

The background features abstract, layered shapes in shades of purple and orange. A large, irregular orange shape is positioned in the center, overlapping a larger purple shape. The overall composition is dynamic and modern.

Rundbrief der Sektion für redende und musizierende Künste

Michaeli 2010

VORWORT

Liebe KollegInnen,

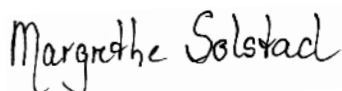
Seit Februar haben Sie sicher verschiedentlich wahrnehmen können, dass am Goetheanum ein notwendiger Prozess der Durcharbeitung aller Bereiche von statten gegangen ist. Jede Wirksamkeit wurde in gemeinsamer Bemühung angeschaut und in Frage gestellt, um zu sehen, einerseits, wo Möglichkeiten der Einsparung vorhanden sind und andererseits die innere Richtung neu zu bestätigen und zu bestimmen. Es ist eine anstrengende Zeit für alle gewesen, besonders aber für die Bühnenkünstler. Die Kunst rentiert sich nicht, sie kostet! Man muss sie wollen und sie finanziell unterstützen. Und trotz einer notwendigen Einsparung im Jahr 2011 von 1.7 Mio. CHF hat das Hochschulkollegium, auf der Grundlage des intensiven Zuarbeitens der Mitarbeiter, sich entschlossen, dass die Mysteriendramen bis 2013 gespielt werden sollen und dass daran gearbeitet werden soll, eine sprachlich/dramatische Arbeit aufzubauen. Das Eurythmie Ensemble wird weiter arbeiten können mit 12 +1 EurythmistInnen.

Das 4.-Jahresabschlusstreffen der Eurythmie-Ausbildungen ist gerade zu Ende. Wieder haben etwa 120 junge Menschen ihr Diplom erhalten. Der Grundsteinsaal hat sich am Nachmittag und Abend gut gefüllt und eine gegenseitige Wahrnehmung und Freude über die Vielseitigkeit des Dargebotenen war spürbar.

Vor nun bald 100 Jahren, 15. August 1910, im Schauspielhaus in München, wurde das erste Mysteriendrama Rudolf Steiners uraufgeführt. Seitdem haben viele Menschen sich intensiv mit den Dramen beschäftigt. Als Darsteller und Regisseur der Dramen wird einem die Vertiefung auf vielen Ebenen nicht nur ermöglicht, sondern auch abverlangt. Die Vertiefung und die Recherchen jedoch schriftlich festzuhalten und zu erweitern auf alles, was zur Entstehungsgeschichte und Grundlage für die Dramen beigetragen hat von 1910 bis heute, ist Wilfried Hammacher in seinem neu erschienenen Buch wunderbar gelungen. Es ist ein Werk von beeindruckender Grösse. Die Arbeit, die dahinter steckt, ist fast unvorstellbar. Ein grosser, tief empfundener Dank soll an dieser Stelle, im Namen der Sektion, an Wilfried Hammacher gerichtet sein. Möge das Buch für viele Menschen eine Inspirationsquelle werden.

Mit herzlichem Gruss,

Ihre



INHALTSVERZEICHNIS

Aktuelles

- Zum 80. Geburtstag von Elisabeth Göbel
(Werner Barfod) 3
- «Ein Leben wie aus einem Guss»
Angela Locher zum 80. Geburtstag.
(Birrethe Arden Hansen) 4
- Abschlusstreffen der
Eurythmie-Ausbildungen
(Johannes Starke, Zürich) 5

Inhaltliche Beiträge

- Johann Wolfgang Ernst – Forscher und
Künstler – zum 100. Geburtstag
(Jürg Schmied) 8
- Das Wachsen der Tonanzahl
(Johannes Greiner) 10
- IAO Metamorphose und der Grundstein-
spruch Rudolf Steiners
(Werner Barfod) 21
- Das Eurythmische Gespräch
Zwischen Bühne und Saal
(Rosemaria Bock) 28
- Das Erscheinen der historischen Studie
von Lasse Wennerschou:
(Felix Wilde) 38

Berichte

- Eurythmeum Zuccoli – Akademie für
Eurythmische Kunst Baselland
(U. Hess, I. Everwijn, F. Grahl) 41
- Im-pulse. eurythmy, Int. Eurythmy Studies
(Andrea Weder) 42
- Eine finnische Studienwoche
(Ulrike Wendt) 44
- Rückblick Komponistensymposium VII
mit Xiaoyong Chen
(Julia Heinzelmann) 46
- Von den Wirkungskräften des Musikali-
schen in der Improvisation
(Verena Zacher Züsli) 47

- Streiflichter zu «Leier und Eurythmie 2009»
(Martin Tobiassen) 49
- Zu Besuch bei dem alten Meister am Fuss
des Berges (Pie-monte)
(Vincent Harry) 52
- Mut und Solidarität – Eurythmie
2. Symposium Sozialeurythmie
(Ephraim Krause) 53
- Neue Entwicklungsschritte an der
Eurythmieschule Nürnberg
(Ingrid Beger) 54

Nachrufe

- Käte Schmidt (13.6.1920 – 17.2.2010)
(Katharina Sonntag) 56

Veranstaltungen der Sektion

- Eurythmie/Sprache/Musik/Figurenspiel .. 57

Ankündigungen

- Eurythmie 61

Buchveröffentlichungen / Buchbesprechungen

- Erika Beltle: «Was die Sprache versteckt
hält – vom Zauber ihrer Kunstmittel»
(Johannes Greiner) 68
- Die Toneurythmieformen
von Rudolf Steiner Stefan Hasler, Felix
Lindenmaier und Margrethe Solstad
(Gia van den Akker) 69
- «Das Atem-Jahr», ein immerwährender
Sprachkalender 71

AKTUELLES

Zum 80. Geburtstag von Elisabeth Göbel

Werner Barfod, CH-Dornach

Die Zeitgenossenschaft in zwei Dritteln des 20. Jahrhunderts, mit ihrem Mut zu individuell-spiritueller Verwirklichung und unermüdlich seelischer Beweglichkeit, lassen uns staunend auf das Leben von Elisabeth Göbel schauen. Sie weiss schon sehr früh, dass sie Eurythmistin werden will, spürt auch den tiefen Wunsch, die Eurythmie als Kunst mit Sozialem zu verbinden. Das bestimmt ihren Weg.

Elisabeth wird 1930 in Berlin geboren in eine anthroposophisch aktive Umgebung und zugleich in die durch die Machtergreifung immer schwieriger werdenden Lebensverhältnisse. Spirituell offen erlebt sie stark die Spannungen, Trennungen, Spaltung zwischen dem Familienleben und der sie umgebenden Welt. Das Motiv der Spaltung, das dann später zum Riss durch Deutschland wird, ist wie eine eigene Wunde, die für sie nach Heilung ruft.

Der Vater fällt 1944 im Krieg, die Mutter flieht 1945 vor den Russen in die Nähe von Stuttgart. In der Waldorfschule mit bedeutenden Lehrerpersönlichkeiten bilden sich Ideale heraus, die immer wieder aufleuchten, Kraft geben. Nach unschätzbaren Erfahrungen in einem Auslandsjahr in England, beginnt sie 1951 mit dem Eurythmiestudium bei Else Klink. 1956 ist das Lebensmotiv so stark, dass sie für das zerrissene Deutschland in der DDR Eurythmiekurse geben will. Sie nimmt alle Entbehrungen und Schwierigkeiten auf sich in der menschenfeindlichen, seelisch leeren, von Todesstimmung erfüllten Umgebung. Elisabeth will ihren Weg mit der Eurythmie für die Menschen gehen. Es werden Grenzüber-

gänge der Abgründigkeit, Schwellenerlebnisse ...

Sie schafft es mit immer wieder interessierten, hilfsbereiten Menschen, sich kämpferisch für die Eurythmie einzusetzen. In ihrem Buch: «Auf der Suche nach Mitteleuropa – eine Lebensweise zwischen West und Ost im 20. Jahrhundert» (Verlag Freies Geistesleben 2008) wird unmittelbar nachvollziehbar, wie mutig und mit welchem Schicksalsvertrauen Elisabeth diesen Kulturkampf führt, wie Eurythmie durch sie im Erleben der Menschen existentiell wird.

Umso konkreter werden dann die Lebensschritte im Westen, ab 1961, unter umgekehrten Vorzeichen zu einem Kampf der Persönlichkeit: «zeige, ob du Kern oder Schale bist!»

Elisabeth ergreift die Aufgaben, die unmittelbar notwendig sind. Ungewollt wird Elisabeth, inzwischen Mutter von zwei Kindern, in Göttingen zur Verantwortlichen für die Kindergartenarbeit. Der Zwiespalt zeigt sich hier bei der Vorbereitung zur Gründung der Waldorfschule 1979 im Sozialen, in der von ihr geforderten Kraft zu vermitteln und auszugleichen. Elisabeth ringt um ein kooperatives Zusammenleben, überall braucht es individuelle Gemeinschaftsformen, die in Entwicklung sind und bleiben wollen.

Mit 45jähriger Unterrichtserfahrung, besonders mit Kindern im ersten Lebensjahrsiebt, unermüdlichen Kursen für Kindergärtnerinnen und Eurythmistinnen, schreibt sie ihre Anregungen zur praktischen Menschenkunde des Kindes, der exakten Phantasie für den Eurythmieunterricht: «Eurythmie im ersten Jahrsiebt, ein Lebenselixier in unserer Zeit». (Verlag Freies Geistesleben 2005).

In den zwei Jahrzehnten vor und nach der Jahrtausendwende sind wir uns regelmässig

in der Hochschularbeit bezüglich der Eurythmie begegnet. Immer engagiert und aktiv spiegelten Elisabeths Lebensmotive sich in ihren Beiträgen: so wie die Verlebendigung der geisteswissenschaftlichen Arbeit durch Kunst – oder das Lebensgefühl, bei aller Initiativkraft, sich wie ein Fremdling zu fühlen, etwas, das offenbar zu diesem Leben dazugehört – oder wie der ständige Kulturkampf um die Eurythmie allgemein und in der Waldorfschule im Speziellen.

Wie kann sich neben dem brutalen Kapitalismus und dem Berechtigungswesen unserer Zeit die spirituelle Aufgabe der Eurythmie in den kommenden Generationen weiterentwickeln? Die älteren Schüler und jungen EurythmistInnen suchen die Quellen der Kunst und ihre sachgemässen Ausdrucksmittel, da braucht es Hilfe. Auf diesem Weg hat Elisabeth sich ein Leben lang eingesetzt. Und kämpft auch noch um die Quellen aus der Anthroposophie in Pädagogik und Kunst!

Alles Gute zum 80. Geburtstag am 1. Mai 2010 und für die folgenden Jahre.

«Ein Leben wie aus einem Guss»

Angela Locher zum 80. Geburtstag.

Birrethe Arden-Hansen, DK-Nykøbing

Als am Himmelfahrtstag Freunde und Schüler von Angela Locher zum Feiern zusammenkamen im schönen Saal der Eurythmieschule in Aesch, entstand durch die erzählten Erinnerungen vieler das Panorama eines ganz der Eurythmie gewidmeten Lebens. Bild nach Bild wurden lebendig – Kindheit und Jugend in Zürich, Ausbildungsjahre bei Helene Reisinger in Berlin, die vielen Bühnenjahre in Dornach, Ausbildungstätigkeit in der DDR und Westberlin,

Fortbildungsarbeit in Dornach, unermüdetlich bis heute. Aus allen Phasen waren Menschen da, von der ältesten Schulfreundin bis zu den jetzigen Fortbildungsschülern. Musik und Eurythmie umrahmten das Fest.

Aus dem Gesamtbild trat ein Mensch hervor, dessen ganze Tätigkeit wie eine einzige gerade Linie erschien: Ein Ringen um die Kunst der Eurythmie in unverbrüchlicher Treue zu dem, was Rudolf Steiner damit intendiert hat. In den großen Bühnenwerken wie in der Weitervermittlung und der Schulung von uns jüngeren Kollegen: immer dasselbe Ausloten und Vertiefen der Angaben und ihre Verwirklichung in die eigene schöpferische Arbeit hinein.

Wer das Glück hatte, in Dornach während der sechziger oder siebziger Jahre die Ausbildung zu machen, konnte jeden Sonntag von den Künstlern der zwei großen Eurythmiegruppen, 50-60 an der Zahl, lernen «worum es ging». Besonders eindrücklich unter den «Grossen» war Angela Locher mit ihren starken, durchplastizierten Lautgestaltungen und Musik, die wie aus ihr, nicht von der Empore erklang. Wie oft saß ich mit der Frage: «Wie macht sie das nur?!»

Die Antwort darauf bekamen wir später, als sie und Dorothea Mier die Aufgabe übernahmen, junge Eurythmisten in einer künstlerischen Fortbildungsarbeit zu schulen. Monatelang täglich z.B. eine Stunde Tierkreis, eine Stunde Luzifer und Ahriman, eine Stunde Takt, Rhythmus, Melos usw. Die Eurythmieformen von Rudolf Steiner in Solis und Gruppen, die schwierigsten Angaben, keine leichten Wege in das, wofür man begabt war. Die alten Eurythmistinnen wurden hinzugezogen, Ilona Schubert, Flossie Leinhas, Marguerite Lundgren u.a. Studienaufführungen im Grundsteinsaal rundeten die Themen ab. Drei Jahre ging es so neben der Bühnenarbeit, dann mussten wir wählen: Angela Locher führte die Arbeit in einer «Bühnenstudienarbeit» mit Gerda Lehn zusammen weiter in rein künstlerische Programme, mit denen wir dann auf

Reisen gingen. Eine reiche Palette von Gedichten von Mittelalter bis Neuzeit und Musiken von Klassik bis Alban Berg und Bela Bartok schulte uns weiter, jetzt in der Zusammenarbeit mit den beiden erfahrenen Künstlerpersönlichkeiten.

Marie Savitch hatte kurz vor ihrem Tod zu mir gesagt: «Die Eurythmie ist in jedem von uns ein roher Edelstein – man muss nur immer wieder eine Seite davon an den Schleifstein halten. Zuletzt funkelt dann die Sonne in einem Diamanten.» In meinem Schicksal wurde Angela Locher dieser Schleifstein. Ihre erste Frage an mich war: «Was arbeiten Sie?» Nur darum ging es die sechs Jahre mit ihr in Dornach, und sie klang weiter durch mein Leben: «Was arbeitest du?» Streng und voller Hingabe an die geliebte Kunst – so steht Angela Locher im Leben derjenigen, für die sie Vorbild und Schleifstein wurde. Wer sie in Freundschaft kennenlernt, erlebt eine wunderbar schlichte humor- und liebevolle Menschlichkeit, und eben: ein Leben wie aus einem Guss.

Mit allen guten Wünschen für die weitere Arbeit!

Abschlusstreffen der Eurythmie-Ausbildungen

Johannes Starke, CH-Zürich

Zum diesjährigen Abschlusstreffen fanden sich die Diplomanden aus 15 Ausbildungsstätten vom 27. Juni bis 1. Juli in Dornach ein. Bereits zum 25. Mal fand es heuer in der erweiterten Form statt. Dabei war die Idee, dass neben den Proben und Kurzaufführungen im Grundsteinsaal auch ein Kursangebot für die AbsolventInnen besteht, sodass sie die Möglichkeit haben, andere DozentInnen oder eurythmische Kapazitäten kennen zu lernen. Dabei war diesmal das Motto:

Eurythmie in verschiedenen Sprachen. Den zentralen Vortrag hielt Hans Paul Fiechter zum Thema «Die Sprache zwischen der Geistnatur des Menschen und der Seelenkultur der Menschen».

An den Nachmittagen und Abenden zeigten jeweils zwei bzw. drei Abschlussklassen in ca. 30 Minuten Ausschnitte aus ihren abendfüllenden Programmen. Wie sie gestaltet waren, hing hauptsächlich von drei Faktoren ab: zum einen von der Klassenstärke, die von über 10 bis 3 Personen variierte, zum anderen von den Eigenheiten einer Ausbildungsstätte und nicht zuletzt von den Möglichkeiten der Studierenden. Dabei gab es sichtliche Unterschiede, doch lag das ganze Treffen auf einem recht hohen Niveau, aus dem einzelne Spitzen herausragten. Auffallend war eine relative grosse Anzahl Herren.

In der Reihenfolge des Programms seien hier die einzelnen Gruppen genannt, ggf. mit einer persönlichen Anmerkung versehen, was aber nicht als einziges Charakteristikum betrachtet werden soll.

Bei der «Eurythmie Witten/Annen im Institut für Waldorfpädagogik» hat mich besonders angesprochen, wie das Hinausgehen aus der Frontalhaltung sowohl bei den moderneren Gedichten wie auch bei der romantischen Musik so ganz natürlich gehandhabt wurde. Das «Eurythmeum Zucoli, Dornach» hatte zu seinen vier Diplomanden drei Studierende des dritten Jahres beigezogen. Die «Akademie für Eurythmische Kunst Baselland» eröffnete mit sieben Damen den ersten Abend. Von beiden «ortsansässigen» Ausbildungen konnte ich am Samstag zuvor jeweils den ganzen Abschluss wahrnehmen, wobei Erstgenannte ein auch in den Stilrichtungen sehr gemischtes Programm darbot, die zweite einen grossen, intensiven Bogen über alles spannte. Das «Eurythmie Paris-Chatou» (zwei Damen, ein Herr) überzeugte mit ausdrucksvollen Gebärden und einer zu jedem Stück speziell kreierten, angemessen schlichten Kostümie-

«Den norske Eurytmihøyskole, Oslo» beschloss den ersten Abend beschwingt und aussagekräftig.

