schon weiter in den Bühnenraum hinein, jedoch wird auch sie nicht als solche ganz sichtbar, sondern als eine zum hinteren Geistbereich hin offene, große Schale: wir nehmen ein bewegtes Zentrum wahr und einen ruhenden Umkreis.

Erst am Ende des *Nachklanks* erscheint, nun ganz innerhalb des Bühnenraumes, ein geschlossener Kreis, eine neue kosmisch-irdische Sphäre. Sie wird gebildet von dem allein im Raum gebliebenen «I des Anfangs»: am Ende des Wegs durch den dreiteiligen Grundstein. Dieser kosmische und gleichzeitig irdische Kreis entsteht durch und in der Bewegung. Sein Zentrum bleibt frei – Steht es offen für das Geschehen der «Zeitenwende», in welcher aus Zentrum und Umkreis ein sich vielfach durchdringendes Zusammenwirken entsteht?

Das Verhältnis des kosmischen Ich zum Ich des Menschen

(hier zur Unterscheidung im Text «I» genannt)

Im *Vorklang* erscheint das I zuerst ruhend innerhalb der sphärischen Bewegungen der Ätherwelt. Erst nachdem das kosmische Ich impulsierend dazutritt, kann das I seinen Weg in die Welt beginnen, indem es in einer geraden Ich-Linie nach vorn schreitet. Ein Ich-Weg ist es jetzt erst zur Hälfte, es bedarf noch des bewußten Rückweges. Im *Nachklang* wird dieser Ich-Weg in gerader Linie nach hinten vollendet: wie in einem Signum schließt sich so Anfang und Ende zusammen.

Zwischenbemerkung: ich sah bei einer Aufführung, daß das Ich seine Nachtaktform direkt hinter dem vor ihm stehenden I beendete, sodaß letzteres den geraden Weg nach hinten mit einem «Ausweibogen» beginnen mußte. Die Form Rudolfs zeigt aber eindeutig, daß das kosmische Ich etwas seitlich endet und so den Raum frei läßt für die Vollendung des bewußten Rückweges des I. Ich begann mich zu fragen warum.

Mit dem Grundstein sind wir in das Michaelzeitalter eingetreten. Die geistige Welt beginnt sich zurück zu ziehen und den Menschen seiner Selbstbestimmung zu übergeben, ihn frei zu lassen.

Michael wartet darauf, daß der Mensch aus sich heraus tätig wird, um die Verbindung zur Geistwelt zu ergreifen. Einen ersten Schritt dahin können wir auf der Bühne deutlich verfolgen – wie oben dargestellt.

Das Geschehen auf der Bühne zeigt uns aber auch, daß die Geist-Gegenwart bestehen bleibt: wir sehen, wie das kosmische Ich auf seinem Weg zurück in die Geistzone des Bühnenraumes erst den vorher vom I vollzogenen Ich-Weg verfolgt, um sich dann in einem Halbkreis hinter das I zu stellen und dort kurz zu verharren. In dieser Kraft-Ruhe des Zusammenstehens können wir eine neue Geistverbindung erahnen.

Am Schluß erscheint neu und zukünftig, wie der Mensch selbständig tätig werdend den letzten kosmisch-irdischen Kreis bilden kann zusammen mit dem I A O durch alle drei Bereiche des Grundstein.

Zur Methodik der Toneurythmie

Stefan Hasler, DE-Alfter/Hamburg

Die Art und Weise, wie Rudolf Steiner die beiden Vortragszyklen zum Thema Musik und Toneurythmie gehalten hat, kann für die tägliche toneurythmische Arbeit eine Anregung für eine Methodik sein («Das Tonerlebnis im Menschen» GA 283 und «Eurythmie als sichtbarer Gesang» GA 278). Verfolgt man den Gang durch die Vorträge, dann nimmt man einen Weg vom Grossen ins Kleine wahr. Darauf will ich eingehen. Wesentliche Schritte möchte ich herausheben und deutlich machen, um dann auf unterschiedliche Anwendungen einzugehen.

Im ersten und zweiten Vortrag aus GA 283 wird der menschliche Ätherleib im Verhältnis zur Musik beschrieben:

- Das Erlebnis des Atems findet mehr im Kopf statt; es hat die Entsprechung in der Musik im Melodischen
- Das Erlebnis von Atem zu Puls findet mehr im rhythmischen Menschen statt; es hat die Entsprechung in der Musik im Harmonischen
- Das Erlebnis des Pulses findet mehr im Gliedmassenmenschen statt; es hat die Entsprechung in der Musik im Rhythmischen

Die musikalischen Begriffe beschreiben Tendenzen eines ganzen Musikstückes. Bei einer Sonate findet man zum Beispiel den ersten Satz im «Harmonischen», den langsamen Satz im «Melodischen», den dritten Satz im «Rhythmischen», und der vierte Satz hat wieder eines der vorigen Elemente im Vordergrund. Bei der eurythmischen Umsetzung kann man nun mehr aus der Umkreiskraft des «Kopfes» arbeiten für Musikstücke, die mit dem «Melodischen» umgehen. Dann arbeitet man mehr aus einem Wechsel von Zentrum zu Umkreis im rhythmischen Menschen für Musikstücke, die vor allem im «Harmonischen» leben. Und für Musikstücke, die mehr im «Rhythmischen» zuhause sind, arbeitet man hauptsächlich aus der Zentrumskraft des Gliedmassenmenschen.

Hier steht als erstes im Zentrum der Betrachtung die Frage nach der Bewegungsqualität des Ätherischen.

Im dritten Vortrag von GA 283 wird auf die Terz als Grundlage für die jetzige Musikentwicklung hingewiesen. Entsprechend wird im ersten Vortrag von GA 278 der darin lebende Grundgegensatz dargestellt:

- Dur-Erlebnis
- Moll-Erlebnis

Damit ist der Grundatem von Ich und Astralleib zu Ätherleib und physischem Leib dargestellt. Von der Musik aus betrachtet ist damit nicht nur das Harmonische gemeint, sondern ebenso Melodisches, Rhythmisches etc. Die eurythhmische Umsetzung bezieht sich nicht nur auf ganze Stücke, sondern auf Musikabschnitte: wie ist hier die Qualität des Strömens?

Im Zentrum steht als zweites die Frage nach dem Ein- und Ausströmen.

Im ersten und zweiten Vortrag von GA 278 wird der Dreiklang behandelt mit den drei Schritten

- Schreiten
- Bewegen
- Gestalten

Für den Dreiklang wird damit exemplarisch ein grundlegendes musikalisches Phänomen beschrieben:

Jedes Motiv, jeder Bogen, jeder Abschnitt, jedes Stück hat seinen Anfang, seinen Höhepunkt und sein Ende. Eurythhmisch kann man damit den Zeitenfluss bewusst gestalten.

Als drittes steht im Zentrum die Frage nach der Zeit als solcher, dem Zeitenfluss, dem Zeitenstrom.

Im dritten und vierten Vortrag von GA 278 werden folgende Elemente der Bewegung im Raum und der Musik aufeinander bezogen: Das «Oben – Unten» auf das Melos, das «Rechts – Links» auf den Takt und das «Vorne – Hinten» auf den Rhythmus. Musikalisch kann man damit jedes Motiv, jeden Bogen charakterisieren. Eurythhmisch kann man anhand seiner vier Wesensglieder innerhalb seiner eurythhmischen Gestalt nun differenziert arbeiten und gestalten.

Als viertes steht im Zentrum der Betrachtung die Frage nach der Gestaltung des toneurythmischen Raumes.

Auf der Hälfte des Weges hat man nun:

- Qualitäten des Ätherischen
- Ein- und Ausströmen
- Zeitenstrom
- Toneurythmischer Raum

Als Eurythmist kann man mit diesen Schritten an der unterschiedlichen Wirkung der Elemente eines Musikstückes arbeiten. Am Ende dieses Übprozesses kennt man das Stück. Für die weiteren drei Schritte ist nun der Eurythmist als Interpret gefragt. Entscheidungen sind nun wichtig.

Im fünften und sechsten Vortrag werden die Grundlagen für die Choreurythmie gelegt. Steiner differenziert drei Möglichkeiten:

- Melodie, Motiv
- Harmonie, Kadenz
- Rhythmische Verhältnisse bei Mehrstimmigkeit

Musikalisch sind es wieder die drei bereits besprochenen «Kapitel». Verhältnisse innerhalb eines Stückes können bearbeitet werden. Welches Kriterium ist das Wichtigste? Wie metamorphosiert sich eine Idee durch das Stück hindurch? Eurythmisch ist nun eine Geistpräsenz für die eigene instrumentale Gestaltung, für das Stück, für die anderen Eurythmisten, für den toneurythmischen Raum erforderlich.

Fünftens stellt sich die Frage nach dem Erlebnis der Zwischenräume unter den miteinander sich bewegenden Eurythmisten.

Im siebten Vortrag wird seelisch differenziert eingegangen auf das

- Dur, Hinströmendes, Ausgeben, «Erleben des Tatimpulses» und
- Moll, Rückströmendes, Empfangen, «Gefühl»

Die menschliche Gestalt wird als Grundlage für die eurythmische Ausführung der Intervalle beschrieben und die Bedeutung des Schlüsselbeines für den Bewegungsansatz hervorgehoben. Im Musikalischen geht es nun um detaillierte Ausarbeitungen des inneren Gehaltes des Stückes.

Sechstens wird die Frage nach dem seelisch differenzierten Bewegungsansatz des Tones und der Intervalle untersucht.

Im achten Vortrag wird der einzelne Ton beschrieben mit:

- Tonhöhe (vorstellendes Fühlen)
- Tondauer (fühlendes Fühlen)
- Tonstärke (wollendes Fühlen)

Mit diesen drei Kriterien ist jeder Ton genau definiert. Auch eurythmisch ist man in der Gestaltung ganz genau gefragt. Vor allem in der zeitgenössischen Musik mit der Hinwendung auf den einzelnen Ton hilft dieser Schritt weiter.

Als siebtes steht die Frage nach der Geistesgegenwart im einzelnen Ton im Zentrum.

Die zweite Hälfte dieses Weges beschreibt:

- *Das Erlebnis des Zwischenraumes unter den Eurythmisten*
- *Den seelisch differenzierten Bewegungsansatz*
- *Die Geistesgegenwart in der Arbeit mit dem einzelnen Ton*

Musikalisch gesprochen ist das der Weg vom Zwischenraum der Motive, über den Zwischenraum der Intervalle bis zum Zwischenraum im einzelnen Ton. Damit kommt man mehr und mehr in das Innere der Motive.

Was heißt das für die eurythmisch-methodische Arbeit?

Anhand dreier Beispiele wird dieser Weg nun geschildert:

Aufbau einer einzelnen Unterrichtsstunde:

1. Wie ist die Wahrnehmung für den eigenen Ätherleib? (Aufwachen für Bewegungsqualitäten)
2. Wie ist das Verhältnis zur Welt? Wie atmet es? (Aufwachen im eigenen Grundatem)
3. Welcher musikalische Bogen kann umspannt werden? (Bewusste eurythmische Gestaltung des eigenen Zeitenstromes)
 - Diese Fragen benennen das Ziel jeder Anfangsübung! (wie z.B. der Gestaltung der Töne H-C-E)

4. Wie genau kann man sich auf die Gegebenheiten eines Stückes einlassen?
5. Ist die Offenheit für das Erlebnis des Zwischenraumes zu den anderen Teilnehmern da?
(Aufwachen für den Anderen)
6. Wie steht es um das eigene Singen und die seelisch differenzierte Gestaltung?
7. Wie präsent ist man im Detail und im Arbeitsprozess anwesend?
- Das ist alles erst möglich, wenn das eurythmische Instrument geweckt wurde und das Musikstück gut gekannt wird.

Probenstil / Erarbeitung eines Stückes:

1. Das Musikstück wird durch die eurythmische Bewegung zunächst einmal befragt, wo und wie es den menschlichen Ätherleib anregt – welche Bewegungsqualität ist gefragt?
2. Der Wechsel zwischen Sich-Finden und Sich-Verlieren ist das Nächste.
3. Dann studiert man die musikalischen Einheiten, die Bögen.
4. Erst dann kann man an das eigentliche «Textlernen» gehen, an die Arbeit an den genaueren Verhältnissen von Melos, Rhythmus und Takt.
5. Für die eurythmische Ausarbeitung ist in der Choreurythmie dann die Frage nach dem vorherrschenden musikalischen Element entscheidend. Was möchte als Hauptsache berücksichtigt werden? Auf welcher Grundlage werden die Raumformen erstellt?
6. Dann kann das Stück in all seinen Feinheiten der Intervall- und Tongestaltung durchgearbeitet werden.
7. Zum Schluss erst hat man die Möglichkeit in das Innere des Tones und damit mehr und mehr in das Innere der Motive einzudringen.

Der Lehrplan der Waldorfschule geht über 12 Jahre diesen Weg:

1. Das Kind in den unteren Klassen lebt als Ganzheit in verschiedenen Bewegungsqualitäten und freut sich, darin auch für die Dauer eines ganzen Stückes bleiben zu können. Die Auswahl der Musikstücke richtet sich nach menschenkundlichen Aspekten.
2. In der vierten Klasse wird Dur und Moll in seiner Gegensätzlichkeit erlebt.
3. Musikalische Einheiten können nun behandelt werden. (Anfang, Höhepunkt, Ende)
4. In der Mittelstufe kann die Arbeit am eurythmischen Instrument genauer gegriffen werden. Dafür braucht ein Schüler klare Ziele. Da gibt es auch ein Richtig und Falsch.
5. Wenn die Jugendlichen füreinander aufwachen, dann ist der Schritt in die Choreurythmie möglich. Die eigene Bewegung kann durch die Abgabe an einen Mitschüler von ihm übernommen und weitergeführt werden.
6. In der Oberstufe ist die seelische Entwicklung dann soweit gediehen, dass eine Differenzierung der Intervall- und Bewegungsansätze möglich wird.
7. In der elften und zwölften Klasse ist die Möglichkeit da, sich auf das Wesen eines einzelnen Tones einzulassen.

In diesem von Rudolf Steiner entwickelten methodischen Ablauf kann als ihm innewohnende Geste ein Weg aus dem Grossen in das Kleine hinein und von dort über das Innere zurück ins Außen erlebt werden.

Ich hoffe, dass diese Ausführung neben den bekannten Inhalten der beiden Kurse auf der methodischen Ebene wach macht für den Weg, den Steiner in diesen Vorträgen beschreibt.

Eurythmiebeleuchtung: Lichtgestaltung oder Lichteurythmie?

Thomas Sutter, CH-Arlesheim

Die technischen Möglichkeiten der Beleuchtung haben sich seit der Zeit Rudolf Steiners in weitem Umfang vergrößert, nicht zuletzt durch den Einsatz von Computern für die Steuerung und Programmierung der Lichteinstellungen. Gerade in einer Zeit, wo scheinbar technisch alles möglich ist, ist die Einsatzplanung dieser Hilfsmittel von entscheidender Bedeutung. Der Stil und die Ausdruckskraft des eurythmisch auf der Bühne Dargestellten findet seinen Ausdruck auch in der Lichtgestaltung. Gleichzeitig kann man aber auch erleben, wie die Beleuchtung wiederum auf das Eurythmische zurückwirkt. Immer mehr werden diese Elemente heute bewusst ergriffen, doch auch allzu oft bleiben diese Wechselbeziehungen «im Dunkeln», Unbewussten oder auch im Zufälligen.

Mit der Entwicklung der Eurythmie auf der Bühne der Schreinerei und auf der Bühne des ersten Goetheanum entstanden auch die ersten Beleuchtungsangaben direkt aus Rudolf Steiners Hand. Wie hat nun Rudolf Steiner Licht und Farben eingesetzt? Eine Quelle ist das Studium der Beleuchtungsangaben, die abgedruckt sind in den Büchern: «Beleuchtungs- und Kostümangaben für die Lauteurythmie und für die Toneurythmie». Dann haben wir die Hinweise von Ehrenfried Pfeiffer, der von Rudolf Steiner die Aufgabe bekam, für den ersten Goetheanum-Bau eine Beleuchtungsanlage zu entwickeln. Aus seinen Berichten erfahren wir, wie zur Zeit Rudolf Steiners die üblichen beleuchtungstechnischen Einrichtungen und die damit verbundenen Absichten waren. Dann sind richtungweisend die Ansprachen Rudolf Steiners vor den Eurythmieaufführungen, die sich auf das Beleuchtungsmässige beziehen. Immer wieder spricht hier Rudolf Steiner aus, dass es sich nicht um Beleuchtung zur Eurythmie handle, sondern dass alles eine Art Lichteurythmie werden sollte. Es versteht sich von selbst, dass die eurythmischen Gesetze und Grundelemente auch die Grundlage für die Lichteurythmie bilden. Diese wird dadurch auch eine Art sichtbare Sprache und sichtbarer Gesang. Eine weitere Grundvoraussetzung zum Verständnis ist die Goethesche Farbenlehre mit der Metamorphosenanschauung und die Weiterentwicklung durch Rudolf Steiner hin zu dem Wesen der Farben.

Schon beim Einrichten der Beleuchtungsanlage im ersten Goetheanumbau ist Rudolf Steiner ganz eigene Wege gegangen. Er bat Ehrenfried Pfeiffer, nicht bei den Theatertechnikern um Rat zu fragen, sondern nach neuen Lösungen zu suchen.

Wie wurden nun die beiden Kuppelräume beleuchtet? Der Zuschauerraum, der grosse Kuppelraum, mit einer einzigen Lichtquelle in der Mitte der Kuppel. Eine Lichtquelle, die aus einem Raumzentrum kommt, hat die Wirkung, dass die plastischen Elemente im Raum stark hervortreten. Der Raum wird als Raum in seiner sinnlich-physischen Gegebenheit erlebbar.

In dem kleinen Kuppelraum, dem Bühnenraum, war es bei einer Eurythmieaufführung ganz anders. Das ganze Licht kam nun von der Peripherie, aus dem Umkreis. Hinter jeder der 12 Säulen war ein Beleuchtungskörper aufgestellt, der gestreutes Licht auf die Bühne fluten liess. Eine genaue Beschreibung dieser Anordnung findet sich in «Rudolf Steiner als Schöpfer einer neuen Beleuchtungskunst» und «Eurythmie-Beleuchtung», Referate von Ehrenfried Pfeiffer, abgedruckt in GA 291a Seite 378 und folgende.

Die Zentralleuchte, die vom Punkt aus beleuchtet, lässt den Raum räumlich erscheinen. Licht aus der Peripherie lässt die physische Raumgestalt immer stärker verschwinden. Es ist ein Übergang vom Punkt zum Umkreis, vom Raum zu einem Gegenraum. Georges Adams hat auf eine wunderbar verständliche Art dargestellt, wie sich Raum und Gegenraum zueinander

verhalten. Im ersten wirken die physischen Zentralkräfte, im letzteren die ätherischen Universalkräfte. Der Raum erscheint, als ob er der Ätherraum wäre.

Durch diese Umkreis-Beleuchtungsanordnung, die als Urbild der Eurythmiebeleuchtung angesehen werden kann, verschwindet die Bedeutung der Lichtrichtung. Das Licht strömt von allen Seiten ein, eine spezielle Lichtrichtung als solche kann nicht mehr ausgemacht werden. Im physischen Raum, im dreidimensionalen Raum haben wir es mit Lichtrichtungen zu tun. Wie ist es nun, wenn wir in den Ätherraum kommen? In der ätherischen Welt fällt die dritte Dimension weg und somit auch die physische, räumliche Tiefenwirkung. Gerade dies wurde durch die Bühnenbeleuchtungseinrichtung im ersten Goethenum erreicht. Der physische Raum wurde durch diesen Lichtraum optisch und erlebnismässig zum Verschwinden gebracht. Das Bühnenlicht richtete sich hier nach der Gesetzmäßigkeit des ätherischen Raumes. In einem solchen Raum bekommt die Farbe eine ganz neue Bedeutung. Was Rudolf Steiner für die Malerei ausführt, ist auch hier von Bedeutung. Entsteht auf diese Weise ein starker farbiger Lichtraum, entsteht aus der Raumperspektive neu die Farbperspektive.

Die Farbperspektive im wechselnden Licht ist lebendiger und dynamischer, dem eurythmischen wesensgemäß. Rot kommt auf uns zu, Blau weicht von uns zurück. Gerade solche Farbfolgen kommen bei Rudolf Steiner öfters vor. Siehe Nietzsche «Wirf Dein Schweres in die Tiefe».

Die Eurythmie als eine Zeitkunst lebt in den Zeitenströmen. Es ist sinnvoll, wenn dasjenige, was die Eurythmie als Licht umkleidet, die Gesetzmäßigkeiten der Zeitenströme aufgreift. In Rudolf Steiners Beleuchtungsangaben findet man immer wieder, wie sich das Lichteurythmische aus dem Zeitlichen, aus dem Musikalischen entwickelt.

Das Wesentliche ist nun für Rudolf Steiner der Beleuchtungswechsel. Es ist der Moment, wo Veränderung, wo Leben entsteht, und ist zu vergleichen mit den Intervallen. Zukünftiges strömt in das Gegenwärtige ein. Die Lichtstimmungen, die als Endprodukt aus diesem musikalischen Fluss entstehen, haben eine untergeordnete Bedeutung, sind die zur Ruhe gekommene Bewegung. Die Beleuchtungsabfolge soll aufeinander so abgestimmt sein, wie die einzelnen Töne in einer Melodie. Die Beleuchtung, die so zur Lichteurythmie wird, ist melodios.

Bei der «Ton-Eurythmie», dem sichtbaren Gesang, gehen die Beleuchtungen bei den Angaben Rudolf Steiners unmittelbar aus dem Musikalischen hervor. Oft geht das Farblichtfluten mit der Tonhöhe, richtet sich nach dem Rhythmus oder gar nach einzelnen Notenwerten. Bei der letzten Komposition von Robert Schumann sind Beleuchtungen für den Taktstrich angegeben. Bei der Lauteurythmie ist es nicht viel anders. Es kommt ja auch nicht auf die einzelnen Gebärden an, sondern auf deren Abfolge. Haben wir es im Licht nicht mit einzelnen Lichtstimmungen zu tun, sondern mit einer Lichtfolge nach musikalisch – eurythmischen Gesetzen, wird auf der Bühne auch eine sichtbare Sprache, eine Art der Lichteurythmie, so Rudolf Steiner, entstehen.

Eine Steigerung ist das unmittelbare Hervorgehen der Beleuchtung aus der eurythmischen Bewegung. Eine streckende eurythmische Bewegung erzeugt Licht. Wird dies Licht durch «Beleuchtung» aufgegriffen, so haben wir eine weiterführende Bewegung in den eurythmischen Lichtfarbraum. Doch das «Bühnenlicht» kann sich auch gegenteilig, retardierend auf die eurythmische Bewegung auswirken. Ein Beispiel: Präludium für Flöte in C-Dur von J.S. Bach. Der steigenden Melodie, dem aufsteigenden Dur-Strom gibt Rudolf Steiner nicht wie erwartet einen gelben Lichtraum, sondern die Hauptfarbe Blau. Fällt die Melodie, wird es im Lichtraum Gelb. Man kann lange üben und auch viele mögliche und stimmige Erklärungen finden. Doch nur nach Stimmung im gewöhnlichen Sinn hat Rudolf Steiner hier nicht «beleuchtet», denn diese bleibt über das ganze Stück nahezu gleich, also keine Veranlassung zu den starken kontrastreichen Lichtwechseln. Beziehen wir den Gegenstrom mit ein, und

somit eine ätherische Gesetzmäßigkeit, können wir das Lichtfluten in einer ganz andern neuen Art erleben. Eine wunderbare Erfahrung, die von den Ausführenden auf der Bühne wie auch von den Zuschauenden gleichermaßen gemacht werden kann, ist, dass es viel erfrischender und belebender ist, wenn in diesem Fall die steigende Melodie die blaue Lichtumgebung hat.

Ein wunderbares Detail im eurythmischen Lichtgeschehen ist die Verwendung einer Fußrampe. Oft wird auch durch das Fußlicht zu dem farbigen Hauptlicht eine Kontrast- oder eine Gegenfarbe dazu gegeben. In unserem obigen Beispiel ist es Oberlicht Blau/Fußlicht Gelb, und Oberlicht Gelb/unten Blau. Ich möchte darauf hinweisen, dass der einheitliche Farbraum, um den es Rudolf Steiners so sehr geht, bewirkt durch das Licht von der Seite oder in der Schreinereibühne dann von oben, durch das Fusslicht nicht zerstört wird. Die raumauflösende Wirkung und die Zweidimensionalität des ätherischen Raumes bleibt erhalten, ja wird sogar noch gesteigert durch dieses leicht tingierende Kontrastlicht.

Wach geworden im Suchen nach den ätherischen Gesetzmässigkeiten offenbaren sich die Beleuchtungsangaben auf eine neue wunderbare Art. Es ist dann verständlich, dass z.B. ein «Nocturne» von Frédéric Chopin (Nocturne op.9 Nr. 1) nicht naturalistisch der Stimmung nach in Grün und Violett beleuchtet wird, sondern durch die Glanzfarben Gelb – Rot – Blau in einer stark wechselnden Folge. Ätherisches als komplementär zum Physischen aufgefasst führt zum Verständnis solcher Farbangaben. In unserem Beispiel (Nocturne) würden, stimmungsmäßig beleuchtet, die Bildfarben Grün Violett in der physischen Welt erscheinen. Die Angabe lautet aber (komplementär) Gelb und Rot. Zu der Kunst der Eurythmie wird nach Ätherfarbgesetzen lichteurythmisiert.

In der «Sendung Michaels», 6. Vortrag, weist Rudolf Steiner darauf hin, wie heute übergegangen werden muss von der Luftatmung zur Lichtatmung. Der neue Jogaweg beschäftigt sich mit der Licht- und Farbatmung. Die Geistigkeit, die früher in der Luft war, lebt heute im Licht. Wir haben es mit Lichtseelenprozessen zu tun. Der Eurythmist auf der Bühne wird ein Farb- und Lichtatmer. In der Ansprache zur letzten Aufführung im ersten Goethanum-Bau spricht Rudolf Steiner davon, wie die eurythmisierenden Gestalten die Lichtkörper, die Lichtmassen einsaugen, einatmen würden, wie wenn sie sich zu ihnen hinbewegen würden, wie wenn sie ihrer bedürftig wären.

Die obige Darstellung zeigt deutlich, welche zentrale Rolle das Licht zur Eurythmie hat. Auch zeigt es deutlich, dass das Lichteurythmische nichts zu tun hat mit Theaterbeleuchtung. Sich in Vergleiche und Diskussionen darüber einzulassen, wäre fehl am Platz, wenn man aus dem Wesen der Sache arbeiten will.

Ein der Eurythmie gemässer Lichtraum ergibt sich aus der Eurythmie selber. Es war für Rudolf Steiner äußerst wichtig, dass zu der Eurythmie nichts Artfremdes von außen dazu kommt, sondern dass alles von der Eurythmie aus ergriffen wird.

Der Lichtumkreis wirkt nämlich auch auf die Eurythmisten zurück und beeinflusst und verändert die Eurythmie selbst. Er wird ein Prozess, der leicht außerhalb des Bewusstseins verläuft. Rudolf Steiner weist auch auf diese Gefahr hin, dass reine Lichtwirkungen bis auf den physischen Körper wirken unter Ausschaltung des Ich.

Der Lichtqualität hat Rudolf Steiner grosse Bedeutung zugemessen. Er hat mit Ehrenfried Pfeiffer einen Beleuchtungskörper entwickelt, der gerade die entgegengesetzte Wirkung hat wie ein Scheinwerfer. Das Licht wurde nicht gebündelt durch Linsen oder Konkavspiegel auf die Bühne gebracht, sondern durch eine Konvexfläche weich strahlend, dem inneren Charakter des warmen Sonnenlichts entsprechend, wie wir es zum Beispiel besonders in der Michaelizeit erleben können.

Meine Bemühungen und Anliegen:

Um ätherische Wirkungen zu erreichen, arbeite ich mit pflanzengefärbten Bühnenvorhängen. Ein entscheidendes Phänomen dabei sind die farbigen Nachbilder, die in solchen Bühnenräumen entstehen. Bei chemisch gefärbten Aushängen tritt dieses Phänomen kaum auf. Ein grünes Eurythmiekleid erzeugt ein starkes purpurrotes Nachbild, das dann um die sich bewegende eurythmische Gestalt erscheint. Der physische Sinnesprozess klingt ab, und die Vitalkraft der Ätherleiber der Zuschauenden bringt diese nicht sinnliche Erscheinung hervor. Gibt man den aufnehmenden Zuschauenden auch die Möglichkeit, in diesem Sinne aktiv mitzugestalten, entsteht Erfrischung, Aufbauendes, ja sogar Heilendes.

Die Beleuchtungsanlage wird zum Instrument des Lichteurythmisten. Vergleichsweise ein Musikinstrument wird es nur, wenn auch ohne vorprogrammierte Lichteinstellungen gearbeitet wird. Jede Aufführung ist eine Neuschöpfung, jeder Wechsel, sei er noch so kompliziert, wird «von Hand», das heißt unmittelbar aus dem Leben ausgeführt. Das macht natürlich nur dann Sinn, wenn man jedes Mal neu in den lebendigen Zeitenstrom der Eurythmie eintaucht und es bedingt, dass man mit den Eurythmisten zusammen übt. Gerade in diesem wach und sensibel Werden für die Übergänge liegt ja das Entscheidende, da ist Verwandlung und Neuschöpfung in einem freien Aufnehmen von Weltgesetzen.

Des Lichtes webend Wesen, es erstrahlet
 Von Mensch zu Mensch,
 Zu füllen alle Welt mit Wahrheit.
 Der Liebe Segen, er erwarmet
 Die Seele an der Seele,
 Zu wirken aller Welten Seligkeit.
 Und Geistesboten, sie vermählen
 Der Menschen Segenswerke
 Mit Weltenzielen;
 Und wenn vermählen kann die beiden
 Der Mensch, der sich im Menschen findet,
 Erstrahlet Geisteslicht durch Seelenwärme.

Kontakt:

Lichteurythmie-Ensemble

Thomas Sutter, Dorfgasse 2, CH-4144 Arlesheim

Tel. +41-61-703 94 17, Fax +41-61-703 94 18

www.lichteurythmie.ch / Licht@eurythmie.com

Das Lichteurythmie-Ensemble veranstaltet Aufführungen in einem von Elisa Dudinsky in Pflanzenfarben gemalten Bühnenraum und peripheren Lichtraum. Das Ensemble gibt auch Demonstrationen, Kurse und Seminare zur Lichteurythmie, dem Beleuchtungsimpuls Rudolf Steiners.

George Adams, *Von dem ätherischen Raum*, 2. Auflage Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1981, ISBN: 3-7725-0036-6

Rudolf Steiner, *Die Sendung Michaels*, Zwölf Vorträge, Dornach, 21. November bis 15. Dezember 1919, GA-Nr.: 194, ISBN: 3-7274-1940-7

- Rudolf Steiner, *Beleuchtungs- und Kostümangaben für die Laut-Eurythmie*, Band I - IV. Veröffentlichung aus dem Archiv der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach/Schweiz. Die Herausgabe besorgte Eva Froböse, 1. Ausgabe 1980, ISBN 3-7274-5300-1 (Reihe)
- Rudolf Steiner, *Beleuchtungs- und Kostümangaben für die Ton-Eurythmie*. Veröffentlichung aus dem Archiv der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach/Schweiz. Die Herausgabe besorgte Eva Froböse, 1975 Rudolf Steiner Verlag Dornach/Schweiz, ISBN 3-7274-5310-9
- Rudolf Steiner, *Eurythmie – Die Offenbarung der sprechenden Seele*, Eine Fortbildung der Goetheschen Metamorphosenanschauung im Bereich der menschlichen Bewegung. Ansprachen zu Eurythmie-Aufführungen aus den Jahren 1918 – 1924, GA-277, 1972, ISBN 3-7274-2770-1
- Rudolf Steiner, *Farbenerkenntnis*, Ergänzungen zu dem Band «Das Wesen der Farben». GA 291a, ISBN 3-7274-2915-1

Das «Ätherische» in der Sprache

Christopher Garvey, Peredur Centre for the Arts, GB

Im Grunde genommen beruht die *ätherische Natur* der Sprache auf Rhythmus. Auf dem Rhythmus des Herzens und der Lungen. Rhythmus ist der Lebensatem. Der Hexameter ist der Rhythmus, der dies veranschaulicht. Jedes gesprochene Wort besteht aus einem rhythmischen Lebensprozess, geschaffen aus der Verbindung von Vokal und Konsonant in der Einheit einer Silbe. Das Ätherische wird in der Sprache wahrgenommen, wie die Silbenbewegung wahrgenommen wird – die Silbenbewegung ist die Form, die das Ätherische, wenn es hörbar wird, annimmt. Wenn dieses rhythmische Element hervorgebracht wird, entsteht bei den Zuhörerinnen und Zuhörern der Eindruck, als werde eigens eine *durchfühlte Stimmung* erschaffen. Das Herz ist berührt – das Gefühl echt. Es besteht dabei allerdings die Gefahr, dass, wenn die ätherische Qualität überwiegt, die beiden anderen Hauptaspekte der Seele fehlen: das Denken und der Wille. Die Sprache wird dann für den Zuhörenden unverständlich.

Um dem entgegenzuwirken, ist es wichtig herauszufinden, wie das Ätherische eine begriffliche Form und eine imaginative Gebärde nachahmen kann. Bei schön gesprochener Prosa zum Beispiel ermöglicht es die Phrasierung, das Fliessen zu unterbrechen und wieder zu beginnen. In dieser Phrasierung ist Rhythmus, aber dieser besteht aus «loslassen» und «neu greifen». Zwischen den Phrasierungen verändert sich der Rhythmus. In dem Masse, wie sich die Phrasierungen von einander unterscheiden, ist die Stimmung gebrochen, aber der bestimmte Gedankeninhalt erhält Gestalt. Dies ist die Grundlage gesunder naturalistischer Sprache.

Wenn man diese «natürliche» Sprache verfolgt, stellt man fest, dass die Silbenbewegung steigt, fällt oder gleich bleibt. Der Sprechende entdeckt nun, dass der Rhythmus immer musikalisch ist. Auf diese Weise offenbart die Musik den Sinn.

Die Bedeutung wird künstlerisch durch das musikalische Element enthüllt. In den Mysteriendramen ist Astrid die Figur, die dies veranschaulicht. Es besteht hier jedoch die grosse Gefahr, dass, wenn die musikalische Intonation willkürlich angewandt wird, während sie in den Inhalt der Prosa eindringt, der Schatten der musikalischen Bewegung darin wahrgenommen und das musikalische Element objektiviert wird. Das zeigt sich daran, ob die richtige Musik dem Zuhörenden geholfen hat, wirklich zu verstehen, oder ob ihn die falsche Musik irregeleitet hat.

Die Beziehung des Willens zum Ätherischen kommt im Aufbau von Imaginationen zum Ausdruck. Hier ist es insbesondere die formende Qualität der Konsonanten, die die Bilder entstehen lassen. Der Konsonant ist Gebärde und trägt ätherische Bewegung. Die Silben verbinden sich, um Wortgebärden zu bilden, die Worte bilden Wortfolgegebärden, die Wortfolgen Satzgebärden. Immer wenn Gebärden erfahrbar sind, ist das Ätherische präsent.

Wenn Sprache bewegte Gebärde ist, ist Sprache eine Kunst. Die Figur Lunas in den Mysteriendramen zeigt dieses Vermögen auf spiritueller Ebene.

Eine letzte Bemerkung: Ich habe oft gesehen, dass Sprachgestalter und Eurythmistinnen sich davor fürchten, in die Welt der Leidenschaften und der Emotionen einzudringen, weil «alles einfach astral wird». Es kann die grösste Freude sein, mit seiner ganzen Energie in diese Leidenschaften hinein zu gehen – durch das entscheidende Element des Klangs ist das Ätherische oder die Form der astralen Qualität erreicht und die Seele ist keineswegs in Fetzen oder zerrissen, sondern im Gegenteil gestärkt. In den Leidenschaften liegt die Antriebskraft der Kunst. Durch die ätherische Natur des Klangs und seiner Bewegung wird das tödliche astrale Element von seinem bösen Stachel befreit und wird zum Offenbarer und Heiler.

(aus dem Englischen von Ursula Seiler)

Wege des Sprachgenius

Die Grundelemente der Sprachgestaltung und Schauspielkunst nach Rudolf Steiner in ihrem methodischen Aufbau (1. Band). Literaturbeispiele (2. Band)

Autoreferat einer Einführung zur Vernissage des Arbeitsbuches, am Goetheanum, Sonntag, 27.11.05, 11 Uhr

Wilfried Hammacher, DE-Stuttgart

Rudolf Steiner schloss seinen Kursus über «Sprachgestaltung und Dramatische Kunst» (in Gemeinsamkeit mit Marie Steiner gehalten) am 23. September 1924 vormittags ab; anschließend fügte er folgende Worte noch an:

«..., wir wollen diesen Kursus als *einen Anfang, jeder für sich in seiner Art*, betrachten, und er wird ja dasjenige werden, was er werden soll, wenn wir ihn eben als ersten Akt betrachten und versuchen, die folgenden Akte zu seiner Exposition *in Arbeit hinzuzufinden*. Arbeiten wir nach dieser Richtung zusammen, dann wird auf den verschiedensten Gebieten des Lebens, vor allem aber in der uns so teuren Kunst, etwas von der *zukünftigen Zivilisation Gefordertes schon in der Gegenwart* im Keime begründet werden können. ...» (GA 282, S. 385)

Die drei kursiv hervorgehobenen Orientierungssätze erscheinen richtungsweisend.

Am Nachmittag fand in der Schreinerei eine Aussprache statt zwischen Rudolf und Marie Steiner einerseits und dem Intendanten Gottfried Haass-Berkow und seiner Truppe andererseits. (GA 260a, S. 655) Den wesentlichen Inhalt des Gesprächs hat mir einer der Schauspieler der Haass-Berkow-Truppe erzählt, Hans Schmidt, später langjähriger Darsteller des Felix Balde unter Marie Steiners Regie und Herausgeber des «Vortragswerks Rudolf Steiners». Auf die Frage, wie die vielfältigen Anregungen des Kurses nun in die Praxis umgesetzt werden könnten, antwortete Rudolf Steiner sinngemäß etwa das Folgende: Kommen Sie nächsten

Sommer wieder. Dann studiere ich mit Ihnen ein Stück ein. Machen Sie dann im Laufe Ihrer nächsten Spielzeit acht bis zehn weitere Inszenierungen in diesem Geiste. In zwei Jahren könnten wir dann, auf Ihren eigenen Erfahrungen aufbauend, eine weitere Inszenierung zusammen zustande bringen; auf diesem Wege würde sich nach und nach eine neue Proben- und Aufführungskultur bilden können.