Über den Wochenspruch-Nachmittag folgen später einige Gedanken. Das «London College of Eurythmy» begann den zweiten Abend mit sehr spritzigen, kaum differenzierten Darbietungen. Die «Schule für eurythmische Art und Kunst, Berlin» überzeugte durch Intensität und Zusammenklang, was zu den wohl stärksten Beifallskundgebungen führte, die «Camphill Eurythmy School, Botton Village» durch solide, differenzierte Ausdruckskraft. Der «Fachbereich Eurythmie der Alanus Kunsthochschule, Alfter» bot am nächsten Nachmittag eine dazu extrem konträre Aufführung, wobei für mich die eurythmischen Mittel kaum erkennbar waren. Die «Euritmie Academie Hogeschool Helicon, Den Haag», auch experimentierfreudig, wirkte danach eher wieder klassisch.

Die «Eurythmy West Midlands, Stourbridge» eröffnete den rein «fremdsprachigen» Abend. Eine Dame und vier Herren zeigten im gut gearbeiteten Programm wie bereits einige Gruppen zuvor auch «das beliebteste Stück des Treffens», das Prélude es-moll von Dmitri Schostakowitsch, das sowohl eurythmisch als Gruppe, Duo oder solistisch, wie auch pianistisch sehr unterschiedlich gestaltet wurde. Die «Eurytmilärarutbildningen, Järna» folgte mit einer gut durchdachten Choreographie. Das «Eurythmy Training at Rudolf Steiner College, Fair Oaks USA» bot einen schwungvollen Abschluss des Abends. Den letzten Nachmittag eröffnete die «Finnisch-Estnische Eurythmieausbildung» die sich nebenberuflich über fünf Jahre erstreckt hatte, im Wechsel beidseits der Ostsee. Den Reigen der Abschlussdarbietungen beschloss mit seinen sehr differenzierten Bewegungsströmen das «Eurythmeum Stuttgart».

Eine reiche Palette unterschiedlichster Kurzprogramme sowohl inhaltlicher wie darstellerischer Art hatte sich in einer knap-

pen Woche entfaltet und liess Streiflichter vielfältigen eurythmischen Schaffens aufleuchten. Dazu gab es noch zwei besondere Momente: den Wochenspruch-Nachmittag und den DozentInnenabend.

Zum dritten Mal sind fast alle Ausbildungsstätten dem Aufruf gefolgt, einen Nachmittag mit Wochensprüchen zu gestalten. Margrethe Solstad verglich diese Geistige-Lyrik Rudolf Steiners wiederum mit kammermusikalischen Kunstwerken. Prägnanter lässt sich die Stilrichtung kaum ausdrücken: Transparenz im Wechselspiel der Dynamik, im zusammen oder gegeneinander Schwingen, im Hervortreten und sich Einfügen, im Ineinanderweben der Farben. Diese Sprüche scheinen wohl eine der schwierigsten Aufgaben zu sein, die uns eurythmisch gestellt sind. 16 von ihnen standen auf dem Programm, drei davon doppelt, die Hälfte lag der Jahreszeit entsprechend von Ostern bis Johanni, ein Drittel war auf Englisch, der letzte auf Schwedisch. Der darstellerische Bogen spannte sich von übertrieben dynamisch, über kontinuierlich gleitende Formführung bis hin zu streng frontaler Haltung; bei einigen wurde die Formsprache, bei wenigen die Farben als Gestaltungsmittel erlebbar. Bei den doppelt dargebotenen Sprüchen liegen gewisse Vergleichsmöglichkeiten auf der Hand. So wurde in der 14. Woche¹ das «Betäubende» durch die beiden blauen Gestalten bis in eine Krümmung des Leibes hineingezogen, dagegen in der englischen Version² sich ganz dem Verlieren hingegen. Ein krasser Gegensatz im Gebrauch der Sprache wurde in der Michaelistimmung 26. Woche hör- und sichtbar. Auf eine gestaltete, atmende Sprach- und Formbehandlung³ folgte eine ernüchternd sachliche Reduktion in Hoch- und Tieftönen, sodass der Sprachausdruck unerschwellig emotional tingiert wurde, was sich extrem in der eurythmischen Gestaltung widerspiegelte, betont durch die Kleider mit weitem Glockenrock⁴. Im Nachweihnachtsspruch 39. Woche, dem Gegen-

spruch der 14. Woche von den gleichen Ausbildungsstätten dargestellt, war dann interessant zu erleben, wie sowohl im Deutschen als auch im Englischen der gleiche Glanz durch die Formbehandlung die Grundsteinbühne erfüllte.

Diesmal im «Grossen Saal» und auf den Schluss des Aufführungsmarathons gelegt, gab es wie schon im letzten Jahr auch eine Darbietung der DozentInnen. Den meisten von ihnen ist die Eurythmie seit Kindesbeinen an vertraut, und die älteren haben somit nahezu die letzten zwei Drittel des ersten Eurythmie-Jahrhunderts miterlebt, miterfahren, mitgestaltet und das letzte Drittel mitgeprägt. Viele sind aus der Generation, über die in einem der «Flensburger Hefte» vor mehr als zehn Jahren zu lesen war, dass sie in ihrer Ausbildung nur haben «nachmachen» dürfen (und auch gerne getan haben). Das hatte ja zu einer intensiven Suche in die verschiedenen künstlerischen Extreme geführt, was ein enormes Spannungsfeld zu traditionell Überliefertem aufgebaut hat. Das ist nicht verloren gegangen, oder gar «überwunden», sondern auf dem Weg, in eine neue Bewusstmachung hineingeführt zu werden, wie die Ausbildungen in der unterschiedlichsten Art in den letzten Jahren verstärkt zeigen. Die Aufführung der DozentInnen, mit grösstenteils solistischen und vorwiegend musikalischen Beiträgen machte das, was in jeder/m Einzelnen davon lebt, deutlich.

-
- 1 Witten/Annen
 - 2 London
 - 3 Akademie Aesch
 - 4 Alanus

INHALTLICHE BEITRÄGE

Johann Wolfgang Ernst – Forscher und Künstler zum 100. Geburtstag

Jürg Schmied, CH-

Johann Wolfgang Ernst (14. September 1910 – 20 März 1986) gehörte zum Schülerkreis Marie Steiners. In besonderer, einzigartiger Weise verband er forschersiche und künstlerische Fähigkeiten in Beziehung zur Sprachgestaltung.

An ihm als Künstler im Rezitieren und in schauspielerischen Auftritten erlebte ich eine bewegliche, expressive und adäquate Sprechweise. Es gab nicht eine Sprachgestaltung für alle Texte, sondern ein vielseitiges Instrument für die unterschiedlichen Anforderungen der Dichtung.

Als Forscher erlebte ich in ihm eine Persönlichkeit von grösster geistiger Präsenz, die sich bildete aus lebendigem Interesse und gedanklicher Durchdringung. So brauchte er im Gespräch mit fast jedermann nur wenige Minuten, um auf den wesentlichen Punkt zu kommen, von dem aus es über den Alltag hinaus bedeutend und substanziell wurde.

Vor allem im künstlerischen Unterricht der Sprachgestaltung fühlte man sich wahr – und ernst – genommen. Vorsprechen diente als Wahrnehmungsmöglichkeit des Kunstphänomens, um das Eigene zu entwickeln und zu finden, nicht zu platter Nachahmung. Daraus war bewusst durchdrungene Methode geworden.

Auf sachlichen Gebiet drang er in Bereiche vor, die zu fundamentalen wissenschaftlichen Erkenntnissen führten, z. B. im Bereich der antiken Musik als Kunst des Dichtungssprechens, in der Platonforschung und in zahlreichen philologischen, kulturgeschichtlichen, christologischen und anthroposophischen Themen. Übersetzungen, die ein Neuverständnis schufen, waren das Ergebnis solcher Forschung, etwa die Erschliessung neu entdeckter manichäischer Originalschriften aus dem Koptischen.¹

Ungewohnte Sichtweisen, Durchbrüche, sie machten ihn aber auch zum Unbequemen in anthroposophischen wie in fachwissenschaftlichen Kreisen, weshalb wichtigste Teile seiner Forschung bis heute unbekannt blieben.²

Er selbst beschreibt diese seine Lebensaufgaben in einem unveröffentlichten Interview mit Arfst Wagner kurz vor seinem Tod so:

«Die Frage meiner Berufe ist komplex, obwohl ein und dasselbe *Lebensinteresse* hinter allen steht. Es erwachte ungefähr in meinem 16. Jahre und heisst: *Sprache*. Ich studierte Sprachwissenschaft, weil mich das Phänomen interessierte, dass grossartige antike Sprachen von ihrer Höhe herabsinken konnten, z. B. Latein zum Vulgärlatein, dass dieses aber auch wieder gehoben wurde zum Französisch, Italienisch, Spanisch u. a. Dieses Interesse bedingte auch das kulturgeschichtliche. Dann interessierte mich durch Marie Steiner das Phänomen, dass durch sie die Sprache des Alltags ... verlebendigt, farbig, plastisch, beweglich werden kann. Zum dritten die Frage: Wie macht man das? – Aus diesen drei Interessen, ergänzt durch speziellere, setzen sich auch meine beruflichen Interessen zusammen.

Sie sehen, das ist Wissenschaft, vielmehr Forschung und Kunst bzw. Kunstpädagogik. ... doch hat die pädagogische Aufgabe stets den Primat, weil junge Menschen darauf zählen.»³

Die ihm vom Schicksal gestellte Aufgabe war die von Marie Steiner 1946 gegründete «Aus-

bildungsschule für Sprachgestaltung und dramatische Kunst am Goetheanum», später «Marie Steiner Schule». Dieser Schule unter der Leitung seiner Frau Hertha Louise Ernst-Zuelzer, einer hoch begabten Schülerin Marie Steiners aus dem ersten Schülerkreis ab 1925, blieb J. W. Ernst trotz aller Schwierigkeiten, bedingt durch die Gesellschaftskonflikte um die Nachlassverfügungen Marie Steiners, treu. Ihre Geschichte hier nachzuzeichnen, würde den Rahmen sprengen. 10 Jahre lebte die Schule nach Marie Steiners Tod u.a. in Hannover, Coburg und Malsch in vielfältiger Ausbildungs-, Aufführungs- und Tournee-Tätigkeit, bis die Kräfte erschöpft waren. Über 10 Jahre pflegte Johann Wolfgang Ernst seine erkrankte Ehefrau bis zu ihrem Tod 1974. Die wenige verbleibende Zeit widmete er der Forschung, die in dem unveröffentlichten grossen Manuskript «Platons Philosophie der Dichtung und der Kunst sie zu sprechen, Ms. 1968 – 1973» ihren Niederschlag fand. Mit wenigen Schülern begann er 1975 neu. Ein Wirkenskreis, der eigentlich viel grösser hätte sein müssen. Mit seiner zweiten Frau, Dorothea Ernst-Vaudaux, arbeitete er unterrichtend in Muttenz bei Basel und führte die Forschungen weiter.

Das Bild, das J. W. Ernst im folgenden von Marie Steiner als Künstlerin zeichnet, gibt zugleich einen lebendigen Eindruck seiner eigenen Arbeit und Auffassung.

In einem undatierten Notizheft, wohl Ende der 50-er Jahre, findet sich ein Vortragskonzept von Johann Wolfgang Ernst, ein Zeugnis seines aus direktem Erleben gewonnenen Urteils über die Kunst Marie Steiners. Damit kann zugleich ein knapper Einblick in das zentrale Anliegen der von der Namensgeberin gegründeten «Marie Steiner Schule für Sprachgestaltung und dramatischen Kunst» am Goetheanum gegeben werden. Die Überschrift stammt vom Herausgeber (J. S.).

Marie Steiners Kunstideal

... «Kunst ist andere Art des Erkennens, nämlich so, dass darin Geist nicht im Kopfe, aber real in Erscheinung tritt.

Dadurch (entsteht eine) neue Beziehung zur Religion, aber Kunst ist nicht gleich Religion, Religion nicht gleich Kunst. Jakob ringt mit dem Engel in Erkenntnis und Kunst, und auf andere Weise auch in Religion.

Für wen (also ist) Kunst? – ,Jakob für die ganze Welt.'

Das ist Marie Steiner! Eine Künstlerin, die bewusst unter diesem Gesichtspunkt, der der all-gemeingültige ist, gearbeitet hat: Nie zufrieden, bis nicht Geist unmittelbar gegenwärtig sprechend war in ihrer Kunst und Regie, Kunst nicht als Selbstzweck-Beschäftigung auffassend und auch nie sie einem intellektuellen Zweck unterordnend, sondern immer mit dem Ziele: Kunst als Geistes-Gegenwart, dies in ewigem Streben, nie in abstrakter Vollendung.

In diesem Sinne arbeitet die von ihr gegründete Marie Steiner Schule, die ein Bestandteil der von Rudolf Steiner begründeten Hochschule für Geisteswissenschaft ist, in welcher das Erkennen als eine Kunst, Kunst als eine andere Art des Erkennens, und um des Geistes Gegenwart willen für die Menschheit gepflegt werden möchte.»

Und 1985 gibt J. W. Ernst ein verdichtetes, vermächtnishaftes Bild von Marie Steiner und von seiner Forschung über ihre Kunst der Sprachgestaltung unter dem Titel: «Marie Steiners Sprachgestaltung, ein Lebensbild aus Miterleben» sowie in einem kurz gefassten Aufsatz, worin er ihren Ausruf in einer Probe überliefert: «Das ist das Schöne an der Sprache, dass man alles mit ihr machen kann.»⁴ Das bedeutet: schöpferisch-lebendig im Wort die Seele erklingen, den Geist aussprechen lassen.

Dies nur eine knappe Anregung zur Beschäftigung mit J.W. Ernst und den Grundlagen der Sprachgestaltung.

- 1) Die Erzählung vom Sterben des Mani. Aus dem Koptischen übertragen und rekonstruiert, Basel, 1941.
- 2) Ein knapper Überblick findet sich im Artikel von Jürg Schmied in Bodo v. Plato (Hg.): Anthroposophie im 20. Jahrhundert. Ein Kulturimpuls in biografischen Porträts, Dornach 2003.
- 3) Johann Wolfgang Ernst: Interview mit Arfst Wagner, autobiographisch, Michaeli 1985, unveröffentlicht.
- 4) Aus der Marie Steiner Schule für Sprachgestaltung und dramatische Kunst, Arbeitsmaterialien, Aufsätze, Übersetzungen und Gedichte von J. W. Ernst, Biografisches, Dokumente, zusammengestellt von Jürg Schmied, Manuskript, 2. Fassung, Oktober 2009.

Das Wachsen der Tonanzahl – Von Pentatonik, Heptatonik, Quintenstimmung und anderem

Johannes Greiner, CH-Dornach

Denn, sehen Sie, das Kind bis so gegen das neunte Jahr hin hat, wenn man auch mit Dur- und Mollstimmungen an dasselbe herankommen kann, eigentlich noch nicht ein richtiges Auffassen von Dur- und Mollstimmungen. Das Kind, wenn wir es zur Schule hereinbekommen, kann ja zur Vorbereitung eines Späteren eben empfangen Dur- und Mollstimmungen, aber das Kind hat weder das eine noch das andere. Das Kind lebt noch im wesentlichen – so wenig man es gerne zugeben will – in Quintenstimmungen. Und daher wird man natürlich als Schulbeispiel dasjenige nehmen können, was auch schon Terzen hat; aber will man so recht an das Kind herankommen, so muss man das Musikverständnis von dem Quintenverständnis aus fördern. Das ist es, worauf es ankommt, während man dem Kinde eine grosse Wohltat erweist, wenn man mit Dur- und Mollstimmungen, überhaupt mit dem Verständnis des Terzenzusammenhangs so in jenem Zeitpunkte herankommt, den ich auch sonst bezeichnet habe als nach dem neunten Lebensjahr liegend, wo das Kind wichtige Fragen an uns stellt. Eine der wichtigsten Fragen ist das Drängen nach dem Zusammenleben mit der grossen und der kleinen Terz. Das ist etwas, was um das neunte und zehnte Lebensjahr auftritt, und was man ganz besonders fördern soll. Soweit wir es können nach unserem gegenwärtigen Musikbestande, ist es notwendig, dass man um das zwölfte Lebensjahr versucht, das Oktavenverständnis zu fördern. So wird den Lebensaltern wiederum angepasst sein, was von dieser Seite her an das Kind herangebracht werden muss.» Rudolf Steiner

Ist mit Quintenstimmung wirklich Pentatonik gemeint?

Wenn über den Musikunterricht an Waldorfschulen gesprochen wird, ist immer wieder vom Umgang mit Quintenstimmung und Terzenstimmung die Rede. Dabei wird oft Quintenstimmung mit Pentatonik (Fünftönigkeit) und Terzenstimmung mit Heptatonik (Siebentönigkeit) gleichgesetzt. Diese Gleichsetzung ist durchaus fragwürdig, wenn man an die siebentönigen Tonleitern des Mittelalters (Kirchentonarten) oder der antiken Griechen denkt, die doch wenig von der Innerlichkeit, die für die Terz charakteristisch ist, beinhalten. Vielmehr besitzen sie eher Quint- oder Quartcharakter. So gesehen stehen die Kirchentonarten und die altgriechischen Tonarten, obwohl sie siebentönig sind, zwischen der eindeutig in der Stimmung der Quinte gehaltenen Pentatonik und dem die Stimmung der Terz ausdrückenden Dur und Moll der Neuzeit.