Als die Haass-Berkow-Truppe im Sommer 1925 wieder kam, war Rudolf Steiner gestorben. Marie Steiner führte eine rein sprachgestalterische Arbeit mit allen durch, unter anderem an den Chören und einzelnen Rollen von Schillers «Braut von Messina». So berichtete mir mein Vater, der als neues Mitglied der Truppe teilnahm und den Don Manuel zu sprechen hatte. Die meisten der Teilnehmer bildeten dann ab 1926 den Kern des Schauspiel- und Sprecherensembles am Goetheanum unter Marie Steiners Leitung.

Marie Steiner hatte bereits im September 1924 zwei Schauspielerinnen und drei Schauspieler eingeladen, um mit ihnen zusammen eine sprachgestalterische und Bühnen-Arbeit am Goetheanum anzufangen, dessen Wiederaufbau nach dem Brand des ersten Baues in diesem Herbst begann. Unter diesen fünf Persönlichkeiten war auch mein späterer Lehrer am Eurythmeum unter der Leitung von Else Klink, Otto Wiemer, Regisseur und Schauspieler; er hatte wesentlich dazu beigetragen, dass der «Dramatische Kurs» überhaupt zustande kam. Was er mir mitteilte, schrieb ich unmittelbar nach unserem Gespräch auf:

In einer der ersten Proben mit Frau Doktor Steiner sagte diese: «Was ich mit Ihnen jetzt zusammen arbeiten kann, ist die Rezitation und Deklamation. Was die übrigen Angaben Dr. Steiners betrifft über die Regie, et cetera im Dramatischen Kurs, so sind diese ja so wenige, dass wir, um wirklich in diese Dinge eindringen zu können, warten müssen, bis Dr. Steiner selber wieder da ist.»

Daran hat sich Marie Steiner durch die dreiundzwanzig Jahre ihrer einmaligen, einzigartigen Arbeit immer gehalten. Alles hat sie aus dem sprachlichen Element der Dichtung heraus gearbeitet. Niemals hat sie den dreigliedrigen Schulungsweg des Dramatischen Kurses in ihrer Probenarbeit praktiziert. Was sie, auf der einsamen Höhe ihrer Genialität und ihres Könnens, zu geben hatte, konnte nur durch zum Teil genial begabte Nachahmung Bühnenwirklichkeit werden. Die Nachahmung der Nachahmung konnte dann selbstverständlich nicht die erste Ursprünglichkeit am Leben erhalten oder gar tradieren. So führt der Gang der Ereignisse wieder auf den dreigliedrigen Schulungsweg zurück: der kann betreten werden von jedem «für sich in seiner Art», als eine «Arbeit», die sich als Keim einer «zukünftigen Zivilisation» versteht. – Was ist damit gemeint?

Gleich im ersten und zweiten Vortrag seines Dramatischen Kurses verweist Rudolf Steiner auf eine Szene des siebenten Bildes in seinem Drama «Die Pforte der Einweihung». Maria und die drei Seelenkräfte, das steht am Anfang seiner gesamten Ausführungen: Das Ich steht seinen drei Seelenkräften gegenüber, als drei selbständigen Wesenheiten. Das Ich muss sie lenken und miteinander in Zusammenhang, in Harmonie bringen. Die Menschheit hat mit dem zwanzigsten Jahrhundert die Schwelle zur geistigen Welt überschritten; ob bewusst oder unbewusst, diese Realität lebt in unser aller Seele und fordert einen neuen Umgang mit uns selbst und mit der Welt.

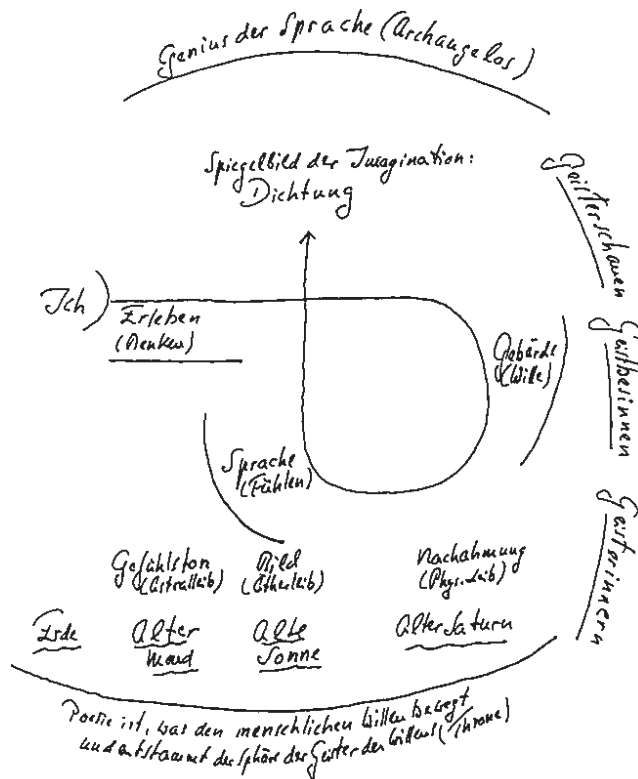
Rudolf Steiner entwickelt im fünften Vortrag seines Dramatischen Kurses, dass jede Dichtung zuerst wieder in Prosa zurückverwandelt werden sollte, damit Sprecher und Schauspieler den Gedankengehalt in Empfindung, in ein ursprüngliches *Erlebnis* zurückverwandeln können. Im neunten Vortrag heißt es: Mimik und Gebärde sollen für sich – zur Rezitation eines zweiten Sprechers – gefunden, durchlebt, ausgestaltet werden; also stumm, nur dem willensgeborenen Gestus hingeben.

In die *Sprache* und ihre poetischen Qualitäten soll als solche mit einem «Gehör für stumme Sprache» (neunzehnter Vortrag) eingedrungen werden, so dass aus einem «Hören im Verstehen» des Gedankens, wie es alltäglich geschieht, sich ein «Verstehen im Hören» des Lautes und seiner Imagination entwickeln kann. (sechster Vortrag.)

Wenn jedes der drei Grundelemente – Erleben, Gebärde, Sprache (oder Denken, Wollen, Fühlen) – eine Zeitlang einzeln für sich – parallel oder nacheinander – erübt worden ist, fügt der Darsteller sie zusammen. Die am Erlebnis entzündete Gebärde durchdringt die Sprache; oder wie Rudolf Steiner das im zweiten Vortrag zur Meditation zusammengefasst hat: «Im Sprechen ist die Auferstehung des in der Gebärde verschwundenen Menschen.»

Wer die Erfahrung viele Male gemacht hat, die drei Seelentätigkeiten der drei Grundelemente zuerst getrennt zu erüben und sie dann ineinander strömen zu lassen, kann erleben, wie das Allerobjektivste sich mit dem Allerindividuellsten vereinigt, zwanglos und doch gesetzmäßig, wie die Natur es immer ist. Das Erlebnis ist dem verwandt, wie es für das Erkenntnis- und das moralische Leben von Rudolf Steiner in seiner «Philosophie der Freiheit» geschildert wird. Auf welche Art das Ich ganz individuell die ganz und gar objektiven Wege des Sprachgenius gehen kann, hätte Rudolf Steiner in den geplanten Inszenierungen mit der Haass-Berkow-Truppe in einer Art und Weise, die nur ihm möglich war, gezeigt. Das Schicksal hat uns diese Möglichkeit genommen. Mein Arbeitsbuch möchte dem eine Hilfestellung sein, der selber diesen Weg sucht.

Es ist sinnvoll, sich den Übungsweg in einem menschenkundlich-kosmischen Bild-Schema vor die Seele zu stellen.



Der dreigliedrige Weg durchstößt, wenn es gelingt, das prosaische, Materie-gebundene Bewusstsein und lässt das Poetische zum Spiegel der geistigen Welt werden. Die physische Welt ist immer Abbild der geistigen Schöpferwelt. Aber erst die Willensqualität einer dichterischen Sprachgestaltung kann das Abbild zum Spiegel entzünden.

Der Genius der Sprache hat aus den drei Leibesgliedern die drei Qualitäten unseres Sprechens herausgebildet: aus dem physischen Leib die Nachahmung, aus dem Ätherleib die Bildhaftigkeit, aus dem Astralleib den Gefühlston.

Die drei Leibesglieder entstehen während der drei der Erde vorangehenden planetarischen Verkörperungen: Der physische Leib auf dem alten Saturn, der Ätherleib auf der alten Sonne, der Astralleib auf dem alten Mond; und das Ich auf der Erde. Der alte Saturn spiegelte seine sphärische Umgebung zurück und die in ihm tätigen hierarchischen Schöpfergeister. So sieht Shakespeares Hamlet den Zweck des Schauspiels darin «der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten». Auf der Sonne bildet sich der Ätherleib zur bewegten Gestalt des Alphabets unserer Sprache. Auf dem Mond empfangen wir das Fluten der Empfindungs- und Erlebnisfähigkeit; auf der Erde das Ich, das sich der drei Wesensglieder zu bedienen lernt.

Das Bewusstsein von unserer eigenen Seele ist dünn, schattenhaft, ohnmächtig geworden. Wir können es am Geist-Erinnern der Kosmologie beleben und in Schwung bringen. Der dreigliedrige Schulungsweg fordert in jedem Augenblick intensives Geist-Besinnen. Und wer durchstößt in die Sphäre der Poesie, nähert sich träumend, immer objektiver phantasievoll imaginierend, einem Geist-Erschauen.

Rudolf Steiners Auseinandersetzung mit der Sprachgestaltung und Schauspielkunst fällt in die Jahrzehnte, in denen die bis heute führenden Reformatoren des Theaters und seiner Sprache tätig waren. Für Stanislawski, der, wie niemand vorher, sein Leben lang unterwegs war, ein Bewusstsein von den Grundelementen der Schauspielkunst zu erwerben, war der Kern seines Suchens die Wahrhaftigkeit des Erlebens; wie Gebärde und Sprache aus einem echten, wahren Gefühl hervorgehen können. Das führte ihn in sich hinein, in die Subjektivität des «emotionalen Gedächtnisses» zurück. Strasberg hat diesen Weg mit noch geschärfteren Methoden fortgesetzt. Artaud dagegen wollte nichts gelten lassen an intellektuellem Erleben und intellektuell geprägten Sprachformen und baute ganz auf dem elementaren Gestus der Willenssphäre, auf den Doppelgänger mit seiner Theorie von einem Theater der Grausamkeit. Brecht ist das Genie einer unerschöpflichen Sprachphantasie; aber einer Sprache, die ihre Bilder ganz auf das klare Verstandesbewusstsein zurückführt. Tschechow, der unter diesen das überragende Schauspielergenie war, suchte die Rolle in einem objektiven Phantasiebild. Alles mimisch-gestische Spiel sollte, auch bei noch so brutalem, grausamem Inhalt, immer leicht, immer Scheinwelt bleiben. Den Geist der Sprache entdeckte er durch Rudolf Steiner in der Eurythmie; auf diesem Geist baute er seine, heute vielfach entstellte, Technik auf.

Alle Reformatoren des Theaters verfolgten die Zielvorstellungen eines bestimmten Stils. Rudolf Steiner nicht; er zeigte dem Bewusstsein den ganzen Umfang des Handwerks und überließ es dem Einzelnen, damit zu gestalten, was er sucht und was ihm sein Können erlaubt. Das Handwerk aber bleibt bei ihm nicht auf ein Psychologisch-Physiologisches beschränkt, es ruht auf dem «Verstehen des Göttlich-Kosmischen in Sprache, Gebärde und Bühnengestaltung». (Siehe Rudolf Steiner. GA 262, S. 257, 258)

Eine eindrucksvolle Bestätigung des hier und in meinem Buch Entwickelten findet sich in einem Brief, der mir erst dieser Tage wieder in die Hände fiel, von Gottfried Husemann, dem ersten langjährigen Leiter des Priesterseminars der Christengemeinschaft in Stuttgart. Er schrieb ihm mir infolge eines Vortrags über Sprachgestaltung, den er in einer Sprachgestalter-

Tagung, Ostern 1964, am Goetheanum gehalten hatte. Wir alle waren damals tief beeindruckt von seiner bis ins Einzelne gehenden Fachkenntnis und deren spiritueller Erweiterung.

Gottfried Husemann schrieb mir am 14. April 1964 unter anderem:

«Zurückgekehrt hatte ich ein Gespräch mit Ida Rüchardt (einer unserer grossen Rezitatorinnen, in mehr als zwölf Sprachen zu Hause, W.H.). Ich sagte: «Diesen Dramatischen Kurs – den kennen Sie ja sicher in- und auswendig? Alle Einzelheiten?» Ida Rüchardt (summarisch, ingrimmig): «*nein!*» Im Mitteilungsblatt teilt sie mit, dass Frau Dr. Steiner den Kurs «nicht einbezogen habe.» Der Bericht ist klassisch, kurz, prägnant, künstlerisch – und das *Wesentliche* verbergend.

Das Wesentliche war, soweit ich sehe, dies: Die von Dr. Steiner gegebene Schulung (in Sprachgestaltung usw.) ist auf *Selbständigkeit* veranlagt. Sie ist zunächst auf Lehrer angewiesen, diese müssen aber ihre Aufgabe so auffassen, dass der Schüler von Anfang an auf sein *eigenes Erleben* hingewiesen wird. Die Schulung muss sich gänzlich objektivieren; vom Lehrer loslösen. Denn so ist sie bis in die Einzelheiten veranlagt. Es muss einen Schulungsweg geben dürfen, nicht nur Sprachgestaltungsstunden. Der Schüler wird von Anfang an auf das eigene Erleben hingewiesen a) der Sprachorgane b) als des Wirkungsortes der Laute der damit zusammenhängenden Körperregionen c) der in allem verursachend wirkenden *Laute selber* d) dann kommt das Erleben des *Spezifischen* der einzelnen Übungen, dann der Dichtungen usw. Die führen in den Kosmos (Planeten und Fixsterne), d.h. mit dem Astralleib den Ätherleib abfangen. Diese Schulung, genau wie die der Priester, läuft dann ein in die eigentlich esoterische Schulung, deren realen Anfang sie schon bildet. Das Nachahmen des Lehrers hat seinen guten Sinn, muss aber durch eigenes Erleben und Bilden der eigenen Kontrolle abgelöst werden. Dann wird auch das Feld frei für die anderen Dinge, die im Kurs gegeben sind.

In Gottfried Husemanns Vortrag vom 4. April 1964 finden sich in meiner skizzenhaften Nachschrift noch diese Sätze: «Das Abfangen des Ätherleibes (die Organe in ihrem Leben) durch den Astralleib (Bewusstsein) ist das Vordringen zu der sprachbildenden Kraft... und damit in das Christus-Reich. Wir müssen uns bewusst werden der Macht und Sieghaftigkeit unseres Impulses. Das Bewusstsein muss sich ausdehnen....»

Der Melos Begriff bei J.M. Hauer und Rudolf Steiner

Johannes Greiner, CH-Dornach

Die sympathiegetragene Art, mit der Rudolf Steiner den Teilnehmern am Toneurythmiekurs («Eurythmie als sichtbarer Gesang», GA 278) die Beschäftigung mit dem Musiker, Komponisten und Musikschriftsteller Josef Matthias Hauer ans Herz legte, hat in meinen Augen Vermächtnischarakter. Das Gleiche gilt, wenn R. Steiner anthroposophische Musiker zu Hauer in die «Lehre» schickte. (siehe: Das Goetheanum, Wochenschrift für Anthroposophie und Dreigliederung, 10.12.1933) Was sollte in den Eurythmisten und Musikern ausgelöst werden durch die Ideenwelt und Musiziereinstellung Hauers? Was erhoffte sich Steiner in dieser Beziehung? Wurde dieses Vermächtnis genügend ernst genommen und fruchtbar gemacht?

J. M. Hauer wird im Tonkurs wie keine andere Persönlichkeit gewürdigt. Neben dem, dass seine Besprechung relativ grossen Raum einnimmt (5. Vortrag), steht er, meine ich, mit vielen anderen Äusserungen innerhalb des Tonkurses in Verbindung, wenn diese auch nicht direkt ausgesprochen werden. So z.B. mit der Gegenüberstellung von Melodiösem und

Akkordlichem (Zeit und Raum in der Musik bzw. Leben und Tod), mit der Tao-Meditation und mit dem Melosbegriff, wie ihn Steiner im Tonkurs verwendet. Steiners Melosbegriff geht meiner Überzeugung nach auf seine Beschäftigung mit Hauer zurück. Mit dem Begriff des Melos hängt der Melodie- und der Tonhöhenbegriff zusammen. Der Unterscheidung dieser drei Begriffe und der Frage nach dem Wesen des Melos im Besonderen möchte ich die weitere Betrachtung widmen.

Ich bin der Ansicht, dass Steiner «Tonhöhe», «Melodie» und «Melos» nicht als Synonyme verwendete. Hinter den Worten stehen drei, wenn auch verwandte, so doch verschiedene Begriffe, geistige Inhalte.

Nun gibt R. Steiner in seinen Vorträgen keine ausdrücklichen Definitionen, was genau diese Begriffe für ihn beinhalten und vor allem: wie sie voneinander abzugrenzen sind. Man wird dadurch darauf verwiesen, den Zusammenhang, in dem er sie verwendet, zu studieren, um aus dem Zusammenhang Aufschluss über den einzelnen Begriff zu gewinnen. Hinweisendes insbesondere auf seine Unterscheidung von Melodie und Melos findet sich in den Notizbucheinträgen zu den Vorträgen des Toneurythmiekurses. Darauf werde ich noch zu sprechen kommen.

Es birgt auch Nachteile, wenn man die Begriffe Melos, Melodie und Tonhöhe so zu fassen versucht, dass man sie voneinander abgrenzen kann. Diese Begriffe haben, wie sich im weiteren zeigen wird, ein Verwandtschaftselement, das sie miteinander verbindet. Hält man sie streng auseinander, so läuft man Gefahr, dieses zu verlieren. Sie müssen eher aufgefasst werden im Sinne dreier Momente innerhalb einer Bewegung als im Sinne dreier gesonderter Gegenstände.

Was ist für uns eine Melodie?

Etwas Singbares, ein Gesangliches, dem singenden Menschen Verbundenes. Oft wird das Wort «unmelodisch» etwa gleichbedeutend verwendet wie «nicht gesanglich». Wir können schon festhalten: Die Melodie hängt mit dem sich singend äussernden Menschen zusammen. Ganz offensichtlich ist das bei den Gesangs- und Vokalmelodien, etwas weniger deutlich bei den oft nicht so sehr mit dem Atem verbundenen Instrumentalmelodien. Doch wird man immer dann davon sprechen, dass ein Instrumentalist besonders melodisch spielt, wenn er versucht, auf seinem Instrument zu «singen».

Was finden wir, wenn wir eine Melodie nach den in ihr enthaltenen musikalischen Elementen untersuchen? Ein Gebilde aus verschiedenen Tönen. Eine Melodie umfasst Töne verschiedener Höhe. Sie umfasst Töne verschiedener Länge, d.h. Rhythmus. Man kann die Melodie so singen, dass die Töne verschieden gewichtet sind, d.h., dass der Takt zum Ausdruck kommt. Das kann auch unterlassen werden. Man kann alle Töne gleich gewichtet singen, ohne dass das einen entscheidenden Verlust mit sich bringen würde (etwas langweiliger klingt es schon!). Gehört der Takt also nicht zwingend zu einer Melodie? Gewichtet man die Töne falsch, so tritt das sogleich als störend auf. Der Eindruck kann entstehen, als ob der «Sinn» der Melodie verdreht, verändert würde. Der Takt hat grossen Einfluss auf den Charakter einer Melodie, scheint aber meist nicht so notwendig dazu zu gehören wie der Rhythmus. Ein sehr wichtiges Element ist die motivische Gliederung. In Gesangsmelodien hängen die Motive oft mit den Worten zusammen. Eine grossflächigere Gliederung kommt dem Atembogen zu. Gerade einem Menschen, der ein Akkordinstrument, wie z.B. Klavier oder Akkordeon, spielt, kann man es auch nicht verbieten, dass er in der Melodie immer auch Harmonien hört. Man spricht da von in der Melodie implizierter Harmonik. Auch Dynamik kann Bestandteil einer Melodie sein.

So können erstaunlich viele Elemente als zur Melodie gehörig erlebt werden! Trotzdem kann man der Melodie gegenüber das Gefühl einer Einheit haben. Die einzelnen Elemente treten in ihr nicht als solche auf, sondern als Teile eines Ganzen.

Wir können zusammenfassend sagen: Eine Melodie beinhaltet Töne verschiedener Höhen (Tonhöhe), sie umfasst Rhythmus, sie kann Dynamik, motivische Gliederung, Takt, implizite Harmonik und anderes umfassen. Was sie an verschiedenen musikalischen Elementen in sich aufnimmt, bildet sie zu einer Einheit. Die Einzelteile werden in ihr zu Gliedern eines Organismus. Die Melodie ist nicht die Summe der Einzelheiten, die aus ihr herausgesondert werden können, sondern dasjenige, das die Einzelheiten zu einer Einheit verbindet, die mehr ist als die Summe der Einzelheiten. Ernst Kurth sagt in seinem Buch «Grundlagen des linearen Kontrapunktes»: «Das Melodische ist nicht eine Zusammenfassung von Tönen, sondern ein ursprünglicher Zusammenhang, aus dem sich Töne herauslösen.»

Die Melodie ist also ein Gebilde, in dem verschiedene Kräfte zusammenwirken. Die Tonhöhe ist vielleicht das Hervorstechendste, doch auf jeden Fall nicht das Einzige.

Gibt es denn reine Tonhöhe, d.h. Tonhöhe frei von anderen musikalischen Elementen wie Rhythmus, Harmonie usw.? Nein! Alles, was hörbar ist, breitet sich in der Zeit aus. Dadurch, dass sich hörbare Ereignisse in der Zeit abspielen, erhält der Verlauf der Zeit eine Gliederung. Mit dem Hörbaren ist immer diejenige Kraft verbunden, die den Zeitverlauf gestaltet, formt. Nicht nur eine Folge von Tönen gliedert die Zeit, sondern auch ein einzelner Ton: Er hat Anfang, Dauer und Ende. Diese Kraft, die die Zeit organisiert, kann als Rhythmus im weitesten Sinne aufgefasst werden. (Das aus dem Griechischen stammende Wort «Rhythmus» kann mit «Zeitmass» übersetzt werden). Wir erkennen den Rhythmus in dem Moment, in dem er ein in der Zeit sich Abspielendes «rhythmisch» gestaltet. Aber in jeder Gestaltung des Zeitlichen zeigen sich die Anfänge des rhythmischen Wirkens, auch wenn die Gestaltung nicht bis zu dem im engeren Sinne Rhythmischen (dem sich in ähnlichen Abständen Wiederholenden) kommt.

Es gibt daher keinen Ton und auch keine Tonfolge, in der nicht eine Spur der Wirksamkeit des Rhythmus zu finden wäre. Es gibt also in der sinnlichen Erscheinungswelt keine reine Tonhöhe!

Man kommt zum Begriff der Tonhöhe nur durch einen Abstraktionsprozess (ist nicht negativ gemeint!). Man muss einen Aspekt des Melodischen abstrahieren, aus der Vielfalt der Erscheinungen herausheben und gesondert betrachten, obwohl diese Sonderung in der Erscheinungswelt nicht besteht.

Das ist ein wesentliches Merkmal des Tonhöhenbegriffs und ein entscheidender Unterschied zwischen Melodie und Tonhöhe. Die Melodie weist immer auf eine Vielheit, aber auch auf ein Konkretes. Die Vielheit sind die verschiedenen musikalischen Elemente, die sie in sich in eine Einheit zu fassen vermag, das Konkrete ist ihre Beziehung zum Gesang, zum Singbaren, zu dem Sich-Ausdrücken der Seele in der physischen Welt. Die Tonhöhe bezeichnet ein einzelnes Element des Musikalischen und weist in eine Welt, in die der Zugang durch Abstraktion gefunden wird.

Es ist eine vereinzelnde, zerteilende Kraft, die aus der Melodie die Tonhöhe ausgegliedert hat. Diese Kraft wirkt im Begriff weiter. Der Begriff «Tonhöhe» hat immer die Tendenz, von einer Vielzahl von Tönen zu einem einzelnen Ton zu gehen: von der wechselnden Tonhöhe zwischen den einzelnen Tönen zu der «absoluten» Tonhöhe des einzelnen Tones. Diese vereinzelnde Kraft in diesem Begriff ist an ihrem Ziel und Endpunkt angekommen, wenn sie sagen kann: Dieser einzelne Ton hat die Tonhöhe von beispielsweise 430 Hertz.

Will man sich die die einzelnen Töne verbindende Kraft der Melodie im Begriff der Tonhöhe erhalten, so muss man vielleicht «Tonhöhenbewegung» oder «Tonhöhenverlauf» sagen. Damit hat man wieder im Auge, was durch das Zusammenspielen vieler Töne entsteht.

Die vereinzelnde Kraft, die dem Begriff «Tonhöhe» innewohnend erlebt werden kann, mag vielleicht unsympathisch erscheinen. Dennoch ist der Begriff der Tonhöhe ein ausserordentlich hilfreicher. Was durch ihn bezeichnet werden kann: der Verlauf, bzw. die Bewegung der reinen Tonhöhe ohne Rhythmus usw., kann durch einen anderen Begriff, z.B. den der Melodie, nicht ausgedrückt werden.

Mit der Tendenz der Tonhöhe, sich dem vereinzelt Ton zuzuwenden, hängt auch folgendes zusammen: Das Musikalische entfaltet sich bekanntlich in der Zeit im Gegensatz beispielsweise zum Plastischen, das den Raum zum Wirkensbereich hat. Nun ist der Begriff der Tonhöhe eigentlich einer, der dem Raume angehört. «Höhe», «Tiefe» sind räumliche Begriffe. Wenn man von der «Höhe» eines Tones spricht, so schaut man das Musikalische räumlich an. Die Konsequenz davon ist notgedrungen, dass man das zeitliche Nacheinander der Töne, das im Begriff des Melodischen noch enthalten ist, aus den Augen verliert und zuletzt bei dem einzelnen Ton endet, der in einer gewissen «Höhe» des «Tonraumes» sich befindet.

Das Verhältnis der Töne zueinander im Nacheinander der Zeit, ihr Zusammenhang im Zeitverlauf, fällt in den Bereich des Rhythmus. Gerade ihn hat man in der Tonhöhe nicht enthalten. So ist dasjenige, das die Stärke des Tonhöhenbegriffes ausmacht, dass mit ihm die Tonhöhe ohne Rhythmus bezeichnet werden kann, zugleich auch dasjenige, worin seine Schwäche liegt, die Gefahr, das musikalische Band zwischen den Tönen, das spezifisch Zeitliche als wesentliches Merkmal des Musikalischen, wenn es in Erscheinung tritt, zu verlieren.

Nun zum Melos. Was ist das Melos, und in was für einem Verhältnis steht es zur Melodie? Das Wort kommt aus dem Griechischen. Seine Bedeutung wandelte sich im Laufe der Antike. Dafür war vor allem ein grundlegendes, die Entwicklung der ganzen griechischen Kulturen zeichnendes Ereignis verantwortlich: In den Jahren zwischen 700 und 200 v. Chr. machte das Verhältnis der Musik zur Sprache eine grosse Wandlung durch. Vorher waren Sprache, Musik und Bewegung (Tanz) eine Einheit. Nun begannen sie, sich zu emanzipieren, zu drei selbständigen Bereichen zu werden. Das musste auch das Verständnis des Melos betreffen. Für Platon war das Melos noch eine mit der Sprache verbundene und in ihr wirkende musikalische Kraft. Bei seinem Schüler Aristoteles tendierte das Melos wohl mehr zur Melodie hin, zum Musikalischen, das sich von der Sprache unterscheidet. Geht man noch weiter zurück bis zum 8. vorchristlichen Jahrhundert, so findet man bei Homer einen noch völlig anders gearteten Melosbegriff: Für ihn war das Melos noch ein gegenständlich Erlebtes. Er verwendet es im Sinne von «Glieder» (auch Gliedmassen), «Leib» (siehe z.B. «Ilias» 7, 130f). Etwa ab dem 5. Jh. v. Chr. nannte man die lyrische Dichtung, die lyrischen Lieder Melos oder Mele (siehe z.B. Pindar, 9. Olympische Ode). Solche Wandlungen in der Auffassung, die mit der im Laufe der Geschichte sich vollziehenden Veränderung des Verhältnisses des Menschen zur Musik zusammenhängen, erschweren es, den Inhalt des Melosbegriffes aus den Anschauungen der Antike zu gewinnen. Es gibt allerdings eine Übersetzungsmöglichkeit des griechischen Melos, die uns weiterhelfen kann, die Brücke zu unserer Zeit, zum Melosbegriff R. Steiners zu schlagen: Melodie ist das gesungene, das zum Erklängen gebrachte Melos (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 1 S.266); Das Melos ist demnach die nicht sinnlich erklingende, nur innerlich (seelisch-geistig) erlebte Melodie.

In den Jahren um 1920 hat Josef Matthias Hauer (1883 – 1959) den Melosbegriff «wiedererweckt». Als R. Steiner im Februar 1924 den Toneurythmiekurs gehalten hat, hatte er sich

bereits mit J. M. Hauer beschäftigt. Es scheint mir der beste Weg zu sein, den Melosbegriff J. M. Hauers zu betrachten, und dann zu schauen, inwieweit er sich deckt mit dem, was R. Steiner mit Melos bezeichnet.

J. M. Hauer setzt an den Anfang seiner Schrift «Vom Wesen des Musikalischen» den Gegensatz von Melodie und Ton: «Wir orientieren uns in der Auffassung des Musikalischen an zwei Tatsachen: an der *Melodie*, wie sie in einem musikalischen Menschen geistig gegeben ist, und an dem *Ton*, wie er durch irgendein Instrument physisch hervorgebracht wird. Zwischen dem Ton und der Melodie im Menschen besteht eine *Wechselwirkung* von ungeheurer Kraft und Gesetzmässigkeit. Diese Wechselwirkung äussert sich in zwei Richtungen: will z.B. ein Mensch einen musikalischen Vorgang in ihm ausdrücken (ihn jemandem mitteilen), so wählt er hierzu gewisse Tonfolgen; umgekehrt, hört ein anderer Mensch diese Tonfolgen, so wird in ihm derselbe oder ein ähnlicher musikalischer Vorgang wachgerufen.» (S. 5) Er unterscheidet also dasjenige, was im Menschen geistig gegeben ist, die Melodie, von demjenigen, was physisch hervorgebracht wird, dem Ton.

Kann denn eine Melodie im Sinne von J. M. Hauer nicht physisch hervorgebracht werden? Eigentlich nicht. Die Melodie beinhaltet ja nicht nur eine Folge von Tönen, sondern dasjenige, das die Töne verbindet, das zwischen den Tönen lebt. Ernst Kurth sagt: «*Melodie ist Bewegung*. Es ist verfehlt, nur die akustisch-klanglichen Erscheinungen, das Tönen und die Töne selbst mit all ihren latenten harmonischen Beziehungen als das Wesentlichste und die eigentlich bedeutsamen Momente des Musikalischen herauszugreifen, ohne auf Zusammenhänge mit Empfindungen eines Kräftevorgangs zwischen den Tönen zu achten. (...) Der Grundinhalt des Melodischen ist im psychologischen Sinne nicht eine Folge von Tönen, sondern das Moment des Übergangs *zwischen den Tönen* und über die Töne hinweg.» (aus: «Grundlagen des linearen Kontrapunktes») Das die Töne Verbindende ist ein im Menschen wirksames Geistiges, das wohl angeregt wird durch die physisch hervorgebrachten Töne, das aber der Welt, der diese Töne angehören, nicht entstammt. Goethe sagte: «Die übersinnliche Musik bringt die Musik im sinnlichen Tone hervor.» Wir können mit J. M. Hauer sagen: Der Mensch vermag das Geistige, die Melodie, die «übersinnliche Musik», in die physisch hervorgebrachten Töne hineinzuhören.

Die Kraft, die aus einzelnen Tönen eine Melodie zu bilden vermag, kann das Musikalische schlechthin genannt werden. «Das Musikalische im Menschen ist nicht ein einzelner Klang, Ton, sondern die Melodie.» (J. M. Hauer, «Vom Wesen des Musikalischen», S. 9)

Die Melodie ist ein zusammengesetztes Gebilde. Der eigentliche Geist der Melodie ist die melodische Kraft, die die einzelnen Töne zu verbinden vermag. Sie nimmt die einzelnen physisch hervorgebrachten Töne gewissermassen in sich auf. Diese bilden dann ihren Leib in der sinnlich hörbaren Welt. Sie umfasst aber immer auch Rhythmus, durch den sie sich im zeitlichen Verlauf eine Gestalt gibt.

Man kann daher die Melodie als ein Wesen ansehen, das seinen Ursprung im Geiste hat, sich aber bis in die sinnlich wahrnehmbare Welt hinein verkörpert. Schritte auf diesem Inkarnationsweg sind eben das Sich-Umkleiden mit dem Rhythmus und das Sich-Verbinden mit den Tönen dergestalt, dass diese aus ihrer Isolierung gehoben werden.

J. M. Hauer strebte nun danach, diesen Inkarnationsweg des Musikalischen zurückzufolgen, zurückzugehen, um zuletzt das «Rein-Musikalische» zu finden, das noch «unbefleckt» von allem Irdischen ist. Dabei führte ihn der Weg von der Melodie zum Intervall.

Das Intervall ist ja dasjenige, das zwischen den Tönen ist, das die Töne verbindet und damit jeder melodischen Bildung zugrundeliegt. Die «Bausteine» einer Melodie sind musikalisch gesehen nicht die Töne, sondern die Intervalle.

«Alles rein Musikalische steckt im Intervall, alles.» «Das Wesen des Intervalls ist Bewegung. Das Intervall ist eine Gebärde.» «Das Intervall ist eine geistige Bewegung (Bewegung des Geistes) ...» (J. M. Hauer, «Das Wesen des Musikalischen», S. 17)

Wie diese Urkraft des Musikalischen, das Intervall, in den verschiedensten Bereichen und Elementen der Musik wirksam ist, ist J. M. Hauer bestrebt, in seiner Schrift «Vom Wesen des Musikalischen» aufzuzeigen. So sieht er beispielsweise den Grund, warum ein physisch hervorgebrachter Ton überhaupt dazu taugen kann, Bestandteil des Musikalischen zu sein, darin: Der musikalische Ton ist physikalisch gesehen ein Klang, d.h. aus mehreren Tönen (Teiltönen, bzw. Grundton und Obertönen) zusammengesetzt. Zwischen diesen verschiedenen Tönen, die den einen hörbaren Ton bilden, kann das Intervallische wirken. Das Wirken des Intervalls ist die Voraussetzung dafür, dass etwas zum Bereich des Musikalischen gezählt werden kann.

Aus den obigen Zitaten über das Intervall geht hervor, dass J. M. Hauer als das eigentliche Wesen des Intervalls die Bewegung betrachtet hat. Dieser Bewegung, die er ja als eine geistige charakterisiert, spürte er nach. Dadurch kam er zu dem eigentlichen Erfassen des Melosbegriffs. In seinen auf «Das Wesen des Musikalischen» folgenden Schriften «Deutung des Melos» und «Vom Melos zur Pauke» gibt er Beschreibungen dessen, was für ihn das Melos ist, und wie es sich zur Melodie verhält:

Das Melos ist «die Bewegung selbst in ihrer Urform, ...» («Deutung des Melos», S. 10). «Melos nennen wir das musikalische Erleben und Geschehen, die Spannungen zwischen den Tönen verschiedener Höhe, wohlgemerkt: das Erleben und Geschehen und die Spannungen, die sich in uns vollziehen. Melos ist ein absolut geistiger musikalischer Vorgang im musikalischen Menschen». («Vom Melos zur Pauke», S. 9)

«Bei der Verwirklichung, Verdeutlichung, Verdichtung des Melos zur Melodie wird die Verbindung zur sinnlichen Welt hergestellt, die eben dadurch ihren ‚Sinn‘ bekommt.» («Deutung des Melos», S. 15) «Das Melos ist das rein Geistige, der Rhythmus nähert sich bereits dem Materiellen.» («Deutung des Melos», S. 41) «Melodie ist eine glückliche Verschmelzung des Rhythmischen mit dem Melischen.» («Vom Melos zur Pauke», S. 8)

Das Melos ist also ein «absolut geistig musikalischer Vorgang im musikalischen Menschen». Dieser Vorgang kann verwirklicht, verdeutlicht, verdichtet, zur sinnlichen Erscheinung gebracht werden. Dabei verbindet sich das «rein Geistige», das Melos, mit dem Rhythmus, der «sich bereits dem Materiellen» nähert und wird dadurch zur Melodie. Die Melodie enthält Rhythmus, das Melos noch nicht. Es steht vor aller «Verwirklichung, Verdeutlichung, Verdichtung».

Bildhaft gesprochen hat J. M. Hauer bei dem breiten Strom des Musikalischen angesetzt, in dem auch allerlei «Dreck» und «Treibgut» mitgeschwemmt wird, und hat sich stromaufwärts bewegt. Dabei wurde der Strom immer klarer, aber, was die Ausdehnung in der physischen Welt betrifft, auch immer schmaler. Er kam zur Melodie, zu dem Bach, der bereits andere Bäche in sich aufgenommen hatte, dann zum Intervall und zuletzt zur Quelle. Diese Quelle liegt aber nicht wie diejenige eines Flusses in der Erscheinungswelt. Der Weg an die Quelle war zugleich ein Weg aus dem Physischen in das Geistige. Musikalisch gesprochen: Von dem physisch erklingenden Ton zum Melos.

Für uns ist wichtig festzuhalten, dass J. M. Hauer zu dem Melosbegriff durch eine Vertiefung des Melodiebegriffes gekommen ist. (In seiner Schrift «Das Wesen des Musikalischen» spricht er noch nicht von dem Melos in seiner späteren Bedeutung, aber was er von der Melodie, von dem Melodiösen sagt, das deckt sich, insofern er sich nicht auf das Gebilde der Melodie, sondern auf die in ihr wirksame Kraft bezieht, mit demjenigen, was er in seiner darauf fol-

genden Schrift «Deutung des Melos» von dem Melos sagt.) Es werden sich die Begriffe Melodie und Melos nie ganz trennen lassen. Sie gehen ineinander über. Tritt das Melos in die Erscheinungswelt ein, umkleidet es sich mit dem Rhythmus, so wird es zur Melodie. Es ist *ein* Wesen, das man in seinem rein geistigen Zustand, gewissermassen in seiner Urform, Melos nennt, und, wenn es einmal seinen Inkarnationsweg begonnen hat, Melodie nennt.

Schön sagt das Friedrich Oberkogler in seiner Schrift «Atonalität und Elektronik»: «Melos und Melodie verhalten sich wie *ewiges Sein* und *endliches Dasein*. Melodie, die Synthesis aus Melos und Rhythmus, ist die Entfaltung des Zeitlosen in der Zeit.»

Die Melodie gehört dem endlichen Dasein an, sie ist ein Gebildetes, ein Gebilde. Das Melos ist kein Gebilde, sondern ein Bildendes. Das zeigt sich auch im Sprachgebrauch. Man kann wohl sagen: «Das ist eine Melodie», aber man kann nicht sagen: «Das ist ein Melos.» Das Melos kommt nicht in dem Masse zur Gegenständlichkeit, als dass man von ihm als von einem Gewordenen sprechen könnte. Das Melos ist Bewegung und bewegend. Auf die Tätigkeit des Melos kann gezeigt werden, nicht auf seine Gegenständlichkeit. Das Melos wirkt. Was und worin es wirkt, das kann in der Welt des Gewordenen gefunden werden, das Melos selber nicht. Das Melos wirkt in der Melodie. Die Melodie kann kraft des in ihr wirkenden Melos die einzelnen Töne in sich aufnehmen. Diejenige Kraft, die die einzelnen Töne zu einer Melodie macht, ist das Melos. Melos ist gewissermassen die Tätigkeitsform von Melodie.

In engem Zusammenhang mit dem Melosbegriff steht Hauers Atonalitätsbegriff. Heute ist es gebräuchlich, dass man unter atonaler Musik eine nicht tonalitätsgebundene, nicht auf einer oder mehreren Tonarten (z.B. C-Dur, d-Moll ...) basierende Musik versteht. Atonalität bedeutet in diesem Sinne «Nicht-Tonartlichkeit». (Hermann Pfrogner entwickelte in seinem Buch «Die Zwölfordnung der Töne» eine wesentlich sinnvollere Definition von Atonalität, die sich aber leider nicht durchsetzen und einbürgern konnte.)

Hauer's Atonalitätsbegriff weicht von dem gebräuchlich gewordenen erheblich ab. Er meint a-tonal im Sinne von nicht-tonlich. Für ihn ist atonale Musik eine solche, die frei ist von allem Sinnlichen. Das Sinnliche an der Musik sind die hörbaren Töne. Je mehr das Unhörbare (zunächst das Intervallische, letzten Endes das Melos) in der Musik leben kann, desto atonaler ist sie. Das eigentlich Atonale im Hauer'schen Sinne ist das Melos, denn es steht vor allem Eintreten in das Sinnliche. Wird das Melos zur Melodie, so kann in dieser mehr oder weniger von dem Atonalen des Melos leben, je nach dem ist die Melodie eine mehr oder weniger atonale. «Ich habe oben erklärt, dass es eine rein atonale Musik nicht gibt, weil diese einstimmig und ohne Rhythmus wäre, zu einer wirklichen, konkreten Melodie aber beides gehört, Rhythmus und Melos, aus denen sich wieder Harmonie und Polyphonie ganz von selbst ergeben – im Laufe der Entwicklung.» («Vom Melos zur Pauke», S. 22)

Nur mit diesem Atonalitätsbegriff lässt sich die Stelle im Toneurythmiekurs verstehen, in der R. Steiner auf Hauers Ansicht der atonalen Musik eingeht: «Und vieles von dem, was ich gerade mit Rücksicht auf die eurythmische Darstellung des Musikalischen sagen musste, tritt bei Hauer in einer krassen, radikalen Weise auf. Er spricht zum Beispiel von der atonalen Musik. – Ich sagte, das eigentlich Musikalische, das Geistige in der Musik, ist zwischen den Tönen, liegt in den Intervallen, ist dasjenige, was man nicht hört. – Hauer spricht geradezu von der atonalen Musik. Und damit berührt er etwas, was ausserordentlich gut stimmt. Er denkt daran, wie in der Erregung des Tones, in der Erregung des Akkords eigentlich ein bloss Leidenschaftliches oder Sinnliches liegt, ein blosses Hilfsmittel, um das unhörbare Melos, das das innerste Leben der Seele des Menschen darstellt, zum äusseren Ausdruck bringen zu können.» (S. 71f)

Will man nun den Melosbegriff Hauers neben denjenigen R. Steiners vergleichend halten,

so steht man vor dem eingangs schon erwähnten Problem: R. Steiner trennt in seinen Vorträgen nirgends die drei Begriffe Melos, Melodie und Tonhöhe streng voneinander ab. Es lebt in ihnen ja auch ein gemeinsames Element, das einen fließenden Übergang von dem einen zum anderen im Sprachgebrauch rechtfertigt. Dass er sie für sich aber klar unterschieden hat, zeigen seine Notizbucheintragungen zu den Vorträgen des Toneurythmiekurses, z.B. «Die Melodie wird zum Melos» (S. 9).

Unter diesen Notizbucheintragungen findet sich eine Notiz, die wunderbar bestätigt und ergänzt, was wir bei Hauer über das Melos gefunden haben. Einen zentralen Verdienst R. Steiners für das Verständnis des Musikalischen kann man darin sehen, dass er die musikalischen Elemente mit der Wesenheit des Menschen, mit seiner Konstitution, in Zusammenhang gebracht hat. Das war ihm auch deshalb möglich, weil er auch für den Teil des Menschen, der nicht sinnlich erscheint, klare, inhaltvolle Begriffe gebildet hat (Ätherleib, Astralleib, usw.). Solange man nur den physischen Leib in Betracht zieht, steht man musikalisch gesehen auf der Stufe der einzelnen physisch hervorgebrachten Töne, das heisst nach Hauer gar nicht im Musikalischen. R. Steiner sagt im 3. Vortrag des Toneurythmiekurses: «So wie der menschliche Körper nicht die Seele ist, so sind die Töne nicht die Musik.» (S. 48) Will man sich zur Stufe der Melodie und des Melos erheben, so muss man höhere Glieder der menschlichen Wesenheit in Betracht ziehen. Das tut R. Steiner in seiner oben schon erwähnten Notizbucheintragung:

«Melodie = Ätherleib
Melos = Astralleib»

In den Vorträgen des Toneurythmiekurses ordnet R. Steiner dem Astralleib die Tonhöhe und das Melos, dem Ätherleib den Rhythmus und dem physischen Leib den Takt zu. Hier in den Notizbucheintragungen setzt er mit dem Ätherleib die Melodie in Verbindung. Das ist kein Widerspruch! Die Melodie unterscheidet sich ja von dem Melos wesentlich dadurch, dass sie den Rhythmus in sich aufgenommen hat. Den Rhythmus weist er dem Ätherleib zu. Um das rhythmische Kleid zu erhalten und dadurch zur Melodie zu werden, muss das Melos vom Seelischen, vom Astralen, ins Ätherische hinuntersteigen, d.h. in diejenige Welt, die das Zeitliche regelt und gestaltet. Lebt das Melos in der Welt des Rhythmus, so wird es zur Melodie.

Trotzdem kann man das Melodische, das sich ja vorzüglich in der Tonhöhenbewegung ausdrückt, dem Astralleib und den Rhythmus dem Ätherleib zuordnen, denn in dem Melodischen wirkt ja das Melos: «Das ist der ätherische Mensch, der sich im Rhythmus offenbart. Sehen Sie aber auf die Melodie, die den eigentlichen Geist im Musikalischen bringt, dann ist es der astralische Mensch, der sich offenbart.» (Toneurythmiekurs, S. 60)

Die Melodie verlangt ein Zusammenwirken von Astralleib und Ätherleib. Dadurch, dass in ihr das Melos wirkt, gehört sie dem Astralen, dadurch, dass sie in die Welt des Rhythmus eingetreten ist, gehört sie dem Ätherischen an. Enthält die Melodie Differenzierungen in Bezug auf die Tonstärke, so wirkt auch noch der physische Leib in sie hinein. Verbindet sie sich im Gesang mit der Sprache, so tendiert sie zur Wirksamkeit des Ich hin. «Sie können wirklich sagen: Ich als physisch taktschlagender, ätherisch rhythmisierender, astralisch das Melos entwickelnder Mensch trete vor die Welt hin. – Und in dem Augenblicke, sehen Sie, wo übergeht das Musikalische in das Sprachliche, da tritt das Ich ein.» (Toneurythmiekurs, S. 60) (Zu dem Zusammenhang von Tonstärke, Takt und physischem Leib und Tondauer, Rhythmus und Ätherleib siehe 3., 4. und 8. Vortrag des Toneurythmiekurses.)

Wie verhält sich nun der Melosbegriff zum Tonhöhenbegriff? Die Tonhöhe wird ja dadurch gewonnen, dass man von der Melodie die Tonhöhe abstrahiert. Die Tonhöhe beinhaltet den Rhythmus der Melodie nicht. Das heisst, dasjenige, was dazukommt, wenn das Melos zur

Melodie wird, wird wiederum abgezogen. Das Melos ist das «Noch-nicht-rhythmische», die Tonhöhe ist das «Nicht-mehr-rhythmische». Die Tonhöhe ist sozusagen der Versuch, künstlich wieder in die Bereiche zu steigen, aus denen das Melos herabgestiegen ist. Diesem Versuch stellt sich fortwährend entgegen, dass das Melos ja etwas Innerliches, eben Astrales, Seelisches ist und die Tonhöhe deutlich gezeichnet ist von dem Physischen, das musikalisch gesehen ein Äusserliches ist. Die Beziehung, die die Tonhöhe zum Räumlichen hat, entfremdet sie der Sphäre des reinen Melos.

Einiges, was mit der Thematik zusammenhängt, musste hier weggelassen werden, da es zu weit geführt hätte, so z.B. ein näheres Eingehen auf die Rolle des Rhythmus innerhalb der Melodie, die Stellung des Motivischen innerhalb der Melodie und seine Beziehung zum Melos und eine Betrachtung des von Hauer hervorgehobenen Gegensatzes zwischen Melos und Rhythmus. Es muss noch erwähnt werden, dass Hauer den Melosbegriff über das im engen Sinne zur Musik Gehörende hinausführt und das Wirken des Melos auch in Farben und Formen, in der Sprache und anderen Welterscheinungen sieht. Ihm wurde das Melos ein Schlüssel zum geistigen Urgrund der Welt.

Zum Schluss seien ein paar Aspekte nochmals zusammengefasst: Die Melodie ist dasjenige, was mehr ist als eine Folge von Tönen. Sie hebt die Töne aus ihrem Sonderdasein und macht sie zum Bestandteil eines Höheren. Sie trägt die Töne wie eine Urmutter in sich. Ihr Leben spielt sich zwischen den Tönen ab. Dasjenige, was zwischen den Tönen sinnlich nicht erscheint und nur durch das Menscheninnere, den seelisch-geistigen Menschen, Dasein hat, das ist das eigentlich Melodische. Ein Gebilde, in dem diese sinnlich nicht wahrnehmbare melodische Kraft wirkt, ist die Melodie. Sie umfasst nicht nur Tonhöhe, sondern auch auf jeden Fall Tondauer (Rhythmus), eventuell auch andere Elemente: Takt, implizite Harmonik, motivische Gliederung und anderes. Melodie ist das ganze Gebilde: das sinnlich Unwahrnehmbare (das Melische) und das sinnlich Wahrnehmbare (die einzelnen Töne mit Höhe, Dauer und Stärke). Ein Element, das aus der Melodie herausgegriffen und gesondert angeschaut werden kann, ist die Tonhöhe. Sie bezeichnet die Höhe der Töne ohne ihre Dauer und Stärke zu berücksichtigen. Das Melos steht vor allem Eintreten in das sinnlich Hörbare. Es ist eine rein geistige Bewegung. Am nächsten kommt man ihm wohl, wenn man das Bewegungsmässige im Intervall zu fassen versucht. Das in dem Intervallischen wirkende Melos ist diejenige Kraft, die es der Melodie möglich macht, die einzelnen Töne zu einer Ganzheit zu bilden.

Melodie, Tonhöhe und Melos hängen folgendermassen mit der Wesenheit des Menschen zusammen: Das Melos mit dem astralischen Menschen, die Melodie, insbesondere der Aspekt der Tonhöhe ebenfalls mit dem astralischen Menschen. Weil die Melodie auch Rhythmus beinhaltet, steht sie im Gegensatz zum Melos auch mit dem Ätherleib in Verbindung. Insofern sie Tonstärkeunterschiede, Takt beinhaltet, wirkt der physische Leib, insofern sie sich mit der Sprache verbindet, wirkt auch noch das Ich des Menschen in sie hinein.

Das Melos ist das innerste Leben der Seele, die Melodie ist sein Ausdruck in der Welt. Das hervortretendste Element der Melodie ist die Tonhöhe, das innerste Wesen der Melodie ist das Melos.

Inwieweit nun Steiners Melosbegriff genau mit dem Hauers übereinstimmt, wage ich hier nicht definitiv festzulegen. Es wäre dazu notwendig auf jede einzelne Stelle im Tonkurs konkret zu sprechen zu kommen. Es muss dem Leser überlassen bleiben, den Tonkurs daraufhin durchzugehen.

Als Weghilfe kann das Bild der farbigen Glasfenster von Chartres dienen. Die Fenster in ihrer irdischen Substantialität stellen die Melodie mit Tonhöhe, Rhythmus, Takt, Klangfarbe usw. dar. Durch dieses Fenster scheint das Licht, das nichtirdische Melos. Oft, wenn R. Stei-

ner von der Tonhöhe spricht, meint er das durch die Tonhöhe durchscheinende Melos. Es geht ihm dann um die Lichtwirkung, den Farbeindruck, nicht um das Material des Fensters (d.h. das Glas) bzw. die melosverlassene Tonhöhe.

Kommentar zum Aufsatz von Johannes Greiner

Alan Stott, GB-Stourbridge

Steiners Tonkurs GA 278 ist jedoch *sichtbarem* Gesang gewidmet. Im 5. Vortrag, ist Steiner hoch interessiert an dem Material des «Fensters», d. h. was zwischen den «Fensterrippen» lebt – die Übergänge zwischen den Tönen. Auch die Fensterrippen, die Arme der Eurythmisten, müssen beseelt und durchgeistet sein – die Ansatzpunkte für die Stufen der Skala. Die Kunst der Eurythmie ist Steiners Antwort auf Hauers richtige Diagnose für die Lage der modernen (1923) irdisch-gewordenen Musik. Steiner jedoch antwortet den vorgeschlagenen Lösungen beider atonaler Konzepte – dem über-mystischen, nicht-klingenden, und dem nicht-Grundton-bezogenen – mit der konkreten, kreativen Kunst der Eurythmie (vgl. «die einzelnen Bewegungen», S. 79, und «der Charakter jeder einzelnen Tonart», S. 80). Die Frage ist, meinte er, «Können wir das Sichtbare lieben?» (Das Wort «lieben» wird fünfmal von ihm benützt, wie auch das Wort «hassen» in Bezug auf Hauers Einstellung gegen das Sichtbare.) Wir sollten auch unsere Leiber lieben, jedoch nicht im allzu menschlichen Sinne, sondern als «Instrumente» (TAO-Übung). Diese entscheidende Rechtfertigung für die Toneurythmie wurde in den vorherigen Nummern des Rundbriefes diskutiert (RB 36-42). Die Idee des 12-gegliederten Fensters von Chartres erscheint zum erstenmal, mit Bild, in der Studien-Ausgabe des Tonkurses, R. Steiner, *Eurythmy as Visible Singing*, erhältlich von eurythmy.wm@ukonline.co.uk.

Musik und die in ihr erlebten Gesetzmäßigkeiten der Planeten

Leitsätze für die Planetenskalen-Arbeit

Gotthard Killian, AU-Melbourne

1. *Größe der Musik.* Musik wird als größer erlebt als wir je hören können. Ihre Größe rührt von ihrer Erhabenheit, ihrer unerschöpflichen Tiefe und ihren ungeahnten Möglichkeiten. Was wir hören lässt uns ihre unergründliche Größe erahnen. In der Welt finden wir diese Unerschöpflichkeit und Erhabenheit in den Sternenweiten, in der Unermesslichkeit des Sonnenlichtes und der Sonnenwärme und in den Tiefen der Elemente der Natur. Goethes Verse im Faust (Prolog im Himmel) geben einen Eindruck dieser Sphären.

*Die Sonne tönt nach alter Weise,
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise,
Vollendet sie mit Donnergang.*

2. Im Mittelalter bezeichnete Boethius diesen Wesensbereich der Musik des Makrokosmos als *Musica mundana*. Pythagoras wußte noch um die *Sphärenharmonie*, die der Seele nach dem Verlassen seines Leibes entgegentönt, worauf sich der Geistesschüler vorbereitet, um nach dem Tode bewußt die Planetensphären zu durchschreiten, um zu der darüberliegenden Sphäre des Tierkreises zu gelangen.

3. *Musikalisches Grunderlebnis und inneres Genie.* Die Ahnung um die Musik und ihre Tiefen des Erlebnisses trifft unser seelisches Vermögen und das Bewußtsein über unser ganzes Menschenleben wird in vollem Umfange erfüllbar. Wir ahnen, wie unser Wesen aus Musik sich bildet, bis hinein in unsere physisch-leibliche Grundlage. Aus der Konstitution, sobald die Entwicklung der Menschengestalt sich soweit abgeschlossen hat, dass sie sich aufrichten kann, sich fortbewegt und ihre Sprachkräfte frei ertönen lässt, entsteht bald ein Bewußtsein des Menschen, für die ihm zugrundeliegende musikalische Natur seines Wesens. Diese wird ihm zum Erlebnis seiner Phantasiekräfte. Alle Höhen und Tiefen, alle Weiten und Dichten lassen sie in unserem Erleben erstehen.

4. Das Mittelalter nannte diesen Bereich die *Musica humana*. Wie die Planetensphären im Makrokosmos zusammenklingen, so klingen die Planetenkräfte in den Organen des Menschen aufeinander, und befinden sich beim gesunden Menschen in ausgewogenem physisch-seelischen Gleichgewicht.

5. *Innerer Reichtum und äusseres Genie.* Im Hervorbringen der Musik mit unseren Stimmen und Instrumenten können wir tätigen schöpferischen Anteil an den musikalischen Kräften der Welt und der Seele nehmen. Hier ist die ganze Fülle der Ausdrucksmöglichkeiten vorhanden. In den jeweiligen Geschichts- und Kulturzusammenhängen, wird uns der Reichtum menschlichen Schaffens bewußt.

6. Die stilistische Entwicklung einer musikalischen Epoche basiert auf gesellschaftlicher Stilentwicklung bis hin zu persönlicher in Freiheit empfundener Verantwortung. Das Mittelalter sprach noch von der *Musica instrumentalis*, die auch den Gesang mit einschloss.

7. *Musik als Ganzes.* So wußten Musiker von alters her, dass dieser Dreiklang musikalischer Bereiche erst die ganze Musik ausmacht. Platon sagte: «*In Logos, in Harmonia und im Rhythmos zusammen haben wir die Musik.*» Im Wort, im Zusammenklingen und im Tanzreigen – und diese werden durch Erziehung zu Eulogie, zu Euharmonie und zu Eurythmie, das heisst zur schönen Rede, zum wohlklingenden Zusammenklang und zur anmutigen Gebärde. Musik als ein Ganzes ist es, die durch den Menschen, der die Kunst virtuos beherrscht, zum Menschen spricht. Die Tugenden der Musik zu erlernen, aus dem rein intuitiven Verständnis des inneren Gesanges der Gewissensstimme, zum Geheiss der Inspiration im Hören hin zur imaginativen Weise der Anmut in der Gebärde des die Schwere überwindenden Leibes, dies alles zusammen erst führt zum Verständnis der Kunstbehandlung – «*zum Nebulisieren des Tones*» – (Goethe: Tonlehre, 1810) und zum Betrachten von dessen rein gesetzmäßigen Proportionen, deren sich die Natur auf mathematisch-objektive Weise bedient. Hier rühren wir an die Elemente der einzelnen Bereiche von Maß, Zahl und Gewicht, die im Musikalischen Erlebnis verbunden sind und nebeneinander gestellt werden. Durch Beobachtung lernt uns die Welt kennen, erhält Einblick in die Art unserer Hinwendung an die Aussenwelt und schließlich die Ausbildung des logischen Verstandes. Durch Beobachtung erlernen wir die Einzelheiten innenseelischer Erlebnisse im Ausdruck der reinen Zahlengesetzmäßigkeiten verstehen. Die Proportionen stehen vor unseren Sinnen und lassen Tonhöhe ermessen, Tonlänge zählen und Tonstärke gewichten.

8. *Ausbildung des äusseren und des inneren Genies.* Durch Pythagoras wurde geschult, in welcher Art die Beziehung von innerem und äusserem Genie miteinander in ein Verhältnis zu bringen sei und wie der Schüler Voraussetzungen schaffen würde, den Weg von der Erweckung der Sinne hin zur Entwicklung des Verstandes zu gehen.

Mit dem c als Grundton einer jeden Planeten-Harmonia ergeben sich die folgenden Skalen in ihren reinen Zahlenverhältnissen, die wiederum Grundlage bieten für die modalen Ausgestaltungen:

	<i>Saturn</i>	<i>Jupiter</i>	<i>Mars</i>	<i>Sonne</i>	<i>Venus</i>	<i>Merkur</i>	<i>Mond</i>
<i>Oktave</i>	8	9	10	11	12	13	14/15
<i>Septime</i>	9	10	11	12	13	14/15	16
<i>Sext</i>	10	11	12	13	14/15	16	18
<i>Quinte</i>	11	12	13	14/15	16	18	20
<i>Quarte</i>	12	13	14/15	16	18	20	22
<i>Terz</i>	13	14/15	16	18	20	22	24
<i>Sekunde</i>	14/15	16	18	20	22	24	26
<i>Prim</i>	16	18	20	22	24	26	28/30

(Der Ton 15 oder 30 kommt immer zur Anwendung bei den Modi von Saturn, Jupiter, Mars und Sonne.). Die exakte Intonation kann durch die Einteilung einer Monochord-Saite in die jeweilige Anzahl Längenabschnitte ersehen werden.

13. Die *Ausgewogenheit* der Sonnen-Skala ist beispiellos und archetypisch in ihrer Gesetzmäßigkeit. Kein anderes Beispiel kann dazu dienen, die Organik der Musik darzustellen. Wenn in der Musikgeschichte des Mittelalters die aristoxenisch gefärbten Kirchentönen dazu bestimmt waren, die Mehrstimmigkeit einzuleiten, dann immer mit dem Hintergrund der sieben Intervalle. Diese haben immer eine tragende Rolle gespielt. Im Zusammenhang mit den theoretischen Grundlagen ist die Kraft des Melos jedoch durch Dreiklangs-Akkorde in ihrem Leben gefährdet, wenn sie sich nicht durch das Intervall als dem Unhörbaren auszusprechen vermag.

14. Dadurch, dass die *Sonnen-Skala* in den ihren Tönen eigenen einzelnen zeitlichen Erscheinungen die Größe des Hörraums und die spielerische Freude an intervallischen Verbindungen wiedergibt, ist auch gewährt, dass die Musik vom Geistigen in der Natur kündigt.

15. *Spielerische Intuition*. An den Planeten-Skalen unter Anleitung des Umganges der Sonnen-Skala zu arbeiten, sehen sich diejenigen Musiker angeregt, die die scheinbar abgeschlossene Entwicklung der Musik der Klassik in Frage stellen und stattdessen nach Antworten in der Organik der Naturgesetze suchen, so wie sie vor der griechisch-klassischen Periode den Menschen als intuitive musikalische Phantasie noch unmittelbar zur Verfügung standen. Heute können wir uns die Intuition mit Bewußtsein erarbeiten. Ob wir nun in der Arbeit mit der Skala an vier-, sieben-, neun- oder dreizehntönigen Tonleitern unsere Freude haben, oder uns mit anderen Elementen spielerisch auseinandersetzen, immer sehen wir uns in unserer Arbeit an den Phänomenen in unserem Interesse bestätigt. Denn die Gesetze, die die Natur erläßt, vermitteln dem Menschen, der diese erkennt, das Bewußtsein von Freiheit, während die Gesetze und Pflichten, die er sich selbst auferlegt, wie dies bei Ganz- und Halbtönen der Fall ist, aus Kenntnis und Aufmerksamkeit gegenüber anderen Menschen und Lebewesen entstehen. So entsteht ein Bewußtsein von Mehrstimmigkeit. Wie verhalten sich Natur und Gemeinschaft zueinander im Bewußtsein der moralischen Phantasie? Muß nicht der andere Mensch nach Maßgabe seines Wesens als freies Wesen betrachtet werden? –

16. *Vertrauen auf Eingebung.* Die traditionellen Gesetze der Musik finden Anwendung durch die Intention des Komponisten. Wenn diese im Vertrauen auf die Kreativität der Interpretation als der individuell inspirierten musikalischen Stimmung vertraut, hat dies zur Folge, dass weit freizügigere Angaben getroffen werden können. So kann Wesentliches für die Entwicklung der Tonkunst entstehen.

17. *Neuer Tanz der Phantasie.* So konstitutionell bestimmend die Sonnen-Harmonia auch ist, so befreiend übt sie ihren Einfluss auf die Entwicklung der Erweiterung der Musik. Die Sonnenharmonia ist nur der Anfang der Beschäftigung mit den erweiterten Skalen. In ihren verschiedenen Anwendungsgebieten stellt die Musik der Planetenskalen der Griechen einen Reichtum an schöpferischen Möglichkeiten dar, der alles persönliche weit übertrifft und es dem Musiker ermöglicht, sich dennoch individuell voll zu entfalten.

18. *Zukünftige Musikentwicklung.* Eine Musik für alle Alters- und Lebensbereiche zu entwickeln und zu erfüllen, ist wie Saatgut für kommende Zeiten. «*Nach innen geht der geheimnisvolle Weg*» (Novalis). Die Kraft zur Erkenntnis der musikalischen Phantasie kommender Zeiten muß sich generieren aus dem Bereich des inneren Genies. Diese wird zum Schlüssel und zur Lösung für die eigentlichen sozialen Bedürfnisse. Nicht um sich vor der eigentlichen sozialen Verantwortung davonzustehlen, sondern um sich des inneren Reichtums zu erinnern und im Verbund mit den richtigen Menschen zur rechten Zeit sich zu sagen, «*Es ist an der Zeit.*» (Goethe, Märchen).

1 in annähernder Tonbezeichnung

(Aus Goethes Entwurf einer Tontabelle)

Tonlehre

[...] Das Hörbare ist im weiten Sinne unendlich.
Davon werden aber beseitigt: *Geräusch, Schall* und
Sprache. Bleibt zu unserer nächsten Beschäftigung:
Das musikalisch Hörbare (der Klang).[...]

Das Musikalisch-Hörbare erscheint uns *organisch* (subjectiv),
mechanisch (gemischt), *mathematisch* (objectiv).
Alles dreies fällt zuletzt wieder zusammen, bequem
durch die Kraft des Künstlers, schwerer durch die
wissenschaftliche Darstellung.

<i>Organisch-Subjektiv</i>		<i>Mechanisch</i>	<i>Mathematisch-Objektiv</i>	
Gesang	Akkustik	Tanz und Gebärde	Kunstbehandlung	-----Monochord----- Gewicht Zahl
Maß				
			<i>Geistesgegenwart</i>	
		<i>Imagination</i>		Rhythmos
	<i>Inspiration</i>			Harmonia
<i>Intuition</i>				Logos

Die Philosophie der Freiheit als musikalisches Kunstwerk: der Sieben-Satz Rhythmus – Teil I

Alan Stott, GB-Stourbridge

In der «Vorrede» der ersten Auflage (1894) der *Philosophie der Freiheit*,¹ schreibt Rudolf Steiner: «Alle wirklichen Philosophen waren *Begriffskünstler*.» Während seines Kurses über *Das Johannesevangelium*, sagt er,² dass *Die Philosophie...* «ein gegliederter Organismus ist, und, dass sie wie «eine Art musikalische Partitur» gelesen werden soll. Er sagt Ähnliches über seine anderen Schriften, und dass *Die Geheimwissenschaft im Umriss* und die Vortragskurse auch in musikalische Kompositionen umgesetzt werden könnten. Für guten Prosastil, schlägt Steiner³ spezifisch die chiasmische Form vor: der erste Satz eines Aufsatzes sollte sich auf den letzten beziehen, der zweite auf den vorletzten Satz, und so weiter.

Einen einzigen Satz zu haben, ist nur in der Mitte des Aufsatzes gestattet. Man schreibt also, wenn man in der Prosa Stilgefühl hat, seinen Aufsatz aus dem Ganzen heraus.

Dieser letzte Satz erinnert uns an Mozarts Behauptung, dass er die ganze Symphonie überschaut bevor er sie aufschreibt. Können wir aber anfangen, Steiners Bemerkungen zu rechtfertigen? Hier konzentrieren wir uns auf den einen Text, auf dessen Titelblatt steht: *Die Philosophie der Freiheit: Grundzüge einer modernen Weltanschauung. Seelische Beobachtungsergebnisse nach naturwissenschaftlicher Methode*. Hier ist ein zukünftiges Ziel der Menschheit angekündigt, um *Wissenschaft* (Methodik, Logik) und *Religion* (inklusive der Ethik) durch *Kunst* (besonders literarisch-musikalische Form) wieder zu vereinigen.

Der Baum im ersten Teil der Philosophie der Freiheit

Wir sind unzufrieden mit der gegebenen Welt, bemerkt Steiner (Kap. 2, Sätze 8-14):

- (1) Nur ein besonderer Fall dieser Unzufriedenheit ist unser Erkenntnisdrang.
- (2) Wir blicken einen Baum zweimal an.
- (3) Wir sehen das eine Mal seine Äste in Ruhe, das andere Mal in Bewegung.
- (4) Wir geben uns mit dieser Beobachtung nicht zufrieden.
- (5) Warum stellt sich uns der Baum das eine Mal ruhend, das andere Mal in Bewegung dar?
- (6) So fragen wir.
- (7) Jeder Blick in die Natur erzeugt in uns eine Summe von Fragen.

Es ist bemerkenswert, wie oft das Bild eines bodenständigen (!) «Baumes» vorkommt – von Plato, Kant bis Buber und weiter bis heute. Es ist, als ob die Denker, instinktiv, «den Baum» als ein Bild der Aktivität des Denkens erkennen. Ist er mehr als eine Metapher? Am Anfang des vierten Kapitels (Sätze 1-7), hilft er uns, Begriffe zu definieren.

- (1) Durch das Denken entstehen *Begriffe* und *Ideen*.
- (2) Was ein Begriff ist, kann nicht mit Worten gesagt werden.
- (3) Worte können nur den Menschen darauf aufmerksam machen, daß er Begriffe habe.
- (4) Wenn jemand einen Baum sieht, so reagiert sein Denken auf seine Beobachtung, zu dem Gegenstande tritt ein ideelles Gegenstück hinzu, und er betrachtet den Gegenstand und das ideelle Gegenstück als zusammengehörig.
- (5) Wenn der Gegenstand aus seinem Beobachtungsfelde verschwindet, so bleibt nur das ideelle Gegenstück davon zurück.
- (6) Das letztere ist der Begriff des Gegenstandes.
- (7) Je mehr sich unsere Erfahrung erweitert, desto größer wird die Summe unserer Begriffe.

In den Sätzen 92-8 wird das Bild von Bäumen in Perspektive gezeigt, um uns klar zu machen, wie unser Wahrnehmungsbild vom Standpunkt des Wahrnehmenden abhängt. Der Hauptpunkt erscheint genau in der Mitte des Kapitels. Das vierte Kapitel selbst ist die Mitte der ersten sieben Kapitel. Die folgenden sieben Sätze (Kap. 4:141-47) formen die eigentliche arithmetische Mitte des ersten Teiles der *Philosophie der Freiheit*.

- (1) Wenn der Baum aus meinem Gesichtskreise verschwindet, bleibt für mein Bewußtsein ein Rückstand von diesem Vorgange: ein Bild des Baumes.
- (2) Dieses Bild hat sich während meiner Beobachtung mit meinem Selbst verbunden.
- (3) Mein Selbst hat sich bereichert; sein Inhalt hat ein neues Element in sich aufgenommen.
- (4) Dieses Element nenne ich meine *Vorstellung* von dem Baume.
- (5) Ich käme nie in die Lage, von *Vorstellungen* zu sprechen, wenn ich diese nicht in der Wahrnehmung meines Selbst erlebte.
- (6) Wahrnehmungen würden kommen und gehen; ich ließe sie vorüberziehen.
- (7) Nur dadurch, daß ich mein Selbst wahrnehme und merke, daß mit jeder Wahrnehmung sich auch *dessen* Inhalt ändert, sehe ich mich gezwungen, die Beobachtung des Gegenstandes mit meiner eigenen Zustandsveränderung in Zusammenhang zu bringen und von meiner Vorstellung zu sprechen.

Das vierte Kapitel besteht aus einer Reihe von 41 mal sieben Sätzen. Das oben zitierte Beispiel ist offensichtlich ein notwendiger Punkt in der Diskussion. Die Aktivität des «Selbst» (des Ichs) muß erkannt werden, bevor wir weiter gehen können. Während des Lesens gehen wir immer wieder durch solche «Ich-Punkte» (die vierte von sieben Stufen). Jedes Kapitel enthält seine eigene, symmetrische Spiegelbild-Form.⁴ (Dies schließt die Möglichkeit nicht aus, dass auch andere arithmetische Beziehungen zu finden sind. Es erklärt auch warum die Zahlen 1-7 zu den zitierten Stellen hinzugefügt sind.) Um dem Zusammenhang der Siebenzahl zu folgen, gebrauchen wir *Gleichgewichts-, Bewegungs- und Lebenssinn*, welche die Basis sind für die drei höheren Stufen der Erkenntnis. Gedanken beziehen sich über den Mittelpunkt: 1-7, 2-6, 3-5, wie die im salomonischen Tempel sich befindende Menorah (der sieben-armige Leuchter), welche die Gegenwart des Herrn symbolisiert. Wenn eine jede Behauptung das lebendige Denken tötet (und die Behauptung im vierten Satz als Mittelpunkt, als Nadelöhr, als «Schwelle» gesehen wird), dann kann durch die Beziehung der Siebenzahl unserem Denken ein Weg geöffnet werden für die Kräfte der Umbildung, der Auferstehung. Hier ist ein Weg, Steiners Forderung gerecht zu werden, Werke des Geistesforschers auf andere Weise zu studieren, als andere Werke. Steiner deutet immer über den Materialismus hinaus. Die literarische Form des *Chiasmus* (zum Beispiel, in den Psalmen durchaus benutzt), geht über Transzendenz hinaus, indem die Rückbeziehung die Grundlage ist. *Sie zeigt sich als die Technik der Umwandlung*. Wenn wir für einen Moment die Form der Vortragskurse beiseite lassen, würde ich sagen, dass die traditionelle chiastische Form als ein Sieben-Satz Rhythmus durchaus in Rudolf Steiners sämtlichen Schriften angewendet wird.⁵

Die Pflanze

In der *Philosophie der Freiheit* sind wir «der Pflanze» schon im dritten Kapitel begegnet. («Der Baum» ist natürlich auch eine Pflanze.) Das Thema des *Gefühls*, schon am Ende des ersten Kapitels zum Erklingen gebracht (wo «die Liebe» erst erwähnt wurde), wird wieder aufgenommen (3:59-60): «Für die Beobachtung ist die Lust in genau derselben Weise gegeben, wie der sie veranlassende Vorgang. Ein gleiches gilt nicht vom Begriffe.» Das Beispiel handelt von einer Rose (3:67):

Wenn ich einem beobachteten Gegenstand gegenüber sage: dies ist eine Rose, so sage ich über mich selbst nicht das geringste aus; wenn ich aber von demselben Dinge sage: es bereitet mir das Gefühl der Lust, so habe ich nicht nur die Rose, sondern auch mich selbst in meinem Verhältnis zur Rose charakterisiert.

Die Rolle des Gefühls wurde an verschiedenen Orten des Buches diskutiert. Eine Anschauungsweise «bloß auf das Gefühl gebaut» (die Mystik) ist (8:41) nur «ein Individuelles». Richtig aufgefaßt ist das Gefühl ein, oder die, Kennzeichen unseres Menschseins (6:73): «Eine wahrhafte Individualität wird derjenige sein, der am weitesten hinaufreicht mit seinen Gefühlen in die Region des Ideellen.»

Das naive Bewußtsein behandelt das Denken (5:56) «wie etwas, das mit den Dingen nichts zu tun hat, sondern ganz abseits von denselben steht und seine Betrachtungen über die Welt anstellt». Aber, fragt Steiner (5:59-70):

[M]it welchem Rechte erklärt ihr die Welt für fertig, ohne das Denken? Bringt nicht mit der gleichen Notwendigkeit die Welt das Denken im Kopfe des Menschen hervor, wie die Blüte an der Pflanze? Pflanzet ein Samenkorn in den Boden. Es treibt Wurzel und Stengel. Es entfaltet sich zu Blättern und Blüten.

- (1) Stellt die Pflanze euch selbst gegenüber.
- (2) Sie verbindet sich in eurer Seele mit einem bestimmten Begriffe.
- (3) Warum gehört dieser Begriff weniger zur ganzen Pflanze als Blatt und Blüte?
- (4) Ihr saget: die Blätter und Blüten sind ohne ein wahrnehmendes Subjekt da; der Begriff erscheint erst, wenn sich der Mensch der Pflanze gegenüberstellt.
- (5) Ganz wohl.
- (6) Aber auch Blüten und Blätter entstehen an der Pflanze nur, wenn Erde da ist, in die der Keim gelegt werden kann, wenn Licht und Luft da sind, in denen sich Blätter und Blüten entfalten können.
- (7) Gerade so entsteht der Begriff der Pflanze, wenn ein denkendes Bewußtsein an die Pflanze herantritt.

Das aktive Denken schafft lebendige Begriffe genau wie die Erde lebendige Pflanzen und beide gehören zur Wirklichkeit. Die nächsten sieben Sätze führen das Beispiel von der Rosenknospe aus; der Zentralsatz der sieben (5:74) lautet:

Wenn ich mein Auge von der Rosenknospe nicht abwende, so sehe ich den heutigen Zustand in den morgigen durch unzählige Zwischenstufen kontinuierlich übergehen.

Unsere Erkenntnis fließt aus zwei Quellen: Wahrnehmung und Denken. *Wir* müssen die Begriffe schaffen, lebendige Begriffe wie den Begriff der Metamorphose, und dadurch kann die Wirklichkeit zutage treten.