Tonanzahl und grundsätzliche Stimmung hängen zwar zusammen, decken sich aber nicht vollständig. Wie die Veränderung der Tonanzahl in der Geschichte der Musik als Ausdruck der Bewusstseinentwicklung der Menschheit gesehen werden kann, möchte ich hier darstellen.

Daraus ergibt sich, welche Art von Musik für welches Alter des heranwachsenden Menschen zur Erziehung geeignet ist.

Unterscheidung von Tonsystemen und Tonleitern

Die Anzahl der möglichen an Tonhöhe verschiedenen Töne ist theoretisch gesehen unendlich. Goethe sagte in seiner Tonlehre: «*Das Hörbare ist im weitesten Sinne unendlich.*»² Aber nicht alle möglichen Töne werden musikalisch verwendet. Im Gegenteil: erstaunlich wenige werden davon ausgewählt.

Zwei Schritte der Auswahl können unterschieden werden: In einem ersten Schritt werden aus der Unendlichkeit der Töne eine endliche Anzahl ausgewählt. Es sind die Töne, die eine Kultur oder Epoche überhaupt verwendet. Für die abendländische Musik der Neuzeit sind das die durch die zwölf verschiedenen Klaviertasten anschaulich gemachten Töne. Der nach dem zwölften Ton folgende dreizehnte, der Oktavton, ist ähnlich, sozusagen verwandt mit dem ersten. Aufgrund dieser Ähnlichkeit der Töne im Oktavabstand zählt man nur die Töne innerhalb einer Oktave. Diese im Fall des Abendlandes zwölf Töne bilden ein Tonsystem.³ In einem zweiten Schritt werden aus diesen vom Tonsystem umfassten Töne diejenigen ausgewählt, die innerhalb einer konkreten Melodie ertönen sollen. Sie bilden die gesetzmässige Auswahl, die einer bestimmten Melodie zugrunde liegt. Werden sie zusammengefasst, so können sie eine Tonleiter bilden.

Der erste, zum Tonsystem führende Schritt greift aus dem unendlichen Meer der denkbaren Töne eine begrenzte Anzahl heraus und holt sie in den Bereich des Möglichen, bringt sie in die Nähe des Menschen. Der zweite Schritt erst nähert sich der Grenze, die Möglichkeit und wirklich Realisiertes trennt: Er erwählt die Töne, die tatsächlich erklingen sollen, die in der Gesetzmässigkeit der Tonleiter geordnet sind. In diese «Auswahl der Auswahl» greift nun der musizierende Mensch hinein, und – man könnte hier einen dritten Schritt differenzieren – bringt sie zur endgültigen Erscheinung.

Nicht in jeder Zeit sind die Verhältnisse von konkreter Melodie zu Tonleiter und von Tonleiter zu Tonsystem dieselben. Nicht immer kann Tonleiter und Tonsystem auseinander gehalten werden. (Innerhalb der im 20. Jahrhundert auftauchenden Zwölftontechnik beispielsweise wird der Unterschied zwischen Tonsystem und Tonleiter aufgehoben, dem Versuch zuliebe, aus den zwölf Tönen des Tonsystems keine Tonleiter der bevorzugten Töne auszuwählen, sondern alle zwölf möglichst gleich zu behandeln.)

Die Veränderung der Tonsysteme und Tonleitern ist ein Abbild der Entwicklung der menschlichen Empfindungswelt. In diesem Wandel lebt ein grosser Atem. Nicht der Entwicklung der Empfindungswelt einzelner Persönlichkeiten folgt er, sondern dem Wechsel grosser Zeitepochen, die Jahrhunderte, aber auch Jahrtausende umspannen können. Erst im 20. Jahrhundert treten Persönlichkeiten auf, die als einzelne mehr oder weniger ernsthaft und ausdauernd versuchen, den Wandel der Tonordnungen in die eigene Hand zu nehmen.

Ein Überblick über die Entwicklungen der Tonordnungen ist überaus schwer zu gewinnen. Das Hauptproblem sind die fehlenden oder nur spärlich vorhandenen Quellen, insbesondere, was die Zeit vor der Antike betrifft. So ist man gerade im Bezug auf die alte Zeit auf Instrumentenfunde, Instrumentenabbildungen und teilweise ins Mythische weisende Erzählungen angewiesen. Dass hier zahlreiche Irrtumsmöglichkeiten vorliegen, versteht sich. Aus der Schwierigkeit des Quellenmangels heraus sind die meisten Aussagen über Tonsysteme und Tonleitern der alten Kulturen als Hypothese zu werten.

Sehr wertvoll sind die Forschungen der so genannten vergleichenden Musikwissenschaft. Sie hofft, durch den Vergleich von Naturvölkern mit den alten Kulturzuständen der Mensch-

heit Schlüsse ziehen zu können. Sie geht davon aus, dass die Naturvölker Zustände bewahrt haben, die früher einmal für einen grösseren Teil der Menschheit gegolten haben. «...*was uns die Wissenschaft von der Musik fremder Kulturen zeichnet, ist das Schicksal, das u n s geführt hat und führen wird, und der Weg, den wir gegangen sind. Die tausendfältigen Äusserungen menschlichen Lebens, die wie ein buntfarbiger Teppich über alle Erdteile verbreitet sind, die bilden nur Rückstände einer Entwicklung, die unsere eigenen Vorfahren durchgemacht haben. ...Wie die Leinwand des Malers in eine einzige Ebene hinein zaubert, was im Raume hintereinander liegt, so ist in die Karte unserer Gegenwartserde gebannt, was sich unzählbare Menschengeschlechter erobert haben.*»⁴

Geschichtlicher Überblick

In dem komplizierten und unüberschaubaren, aus Quellenmangel oftmals in nahezu undurchdringbares Dunkel gehüllte Gestrüpp der Veränderung der Anzahl der beim Musizieren verwendeten Töne zeigt sich eine grosse Linie, sozusagen der Hauptast:

Aus wenigen Tönen sind immer mehr geworden! Die Anzahl der zum Klingen gebrachten Töne ist Stück für Stück gewachsen!

Die ältesten Funde von Musikinstrumenten (sie werden in die Altsteinzeit datiert) sind Pfeifen, die *nur einen Ton*⁵ hervorbringen können.⁶

Von den alten Zeiten der indischen Musik wird gesagt: Die heiligen Texte der Rigveda wurden zuerst in einer Art akzentuierendem Sprechgesangs auf einem einzigen Ton (Udatta, «der Erhobene») gesungen bzw. rezitiert. Später kam *ein zweiter Ton* dazu (Anudatta, «der nicht Erhobene») und nochmals später *ein dritter Ton* (Svarita, «der Tongewordene»), der zwischen den anderen beiden Tönen vermitteln sollte.⁷

Dreitönig sind viele Reim- und Reigenlieder (z.B. «Ringel, Ringel, Reihe»). Die sich darin ausdrückende Seelenhaltung findet man vom Zeitpunkt des Sprechen-Lernens an und dann auslaufend bis zum Beginn der Schule. Das Erlebnis ist in sich kreisend, noch nicht der Welt zugewandt. Gerade beim Hören von Kindern, die Dreitonmelodien singen, kann dem Erwachsenen bewusst werden, wie andersartig deren Erlebniswelt ist.⁸

Mit dem Schritt zur Hochkultur kommt die Fünftönigkeit

Eine nächste Etappe ist das System mit *fünf Tönen*: die Pentatonik (von griechisch *pénte* «fünf» und *tónos* «Ton»). Sie ist wohl zum ersten Mal zu finden in der Musikkultur der Sumerer in Mesopotamien (3000-2500 v. Chr.), kurz danach oder sogar gleichzeitig bei den Ägyptern.⁹

Die Musik der ägyptischen Kultur scheint vorwiegend auf der Pentatonik beruht zu haben.

Durch den sagenhaften Kaiser Haong-ti soll in China um das Jahr 2697 v.Chr. eine pentatonische Tonfolge begründet worden sein.¹⁰

Es kann als erstaunlich empfunden werden, dass in allen drei Kulturen, in Mesopotamien, Ägypten und China die Pentatonik nahezu zur selben Zeit auftaucht! In seiner Schrift «Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitivenwelt» bezeichnet Werner Danckert den Übergang von der Musik mit vier Tönen zur Fünftonmusik als begleitenden Vorgang des Überschreitens der Schwelle zur Hochkultur: «*Ragt die Fünzfzahl (und mit ihr zusammen die Fünftonmusik in ihren mannigfachen Abwandlungen) nicht nur in Fernost sondern auch an anderen Stellen in die Hochkulturen als konserviertes Überbleibsel hinein, so bleibt die Viertonmusik ... eindeutig vor der Schwelle der Hochkultur zurück. Noch tiefer hinab in urgeschichtliche Zeitenferne führen die älteste «Konsonanzmusik» der weiblichen Kulturlinie: die triad music, das Dreiklangsmelos. Als ihre keimhafte Vorform erhielt sich in eini-*

gen wenigen Rückzugsgebieten der Primitivmelodik die Pendelterz. All die zuletzt genannten Melodieformen sind «älter als die Pentatonik»: das zeigt schon ihre kulturgeographische Lage-
*rung.»*¹¹

Die innere Stimmung der Pentatonik ist noch ähnlich der Dreitonmelodik. Sie hat noch immer das Sphärenbildende, nicht nach aussen sich öffnende. Sie ist aber reicher geworden. Es sind viel mehr Bezüge als zwischen drei Tönen möglich. Während dieselbe Dreitonmelodie auf verschiedenartigste Texte gesungen werden konnte, scheint jetzt die Eigenstimmung einer Melodie wichtiger geworden zu sein. Verschiedene Melodien werden verschiedenen textlichen Aussagen zugeordnet. Das kann man als Ausdruck dafür sehen, dass das Kind nun auch die in der Welt erlebten Ereignisse in gewisse Kategorien einzuordnen gelernt hat; z.B. «das ist schön und angenehm», «das ist gefährlich», «wenn ich das mache, werde ich meine Eltern erfreuen», usw.

Es muss noch angemerkt werden, dass man zwei Arten von pentatonischen Tonleitern unterscheidet: solche mit und solche ohne Halbtöne. Die *halbtonlose Pentatonik* ist die ältere. Das drängende, richtungsgebende Element der Halbtöne ist mit der Siebentönigkeit verbunden. Die *Halbtonpentatonik* nimmt die neue Errungenschaft der Heptatonik, den Halbton, auf, bleibt aber auf dem Gebiet der Tonanzahl auf der Stufe der halbtonlosen Pentatonik stehen. Sie ist also eine Zwischenstufe zwischen der halbtonlosen Pentatonik und der Heptatonik.¹²

Mit dem Erwachen des Denkens kommt die Siebentönigkeit

Ab dem 8.Jh. v.Chr. findet bei den Griechen die Ablösung der Pentatonik durch die Heptatonik, dem System mit *sieben Tönen* statt. Mit der griechischen Kultur wächst die Vorherrschaft der Sieben in der Musik. Nicht nur in der Tonanzahl wirkt die Siebenzahl, sondern auch im formalen Aufbau des, für die olympischen Wettkämpfe wichtigen Kitharodischen Nomos (mit Begleitung der Kithara, der griechischen Leier, vorgetragenen Götterhymnus), der sich in folgende sieben Teile gliedert: 1.Beginn, 2.Nachbeginn, 3.Zuwendung, 4.Nachzuwendung, 5.Nabel, 6.Sieg, 7.Nachwort.

Etwa gleichzeitig mit dem Auftreten der Siebentönigkeit erhält die bis dahin maximal fünfsaitige Leier zwei zusätzliche Saiten und wird dadurch siebensaitig. Der Weg zur Siebensaitigkeit der Leier beinhaltet zwei Schritte: Von drei (die Leier des Hermes, des Erfinders der Leier, soll drei Saiten gehabt haben) zu fünf und von diesen zu sieben. Inwieweit der Impuls zur Fünfsaitigkeit auf den Einfluss der ägyptischen Kultur zurückgeht, ist schwer zu sagen. Der Schritt zu den sieben Saiten ist aus dem Wesen des Griechentums impulsiert. Apollos Kraft und Hilfe wird die Meisterung dieses Schrittes zugeschrieben. Apollo wurde wie keine andere Göttergestalt mit den kulturellen Leistungen des griechischen Volkes in Zusammenhang gebracht. Sein Orakel zu Delphi wog wie kein anderes im Hinblick auf kulturelle Entscheidungen, und das über viele Jahrhunderte hinweg. Der letzte Orakelspruch der delphischen Sybille fällt in die zweite Hälfte des 4.Jh. n.Chr., in die Regierungszeit des Kaisers Julianus.¹³ Apollos Verbindung mit der Siebenzahl ist offensichtlich: Seine Leier hat sieben Töne. Siebenmal umkreisten singende Schwäne die Insel Delos, als Leto, seine Mutter, in den Wehen lag. Er tötete die sieben Kinder der Niobe. In Delphi weissagte die Pythia am siebten Tage des Monats (ursprünglich nur im Monat Bysios, später jeden Monat). Sieben Monate weilte er jährlich im Lande der Hyperboreer.¹⁴ Er soll, nachdem er die dreisaitige Leier des Hermes erhalten, die Saitenzahl auf sieben erweitert haben. Sein Vollstrecker auf irdischem Gebiet war der im Musikwettbewerb auf dem Apollofest in Sparta 676 v.Chr. siegende Terperander: Er fügte der damals fünfsaitigen Leier zwei weitere¹⁵ hinzu.¹⁶

Mit dem Anwachsen von der Fünf- auf die Siebentönigkeit ist automatisch das Hinzutreten eines entscheidenden neuen Elementes verbunden: *Der Halbton*. Er reisst mit seiner Richtung gebenden Kraft das bis anhin in sich geschlossene Gebilde der Pentatonik auf und öffnet es nach aussen. Der Blick ist nicht mehr in der eigenen Bilder- und Phantasiewelt geborgen, er verliert zum ersten Mal die kindliche Unschuld und sieht die äussere Welt.¹⁷

Bezeichnenderweise ist es das griechische Volk (bei dem wie gesagt die Heptatonik zuerst auftrat), innerhalb dessen die Geburt der Philosophie sich vollzieht. Die mythologische Weltklärung weicht einer gedanklich-logischen. Der Zauber der Phantasiewelt beginnt sich langsam zu verflüchtigen. Das Kind ist jetzt schulreif. Die beginnende Emanzipation von den Eltern, die die Schulreife vorbereitet, zeigt sich, ins Geschichtliche projiziert, im Trojanischen Krieg, indem sich das junge griechische Volk von seinen asiatischen Wurzeln befreit.

In Korea wurde der Halbton aus der Palast- und religiösen Musik verbannt, weil er die Seele mit sinnlichen Vorstellungen erfülle, was einer Hauptaufgabe der Musik: leidenschaftliche Erregungen zu besänftigen, entgegenwirkte.¹⁸ Die durch den Halbton bewirkte Öffnung der Seele den sinnlichen Vorstellungen gegenüber stand im Widerspruch zu den religiösen Bestrebungen der Koreaner. Mit dem Bedürfnis nach dem Halbton wird also der Blick für die sinnliche Welt ein neuer. Die grandiosen Früchte dieser neuen Zuwendung zur Welt der Sinne zeigen die griechischen Plastiken. Eine vergleichbar perfekte anatomische Richtigkeit der Menschendarstellungen kennen Kulturen auf der Pentatonik-Stufe nicht (man denke an die noch stilisierten Knie in der altägyptischen, altbabylonischen und archaisch-griechischen Kunst). Eine der berühmtesten Halbtonfolgen findet man am Anfang des «Tristan». Richard Wagner sagt dazu in einem Brief an Mathilde von Wesendonck: «*Sie kennen doch die buddhistische Weltentstehungstheorie: Ein Hauch trübt die Himmelsklarheit, das schwillt an, verdichtet sich, und in undurchdringlicher Massenhaftigkeit steht endlich wieder die ganze Welt vor mir*». ¹⁹ So entdeckt der Mensch die Welt neu, wenn er in die Seelenverfassung kommt, die den Halbton herbeiruft.

Die Zeitenwende brachte eine Wende in der Erlebnisrichtung!