Die zentralen 10 Sätze des fünften Kapitels erklären, wie das Ich (das wurde im vierten Kapitel entwickelt – «*meine* Vorstellung») über seine Grenzen hinausgewachsen ist. Durch diese zehn Sätze (es werden nur die zentralen vier Sätze, 5:123-26, zitiert) gewinnen wir die Einsicht:

Unser Denken ist nicht individuell wie unser Empfinden und Fühlen.

Es ist universell.

Es erhält ein individuelles Gepräge in jedem einzelnen Menschen nur dadurch, daß es auf individuelles Fühlen und Empfinden bezogen ist.

Durch diese besonderen Färbungen des universellen Denkens unterscheiden sich die einzelnen Menschen voneinander.

Das hier behandelte Beispiel (5:135f.) ist «[d]er eine einheitliche Begriff des Dreiecks», der nicht dadurch zu einer Vielheit wird, «dass er von vielen gedacht wird. Denn das Denken der Vielen selbst ist eine Einheit».

Steiners Baum fing an, seine Zweige zu bewegen und regte dadurch unser Fragen an. Als nächstes erschien er während der Definition von «Begriffen», welche *wir*, auf der Suche nach Erkenntnis, zur Wahrnehmung hinzuzufügen. Dann bemerkten wir, dass das Denken selbst die Wahrnehmung von uns «Selbst» und von dem «Baum» hervorruft, und die Frage tauchte auf, ob der Begriff «Pflanze» weniger zu der ganzen Pflanze gehört, als z. B. die Wahrnehmung von Blatt oder Blüte. Was könnte der nächste Schritt sein? Die Herausforderung ist im sechsten Kapitel, in der zweiten Gruppierung von 7 Sätzen (6:8-14), gegeben:

- (1) Die Frage: wie bekomme ich Kunde von dem Baume, der zehn Schritte von mir entfernt steht, ist völlig schief gestellt.
- (2) Sie entspringt aus der Anschauung, daß meine Leibesgrenzen absolute Scheidewände seien, durch die die Nachrichten von den Dingen in mich hereinwandern.
- (3) Die Kräfte, welche innerhalb meiner Leibeshaut wirken, sind die gleichen wie die äußerlich bestehenden.
- (4) Ich bin also wirklich die Dinge; allerdings nicht Ich, insofern ich Wahrnehmungssubjekt bin, aber Ich, insofern ich ein Teil innerhalb des allgemeinen Weltgeschehens bin.
- (5) Die Wahrnehmung des Baumes liegt mit meinem Ich in demselben Ganzen.
- (6) Dieses allgemeine Weltgeschehen ruft in gleichem Maße dort die Wahrnehmung des Baumes hervor, wie hier die Wahrnehmung meines Ich.
- (7) Wäre ich nicht Welterkenner, sondern Weltschöpfer, so entstünde Objekt und Subjekt (Wahrnehmung und Ich) in einem Akte.

Mit anderen Worten, wir müssen über das Zuschauer-Bewußtsein, in dem wir gewöhnlich stecken bleiben, herauskommen. Diese Situation ist der moderne Albtraum (Einsamkeit, usw.), aber *überwunden*, kann sie zur höheren Entwicklung des Menschen führen. Bewußtseinstheoretisch gesprochen beginnt diese höhere Entwicklung mit der «Bewußtseinsseele».

Der Baum im zweiten Teil der Philosophie der Freiheit

Wir folgten den Ausführungen des ersten Teils auf dem Weg nach innen, vom Baum zu uns selbst und schließlich zum Vorgang des Denkens (9:273-4):

Jedes Wesen hat seinen eingeborenen Begriff (das Gesetz seines Seins und Wirkens); aber er ist in den Außendingen unzertrennlich mit der Wahrnehmung verbunden und nur innerhalb unseres geistigen Organismus von dieser abgesondert. Beim Menschen selbst ist Begriff und Wahrnehmung zunächst *tatsächlich* getrennt, um von ihm ebenso *tatsächlich* vereinigt zu werden.

Die Rolle des Baumes in der Diskussion darüber, wie wir Erkenntnis erlangen, ändert sich bemerkbar im zweiten Teil des Buches. Der Baum scheint ein Gleichnis zu werden. Er wird nun im Innern gefunden als Haeckels Stammbaum. Als solcher, könnte man sagen, setzt er sein Leben im menschlichen Denken *und Tun* (12:87-8):

Der Haeckelsche Stammbaum von den Urtieren bis hinauf zum Menschen als organisches Wesen müßte sich ohne Unterbrechung der natürlichen Gesetzlichkeit und ohne eine Durchbrechung der einheitlichen Entwicklung herauf verfolgen lassen bis zu dem Individuum als einem im bestimmten Sinne sittlichen Wesen. Nirgends aber würde aus dem *Wesen* einer Vorfahrenart das *Wesen* einer nachfolgenden Art sich ableiten lassen.

Steiner führt hin zu der Möglichkeit des «ethischen Individualismus» in Kapitel 9, «Die Idee der Freiheit». In 10:59 ruft er aus: «Jeder von uns ist berufen *zum freien Geiste*, wie jeder Rosenkeim berufen ist, Rose zu werden.» In 12:86 weist er darauf hin, dass «[d]er ethische Individualismus also nicht im Gegensatz zu einer recht verstandenen Entwicklungstheo-

rie steht, sondern [daß er] direkt aus ihr folgt.» Mit anderen Worten, die Natur *fährt im Menschen fort, sich zu entwickeln* (12:93, 99f.):

Das Hervortreten völlig neuer sittlicher Ideen aus der moralischen Phantasie ist für die Entwicklungstheorie gerade so wenig wunderbar, wie das Hervorgehen einer neuen Tierart aus einer andern... Der ethische Individualismus... ist vergeistigte Entwicklungslehre auf das sittliche Leben übertragen.

Der naive Mensch aber bleibt dabei, nach außen zu schauen und glaubt z. B. «Zwecke in der Natur» zu finden, die jedoch «Zufälligkeiten» sind. Denn (11:32, zentraler Satz): «Wirksam im realistischen Sinne wird die Idee... nur im Menschen.» Die Diskussion gegen Schluß des Buches etabliert die Autonomie des Menschen als ein höchstes zu erreichendes Ziel (9:254f. u. 266ff.).

Wer von uns kann sagen, daß er in all seinen Handlungen wirklich frei ist? Aber in jedem von uns wohnt eine tiefere Wesenheit, in der sich der freie Mensch ausspricht... Der Mensch muß selbsttätig seinen Begriff mit der Wahrnehmung Mensch vereinigen. Begriff und Wahrnehmung decken sich hier nur, wenn sie der Mensch selbst zur Deckung bringt. Er kann es aber nur, wenn er den Begriff des freien Geistes, das ist seinen eigenen Begriff gefunden hat.

Auf der nächsten Seite (9:283-4) lesen wir:

Es ist in dem Wahrnehmungsobjekt Mensch die Möglichkeit gegeben, sich umzubilden, wie im Pflanzenkeim die Möglichkeit liegt, zur ganzen Pflanze zu werden. Die Pflanze wird sich umbilden wegen der objektiven, in ihr liegenden Gesetzmäßigkeit; der Mensch bleibt in seinem unvollendeten Zustande, wenn er nicht den Umbildungsstoff in sich selbst aufgreift, und sich durch eigene Kraft umbildet.

Und in 13:328: «Für den harmonisch entwickelten Menschen sind die sogenannten Ideen des Guten nicht *außerhalb*, sondern *innerhalb* des Kreises seines Wesens.»

Das Wachstum der Pflanze folgt dem Gesetz der Metamorphose, welches das Gesetz der Wandlung in sichtbarer Form ist. Das Gesetz der Verwandlung sollte immer mehr vom Menscheng Geist aufgegriffen werden. Hier können wir der Natur *helfen*, indem wir im Gebiet des Lebens Gärtner werden, indem wir z. B. beschneiden, usw. Polixenes sagt an einer berühmten Stelle in Shakespeares *The Winter's Tale* (IV, iv) als Antwort zu Perdita:

This is an art
Which does mend nature—change it rather; but
The art itself is nature.

«Dies ist eine Kunst / Die die Natur heil macht – vielmehr verändert – aber / Die Kunst selbst ist die Natur.» Der gleiche Gedanke erscheint in der *Theosophie*.⁶ Steiner verlangt, dass der Mensch zu Verantwortung für seine eigene Entwicklung erwache. Auch in der Struktur der *Philosophie der Freiheit* wurde ein Weg zur Selbsterkenntnis beschrieben. Das Beobachten unseres eigenen Denkens führt uns zu der Entdeckung (2:115) «hier liegt etwas, was mehr als <Ich> ist» (vgl. Joh. 14:28). Die Forderung, die Tätigkeit des Denkens zu beobachten, kann auch auf das Buch selbst übertragen werden. Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, dies in spezifischen Rahmen zu tun. Die Selbst-Beobachtung ist ein Stilmerkmal oder Kompositionsmerkmal in allen Schriften Steiners. Rudolf Steiner zeigt uns einen Weg zu Vermenschlichung der Natur.⁷

GA = *Gesamtausgabe* von Rudolf Steiners Werke. Dornach, Switzerland.

RB = *Rundbrief der Sektion für Redende und Musizierende Künste*. Dornach.

RSL = Rudolf Steiner Library, London rsh-library@anth.org.uk

RSLG= Rudolf Steiner Library, Ghent NY 12075, U.S.A. rsteinerlibrary@tactonic.net

- (1) Diese Arbeit ist eine gekürzte u. revidierte Version von Alan Stott, 'Was für ein Baum ist 'Die Philosophie der Freiheit'? in *Jahrbuch für anthroposophische Kritik*. Trithemus Verlag, München 1994. S. 83-98. Englische u. deutsche Version in RSL.
- (2) R. Steiner. *Das Johannesevangelium*. GA 103. 12. Vortrag. Hamburg 31.5.1908.
- (3) R. Steiner. *Sprachgestaltung und dramatische Kunst*. GA 282. 3. Vortrag. Dornach, 7.12.1924. (RSP. P. 68.) Für Chiasmus bei Shakespeare, siehe Sylvia Eckersley (in Vorbereitung). Siehe auch E.W. Bullinger, 'Correspondence' in *Figures of Speech used in the Bible*. London 1898 (Baker, Grand Rapids, Mi. 1968. S. 363-93); u. *How to Enjoy the Bible*. London 1928 (in Druck: Kregel, Grand Rapids, Mi.). Bullinger findet Beispiele durchaus in seiner erstaunlichen *The Companion Bible*. Oxford 1909-21 (in Druck: Kregel)
- (4) Die Satz-Muster für jedes Kapitel der *Philosophie der Freiheit* GA 4 (1894) scheinen die folgenden:
- [1. Kap.] $131 \text{ Sätze} = (7 \times 9) + 5 + (7 \times 9)$
- [2.] $121 = (7 \times 8) + 9 + (7 \times 8)$
- [3.] $233 = (7 \times 16) + 9 + (7 \times 16)$ u. gleichzeitig $4(9 \times 3) + (6+5+6) + 4(9 \times 3)$
- [4.] $287 = (7 \times 41)$, d. h. $(3 + [7 \times 5] + 3)$ wo die Einheit = 7 Sätze.
- [5.] $248 = (7 \times 17) + 10 + (7 \times 17)$
- [6.] $88 = (7 \times 6) + 4 + (7 \times 6)$
- [7.] $199 = (7 \times 14) + 3 + (7 \times 14)$
- [8.] $70 = (7 \times 10)$
- [9.] $313 = (7 \times 21) + [(3 \times 3) + 1 + (3 \times 3)] + (7 \times 21)$
- [10.] $72 = (7 \times 5) + 2 + (7 \times 5)$
- [11.] $63 = (7 \times 9)$ u. gleichzeitig $(9 \times 3) + (3 \times 3) + (9 \times 3)$
- [12.] $137 = (7 \times 9) + 11 + (7 \times 9)$
- [13.] $346 = (7 \times 24) + 10 + (7 \times 24)$
- [14.] $59 = (7 \times 4) + 3 + (7 \times 4)$
- [15.] $102 = (7 \times 7) + 4 + (7 \times 7)$, u. gleichzeitig $[(7 \times 3) + (3 \times 3) + (7 \times 3)] \times 2$
- (Drei frei-gewählte Versuche, triadische Satz-Formen zu entdecken, sind auch gegeben.) Steiner (Schlussbemerkung zur *Christentum als Mystische Tatsache*. GA 8, 1902. Tb 619. S. 176) schrieb: «Über die Bedeutung der Siebenzahl kann man sich aufklären aus meiner 'Geheimwissenschaft'». Andere Schüler haben Struktur-Rhythmen bei Steiner entdeckt. F. Hiebel, 'Die letzte Vorrede zur *Geheimwissenschaft*' (F. Hiebel. *Entscheidungszeit mit Rudolf Steiner*. Dornach 1986) von dem Inhalt (also, nicht dem Satz-Muster) entdeckte ein sieben-gliedrige Struktur. George & Gisela O'Neil, 'A Workbook on Rudolf Steiner's «The Philosophy of Spiritual Activity»' (1962) ist auf dem Absatzbau basiert. Kopien in RSLG & RSL.
- (5) Z. B. die Stelle aus GA 16 über die «Gewitter» (von Arnold Pröll RB 43 zitiert) ist die zentrale 7-Satz Gruppe (Sätze 50-6) von einem Kapitel, das aus $105 (= 7 \times 15)$ Sätzen besteht.
- (6) R. Steiner. *Theosophie* [1904]. GA 9. Tb 615, S. 93.
- (7) Der Ausspruch über Shakespeare stammt von Coleridge und war nicht metaphorisch gemeint. Owen Barfield, *Evolution – Der Weg des Bewusstseins* (N.F. Weitz Verlag. Aachen 1991), legt dar (S. 181), dass «ergab sich für die Menschheit auch erst im 19. Jahrhundert, d.h. auf dem Höhepunkt des Götzentums, die Möglichkeit, in die Geschichte zurückblicken und sich ein waches Bild ihres eigenen, stufenweisen Heraustretens aus der ursprünglichen Partizipation zu machen. Bis jetzt haben wir diese Chance noch kaum genutzt.»

Teil II wird im Rundbrief Michaeli 2006 erscheinen.

Anthroposophie und Christentum

Thomas Göbel, DE-Öschelbronn

In seiner Schrift: «Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums» hat Rudolf Steiner den ätherischen Christus so geschildert, dass er sich als ursprüngliches Sonnenwesen durch das Mysterium von Golgatha mit der Erde verbunden hat und dort hilft, wo Menschen auf die Stimme ihres Gewissens hören. Heute ist das nur möglich, wo Menschen als freie Wesen zwischen islamischem Fundamentalismus und der globalisierten Medienwelt ihre individuellen Initiativen entfalten. Der Islam wie die Medienwelt verlangen Uniformität des Verhaltens.

Beides hat mit dem Christus nichts zu tun. Der Islam ist eine Bewusstseinsform, die das alte Paradies in die Gegenwart holt und Allah ist der alte Paradiesesgott, der belohnt und bestraft und der das Paradies nach dem Tode verspricht, auch für Selbstmordattentäter. Die Mediengesellschaft kennt ganz im Gegensatz dazu keine geistige Welt, sie will nur das, was die Sinne des Menschen für das Bewusstsein leisten. Und wer hier nicht im Sinne seines Egoismus handelt, gilt als dumm. Zwischen Fundamentalismus und Medienwelt steht der anthroposophische Schulungsweg, wenn er ernsthaft gegangen wird. Er führt, wenn auch erst in kleinen Schritten, zur Offenbarung des Christus. Und der einzige sichere Weg in dieser Richtung ist die Stimme des Gewissens. Nun hat Rudolf Steiner nicht nur die geistige Welt wahrgenommen und den Schulungsweg beschrieben, er hat auch als Künstler den ätherischen Christus unter Mithilfe von Edith Marion bildnerisch dargestellt. Diese Gesamtplastik sollte im kleinen Kuppelraum des Goetheanum im Osten das Zentrum bilden. Da dieses Kunstwerk noch unvollendet in der Werkstatt stand, ist es erhalten geblieben und in der Neujahrsnacht 1922 nicht mitverbrannt, wie das erste hölzerne Goetheanum. Diese Plastik zeigt einmal den Christus zwischen Luzifer und Ahriman und zum anderen die Begegnung zwischen Luzifer und Ahriman ohne den Christus. Der Christus selber, und darauf wollen wir uns hier beschränken, ist im goethesischen Sinne eine Metamorphose, deren Zentrum die Brust ist. Die rhythmische Gliederung der Brust setzt sich unmittelbar in den linken Arm fort, verbunden mit der linken Seite des Hauptes, mit der Stirn und der Haartracht. Dabei nimmt die linke Stirnseite in einfacher Form, durch drei Stirnfalten, die Gliederung der Brust auf. Das ist die Luziferseite der Plastik. Die Ahriman zugewendete Seite von Stirn, rechtem Arm und der rechten Seite der Brust nehmen an der beschriebenen Metamorphose nicht teil und hier ist die Grenze gestaltet, die Ahriman abweist. Das Kleid über Hüften und Beinen setzt über der rechten Seite die Gesamtmetamorphose von der linken Hand über die Brust bis in die rechte Seite des Beinkleides fort. Dadurch entsteht eine Diagonale von der linken Hand über Arm und Brust bis zum rechten Bein.

Der linke Arm, so scheint es mir, weist Luzifer ab, das rechte Bein Ahriman. Konsequenterweise nimmt der Oberschenkel des linken Beines die Metamorphose der Brust auf, die nun die gesamte linke Seite beherrscht. Die linke Seite strebt nach oben links, die rechte Seite weist nach unten rechts ab. Das Ganze ergibt eine durchgehende Diagonale von rechts unten nach links oben und eine dreigliedrige Metamorphose vom linken Oberschenkel über die nach links aufstrebende Brust und die linke Stirn. Polar dazu verhält sich die rechte Seite, die in sich dreigliedrig erscheint. Das beginnt mit der rechten Augenbraue, dem rechten Arm und dem rechten Bein. Eine Besonderheit, die besonders in der Profilansicht auffällt, zeigt die Stirn zwischen den Augen. Dieser Punkt bezeichnet bei jedem Menschen den Ort des Ich. Und in der Plastik Rudolf Steiners strebt dieser Punkt nach vorn. Das gibt es bei keinem Menschen. Bei allen Menschen, soweit ich das beobachtet habe, ist der Nasenansatz zwischen den Augen vertieft und nicht erhaben. Die gesamte Plastik ist damit als Metamorphose im goethesischen Sinne voll verständlich und sie bedarf daher auch keiner weiteren Erklärung. Es handelt sich um ein Kunstwerk, das den ätherischen Christus aus der ihm innewohnenden Metamorphose sichtbar macht.

BERICHTE

Zur internationalen eurythmisch-pädagogischen Mandatsgruppe beider Sektionen

Werner Barfod, CH-Dornach, Oktober 2005

In einem ersten Bericht im Herbst 2003 haben wir die Arbeitsgruppe vorgestellt und die Aufgabenfelder beschrieben mit denen wir gearbeitet haben. Im Herbst 2005 schauen wir auf eine vierjährige Arbeit zurück und beenden unseren Arbeitsrhythmus, haben uns aber noch ausstehende Aufgaben untereinander verteilt, wollen sie im schriftlichen Austausch pflegen und uns im Herbst 2006 noch einmal zu einem abrundenden Gespräch treffen.

Was hat sich verändert?

- Der Austausch innerhalb der regionalen Waldorfschulen hinsichtlich der Eurythmie in der Schule hat sich international sehr intensiviert, zunächst in den deutschsprachigen Ländern: Deutschland – Österreich – Schweiz, hinzu kommt Holland.
- Dabei stoßen wir auch immer wieder auf eine grundlegende Frage, wie weit es möglich ist, die regionale Anthroposophische Gesellschaft anzusprechen auf ihre Verantwortung der Hüllenbildung für diese junge Kunst in der Welt. Das gegenseitige Interesse am Tun und Lassen des anderen ist da von fundamentaler Bedeutung.
- Wir haben uns um pädagogisch-eurythmische Fortbildungs-Kurse in den Ländern gekümmert. Dabei wird immer dringlicher, diese Kurse während der Arbeitszeit durchzuführen (z.B. Donnerstagnachmittag und Freitag). Das muss weiter verstärkt versucht werden, wenn der Weiterbildungsprozess gesund bleiben soll.
- Immer wieder haben wir uns menschenkundliche-agogisch-eurythmische Themen vorgenommen, wie zum Schluss die Bewegungskriterien bei den Schülern in den verschiedenen Altersstufen, wie bei den Eurythmiestudierenden. Um sich fruchtbar austauschen zu können, braucht es deutlich begründete Kriterien, ebenso für eine sachgerechte Beurteilung.
- Ausführlich haben uns die Vorbereitungen zu gegliederten Fortbildungen für Eurythmielehrer, deren Fragen und Bedürfnisse beschäftigt, um gezielter Angebote machen zu können. Besonders in Holland ist das ganz ausführlich vorbereitet worden.
- Das eurythmische Refendariatsjahr ist eine Frucht der Zusammenarbeit: Im Speziellen das norddeutsche pädagogische Ausbildungsmodell wurde zusammen mit den Eurythmie-Ausbildungen Den Haag und Witten-Annen neu konzipiert als pädagogische eurythmische Berufsqualifikation mit anerkanntem Abschluss: Bachelor of Art. Das ist zunächst für Studenten im 5. Jahr offen, muss in der Zukunft aber innerhalb von 4 Jahren Ausbildung integriert werden.

Aktuelle Prozesse:

- Es ist eine deutliche Aufbruchstimmung in den Grundausbildungen im Gang, um zu berufsqualifizierten Abschlüssen im 4. Jahr zu kommen.
- Wir haben die Mentorenzusammenarbeit in regionalen Treffen und als weit gespanntes Netzwerk versucht auszubauen und zu konsolidieren. Das schafft einerseits mehr Bewusstsein und Zusammengehörigkeitsgefühl und andererseits mehr Vertrauen vor Ort.

- Die Hauptaufgaben für unseren Arbeitskreis sind die Nahtstellen zwischen Grundausbildung und pädagogisch-eurythmischer Fachkompetenz wie auch hinsichtlich der Berufseinführung. Da ist viel geschehen in den Ausbilder-Konferenzen, in den Ausbilder-Tagungen, in den einzelnen Ausbildungen weltweit. Natürlich muss das auch weiter gepflegt werden.
- Die Eurythmiedozenten an Lehrerausbildungen müssen erfahrene Eurythmiepädagogen sein und werden, um den Lehrerstudenten Erfahrungen der Eurythmie für die Bildung des Kindes mitzugeben. Das ist noch eine anzugehende Aufgabe.
- An der Arbeitsweise im Eurythmieunterricht an den Ausbildungen ist noch Grundlegendes erneuernd zu arbeiten. Trotz vielseitiger Bemühungen, geht es nur langsam voran.
- Ein neues Vorhaben stellte sich heraus, dass wir einen Überblick von den Freuden und Nöten hinsichtlich der Eurythmie an den Schulen bekommen in Ländern, wo gerade eine intensive Zunahme von Waldorfschulgründungen stattfindet.
- Dieses alles liess uns zur Entscheidung kommen, unseren Arbeitsrhythmus abzuschliessen, uns aber über das kommende Jahr schriftlich auszutauschen über Fragen und Ergebnisse und uns im Herbst 2006 noch einmal zu treffen. wir haben die Aufgaben untereinander verteilt und schauen, wie weit wir dann gekommen sind.

An dieser Stelle sei allen Teilnehmern noch einmal herzlich gedankt für den extra geleisteten Einsatz.

Zur internationalen Heileurythmie-Mandatsgruppe beider Sektionen

Werner Barfod, CH-Dornach, Oktober 2005

Im Herbst 2003 haben wir ebenfalls die Arbeitsgruppe vorgestellt und ihre Aufgaben umrissen. Jetzt, im Herbst 2005, blicken wir zurück auf die vier Arbeitsjahre und haben uns noch einmal Aufgaben verteilt, wollen den Austausch schriftlich pflegen, und uns im Herbst 2006, die Arbeit abrundend, treffen.

Einiges hat sich verändert

- Dabei kann man nicht sagen, dass das etwa nur durch unsere Arbeit gekommen wäre!
- Wir haben aus unseren Treffen als Gruppe drei Fortbildungs-Wochenenden für Ausbilder an Eurythmie-Grundausbildungen und Heileurythmie-Ausbildungen durchgeführt. Dabei galt es, Eurythmie auf menschenkundlicher Grundlage hinsichtlich verschiedener Themen durchzuarbeiten.
- Eine unserer Aufgaben, an der Nahtstelle Grundausbildung und Berufsfachausbildung wirksam zu werden, wird neben den Ausbilder-Konferenzthemen im Januar 2006 in der Ausbildertagung sich konkretisieren.
- Im Heileurythmie-Ausbilder-Treffen im November 2005 wollen sich die Ausbilder auf ein gemeinsames Curriculum einigen, wie auch sich Kriterien für anerkannte Berufsfach-Ausbildungen geben.
- Dieses wird um so dringlicher, da sich in den letzten zwei Jahren die Eurythmie-Ausbildungsinisiativen weltweit verdoppelt haben.
- In Angelika Jaschke haben die Ausbildungen eine Koordinatorin gefunden, die aktiv Kontakte pflegt zu allen Heileurythmie-Ausbildungen in der Welt, zu allen Heileurythmie-Lan-

desvertretungen, Praxisfeldern und Berufsverbänden. Da heraus bildet sich einmal im Jahr ein Forum auf internationaler Ebene zum Austausch anliegender Fragestellungen. Das hat schon jetzt durch die Vernetzung die gesunde Bewusstseinslage verändert.

- Die Heileurythmie-Ausbildungen beginnen sich intensiv für die Anerkennung des Berufes, und damit auch qualifizierte Abschlüsse, einzusetzen.

Was wir noch versuchten

- Aufsätze aus der Forschungsarbeit Einzelner und kleinerer Gruppen erschienen im Rundbrief der Sektion.
- Eine Dokumentation zu den Stabübungen wurde erarbeitet unter Einbeziehung verschiedenster Erfahrungsberichte, und wird von Frau Rosemaria Bock redaktionell für den Druck vorbereitet.
- Die Mentoren-Netzwerkbildung und -schulung muss weiter gepflegt werden, um die Nahtstelle zwischen Fachausbildung und Berufsbeginn zu überbrücken.
- Die Umfrage-Untersuchung zur Konstitutionsveränderung der Studenten in der Grundausbildung muss in einer 2. Phase fortgesetzt werden, um zu befriedigenden Ergebnissen zu kommen.

Die untersuchende anthroposophisch-menschenkundliche Zusammenarbeit stand in allen unseren Treffen im Mittelpunkt. Wir gehen davon aus, dass in dem vor uns stehenden Jahr der schriftliche Austausch trägt und eine fruchtbare Abrundung im Herbst 2006 möglich macht. Allen Teilnehmern sei herzlich gedankt.

Zeiteinheiten und Unterrichtsdeputate in den Waldorfschulen

Rosemaria Bock, DE-Stuttgart

Immer mehr Waldorfkollegien – zusammen mit ihren Schulvereinsvorständen – erwarten, dass die Eurythmielehrer mehr Stunden unterrichten als bisher nach einer allgemeinen Vereinbarung gegeben wurden. Das heißt: Statt 17 – 19 Stunden wöchentlich sollen 22 – 26 Stunden gegeben werden, – so «viele» wie die anderen Lehrer auch.

Warum? Weil es in anderen Fachgebieten auch so ist. Die Gründe sind auf der einen Seite ein neuer Sparzwang, auf der anderen Seite ein neues Denken, das besagt, dass die Eurythmielehrer keine Sonderrolle spielen sollen. Der Maßstab ist eine Zeiteinheit von 45 Minuten, das heißt: eine Stunde ist gleich allen anderen Stunden. Das Denken bewegt sich hier im Gleichheitsprinzip, alles muss messbar und zählbar sein, «Eins-zu-Eins» gegeneinander abwägbar. Das ist ein materialistischer Grundgedanke.

Die Eurythmielehrer sind überzeugt, dass sie keine Sonderrolle spielen und bereits so viel und engagiert arbeiten wie alle anderen Kollegen. Sie machen geltend, dass ihre Stunden ungleich anstrengender als andere Stunden sind.

Dies wiederum können Kollegen, die wenig Eurythmie gemacht haben und sie nicht aus dem Eurythmieunterricht der Eurythmiekollegen kennen, oder gar Schulvereinsvorstände, die die Eurythmie teilweise überhaupt nicht kennen, nicht nachvollziehen. Sie können nur sehen, dass die Eurythmisten «zarter» oder eben «besonders» sind.

Schauen wir das Problem «Eins-zu-Eins» vom Gesichtspunkt des Zeitbegriffes an, so finden

wir: Unser subjektives Zeiterleben ist ein äußerst vielfältiges im Gegensatz zum Zeitbegriff einer gleichmäßig ablaufenden Zeit, die von der Zukunft durch die augenblickliche Gegenwart in die Vergangenheit versinkt und das Leben mit vielen Zeitmessern einheitlich regelt.

Individuell kennen wir langsame und schnelle, erfüllte und leer dahinschleichende Zeiten. Tätigkeit kann sowohl langatmiges als auch reiches und sogar überreiches Zeitgefühl erzeugen. Da hat jeder Tag, jede Stunde ihre eigene Länge. Minuten können äußerste Kraft erfordern und können Ruhe und Muße ausstrahlen. Erinnerungen knüpfen sich an Höhepunkte im Leben, weniger an die langen Zeiträume, die dazwischen liegen.

Es gibt also eine messbare Zeit, die wir als wichtiges Gerüst fürs Leben brauchen, die uns objektiv mit der ganzen Menschheit verbindet und gleichschaltet. Und es gibt die erlebte Zeit, in der wir rhythmisch leben, auf prall gefüllte Augenblicke und Tage hinblicken wie auch auf gedehnte Stunden, die entweder der «langen Weile» oder der Erholung, der Phantasie und dem ganz eigenen Seelenleben Raum geben.

Zurück zur Grundfrage des Stundenplans!

Nehmen wir nun konkretere Beispiele und fragen uns:

Wie viele Stunden von welcher Art kann ein Lehrer mit Kindern verbringen, um eine erfüllte, umfassende Arbeitszeit zu leisten, um ein «volles Deputat» zu haben, ein Lehrer zu sein, der von seiner Arbeit auch finanziell leben kann?

Es gibt Schulstunden mit bis zu 40 Kindern, Stunden mit 12 bis 18 Kindern, Doppelstunden mit einer halben oder gedrittelten Klasse, und auch Stunden mit einzelnen Schülern.

Dann gibt es Stunden, in denen viel agiert und gesprochen werden muss, andere, in denen die Schüler viel schreiben, lesen, zuhören (unter diesen etliche in den oberen Klassen, wo Arbeiten und Klausuren geschrieben werden. Hier taucht das Zeitproblem der notwendigen Korrekturen auf, das es zu berücksichtigen gilt).

Wiederum gibt es Stunden, in denen der Lehrer täglich die selben Schüler unterrichtet und in nur einer Altersstufe tätig ist (Klassenlehrer). In anderen Stunden wechseln stündlich sowohl die Klassen wie auch die Altersstufen (Musik, Eurythmie, Turnen und in geringerem Umfang Fremdsprachen). Dabei sind Stunden, die wöchentlich 2 bis 5-mal wiederkehren und somit weniger Klassen umfassen (Fremdsprachen), und solche, die wöchentlich 1 bis 2-mal stattfinden und damit 10 Klassen oder 9 bis 16 Gruppen umfassen.

Und nicht zuletzt gibt es Stunden mit viel Bewegung, wo keine Sekunde ruhiges Anschauen oder nur Aufsicht über die Klasse stattfinden kann (Eurythmie, Turnen) und solche, wo die Schüler auch selbständig arbeiten können (Handarbeit, Zeichnen, Gartenbau).

Dabei gibt es kein anderes Fach, in dem Mitbewegen des Lehrers, zugleich Sprechen, Bewegung dirigieren und völlig pausenloses Agieren notwendig ist wie in der Eurythmie. Zwischen den Stunden ist blitzschnelles Umstellen auf immer andere Altersstufen von 3 bis 18 Jahren gefragt, eventuell kommt auch das Umkleiden der Schüler hinzu. Alles dies wird *eine* Stunde genannt. Können solche Zeiteinheiten – mit der Schuluhr gemessen – gleich sein? Das ist ausgeschlossen!

Jede dieser Einheiten, die in einer Schulstunde ablaufen, müsste in sich anders bewertet werden in bezug auf Lehrerleistung. (Unter diesem Gesichtspunkt geht es nicht nur um die Eurythmie!). Was muss ein Heilpädagoge leisten, der täglich bis zu 8 Stunden mit den Kindern zusammen ist? Was kann ein Förderlehrer und ein Heileurythmist leisten, der mit einem einzelnen Kind oder gelegentlich mit Kleinstgruppen arbeitet? Was kann ein Lehrer, der weitgehend Doppelstunden hat – vielleicht auch nur in wenigen Altersstufen – für ein Pensum auf sich nehmen? Für Klassenlehrer ist es seit langem klar, dass die Klassenführung mit mehr Stunden als die Uhr ihm zählt, ein Vollpensum ist. (Mit einigen Fachstunden zusätzlich

kommt er zumeist auf 20 bis 22 Stunden). Selbstverständlich hat er besondere «Nebenarbeiten» mit Elternarbeit usw. Doch man kann fragen: Sollten dies nicht alle Kollegen haben? (Inklusive Elternarbeit, Elternbesuche, Schulführung usw?) Dies ist leider oft nicht sinnvoll verteilt. Viele Eurythmisten könnten hier vieles leisten.

Schauen wir doch differenzierter auf die Zeit in bezug auf Leistung und Anstrengung! Alle Schulvereinsvorstände sollten hospitieren, desgleichen alle Oberstufenlehrer in der Unterstufe, vor allem im Musik-, Eurythmie- und Turnunterricht.

Die Vorbereitungszeiten für den Unterricht sind selbstverständlich verschieden je nach Unterrichtsfach. Auch hier kann aber «Eins-zu-Eins» nicht angewandt werden, da eine künstlerische Vorbereitung, eine Arbeitsvorbereitung wie im Gartenbau, Werken in jeder Form, und Hefte-Korrigieren nicht zeitlich und kräftemäßig verglichen werden kann.

Eine Nebenfrage: Wo gibt es noch einen Einarbeitungsbonus?

Eine besonders wichtige Frage: Gibt es Schulen, die Lehrer – insbesondere Eurythmielehrer – ohne pädagogische Ausbildung oder Erfahrung einstellen?

Außerdem: Die Eurythmie-Ausbildungen können den Eurythmisten nicht raten, an eine Schule zu gehen, die eine überhöhte Stundenzahl verlangt.

Die Zeit drängt! Das materialistische Zeitzählen wächst. Wir müssen dagegen angehen! Die Eurythmie an den Schulen darf nicht abgedrängt, die Eurythmisten nicht ausgelugt werden, weil sie scheinbar «weniger» leisten!

Eurythmieausbildung Sekem

Christoph Graf, EG-Sekem

Fährt man von Cairo aus Richtung Osten auf der Wüsten-Autobahn nach Sekem, trifft man bald auf die letzten Ausläufer der großen Sanddünen. Der Wind, der über sie hinwegbläst, verändert dauernd ihre Formen, sodass sie jeden Tag ganz anders aussehen.

Darüber aber wölbt sich Tag für Tag immer der gleiche blaue Himmel. Jeden Morgen, wenn man aufsteht, weiß man: die Sonne scheint. Das ist ein Bild, wie die Menschen hier sind. Ihre Herzen strahlen Freude und Freundlichkeit aus, immer, ungetrübt; aber die Lebensumstände sind jeden Tag neu, anders als gestern und immer voller Überraschungen.

So hat sich auch unsere kleine Eurythmie-Ausbildung, die Sekem-Art-School, in den bald 27 Jahren ihres Bestehens immer wieder verändert. Viele Studenten sind gekommen und oft (vor allem die Frauen) aus familiären Gründen wieder gegangen; die inneren Strukturen verändern sich immer wieder, weil sie dem turbulenten Leben der ganzen Sekem-Initiative angepasst werden müssen. Aber ein «harter» Kern von Studenten ist da, vier Männer und zwei Frauen, die mit großer Begeisterung und totalem Einsatz ihr Studium absolvieren.

Eben noch «department» der «Sekem-Academy for Applied Arts and Science», sind wir gerade Vorläufer der Universität geworden, wo unter einem Lehrstuhl für darstellende Kunst, Sprache — Schauspiel — Eurythmie zusammengefasst sind. So haben wir diesen Sommer in vielen Gesprächen und Konferenzen mit einem Professor für Evaluationstechnik von der Uni in San Diego (USA) ein neues Bewertungssystem ausgearbeitet, das es dem Eurythmie-Dozenten möglich macht, die Studenten in den Bewegungs- und Theoriefächern ganz objektiv zu beurteilen, ohne durch persönliche Eindrücke und Empfindungen geleitet zu werden. Die Studenten führen ein ausführliches Tagebuch und halten am Ende jeden Trimesters ein

Referat über den erarbeiteten Stoff, das auch schriftlich eingereicht werden muss. Neben den Dozenten aller Fachbereiche ist das gesamte Lehrerkollegium der Sekem-Schule bei ihren Vorträgen dabei, weil unsere Studenten zusammen mit allen Lehrern die pädagogische Fort- und Weiterbildung besuchen (täglich eine Stunde). So lernen sie vor einem relativ großen Publikum sprechen, sind es doch immerhin gegen 80 Menschen. Auch wir Dozenten schreiben über jede Stunde, die wir geben, eine schriftliche Vorbereitung und danach einen Rapport, mit der Aufgabenstellung, dass wir festhalten, ob wir das Vorgenommene auch tatsächlich erreicht haben.

Das alles sieht zunächst nach «Papierkrieg» aus; man merkt aber ganz schnell, dass dadurch der Unterricht viel effektiver wird und eine große Bewusstseinsweiterung beim Studenten und Dozenten entsteht.

So sind wir auf dem Wege, wirklich «universitätsgerecht» zu werden. Forschung und Lehre ist das Motto einer Universität. Diese «Forschungsarbeit» der Studenten, gemeinsam mit den Dozenten, findet ganz bescheiden in der «angewandten» Eurythmie statt, indem alle Studenten in den Klassen Eurythmie unterrichten. Natürlich noch mit Hilfe der Dozenten, aber doch relativ selbständig. Wir haben das große Glück, dass alle Studenten Hochschulabsolventen sind, die meisten von der Uni in Zagazig, und dadurch schon einen pädagogischen Hintergrund haben, zum Teil auch schon pädagogische Praxis.

Unsere Ausbildung läuft also sozusagen auf zwei Schienen: einer künstlerisch-eurythmischen und einer eurythmisch-pädagogischen. So sind von Anfang an Eigenstudium und Lebenspraxis fest miteinander verbunden. Auch haben die Studenten neben der Schule die Gelegenheit, das, was sie sich selber erübt haben, in einfacher, umgewandelter Form als «Betriebs-eurythmie» weiterzugeben. In den sieben großen Firmen der Sekem-Initiative arbeiten über 1500 Menschen. Eurythmie – manchmal auch fast mehr rhythmisch-gymnastische Übungen – hilft ihnen, die Arbeit leichter und freudiger zu tun. In diesem Arbeitsgebiet gibt es auch eine Berührung von physiotherapeutischen und heilsportlichen Betätigungen, wo fachkompetente Persönlichkeiten mitarbeiten.

In jedem Trimester gibt es ein großes künstlerisches Projekt. Von Mai bis November 2005 beschäftigten wir uns mit Goethes «Faust». Das professionelle Sekem-Schauspiel-Ensemble hat mit unseren arabischen Sprachgestaltern und dem Sprech-Chor (seit Jahren von einer deutschen Sprachgestalterin geschult) unter meiner Regie den ganzen ersten Teil in sechs Monaten einstudiert. Mit den Eurythmisten und Studenten gestalteten wir alle Eurythmie-Szenen:

Prolog im Himmel, Geisterchen im Studierzimmer, Hexenküche, Walpurgisnacht und auch die kleineren Solo-Rollen wie «Erdegeist», Pudel, Ratte usw. Alle Kostüme und Kleider haben wir selber genäht und alle Bühnenbilder und Requisiten unter unseren Anleitungen hergestellt. So war jeder für alle und alle für jeden einzelnen verantwortlich. Neben den künstlerischen Erfahrungen oder auch schon nach nur kurzem Studium auf der Bühne zu stehen, war das ganze Unternehmen auch eine große soziale und gemeinschaftsbildende Erfahrung, für viele ein tiefes, einschneidendes Erlebnis. Zwei Jahre lang haben wir an der arabischen Übersetzung gearbeitet, immer wieder verworfen und dann wieder von vorne angefangen.

Aber wir waren bestärkt durch die Liebe Goethes zur arabischen Sprache, die er ja auch selber schreiben konnte. Nun wagen wir mit «Faust» den Schritt nach außen, in das Gewühl von Cairo, das ein reiches und vielfältiges Theaterleben hat, und wir hoffen, mit «Faust» den strebenden Menschen, auch vor allem den Wesenskern der Sekem-Universität erlebbar zu machen.

aus «Mitteilungen 2005 der Akademie für Eurythmische Kunst Baselland»

Goethes «Faust» auf Arabisch — Ein Erlebnisbericht

Sandra Bloch

Zwölf Tage vor der Aufführung lande ich in Cairo, der Himmel ist tief blau, überall an den Straßen stehen mobile Kochherde, aus denen es dampft und zischt, Leuchtgirlanden schmücken die Läden, in denen Männer in ihren langen Galabyas ihre Waren verkaufen – es ist Ramadan. Kurz nach 17 Uhr wird die Fastenzeit gebrochen. Nach dem ersten Gebet darf wieder gegessen, getrunken und geraucht werden, bis um etwa 4 Uhr morgens; dann beginnt ein neuer Fastentag – und dies einen ganzen Monat lang. Da ist es nicht verwunderlich, dass mein Fahrer, der mich am Flughafen abholt, immer wieder kurz am Steuer einnickt. Nach einer Stunde Fahrt durch die Wüste, auf unbeleuchteten Straßen, komme ich heil in Sekem an, den Koffer voll mit letzten «Faust»-Requisiten – «Schweißblättern» für die Eurythmisten, Stoffblumen für Gretchen, mit abzupf- und wieder ansteckbaren Blüten für das «Er liebt mich – er liebt mich nicht» und einem «Pudelkopf», den ich drei Tage vorher noch zusammengeñät hatte.

Am nächsten Morgen wecken mich die Gebete der Muezzins aus den benachbarten Moscheen. Die erste Eurythmie-Probe für den «Faust» beginnt. Den arabischen Text hatte ich mir zuhause schon angeeignet, auch die Formen und Gebärden – diese konnte ich jedoch gleich wieder über Bord werfen, denn der gesprochene arabische Text war viel schneller, als ich es geübt hatte.

Die Eurythmie-Proben waren aber längst nicht alles. Es fehlten noch einige Requisiten. Faust brauchte noch einen Hut, Mephisto noch eine Kopfbedeckung, ein Tintenfass musste noch modelliert, eine Feder «gebastelt», die Gitarre gebaut und bespannt, die Degen geschmiedet werden. Auch die Kulissen waren noch nicht fertig, auch nicht die Beleuchtung, für die zuvor noch etwa 30 defekte Glühbirnen ersetzt werden mussten. Die Eurythmiekleider mussten noch angepasst, fertiggeñät und gebügelt werden. Und außerdem fehlte noch die «Ratte», die den Fünfstern für Mephisto vervollständigen muss. Dafür ist kurzerhand ein Eurythmiestudent eingesprungen, der nebenbei auch noch den «Pudel» darstellte sowie den «Schüler» (als Schauspieler, wohlbemerkt). In Ägypten ist das alles kein Problem, jeder hilft mit. Die Nachbarstadt war in die Vorbereitungen involviert, Werklehrer der Schule, Mitarbeiter von Sekem, die noch eine Woche vor der Aufführung für die Musik engagiert wurden, frisch komponiert, speziell für die arabische «Faust»-Inszenierung. Bis zur Generalprobe war dann alles vorhanden, außer das Gretchen: das war erkrankt. Am Abend vor dem großen Tag wurde dann noch der Bühnenumbau-Plan erstellt: wer was wann wo auf die Bühne stellt oder abräumt.

Für uns «Abendländer» tönt das alles chaotisch, improvisiert, unprofessionell. Dem ist aber nicht so. Die Arbeit wird dadurch viel intensiver. Jeder ist mit ganzem Herzen dabei, und zwar nicht nur für seine eigene Rolle, sondern für das Ganze. Jeder weiß über alles Bescheid, ist wach, interessiert und hilfsbereit.

Das Ganze erhält dadurch eine Fülle, eine Größe und Wärme, die mehr als professionell ist. Schlussendlich waren wir etwa 28 Mitwirkende auf und hinter der Bühne – und noch etwa dreimal so viel, die an den Vorbereitungen mitbeteiligt waren –, die dieses Ereignis miterleben durften: Goethes «Faust» auf arabisch in Ägypten!

aus «Mitteilungen 2005 der Akademie für Eurythmische Kunst Baselland»

Eurythmie als Brücke in die Zukunft

Sommer-Eurythmie-Akademie 2005 in Austin, Texas

Courtney Lipscomb, USA

Während drei intensiver Wochen im Juli 2005 kamen in Austin (Texas) 13 Waldorf-SchulabgängerInnen (8 aus Austin, 5 aus Sao Paulo) zusammen für die Zweite Sommer-Eurythmie-Akademie. Unter Führung und Regie von Markus und Andrea Weder verbrachten sie ihre Tage mit Singen, Malen, lernten Eurythmie, «machten» Eurythmie und lebten sie auch auf andere Weise.

Bevor sie in die Schweiz flogen, um am Internationalen Jugend Kunstfestival am Goetheanum teilzunehmen, präsentierten sie in Austin vor vollem Haus ihre grandiose Arbeit. In Dornach wurden sie warm empfangen und erhielten für ihren Auftritt am Internationalen Jugend Kunstfestival eine «standing ovation».

Was brachte diese jungen Menschen dazu, sich für eine solch monumentale Unternehmung zu verpflichten? Ganz sicher ist Eurythmie in jeglicher Form intensive Arbeit und verlangt die Bereitschaft, tief im eigenen Seelenleben zu «graben». In der Tat könnte man sagen, dass die Wahl, manchmal bis zu acht Stunden pro Tag in eine Kunst einzutauchen, die so viel von den Teilnehmenden verlangt, aus einem fast unwiderstehlichen Impuls kommen muss.

Die Überlegungen einer Studentin sprachen aus, was einen jungen Menschen zu solcher Arbeit ziehen könnte. Ani Hanelius, seit vier Jahren weg von der Waldorfschule, steht für die Studentin in der Akademie, die am längsten von der Eurythmie weg war:

Ich habe mich für die Sommer-Eurythmie-Akademie aus einer Art Laune heraus beworben. Während ich mitten im Abschluss meines «senior years» war, letzte Arbeiten schrieb und mich von lieben Freundinnen und Freunden verabschiedete, dachte ich, dass es ein gesunder Weg sein würde, für den Sommer nach Austin zurück zu gehen und Eurythmie zu machen, zu einer Bewegungsform zurückzukehren, die mir während meiner Zeit am College gefehlt hatte. Meine Erwartungen für den Sommer waren einfach: meine Beziehung wieder lebendig werden lassen mit der Art von Bewegung, Reflektion und physischem und spirituellem Bewusstsein, das die Eurythmie inspirieren kann, Beziehungen zu alten Freundinnen und Lehrern wieder aufleben lassen und vielleicht neue Freundschaften schliessen, wenn wir einen Sommer lang Eurythmie erkunden würden. Ich war auch fasziniert von der unglaublichen Möglichkeit, nicht nur nach Dornach, dem Mutterland der Waldorf-Erziehung, zu reisen, sondern auch im Goetheanum, dem Geburtsort der Eurythmie selber, eine Vorstellung zu geben. Aber als dann der Sommer kam und die Akademie anfangen sollte, wurde meine anfängliche Begeisterung zu Besorgnis, als ich mich fragte; «Widme ich nun wirklich meinen ganzen Sommer der Eurythmie – etwas, das ich vier Jahre lang nicht mehr gemacht habe?» Aber ich schob meine Sorgen beiseite und tauchte hinein mit offenem Kopf und Herz – und nun bin ich so dankbar, dass ich's getan habe.

In Dornach, auf der Bühne des zweiten Goetheanum, aufzutreten, war total bewegend, aufregend und inspirierend. Sich in und mit dem Raum zu bewegen, auf dem Eurythmie vor 90 Jahren geboren und seither aufgeführt worden ist, war wahrhaftig ein Geschenk und eine Ehre. Es war wunderbar, uns selber in die Vorstellung strömen zu lassen, und später hörten wir von denen, die zu unserer Darbietung gekommen waren, dass unser Enthusiasmus, unsere sprühende Freude und Leidenschaft für die Eurythmie für sie nicht nur inspirierend war, sondern ihnen auch den jungen und positiven Geist der USA nahe brachte, der heute verloren und überschattet ist von Krieg und übertriebenem Konsum. Indem wir Eurythmie als Werkzeug und

Stimme gebrauchten, konnten wir mit einer internationalen Gruppe unseresgleichen den Enthusiasmus und die Freude teilen, die wir als Gruppe von jungen «Eurythmistinnen und Eurythmisten» teilten, und als Botschafter für Nord- und Südamerika.

Kurz gesagt: die Sommer-Akademie hat mir mehr gegeben, als ich je hätte hoffen können. Sie gab mir die Gelegenheit, Teile von mir selber wieder zu erwecken, die zu besuchen ich so lange im stillen ersehnt hatte, und mich ganz einzuhüllen in Bewegung, Sprache, Ton und Farbe. Und nun war ich nicht nur in der Lage, meinen Respekt und meine Liebe zur Bewegung und zu allen anderen Elementen der Eurythmie wieder zu beleben, ich war auch fähig, eine neue und tiefere Beziehung zu bilden mit der Welt, in der ich als junge Erwachsene jetzt meinen Platz finde durch unsere Meditationen und Studien über Anthroposophie. Es war eine erstaunliche Erfahrung, nicht nur meine eigenen Lebenserfahrungen und mein aktuelles Selbst zur Eurythmie zu bringen, aber auch diejenigen wieder zu entdecken und mich erneut mit ihnen zu verbinden, mit denen ich an der Akademie war. Wir begannen als Gruppe von Individuen aus zwei verschiedenen Kontinenten mit unterschiedlichem Alter und unterschiedlichen Lebenserfahrungen und bildeten im Verlauf des Sommers eine Gemeinschaft, indem jede und jeder seine eigenen Erfahrungen, seine Leidenschaft und Freude in die Gruppe einbrachte. Ich bin unendlich dankbar für die Gelegenheit, an der SEA 05 teilzunehmen und werde die Erinnerungen, Erfahrungen, Beziehungen und die Freude hegen, um sie auch in Zukunft zu haben.

Ani Hanelius' Formulierung ist nicht nur ein bestätigendes, sondern auch ein freudevolles Zeugnis über den Wert der Eurythmie für alle, die sich wahrhaft dieser Erfahrung hingeben.

(aus dem Englischen von Ursula Seiler)

(s. Ankündigung S. 84)

«Ein einzelner hilft nicht, sondern wer sich mit vielen zur rechten Stunde vereinigt ...»

Arbeitsbericht vom Goethe-Märchen-Projekt des eurythmie ensemble hamburg

Silke Weimer, DE-Hamburg

Am Anfang war eine Idee. Die hatte sich unmittelbar am Erleben einer Faust-Aufführung am Goetheanum im Sommer 2004 entzündet: «Jetzt wieder das Märchen!»

Es gibt verschiedene Werke, die ich – den Jahresfesten vergleichbar – in gewissen Rhythmen quasi «brauche»: die Zauberflöte, das Weihnachtsoratorium, die Winterreise ... noch manch andere und eben auch der Faust und das Märchen von Goethe gehören dazu.

Damals hatte ich dabei noch gar nicht an uns – das eurythmie ensemble hamburg – gedacht. Wir waren derzeit bestens mit unserer Arbeit am Grundsteinspruch und der Vorbereitung des nächsten Grimm-Märchens für Kinder beschäftigt. Seit einigen Jahren war unsere Arbeit regelmäßig mit diesen beiden Themen ausgefüllt, die wir sozusagen als «Erbe» der Eurythmie-Bühne Hamburg übernommen hatten.

Zurück zum Goethe-Märchen:

Spontan war von Carina Schmid eine Co-Produktion von Dornacher und Hamburger Eurythmisten angedacht worden – was sich aber schnell als nicht realisierbar erwies. Daraufhin meinte sie, wir sollten es doch in Hamburg versuchen, was ich zunächst für unmöglich hielt – wusste ich doch, dass dafür ein Ensemble von mindestens 15 Eurythmisten gebraucht

würde – von deren künstlerischer Erfahrung einmal ganz abgesehen. Unser Ensemble bestand damals aus 4 Eurythmisten und 2 Sprecherinnen; es wurde projektbezogen, je nach Bedarf, von weiteren Kollegen unterstützt.

Da mir die Idee aber nicht aus dem Kopf gehen wollte, sprach ich sie im kleinen Kreis dann doch aus und der fing sogleich Feuer. Das war im Herbst 2004. Bald war (in unseren Köpfen) ein «Dream-Team» gefunden, und auch ein grober Zeitplan war schnell entworfen: ein erstes Treffen vor Ostern, drei intensive Arbeitswochenenden bis zum Sommer, ab August wöchentlich eine Probe, eine Intensivwoche in den Herbstferien, Premiere im Februar, Tournee in den Hamburger Frühjahrsferien, Abschluss des Projektes an Pfingsten.

Während sich nun dieser Zeitplan – wenn auch recht knapp bemessen – als durchaus realistisch erwies, mussten wir in der Besetzungsfrage so manche Höhen und Tiefen, Zu- und Absagen, Hins und Hers – bis in die laufende Probearbeit hinein – verkraften. Nun gibt es ja in Hamburg wahrlich nicht wenige Eurythmisten, und doch war die Findung des Ensembles für dieses Projekt eine der mühsamsten Etappen auf unserem Weg.

Umso erfreulicher ist es, im Laufe der Arbeit nun immer stärker zu erleben, dass die Gruppe jetzt so stimmt, und manch verborgenes Talent wurde durch «ungewollte Umbesetzung» erst entdeckt.

Neben diversen Vorbereitungstreffen im kleinen Kreis stand am Beginn der Arbeit ein Studienwochenende mit Thomas Göbel, an dem wir uns hauptsächlich mit den einzelnen Figuren des Märchens beschäftigten. Erste Gestaltungsmöglichkeiten (Farben, Seelengesten ...) wurden angesprochen.

Dann fanden bis zum Sommer drei intensive Übtage statt, an denen wir uns eurythmisch miteinander vertraut machen wollten; (jeder von uns kannte zumindest einen anderen bis dato überhaupt nicht). Wir übten an verschiedenen Grundelementen – teilweise auch mit Musik – und immer wieder von jemand anderem angeleitet. Dazwischen lagen gemeinsame Mahlzeiten und Gesprächsrunden, in denen es um Inhaltliches und Organisatorisches ging.

Die eurythmische Arbeit richtete sich nach und nach immer mehr auf konkrete Gestaltungsmöglichkeiten der einzelnen Figuren:

Wie differenzieren sich Schritt – Bewegungstempo – Dynamik-Zone – Sphäre – Kopfhaltung ...? Was sind jeweils charakteristische Laute – Seelengesten ...?

Wir legten z. B. «Schau in dich / Schau um dich» zugrunde und variierten und differenzierten diese Übung auf vielfältige Weise. Wie macht sie der Fährmann? Wie die Irrlichter? usw.

Parallel dazu gab es bereits viel zu organisieren: ein Budget musste erstellt werden, viele Briefe mit der Bitte um Spenden und Fördergelder wurden geschrieben, erste Aufführungen vereinbart; so manche Zu- bzw. Absage belebten diese spannende Phase.

Schon im Herbst (04) hatte uns Peter-Michael Riehm zugesagt, die Musik für dieses Projekt zu komponieren. Aus gesundheitlichen Gründen kam es leider nicht dazu. Ein langer spannender Prozess führte uns schließlich zu Debussy, dessen Préludes VIII, X und Arabesque I das Programm nun musikalisch ergänzen.

Nach der Sommerpause begann im August mit einem Kompaktwochenende die eigentliche Probenarbeit. Wir treffen uns seither in der Regel einmal wöchentlich – das ist wenig Zeit für ein so umfangreiches Projekt und erfordert konzentrierte, systematisch gegliederte Proben. Zwischendurch wird allein oder in Gruppen geübt, und es war immer wieder erfreulich, wenn eine Stelle über die Woche geheimnisvoll gewachsen war. Leider gab es aber auch das Gegenteil, dass nämlich etwas schon da gewesenes wieder verloren ging – beides gehört wohl dazu.

Nach 7 Wochen waren die Herbstferien erreicht, die meisten «Form»-Fragen zumindest grob geklärt, und wir wagten einen ersten – noch stockenden – Durchgang. Dann stand eine

Probenwoche an, gemeinsame Mahlzeiten inklusive. Der «Zufall» wollte es, dass just für diese Woche Werner Barfod seine Unterstützung angeboten hatte, und so arbeitete er drei lange Tage intensiv mit uns – einerseits an allgemeineren Themen wie der Gestaltung einer Satzgebärde, den Farben der 6 Sprachgebärden, charakteristischen Gestaltungsmerkmalen der einzelnen Rollen ... und andererseits ganz konkret am Text.

Nach dieser Phase der Verdichtung, die fast den Charakter einer Klausur trug, fiel die Umstellung zurück in den «Probenalltag» nicht leicht. Zudem gerieten wir in eine erste ernste Krise, die durch die letzte – leider notwendig gewordene – Umbesetzung ausgelöst wurde. Vieles bereits Erübtes war wieder verschwunden, das Ensemble kaum einmal vollständig anwesend ...

Die Aussicht auf eine zweite Probenarbeit mit Werner Barfod Mitte Dezember half über diese mühsame Zeit hinweg. Durch guten Willen und engagiertes Üben glätteten sich die Wogen wieder.

Telefon/Fax (Organisation) und Nähmaschine (Kostüme) liefen parallel auf Hochtouren.

Und so gelang vor Weihnachten (auch mit nochmaliger intensiver Hilfe von Werner Barfod) eine weitere Verdichtung. Die Übzusammenhänge wurden immer länger und Durchgangsproufen (zumindest des 1. bzw. 2. Teiles) standen auf jedem Probenplan.

Im neuen Jahr ging es zunächst verstärkt an die Toneurythmie – wieder an einem Wochenende, diesmal mit Hilfe von Carina Schmid. Und so gewannen auch die Musikstücke an Differenzierung einer- und Kontur andererseits.

Es folgten Durchgangs-/Bühnen-/Kostümproufen ...

«Nebenbei» mussten die Organisation der Aufführungen und Tournee, die Gestaltung der Plakate, des Programmheftes etc. ... bewältigt werden – eine arbeitsintensive Phase, deren Ende wir uns langsam nähern, gibt es doch immer mehr Aufgaben, die erledigt, fertig, abgeschlossen sind.

Jetzt stehen wir kurz vor der Premiere. Beim Erscheinen dieses Rundbriefes werden die meisten Aufführungen dann schon hinter uns liegen.

Für ein Resümee ist es noch zu früh, aber wir haben bereits auf dem Wege sehr viel Hilfe und Zuspruch erfahren. Das ermutigt, die nächsten spannenden Schritte zu gehen.

Schneeweißchen und Rosenrot

Annika Lamerdin, DE-Stuttgart

Im Märchenensemble des Eurythmeum treffen sich jedes Jahr von neuem junge Eurythmisten, um künstlerisch zu arbeiten. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt in der Einstudierung eines Märchens, zusätzlich wird an einem ton- und lauteurythmischen Abendprogramm gearbeitet und es gibt immer wieder, besonders zu den Jahreszeitfesten, gemeinsame kleine Projekte mit dem Else-Klink-Ensemble.

Dieses Jahr haben wir uns für «Schneeweißchen und Rosenrot» der Gebrüder Grimm entschieden. Die Premiere war Mitte November im Eurythmeum in ausverkauftem Haus und viele Kinder und auch Erwachsene waren begeistert in die Welt der Märchen eingetaucht. Seitdem sind wir mit «Schneeweißchen und Rosenrot» auf Tournee, bis Juli 2006, um vor allem an Schulen, in sozialtherapeutischen Einrichtungen oder Altenheimen aufzuführen.

Zur Zeit sind wir mitten in der Arbeit für das Abendprogramm, es werden unter anderem die Chöre von Vater Wind, Mutter Frost und Bruder Nebel aus dem Drama «Der Gesang im Feuerofen» von Carl Zuckmayer zur Aufführung kommen, sowie Preludes von Claude Debussy.

Die Mitglieder des Märchenensemble organisieren die Tourneen selbständig, fahren mit dem sogenannten «Märchenbus» zu den Aufführungen, gestalten das Plakat, das Bühnenbild, die Kleider etc. So erleben wir, wie viel Arbeit «hinter» der Eurythmie steckt, bis eine Aufführung zustande kommt, aber es ist durch das Engagement jedes Ensemblemitglieds «unser» Projekt, für das wir uns gerne einsetzen.

Im Frühsommer fliegen wir in die weite Welt, wir sind nach Israel eingeladen und auch eine weitere Woche Irland ist in Planung, allerdings müssen wir uns dann mit «Snowwhite and Rosered» in die englische Eurythmie einarbeiten.

So ist die Zeit im Märchenensemble ein sehr bewegtes und schönes Jahr voller Abwechslungen und wir freuen uns über jede Aufführung.

Sinfonie-Projekt USA 2005

Claudia Lasnier, DE-Neckarhausen

Der freudige Nachklang im Eurythmeum Stuttgart um die USA-Tournee mit dem Sinfonie-Programm im Jahr 1978 ist mir noch in guter Erinnerung. Ich hatte damals gerade mit dem Eurythmiestudium im Eurythmeum begonnen.

25 Jahre später knüpfte sich die Idee einer Eurythmie-Tournee durch die USA mit einem sinfonischen Werk wieder an, diesmal stand im Zentrum Antonin Dvoráks Neunte Sinfonie «Aus der Neuen Welt».

Marke Levene, Eurythmist und Produzent, wurde von dieser Idee während eines Konzertbesuches ergriffen und sie verwandelte sich rasch in einen begeisterten Impuls.

Dorothea Mier sagte für die musikalisch-künstlerische, Annelies Davidson für die sprachlich-künstlerische Leitung zu. Das Ensemble Eurythmy Spring Valley bildete das eurythmische Fundament und Jim Papoulis wirkte als Dirigent und Komponist mit.

Lemniscate Arts, eine Organisation, deren Impuls es ist, die anthroposophischen Künste, insbesondere die Eurythmie und die Sprachkunst, in ihrer bühnenkünstlerischen Verwirklichung zu fördern, übernahm die Organisation und Finanzierung. Institutionen und Freunde der Eurythmie brachten ihr vielfältigstes Engagement ein.

Der Workshop im Sommer 2004 unter der Leitung von Dorothea Mier in Spring Valley war der künstlerische Auftakt. Ab Herbst 2005 trafen sich 32 Künstler aus 11 Nationen zu intensiven eurythmischen Arbeitswochen.

Die Früchte waren auf der Tournee im September und Oktober 2005 quer durch USA und Kanada sichtbar und begeisterte viele Menschen. Welch reiche Erfahrung es für die Mitwirkenden bedeutete, bleibt wohl unschätzbar.

Zur Sinfonie-Woche im Sommer 2006 ist dieses Projekt auch nach Dornach eingeladen. Als Mitglied des Ensembles freue ich mich für uns aus Europa Mitwirkenden, dass dies trotz des grossen Aufwandes möglich wird und hoffe, dass es uns allen gelingen mag, mit der lebendigen eurythmischen Ausstrahlung auch hier die Menschen zu begeistern, zu berühren.

Einzigste Aufführung in Europa:

Mi. 26. Juli 2006, 19.00 Uhr, Grosser Saal, Goetheanum

Sa. 29. Juli 2006, 19.00 Uhr, Grosser Saal, Goetheanum

Orchester: Gnessin Virtuosen, Moskau

Das Programm umfasst neben der Sinfonie u.a. Werke von Dylan Thomas.

Eurythmie-Begegnungen

Johannes Starke, CH-Zürich

Seit November 2001 fanden im Goetheanum jeweils im Spätherbst und Vorfrühling regelmässig Eurythmie-Begegnungen statt, die zum Ziel hatten, kleineren Eurythmiegruppen ein Forum zu bieten, ihr spezielles Programm einerseits öffentlich darzubieten, andererseits sich mit Fachkollegen darüber auszutauschen. So waren die Einführung in die Arbeitsweise einer Gruppe und die Nachbesprechung des Gesehenen wesentliche Elemente eines solchen Wochenendes. In der Zeit der «sogenannten Umbruchsituation» innerhalb der Eurythmie, die schon weit vor der Jahrtausendwende heraufbeschworen wurde, bot Werner Barfod mit diesen Treffen die Möglichkeit, dass Künstlerinnen und Künstler ihre eurythmischen Anliegen darstellen und mit wahrnehmenden KollegInnen in Austausch kommen können. Vielfältige Programme bereicherten diese Begegnungen und gaben ein weites Bild des Bühnenschaffens nicht nur aus dem deutschsprachigen Raum, sondern auch aus Schweden, England, Holland, ja sogar Japan. Durch Einblicke in die Werkstatt bis hin zur Offenlegung künstlerischer Fragestellungen wurde die jeweilige Aufführung auf verschiedenen Ebenen vorbereitet und konnte dann mittels der somit aufgestellten Kriterien nachbesprochen werden.

Die letzte solche Begegnung fand am 18./19. Februar 2006 statt. Eingeladen war das Eurythmie-Studio LuLa, das 1998 in Yokohama gegründet wurde, doch bereits seit 12 Jahren internationale Tourneen durchführt und 2003 eine Ausbildung angegliedert hat. Daneben bot die Goetheanum-Bühne eine öffentliche Probe des 2. und 3. Satzes aus dem Klavierkonzert Nr. 24 von W.A. Mozart. Das Programm «Hana no Hashi» war ein einziger «Blumenbogen», bestehend aus einem Märchen, dessen freier moderner Nachdichtung als seelischer Replik und einer abschliessenden Akkordeonmusik von Toshio Hosokawa. Yuki Matsuyama (Eurythmistin) und Yoichi Usami (Eurythmist, Sprecher und Klangvirtuose) bezauberten darin durch die Vielfalt ihrer Ausdrucksmöglichkeiten und die faszinierende Bühnenpräsenz. In der Vorbereitung wiesen sie darauf hin und brachten es mit einer Übung unmittelbar zum Erlebnis, dass die japanische Sprache nicht aus Buchstaben besteht, eher aus silbenmässigen Lautverbindungen, ganz in der Bildhaftigkeit und auf verschiedenen Erlebnisebenen. Was bei früheren Eurythmie-Begegnungen auch schon thematisiert wurde, nämlich die Anwesenheit des Sprechenden und gelegentlich von Gegenständen auf der Bühne, wurde hier als vollkommen integriert empfunden, bis hin zum stilvoll durchgeführten Kostümwechsel. Diesem fast Solo-Programm stand die Ensemblegestaltung in Mozarts Klavierkonzert gegenüber. Elemente aus der Probenarbeit wurden gezeigt und erläutert wie z.B. die Übergabe eines musikalischen Themas von einer Instrumentengruppe auf die andere oder das Wechselspiel von Klavier und Orchester. Beim langsamen Satz wies Carina Schmid auf die Aussage Rudolf Steiners hin, von Elena Zuccoli berichtet, welche die Farbgebung der Intervalle betrifft, dass der Grundton rot und die Skala dann über gelb grün blau bis zur Septime ins Violett führe. Das wurde deutlich sichtbar, als zwei Gruppen modellhaft die beiden Bewegungsabläufe gleichzeitig zeigten und dann auch innerhalb eines Motivs diese beiden Ebenen gegenüberstellten. Was rein äusserlich wie konträr wirkt, könnte sich neutralisieren; da es jedoch völlig unterschiedlichen Bereichen entspringt, kann es sich befruchten.

Mit solch einer Probensituation sind weitere Erwartungen geweckt worden, wie sie bereits mit der gelungenen Eurythmie-Sinfonie-Tournee vor zwei Jahren in die Kulturwelt gestellt wurden. Es ist zu hoffen, dass sich dadurch ein Wandel in der Haltung der Eurythmie gegenüber vollziehen wird. Auch die Tagungen «Eurythmie für alle», die heuer nach Ostern zum dritten Mal stattfinden, sind ein Schritt in diese Richtung, ebenso die Reihe der Eurythmie-Begegnungen.

Die diesjährige hätte als letzte in ihrer Spannweite nicht gegensätzlicher sein können, umschliesst sie doch die eurythmischen Möglichkeiten der solistischen wie der chorischen Darbietung, des Sprachlichen und des Musikalischen in ganz spezieller Form, des Internationalen als Zeichen der Entwicklung und Mitteleuropäischen als Ursprung und Ausgangspunkt. Ein Bogen eurythmischer Kunstwerke hat in dieser Art seinen Abschluss gefunden. Herzlich gedankt sei Werner Barfod für die Initiative, die Ausführung auch in finanziell höchst angestrenzter Lage und die Durchhaltekraft, die allen Teilnehmenden eine reiche Vielfalt eurythmischen Bewegens, Erlebens, gegenseitigen Wahrnehmens und fruchtbaren Austauschens ermöglichte. Echte Begegnungen fanden statt, die bis in das Tätigkeitsfeld jedes einzelnen wirken und von dort in den Umkreis.

Arbeitskreis für Sprachgestaltung und Schauspiel

Ute Basfeld, DE-Eggenstein

Der Arbeitskreis für Sprachgestaltung und Schauspiel hatte seine erste Zusammenkunft im Mai 2004. Wie kam es dazu? Ausgehend von der Wahrnehmung, dass einerseits an den sprachtherapeutischen Tagungen im Herbst seit Jahren weit über hundert Menschen teilgenommen haben, es jedoch andererseits im Bereich Sprachgestaltung und Schauspiel sehr still geworden war, fand im Januar 2004 erstmals ein Rundgespräch statt, zu dem Sprachgestalter und Schauspieler aus den verschiedensten Arbeitszusammenhängen eingeladen waren. Im Mai 2004 konstituierte sich dann dieser Arbeitskreis bestehend aus 10 bis 15 Sprachgestaltern und Schauspielern, die eine kontinuierliche Arbeit auf Sektionsebene anstreben, und Werner Barfod und Agnes Zehnter von der Sektion für Redende und Musizierende Künste. Die inhaltlichen Schwerpunkte dieser ca. dreimal pro Jahr stattfindenden Treffen sind:

- aktueller Austausch zu in der täglichen Arbeit wahrgenommenen Zeitphänomenen,
- Fragen, Austausch, Wahrnehmung zum 6. Vortrag aus «Die Sendung Michaels» i.B. auf Luftatmung – Lichtatmung,
- Ausarbeitung konkreter Berufsbilder seitens der Teilnehmenden,
- Bericht aus der Arbeit der Sektion, die Situation der Goetheanumbühne u.a. betreffend,
- Gespräch im Hinblick auf die mögliche Einrichtung einer Hochschularbeit.

Ein Zentrum der jeweiligen Zusammentreffen bilden Wahrnehmungsübungen zum Sehen, Hören, Sprechen und ein Austausch darüber, inwiefern jede Sinneswahrnehmung heute ein seelisches Wechselverhältnis zwischen Mensch und Welt, zwischen innen – außen – innen bedeutet. Zu dem Aufmerksamwerden dieser sensiblen Wahrnehmungen von Objekt – Subjekt – Objekt gehört auch das Aufspüren derartiger Erfahrungen in dichterischer Äußerung. So z.B. bei Rainer Maria Rilke:

*«... Durch alle Wesen reicht der e i n e Raum
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
Durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und i n mir wächst der Baum ...»*

aus: «Es winkt zu Föhlung ...»

Das so in unseren Sektionstreffen Bewegte versuchen wir in Zusammenkünften auf regionaler Ebene zu vertiefen und für unsere jeweiligen Arbeitszusammenhänge fruchtbar zu machen.

Abschließend noch einen Satz zum «wir». Dieser Kreis versteht sich als Arbeitszusammenhang, in dem jeder Einzelne verbindlich mitarbeiten will. Wer bislang noch keine Gelegenheit dazu hatte, aber gerne mitwirken möchte, wende sich bitte an die Sektionsleitung für Redende und Musizierende Künste.

Meine schönste Zeit, zur Eurythmie zu begleiten,

war in der Freien Waldorfschule Bothfeld Hannover, an der ich mit den Schülern ab der 1. Klasse zur Eurythmie begleitete. Angeregt durch eine Fachtagung gebe ich an dieser Stelle einen Einblick in meine Lehrertätigkeit

Elvira Jeger, DE-Hannover

Wie kam es dazu?

Viele Jahre trafen sich Eurythmisten, Musiker und Eurythmiebegleiter zu intensiven Arbeitstagungen in Kassel.

Als Schülerin hatte ich Eurythmiebegleitung in vielfältiger Weise kennengelernt und in Kassel wurden auch viele Probleme im Plenum ins Gespräch gebracht. Begleiten – nein – das wollte ich nie: das häufige Wiederholen der Stücke für die Eurythmieübungen, das Unterbrechen der Musik, Pausen, die schläfrig machten, jede halbe Stunde in eine andere Klasse usw. ... Nein, nicht für mich. – Dennoch passierte es während eines Plenums, daß es wie ein Blitz in mich hineinfuhr: warum tust du das nicht?!

Es war ein Februar mit Schnee, und ich ging mit diesen neuen Gedanken in der Pause durch den verschneiten Wald. Ich konnte das Erlebte kaum fassen und es klang stark in mir nach. Auf der Heimfahrt saß überraschend eine Eurythmiebegleiterin mit in meinem Zugabteil, die mir von ihrer Begleitungsweise erzählte. Nicht Klavier, aber die Leier und einige Orffinstrumente brachte sie dafür zum Klingen. Es war wie eine Bekräftigung meines Erlebnisses, das mich auch in Hannover nicht zur Ruhe kommen ließ.

So vertraute ich mich einer Eurythmistin an, die mich bereitwillig zum Begleiten in ihre Eurythmiestunden einlud.

Dann wurde es ernst!

Als kurz danach die zweite Schule in Hannover, noch in den Räumen der Mutterschule, ihre Tätigkeit aufnahm, wurde ich gefragt, ob ich dort die Eurythmiebegleitung übernehmen möchte. Ich entschied mich für ein «Ja». Die neueingestellte Eurythmistin war froh, daß ich mit der Leier begleiten wollte. So war neben dem Musikunterricht ein weiterer Weg im Schulleben für mich geöffnet.

Wir führten Eurythmikleider ein und die Möglichkeit, die Schüler auch begleiten zu lassen. Es gab damals auch ein Heft von Alois Künstler mit Stücken, die für Schüler, die zur Eurythmie spielten, komponiert waren: «Kinder spielen für Kinder». Wir begannen schon in der ersten Klasse mit dem Erlernen des Spieles auf der Kantele. So konnten wir mit kleinen Musiken und Liedern schon zur Eurythmie begleiten. Die eine Hälfte der Klasse musizierte, die andere machte ihre Tänzchen und Übungen; dann wurde gewechselt. Wir hatten auch Flöten, Trommeln und andere kleine Elementarinstrumente. Ich konnte mich mit den Schülern kurzfristig und schnell verständigen, da wir so etwas wie geheime Zeichen oder «Kürzel» hatten, z. B. auf

der siebensaitigen Kantele oder Kinderharfe hatten wir das «a» als Mittelton, von dem aus wir die Quinte nach unten spielten, zurück zum «a», dann die Quinte nach oben und wieder zurück zum «a». Das nannten wir die große Acht. Mit Quartan vom «a» aus war es die mittlere Acht und die Sekunden um «a» ergaben die kleine Acht. Plötzlich entdeckten einige Schüler, daß die Buchstaben an der Tafel auf der Kantele zu spielen sind: N, W, M. Zum Beispiel die Bewegung beim Schreiben des N wurde zur Bewegung des Spieles – von den dunklen Tönen zu den hellen, wieder zu den dunklen und erneut zu den hellen. Jede Stunde entdeckten die Kinder neue Möglichkeiten und manche probierten zu Hause neue Formen, die sie uns dann vorspielten. So konnten wir uns während der Eurythmiestunden schnell verständigen und kamen so ganz nah an kleine spontane Improvisationen heran.

Da es noch lange dauerte, bis ein Klavierspieler da war, spielten auch die 4.-, 5.- und 6.- Klässler zur Eurythmie. Wir erlernten das Leierspiel, Flöten, Xylophon, Fiedel und Gambe. Wir fanden uns als Orchester zusammen und konnten so auch einiges für die Eurythmie vorbereiten. Des Öfteren mußte ich in Noten aufschreiben, was sie sich zu Hause ausgedacht hatten. Das verwendeten wir dann auch im Klassenspiel der 5. Klasse.

Als wir dann einen Klavierspieler zur Begleitung bekamen, begleitete ich in den ersten drei Klassen zur Eurythmie.