Die mittelalterliche Musik fusst auf den sogenannten Kirchentonarten, die ebenfalls sieben Töne umfassen. Dass der Schritt zwischen Antike und Mittelalter keinen Ausdruck in der Veränderung der Tonanzahl findet, mag zuerst erstaunen. Es ist hier ein anderes Gebiet, auf dem ein Umschwung geschieht, und er ist um vieles gewaltiger, als das irgend eine Veränderung in der Struktur oder Tonanzahl sein könnte: *In der Zeit vor Christus erlebte man die Musik absteigend, d.h. die Tonleiter begann oben und wurde in ihrer Struktur von oben nach unten empfunden, in den ersten Jahrhunderten nach Christus drehte sich das um, man empfand ab jetzt von unten nach oben*. Damit musste sich das gesamte melodische Empfinden ändern. So wirkte das heutige Dur, das, neben Moll und die Kirchentonarten gestellt, das Zuversichtlichste und Strahlendste ist, was wir haben, auf die Griechen der Antike ganz anders: Plato nannte diese Tonart, die damals die lydische hiess und wie gesagt von oben nach unten empfunden wurde, «weichlich» und «schlaff». Man solle sie wegen ihrer Weichlichkeit und Hang zum Müsiggang hervorruhenden Wirkung in einem gesunden Staat meiden.²⁰

Über einen solchen Richtungswechsel im Erleben des Kindes konnte ich keine Untersuchungen finden. Zweimal habe ich es schon erlebt, dass ein Kind (das eine im Vorschulalter, das andere Ende 1. Klasse), das ich aufgefordert habe, zum ersten mal eine Tonleiter zu spielen, diese ganz selbstverständlich von oben anfang. Ich war erstaunt, beginnt für mich doch eine Tonleiter unten, um dann zu steigen. Diese zwei Fälle können natürlich auch Ausnah-

men sein. Falls hier aber tatsächlich auch eine Entsprechung zwischen Kindes- und Menschheitsentwicklung vorliegt, so erscheint alles das Kindeserleben Bezügliche in einem anderen Licht.²¹ Allerdings kann gesagt werden, dass der Einfluss der Erlebnisrichtung auf Siebentonmelodien grösser ist als auf Fünfton- oder gar Dreitonmelodien. Bei letzteren überwiegt das Sphärische, in sich Geschlossene, den Richtungsaspekt.

Die Neuzeit bringt Dur und Moll

Mit dem Beginn der Neuzeit, zur Zeit der Renaissance (ab ca. 1430 n.Chr.) tritt das Geschwisterpaar *Dur und Moll* auf. Spätestens mit der Klassik (ab ca. 1750 n.Chr.) haben sie die Kirchentonarten abgelöst.

Dur ist siebentönig, es unterscheidet sich von den vorhergehenden Kirchentonarten nicht durch die Tonanzahl, sondern durch eine andere Struktur, eine andere Abfolge der Ganz- und Halbton-Schritte und anderes (Leitton, und dadurch starkes Erleben der Oktave; Bedeutsamkeit des Terztones, usw.).

Moll hat nicht wie sein heiterer Bruder *Dur* sieben Töne, *Moll* ist ein neuntöniger Modus. (D. de la Motte: Harmonielehre) Die Aufteilung in drei verschiedene Mollarten kann als Versuch aufgefasst werden, das viel komplexere Gebilde *Moll* dem klaren *Dur* gegenüber zustellen.²²

Von den neun Tönen, die den Tonvorrat von *Moll* bilden, erscheinen im engen Zusammenhang immer nur sieben, die anderen zwei bleiben im Verborgenen. *Tonvorrat und Tonanzahl fallen nicht wie in Dur zusammen*. Im Bezug auf das momentane Erscheinungsbild gleicht *Moll* dem *Dur*: bei beiden treten sieben Töne in Gemeinschaft auf. *Moll* verfügt aber noch über zwei «Reservetöne», die es im gegebenen Fall auch einsetzen kann. (Das mittelalterliche Lydische verfügte übrigens auch über einen «Ersatzton», der als achter Ton in Erscheinung trat, wenn das Tritonusintervall über dem Ton der Finalis vermieden werden sollte.)

Dass *Moll* über mehr Töne verfügt als *Dur*, legt die Vermutung nahe, dass es jünger ist als sein fröhliches Geschwister. Im Barock findet man relativ viele Stück in *Moll*; ganz anders in der Klassik: Auf 32 Klaviersonaten kommen bei Beethoven nur neun in *Moll*. Noch extremere Verhältnisse finden sich bei Mozart. Allerdings sind die *Moll*werke der klassischen Meister durchwegs auf höchster Qualitätsstufe, als ob sie sich nur selten, aber dann mit gesammelter Kraft dem *Moll* zuwendeten. (z.B. Mozart: Symphonie Nr. 40 in d-moll, Klavierkonzerte in d-moll und c-moll; Beethoven: Symphonie Nr. 9 in d-moll, Pathétique, Mondscheinsonate, Sturmsonate, Appassionata, op. 111, usw.) Die eigentliche Herrschaftszeit des *Moll* ist die Romantik, innerhalb der z.B. ein Schubert selbst dem *Dur* einen Glanz von *Moll* verleihen kann. Ohne Zweifel besteht ein Unterschied zwischen dem *Moll*, das man bei Beethoven und in der Romantik findet und dem barocken *Moll*. Wer das Beethovensche *Moll* liebt, kann leicht sagen, dass es «wirkliches» *Moll* erst ab Beethoven, höchstensfalls ab Mozart gibt, während das *Dur* schon im Barock lebte. Ohne eine solche ausschliessende Ansicht bejahen zu wollen, kann man wohl einverstanden damit sein, dass das *Moll* Entwicklungsgeschichtlich seine Blüte nach derjenigen des *Dur* zeigt.

Welchem Alter entsprechen nun die jeweiligen Tonleitern? *Dur* tritt erst mit der Neuzeit auf. Wann kann man in der Kindesentwicklung einen Entwicklungsruck feststellen, der verglichen werden kann mit dem Übergang des Mittelalters zur Renaissance? Einen solchen Aufwachmoment gibt es. Es ist der sogenannte «Rubikon» um das 9. Lebensjahr. Gegen eine starre Zuordnung des *Durs* zu der Zeit ab diesem Alter spricht die offensichtliche Beliebtheit von Durstücken schon lange vorher. Man denke dabei daran, dass die Trouvères, die Troubadours und die Minnesänger die für die Neuzeit so charakteristische Zentralposition der Terz

schon lange vor der Renaissance vorbereitet haben. Es scheint mir schwierig, das Dur genau zuzuordnen, nicht zuletzt, weil man viele Kinderlieder sowohl klassisch-funktional als auch modal hören kann. Wie will man feststellen, wie das Kind die Melodie wirklich erlebt?

Moll ist in dieser Hinsicht ausnahmsweise eindeutiger als Dur. Mollstücke mit modaler Begleitung können noch vor der «Durphase» eingeordnet werden. Sobald aber der Leitton, der ja eigentlich von Dur geliehen ist, dazukommt und den Charakter des Moll sozusagen beleuchtet, gehört es einer späteren Entwicklungsphase an: Der Pubertät. Das seelische Leben ist jetzt ruckweise stärker geworden. Erste Prisen vom «Weltschmerz» werden geatmet. Eine tiefe Verunsicherung wird durchgemacht. Sentimentalität wird erstmals möglich. Es gibt Schüler dieses Alters, die prinzipiell nur noch Stücke in Moll spielen wollen. Hefte wie «Toll in Moll» schlagen daraus Profit. Ich erinnere mich noch, wie ich früher ein Heft von Chopins Mazurken durchgeschaut und im vornherein nur die genauer in Augenschein genommen habe, die in Moll stehen.

Dur bleibt natürlich weiterhin neben Moll bestehen. Gerade der Gegensatz zwischen beiden ist für die Musik der klassisch-romantischen Zeit konstitutiv.

*«Zwischen Weinen und Lachen
schwingt die Schaukel des Lebens.
Zwischen Weinen und Lachen
fliegt in ihr der Mensch.»* (Chr. Morgenstern)²³

Mit der Herausbildung des Dur begann die Menschheit für die *Terz* zu erwachen. Das zeigte sich bis in die Stimmung der Instrumente hinein: versuchte man vorher vor allem die Quinten rein zu stimmen, und nahm man Temperierungen der Terz ohne weiteres in Kauf, so wurde mit der stärkeren Verwendung des Dur das Bedürfnis nach reinen Terzen wach. Während im Mittelalter allein die Prim, die Quinte und die Oktave als vollkommene Konsonanzen erlebt wurden und lange die Terz in den Schlussklängen zugunsten «leerer» Quinten und Oktaven vermieden wurde, empfand man sie an der Schwelle zur Neuzeit als immer unentbehrlicher. Die Terz wurde von einer imperfekten Konsonanz zum «schönen» Intervall schlechthin.

Wenn Rudolf Steiner von dem Erwecken des Verständnisses des Terzzusammenhanges ab dem 9. Lebensjahr spricht, so ist damit gesagt, dass das Kind musikalisch dasjenige durchlebt, was die Menschheit im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit erlebt hat: *...während man dem Kinde eine grosse Wohltat erweist, wenn man mit Dur- und Mollstimmungen, überhaupt mit dem Verständnis des Terzenzusammenhanges so in jenem Zeitpunkte herankommt, den ich auch sonst bezeichnet habe als nach dem neunten Lebensjahr liegend, wo das Kind wichtige Fragen an uns stellt. Eine der wichtigsten Fragen ist das Drängen nach dem Zusammenleben mit der grossen und der kleinen Terz. Das ist etwas, was um das neunte und zehnte Lebensjahr auftritt, und was man ganz besonders fördern soll. Soweit wir es können nach unserem gegenwärtigen Musikbestande, ist es notwendig, dass man um das zwölfte Lebensjahr versucht, das Oktavenverständnis zu fördern.»*²⁴

Lange hat mich beschäftigt, warum Rudolf Steiner gerade im 12. Lebensjahr das *Oktaverlebnis* gefördert haben möchte. Meinen Beobachtungen zufolge ist dort das sensibelste Erleben des Moll bei den Jugendlichen zu erleben. Eine möglicher Erklärung ist diese: Moll hat immer die Tendenz zur zu starken Fixierung auf das eigene Innere, zum Subjektivismus, zum Selbstmitleid, überhaupt zum Schwelgen im eigenen «Seelenbrei». Zu diesem Subjektivismus setzt Steiner das Erleben des geistigsten Intervalles, des Intervalles, das als Ausdruck des

höheren Ichs erlebt werden kann. Er möchte so im Erleben des subjektivsten Inneren einen Impuls verankern, den der Mensch in diesem Alter noch kaum erfassen kann, der sich aber als verwandt zeigen wird mit seinem eigenen, aus objektiver Geistigkeit heraus schaffendem höheren Ich. In einem gewissen Sinne kann man sagen, das die Oktave uns vor uns selbst retten kann. Wenn wir in unserer Emotionalität zu versinken drohen, unser Seelenschiff sozusagen vom Astralmeer hin- und hergeworfen wird, ist das göttliche Ich in uns der einzige fähige Steuermann. Er steht im gleichen Verhältnis zu unserem Ego, wie der um eine Oktave höhere Ton zum unteren Ton.

Wie ging es nach Dur und Moll weiter?

Es ist ein Charakterzug unserer Zeit, dass man jung sein will und das Älterwerden scheut. Man will das ganze Leben ein Teenager bleiben und damit nicht über Dur und Moll hinausgehen. Die Geschichte ging aber über die Romantik hinaus, die Musik wurde insbesondere in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg sogar «steinalt» (serielle Musik) und begann erst in den 70er Jahren wieder mit einem Verjüngungsprozess (W.Rihm, A.Pärt, Ph.Glass, u.a.). Es ist begreiflich, dass zwischen der nur jung sein wollenden Bevölkerung und der E-Musik die Verbindung abbrach.

Wie ging es nun weiter in Bezug auf das Anwachsen der Tonanzahl?

Zu Beginn des 20. Jh. kamen Josef Matthias Hauer (1919 mit «Nomos» op.19) und nach ihm Arnold Schönberg (1921 mit «Preludium» aus der Suite op.25) zur Zwölftonmusik (Dodekaphonie) und wollten die sieben von den *zwölf Tönen* abgelöst wissen. Damit scheint ein Endpunkt erreicht zu sein, sah man doch bisher das Tonsystem auf zwölf Töne begrenzt. Es ging aber noch weiter: Im Laufe des 20. Jh. griffen immer mehr Komponisten zu Intervallen, die kleiner als der Halbton sind (*Mikrotöne*) und die man bisher nur in aussereuropäischen Gebieten oder in solchen, die sich eine gewisse Urtümlichkeit bewahrt haben (z.B. mährische und ungarische Volksmusik, Alphornmusik des Alpengebietes) finden konnte. F. Busoni propagierte in seinem 1906 fertiggestellten «Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst» eine Drittelton- und Sechsteltonmusik: «*Der Drittelton pocht schon seit einiger Zeit an die Pforte, und wir überhören noch immer seine Meldung...*»²⁵ Schon 1907 schrieb R. Stein vierteltönige Musik («Zwei Konzertstücke» für Violoncello und Klavier op.26). 1912 spricht Nikolaj Kulbin in einem Artikel, der im Almanach «Der blaue Reiter» veröffentlicht wurde, für eine Einführung der Vierteltöne. Ivan Wyschnegradsky gelangte über die Viertel- und Sechsteltöne zu den Zwölfteltönen bis an die Grenze der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit.²⁶ Der grosse Pionier der Viertel- und Sechsteltonmusik war ohne Zweifel Alois Hába. Ihm folgten Karel Hába, Rudolf Kubin, Karel Reiner und Miroslav Ponc.²⁷ Seit den 80er Jahren des 20. Jh. sind Mikrotöne geradezu «in Mode». Berühmte Komponisten, die in dieser Zeit Kleinstintervalle verwendeten, sind u.a.: J. Cage, L. Nono, G. Ligeti, K. Penderecki und K. H. Stockhausen.

Von völlig anderer Art als die der genannten Komponisten sind die Werke von Heiner Ruland²⁸ und anderen anthroposophisch orientierten Komponisten²⁹, die bei einer Siebentönigkeit stehen bleiben, die sie durch Vierteltöne modifizieren. Sie greifen damit auf Skalen aus dem alten Griechenland zurück, die nach ihrer Entdeckerin die «Schlesinger-Skalen» genannt werden. Ihr Motiv ist also nicht die Vermehrung der Töne, sondern eine andere Ordnung von sieben Tönen. Sie bleiben also in Bezug auf die Tonanzahl auf der Stufe von Dur stehen.

Mit der Verkleinerung der Tonabstände bis zum Vierzehnteltonabstand wird eine Grenze erreicht. Eine weitere Zunahme der Tonanzahl birgt die Gefahr, dass sie ins Geräusch führt. Der Begriff der Tonanzahl kommt damit an sein Ende.

Zeit	Tonanzahl	Menschenalter
20. Jahrhundert	Versuche mit 12 Tönen und Mikrotönen	
Neuzeit (ab 1413 n. Chr.)	7 Töne (Dur) spätestens ab Barock mit Höhepunkt in der Klassik und 9 Töne (Moll) ab Klassik mit Höhepunkt in der Romantik. Der Gegensatz von Dur und Moll bildet sich heraus. Dieser Gegensatz zeigt sich am stärksten in der Terz .	Ab 9. Lebensjahr (Dur) bzw. ab 12. Lebensjahr (Moll)
Mittelalter	7 Töne Kirchentonarten	
Zeitenwende	Die Tonanzahl bleibt gleich, aber die Erlebnisrichtung ändert sich. Zwischen 33 und 300 n.Chr. wird aus einem absteigenden ein aufsteigendes Erleben.	7 Jährig
Beginn des Denkens - Griechenland (ab 700 v. Chr.)	7 Töne Damit tritt der Halbton zwingend auf.	
Hochkulturen - Ägypten, Mesopotamien, China (ab 3300 v. Chr.)	5 Töne Aufeinander geschichtete Quinten werden in einen Oktavraum zusammengezogen und bilden so eine Pentatonische Skala.	Kleinkind
Vorzeit	Anwachsen der Tonanzahl von 1 - 4	

Ist mit Quintenstimmung wirklich nur Pentatonik gemeint?

Und: wo bleibt die Quarte?

Nun zurück zur eingangs gestellten Frage: Wenn Rudolf Steiner von Quintenstimmung spricht, meint er dann wirklich nur Pentatonik? Natürlich ist insbesondere die halbtonlose Pentatonik ein starker Ausdruck des offenen, atmenden, staunenden Quintgefühls. Wir haben aber gesehen, dass menschheitlich betrachtet zwischen der Pentatonik und dem Dur/Moll – Erleben, dass auf der Terzstimmung beruht, einige Stationen liegen. Da kommt als eine erste Etappe die Siebentönigkeit der Griechen. Dann wendet sich die Erlebnisrichtung, und die gleichen Skalen werden anders erlebt. Die Griechen gingen in der theoretischen Behandlung der Musik immer von der Quarte aus. Die Idee der Tetrachorde (Viertongruppen im Umfang einer Quarte) haben wir von ihnen übernommen.

Die Quarte steht zwischen Quintenstimmung und Terzenstimmung

Die Quarte steht zwischen Quinte und Terz, und das nicht nur räumlich, sondern auch erlebnismässig. Die Quinte ist ganz überpersönlich, man könnte auch sagen «ausserpersönlich». Die Terz ist absolut innerlich. Nicht umsonst reimt sich Terz auf Herz. Mit der Terz hören wir in den Menschen hinein. In sein Inneres, Persönliches, Allzupersönliches...Die Quarte ist nicht so objektiv wie die Quinte. Dazu ist sie zu herb und zu gehalten. Die Quarte hat sozusagen immer die Muskeln angespannt und ist sich selbst bewusst. Sie ist sich aber nicht ihrer Innerlichkeit bewusst wie die Terz, die die Aussenwelt ganz verloren hat und nur im Seeleninnenraum sich wiegt. Es ist naheliegend, dass der menschheitsgeschichtliche wie der individuelle Weg des sich entwickelnden Menschen beim Übergang vom Quintenbewusstsein zum Terzbewusstsein durch das Reich der Quarte gehen muss. Es liegen also bestimmt wichtige Schritte zwischen der sozusagen «puren» Quintenmusik der Pentatonik und der Terzenmusik des Dur und Moll.