Diese intensive Musik- und Begleiterzeit endete, als mein Mann beruflich bedingt ins Rheinland ging. Vier Jahre war ich dann in der Johannes Schule Bonn, einer heilpädagogischen Schule.

Neben meiner selbständigen Tätigkeit in der Musiktherapie und Chirophonetik, begleite ich seit acht Jahren in der Freien Martinsschule Hannover, einer heilpädagogischen Schule, zur Eurythmie.

Der Blitz in Kassel hatte wirklich tiefverwandelnd eingeschlagen.

Zu den Puppenspiel-Arbeitstagen der Sektion für Redende und Musizierende Künste vom 20. – 22. Jan. 2006

Gudrun Ehm, DE-Bad Liebenzell

«Wie wecke ich das innere Bild?» – das war die Fragestellung für rund 40 Puppenspieler, die sich dieses Jahr wieder im Holzhaus zusammengefunden hatten. Gleich der erste Abend führte durch die verschiedensten Darbietungen. Zuerst erzählte Ursula Ohlendorf das Märchen Rapunzel. Man konnte die Mauer, über die der Mann in den Garten der Zauberin klettern wollte, regelrecht entstehen sehen. Ein feiner Dialog zwischen den Zuhörern und dem Erzähler entstand, in der jeder in Eigenaktivität seine individuellen Bilder hervorbringen konnte.

Danach zeigte Monika Lüthi dasselbe Märchen als Tischpuppenspiel mit Wollfiguren. Tücher und sparsame Kulisse waren in sanften Pflanzenfarben gehalten. Sie erzählte und spielte im Wechsel in Mundart. Die Zauberin erhielt eindrucksvoll die Töne einer afrikanischen Kalimba. Das Lied der Rapunzel wurde gesummt. Eine ruhige, innige Stimmung entstand.

Ausschnitte aus dem «König mit den drei goldenen Haaren» folgte, aber in einer ganz anderen Art: im Kontrast zur schwarzgekleideten Gabriele Pohl und Margrit Gansauge und der ebenfalls schwarzen Kulisse hob sich der König als energisch geführte Handpuppe ab. Rasch wechselte das Spiel zwischen gespielter Szene – wie innig die Müllersfrau das Kind in dem «Kasten» bestaunte, das wir alle nur vermuten konnten – und der vorgetragenen Geschichte.

(Später konnte man in einer der Arbeitsgruppen feststellen, wie schwer das ist, dass das wirklich stimmig wirkt.)

Anschließend sahen wir eine pffiffige Version vom «Wolf und den sieben Geißlein» auf schweizerdeutsch von Christoph und Silvia Bosshard. Die Bühne hatte drei Ebenen, es wurde im Wechsel Text gesprochen und dramatisiert. Jetzt noch sehe ich die ruhige, bedächtige Geissenmutter an der Tür lauschen und gleich darauf den Wolf mit freudig zitterndem Schwanz heranrennen, voll Hast, Gier und unfreiwilligem Witz. Wie er später in den höchsten Tönen singt, dass er das «liebi Müeterli» sei, ist furchtbar komisch und tragisch zugleich.

Am nächsten Tag zeigte Christel Oehlmann einige Transparentbilder vom Märchen «Der Birnbaum» und berichtete aus der Praxis. Bewusstes Zurücknehmen in der Darstellung fordert die Eigenaktivität der Zuhörer heraus. Diese Schlichtheit ist häufig die Frucht langer Arbeit, nicht der Anfang! In einer Darstellung wurde den Kindern für die verschiedenen Darstellungen wie: Schloss, Wiese, Meer sogar nur eine einzige Farbe gezeigt und später in gemeinsamer Arbeit ergänzt.

Stefan Libardi zeigte solistisch die Erschaffung der Welt nach den Metamorphosen des Ovid. Am Anfang entstieg er einem grauen, zeltartigen Gebilde, steckte wunderbar kupfern schimmernde Fische daran fest, nahm sie bei der Sintflut wieder weg. Mit viel österreichischem Humor entstand ein Bild aus dem anderen.

Als letztes sahen wir Ausschnitte aus «Der Kleine Prinz». Neben einer einfachen Bühne – es war ja vor allem Wüste nötig – saß ein Saint-Exupéry mit entzückendem französischem Akzent und sprach für eine kapriziöse Eurythmie-Rosendame. Es entstand eine sehr poetische Stimmung und jede dieser Weisheiten, die man zu kennen glaubte, sind ganz neu eingebettet in diese Darstellung. Nahtlos fügte sich das Schauspiel eines lebensgroßen Prinzen daran an und dann wieder das Zusammenspiel des Piloten, nun mit dem Prinzen als Marionette geführt. Silvia Escher, Beata Lüchinger-Dessecker, Isabelle Julienne – Eurythmie, Dagmar Horstmann – Marionette, Françoise Retailleau – Schauspiel, Jürg Gutjahr – Musik.

Was vor ein paar Jahren im Gespräch war, inwieweit der Spieler sichtbar sein soll oder ob er lieber hinter einer Guckkastenbühne verschwindet, ist nun keine Frage mehr. Die geistige Führung wird dem Menschen immer bewusster, das sieht man bis ins Puppenspiel. Auch die ruhig vortragende Märchendarstellung mit illustrierender Gestaltung wie noch zu Rudolf Steiners Zeiten ist gesprengt. In munterer Versatztechnik wechselt sich Schauspiel mit dem reinen Text ab.

Morgens hat Werner Barfod die Bilder einer Sturmnacht im Gebirge von A. Solschenyzin mit uns eurythmisch erarbeitet. Das braucht Zeit und muß erübt werden! Also sind wir immer wieder und wieder «aus dem Zelt gekrochen». Ein andermal wurden handwerkliche Arbeitsgesten bis zum eurythmischen Laut entwickelt. Bis zum nächsten Treffen werde ich endlich fegen und säen üben! Es war auch auf ganz heitere Weise zu erkennen, wer schon einmal ein Brot gebacken hat.

Von einer ganz anderen Seite entfaltete Jobst Langhans aus Berlin seinen Beitrag über innere und äußere Bilder. Er sprach über Film und Fernsehen. Die vorgefertigten Scheinbilder der Medien decken meine Eigenaktivität zu. Was die Kamera zeigt, z.B. Menschen von hinten und oben, das ist nur im exkarnierten Zustand möglich! Der Film simuliert da etwas, was nur durch geistige Schulung möglich ist! Aus Bild-Sehnsucht heraus kann man den Sog der Medien verstehen.

Die Frage ist: wie werden wir in unserem Bereich besser als die Besten? In anthroposophischen Initiativen regiert das Mittelmaß. (Ein Aufseufzen ging durch die Reihen der Pädagogen).

Wie kann das Kind/der Jugendliche heute an der Welt mitgestalten?

Im Einklang mit sich selber! Was einem entgegen tritt, ist: «die Welt ist fertig». – «Es gibt nichts mehr aufzubauen».

Seit dem 15. Jhd. brachten die Menschen Bildlosigkeit aus dem Vorgeburtlichen mit, entwickelten als Folge davon besonders stark die Intellektualität. Heute aber bringen die Menschen wieder Erlebnisse mit, die imaginativ heraufgeholt werden müssen. Sonst arten diese Kräfte im Sozialen in Kampf und Terror aus. «Der zurückgehaltene Himmel im Menschen revoltiert.»

Wie also werde ich besser als das Fernsehen? Wie wird der konsumierende Zuschauer aus seiner Gefangenschaft erlöst? Perfekter kann man nicht mehr werden wollen, also geht es nur in die andere Richtung: in allem was die Eigentätigkeit hervorruft, den Dialog zu suchen. Das Spiel kann Räume eröffnen. Im Gespräch kann ein Höheres entstehen, erwähnt wird «das Gastmahl» von Platon: Langeweile zu haben, nicht alles sofort erfüllt zu sehen oder nicht alles zu wissen braucht kein Schaden zu sein!

Für das Puppenspiel heißt das, die Tendenz geht zur Reduktion, den einfachen Mitteln. Den Unterarm mit der Hand gerade gehalten: «Es war ein mal ein Mann», – mit gerundeter Hand «und eine Frau» – Stefan Libardi zeigte eindrucksvoll ein Ergebnis aus seiner Arbeitsgruppe.

Was ist überhaupt Imagination, Vorstellung, Phantasie? Was beflügelt oder behindert den Zugang zu diesen Kraftquellen? Gibt es heute sogar schon «Gegenurbilder»? Das Tagungsthema wurde immer wieder eingekreist, der Prozess sichtbar gemacht. Es wird uns weiter beschäftigen.

Puppenspiel für Kleinkinder

Bericht vom Studienkurs im Rahmen des Studienjahres für Puppen- und Figurenspiel am Goetheanum

Bernd Guthmann, DE-Augsburg

Im Rahmen des *Studienjahres für Puppen- und Figurenspiel am Goetheanum* fanden sich vom 1. bis 4. September 2005 für den Kurs zum *Puppenspiel für Kleinkinder* etwa 15 TeilnehmerInnen aus Italien, der Schweiz und Deutschland in den Räumen der Rudolf-Steiner-Halde ein. Auf dem Programm standen unter der Leitung von *Monika Lüthi* und *Carmen Acconcia* das Erarbeiten und Gestalten eines Märchenspiels mit Stehfiguren und eines Märchenspiels mit Marionetten.

Die unterschiedlichen Erfahrungs(hinter)gründe der TeilnehmerInnen, die überwiegend aus pädagogischen oder heilpädagogischen Einrichtungen kamen, erfuhren durch das Referat von *Carmen Acconcia* zu *Menschenkundlichen Aspekten des 1. Lebensjahrsiebs* schnell eine Bündelung auf einen gemeinsamen Gegenstand. Das Erwachen der Sinne, die Hingabe an die Welt und das reine Interesse in dieser frühen Entwicklungsphase sind ein unersetzbares Vermögen des Kindes, das in der Nachahmung schließlich diejenige Fähigkeit erlangt, die es eine eigenständige Gestaltung und Durchdringung seiner Leiblichkeit vollziehen und damit die Grundlage seines Erdenwerkzeuges schaffen lässt.

Damit verbunden ist immer wieder auch die Frage nach einer adäquaten Gestaltung der Umwelt des Kindes – nicht reizlos, aber auch nicht überwältigend, sondern in den Angeboten ein lebendiger Ort nachahmenswürdiger Tätigkeiten, in denen das Kind eine Begegnung

mit Wesentlichem haben kann. Die erwachenden Sinne saugen den moralischen Gestus noch unmittelbarer auf, ohne ihn zu zergliedern. Weniger das Attraktive als das Anmutige, weniger die Tatsache als der Schein geben ihm die Nahrung für seine Entwicklung. Ohne einer direkten Ansprache ausgesetzt sein zu wollen, sucht es nach einer Vermittlung, die fein und rücksichtsvoll das keimende Denken schont, und findet im Bildgeschehen des Märchens die reine, aber zurückhaltende Sprache, die es braucht, um die Wirklichkeit zu verarbeiten, um ungestört eintauchen zu können in den warmen Strom der eigenen Phantasie.

Für das Märchenspiel stellt sich damit die Aufgabe, nicht nur Zeit füllend, sondern Zeit würdigend eine Vermittlerrolle zu übernehmen zwischen den Inhalten der Märchenbilder und dieser kindlichen Offenheit. Nach der Auswahl eines geeigneten Märchens und dessen inhaltlichen Erarbeitung geht es an die Auswahl der Figuren.

Für den Kurs waren dies zum einen Stehfiguren aus pflanzengefärbtem Filz zum Märchen «Der süße Brei» (Grimm) und zum anderen einfache Marionetten (ohne Spielkreuz) aus pflanzengefärbter Seide zum Märchen «Das Eselein» (Grimm). Schon allein daserspüren der unterschiedlichen Qualitäten von Filz und Seide machte die Gestaltung der Figuren zu einem reichen sinnlichen Erfahrungsfeld. Lebendig erdgebunden der eine, luftig schwebend der andere – verlangten beide Stoffe nach einer angemessenen, geschickten Verarbeitung und äußerten darin schon im Vorgriff auf das eigentliche Spielen den Charakter ihrer Handhabung. Die Zeit, die die Herstellung der Figuren in Anspruch nahm, war dabei eine wichtige Vorbereitung und machte mit ihren Eigentümlichkeiten vertraut. Die Auswahl der Farben und deren jeweilige Kombinationen forderten zu einem bewussten Wahrnehmen der Farbnuancen und deren Qualitäten hinsichtlich der Bühnenwirksamkeit der Figuren auf. Bei beiden Märchen ließen sich so die Stimmungen der einzelnen Charaktere einfangen, ohne durch übermäßige Accessoires von deren Aussagen abzulenken oder den Zuschauer in seiner Wahrnehmung zu sehr auf Details einzuschränken.

Begleitet wurden die Arbeiten am Märchen und deren Figuren von Übungen der Figurenspieler an sich selbst. *Raffaella Dondi* gab in der allmorgendlichen Eurythmiestunde Gelegenheit, den eigenen Bewegungen durch ein bewusstes Hineinstellen in den Raum und ein Ergreifen durch unterschiedliche Laute und Sprüche zu einem deutlicheren seelischen Ausdruck zu verhelfen. *Monika Lüthi* leitete zudem im Sprechen von Märchen und deren freiem Nacherzählen an. Besonders spannend war dabei zu erleben, wie die verschiedenen Sprachen und Dialekte der TeilnehmerInnen auch hier feine Nuancen der Märchen zu unterschiedlichen Stimmungen herausarbeiten konnten.

Einfache Bühnenaufbauten gaben abschließend den Raum für kurze Inszenierungen der Märchen und Spielerfahrungen mit den selbstgemachten Figuren. Gerade die ungeübte Handhabung und fehlende Orientierung waren Anlass genug, zu erkennen, dass sich der Inhalt der Märchen erst über ein richtiges Bewegen der Figuren und die Dynamik im Spielfluss vermitteln lässt und hier noch reichlich Übungsbedarf vorhanden war. Die beiden Figurenarten machten dabei den Eindruck, dass sie nach einer geradezu polaren Spielweise verlangen: die Stehfiguren aus Filz nach der rechten Leichte – die Marionetten aus Seide nach der rechten Schwere. Im Gesamten aber wurden die vielen Aspekte deutlich, die in einer angemessenen Abstimmung notwendig sind, um zu einer Verwirklichung des idealen Urbildes des Märchens zu kommen und somit dem Kind zur seelischen Nahrung werden zu können.

Der gesamte Kurs war von einer inspirierenden Werkstattatmosphäre durchzogen, die neben dem fleißigen Nähen viel Raum zum Begegnen und Kennenlernen bot.

Für das behutsame Hinführen und die vielen Anregungen sei den Dozenten herzlichst gedankt!

TAGUNGEN DER SEKTION

Eurythmie – im Strom der Zeit

18.-22. April 2006 am Goetheanum

Die Tagung ist keine Eurythmie-Fach-Tagung, doch es geht um das Fach Eurythmie. Sie gibt Allen: Jung und Alt, Laien und Berufs-Eurythmisten, Eurythmie-Studenten, Eurythmie-Freunden und solchen, die es werden möchten, Gelegenheit zu vielfältigen Begegnungen, neuen Entdeckungen und mannigfaltig erweiterten Sichtweisen mit und durch die Eurythmie. Es soll die Frage nach Schulung in Erziehung und Selbsterziehung durch Eurythmie das Thema dieser Woche sein: Eurythmie als Lebenskunst!

Den Eröffnungsvortrag hält Dr. Armin Husemann: «Die musikalische Wesenheit des Menschen und die Eurythmie». In drei Morgenvorträgen führt Hartwig Schiller in den Schulungsweg des modernen Menschen ein, wie er in den Bildern der farbigen Fenster im Grossen Saal des Goetheanum durch Rudolf Steiner geschildert wird. Deshalb ist die eurythmische Aufführung der «Worte zu den Motiven der Goetheanum-Fenster» von Rudolf Steiner zweimal zu sehen.

Waldorf-Schüler aus aller Welt erfreuen die Teilnehmer mit Beispielen aus dem Eurythmie-Unterricht. Eine Abend-Aufführung ist den Beiträgen aus der Laienkurs-Arbeit gewidmet. Eine Aufführung der Goetheanum-Bühne mit Kammerorchester und Solisten wird zu sehen sein. Eine «Neuheit» sind die Darbietungen der Eurythmie-Studenten von vierzehn Eurythmie-Ausbildungen. Einen heiteren Abend gestaltet der berühmte Clown Dimitri.

DIENSTAG, 18. April	MITTWOCH, 19. April	DONNERSTAG, 20. April	FREITAG, 21. April	SAMSTAG, 22. April
	9.00 – 9.30 h Darstellung und künstlerische Ausarbeitung eines eurythmischen Grundelementes durch Studenten des 2. und 3. Jahres verschiedener Ausbildungen			
	9.30 h «Worte zu den Motiven der Goetheanum-Fenster» von Rudolf Steiner. Eurythmie/Goetheanum-Bühne	9.30 – 10.15 h Fortsetzung der Vortragsreihe von Hartwig Schiller: Die bewegende Kraft aus Wahrbildern des Kulturstromes der Menschheit: Evangelien – Ravenna – die farbigen Fenster des Goetheanum		9.30 h Kurzbeiträge der Teilnehmer
	10.00 h Vortrag Hartwig Schiller	10.15 – 10.30 h Toneurythmische Darstellung von Studenten des 2. und 3. Jahres verschiedener Ausbildungen		10.15 – 10.45 h Pause
	10.45 – 11.00 h Toneurythmische Darstellung von Studenten			10.45 – 11.15 h Abschluss der Tagung und Ausblick Sylvia Bardt
	11.00 – 11.30 h Pause	10.30 – 11.15 h Pause		
	11.30 – 12.45 Arbeitsgruppen	11.15 – 12.45 h Arbeitsgruppen		11.15 – 11.45 h «Worte zu den Motiven der Goetheanum-Fenster» von Rudolf Steiner. Eurythmie/Goetheanum-Bühne
	14.00 – 15.30 h Freie Initiativen			
16.30 – 18.00 h Begrüssung Werner Barfod Die musikalische Wesenheit des Menschen und die Eurythmie Dr. Armin Husemann	15.30 – 16.30 h Aufführungen von Waldorfschülern			
	Heilpädagogik La Branche: Erwachsenenengruppe Avignon/Lyon: alle Altersstufen Schaffhausen: 7. Klasse	Budapest: 8. Klasse Stuttgart Uhlandshöhe: 5. Kl. Madrid: 8. Klasse	Freiburg: 10. Klasse Gent: 4. Klasse São Paulo: 11. Klasse	
	17.00 – 18.15 h Arbeitsgruppen			
20.15 h «Sieben Worte» Heinrich Schütz Sofia Gubaidulina Eurythmie/ Goetheanum-Bühne	20.15 h Eurythmische Darstellung der Planetensiegel von Rudolf Steiner eingerichtet von Elena Zuccoli Schüler der 11. Klasse, Zeist Eurythmie-Studenten verschiedener Ausbildungen	20.15 h Eurythmie-Beiträge aus der Laienarbeit verschiedener Länder	20.15 h Dimitri Clown in «Teatro»	

Änderungen vorbehalten

Zahlreiche Arbeitsgruppen und Eurythmie-Kurse bieten reichlich Gelegenheit zu eigenem Üben, Kennenlernen der eigenen Möglichkeiten in jeder Hinsicht, Menschenbegegnungen, die sonst vielleicht nicht stattgefunden hätten, und, vor allen Dingen, Gelegenheit zur Freude.

*Sylvia Bardt, Werner Barfod, Praxède Dahan, Hannah Koskinen,
Angelika Storch, Karin Unterborn, Elisabeth Viersen*

Eurythmist im sozialen Berufsfeld – eine neue Berufsqualifikation?

Auf Einladung der Sektion für Redende und Musizierende Künste am Goetheanum trafen sich im Jahr 2005 bereits zweimal EurythmistInnen zu Arbeitsgesprächen, die überwiegend freiberuflich in zum Teil öffentlichen, kulturpädagogischen und anderen sozialen Arbeitsbereichen tätig sind. Austausch über berufliche Erfahrungen, das Herausarbeiten von Problemstellungen am Arbeitsplatz, das Sich-Begegnen-Können an Fragestellungen über dieses immer wichtiger werdende Berufsfeld der Eurythmie, waren erste Schritte.

Von Freitag, den 23. Juni 2006, 19:30 Uhr, bis Samstag, den 24. Juni 2006, 18:00 Uhr, ist ein Wochenende geplant, um eine breitere und ausführlichere Begegnungsmöglichkeit von Eurythmisten, die in diesen Arbeitsbereichen tätig sind, zu schaffen.

Durch Präsentationskurse, einführende Beiträge und Arbeitsbeispiele, im Tätig-Sein wahrnehmend – Gespräch, und Evaluation soll versucht werden, an folgende Fragestellungen heranzugehen:

- Gibt es allgemeine Grund-Fähigkeiten, über die Eurythmisten verfügen müssen, wenn sie Eurythmiekurse für «Jedermann» anbieten, mit Senioren, bestimmten Berufsgruppen, im Strafvollzug, oder mit Randgruppen arbeiten?
- Wie können z.B. Grundvoraussetzungen wie die Folgenden für diese Arbeitsfelder als Fähigkeit aufgebaut und veranlagt werden? *Interesse an den Menschen, Engagement, Präsenz, Mut, eine Schicksalsbeziehung einzugehen, Sozialfähigkeit, Sprachfähigkeit, Wahrnehmen können, frei werden, um auf konkrete Bedürfnisse eingehen zu können, menschliche Fähigkeit des Humors, Selbstbewusstsein, Vertrauen auf die eigenen Fähigkeiten, Kritikfähigkeit, «Fehler-Kultur» entwickeln, selber forschend, lernend, immer wieder neu entdeckend sich mit der Anthroposophie (Menschenkunde) und Eurythmie zu verbinden.*
- Vorbereitung für eine Netzwerkbildung (Senioren / Kinder / Jugendprojekte / Vitaleurythmie / Strafvollzug, u. A.) – Suche nach Ansprechpartnern, Feldanalyse, Angebote von Fachkursen
- Aktives Einbinden des sozialeurythmischen Bereichs, als Aufgabe der Mitte, in die Eurythmie-Fachtagung Ostern 2007.

Interessierte Eurythmisten, die an dem oben beschriebenen Wochenende teilnehmen wollen, wenden sich bitte an:

Sektion für Redende und Musizierende Künste am Goetheanum:

Fax: +41-61-706 43 17, srmk@goetheanum.org

80 Jahre Eurythmie-Schule am Goetheanum

(Isabella de Jaeger, Lea van der Pals, Christoph Graf und das heute leitende Kollegium)

am 23. und 24. September 2006 in Dornach und Aesch

Da wir nicht alle ehemaligen Studenten und auch alle unsere Freunde persönlich erreichen können, möchten wir Sie auf diesem Wege alle herzlich zu diesem Wochenende einladen. Im Goetheanum wird eine Eurythmie-Aufführung stattfinden, unter Mitwirkung von Studenten und in den Eurythmieausbildungen tätigen Dozenten.

In den Räumlichkeiten der Akademie für Eurythmische Kunst Baselland in Aesch werden Eurythmiekurse stattfinden, u.a. mit Annemarie Bäschlin, Christoph Graf, Dorothea Mier. Ausserdem wird Raum und Zeit sein für Begegnungen, Austausch, Erinnerungen und geselliges Beisammensein. Eine grosse Fotoausstellung wird an vergangene Bühnenzeiten erinnern.

Bitte halten Sie sich dieses Wochenende frei und feiern Sie mit uns!

Für das Kollegium der Akademie für Eurythmische Kunst Baselland
Beatrice Oling

*Weitere Informationen erhalten Sie über das Sekretariat der
Akademie für Eurythmische Kunst Baselland
Apfelsestr. 9 a, 4147 Aesch
Tel. +41-61-701 84 66
sekretariat@eurythmie.ch, www.eurythmie.ch*

«Klingende Gegenwart – Musik aus aller Welt, Musik in meinem Leben»

Musikfesttage vom 5. – 10. August 2006 am Goetheanum

Michael Kurtz, CH-Dornach

Musik in der Wiedergabe durch Medien hat heute alle Lebensgebiete erreicht. Doch für das Qualitative des Musikalischen gibt es immer weniger Gespür, aber gerade hier geht es um ein Unterscheidungsvermögen. Dabei ist man sich in der Musikwelt trotz divergierenden Musikauffassungen doch einig, dass in dieser Kunst gewaltige Wirkenskräfte leben: grosse Musikwerke berühren, machen betroffen, geben aufbauende Kräfte. Und über den reinen Kunstgenuss hinaus wirkt Musik in zentralen Lebensbereichen auf das Seelische und Leibliche des Menschen.

Die Sektion für Redende und Musizierende Künste veranstaltet als öffentliche Sommertagung vom 5. – 10. August die Musikfesttage «Klingende Gegenwart – Musik aus aller Welt, Musik in meinem Leben». Diese Festtage sind nicht ein übliches Musikfestival, sondern lassen durch Thementage erlebbar werden, wie Musik in vielen Lebensfeldern konkret wirkt, von Klangversuchen mit Saatgut und Pflanzen bis zur musikalischen Begleitung eines Men-

schen an der Todesschwelle. Die Tagesthemen sind: Musik und Erde; Musik im religiösen Leben; Musik und der heranwachsende Mensch (Pädagogik); Gesundheit und Heilung durch Musik; sowie Musik und das schöpferische Individuum (Kunst).

Weiterhin sind Komponisten und improvisierende Musiker dreier Generationen aus aller Welt eingeladen, deren Schaffen von Anthroposophie inspiriert ist. Und einige von ihnen haben neue Werke als Geschenk für das Goetheanum komponiert: Eve Duncan – Australien; Wang Jue – VR China; Wolfram Graf, Gotthard Killian und Christoph Stolzenbach – Deutschland; Gaetano Giani-Luporini – Italien; Takashi Fujii – Japan; Filip Sande – Norwegen; Heinz Bähler – Schweiz; Jay Sydeman – USA. Während der Festtage kommen sie in Podiumsgesprächen untereinander und mit dem Publikum in einen Austausch über aktuelle musikalische Fragen der Gegenwart und Zukunft. Es kann aber nur ein bescheidener Ausschnitt aus dem vielfältigen kompositorischen Leben der in vielfältigen individuellen Facetten mit dem Goetheanum-Impuls verbundenen Musiker erklingen.

Als drittes werden ausgewählte Werke der Moderne und der zeitgenössischen Musik aufgeführt, darunter im Schostakowitsch-Jahr der herausragende Klavierzyklus 24 Präludien und Fugen op. 87 des Russen, sowie Bartok, Gubaidulina, Haba, Pärt, Scelsi, Stockhausen, Taverner und Ullmann. Die bekannte in Paris lebende finnische Komponistin Kaija Saariaho, in deren Musik Natur und Erde in ihrer Farbigkeit auf besondere Art erklingen, wird bei den Aufführungen ihrer Werke am Goetheanum zu Gast sein. Wir freuen uns weiterhin, eine Reihe von Weltklasse-Musikern als Gäste am Goetheanum begrüßen zu dürfen: die niederländische Klarinettistin Tara Bouman, die amerikanische Flötistin Camilla Hoytenga, den Trompeter Markus Stockhausen sowie als alte Bekannte Friedrich Lips und Vladimir Tonkha aus Moskau.

In der gegenwärtigen Kultursituation ist eine solche Veranstaltung mit lebenspraktischen, vertiefenden und sozialen Elementen sehr wichtig – einmal für alle an Musik im allgemeinen interessierte Menschen, dann für Musiker aus den verschiedenen Arbeitsfeldern und insbesondere für die junge Generation zu einer möglichen Orientierung. Das Programm ist in Beratung mit vielen Menschen entstanden, wobei die Jugendsektion, die Sektion für Landwirtschaft, die Christengemeinschaft und die Schweizer Landesgesellschaft als Mitveranstalter zeichnen.

Besonders wichtig ist die Zusammenarbeit mit der Jugendsektion, denn insbesondere jungen Menschen und Musikern soll es möglich sein, an den Musikfesttagen teilzunehmen, was bei der Staffelung der Preise berücksichtigt wurde. Schon vor dem Versand des Programms hatten wir Anfragen von jungen Menschen und Studenten der Jugendsektion u.a. aus Südafrika und hoffen nun, dass alle Menschen, die an diesen Musikfesttagen teilnehmen wollen, dazu eine Möglichkeit finden, und wir gemeinsam bewegende Erlebnisse haben und in einen freimütigen Austausch kommen werden.

Kontakt: michael.kurtz@goetheanum.ch

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 Fall den Arbeitsrichtungen entsprechen, die von der Leitung der Sektion bzw. der Redaktion dieses Rundbriefes gesucht werden.

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

EURYTHMIE

Eurythmie-Fortbildungskurse mit Annemarie Bäschlin und Alois Winter

7.-11. Juli 2006

Tonheileurythmie für Heileurythmisten, Heileurythmiestudenten, Ärzte, Medizinstudenten, Musiktherapeuten.

Übungen, welche Lea van der Pals, in Zusammenarbeit mit Dr. med. Margarethe Kirchner-Bockholt entwickelt und ausgearbeitet hat. (s. «Tonheileurythmie» Lea van der Pals, Annemarie Bäschlin, Verlag am Goetheanum)

Ltg. Annemarie Bäschlin, Kursort: CH-Aesch, bei Dornach

20.-29. Juli 2006

Farbneurythmie / Grundelemente der Toneurythmie, Ltg. Annemarie Bäschlin
Sprachgestaltung / Lauteurythmie: Kulturepochen, Ltg. Alois Winter

Kursort: Ringoldingen, Berner Oberland

2.-6. Oktober 2006

Tonheileurythmie für Heileurythmisten, Heileurythmiestudenten, Ärzte, Medizinstudenten, Musiktherapeuten.

Übungen, welche Lea van der Pals, in Zusammenarbeit mit Dr. med. Margarethe Kirchner-Bockholt entwickelt und ausgearbeitet hat. (s. «Tonheileurythmie» Lea van der Pals, Annemarie Bäschlin, Verlag am Goetheanum)

Ltg. Annemarie Bäschlin; medizinische Beiträge von Dr. med. Eva Streit; Kursort: Berner Oberland

Auskunft:

*Annemarie Bäschlin, Ringoldingen
CH-3762 Erlenbach (Berner Oberland)*

Tel. +41-33-681 16 18

Sommerkurs 2006

Eurythmie und Denkbewegung

vom 24.07.2006 bis 05.08.2006

im Rudolf Steiner-Haus, Rieterstr. 20, DE-90419 Nürnberg

Der Mensch mit seinen inneren Bewegungsmöglichkeiten wird zum Ausdrucksmittel für eurythmisch-künstlerische Darstellung. Übungen in Ton- und Lauteurythmie, Denk-Übungen, Bildbetrachtungen, Arbeit an: «Kunst und Kunsterkenntnis», 1. Vortrag 15.02.1918, Sprachgestaltung und Formenzeichnen.

Für: Eurythmieübende, Eurythmiestudenten und Eurythmisten

Mit: Dr. Manfred Krüger, Rita Jehle-Christiansen, Sabine Liedtke

Anmeldung und Info:

Tel./Fax +49-911-51 53 49

oder info@anthroposophie-nuernberg.de

Bildungsstätte für Eurythmie Wien

Ausbildung, Fortbildung, Kurse in Laut- und Ton-Eurythmie

Vollzeit- und Teilzeit-Ausbildung

Beginn eines neuen Ausbildungskurses:
Mitte September 2006

Abschluss-Aufführungen des 4. Ausbildungsjahres von Wien: 17. und 18. Juni

Aufführung des Abschluss-Kurses von Budapest, mitwirkend der Wiener Abschluss-Kurs: 21. Juni

Diplom-Abschluss-Aufführungen in Dornach: 26.-29. Juni

Künstlerische Bühnenarbeit: Gestaltung der Jahresfeste

Anmeldung: Adelheid Petri

Sommer-Arbeitstage

Fr 7. – Mo 10. Juli: Laut-Eurythmie:

Morgen- und Abendkräfte im Tierkreis;
Friedrich Schiller.

Mo 10. – Do 13. Juli: Ton-Eurythmie:

Wolfgang A. Mozart: der Dialog in der Musik,
das Orchesterale

Anmeldung: Edeltraut Zwiauer

*Anmeldung und Auskunft
Adelheid Petri / Edeltraut Zwiauer
Bildungsstätte für Eurythmie Wien
Tilgnerstr. 3, AT-1040 Wien
Tel./Fax +43-1-504 83 52*

Zweites Eurythmie-Atelier zu den Formen Rudolf Steiners

Thema: Angaben für Kopf und Blick in Ton und Lauteurythmie

Datum: Samstag, 9. September 2006, 15:30
bis 18:30 h

Veranstaltungsort: Akademie für Eurythmische Kunst, CH-Aesch, BL

(Unkostenbeitrag: CHF 30,- / erm. CHF 15,-
/ für aktiv Beitragende kostenfrei)

Folgende Werke wurden bereits angemeldet:

Das Vöglein von Friedrich Hebbel

The Bandruidh von Fiona Macleod

Gerne empfangen wir weitere Anmeldungen zum Thema!

Auch freuen wir uns auf viele interessierte und engagierte Zuschauer (Anmeldung nicht erforderlich).

Auskunft erhalten Sie bei Ingrid Everwijn und Elrieke Koopmans

Eurythmie Atelier, c/o Elrieke Koopmans,

Saffretweg 6, CH-4143 Dornach

Tel. +41-61-702 02 62; Fax +41-61-702 02 69;

janfontein@yahoo.com

Austin Eurythmy Ensemble Summer Eurythmy Academy 2006

July 8 – July 31, 2006

Aspen, Colorado, USA

A unique opportunity for Waldorf seniors and graduates

The time spent doing eurythmy was very engaging, satisfying, exhausting, and ultimately a perfect opportunity to move with people such that somehow you *became* the art you are trying to represent.

Cameron MacArthur, Summer Eurythmy Academy 2005

Academy participants will study all aspects of eurythmy amid the majestic mountains of beautiful Aspen, Colorado. Form, gesture and color will be examined and explored in terms of choreographing and performing. In addition, the participants will be guided in *research into the difference between speech eurythmy and tone eurythmy*. The theme for the study of speech eurythmy will be *The Cultural*

Epochs, and the *Piano Trio* by Shostakovich (2006 marks this amazing composer's centennial) will be the central piece in the study of tone eurythmy. Deepening our appreciation and understanding of these themes will be enhanced in *intense painting courses*, and studies in *youth anthroposophy* will offer opportunities for increased consciousness and development of the self.

The Academy features both intense ensemble work and an emphasis on the individual artistic development of the participants. Where appropriate the participants will be divided in two levels: Level 1 for newcomers and Level 2 for returning students.

For more information A. und M. Weder:
Tel. +1-512-301 1673
info@austineurythmy.org

Summer Eurythmy Academy 2006 is sponsored by the Austin Eurythmy Ensemble.
www.austineurythmy.org

eurythmie ensemble hamburg

Eurythmieseminar mit Werner Barfod:
«Die Eurythmie als Brücke zwischen seelisch-geistiger und sinnlich-sichtbarer Welt»

Beginn: Fr. 27. Okt., 18.00 Uhr
Ende: Sa. 28. Okt., 21.00 Uhr
Ort: Rudolf Steiner Haus Hamburg

Kontakt: Silke Weimer
Tel. +41-40-60 95 16 09

Kurse mit Annemarie Ehrlich 2005/06

13.-15. Mai, DE-Weimar: *Das Gleichgewicht halten – in mir, zwischen uns, in der Umgebung*

Anmelden: Hans Arden, am Weinberg 42, DE-99425 Taubach. Tel. +49-36453-74 811

19./20. Mai, DE-Freiburg: *Zwischenraum – Spielraum – Freiraum*

Anmelden: Mona Lenzen, Sommerberg 4 a, DE-79256 Buchenbach, Tel. +49-7661-90 57 55, monalenzen@bewegdich.org

10./11. Juni, DE-Ottersberg: *Das soziale Wirken der Kunst*

Anmelden: Institut für Kunsttherapie, Peter Sinapius, Tel. +49-4205-39490

16./17. Juni, DE-Überlingen: *Offenes Seminar*

Anmelden: Gerhild Bee, Nussbaumweg 5, DE-88699 Bruckfelden, Tel. +49-7554-98 77 69

16.-21. Juli, NL-Den Haag, Sommerwoche: *Grenzen durchbrechen «in mir – Zwischen uns – im Raum»*

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

22./23. Sept., DE-Hamburg: *Zwischenraum – Spielraum – Freiraum*

Anmelden: Uta Rebbe, Ehesdorferheuweg 82, DE-21140 Hamburg, Tel. +49-40-79 75 35 94

7./8. Okt., BE-Belgien: *Wie kann ich mich schulen, dass die Verstorbenen eine Verbindung mit mir eingehen wollen.*

Anmelden: Josef Callens, Tel. +32-3633-19 03

13./14. Okt., GB-East Grinstead: *Teambuilding*

Anmelden: Gale Ramm, 58 Upper Close, Forrest Row, Sussex RH18 5DS, U.K., Tel. +44-1342-82 45 64

20.-22. Okt., GB-Bristol: *Bewusstseins Bewegung – Bewegungs Bewusstsein*

Anmelden: Caroline Poynders-Mearns, 4 Hillborough Rd., Tuffley Glos., GL4 0JQ, U.K., Tel. +44-1452-50 51 88

28./29. Okt., NL-Haarlem: *Grenzen doorbreken, in mij - tussen elkaar - in de ruimte.*

Anmelden: Eva Ouwerhand, Lambrecht van Dalelaan 28, NL-2015 ET Haarlem, Tel. +31-23-5 24 73 56

3./4. Nov., AT-Graz: *Erdensterben - Weltenleben*

Anmelden: Hannes Piber, Weizbachweg 12a, AT-8054 Graz, Tel. +43-316-69 36 67

10./11. Nov., AT-Wien: *Wie kann ich mich schulen, dass die Verstorbenen eine Verbindung mit mir eingehen wollen.*

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

16.-19. Nov., CZ-Prag: *Didaktik, Wie lerne ich unterrichten, Stabübungen*

Anmelden: Karolina Svobodava, Terronska 72, CZ-160 00 Praha G, Tel. +42-06-0633 95 52, karolina.kubesova@centrum.cz

Eurythmy Spring Valley

Eurythmieausbildung

Vollzeit:

Neuer Studienkurs ab 6. September 2006

Berufsbegleitende Ausbildung:

1. Ausbildungsteil: 13.-19. August

Künstlerisches Jahr (5. Jahr):

ab 6. September 2006

Das 5. Jahr wird beginnen mit einem 2½ Woche langen Intensiv-Kurs Toneurythmie mit Dorothea Mier, zusammen mit den Studenten des 3. Jahres, anschliessend Arbeit an individuellen Projekten.

Pädagogische Ausbildung: 7.-18. August 2006

2-Wochenkurs zur Pädagogischen Eurythmie mit Christina Beck. Der erste Teil beinhaltet die Eurythmie im Kleinkindalter, mit Musik von Leier, Glockenspiel und Blockflöte. Im zweiten Teil wird die Arbeit an dem Lehrplan von der 1. bis zur 12. Klasse abgeschlossen. Es wird Zeit sein, auf spezielle Anliegen und Fragen der Kursteilnehmer einzugehen. Christina Beck hat intensiv mit Molly von Heider zusammengearbeitet und Eurythmie in verschiedenen Zusammenhängen, davon 21 Jahre an der Washington

Waldorf-Schule, unterrichtet. Norman Davidson wird den Kurs mit Projektiver Geometrie und Arbeit zur Menschenkunde begleiten. Mit diesem Kurs wird die Pädagogische Ausbildung abgeschlossen. Die Teilnahme ist offen für alle EurythmistInnen, die ihren Arbeitsansatz vertiefen oder auffrischen wollen. Kosten USD 800,-

Toneurythmie-Intensiv-Kurs mit Dorothea Mier: 6. – 22. September

The Musical Sound Appears through the Whole Human Being.

Kosten USD 600,-

Informationen
Eurythmy Spring Valley
260 Hungry Hollow Rd
Chestnut Ridge, NY 10977, USA
Tel. +1-845-352-5020 ext 11
Fax +1-845-352-5071; info@eurythmy.org

Eurythmie Verband Schweiz EVS

Fortbildungskurse für diplomierte Eurythmisten in der Akademie für Eurythmische Kunst BL, Aesch (CH)

Kurs 12: *Eurythmie in der Pädagogik*

Ton-Eurythmie 6. – 9. Klasse

Leitung: Prosper Nebel, Baar

Mittwoch, 24. Mai, 19.30 bis Samstag, 27. Mai, 17.00 Uhr

Öffentlicher Vortrag: Do, 25. Mai, 11.00 Uhr

Marcus Schneider: «Vom Barock zur Klassik – menschenkundlicher Schritt zur Erde»

Kurs 13: *Eurythmie in der Pädagogik*

Humor und Leichtigkeit in der Vorpubertät

Leitung: Annemarie Vollenweider, Basel (Text). Prosper Nebel, Baar (Musik)

Freitag, 22. Sept., 19.30 – Sonntag, 24. Sept., 12.15 Uhr

Vortrag/Seminar: Die Entstehungszeit der Eurythmie und die Entwicklung des Tanzes 1900 – 1930

Vorträge mit Filmbeispielen

Leitung Hans Fors

Samstag, 14. Oktober 2006

Ort: Basel. Wird noch genauer bekanntgegeben im nächsten Rundbrief

Kurs 14: *Eurythmie in der Pädagogik*

Ton-Eurythmie 9. – 12. Klasse

Leitung: Sebastian Arakov, Basel

Mittwoch, 3. Jan., 19.30 – Samstag, 6. Jan. 2007, 12.15 Uhr

Öffentlicher Vortrag:

Marcus Schneider: «Zerlegung in Chromatik und Ich-Erlebnis der Oktave»

Kurs 15: *Workshop mit Andrea Heidekorn*

Thema wird noch bekanntgegeben

Samstag, 24. Februar 2007

Kurs 16: *Kurs mit Werner Barfod*

Thema wird noch bekanntgegeben

Samstag, 28. April 2007

Anmeldung für alle Kurse: Johannes Starke, Eidmattstrasse 55, CH-8032 Zürich,

Tel. +41-44-383 70 56, Fax +41-44-383 70 57

Anmeldeschluss: 2 Wochen vor Kursbeginn

Die Anmeldung und Einzahlung muss jeweils bis spätestens 15 Tage vor Kursbeginn eintreffen und wird nicht bestätigt. Eine Benachrichtigung und Rückerstattung erfolgt nur bei Kursausfall.

Wie kann ich eine Eurythmische Bühnendarstellung formen?

Järna, Schweden, vom 6. – 9. Juli 2006

Kurs in Choreographie für Eurythmie mit Göran Krantz, Järna. Dieser Kurs will eine Grundlage geben, wie man Formen für die Eurythmie schafft und wie man dynamische und stilistische Elemente gestaltet. Anfangend mit Formen von R. Steiner, werden wir die verschiedenen Elemente anschauen, die eine volle eurythmische Bühnendarstellung beinhalten. Aspekte aus moderner Forschung, wie

seelische Qualitäten sich in Musik und Bewegung ausdrücken, werden bearbeitet.

Info:

goran.krantz@steinerhogskoaln.se

Tel. +46-855 15 07 70

Heileurythmie-Ausbildung in England

Der nächste Kurs wird Ostern 2007 beginnen. Er findet statt in fünf Blöcken über einen Zeitraum von zwei Jahren. Für weitere Information und Anmeldung:

Eurythmy Therapy Training

Ursula Browning

143 Slad Road,

Stroud, Glos. GL5 1RD, U.K.

eurythmytherapytraining@hotmail.com

Eurythmee Paris-Chatou

Stages intensifs

27 au 29 avril

18 au 20 mai

1 au 3 juin

15 au 17 juin

Il est possible à l'intérieur de ces stages de venir voir l'école, de prendre contact avec le collège des professeurs en prévision d'une inscription pour la nouvelle rentrée scolaire de septembre 2006.

Cours d'histoire de l'art

Jean Louis Hilbert

27-28 avril

Cours d'introduction à l'eurythmie pédagogique.

Praxède Dahan

1-2 juin

La Pierre de fondation en eurythmie :

Un accès à la christologie anthroposophique.

Congrès avec S.O. Prokofieff

13-14 mai

Salle Odilon Redon. Verrières le Buisson.
(Journées organisées par l'Eurythmée avec le soutien de la Société anthroposophique en France).

Spectacle de fin d'études

Eurythmée

Dimanche 25 juin 16 h

(Réservation au secrétariat de l'école)

et dans les écoles Rudolf Steiner de

Chatou, Verrières le Buisson, Avignon, Moulins entre le 31 mai et le 19 juin

(Se renseigner à l'Eurythmée).

Année 2006-2007

Ouverture d'une première année de formation et de Stages intensifs:

29 septembre 2006

Reprise des cours de la deuxième et de la quatrième année:

18 septembre 2006

Der Unterricht ist dreisprachig (französisch, deutsch, englisch).

Inscription à l'Eurythmée.

Eurythmée

1 rue François Laubeuf

FR-78400 Chatou

Tel./Fax +33-1 30 53 47 09,

eurythmee@wanadoo.fr

Studien- und Einstudierungsarbeit für ausgebildete Eurythmisten

Mit dieser Initiative soll für ausgebildete Eurythmisten die Möglichkeit geschaffen werden, sich an urbildlichen, geistigen Grundlagen der Eurythmie zu schulen. Thematisch steht die Beschäftigung mit dem sogenannten «Grossen Geviert» und Sprüchen aus dem Anthroposophischen Seelenkalender im Zentrum der Arbeit, die von Ursula Zimmermann geleitet wird;

Beiträge von Heinz Zimmermann zur Sprache sind ebenfalls vorgesehen.

Der erste Teil ist als Studientage konzipiert, die jedem ausgebildeten Eurythmisten offenstehen. Im zweiten Teil ist dann die konkrete Einstudierungsarbeit an Sprüchen aus dem Seelenkalender vorgesehen, die zu Aufführungen im Rahmen der Weihnachtstagung 2006 am Goetheanum führen sollen. Es ist angedacht, dass auch zu Johanni 2007 Aufführungen der Wochensprüche stattfinden.

Erster Teil

Studientage

1. Das «grosse Geviert» (Es keimen der Seele Wünsche, Lauteurythmiekurs 12. Vortrag)

2. Der Anthroposophische Seelenkalender (Kräfteatem zwischen Zentrum und Umkreis; Farben und Formen der Sprüche) Arbeit mit Ursula Zimmermann und Heinz Zimmermann (Sprache)

Daten: Donnerstag (Auffahrt) 25. und Freitag 26. Mai 2006 jeweils von 9.00 – 12.30 Uhr und 15.00 – 18.30 Uhr

Freitag 7. Juli 17.00 Uhr bis Sonntag 9. Juli 2006 12.30 Uhr

Ort: im Goetheanum, Dornach

Teilnahme (auch an nur einem Termin) ist nach Anmeldung möglich für alle ausgebildeten Eurythmisten.

Kosten: Für Mitglieder der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft CHF 50.– pro Termin; für Nichtmitglieder: CHF 100.– pro Termin

Zweiter Teil

Einstudierungsarbeit

an Sprüchen aus dem Anthroposophischen Seelenkalender mit Aufführungen an der Weihnachtstagung 2006 (25. – 31. Dezember 2006). Die Leitung der Arbeit liegt in den Händen von Ursula Zimmermann.

Daten:

Freitag 13. Oktober 9.00 Uhr bis Sonntag 15. Oktober 2006 12.30 Uhr

Freitag 10. November 9.00 Uhr bis Sonntag 12. November 2006 12.30 Uhr

Freitag 22. Dezember 9.00 Uhr bis Samstag
23. Dezember 2006 18.30 Uhr
Ort: im Goetheanum, Dornach

Die Teilnahme an dieser Einstudierungsarbeit ist nur gesamthaft möglich. Sie richtet sich an künstlerisch befähigte Eurythmistinnen und Eurythmisten, die jedoch zunächst eine Audition bei Ursula Zimmermann absolvieren.

Für die Teilnahme an der Einstudierungsarbeit wird kein Kostenbeitrag erhoben. Für die Mitwirkenden an den Aufführungen während der Weihnachtstagung ist eine finanzielle Anerkennung vorgesehen.

Die Anmeldung zu den Studientagen und zur Einstudierungsarbeit erbitten wir schriftlich an:

*Goetheanum-Bühne
Thomas Didden
Postfach, CH-4143 Dornach 1
Weitere Auskünfte:
Ursula Zimmermann
Tel. +41-61-701 65 40*

In diesem Zusammenhang soll auch auf eine weitere regionale Einstudierungsarbeit an Sprüchen des Seelenkalenders aufmerksam gemacht werden, die ab dem 1. Mai 2006 jeweils Montags oder Donnerstags von 17.00 bis 19.00 unter Leitung von Ursula Zimmermann im Haus Pirol stattfindet. Anmeldung und Auskunft hierfür direkt bei Ursula Zimmermann.

Für die Initiative
Ursula Zimmermann und Thomas Didden

Die Angaben Rudolf Steiners heute

Künstlerischer Kurs an der Goetheanum-Bühne für Eurythmisten, die eine Bühnentätigkeit anstreben

vom 17. Oktober bis 15. Dezember 2006

Intensivkurs von Dienstag bis Freitag ganztätig, vormittags: durchgehend Laut- und Toneurythmiekurs, nachmittags: 14-tägige thematische Epochen.

Anmeldung bis 1. Mai 2006

Auditionstag: 6. Mai 2006 von 15.00 bis 18.30 Uhr

Informationsbrief und Anmeldung:

Goetheanum

Doris Bianchi

Postfach, CH-4143 Dornach 1

Fax. +41-61-706 43 14

srmk@goetheanum.ch

Für die Sektion: Werner Barfod. Für das Eurythmie-Ensemble: Elsemarie ten Brink, Eduardo Torres

Aufbau Studium zum Bachelor Status

Die Kairos Eurythmie Ausbildung in Kapstadt bietet einen künstlerischen Fortbildungskurs für diplomierte Eurythmisten an, mit der Möglichkeit den «Bachelor of Eurythmy» Status zu erreichen.

Studienzeit: 2. Oktober 2006 – August 2007
Aufnahmebedingung: Abgeschlossenes Eurythmie Studium

Der Kurs beinhaltet:

- Soloarbeiten in Laut- und Ton-Eurythmie
- Erarbeitung eines künstlerischen Programmes (Abendaufführung und Kinderprogramm) und Aufführungen in Südafrika
- Forschungsarbeit an einem eurythmischen Thema («Mini-Dissertation»)
- Module über fortführende Eurythmieele-

- mente in Laut- und Ton-Eurythmie
- Vertiefende pädagogisch-didaktische Module
- Eurythmie im Arbeitsleben

Der erfolgreiche Abschluss des Kurses führt zur Bachelor – Graduation.

Kapstadt bietet viele Möglichkeiten – und Herausforderungen –, soziale, kulturelle und künstlerische Erfahrungen in einem multikulturellen Umfeld zu sammeln.

*Kairos Eurythmy Training
Centre for Creative Education
PO Box 280, ZA-Plumstead 7801
Tel. +27-21-797 6802
Fax +27-21-797 7095
info@cfce.org
www.cfce.org.zalkairos*

SPRACHE

Erkennen – Mitempfinden – Heilen *Sprachtherapeutische Fortbildung*

für Sprachgestalter, Ärzte und Therapeuten.
Das Gespräch zwischen Lunge und Herz. Auf der Suche nach Rhythmus und Gleichgewicht

vom 16. 06. (20.00) bis 18. 06. (12.00 Uhr) am
Ärztseminar (Krankenpflegeschule) DE-
Filderstadt/Bonlanden Barbara Denjean-
von Stryk, Sprach – und Atemtherapeutin
Stuttgart. Dr. Hendrik Vogler, Praktischer
Arzt, Dortmund. Barbara Taubenreuther,
dipl. Kunsttherapeutin, Filderstadt. Die
Fortbildung ist vom BVAKT anerkannt.

*Infos und Tagungsunterlagen bei:
Barbara Denjean-von Stryk
Einkornstr. 23, DE-70188 Stuttgart*

MUSIK

Musikalisch-eurythmische Arbeit zum Klavierwerk Josef Matthias Hauers 8./9. Dezember 2006

mit Johannes Greiner und Werner Barfod

*Verantwortlich:
Michael Kurtz
michael.kurtz@goetheanum.ch*

BUCHBESPRECHUNGEN

Ein Weg zu vertieftem Musikhören

Musik erfahren – Sich selbst finden

Roswitha Venus. OLMS Verlag, Hildesheim 2005. 173 S. mit zahlreichen Notenbeispielen im Text und Tonbeispielen auf 2 CDs. Gebunden. ISBN 3-487-12885-3, EUR 24,90

Michael Walter, DE-Hallwang

Musik – die Sprache, die jeder Mensch in jedem Lande versteht. Die Sprache, welche Menschen und Kulturen seit Jahrhunderten verbindet.

Musikhören – das, was wir alle machen, weil es uns trifft, weil es uns emotionell anspricht. Braucht es da einen eigenen Weg, einen Weg zu vertieftem Musikhören?

Das neue Buch der erfahrenen Musikpädagogin Roswitha Venus aus Göttingen ist ein Musikbuch der besonderen Art, indem es zu einem vertieften Verständnis der Musik führt. Aber auf welche Weise?

Der Weg von Roswitha Venus, erstmals schriftlich in Buchform festgehalten, geht da noch etwas weiter. Die von der Autorin seit Jahrzehnten überaus erfolgreich praktizierte Methode des Musikhörens basiert unmittelbar auf Goethes Naturanschauung. Hier wird in konsequenter Weise ein Weg beschrieben, wie ihn jeder musikinteressierte Laie wie auch jeder Musiker und jeder Fachmann gehen kann.

In übersichtlicher Weise werden in diesem Buch zu Beginn konkrete Übungen zur unbefangenen Wahrnehmung melodischer, harmonischer und rhythmischer Phänomene beschrieben. Dann geht es um das vielfältige Zusammenwirken dieser drei Elemente in musikalischen Kunstwerken.

Nirgendwo wird belehrt, doziert, es wird auch nicht *über* die Phänomene gesprochen, sondern *aus* ihnen heraus der konkrete Weg gewiesen. Die Menschen, die einmal die

besondere Gelegenheit hatten, an einem der zahlreichen Hörstudienkurse von Roswitha Venus an den vielen Orten ihres Wirkens teilzunehmen, wissen, wovon ich spreche.

Das besondere soziale Geschehen, das sich bei den Kursen jeweils zeigte und entwickelte, war zugleich auch das Ergebnis des gemeinsamen Musikhörens. Das kann notabene freilich nur geahnt werden, wenn man das Buch studiert. Erstaunlich aber trotzdem, wie deutlich es möglich war, diesen Weg in das Buch zu stellen. Eine Fülle von übersichtlich zu Papier gebrachten Notenbeispielen helfen dabei, ins Konkrete zu kommen.

Wem es nicht möglich ist, die Beispiele singend oder instrumental zum Erklingen zu bringen, findet als Hilfe alle angeführten Notenbeispiele auf zwei beigefügten CDs vor. Abweichend von anderen Wegen wird hier ein ganzheitliches Musikerleben angestrebt, bei dem Denken und Fühlen gleichermaßen beteiligt ist. Das Denken verliert sich dabei nicht in intellektuell-theoretischer Analyse, das Fühlen nicht in unbewusstem Schwelgen und Schwärmen.

Durch das Lesen und Studieren dieses Werkes kann sich jeder in musikalischer Hinsicht beschenkt und bereichert fühlen. Wer den dargestellten Weg mit Hilfe dieses Buches übend nachvollzieht, hat die Möglichkeit, darüber hinaus etwas von den vielfältigen Beziehungen zwischen der Musik und dem Menschen, also zwischen der Musik und sich selber zu erfahren.

Ein Weg zu vertieftem Musikhören – wer das Buch nur überfliegt, wird vielleicht den großen Wurf, die kosmische Schau, eine ergebnisorientierte Zusammenfassung vermissen. Aber vielleicht gerade deswegen eine stille Herausforderung für einen neuen Umgang mit der Musik. Die Musik, also *die* Sprache, welche Menschen und Kulturen auch in der Zukunft verbinden will.

Elisabeth Göbel, DE-Göttingen

Musikbessene werden dieses außergewöhnliche Buch erst einmal wie einen spannenden Roman lesen, einschließlich der Notenschrift, da die vielen Musikbeispiele zu den einzelnen Phänomenen das volle Interesse wecken können. Diese Art zu Lesen ist jedoch keineswegs im Sinne der Autorin – im Gegensatz zu den normalen Schriftstellern. Nein, hier soll man so langsam wie möglich voranschreiten. Lange möge das Ohr auf dem einzelnen Klanggebilde – am besten dem selbstgespielten – ruhen und alle inneren Bewegungen mögen sich erfüllend in einem nachvollziehen. Für Nicht-Instrumentalisten kann man die von Roswitha Venus eingespielten CDs benutzen. Unabhängig vom Gefallen oder Missfallen, wie Goethe es, vorbildlich für uns, an der Pflanze betätigte und Entwicklungs- und Gestaltbildungsvorgänge auf sich wirken ließ, mögen auch wir uns von den Phänomenen der Musik erzählen lassen, wie es sich da entfaltet, zusammenzieht, sich gestaltet und wieder vergeht.

Finden sich all diese Wachstums- und Vergehensprozesse nicht auch im Menschen wieder, auf den verschiedensten Gebieten?

Roswitha Venus ist es ein tiefes Lebensanliegen, im besinnlichen Erlauschen diese Prozesse in der Musik und in sich selbst aufzusuchen und dadurch bewusst zu machen – nicht etwa losgelöst von ihrer musikalischen Umgebung, sondern zu erfahren, wie sich die einzelnen Elemente im jeweils verschiedenen Umfeld der Musikwerke ausnehmen, d.h. wie unterschiedlich beispielsweise ein punktiertes Gebilde mit seiner Stauung in verschiedenen Zusammenhängen wirkt. Wir können dabei erinnert werden, wie unterschiedlich sich auch Stauungen und die darauf folgenden Beschleunigungen in menschlichen Lebensläufen ausnehmen, wenn sie sich beispielsweise mehr in Bereichen des Denkens, des Fühlens oder des Wollens abspielen. So lernen wir im Verinnerlichen Ur Tendenzen in den verschie-

densten Ausprägungen kennen, sei es im Leben, sei es in der Musik, als Spuren des Ich.

Wie ist nun dieses Buch aufgebaut? Da uns alles Melodiöse bewusstseinsmäßig am zugänglichsten ist, beginnt es mit den *melodischen Phänomenen*. Wir lernen an einfachen Beispielen Sprießendes und Strebendes oder Spreitendes und Zusammenziehendes, Kreisendes und In-sich-Ruhendes, aber auch Davoneilendes und Vergehendes bewusst wahrzunehmen. Die Wirkungen spüren wir alle, aber nehmen wir uns auch die Zeit, ihnen genügende Aufmerksamkeit zu widmen? In zuwendenden, hinweisenden Worten werden wir durch Roswitha Venus zum verweilenden Lauschen aufgefordert, um uns die Wirkungskräfte differenziert zu erschliessen.

Als ein wesentliches Element der Melodie werden als nächstes die *Intervalle* vorgenommen – und wie mannigfaltig erscheint uns jedes in seiner Wirkung je nach der Stellung in seinem speziellen musikalischen Zusammenhang – schon allein in den verschiedenen Stilepochen, in den unterschiedlichen Sätzen eines Werkes usw. Wir erfahren die allseitigen Facetten und Möglichkeiten eines jeden Intervalles.

Richtungweisend sind Musikbeispiele so angeordnet, dass wir einen stufenweisen Weg begehen können, seien wir auch noch so «ungebildet» auf diesem Gebiet. Ja, vielleicht ist es sogar vorteilhaft, durch theoretisches Wissen «unverbildet» zu sein und dadurch spontan erleben zu lernen?

Nach den Intervallstudien kommen folgerichtig die *harmonischen Phänomene* an die Reihe. Bei ihnen spüren wir, dass wir mit den Ruhe- und Spannungsklängen stark im Gefühl angesprochen werden, wobei das bewusste Wahrnehmen dieser Klangqualitäten im musikalischen Verlauf schon schwieriger ist als im melodischen Bereich. Aber durch die behutsamen, systematischen Schritte, durch das Hören von Grundakkorden mit den Umkehrungen in Dur und Moll, mit den Schweb- und Strebeklängen

mit eindrücklichen Beispielen, vom Lied über Bach hin zur Klassik und Romantik – bis zu deren Gestaltbildungen, lernen wir immer besser zu differenzieren, so auch bei den moderneren Musikstücken.

Sehr spannend wird es nun bei den *rhythmischen Phänomenen* mit den anregenden Beispielen für schreitende, pulsierende, fließende und atmende Rhythmen. Hier nun folgen die schon anfangs erwähnten punktierten Gebilde mit ihren verschiedenen Kämpfen um Ausgeglichenheit der polaren Kräfte von Überdehnung und Gerafftheit. Angefügt erscheinen nun die *Synkopen* mit ihrer stauenden, und daher wachmachenden Wirkung, die häufig eine Steigerung der Spannung erzeugt.

Nun können uns die einleuchtenden Beispiele für die *Taktarten* erfreuen. Dabei kommt für uns ein ganz neues Element ins Spiel: nämlich die Taktwellen. Sie sind, in Ergänzung zum gewohnten statischen Erfühlen des Taktes im Knochengerüst, die dynamische Komponente des Takterlebens. Dies ist bewährtermaßen eine wunderbare Bereicherung für das eigene Empfinden. Die Taktwellen lassen sich, sowohl bei den Seminaren von Roswitha Venus als auch im Unterricht in Schulen etc., durch das Bewegen von den verschiedenen Bögen, ob mit Armschwingungen oder durch seitliches Laufen, ob einmal nach rechts und dann nach links sich bewegend durchfühlen – kurz, es lassen sich vor allem die Schwere-Leichte-Qualitäten innerhalb eines Taktes, aber auch die Anzahl der Takte als Strukturelement erleben, indem man durch Richtungswechsel der Bögen das Musikstück in Teile gliedert (z.B. 1. Teil Bögen nach rechts, 2. Teil nach links, dann Armbewegungen usw.) Das erzeugt viel Freude beim Erfassen der Ganzheit eines Stückes, worauf sich alle anderen Elemente dann aufbauen lassen.

Nach dem Phänomen des *Auftaktes* mit seinen munteren und getragenen Musikbeispielen werden wir in den Bereich des Unhörbaren geführt: zur *Pause* und bis hin

zum letzten Ausatmen in eine andere Welt – beim Verklingen der Kunst der Fuge. Hierbei wird der Zusammenhang von Musik und Schicksal existenziell.

Dieses Buch ist aus einer jahrzehntelangen Kursarbeit entstanden. Bei vollem Einsatz ihrer Persönlichkeit nahm sich Roswitha Venus dabei selbst ganz zurück und verbreitete eine helle Stimmung der Offenheit, in der sich die Kursteilnehmer für die Wunder der Musik begeisterten und frei ihre Eindrücke äußern konnten. Im Gespräch zwischen dem intensiven Klavierspiel der Pianistin Roswitha Venus und den von ihr auf liebevolle Weise hervorgelockten Beiträgen der Teilnehmer – etwa wie «Hat diese Stelle gar keine Wachheiten?» «Nein, sie ist mehr träumend!» «Oder sind wir dabei sogar fast schlafend?» –, entstand das Kunstwerk im neuen Licht, von innen erleuchtet.

Es war für mich in diesen Seminaren eine ideale Situation, mit einer so motivierten Gruppe Eurythmie zu machen und es wurde schnell möglich – trotz mancher Unbeholfenheiten – in differenzierte, tiefergehende Gestaltungsfragen vorzudringen. – Aus meiner Erfahrung kann diese goetheanistische Methode des Musikhörens sowohl für den Musik- als auch für den Eurythmieunterricht eine große Hilfe und eine sehr gute Grundlage für die Verlebendigung und für die exakte Fantasie sein – nicht zuletzt für das eigene Gestalten!

Das absichtlich auf die ausschließliche Erfahrung der Grundphänomene ausgerichtete Buch schließt mit zwei Darstellungen des Zusammenwirkens der drei Grundphänomene (187, 188). Dies ist, so die Autorin, als Ausblick auf den nächsten Übungsschritt zur Gestaltbildung zu verstehen. Da können wir also noch selbständig aktiv werden, was nötig wäre, um zu einer gültigen Interpretation zu gelangen. Dazu haben wir aber die besten Voraussetzungen durch das übende Element des vertieften In-sich-Aufnehmens der verschiedenen Ausprägungen der einzelnen Phänomene in ihrem Zusam-

menwirken, um daraus allmählich die Ganzheit zu erfassen.

Diesem Buch ist zu wünschen, dass es weite Beachtung findet, denn es ist ein echter Beitrag für die Zukunft unseres Kunstimpulses, für den wir sehr danken können.

Rosemaria Bock

Gestalt – Bewegung – Eurythmie

Studien zur Menschenkunde des Eurythmieunterrichts mit 20 Farbdrucken und vielen Zeichnungen. Pädagogische Forschungsstelle beim Bund der Freien Waldorfschulen Wagenburgstraße 6, DE-70184 Stuttgart. Stuttgart 2005, ISBN 3-927286-42-7, EUR 20,-

Elisabeth Göbel, DE-Göttingen

Das Buch trifft genau die Problemlage, in der sich die Eurythmie in der heutigen allgemeinen Kultursituation befindet. Freilassend bietet es Hilfestellungen vor allem für Unterrichtende, die sich so mancher Frage stellen müssen. Obwohl die Zeitsituation seit Bestehen der Eurythmie allgemein spirituell weitaus offener geworden ist, wird das wirklich Neue des Kunstimpulses Rudolf Steiners, zumindest in der Öffentlichkeit, noch sehr selten wahrgenommen, geschweige denn verstanden. Man sucht in der heutigen Kunstszene mit allen Mitteln nach Neuem, und sucht es in der Entfremdung – evtl. ist dies ja ein nötiger Durchgang – Verfremdung beispielsweise durch Technisierung oder Emotionalisierung, teils um mit der Kunst das platte Diesseits zu umgehen, teils um «unter die Haut» und damit tiefer ins Körperliche zu dringen, selbst bei spirituell gemeinten Darstellungen.

Doch besser verständlich wird das Neue des Kulturimpulses Steiners für Menschen, die sich zu künstlerischen Kursen einfinden, sei es zum Malen, Plastizieren oder zur Eurythmie, wenn diese so angelegt sind,

dass eigene Erfahrungen gemacht und eingebracht werden dürfen. Dabei kann das Neue als ein Gegenteil der Entfremdung erlebt werden: nämlich als Selbstfindung im Vertrautwerden mit all den umgebenden Farb- und Formqualitäten, Gestalt- und Bewegungsprozessen. Und so wird das Erleben der Umgebung zur Eigenerfahrung, also nicht zur Entfremdung, sondern immer mehr zu einem Bei-sich-zu-Hause-Sein, zu einer Vermenschlichung. Hier können die Ausführungen Rosemaria Bocks zu vielen neuen Aufgabenstellungen anregen.

Die Eurythmie hat, wie wir alle wissen, einen Sonderstatus. Z.B. wird kein Fach in der Waldorfschule ob seines Nutzens so hinterfragt, wie die Eurythmie. Wenn der Schüler, nachdem er seine Bequemlichkeit überwunden hat, nicht die Freude an der lebendig sinnvollen Bewegung vermittelt bekommt, gerät er in viel größere Zweifel als gegenüber den übrigen künstlerischen Tätigkeiten.

Deshalb ist er auf das Erlebnis eines gedankendurchdrungenen Hintergrundes angewiesen, das er bis in seine Leiblichkeit hinein spüren kann. Wenn dieses Erleben sogar noch inhaltlich mit dem Stoff eines Themas aus dem Hauptunterricht korrespondiert, wird er sich mit den eurythmischen Bewegungen gern identifizieren. Das stellt nun an den Eurythmielehrer besonders hohe Anforderungen. Denn alle anderen Künste haben seit Urzeiten eine Entwicklung hinter sich, die man zu kennen meint. Aber die Eurythmie – hat sie diese? – Wo kommt sie eigentlich her? – Was ist sie?

In diese Fragestimmung ist das Buch, eine Sammlung von zehn Aufsätzen, hineingestellt, die mit dem Thema «Gestalt – Bewegung – Eurythmie» einen inneren Zusammenhang erkennen lassen, in dem in schöner Weise das Sinnvolle aufglänzt. Schon nach den ersten Seiten kann man, die Ausführungen nacherlebend, in seiner im Moment erzeugten «Lichtsäule» (GA 277a) erfühlen lernen, wie alle erdenklichen Säu-

len seit Urzeiten, aus sämtlichen Kulturepochen: keltische, germanische, ägyptische, griechische, romanische und die des Goetheanums (s. unten), je nach der eigenen Gerichtetheit und Möglichkeit, in seiner eigenen Lichtsäule schlummern. Sie ist die menschenbildende Kraft, die Himmel und Erde verbindet. Eindrucksvolle Darstellungen aus der bildenden Kunst vergangener Zeiten schaffen die Bezüge. So auch das mythologische Bild der Schlange, wie sie in der Menschheitsentwicklung auf dem Boden kriechend, die erdgebundene Weisheit verkörpert, und durch das Aufgerichtetwerden an der Lichtsäule sich zur freien Bewegungsfähigkeit als sanfte S-Schwingung in unsere Wirbelsäule verwandelt. Wir werden von der Verführung im Paradies über Moses' Verwandlungskraft der Schlange zu einem aufrechten Stab zu dem griechischen, göttlichen Urarzt Hypokrates, über die Bernwardsäule in Hildesheim zur Merkursäule des ersten Goetheanums durch anschauliche Bebilderungen und Schilderungen geführt. Und schon nach den ersten Kapiteln dieses Buches hat man das Gefühl: Die Eurythmie scheint ja eigentlich die älteste Kunstart der Menschheitsevolution zu sein, die in der aktuellen Ausübung Ursprung und Entwicklung – bis heute – in sich hat, und zwar in der eigenen Gestalt! Damit verwurzelt die Autorin die Eurythmie nicht nur im Menschen, sondern auch in seiner gesamten Evolution. Dies ist ganz schlicht an Phänomenen geschildert und oft auch nur zwischen den Zeilen zu lesen.

Durch Abbildungen von Höhlenmalereien aus vorhistorischer Zeit lässt uns Rosemaria Bock göttliche Schöpfungsprinzipien erkennen, urbildhafte Formen und Bewegungen, die in neuer Weise in der Eurythmie wieder aufleben. «Die physische Gestalt des Menschen wird Instrument der neuen Kunst.» – Sehr eindrucksvoll sind die Ausführungen über die bewegte Sprache als bildhafte Sprachimaginationen aus Tansania, Mexiko und Europa und wie daraus zu

erleben ist, dass die Sprachentstehung eine Art «Ur-Eurythmie» gewesen sein muss, und wie auch das Hörenkönnen mit dem ganzen Menschen diesen selbst geformt hat und ihn sich entsprechend bewegen lässt. – Gegen Schluss lässt Rosemaria Bock durch die freie eurythmische Raumbewegung alles Symbolische sich im Erfühlen der Zeichen als Bewegungsspuren in echtes künstlerisches Tätigsein umwandeln. – Im allerletzten Kapitel wird der große Heilimpuls der Eurythmie besprochen, in dem praktische Übungen zur Pflege der Geschicklichkeit geschildert werden, damit der Leib zum Instrument der Seele gedeihen kann. Überall merkt man dem Buch die jahrzehntelange Erfahrung der Autorin an, die sie als Eurythmielehrerin an der Schule und als Ausbilderin zum Eurythmie-Pädagogen gewonnen hat.

So gibt uns das Buch einen reichen Schatz von geistigen Zusammenhängen, aus deren Hintergründen die Eurythmisten zu einem bewussteren Ergreifen ihrer künstlerischen Mittel gelangen können. Individuell verarbeitet können so auch Schüler, sei es in Laienkursen, sei es in der Ausbildung oder im Schulunterricht, zu einem eigenständigen Arbeiten angeregt werden. Das Buch ist ein echter Wegbereiter zu einer Antwort auf die Frage: «Was ist eigentlich Eurythmie?»

Mir ergibt sich als innerer Zusammenhang dieser Aufsatzsammlung auch (von der Autorin sympathischer Weise sicher nicht beabsichtigt) ein individuell eurythmischer Weg, der am Anfang mehr ein Geist-Erinnern und in der Mitte, z.B. im Kapitel über das Erfühlen der Gleichgewichtswirkungen, ein eurythmisches Geist-Besinnen ist. Gegen Ende, wo durch Raumbewegungen Kräftewirkungen statt Symbolen und wo im Erüben der Farbqualitäten innere Entwicklungsschritte aufgezeigt werden, scheint mir ein eurythmisches Geist-Erschauen in die Wege geleitet zu werden. Dabei kommt mir ein Ausspruch von Manfred Schmidt-Brabant in den Sinn, den er in

Bezug auf die Hochschularbeit tat: «je individueller der Weg, desto objektiver!» Es ist spannend, darüber nachzudenken.

Dem Buch darf große Verbreitung gewünscht werden!

Elisabeth Göbel
Eurythmie im ersten Jahrsiebt
Ein Lebenselixier in unserer Zeit

Menschenkundliche Begründungen und praktische Beispiele. Verlag Freies Geistesleben 2005, 272 Seiten mit farbigen Abbildungen, ISBN 3-7725-1868-0, EUR 24,-/CHF 38,60

Astrid Prokofieff, CH-Dornach

Wer Elisabeth Göbel in ihrer eurythmischen Tätigkeit erleben durfte, findet diese in wunderbarer Weise in diesem Buch gespiegelt. Es strahlt Freude aus: Freude an der Welt des Kindes im ersten Jahrsiebt, Freude an der Bewegungskunst der Eurythmie, Freude am pädagogischen von der Menschenkunde Rudolf Steiners getragenen Tun.

Feinsinnig und von Humor durchzogen lesen sich die Kapitel flüssig und in einer Sprache, die vom Umgang mit Poesie zeugt. Es ist gelungen, in schriftlicher Form etwas so Lebendig-Bewegtes wie die Eurythmie-stunde im Kindergarten oder auch der ersten Klasse der Schule zu schildern und zugleich die Hintergründe aufzuzeigen, die aus der Beobachtung der Kinder und der Wirkung der Eurythmie auf sie erfahrbar werden.

Der Inhalt und Aufbau des Buches ist wie ein Bildteppich gewoben. Praktische Beispiele (Verse, Geschichten und Übungen mit Angaben für Bewegungsgestaltung und musikalische Begleitung) verweben sich künstlerisch mit dem eurythmischen Auftrag, das Wesen des Kindes durch die Lautgebärden, von Stimmungen und Bildern getragen, in den Erdenraum hereinzugelei-

ten und die Geschicklichkeit des Leibes zu üben. Der Stundenaufbau, eingebettet in den Jahreskreislauf (Teil 1 «Betrachtungen zum Beginn des Jahres»), wird an Hand von Beispielen entwickelt, seine Varianten methodisch-didaktisch beleuchtet und dem Eurythmisten als Anregungen zu eigener schöpferischer Gestaltung ans Herz gelegt. Es schwingt immer ein Ton liebevoller, ernst-heiterer Ermutigung mit, der tiefes Vertrauen zu den schaffenden und heilenden Bildekräften der Eurythmie gibt. Die Kunst der Eurythmie und der Pädagogik fließen hier zusammen, vertieft durch Gesichtspunkte aus der Anthroposophie.

In dem Buche wird ein Arbeitsweg beschrieben, der durch alle vier Jahreszeiten führt, die jeweiligen pädagogischen Ziele formuliert und sie eurythmisch gestaltet aus den Naturstimmungen, den verschiedenen Tätigkeiten des Menschen, den Begegnungen mit Mensch und Tier, den Elementarwesen, dem Erleben der Aussen- und Innenwelt des Menschen. Sorgfältig werden die zu pflegenden Bereiche z.B. der sieben Lebensprozesse des Ätherleibes und ihre Bedeutung für die Arbeit mit den Kindern an Hand der Frühlingstuden geschildert. In den heiteren Sommergeschichten leben die erfrischenden und ernährenden Kräfte der Laute, für Kinder wie Eurythmisten gleichermaßen erfahrbar und mit sprühender Phantasie überaus anregend. Die Regsamkeit der Sinne (12-Sinneslehre Rudolf Steiners) wird geweckt in den Beispielen für den Herbst. Weitere Herbst-, Advent- und Winterstunden vertiefen die innere Erlebniswelt der sich einwohnenden Persönlichkeit (Ich) des Kindes, beleuchtet durch die Entwicklungsstufen, die sich im Gehen, Sprechen und Denken ausdrücken. Hier werden moralische Kräfte gepflegt, die als Bilder oder im rhythmischen Atem der Bewegungen ihre stärkende Wirkung durch die Pubertät bis ins Erwachsenenalter haben können. – Aus den Erfahrungen der 45-jährigen Unterrichtstätigkeit von Frau Göbel wird

deutlich, welche Lebenshilfe für den individuellen Lebensweg des Kindes durch die kurzen Eurythmiestunden im Kleinkindalter gegeben werden können.