Die Quarte als Geburtshelferin der Mehrstimmigkeit

Die Verbindungsrolle der Quarte zwischen Quinte und Terz kann man auch durch folgendes ausgedrückt sehen: Bis ins 9. Jahrhundert war alle Musik einstimmig. Was es einzig gab, waren Bordunbegleitungen und den Gesang verzierende Instrumentalstimmen. Es war deshalb alle Musik der Quintenzeit einstimmig! Die Musik der Terzenzeit können wir uns kaum anders als mehrstimmig vorstellen. Sogar eine einstimmige Suite von J:S: Bach suggeriert Harmoniefolgen und damit Mehrstimmigkeit. Wenn man auf die Entstehung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter schaut, so hatte die Quarte dort eine entscheidende Rolle. Die erste Form von andeutungsweise Mehrstimmigkeit waren Quintverdoppelungen: das sogenannte Quintorganum. Die Quinte ist sich selbst aber genug, sie drängt nie zu einer differenzierten Mehrstimmigkeit. Erst als man eine der beiden Stimmen um eine Oktave verdoppelte und sich als Komplementärintervall eine Quarte bildete, forderte diese wegen ihres herben und als Anfang und Schluss nicht geeigneten Charakters eine differenziertere Mehrstimmigkeit. Die Stimmen liefen nicht mehr einfach nur parallel, sie begannen beispielsweise im Einklang, eine Stimme blieb liegen, bis sie zur aufgestiegenen Stimme eine Quarte bildete, wanderte dann im Quartabstand mit, bis die Stimmen wieder zum Einklang sich fanden. So war die «stolze» Quarte Geburtshelferin der Mehrstimmigkeit und damit Vorbereiterin der Terzenerinnerlichkeit.

Die in Quartenstimmung gehaltene Musik der Griechen und des Mittelalters hatte sieben Töne! Sie unterschied sich von der späteren Terzmusik besonders auch dadurch, dass der zweite Halbton nicht genau unterhalb des Oktavtones lag, und das Ziel dadurch nicht so sehr «beleuchtet» wurde. Dadurch blieb das Erleben noch quintig-sphärisch und richtete sich nicht so stark zum Ziel wie das spätere Dur. Überhaupt fehlte das Erleben der Oktave noch weitgehend, so dass beim Durchschreiten des Tonraumes innerhalb einer Oktave der achte Ton nicht als Oktave des ersten Tones erlebt wurde. Die Skala war sozusagen offen und schloss sich nicht dauernd in überschaubaren Kreisen zusammen.

Wenn man diese Dinge beachtet, ist es, möchte man dem Erleben des zu erziehenden Kindes wirklich richtig begegnen, doch etwas komplizierter, als einfach die Faustregel «Bis zur dritten Klasse Pentatonik, dann Dur und Moll und mit 12 Jahren Oktaverlebnis» zu befolgen.

Man müsste sich innig in das Kind hineinleben, um nicht äusserlich Dogmen zu befolgen, sondern der Entwicklung des Kindes mit den richtigen Impulsen zu begegnen. Insbesondere der Übergang vom Quinterleben zum Terzerleben verlangt noch viel Forschungsarbeit.

Bei der erzieherischen Begleitung des Kindes dürfen wir nie vergessen, dass das Kind Stück für Stück die Welt, aus der es kommt, eintauscht mit der, in die es sich hineinlebt. Die geistige Welt, aus der das Kind kommt, ist ja nicht etwa ärmer oder weniger wert als die Welt des Erwachsenen. Als Erwachsene müssen wir ihm helfen, sich in unserer Welt zurechtzufinden. Wir können aber auch viel von dem Kinde lernen über die Welt, die wir längst verloren haben, die wir aber auf neue Art wiederfinden müssen.

-
- 1) Rudolf Steiner: Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen. GA 283. Dornach 1991, S. 130f.
 - 2) Hedwig Walwei-Wiegelmann (Hrsg.): Goethes Gedanken über Musik. Frankfurt am Main 1985, S. 214
 - 3) Mit einem gewissen Recht kann man gegen diese Definition Einspruch erheben, denn das Erlebnis, das den Ton im Oktavabstand als denselben wie den Grundton erkennt, bildete sich erst gegen Ende des Mittelalters heraus. Es ist also nicht unproblematisch, eine Definition, die das Erleben der Oktavidentität voraussetzt, auf jede Zeit anwenden zu

wollen. (Ohne Berücksichtigung der Oktavidentität der Töne hätte das gebräuchliche Tonsystem beispielsweise für den Pianisten nicht 12 sondern 88 Töne, den 88 Tasten des Klaviers entsprechend. Das ist für einen Musiktheoretiker natürlich absurd. Für das Erleben eines Musikers älterer Zeiten mag es aber vielleicht zutreffend sein.)

- 4) Curt Sachs: Vergleichende Musikwissenschaft. S. 6
- 5) K. H. Wörner: Geschichte der Musik. Göttingen 1993
- 6) Kinder, die noch nicht Flöte spielen können und doch mit einer solchen spielen, singen oft in die Flöte hinein. Die Tonhöhenunterschiede hängen dann von der Art des Blasens, nicht von dem Umgang mit den Grifflöchern ab. Es ist nicht auszuschließen, dass in solcher Art in die Pfeifen der Steinzeit geblasen wurde. Sie sind dann kein Beweis dafür, dass der Tonvorrat nur einen Ton umfasste.
- 7) H. Pfrogner: Lebendige Tonwelt. München-Wien 1976
- 8) Eine gute Charakterisierung dieses Lebensabschnittes gibt H. Moog in: Das Musikerleben des vorschulpflichtigen Kindes.
- 9) Lange vermutete man, dass die Kultur der Sumerer der ägyptischen voran ging, bzw. früher begann. Die unlängst in Ägypten gefundenen Schriftzeichen, die in die Zeit um 3300 v. Chr. datiert wurden, die also älter sind als ähnliche Funde sumerischer Herkunft, brachte diese Vermutung ins Wanken. (Siehe z.B. «Geoepoche» April 2000) Mit der allgemeinen Kultur könnte auch das Musikleben Ägyptens früher den Schritt zur Fünftönigkeit gemacht haben, als bisher angenommen.
- 10) Siehe A. Schering: Tabellen zur Musikgeschichte. Wiesbaden 1962 und H. Pfrogner: Lebendige Tonwelt. München/Wien 1976
- 11) Werner Danckert: Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitivenwelt, Bonn 1966. S. 15
- 12) «Halbton-Pentatonik bewahrt die geheiligte Fünzfzahl der Töne, ersetzt jedoch die Kleinterz durch Grossterz, womit sich bei tetrachordischer Aufteilung der Oktave Halbtonschritte ergeben, damit schärferes Raum-Ergreifen als in der alten «Konsonanz»-Fünftönigkeit.» (Werner Danckert: Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitivenwelt. S. 181
- 13) H.W. Parke und D.E.W. Wormell: The Delphic Oracle, Oxford 1956
- 14) K. Kerényi: Mythologie der Griechen Band 1. München 1966
- 15) dtv Atlas der Musik Band 1. München/Kassel 1994, S. 171
- 16) Die Stimmung der griechischen Leiern ist umstritten. Es ist deshalb nicht klar, ob Saitenzahl und Tonzahl gleichgesetzt werden darf. Nach C. Sachs waren sämtliche Leiern, auch wenn sie wie in der Spätantike bis zu 13 Saiten hatten, pentatonisch gestimmt, d.h. es gab nur fünf Töne, die in verschiedener Höhe wiederkehrten. Die zwei für die Heptatonik notwendigen zusätzlichen Töne wären durch Griffe, die die Länge des schwingenden Teiles der Saite verkürzten, erzeugt worden. (C. Sachs: Die griechische Instrumentalnotenschrift, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 1924) Selbst wenn das so war, ist es doch erstaunlich, dass die Siebentönigkeit gleichzeitig mit der Erweiterung der Leiersaitenzahl auf sieben auftrat! Für die Annahme, dass von der Saitenzahl auf die Tonanzahl geschlossen werden kann, spricht, dass in der griechischen Terminologie «Saite» und «Ton» synonym waren.
- 17) Meiner Ansicht nach hängt die Popularität des Floh-Waltzers unter anderem (leichte Spielbarkeit, Spiegelbildlichkeit der Abläufe, usw.) von der Wiedergabe dieses Vorganges ab: Der Beginn ist pentatonisch; für die in sich geschlossene Welt, aus der das Kind kommt, stehend. Dann folgt mit dem Spannungsintervall $h - f^{\flat}$ sozusagen ein Spähen

«über den Gartenzaun in die Welt der Erwachsenen». Mit diesem Tritonus und der zweifachen Halbtonspannung, die seine Töne zu den am Anfang und am Ende des «Abenteurers» stehenden Töne *ais* und *fis'* bildet, steht man, wenn auch nur vorübergehend, und dadurch vielleicht umso reizvoller, in der von Funktionalität geprägten Welt der «Grosen». Am Floh-Walzer kann das Kind selbst erlebend den Übergang von der Fünf- zur Siebentönigkeit üben. Die Einsicht in den Wert einer solchen Erfahrung kann dem Lehrer helfen, über eine allfällige Floh-Walzer-Allergie hinwegzukommen.

- 18) Siehe J. Handschin, *Der Toncharakter*, Basel 1948
- 19) Richard Wagner: *Tagebuchblätter und Briefe an M. Wesendonck. 1853-1871*, Berlin, o.J
- 20) Platon: *Der Staat. Drittes Buch.*
- 21) Man vergegenwärtige sich das am Kinderlied «Alle meine Entchen»: Für uns steigt die Melodie am Anfang an, was mit einem Kraftaufwand verbunden ist, um dann zwischen Quint- und Sextton zu pendeln und zuletzt zum Ausgangspunkt zurückzukehren. Das Zurücksinken geschieht langsamer als das Ansteigen. Wir sind sozusagen beim Anfangs- und Endton in uns und gehen zwischendurch nach aussen. Für ein von oben nach unten gerichtetes Empfinden stellt es sich anders dar: Der Ausgangspunkt ist nicht der tiefe Ton, sondern der Quint- und Sexttonbereich. Die Melodie geht also nicht von einem Ausgangspunkt aus; sie beginnt in der Ferne, um sich dem Quintton, der den eigenen Standpunkt markiert, zu nähern. Ein so erlebendes Kind würde gewissermassen die in der Ferne gesehene Entchen an sich herannehmen, dann zwischen Quint und Sextton wiegen, und zuletzt wieder zurücklaufen lassen, wobei das anfängliche An-sich-herannehmen schneller geht als das Zurücklaufenlassen. Das ist eine völlig andere Erlebnisgebärde!
- 22) Radikal sieht das D. de la Motte: «*Unsinnig ist die Aufteilung der Elementarlehre in drei Arten Moll, in drei Molltonleitern. Da sie aber noch allgemein gelehrt wird, sollte man zwar keinen Gebrauch von ihr machen, sie aber kennen. ... Noch nie aber gab es z.B. eine Komposition in harmonisch Moll. Moll existiert nicht als Tonleiter, sondern als Vorrat von neun Tönen (Dur: sieben Töne), der jeder Moll-Komposition zur Verfügung steht.*»
- 23) Christian Morgenstern: *Gedichte*. München 1959, S. 24
- 24) R. Steiner: *Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen*. GA 283. Dornach 1991, S. 131.
- 25) Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Triest 1907
- 26) Siehe: *Musik-Konzepte 32/33 A. Skrjabin und die Skrjabinisten*, München 1983
- 27) Siehe Alois Hába: *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik*, Düsseldorf 1971
- 28) Heiner Ruland: *Ein Weg zur Erweiterung des Ton-Erlebens*, Basel 1981
- 29) Zum Beispiel: Johann Sonnleitner, Oskar Peter, Heinz Bähler und Gotthard Killian.

IAO Metamorphose und der Grundsteinspruch Rudolf Steiners

Werner Barfod, CH-Dornach

I Erlebnisse bei der Gestaltung der Metamorphosen-Reihe von IAO

1. Die Ur-Übung an der Gestalt: IAO

Das Ich kommt wie herangeweht an die Gestalt des aufrechten Menschen. Im I vor der

Gestalt zwischen Vorderfuss, Brustbein, und Stirn finde ich meinen Halt und Orientierung durch den ganzen Übungsablauf. In der Neigung nach hinten zum Erleben des A, ist der Halt durch das I, das mit der Gestalt mitneigt, der Bezugsort für das A-Erlebnis im rückwärtigen Raum, dem Ursprung des Seins. Im Neigen nach vorn liegt der Halt ebenso in dem I, der Kopfpunkt kommt vor den Fusspunkt, wiederum entsteht das O-Erleben im vorderen Raum durch den Bezugsort auf das durchgehend gehaltene I; der Seelenraum der Welt eröffnet sich dem Erleben. Die Seele und das Ich sind in dieser Übung wie von aussen heranwehend, die Gestalt durchatmend.

2. IAO mit Sprung:

Jetzt ergreift die Seele die aufrechte Gestalt: das I lebt im Aufrichten der Gestalt, im Heben des Kopfes, im wahrnehmenden Erwachen. Im A-Sprung ergreift der Wille die Beine, die Gestalt erhebt sich im offenen Stand über die Erdgebundenheit. Als Drittes vermittelt die O-Gebärde in der Mitte mit den Armen die fühlende Seele mit der Umgebung. Der Mensch erlebt seine aufrechte Gestalt als Instrument für die tätigen Seelenkräfte im Dreiklang.

3. IAO im Seelen-Welt-Ausdruck:

Aus der fühlenden Bewegungsquelle verbindet sich das I mit dem Licht nach oben heiter und freudig, mit der Erde verbunden ermüdet und traurig. Das A öffnet sich wahrnehmend offen in der mittleren Zone, und in der Seele verbinden sich die Wahrnehmungen zum Verstehen. Das O greift nach unten vorn in die Welt, schaffend tätig im Wollen. Hier entsteht die Bewegung im Raum, geradlinig im Denken, rund im Wollen, im Fühlen sind beide Qualitäten verwoben. Die Seele tritt in Beziehung zur umgebenden Welt.

4. IAO in der Zeitdifferenzierung:

Mit der dreifachen Seelenäusserung zur Welt kommt auch Zeit qualitativ zum Ausdruck. Mit dem I im Rechts-Links, ganz auf der Höhe meiner fühlenden Bewegungsquelle, erlebe ich mich fühlend in der Gegenwart. Mit dem A heruntertauchend zur Erde mit gebeugten Knien, verbinde ich mich mit der Vergangenheit, hebe Erinnerungen herauf. Mit dem O wende ich mich über meine Gestalt in die Höhe, der Zukunft entgegen. Durch die Beziehung der Seele zur Welt differenziert sich die Zeit mit den Seelengliedern. Ein innerer Seelenprozess vollzieht sich dabei.

5. Der Mensch im Geschichtsverlauf mit IAO:

Von der Gotttempfindung als Einheit und Schöpfer erlebt der Mensch
I e h O u A als den Unaussprechlichen. Sein Ich ist der Tropfen im Meer.

I-verbunden als Geschöpf mit seinem Schöpfer, O-staunend in Hingabe anbetend. A: dritte Kulturperiode. Dann tritt das Menschheits-Ereignis ein: «Ich bin das Alpha und das Omega, so spricht der Herr, unser Gott, der ist und der war und der kommt, der Gebieter des Alls: AIO»; vierte Kulturperiode der Menschheit.

Jetzt tritt der Mensch auf sich selbst gestellt in die Bewusstseinsseelenlage. Der individuelle Mensch ist verantwortlich für sich und die Welt: IAO. Das IAO wird zur Meditation, die den Menschen mit seinem höheren Wesen verbindet.

6. IAO in Verbindung mit der Weltenseele

Der Mensch verbindet seine Seelenkräfte des IAO mit den Kräften der Weltenseele: «Es denkt» – das Weltendenken. «Sie fühlt» – die Weltenseele. «Er will» – der Weltewille. Die Lau-

te IAO, verbunden mit der menschlichen Seele, ändern in der objektiven Form ihre Zonen und erfahren die Seelenkräfte als vom Umkreis geformt.

Die Weltenseele fühlt: I in der Mitte, aufnehmend die Weite im Einklang, mit sich in Harmonie.

Das Weltendenken denkt: A nach oben aufnehmend die Wahrheit im Einklang mit sich.

Der Weltenwille will: O nach unten, aufnehmend die Güte im Einklang mit sich.

7. IAO als Ausdruck der Trinität und der Hierarchien

Der Mensch als Wortwesen verbindet sich mit den kosmischen Schöpfermächten.

Das Fühlen klingt zwischen Mitte und Umkreis in Harmonie mit den Göttern im I in der Mitte und Weite, in der mittleren Zone. Der Wille der Glieder verbindet sich mit dem aus dem Umkreis wirkenden göttlich schaffenden Willen im A, aufnehmend in der unteren Zone. Das Denken wirkt vom Umkreis von oben herein in den Menschen als Lichtkraft des Geistes im O, in der oberen Zone.

Mit dem siebten Metamorphose-Schritt von IAO schliesst sich der Kreis; beginnend mit dem Heranwehenden-Seelen-Geistwesen des Menschen an seine Gestalt und endend mit dem IAO aus der Menschenseele zusammenklingend mit den Göttern. (siehe auch «IAO und die eurythmischen Meditationen» Werner Barfod 1999, Verlag am Goetheanum)

II Der Zusammenklang der sieben IAO Metamorphosen mit dem Aufbau der Grundsteinmeditation von Rudolf Steiner

Die erste Strophe, die jeweils zu Beginn die Menschenseele anspricht, hat jeweils zwölf Zeilen in den drei Teilen. Im Aufbau sind die drei Strophen ganz gleich und folgen qualitativ den IAO-Metamorphose-Stufen von 1 bis 6.

Die zweite Strophe als kosmischer Teil hat jeweils sieben Zeilen. Im Aufbau ist auch der kosmische Teil in allen Strophen gleich und entspricht der 7. IAO-Metamorphose. Im Verlauf spricht es aus dem weitesten Umkreis des Götter-Wirkens durch die Trinität und die Hierarchien durch den Rosenkreuzer-Spruch zu den Elementargeistern, und ruft zum Schluss die Menschen auf.

1. Stufe:	Mit dem Aufruf: «Menschenseele!» wird der Keim des Ur-IAO angesprochen. Das ICH des Menschen erlebt sich aus dem Umkreis herankommend an die Leibesgestalt und ergreift die drei Seelenkräfte.		
2. Stufe	<i>Du lebest in den Gliedern, Die dich durch die Raumeswelt In das Geistesmeereswesen tragen: A wird O unten</i>	<i>Du lebest in dem Herzens- Lungen-Schlage, Der dich durch den Zeitenrhythmus In's eigne Seelenwesensfühlen leitet: I wird I in der Mitte</i>	<i>Du lebest im ruhenden Haupte, Das dir aus Ewigkeitsgründen Die Weltgedanken erschliesset: O wird A unten</i>
3. Stufe	Die Seele differenziert sich in ihren Gliedern Wollen – Fühlen – Denken, erscheint in der 2. IAO-Stufe durch die Leibesgestalt und wird mit dem Welten-Umkreis verbunden in der 3. IAO-Stufe.		
4. Stufe	<i>Übe Geist-Erinnern In Seelentiefern A - unten</i>	<i>Übe Geist-Besinnen Im Seelengleichgewichte I - Mitte</i>	<i>Übe Geist-Erschauen In Gedanken-Ruhe O - oben</i>
	Mit dem Aufruf zum Üben wird die 4. Stufe der IAO-Metamorphose wirksam, die jetzt qualitativ innerlich die Zeitenquellen der Seelenkräfte aufrufen: 1. in dem Rückschau-Üben, 2. der Meditation und 3. den höheren Erkenntnisstufen. Das kommt deutlich im Text zum Ausdruck.		

*Ihr Seelengeister,
Lasset aus den Tiefen erbitten, O †
Was in den Höhen erhört wird.*

Die erste Hierarchie, die Kräftegeister, sind die wirkenden Offenbarer des Vatergöttlichen, sie greifen mit A oben die Wesenssubstanz und schaffen es, diese in den Tiefen als Echo im A erscheinen zu lassen. Es ist die gleiche Gebärde vom Umkreis oben herunter in die Tiefen, Wesenhaftes kann in der Werkwelt als Schöpfung erscheinen.

Die zweite Hierarchie, die Lichtesgeister, sie ergreifen und wirken befeuernd vom Osten her und manifestieren formend im Westen die Christuskräfte. Im selbstlosen I, offen für den Umkreis, strömt es durch die Mitte wieder in den Umkreis in der mittleren Zone.

Die dritte Hierarchie, die Seelengeister, schaffen aus den Tiefen herauf das Licht, das in den Höhen wirksam werden kann. Im umkreisoffenen O strömt mit der Bitte mit das Licht der Gedanken, das in der oberen Zone erscheinen und wirksam werden will.

Mit dem Rosenkreuzer-Spruch schliesst dieser Teil jeweils ab:

Dieses spricht:

Aus dem Göttlichen weset die Menschheit. A unten

In dem Christus wird leben der Tod I im Umkreis

In des Geistes Weltgedanken erwachet die Seele. O oben

Der Vatergott erscheint eurythmisch unten im offenen A als Schöpfermacht.

Der Sohnesgott erscheint eurythmisch in der Mitte im I als Sieger über den Tod.

Der Geistgott erscheint eurythmisch oben im O als erwachte Seelenkraft.

Es folgen die Worte an die Elementargeister in allen vier Himmelsrichtungen:

Das hören die Elementargeister in Ost, West, Nord, Süd.

und der Aufruf an den Menschen:

Menschen mögen es hören.

Der ganze eurythmische Grundstein ist von IAO durchzogen:

- Im *Auftreten* erscheint IAO durch die Einzelnen nacheinander und bildet ein Ganzes.
- Im *Vortakt* machen die Mittlere gegenläufig zu den fünf im Umkreis Bewegenden IAO.
- Der erste Teil wird grundsätzlich in der unteren Zone eurythmisiert, der zweite in der mittleren Zone, der dritte Teil in der oberen Zone.
- Im *Nachtakt* wird aus IAO – AMI. Das wird wie im Vortakt gegenläufig in Lautfolge und Zone zwischen der Mittleren und den fünf im Umkreis eurythmisiert.
- Der Abgang lässt wiederum IAO als Ganzes erscheinen in der Gruppe. Zuerst I und A im Umkreis, nachdem die Mittlere nach vorn gegangen ist, im I alles beherrscht - zuletzt schliesst die vordere Eurythmistin mit einem vollen Kreis mit IAO das ganze Geschehen ab.

III IAO und die Ur-Weihnacht in Erinnerung an das Ereignis von Golgatha

Der vierte Teil der Grundsteinlegung ist als Ur-Weihnacht die Erinnerung an das Ereignis von Golgatha.

Es sind deutlich zwei Strophen: die erste Strophe greift das Geschehen an der Zeitenwende auf; die zweite Strophe greift unmittelbar in die Gegenwart und wird zum Gebet. Die erste Strophe ist in beschreibend meditativer Sprachform gehalten, geht aus vergangener Form in die gegenwärtigen Verbformen über. Die zweite Strophe ist gegenwärtig in konjunktivischer Sprachform, durch die Bitte wird es zum Gebet.

Rudolf Steiner gestaltet den vierten Teil vollständig anders, auch mit sechs Eurythmisten, die zu je drei von links und rechts auftreten, stehend als Vortakt die Initialen von Christian

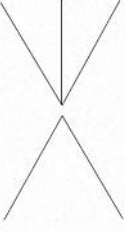
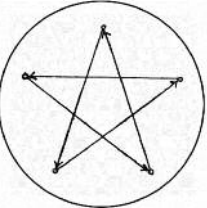
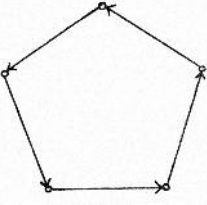
Rosenkreuz C R eurythmisieren mit den dazugehörigen Tierkreisgesten und dann den Text eurythmisieren. Zuerst die hinteren drei die historische Tatsache, dann die vorderen drei bewegend – Hirten und Könige- und auch die zweite Strophe, während die hinteren stehend eurythmisieren.

7. Stufe: IAO taucht ununterbrochen begleitend während des Textes auf. Das fünffache Licht, Gottes-Licht, wird in seiner Wirkung geschildert. Es verbindet sich mit der seelisch-ich-haften Dreiheit IAO

Alle Stehenden begleiten gemeinsam mit IAO in verschiedenen Zonen.

1. Strophe	I	In der Zeitenwende
I – III bewegen	A	Trat das Welten-Geistes-Licht
	O	In den irdischen Wesensstrom;
	I	Nacht-Dunkel
		Hatte ausgewaltet;
	A	Taghelles Licht
	O	Erstrahlt in Menschenseelen;
IV – VI bewegen	I	Licht,
	A	Das erwärmet
		Die armen Hirtenherzen;
		Licht,
	O	Das erleuchtet
2. Strophe		Die weisen Königshäupter.
	I	Göttliches Licht,
		Christus-Sonne
	A	Erwärme
		Unsere Herzen;
	O	Erleuchte
		Unsere Häupter;
	I	Das gut werde,
		Was wir
	A	Aus Herzen gründen,
	O	Was wir
		Aus Häuptern
		Zielvoll führen wollen.

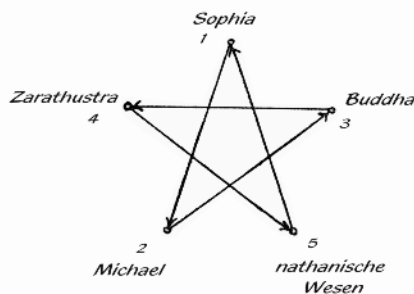
Der Text der Zeitenwende mit AIO gegliedert: 1. Strophe Fünfstrahl – 2. Strophe Mittelmotiv – Pentagon.

	A	Fünfstrahl linear Erinnerung	5 Motive 1. Strophe	In der Zeitenwende.... die weisen Königshäupter Wahrheit
	I	flächig Gegenwart	5 Motive 2. Strophe	Göttliches Licht, Christus-Sonne Liebe
	O	wolkig gegenwärtig Zukunft Konjunktiv		Erwärme unsere Herzen... ... zielvoll führen wollen Güte

In der Zeitenwende fordert Erwachen im Ich, Ruhepunkt und Umkreis gleichzeitig erfassen. In der ersten Strophe A – Erinnerung gebunden und doch durch die Zonen, den Motiven entsprechend. Das Mittelmotiv ganz gegenwärtig klein und schnell aus I heraus greifen. Dann die 5 Motive im Pentagon aus der bittenden Stimmung heraus.

Das fünffache Licht in der erläuternden Zuordnung

- 1 Welten – Geistes-Licht
- 2 Taghelles Licht
- 3 Licht, das erwärmet
- 4 Licht, das erleuchtet
- 5 Göttliches Licht



aus: *Zeylmans van Emmichoven,
der Grundstein*

Die intime Christus-Erkenntnis Rudolf Steiners wird hier noch einmal greifbar im fünf-fachen Licht. Der Rosenkreuzer-Weg von innen nach aussen und wieder zur Verinnerlichung führend mit dem Weg von aussen nach innen und wieder nach aussen durchdringen sich hier durch Rudolf Steiner.

Das Eurythmische Gespräch Zwischen Bühne und Saal

Rosemaria Bock, DE-Stuttgart

Vorbemerkung

Für wen ist die Eurythmie als Kunst entstanden, für die Übenden, die Darstellenden oder die Zuschauenden? Leicht ist hier zu antworten: Für alle natürlich! Alle sollen auf ihre Weise die Eurythmie in sich entdecken. Ist das nur ein schöner Gedanke oder kann man hier verschiedene Ansätze finden, die sich sozusagen nachweisen lassen? Genauer gefragt: Entwickelte Rudolf Steiner die Grundelemente und die Standardformen für die Eurythmisten auf der Bühne oder für das Publikum? Was lebt und spannt sich zwischen beiden? Wieder könnte eine schnelle Antwort lauten: Es gibt 1. Übungen zur Schulung und 2. Gestaltungen für Aufführungen. Bei näherem Hinschauen öffnen sich immer wieder neue Aspekte, die hier zur Diskussion gestellt werden sollen.

Da es vielerlei Bühnengruppen gibt, die die Eurythmie auch vorführen -professionelle Bühnengruppen, Studenten-, Laien- und Kindergruppen - sollen sie alle mit Darsteller bezeichnet werden.

Lange wird geübt, studiert, geschult, bis die Frage auftaucht: Was befähigt die Darsteller der Eurythmie dazu, etwas Künstlerisches, Neues, Objektives zu zeigen? Wie schult die Eurythmie dafür, dass das Gezeigte nicht nur «interessant» ist, sondern dass es aufbauend wirkt und die zuschauenden Menschen stärkt, weil der Darsteller «nur» etwas vermitteln will, das «durch» ihn spricht?

Um die gestellten Fragen angehen zu können, braucht es als Grundlage die Beschäftigung mit der menschlichen Gestalt, weil sie sich als Instrument zur Verfügung stellt; und es muss auch eine Auseinandersetzung mit dem Raum geben. So werden diese Ausführungen ein etwas längeres Vorspiel haben.

Eine Vorbereitung

Vor 100 Jahren begann die Eurythmie sich im ungeborenen Dasein vernehmbar zu machen und zur Geburt zu drängen. Sie hiess damals noch *Tanz*. Es war im Oktober 1909, als Rudolf Steiner sie als das Erlebnis einer «astralischen Imagination», einer «imaginativen Erkenntnis» beschrieb. Wir erfahren in diesem Vortrag «Das Wesen der Künste» wie die Tanzkunst aus höheren Sphären, aus dem Schaffen der Geister der Bewegung stammt, abgelesen an den Himmelstänzen der Planeten. Sie soll auch auf der Erde ein geistiger Tanz werden. Würde sich die Tanzkunst jedoch an andere höhere Geister wenden, so würde nur ein Tanz möglich sein, wie er bisher getrieben wurde, der der «wilden Begierde entspringt». So weit der Vortrag.

Heute, nach 100 Jahren, heisst dieser neue Tanz «unsere Eurythmie»²; und es gehen viele Fragen und Forschungen in die Richtung, die den Tanz in allen bisherigen und heutigen Formen kennen lernen und integrieren, ja sogar mit der Eurythmie vermischen will. Eine wichtige Frage wurde es für die Eurythmie-Landschaft: Was verbindet die Eurythmie mit dem Tanz, was können wir von ihm lernen?

Sollten wir nicht nach so langen Jahren fragen: Welches ist der Unterschied von Eurythmie und Tanz? Warum hat Rudolf Steiner damals schon die ungeborene Eurythmie so scharf vom bisherigen Tanz abgegrenzt? Und warum hat er so wiederholt in seinen Ansprachen vor den Eurythmie-Aufführungen davon gesprochen, dass der Tanz etwas ganz anderes, ja sogar etwas Gegensätzliches ist zu dem, was das Publikum jetzt sehen würde?

Die Anknüpfung an Goethe

Um das besondere Anliegen der Eurythmie zum Ausdruck zu bringen, knüpft Rudolf Steiner an Goethe an, - man müsste vielleicht sagen: den inneren Weg des Goetheanismus. Aber er führt — wie er es auf allen Gebieten des Goetheschen Lebenswerkes tut — dessen Erkenntnisse in eine neue Dimension. Goethe: « *Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen beginnt, der empfindet die tiefste Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst* ».

• Rudolf Steiner: - umdichtend und die Eurythmie, wie er sagt, rechtfertigend: „ *Wem die menschliche Wesenheit selbst in ihrer Gestaltung und in ihrer Bewegung ihr Geheimnis zu enthüllen beginnt, der empfindet die tiefste Sehnsucht darnach, dasjenige, was innerlich an Bewegungsmöglichkeiten, an eurythmischen Möglichkeiten in dieser menschlichen Gestalt liegt, auch sichtbar fürs Auge zu offenbaren* »³.

Vereinfacht gesagt: Das offenbare Geheimnis der Natur ist die Kunst. Das offenbare Geheimnis der Gestalt ist die Eurythmie.

Müssen wir nicht zu allererst an die menschliche Gestalt anknüpfen? Sie ist die formgebende Kraft, ein Kräfte-Organismus, der die Materie des Körpers im physischen Leib zusammenhält.

Im Anschluss an das verwandelte Goethe-Zitat - diesmal aus einem anderen Zusammenhang zitiert - fügt Rudolf Steiner Folgendes hinzu: „ *Denn diese [die Gestalt] bedient sich nicht eines äusseren Werkzeuges, sondern des Menschen selbst als des würdigsten Werkzeuges* »⁴. (Siehe Studien III, Kapitel «Der physische Leib des Menschen»).

Wie wird die Gestalt zum Werkzeug?

Die ruhige Gestalt erscheint rein äusserlich betrachtet symmetrisch. Eine Seitendominanz der Arme, Hände, Füße, Augen kommt erst im Bewegen zum Vorschein. Geht man von der Dominanz, in der eine Seite kräftiger – tatkräftiger - ist, weiter in den seelischen Bereich, so finden sich mancherlei Wahrbilder und Redensarten, die ganz selbstverständlich die innere Verschiedenheit der Seiten in der Gestalt ausdrücken.

Die linke Seite ist nicht nur diejenige des Herzens, sondern auch die «Herzenseite», der Sitz der Herzlichkeit sozusagen. Bewahrend und beschützend betätigt sich die linke Seite. Das kleine Kind wird meist links getragen, wie es auch auf vielen Madonnenbildern zu sehen ist. Rechts ist mehr Bestimmtheit und Verbindung zur Welt. Die rechte Seite beschützt wiederum die linke, wenn die beiden Arme sich zusammenfinden. Dabei scheint es ganz natürlich, dass die rechte Hand über der linken liegt, sozusagen die äussere Hülle bildet gegenüber der linken, die noch näher am Herzen liegt. (Siehe Studien IV, Kapitel «Ehrfurcht»).

In der Gleichgewichtslage fühlt sich der Mensch in sich ruhend. Aber er sollte sich zum Bewusstsein bringen, dass er diese Lage immerzu selbst aufrecht erhalten muss. « *Und was wir als Menschen sind, das sind wir eigentlich dadurch, dass wir in jedem Augenblick unseren Gleichgewichtszustand herzustellen haben zwischen oben und unten, vorn und hinten, links und rechts* ». So drückt es Rudolf Steiner in einer Fragenbeantwortung aus. Aber es gibt nicht nur keine Ruhe im Gleichgewicht, es gibt auch kein innerliches Weiterkommen ohne die Asymmetrie, die in immer neuen Ausdrucksweisen ergriffen werden will.