In reger Zusammenarbeit mit Eltern und Erziehern im Kindergarten und Schule (Kapitel «Einige praktische Erläuterungen», Teil 1) lassen sich die Kindheitskräfte bei den häufig hindernden und kränkenden Wirkungen der gegenwärtigen Zivilisation dennoch stärken und entfalten, sowie die Arbeitssituation des Eurythmisten erleichtern. Einfühlungsvermögen, Verständnis und humorvolle Beharrlichkeit vermittelt uns die Autorin so wie eine tiefe Treue zur Eurythmie als «Herzstück einer Volkspädagogik», die Rudolf Steiner als Heilungsimpuls für unsere Gegenwart gab. (S. 154).

Den zweiten Teil des Buches bildet eine reiche Vielfalt an Stundenbeispielen mit Bewegungsvorschlägen, die Phantasie des Eurythmisten anregend, sowie Gedichte aus eigener Feder oder dem reichen Schatz unserer grossen Vorbilder Hedwig Diestel und Marianne Garff (Kapitel «Meine Begegnungen mit H. Diestel und M. Garff») und pädagogischen Hinweisen, inklusive drei Märchen für die 1. Klasse. Hier findet der Anfänger eine Fülle, die ihm den Einstieg in dieses Fach gewiss gelingen lassen und Wegzehrung für viele Jahre.

Wie Kinder die Welt sehen, eröffnet sich dem Leser durch die zahlreichen farbigen Kinderzeichnungen die durch manchen Texthinweis beleuchtet werden.

Dieses schöne Buch, vom Verlag Freies Geistesleben sorgfältig ediert, enthält wahrlich ein «Lebenselixier unserer Zeit». Es wird nicht nur für Eurythmisten im Kindergarten als Anregung und Schulung dienen, sondern mag auch allen die Eurythmie ausübenden Menschen zur erfrischenden Vertiefung dieser Kunst empfohlen sein.

Truus Geraets Die Heilende Wirkung der Eurythmie

*Lebenskunst weltweit praktiziert –
in verschiedenen Kulturen*

Alexander Höhne, CH-Basel

Der Schriftsteller Jean Paul (1763-1825) hat einmal gesagt, dass Bücher eigentlich dickere Briefe an Freunde seien. Das trifft sicher nicht auf jedes Buch zu, ich denke aber beim Buch von Truus Geraets: «Die Heilende Wirkung der Eurythmie» ist das der Fall. Denn Truus möchte aus ihrer reichen Lebenserfahrung mit rund 45 Jahren Praxis in Eurythmie und Heileurythmie für Freunde dieser Arbeits- und Lebensfelder berichten und Wesentliches weiter geben.

Beim Lesen ihrer Texte taucht man dann auch in scheinbar ganz unterschiedliche Themen ein, wie etwa: «Die innere Berufung des ‚Heilers‘», «Das soziale Element der Eurythmie», oder «Der Mut zum Leben», um nur die ersten drei Kapitelüberschriften von sechzehn zu nennen. Das ist allerdings keine Willkür, sondern spiegelt gerade die reiche Lebensfülle, Erfahrung und vielfältige Arbeit, die Truus auszeichnet. Ihre Biografie führte sie dabei in drei Kontinente und in verschiedene Kulturen.

Der Text bietet vielfältige Anregungen zum Nachempfinden, Mitvollziehen und auch wichtige Hinweise für die therapeutische Praxis. Diese Hinweise sind im Text oft besonders hervorgehoben und deshalb leicht wieder zu finden.

Truus scheut sich nicht, eigene und auch ungewöhnliche Wege zu gehen, die zum Beispiel in Pädagogik und Therapie nicht nur auf das Repertoire der Waldorfpädagogik und Heileurythmie zurückgreifen, sondern – in Übereinstimmung mit den jeweils Verantwortlichen – auch auf andere Formen. Hierzu Truus Geraets selber: «Die ‚Festhalte-Therapie‘ verlangt grosse Über-

zeugungskraft und Liebeskräfte von den Eltern. Es heisst nämlich, sich zunächst gegen den Willen des Kindes zu stellen. Gerade dann ist es wichtig, sobald sich das Kind unbändig benimmt und auf nichts mehr hören will.»

Auf ihren vielen Reisen und in ihrer Arbeitspraxis ist Truus mit vielerlei Gründen konfrontiert worden, warum Kinder – oder Eltern – sich ungewöhnlich benehmen. In der Regel liegen seelische oder körperliche Traumata zugrunde. Scheinbare Verhaltensstörungen lassen sich dann nur therapieren, wenn man bereit ist, tief in die Seele und das Leben der betreffenden Menschen hineinzuschauen. Das braucht Mut.

Den Mut und die Inspiration für ihre Arbeit gewinnt Truus durch Meditation, Gebet und das Studium der Schriften Rudolf Steiners. Aber auch andere Weisheitslehrer sowie grosse Therapeuten sind anregend für ihre Arbeit. Darüber schreibt sie immer wieder.

Die künstlerische Arbeit bekommt auf dem Hintergrund der Anstrengungen im Bereich der Therapie und Heilung einen ganz eigenen Charakter. Sie ist ein Ort des Lebens und der Erfahrung, der ganz frei sein kann von allen traumatischen Bedingungen der Existenz. Dadurch kann das künstlerische Arbeiten auch die therapeutische Arbeit hervorragend unterstützen.

Obwohl Truus im Künstlerischen wie im Therapeutischen alle Elemente der Eurythmie aufgreift, hat die Arbeit mit den Lauten doch einen besonderen Stellenwert bekommen. Diesen zeigt das Buch durch ganzseitige Zeichnungen, in denen Truus den Lauten nachspürt und zeichnerisch bestimmte, je eigene Qualitäten zu erfassen sucht. Ihr geht es dabei, wie sie mir im Gespräch mitteilte, nicht etwa um Künstlerisches an sich. Vielmehr sind es Arbeitsskizzen, die sowohl ihr selber als auch anderen dienen können, sich bestimmte Kräfte, die in den Lauten liegen, zu veranschaulichen. Mit diesen Zeichnungen zeigt sich auch etwas aus der Werkstatt ihrer Kurse, in denen sie Menschen an das

persönliche Erleben heranführt und dabei die Gestaltungskräfte des Künstlerischen oder Therapeutischen berücksichtigt.

Truus hat sowohl Kurse für Kinder als auch für Eltern gegeben. Sie gibt Fortbildungen für Eurythmie- und Heileurythmie-Praktizierende. Von dieser Fülle sprechen auch die Kapitel ihres Buches.

Die vielen, lohnenswerten Anregungen zum selbständigen Weiterdenken und Anwenden machen dieses Werk mehr zu einem Arbeitsbuch als zu einer Bettlektüre. Es ist ein Buch aus der Praxis für die Praxis. Dass sie dabei nicht ganz falsch liegt, wird auch dadurch deutlich, dass sowohl Werner Barfod (Leiter der Sektion für Redende und Musizierende Künste) als auch Christof Wiechert (Leiter der Pädagogischen Sektion) das Buch nur empfehlen können.

Besser, als nur das Buch zu lesen, ist es sicher, wenn man Gelegenheit hat, Truus einmal selber zu begegnen. Ihre Lebensfreude, ihr Lebensmut und ihre reiche Erfahrung, gerade auch im Umgang mit Menschen in schwierigen oder beklemmenden Lebenssituationen, machen Freude und sind ansteckend.

Truus Geraets: Die Heilende Wirkung der Eurythmie – Lebenskunst weltweit praktiziert. Diametro Verlag Arlesheim (CH), 2005. Zu bestellen unter geraets@tiscali.ch. ISBN 3-033-00633-7. Preis EUR 39,-/CHF 59,- über den Buchhandel oder frei Haus.

Hans Reipert **Eurythmisten im Gespräch** **1952 – 1958**

Sophia-Imme Atwood-Reipert, CH-Dornach

Nun ist es gelungen!

Die *Eurythmische Korrespondenz* von Hans Reipert ist im *Otanes-Verlag, Berlin*, erschienen.

Was war das für ein Augenblick nach dem Krieg mit Bomben, Trümmern, Flucht, Armut und Anthroposophie-Verbot, als man in eine Waldorfschule gehen und Eurythmie machen durfte! Nach einem furchtbaren «geistigen Winter» wurde jedes Samenkorn der Anthroposophie und Eurythmie mit großem Ernst und Enthusiasmus aufgegriffen und gepflegt. Die überall verstreuten Eurythmisten suchten einander. Aus dieser Situation heraus faßte mein Vater 1952 den Entschluß, die Eurythmisten schriftlich und mündlich ins Gespräch zu bringen.

Da mein Vater zu den ersten männlichen Eurythmisten gehörte, kannte er alle Kolleginnen und Kollegen. Er erhielt Beiträge von Lory Maier-Smits, Annemarie Dubach-Donath, Erna van Deventer-Wolfram u.a. Man kann mit Bewunderung davor stehen, mit welchem Verantwortungsbewußtsein diese Eurythmisten über die Eurythmie sprachen. In ihren Beiträgen befinden sich fundamentale Aussagen über die Eurythmie.

Da mein Vater ein sehr ernster Anthroposoph war, findet man in seinen Ausführungen eine sehr tiefe erkenntnismäßige Durcharbeitung der Eurythmie.

Verschiedene Eurythmisten, die pädagogisch und als Heileurythmisten tätig waren, sprechen über ihre Arbeit, ihre Probleme und geben einander Ratschläge.

Die *Eurythmische Korrespondenz* ist somit ein Vorläufer des *Rundbriefes der Sektion für Redende und Musizierende Künste* in der lebendigen Form des Gespräches.

Wer die Wurzeln der Eurythmie zur Blüte bringen will, der findet Kostbarkeiten in diesem Buch.

Hans Reipert: Eurythmisten im Gespräch, 1952–1958. Otones-Verlag Berlin, 320 S, EUR 11,50 / CHF 21,-. ISBN 3-931370-70-4

Rudolf Steiner Eurythmy as Visible Speech

GA 279. *Übersetzt ins Englische von Alan Stott, Coralee Schmandt und Maren Stott, mit einer Einleitung, einem begleitenden Teil bestehend aus 57 Anmerkungen u. Exkursen und 5 weiteren Anhängen. Anastasi Ltd, Weobley 2005. ISBN 0-9541048-8-9. Gebundene Taschenbuchausgabe mit über 150 Illustrationen. 384 Seiten. £ 30 (als Sonderangebot £ 26). enquiries@anastasiltd.co.uk*

Christopher Cooper

Die dritte und verbesserte Auflage von Rudolf Steiners Vortragzyklus vom Sommer 1924 ist eine völlig neue Übersetzung, 50 Jahre nach der Revision der Übersetzung ins Englische aus dem Jahre 1931. Man hat das Gefühl, ein altes Meisterwerk sei verjüngt wiedererstanden. In dieser Bearbeitung fallen unbeholfene Ausdrücke, fragwürdige Betonungen und gelegentliche Übersetzungsfehler weg, was diese Ausgabe ganz passend in das neue Jahrhundert hineinstellt. Eine weitere wichtige Neuheit ist der beträchtliche Teil von Schlussbemerkungen, Quellenmaterial und Artikeln, die Aufklärung vermitteln über die englische Sprache, und wie Eurythmie deren Feinheiten und Besonderheiten sichtbar machen kann. Der Übersetzer und Verfasser Alan Stott und sein Team von Eurythmie-Mitarbeitern verdienen ein grosses Lob, dieses reichhaltige Material für die englisch-sprechende Welt zugänglich zu machen. Überdies werden alle, die in anderen Sprachen arbeiten, viel Anregung finden für eine Auseinandersetzung mit dem Kulturleben unserer Zeit.

Obwohl die 15 Vorträge den Kern dieses Buches bilden, sind sie umrahmt von einer ausführlichen Einleitung «What is Eurythmy?» von Alan Stott, sowie 130 Seiten von Notizen, die ausgewählte Bemerkungen des Vortragenden beleuchten. Die Anhänge enthalten eine gewichtige Untersuchung von

Annelies Davidson «Eurythmy and the English Language» ergänzt durch Barbara Beedham; Reg Down fügt eine Anregung hinzu über die eurythmische Seelengeste «Hoffnung», für die es keine Eurythmiefigur von Steiner gibt. Dieses wertvolle Material war bis jetzt nicht leicht zugänglich. Eine gutes Verzeichnis der Vorträge ist in dieser hervorragenden Ausgabe inbegriffen.

In dem einleitenden Vortrag greift Steiner die Tradition auf, dass Gott die Welt erschafft, indem er die Laute des ganzen Alphabets gestaltet. Erhabene geistige Wesen teilen sich mit durch ein «sprechendes Singen, ein singendes Sprechen» [22. Dez. 1920]. Die Logos-Tradition war den frühen Mysterienstätten wohlbekannt, die (wie Stott bemerkt) gleichzeitig Kirche, Schule und Kunstzentren waren. Eurythmie in der paradiesischen Menschheit in unbewusster Weise anwesend, lebte weiter in den Tempelgebräuchen, das heisst, im meditativen Leben, das nicht nur in alten Tempeltänzen zum Ausdruck kam. Wie Steiner betont, war Eurythmie immer schon anwesend und wurde wiedergeboren als eine neue Kunst. «Wir versuchen abzutrotzen dem Ahriman diese Eurythmie» [9. Jan. 1915].

Steiner spielt auf die Vorbereitung an für diese, in der modernen Zeit geborenen Kunst. Er sagt über den berühmten Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts Herman Grimm, dass «[e]s ist etwas wie eine innere Eurythmie in der Art, wie Herman Grimm das Leben hat nehmen wollen. So wie er die wunderbare Verwandlungsfähigkeit hatte...» [7. 10 1914]. Diesen Hinweis aufgreifend, geht Stott anderen führenden Denkern der englischsprechenden Welt nach. Steiners eigene Logos-Philosophie gipfelt unter anderen Dingen in dem Bau des Goetheanums: «[D]as Goetheanum war musikalisch, ... das Goetheanum war eurythmisch» [23. Feb. 1924]. Hier war im modernen Europa das wahre Haus des Wortes. Es wird darauf hingewiesen, dass

Eurythmie weder eine bloss intellektuelle Angelegenheit noch ein neuer Tanzstil ist. Eurythmie ist eine Sprache, eine praktische Philosophie, ja praktische Anthroposophie.

Da Steiners Vorträge den meisten Lesern bekannt sein dürften (die zusätzlichen Vorträge, welche in der deutschen Ausgabe und der früheren Übersetzung enthalten waren, erscheinen nun vollständig) betrachten wir nur den Teil der «Notes to the Lectures» und die ausführlichen Untersuchungen. Der Verfasser gibt einen Ausblick auf die vielen Geister, die durch Jahrhunderte in dem johannäischen Strom gewirkt haben als Zeugen des lebendigen Wortes. Von Johannes, Paulus und Augustinus, über viele Dichter und Schriftsteller – Goethe, Blake, Wordsworth, Coleridge, Tolkien, und so fort – wird unsere Aufmerksamkeit auch auf wichtige moderne literarische Kritiker wie J. Middleton Murry und G. Wilson Knight. Wir lesen über T.S. Eliots Anerkennung von Steiner als dem geistigen Führer unserer Zeit und werden gewiesen auf die unabhängige Theologin Margaret Barker, die in überzeugender Weise aufzeigt, dass das Christentum eine bewusste Fortsetzung ist von dem, was in Salomons Tempel lebte. Eine erstaunliche Parallele findet sich bei Paulus (2 Kor. 3:3), dass «ihr ein Brief Christi seid... geschrieben nicht mit Tinte, sondern mit dem Geiste des lebendigen Gottes, nicht auf steinerne Tafeln, sondern auf fleischerne Tafeln [des Herzens]». Steiner führt dies weiter in seinem Grundstein-Spruch, der «in die Herzen der Mitglieder gelegt wurde». Früher sprach er in Dornach (7. 10 1914) «dass der Mensch wirklich ein Zwischenglied ist zwischen den kosmischen Buchstaben, den kosmischen Lauten und dem, was wir gebrauchen in den menschlichen Lauten und Buchstaben in unseren Dichtungen. Eine neue Kunst wird entstehen in der Eurythmie. Diese Kunst ist für jeden Menschen.»

Bewunderer von Shakespeare werden die weit ausholenden, tief interessanten und

herausfordernden Betrachtungen über unseren grössten dramatischen Dichter geniessen. Stott nähert sich dem Rätsel des «Sohnes eines Metzgers, einem Analphabeten, der Tochter, die Analphabetin bleibt, nach dessen Tode weder Buch, noch Manuskript, noch irgendetwas, das an sein literarisches Können erinnert, zu Tage kam in der ganzen Umgebung der bücherlosen Stadt Stratford». Es ist angemessen zu fragen: Erforschte Steiner die Frage nach «Wer führte die Feder?» welche die Werke des Bardens erschuf? Er zog es vor, wie wir wissen, sich auf den künstlerischen Wert der Dramen zu konzentrieren mit der Bemerkung (12. 5 1910): «Kein Menschliches war fremd dem Genius, der hinter den Shakespeare'schen Stücken steht.» Anfangend mit einer Art Selbsterziehung erhebt sich Shakespeare zur höchsten Geistigkeit. Mit einer Bemerkung über «die Stratford Industrie... also eine Erfindung gegen das Ende des 18. Jahrhunderts erkannt», weist der Verfasser darauf hin, dass die Frage der Autorenschaft sich vergleichen lässt mit der Frage nach dem inspirierten Ursprung der Evangelien, dass heisst, den Mysterientraditionen, die natürlich weiterleben in dem Rosenkreuzerstrom, welchem Shakespeare höchstwahrscheinlich angehörte.

Die obige Zusammenfassung dieser Endbetrachtungen geben einen Eindruck von der Gründlichkeit sowie auch den umfassenden Nachforschungen, die Alan Stott diesem Abschnitt des begleitenden Teiles («A Companion») zu Grunde legte. Andere Abschnitte des begleitenden Teiles sind Bemerkungen über den Tanz (die Übereinstimmungen und die Gegensätze zwischen Tanz und Eurythmie werden erforscht), über den Kehlkopf, über Darwinismus, und vor allem über das Alphabet selbst, wo Owen Barfields Erkenntnisse einen Höhepunkt bilden.

In den Ausführungen über englische Eurythmie drückt Annelies Davidson ihre Dankbarkeit aus gegenüber einer der gros-

sen Eurythmistinnen des 20. Jahrhunderts, Marguerite Lundgren, die es ihren Studenten ermöglichte eine intime Beziehung zu der englischen Sprache zu entwickeln. Marguerite vermochte zu zeigen, wie Englisch ein Träger sein kann für das Erhabenste wie auch für das Drollige und Absurde. Die Sprache ist geschmeidig fließend und zugleich muskulös, archaisch, doch modern, tiefgründig und auch spielerisch leicht, abstrakt und doch wesentlich lebensvoll. Ihre besondere Beweglichkeit, hat sie zu dem Hauptträger für elektronische Kommunikation gemacht. Davidson führt uns in die Einzelheiten, in die Welt der Vokale und Konsonanten und steuert uns geschickt durch das schwierige Gebiet der Grossen Vokalverschiebung und die Feinheiten der englischen Diphthonge. Nur mit dem gedruckten Text zu arbeiten, ohne dass etwas für das Ohr ertönt, verlangt grosse Konzentration. Doch werden es diejenigen, die sich dieser Mühe unterziehen, höchst wertvoll finden. Davidson lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf ein wichtiges Bild für das Wesen der englischen Sprache, von Marie Steiner der Eurythmistin Marie Savitch gegeben (es wird angenommen, dass es von Dr. Steiner selbst stammt): «Blitze in die Erde, oben auf der Welle sein.» Dieser Hinweis bezieht sich letzten Endes auf das dreidimensionale Kreuz; du bist in dir selbst und gleichzeitig in deiner Umwelt. Es lohnt sich, diese wertvolle Stelle (S. 360f.), die wirklich die praktische Grundlage der Eurythmie zusammenfasst, sorgfältig zu studieren.

Barbara Beedham, die auch mit Marguerite Lundgren arbeitete, ergänzt diese Ausführungen, indem sie sich insbesondere befasst mit dem Konsonanten «r», unter anderem wie das «r» die angrenzenden Vokale beeinflusst; abschliessend beschreibt sie kurz die rhythmische Gestaltung von Blakes «The Tyger». Ein Anhang von Eva Froböse gibt einen kurzen Überblick, wie Eurythmie zuerst nach England kam (beginnend im Mai 1914); sie

erwähnt auch einige Berichte über Steiners Anweisungen.

Für den Autoren dieser Besprechung sind zwei der besten Entdeckungen des Verfassers beinahe vergessene Artikel von Owen Barfield, der eine erschienen als der erste Artikel in der ersten Nummer der Zeitschrift *Anthroposophical Quarterly* (Frühling 1956), «Israel and the Michael Impulse». Barfield «findet es beinahe unmöglich, den Segen den Jakob[-Israel] empfangen» nicht in Verbindung zu bringen mit dem göttlich-menschlichen Alphabet. Er gibt damit den Schlüssel zu dem Wesenskern der Eurythmie. Der zweite Artikel über «The Art of Eurythmy» (*The Golden Blade* 1954) bestätigt, dass «Eurythmie nicht gedacht werden darf als eine Wiedergabe dessen, was Musik oder Worte auf eine andere Weise ausdrücken... sie gestaltet gänzlich neu». Solche Einblicke, und vor allem die Denkart, die sie hervorbringt, sind ein herrliches Vermächtnis für Eurythmisten in aller Welt.

Dieser grossartige Vortragszyklus und sein neuer Begleiter (sich anschliessend an eine ähnlich organisierte Studienausgabe von *Eurythmy as Visible Singing*, beim Verleger, wie auch von eurythmie.wm@ukonline.co.uk erhältlich) wird der Eurythmie sicherlich helfen, immer weitere Kreise zu erreichen. Kunstliebhaber, einige vielleicht entmutigt durch gewisse Entwicklungen und Auseinandersetzungen, werden diese Gedankenherausfordernden Bände begrüßen. Angesichts der heute weit verbreiteten Tendenz zur Simplifikation können sie voll und ganz empfohlen werden. Oft geistreich und humorvoll, befürwortet der Vortragende dringend – und seine Interpreten bestätigen es – den Weg der Erfahrung, in Anerkennung vieler Dichter, Künstler und Freunde, denen man unterwegs begegnet. Das zusätzliche Material (so sagt es der Name) hat das Ziel ein bereichernder Begleiter zu sein – andere Interpreten mögen nun angeregt werden, ihre eigenen Anmerkungen beizusteuern. Eurythmie braucht viele neuen Freunde, die

erkennen, wie sich das Geistige durch die beseelte Bewegung offenbaren kann, das heisst, die erkennen können, was sie in der heutigen Welt zu tun haben. Schon 1919 bemerkt Steiner (25. Aug. 1919. GA 294): «dass die Menschen nicht mehr zuhören können, und in unserem Zeitalter immer weniger dazu fähig sein werden, ausser, die Kraft des [aktiven] Zuhörens werde wiedererweckt durch die Eurythmie.»

Wilfried Hammacher:
Die Grundelemente der Sprachgestaltung und Schauspielkunst nach Rudolf Steiner

(2005, 896 S., Fr. 64.- /EUR 39.-, Verlag am Goetheanum)

Reiner Marcks

Wilfried Hammacher legt in den «Grundelementen» ein so umfangreiches Werk vor, dass man ihm in der gebotenen Kürze einer Rezension eigentlich nicht gerecht werden kann. Den methodischen Weg, den er seit über 40 Jahren als Schauspieler, Regisseur und Schulleiter praktiziert hat (Nachwort), fasst er im 1. Kapitel auf nur 8 Seiten als Quintessenz zusammen: ausgehend vom seelischen Erlebnis an einem dichterischen Text («Denken») führt der zweite Schritt zum Gebärdenstudium («Wollen»), aus dem sich als drittes die sprachliche Gestaltung («Fühlen») erhebt. Das ganze Buch entfaltet sich dann auf 450 Seiten in zweimal 7 Kapiteln «durchkomponiert». Der 1. Teil entwickelt die o.g. «*Methodik der Praxis*»: von der Erlebnissuche über die Gebärde zur Sprache – und enthält weitere Kapitel zur Bühnenarbeit: Farbe, Regie und das Verhältnis zwischen eurythmischer und schauspielerischer Gebärde.

Am Anfang wird die Improvisation geschildert, Ideen- und Lautempfindung werden gegenüber gestellt an dem Beispiel «Über allen Gipfeln...». Nachdem die Laut-

empfindungen für alle Laute des Alphabets beschrieben sind, folgt eine schöne Zusammenfassung (S. 67) der Stimmungsfolge in dem Beispielgedicht. Auch in dem Kapitel zur Gebärde wird weit ausgeholt und es werden vor der *gestischen* Lautempfindung (11. Vortrag des Dram. Kurs) die «Raumgesetze» aus dem 9. Vortr. einbezogen, bevor eine wichtige Begriffsklärung zu den sog. «Grundgebärden» folgt (S. 102). Das folgende Kapitel zur Sprache bringt schwerpunktmäßig den Kanon aller Sprachübungen; daneben erscheinen mir die Metren, Reime und Strophenformen zu kurz behandelt – und die Frage entsteht, ob denn wirklich alles in einem Buch erwähnt werden muss. Nicht einfach erlebe ich auch, wenn z.B. der Hexameter an drei verschiedenen Stellen (S. 112, 121, 179) behandelt wird, sodass – ähnlich auch bei den «6 Offenbarungen» (S. 79, 106) – auseinander gerissen erscheint, was zusammenbleiben könnte. Gut erscheint mir, wie Hammacher in diesem Kapitel entwickelt, dass man einen Weg vom Erleben der Sprache als solcher zum physiologischen Bewußtwerden der Sprechwerkzeuge gehen kann. Nach Ausführungen über Kostüm- und Beleuchtungsfarben (mit 13 S. Zitaten aus Goethes Farbenlehre) schildert Hammacher im Regie-Kapitel an «Maria Stuart» alle Fragen der Lautstimmungen einzelner Rollen, der Szenen und des Stückablaufes, was durch das Beispiel sehr anschaulich wird. Den 1. Teil abschließend werden die Unterschiede von eurythmischer und mimischer Geste sowie die Gemeinsamkeiten der Methodik in beiden Künsten behandelt.

Alles wird fast ausschließlich in (z.T. seitenlangen) Zitaten aus den dafür relevanten Vorträgen Steiners zusammengetragen, wobei Hammacher sich meist nur auf knappe Überleitungen und wenige eigene Ausführungen beschränkt. So entsteht der Eindruck einer umfassenden Sammlung, eines riesigen Kompendiums, was oft den Wunsch weckt, die Zitate in ihrem Zusammenhang

im Original aufzusuchen.

Im 2. Teil «*Betrachtung der Praxis*», dessen Kapitel inhaltl. mit dem ersten korrespondieren, verstärkt sich dieser Eindruck: Wie in einem Museum, wo viele *bedeutende* Gemälde zusammengetragen sind, so findet man dort geisteswissenschaftl. Hintergründe zum Sprachorganismus, Steiners Ausführungen über Bild- und Glanzfarben und über Farben der Aura (Kapitel über Farbe), und – wiederum zentral – über den Genius der Sprache, Volksgeister und Sprachgeister. Dabei ist es erhellend, in diesem Kapitel auch Hammachers Betrachtung über den kompositorischen Aufbau von Steiners Dram. Kurs zu lesen, hat er doch selbst diesen Aufbau für die Schilderung seiner Methode gänzlich auseinander genommen und die Zitate in eine andere, eigene Folge gestellt.

Wo Hammacher selbst zu erleben ist, das sind seine Studien zum 7. Bild der «Pforte der Einweihung»: das «will... als ein Versuch angesehen werden, neue Versuche poetischer Bewußtseinsbildung anzuregen.» – Das letzte Kapitel bringt dann eine Betrachtung des «Dram. Kurses im zeitgenössischen Umfeld: Stanislawski, Brecht, Artaud, Strassberg, Cechov», wobei Hammacher auch hier vor allem die Genannten in Auszügen auf über 20 Seiten selber zu Wort kommen lässt und sich nur auf eine 1 1/2-seitige eigene Ausführung beschränkt, in der er die verschiedenen Ansätze vergleicht (S. 423 f.). Vor einer abschließenden Rückbesinnung auf das Hauptanliegen des Buches, die «Wege des Sprachgenius» zu beschreiben, beendet Hammacher dieses Kapitel mit einer mehrseitigen vernichtenden Kritik des Regietheaters im 20. Jh.

Der 2. Band (nicht einzeln erhältlich) versammelt auf über 400 S. viele Textbeispiele, um alle Anregungen direkt im eigenen Üben zu erproben – wie Hammacher es sich wünscht. Eine Sammlung, die für die in Sprachgestaltung Ausgebildeten vieles Bekannte in einem Buch versammelt – aber

auch weniger Bekanntes und Seltenes bringt. Allerdings entstanden hier für mich einige Irritationen, wenn die Kapitel «Ritornell» und «Ghasel» Beispiele bieten, die nicht dem entsprechen, was ein Lexikon der Poetik darunter versteht, wenn ein Gedicht von N. Sachs nicht vollständig abgedruckt ist (S. 295), oder «Die Brille» von Morgenstern nicht in der Fassung erscheint, die in der Quellenangabe genannt ist. Sonst sind die beiden Bände sehr ansprechend und mit großer Sorgfalt gestaltet und der erste mit einem interessanten Anhang ausgestattet.

Das ganze Werk macht auf mich den Eindruck eines Titanen: von überwältigendem Ausmaß und in ausschließlichem Bezug zum Urgrund – wie bei den Titanen der Mythologie. – Es gibt nicht viel Literatur zur Sprachgestaltung; insofern kann man nur begrüßen, dass hier ein alter Meister mit einer umfassenden Darstellung seinen Beitrag zu diesem Gebiet gibt. Und ich möchte dem Buch wünschen, dass viele Kollegen es als Anregung für eine vertiefte oder erneute Beschäftigung mit den Quellen der Sprach- und Bühnenkunst nehmen, die Steiner vor über 80 Jahren impulsiert hat – aber auch als Aufforderung, seine Anregungen für die Gegenwart aufzuarbeiten und in Auseinandersetzung mit den seither entwickelten Fortschritten der nichtanthroposophischen Welt weiter zu führen. Das kann nach meiner Einschätzung ein Weg in die Zukunft sein.

VERÖFFENTLICHUNGEN

Rosemaria Bock

Studien zur Menschenkunde des Eurythmieunterrichts

Drei Hauptthemen:

Der Raum und der menschliche physische Leib in seiner Beziehung zu Eurythmie. Vom Lehrplan der Eurythmie in der Waldorfschule. Der Tierkreis und die menschliche Gestalt.

139 Seiten. Preis EUR 15,- zuzügl. Porto

Zu bestellen bei: *Rosemaria Bock*

Robert Bosch Str. 101, DE-70192 Stuttgart

Tel. +49-711-2 57 96 91

Fax: +49-711-2 53 54 80

Erweiterung zu der Schrift «Ätherisches Streichen»

Sie umfasst nun die Kapitel:

- Ätherisches Streichen – Die Geigenhaltung zwischen Licht und Schwere
- Vibrato und Glissando
- Die Geige und ihre Beziehung zu Weltgegensätzen
- Ätherische Lebensstrom-Bildekräfte
- Raumschaffende Tierkreis-Bildekräfte
- Elementarwesen und Tonbildung

Magnus Schlichtig

Harmonica Mundi

Tel./Fax +49-7954-97 01 67

Neuerscheinungen

aus dem Otanes-Verlag

Gedichtesammlung für den Eurythmieunterricht

Diese Gedichtesammlung beinhaltet ca. 360 für die Laut-Eurythmie ausgesuchte und erprobte Gedichte in vier Bänden. An der Zusammenstellung haben sich eine ganze Reihe von EurythmielehrerInnen beteiligt, die

über eine langjährige Unterrichtserfahrung verfügen. In Zusammenarbeit mit der Norddeutschen Eurythmielehrer-Fortbildung.

Bd 1, Kl. 1 bis 4, ISBN 3-931370-77-1

Bd 2, Kl. 5 bis 8, ISBN 3-931370-78-X

Bd 3, Kl. 9 bis 12, ISBN 3-931370-79-8

Bd 4, Balladen und Humoresken,
ISBN 3-931370-80-1

EUR 9,50 je Band

Eine Einspielung der Notensammlung für den Eurythmieunterricht

auf 4 CDs. Mit Arnold Tirzits, Klavier und Margrit Gunkel-Borrmann, Eurythmie

Bd. 1, 1 CD, Klasse 1 – 6,
ISBN 3-931370-60-7

Bd. 2, 1 CD, Klasse 7 und 8,
ISBN 3-931370-61-5

Bd. 3, 1 CD, Klasse 9 und 10,
ISBN 3-931370-62-3

Bd. 4, 1 CD, Klasse 11 und 12,
ISBN 3-931370-63-1

EUR 8,50 pro CD

Gesamt 4 CDs ISBN 3-931370-64-X,
EUR 30,-

Partituren der Notensammlung + CDs

Bd.1, ISBN 3-931370-65-8 EUR 14,70

Bd.2, ISBN 3-931370-66-6 EUR 16,80

Bd.3, ISBN 3-931370-67-4 EUR 16,80

Bd.4, ISBN 3-931370-68-2 EUR 16,80

Gesamt 4 Bände Partituren + 4 CDs
ISBN 3-931370-69-0 EUR 58,00

Arnold Tirzits war lange Jahre Eurythmiebegleiter und Solist an der Berliner Schule für eurythmische Art und Kunst unter Frau Reisinger.

Die Partituren der Notensammlung wurden überarbeitet, Fehler korrigiert und der Notensatz übersichtlicher gestaltet. Sie sind nach wie vor auch einzeln erhältlich.

Neuerscheinungen aus Anlass des 102. Geburtstages von Helene Reisinger, Berliner Schule für eurythhmische Art und Kunst. Schriften aus dem pädagogischen Nachlass:

Gedichte, Märchen und Texte entstanden zur Eurythmie

Die Gänsehirtin am Brunnen / Das Märchen von den drei goldenen Nüssen/ Das Märchen vom blauen Schmetterling/Adventsmärchen/Gedichte/Gedichte zum großen Stern/Gedichte zu besonderen Anlässen/Aphorismen/Referat zur Eurythmietagung
ISBN 3-931370-55-0 EUR 8,20

Spiele für Kinder

Einäuglein, Zweiäuglein und Dreiäuglein
Die Gänsemagd, Baldur, Wovon die Menschen leben
ISBN 3-931370-56-9 EUR 8,00

Schauspiele zur Eurythmie

Amor und Psyche
Spiele zur Zeiten-Wende
ISBN 3-931370-57-7 EUR 9,40

Hans Reipert Eurythmisten im Gespräch, 1952 – 1958

320 S, EUR 11,50 / CHF 21,-
ISBN 3-931370-70-4

*Erhältlich in allen Buchhandlungen oder
direkt über den Verlag:*

*Otanes-Verlag, Berlin
Am Waldhaus 37, D-14129 Berlin
Tel +49-30-8033562, Fax +49-30-80491350
email service@otanes.de, www.otanes.de*

Nach einiger Zeit der Ausarbeitung ist nun die Die Monochordschule des Pythagoras und das Musikalisch-Organische

Die Wiederentdeckung der alt-griechischen Planetenskalen durch Kathleen Schlesinger und die Erweiterung der Tonkunst, versehen mit umfangreicher Dokumentation und Bibliographie.

BlueHill Publishing Zuerich, Den Haag, Melbourne. Preis EUR 32,-/CHF 57,- zuzügl. Versandkosten. Auslieferung: Christoph Killian, Hofmattweg 5, CH-4144 Arlesheim oder Gott-hard Killian, gottharddanae@gmail.com

Neuerscheinung Kompositionen für die Toneurythmie

*«3 Farbtonspiele für Leier-
und Harfenorchester»*

von Volker Dillmann sind im Wega-Verlag / Zeist, Holland, erschienen.

*Die Noten können bezogen werden durch:
Stichting Wega, afdeling Muziekuitgave
Stationslaan 8A, NL-3701 EP Zeist*

Wilfried Hammacher Die Grundelemente der Sprach- gestaltung und Schauspiel- kunst nach Rudolf Steiner in ihrem methodischen Aufbau

Bd. I: 472 S, Bd. II: 424 S. Literaturbeispiele
2005, Abb., Gb, nicht einzeln erhältlich
Verlag am Goetheanum
ISBN 3-7235-1241-0, EUR 39,-/CHF 64,-

Dieser Rundbrief wendet sich an alle ausgebildeten Eurythmisten, alle ausgebildeten Sprachgestalter/Schauspieler, alle Musiker und Figurenspieler, die um die in der Sektion gepflegten Künste und ihre anthroposophischen Quellen bemüht sind.

*Redaktionsschluss
für das Michaeliheft 2006 ist der 15. Juni 2006
für das Osterheft 2007 ist der 15. Februar 2007*

Werner Barfod (Redaktion)
Goetheanum, Rundbrief der SRMK, Postfach, CH-4143 Dornach 1, Fax +41 (0)61 706 42 51,
rundbriefsrnk@goetheanum.ch

ABO-SERVICE

Wochenzeitung «Das Goetheanum», Abo-Service, Postfach, CH-4143 Dornach 1
Tel. +41(0)61 706 44 67, Fax +41 (0)61 706 44 65, abo@dasgoetheanum.ch

ABONNEMENT

Der Rundbrief ist nur als Abo (zwei Ausgaben jährlich) in folgenden Versionen erhältlich:

- Druckfassung deutsch oder englisch CHF 30.00 (ca. EUR 20.00)
- Email-Fassung deutsch oder englisch CHF 15.00 (ca. EUR 10.00)

Bei Bezug einer Druckfassung können Sie eine Email-Fassung kostenlos beziehen.

ZAHLUNGEN und SPENDEN

Sie können gerne einen höheren Betrag überweisen, aber nutzen Sie dazu unseren Einzahlungsschein, das verursacht am wenigsten administrativen Aufwand. Sonst verwenden Sie bitte eine der unten aufgeführten Bankverbindungen oder Ihre Visa- bzw. Mastercard. Vergessen Sie nicht den Vermerk «Rundbrief SRMK» und ihre Kundennummer (auf der Rechnung) anzugeben.

ADRESSÄNDERUNGEN, sowie alle KORRESPONDENZ Ihr Abo betreffend, richten Sie bitte nur an den Abo-Service.

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 & EU: GLS Gemeinschaftsbank, Kto-Nr: 988101, BLZ: 430 609 67
IBAN: DE264 3060 9670 0009 8810 1, BIC: GENODEM1GLS

Niederlande: Postbank NL, Kto-Nr: 73 74 925

Österreich: P.S.K. Wien Kto-Nr: 9 20 72 297, BLZ: 60 000

Nr. 44 · Ostern 2006

*© 2006 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