Er spricht hier zuvor nämlich über die Bedeutung der Asymmetrie, die er in seiner Holzplastik zum Ausdruck gebracht hat. Ein lebendiges Sehen, das zur Imagination aufsteigen will, « *kommt dadurch zustande, dass man gewissermassen fortwährend das Asymmetrische anreihet aneinander. Deshalb war es notwendig, die Dornacher Mittelfigur, den Repräsentanten des Menschen, mit einer starken Asymmetrie zu zeigen, um eben dadurch zu zeigen, wie er zum Geistigen aufsteigt* »⁵.

«Das Schwert an der Linken, die Rechte frei» spricht der eherne König zu dem erwachten Jüngling in Goethes Märchen.

Empfangen und Geben sehen wir in den Gebärden der Christus-Gestalt, wie Leonardo sie auf seinem Abendmahlsbild gemalt hat.

Lassen wir die Arme und Hände einander begegnen — sei es in Alltags-Gebärden - sich verschränkend, etwas festhaltend usw. - , in innerer Einkehr -Hände faltend, aneinanderlegend, knetend usw. - oder in eurythmischen Gebärden wie Zwillingengebärde, Moll-Akkord, Andacht-Haltung, Laut E u.a.m., so sucht man Selbstbestärkung, Konzentration, Abgeschlossenheit. Und zu allermeist ist dabei die rechte Seite führend und äussere Form gebend. Im Zusammenspiel der Seiten ist das Ziel jedoch immer: Ausgleich in der Mitte.

Wir können uns sogar klar machen wie eine Ich-Vorstellung, eine Ich-Zentrierung durch das Zusammenklingen unserer beiden Seiten entsteht. Ausgedrückt wird dies durch die Gebärde, dass wir « *die linke mit der rechten angreifen können* »⁶. Rudolf Steiner macht hier mit dem Wort «angreifen» deutlich, dass es sich um einen Prozess des Bewusstwerdens handelt, in dem sich das Ich selbst fühlen kann.

Den Laut E schildert Rudolf Steiner zusammen mit anderen Vokalen und deren Gesten innerhalb einer esoterischen Stunde: «*Kreuzen =E - rechte Hand über die linke legen, ebenso rechten Fuss über linkem kreuzen, so wie die Sehnerven im menschlichen Haupte gekreuzt sind* »⁷. Diese Gesten sollen aber nicht ausgeführt werden, man muss sie in sich aktiv entstehen lassen. Nur ein halbes Jahr zuvor waren die Vokal-Gebärden an Lory Maier-Smits gegeben worden; und nun folgt die meditative Verinnerlichung, indem der Ätherleib ohne physische Bewegung aus einer Bewusstseins-Vollmacht heraus angeleitet wird, Sprach-Gebärden auszuführen.

Ganz anders erleben wir das Ausbreiten der Arme und Hände. Im Gegensatz zum Suchen des inneren Gleichgewichts in der Gestik der Ich-Vorstellung, suchen wir mit dem Weiten der Gestik das äussere Gleichgewicht, die Balance. Die ausgebreiteten Arme in der Mittellage führen zur Weltengeometrie, bilden im kleinen das grosse Weltenkreuz ab. Wie können wir in dieser Lage die äusserlich unsichtbare, innerlich aber fühlbare Seitenverschiedenheit einordnen?

Geographie und Seelisch-Geistiges Turnen

In der Geographie der Erde orientieren wir uns nach dem Kreuz Ost - West -Nord - Süd. Es ist zwar ein von Menschen erdachtes Kreuz, aber es wird konkretisiert im täglichen Sprachgebrauch: in der Windrose oder auch wenn wir vom Westwind, von den Ostgebieten, der Nordsee, dem wilden Westen oder von den Südländern sprechen. Wir leben damit so, als hätten wir eine eingeprägte Weltenkarte in uns.

Wie steht der Mensch mit seiner eigenen Gestalt-Geographie zu diesem Weltenkreuz? Nord und Süd fühlen wir - von Mitteleuropa aus gesehen - so in uns wie auf der Weltenkarte: Nord oben und Süd unten.

Den Norden nennen wir auch landläufig «oben». Das resultiert scheinbar aus dem Lesen der Landkarte, ist aber im Menschen selber durch die aufrechte Haltung verankert. Da ist der «kühle Kopf eben oben; er braucht die Ruhe und Überschau. Die Wärme des Südens ist unten im Menschen präsent in seinem Stoffwechsel-Gliedmassen-System. Und wie verhält es sich mit Ost und West? Schauen wir nach Norden mit ausgebreiteten Armen, so zeigt der rechte Arm nach Osten der linke nach Westen, d. h. umgekehrt wie es im Menscheninnern veranlagt ist.

Hell und leicht fühlen wir unser Links: Da ist in uns Osten, in der Richtung in der die Sonne aufgeht, wo es heisst «Ex Oriente lux».

Damit der rechte Arm zum Sonnenuntergang zeigt, sich einig fühlt mit allen westlichen Kulturen, die in die irdischen Verhältnisse hineindrängen, muss man sich also wenden, muss die ausgebreiteten Arme in die Gegenrichtung bringen.

1906 nannte Rudolf Steiner diese innere bewegliche Aktivität «*Seelisches und geistiges Turnen*», «*um das Denken in disziplinierte Bahnen zu bringen*»⁸. Auch wenn es in den Ausführungen über die Gestalt und die Weltengeometrie nur um einen relativ einfachen Teilbereich geht, kann uns Rudolf Steiners Wortschöpfung doch wegweisend sein:

«Diejenigen, welche auf einer energischen Schulung des logischen Denkens an das weitere Studium (der anthroposophischen Inhalte) herankommen wollen, werden gut daran tun, ihren Geist einmal dem seelischen und geistigen Turnen zu unterwerfen, welches diese Bücher (die Grundschriften «Wahrheit und Wissenschaft» und die «Philosophie der Freiheit») erfordern. Das gibt ihnen den Grund, auf welchem das Rosenkreuzertum aufgebaut ist...»

Als die Eurythmie 13 Jahre später in die Pädagogik eingeführt wurde, nannte Rudolf Steiner sie «*beseeltes und durchgeistigtes Turnen*»⁹. Es heisst also für die Eurythmie in der Pädagogik nicht einfach «beseelte und durchgeistigte Bewegung», obwohl sie diese natürlich auch ist — in erster Linie sogar -. Das «Turnen» ist in diesem Zusammenhang ein Mehr: ein Wenden, Drehen (to turn) ein Rhythmisieren (Turnus), ein Orientieren in der Welt (Tour).

Gehen wir von einem geographischen Punkt aus, um die Vorstellung vom sich wendenden Orientieren zu konkretisieren: vom Goetheanumbau. Schauen wir von oben auf den Bau herab - als Vogel oder als Fallschirmspringer - so können wir das Haupt gegen die Nordseite richten, die Beine zum Südeingang; der linke Arm weist dann zum Westeingang und der rechte zur Schreinerei. Die ausgebreiteten Arme stimmen so nicht mit der Ausrichtung des Baus überein und somit auch nicht mit den Himmelsrichtungen. Damit die menschlich linke, hellere Seite nach Osten, zur Bühne hin zeigt und die tätige rechte zum Eingangsbereich nach Westen, wo die Menschen herein-, heraus-, auf und ab strömen, müssen wir uns in der Luft auf den Rücken drehen. Da sehen wir den Bau nicht mehr, können ihn lebendig nur im Rücken fühlen.

So ist es auch mit den grossen Weltenrichtungen: Der Mensch muss sich umwenden. Jeder Blick auf eine Landkarte erfordert eigentlich dasselbe. Wir können sie ja nicht mit dem Rücken lesen, daher ignorieren wir das eigene Kreuz weitgehend. Im Goetheanum könnten wir uns im Saal auf den Boden legen, zur Decke schauen und die Arme in Ost-West-Richtung im Einklang mit dem Bau ausbreiten. Dann aber zeigt sich, dass wir so nicht in ihm arbeiten können, auch im Betrachten und Aufnehmen des Bühnengeschehens seiner Bestimmung nicht gerecht werden. Eine weitere Wendung, ein richtiges Turnen ist notwendig. Wir richten uns auf, kommen als Zuschauer von Westen in den Saal und richten den Blick auf die Bühne, auf der sich das bewegliche Geschehen abspielt. Die Darsteller bringen aus dem Osten etwas zu den Zuschauern im Westen.

Die äussere Einstimmung des Menschen auf die Weltenrichtungen von Ost - West - Nord - Süd erfordert also ein fortwährendes seelisch-geistiges Turnen.

Und was tut der Raum dann mit dem Menschen?

In der gewendeten Blickrichtung wird man schon beim Eintritt oben im Westen in die Symmetrie aufgenommen. In beiden Goetheanumbauten herrscht eine strenge Nord-Süd-Geometrie an der Mittelachse West-Ost. Sie verläuft vom Sonnenaufgang zum Sonnenuntergang, von der Frühlingstagundnachtgleiche zur Herbsttagundnachtgleiche, sozusagen auf den Eintretenden zu. Er wird durch diese Achse zu einem Mitte-Erleben geführt und kann sich umkleidet fühlen von einem Raum, der Gleichgewicht und Innenraum im Menschen anspricht.

Es prägt sich hier ein uraltes Bauprinzip aus: Damit der Mensch von West nach Ost auf der Mittelachse in den Tempel, die Kirche, in das Heiligtum gehen kann, ist der Eingang im Westen gegenüber dem Innersten, dem Altar gebaut. So ist stets ein bestimmter Weg eingeplant; ein Gang ist zu gehen. Dieser verläuft nicht auf der Erdachse; diese hat der Mensch schon in sich erobert durch seine Aufrechte. Der Gang aus der Welt zum Empfangen von etwas Höherem geht auf der die Erde umfassenden Linie der Sonne entgegen.

Wann fing die Menschheit an, nach dieser Ausrichtung zu bauen? Die meisten Bauten der Megalith-Kulturen, auch späterer vorchristlicher Bauten, sind zur Sommer- und Wintersonnenwende ausgerichtet, also zur Erdachse. (New Grange ist ein bekanntes Beispiel) Da sollte sich der Mensch nach den Himmelskonstellationen richten und zugleich seine Ich-betonte Aufrechte spüren. Vereinzelt finden sich aber auch Tempel in Ost-West-Richtung. (Beispiele: Sonnentempel in Peru, der Tempel Salomonis, dieser allerdings mit dem Eingang im Osten und dem Allerheiligsten im Westen).

Mit den christlichen Kirchen, Kathedralen und Kapellen wurde die architektonische Ausrichtung auf der West-Ost-Achse allgemeines Bauprinzip. (Wie die menschliche Gestalt sich in den Grundrissen, sich wandelnd abbildet, siehe Studie I). Es sind also die ausgebreiteten Arme, die, von der Zeitenwende an, massgebend für die sakrale Bauweise sind. Die Nord-Süd-Achse braucht durch die Aufrechte der menschlichen Gestalt nun weniger Betonung. Es ist vor allem die Brustbildung des Menschen, die aus dem kosmischen Umkreis, aus der die Erde umkreisenden Sternenwelt der Tierkreislinie verstanden werden kann: „*Während wir das Haupt beziehen auf den Pol des Kosmos, beziehen wir dasjenige, was in der Brustbildung des Menschen gestaltet ist, was da durchaus in der sich wiederholenden Äquatoriallinie verläuft, all/dasjenige, was im Sonnenumkreis des Jahres oder der Tage sich in der verschiedensten Weise vollzieht... da brauchen wir dasjenige, was gewissermassen in der Äquatoriallage die Erde umströmt*“¹⁰.

So wie hier die Weltenplastik am Menschen gewirkt hat, formt auch der Plastiker aus dem Weltenall sein Kunstwerk. Der Eurythmiker wendet diesen Schaffensprozess um: «*Und wenn der Mensch etwas Kosmosartiges in seinen eigenen Bewegungen schafft, wie es bei der Eurythmie der Fall ist, dann wird aus dem Menschen heraus eine Art Weltenall wenigstens zunächst bildhaft geboren*». Zwei Pole ergänzen sich: «*in der Plastik, in der neu zu schaffenden Eurythmie*».

«*Denn es waltet der Christuswille im Umkreis*»¹²: Diese Worte aus der Mittelstrophe der «Grundstein-Worte» von Rudolf Steiner können uns für die eurythmische Ausrichtung hilfreich sein, der wir uns nun zuwenden wollen.

Das Rechts-Links der menschlichen Gestalt im Verein mit den Himmelsrichtungen in der Eurythmie

Wir sollten uns vermehrt die Frage stellen: Warum hat Rudolf Steiner so viele und exakte Angaben für differenzierte Rechts- und Links-Bewegungen gegeben? In keiner anderen Bewegungskunst spielt diese Differenzierung eine Rolle. Die Tänzer und Gymnastiker können sich aus eigener Intension frei zwischen rechts und links bewegen. Warum gibt es dagegen in der Eurythmie Gesetzmässigkeiten, die man studieren und einhalten sollte, selbst wenn sie dem Gefühl eines Linkshänders zuwiderlaufen? Wir können wohl annehmen, dass Rudolf Steiner bei diesen Anweisungen die Bedeutung der Himmelsrichtungen im Bewusstsein hatte. Was links zu sehen ist, muss also mit Sonnenaufstieg, Helligkeit, Leichtigkeit und im Allgemeinen auch mit Luzifer zu tun haben. Was rechts geschieht, wird von Verdichtung, Dunkelheit, Sonnenuntergang und auch Ahriman geprägt.

Aber für wen? Für die Darsteller oder die Zuschauer? Nehmen wir das Beispiel, an dem besonders viel zu entdecken und zu lernen ist: Die Worte und Formen der «Grundsteinlegung». Wenn die Elementarwesen aus den vier Himmelsrichtungen zuhören, so wenden sich die Darsteller bei Ost nach rechts, bei West nach links, bei Nord nach vorne und bei Süd nach hinten unten. Durch diese «Angaben», die ja auch in den Einstudierungen stets streng durchgeführt werden, nehmen die Zuschauer die Richtungen so auf, wie ihre Gestalt und innere Konstitution gebildet sind. Es sind also die Darsteller, die sich für die Zuschauer innerlich und äusserlich wenden müssen. Sie geben etwas von ihrem eigenen Leibesgefühl hin, opfern sich in die Gestaltung hinein. Man könnte es auch so ausdrücken: Die Darsteller streben danach, für Höheres so durchlässig zu werden - bei aller Ich-Präsenz -, dass ihr kleines Selbst keine Rolle mehr spielen kann.

«*Seelenbegnadend*»' ist die Eurythmie. Die «*Weltenrhythmen*» walten durch den „*Christuswillen im Umkreis*».

Die «Zwölf Stimmungen» sind nach dem selben Bauplan gestaltet: Die Zuschauer sehen den Sonnenlauf durch den Tag und das Jahr links beginnend aufsteigen, an Ostern zur Frühlingstagundnachtgleiche, rechts in die dunkle Jahreszeit zur Herbsttagundnachtgleiche in der Michaelizeit absteigend. Viele Eurythmisten fragen: Warum hat Rudolf Steiner den Kreis umgedreht? Er hat sich sicher gewünscht, dass viele Menschen diese Darstellung sehen können, die nicht nur für das Eigenstudium der Eurythmisten gedacht ist, die vielmehr von der Bühne herunter wirken soll. Die Zuschauer sollen real ein kosmisches Geschenk erleben.

Auch der «Makrokosmische Tanz», der «Planetentanz» geht im Kreis mit der Sonnen-Richtung. Ebenso bewegt sich die Form des eurythmischen «Merkursiegels», «Schau in dich - Schau um dich» und die Formen des Umkreises für «Olaf Asteson» in der Richtung des Sonnenlaufs. Der «Kosmische Auftakt» nimmt in den Kreisen und in der grossen Gesamtbewegung den Weg von links nach rechts, indem er vom Kosmos zur Erde fortschreitet. Die Formen für das IUA und für «Wir wollen suchen» haben zwar die Sonnen-Richtung, gehören aber nicht hierher, weil sie zentrierte Gruppenformen sind, reine Übungsformen, die den Zuschauer quasi ausschliessen.

Eine Besonderheit ist der Auftakt TIAOAIT, dessen Form sich nicht nur an der Mittelachse, der Ich-betonten, sondern auch an der Horizontallinie spiegelt. Diese Spiegelung schliesst die umfassende, die waagerechte Linie der Ewigkeit in sich und vervollständigt dadurch ihre Struktur zum Kreuz.

Dass Rudolf Steiner alle Formen vom Publikum aus gezeichnet hat, sollte für uns mehr Bedeutung gewinnen unter dem beschriebenen Gesichtspunkt.

Hell klingt das Dur, nach rechts gebildet, an die linke Seite des Zuschauers, ebenso die Dominante in der Kadenz. Rechts empfängt er das Moll und die Subdominante. Es sind Weltenrichtungen, die in den Darsteller einströmen und vom Zuschauer verarbeitet werden müssen.

Die Suche nach der Seele und das Einstrahlen des Geistes in der Übung «Wir suchen die Seele...» verläuft in der Form von rechts nach links einwickelnd. So ist es für den übenden Eurythmisten stimmig. Aber sie ist auch wirklich nur für ihn gegeben, nicht für das Publikum, auch nicht für Kinder. Diese Haltung wird dadurch verstärkt, dass alle Übenden sich zur Kreismitte wenden. So wird der Charakter der Verinnerlichung in der Zentrierung unterstützt, der in den zwei einwickelnden Spiralen zum Ausdruck kommt.

Ganz anders als bei den kosmischen Formen ist die Rechts-Links-Betonung bei allen Seelengebärden: Den Kopf- und Armhaltungen und den Fussstellungen. Da bringt der Darsteller seine linke Seite zur Geltung, z.B. mit «Ich fühle mich» (Kopf), Frage (Arme), JA, Beruhigung, Schwäche (Fuss). Nein, Mut (Fuss), Mitteilung (Arme) u. a. m. sind rechts betont. Dies

alles sind so persönliche Ausrucksweisen, dass der Darsteller den Empfindungsgehalt der Gebärden verleugnen müsste, sollte er sie dem Zuschauer zuliebe umdrehen. So bleibt dem Zuschauer überlassen, diese mehr persönlich tingierten Gebärden in rechter Weise mit innerer Beweglichkeit einzuordnen.

Es vollzieht sich dadurch beim Zuschauer ein leichter Aufwachprozess. All diese Stellungen und Seelenhaltungen wirken wie ein Innehalten, auch wenn sie noch so flüchtig auftauchen. Wie das persönliche Bekräftigen, Bejahen der dargestellten Inhalte bezeugen diese Haltungen das bewusste Darinnenstehen des Darstellers in der Gestaltung. Man merkt auf. Fehlen diese Gestaltungsmomente, die zugleich Unterbrechung wie auch Überbrückung des Bewegungsflusses sind, so geht der Zuschauer in ein leichtes Träumen über, und Kinder empfinden dann Langeweile, die sie auch zum Ausdruck bringen.

Wo finden sich noch seitenbetonte Elemente in der Eurythmie? Von den sieben Planetengebärden sind vier asymmetrisch. Die Sonnegebärde ist dabei trotzdem umfassend, umkreist alle Richtungen aus der Mitte heraus (auch wenn die Richtung hinten unten nicht leicht ausgewogen zu gestalten ist). Venus und Merkur sind einseitig links bzw. rechts betont, wobei die Venus-Gebärde einen Ausgleich im ruhend hingebenden Arm hat. Jupiter hat die Ruhe links und die bewegte Gebärde rechts. Zu entschlüsseln sind diese Betonungen im seelischen Bereich, der sich aber wieder auf den Darsteller bezieht.

Zusammenfassend kann man sagen: Es sind die aus dem Kosmos, aus der Himmelsgeometrie herausgeholtene Formen, die in erster Linie für die Schauenden konzipiert sind und in die Eurythmie hereinstrahlen. Die sprachlichen Ausdrucksweisen sind weitgehend durch den Menschen geprägt. - doch es gibt noch mehr zu beleuchten.

Das menschliche Kreuz und die «Umfassende»

Wo du auch wandelst im Raum, es knüpft dein Zenith und Nadir

An den Himmel dich an, dich an die Achse der Welt.

Wie du auch handelst in dir, es berühre den Himmel der Wille,

Durch die Achse der Welt gehe die Richtung der Tat!

(Friedrich Schiller)

Wunderbare Worte findet Schiller für die bewusst ausgeführte Tat und ihre Beziehung zur Aufrechten, die durch die Achse der Welt den Himmel berührt und zur Erde führt. Ein ganz innerlicher Weg ist angesprochen, denn Schiller sagt: Im Raum wandelst du, und in dir handelst du. In den Worten der «Grundsteinlegung» heisst es aus der Vatergöttlichen Welt tönend: «Lasset aus den Höhen erklingen, was in den Tiefen das Echo findet».

Wir müssen diese Höhe und Tiefe, diese Aufrechte aber selbst halten, denn in der Bewusstlosigkeit, in der Ohnmacht und im Tod wird sie uns genommen. Man kann die Aufrechte die «Haltung der Freiheit» nennen. Sie ist Voraussetzung für die «Bewegung der Freiheit» in der Ausbreitung der Arme, die Ost-West-Richtung, die die Erde umspannt.

Rudolf Steiner nennt diese Richtung der Breite und Weite «meine Umfassende» im Gegensatz zur Vorne-Hinten-Richtung «meine Wirkende» und der Oben-Unten-Richtung «meine Aufrichtende». Die Richtungen urständen als «meine» im Menscheninnern und werden in der Welt wieder gefunden¹³.

Wenn wir also «meine Umfassende» bedenken, so fühlen wir dabei die Herzenskräfte, ohne die wir nichts wirklich umfassen können und wollen. «Und im Herzen sind wir froh» heisst es in der heileurythmischen IAO-Übung, wenn sie mit Kindern gemacht wird. Da wird die Welt froh aus dem Herzen heraus mit dem O umfasst.

Frei sind die Arme in der Bewegung, sie werden sogar «Organe der Freiheit» genannt. Wie der Waagebalken an der Waage sind sie auch die äusseren, willensgesteuerten Organe des Gleichgewichts.

Wieder gibt uns die mittlere Strophe der «Grundsteinlegung» einen Hinweis auf den Zusammenhang von «*Übe Geist- Besinnen im Seelengleichwichte*»...zum «*Christuswille im Umkreis in den Weltenrhythmen Seelen-begnadend*»...

Ecce Homo
Weniger die Hoffnung auf ihn

das ist der Mensch
einarmig
immer

Nur der gekreuzigte
beide Arme
weit offen
der Hier-Bin-Ich (Hilde Domin)

Ist das Ausbreiten der Arme in der Waagerechten auch ein Umfassen? Kann man zu der ersten Stellung der Übung «Ich denke die Rede» sagen, dass sie umfassend ist? Wie es die nächsten Stellungen sagen, wird klar, dass es kosmische Gedanken, kosmische Worte sind, die ausgesprochen werden sollen. Es wird nicht nach- sondern vorgedacht. Die Worte «Ich denke die Rede» sind zwar umschlossen von einem quadratischen Umfeld, einem Gehäuse, doch wird hier in der ersten Stellung die Zukunft vorbereitet. Sie wird in der zweiten Stellung ausgesprochen und dann mit der dritten Stellung in die irdischen Massverhältnisse des Pentagramms mit dem goldenen Schnitt gegossen. Aber sie führt in verwandelnden Stellungen zum höheren Selbst. Die Urbilder, die beim Ausführen der Übung im Hintergrund stehen, geben den Weg auf der Umfassenden von West nach Ost vor (für den Übenden), wo der Suchende den Geist findet.

Im Musikalischen haben wir in den Tönen F und G die Mittellage der ausgebreiteten Arme. Im ältesten uns überlieferten Tonsystem aus China, 3. Jahrtausend v. Chr., ist der Urton G dem 1. Frühlingsmonat im Zusammenhang mit dem Tierkreis zugeordnet. Die Übersetzung dieses Lü — wie alle Töne genannt wurden - heisst «Grosse Vereinigung»; es bedeutet: «dass alle Dinge zu spriessen und sich zu krümmen beginnen». Das spätere chinesische Tonsystem setzt den Ton F an die erste Stelle; er heisst «Gelbe Glocke» und bedeutet: «dass alle Dinge sich in der Tiefe vermehren». Wir erfahren auch aus einer chinesischen Legende wie das F aus der Natur, dem Rauschen des Flusses, dem Gesang des Phönix-Vogels, dem Ton der Bambusflöte und dem menschlichen Sprehton, wenn er von jeglicher Leidenschaft frei bleibt, erlauscht werden kann, wie sie alle in einem Klang zusammenschwingen¹⁴.

Auch in unserer Zeit haben grosse Künstler diese Erfahrungen des Zusammenschwingens der Naturgesetze mit den Gesetzen der Musik in Worte gebracht.

Musik
Aus welchem Instrument
tönt ihr Takt
an unser Ohr

*Musik sind wir
ihre Stimme
schwingt in uns.*

*Hör die Erde tönen
im Atemwort (Rose Ausländer)*

Der Pianist Edwin Fischer schreibt in seinen Aufzeichnungen über Musik: *«Dieselben Gesetze herrschen in einer Bach-Fuge, in den Schwingungen eines Akkords, im Wuchs der Pflanze, im Lauf des Alls uns verborgen, unserem Gefühl offenbar».*

So haben wir aus fernen und nahen Zeiten eine innere Ausrichtung oder Stütze, die uns berechtigt, die Töne G und F als Urtöne in der umfassenden Weltenlinie der Tagundnachtgleichen mit ausgebreiteten Armen ertönen zu lassen. Der Ton C verbindet Himmel und Erde durch die aufrechte Menschengestalt und ist als Inkarnationshilfe musikalischer Art erst nach der Pentatonik und Gregorianik massgebend geworden.

Wie vermächtnishaft spricht Rudolf Steiner in einem seiner letzten Vortragszyklen über sehr weit gespannte Zusammenhänge in der Musik, die auch sicher für die Eurythmie gelten: *«Der Christus-Impuls kann im Musikalischen gefunden werden....Das Musikalische ist.... befähigt, diesen Christus-Impuls in Tönen, in gestalteten Tönen, in durchseelten, in durchgeistigten Tönen einmal vor die Welt hinzustellen. Lässt sich die Musik inspirieren von anthroposophischer Geisteswissenschaft, wird sie die Wege dazu finden, denn sie wird rein künstlerisch, artistisch, gefühlsmässig enträtseln, wie in Tönen symphonisch belebt werden kann dasjenige, was im Kosmisch-Tellurischen als der Christus-Impuls lebt»*¹⁶. Rudolf Steiner gibt dafür auch einen Übungsweg mit verschiedenen Intervallen an.

Das Kosmisch-Tellurische will sich in der Eurythmie auf der Achse Himmel — Erde, unsichtbarer Raum — sichtbare Welt äussern, also von hinten nach vorne. So werden wir als Darsteller aufgefordert, für das Einströmen aus der kosmischen «hinteren» Welt ganz durchlässig zu werden. Dazu klingen die Töne in der Weite, der Umfassenden, vermittelt durch die Schlüsselbeine, die den Ätherumkreis ertasten können. Die Kreuzesform wird nie verlassen.

Was spielt sich in der Gleichgewichtslage der Waagerechten zwischen Darstellern und Publikum ab? Was die chinesische Legende über den Sprechton F sagt, dass er erklingt, wenn der Mensch von allen Leidenschaften frei ist, das führt uns in ahnende Vorschau zur Sprache des Menschen hin. Wie der Mensch im Einklang mit der Natur spricht, ist seit Urbeginn das Wort, aus dem der Mensch geschaffen wurde.

Die Bewegte Plastik in der Sprache

*«Das gesprochene Wort erscheint am Menschen,
der Ton erscheint durch den Menschen»*¹⁶⁷

Hilft uns diese scheinbar einfache Formulierung Rudolf Steiners, um dem Thema des Gebens und Schenkens - oder auch des Dolmetschens - in der Laut-Eurythmie weiter nachzugehen? Am Menschen, am Darsteller muss sich etwas aussprechen, was dieser aus der Fülle der Sprache zu den Zuschauern bringen will. Man kann die Frage auch so formulieren: Wie kann der Darsteller sich so umkleiden, die Laute und Worte so anziehen, dass sie für andere am Menschen sichtbar werden?

Wie der Sprecher seine Sprachorgane mit dem Atem so in Schwingung bringen muss, dass geformte Sprache hörbar, verstehbar und vor allem erlebbar wird, muss der Eurythmist auf

seine Weise mit der Luft arbeiten. Die Luft der Umgebung ist es in diesem Fall, nicht die Luft aus der eigenen Lunge.

Was das Luftelement in der Toneurythmie für eine Rolle spielt, ist leicht nachzuvollziehen und zu erkennen. Die Bewegung wird der Luft übergeben, diese trägt die Bewegung, und Schwingungen werden aus allen Richtungen aufgenommen und zur Sichtbarkeit gebracht. Alles geht durch den Menschen durch, er wird durchlässig.

Anders in der Lauteurythmie; da muss ein willensmässiger Zugriff einsetzen. Die Luft will mit jedem Laut in besonderer Weise geformt werden, wie es auch die Sprechwerkzeuge tun. Beobachten kann diesen Unterschied der geübte Zuschauer an der Schleierbewegung. Während der Schleier für den Eurythmisten zunächst unterstützend wirkt, um die Luft im Umkreis erst einmal zu spüren, wird er mit dem Üben allmählich immer mehr zum Werkzeug, das die Bewegung für den Zuschauer stärker ins objektive Sprechen erhebt.

In der Toneurythmie gibt der Schleier Weite, Farbe und in Gruppenformen Gemeinsamkeit, die herrlich anzuschauen ist. Für die Sprache ist das Plastizieren der Luft so vielfältig möglich wie es jedem einzelnen Laut entspricht. Was wäre zum Beispiel das T ohne den mächtigen roten Schleier? Es wäre mehr Geste oder gar Zeichen statt Gebärde. Und wie lässt der gelbe Schleier des R dieses Rollen und Greifen doch in jeder kleinsten R-Bewegung — z. B. beim R der Raupe - aufleuchten und dahin schwingen.

Die «bewegte Plastik» der Lauteurythmie braucht das Spiel zwischen Mensch und Umkreis. Wir haben ja dafür die Eurythmie-Figuren für die Laute, nicht aber für die Töne oder die Intervalle.

Natürlich kann sich der Eurythmist auch so bewegen, dass er ohne Schleier diese Schleiergestaltung in Form und Farbe erreicht; er lernt ja allmählich in den Äther zu greifen. Für den Zuschauer bleibt dies jedoch erst in Zukunft einmal wahrnehmbar.

Zum Abschluss soll noch einmal auf die Raumgestaltung geschaut werden; diesmal in bezug auf Spannung und Entspannung. Als Beispiel wird ein einfaches Wort in seiner inneren Gewichtung in die Raumesrichtungen führen. Stellen wir uns ganz konkret vor, wie ein Darsteller auf der Bühne rückwärts schreitet, sich vom Publikum weg bewegt. (Es ist nicht ein Zurück gemeint, das mehr den Darsteller betrifft, wenn er in sich zurückgeht, von einer Sache zurücktritt). Das Rückwärts, das technisch lange geübt werden muss, in dem der rückwärtige Raum seine eigene, besondere Bedeutung erhält, erweitert den Abstand zum Publikum, erhöht dadurch die Spannung zwischen Bühne und Saal, man könnte auch sagen zwischen oben und unten. Grösser, bedeutender muss in diesem Sinne die Gestalt auf der Bühne und ihre Gebärden erscheinen. Nehmen wir dazu den Urlaut A, das hingebende Sich-Öffnen nach oben und hinten, so kann am Darsteller aufleuchten: Er sucht sich im Göttlichen. Um dieses Geistig-Hingebende zu verstärken, schliesst er dem A das H an. Nun erst zeigt er der Welt, dass er aus den Höhen stammt, dass sein Ich noch ganz im Geiste urständet, indem er das A nach vorne zu den Zuschauern strömen lässt. Dieser mächtige Vorgang wird im Zwiegespräch durch das M atmend verarbeitet und abgeschlossen.

Was wurde sinngemäss dargestellt? Es entstand das altindische Wort für Ich und Mensch: AHAM. Der Zuschauer wurde in das Hinten und Vorne, das Oben und Unten hineingezogen. Wird das heutige Ich-Erleben ausgedrückt, so kommt *das I auf die Zuschauer zu, sprechend: Ich bin da, stelle mich euch. Aber der Weg geht ins Geistige wieder hinein; rückwärts suchen wir Verbindung auf ganz andere Art als mit dem A: Es ist der Atemhauch des CH. Der A-Laut mit seinem grünlich-bläulichen Schleier stammt von dort, das CH mit seinem grünblauen Schleier macht wieder den Weg frei für das Hinaufstreben des Ich.*

-
- 1) GA 271 «Kunst und Kunsterkenntnis. Das Wesen der Künste», 28. 10.1909
 - 2) GA 196 «Geistige und soziale Wandlungen in der Menschheitsentwicklung», 8. Vortrag, 31. 1.1920
 - 3) GA 77b «Kunst und Anthroposophie», 24. 8.1921
 - 4) GA 277 «Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele», Ansprache 24.8.1921
 - 5) GA 324a «Die vierte Dimension. Mathematik und Wirklichkeit», Fragenbeantwortung, 11.3.1920
 - 6) GA 190 «Vergangenheits- und Zukunftskräfte im sozialen Geschehen» 4. Vortrag, 28.3. 1919
 - 7) GA 265 «Zur Geschichte und aus den Inhalten der erkenntniskultischen Abteilung», 10.2. 1913, S. 295
 - 8) GA 96 «Der Rosenkreuzerische Geistesweg», 20.10.1906
 - 9) GA 277 «Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele», Ansprache 8.11.1919
 - 10) GA 82 «Damit der Mensch ganz Mensch werde», 3. Vortrag, 9.4.1922
 - 11) GA 243 «Das Initiaten-Bewusstsein», 11. Vortrag, 22.8.1924
 - 12) GA 40 «Die Worte der Grundsteinlegung»
 - 13) GA 201 «Entsprechungen zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Der Mensch – eine Hieroglyphe des Weltalls», 1. Vortrag, 9.4.1920
 - 14) Hermann Pfrogner: «Lebendige Tonwelt» Verl. Langen Müller 1981
 - 15) Edwin Fischer (1886-1960): «Von den Aufgaben des Musikers»
 - 16) GA 243 «Das Initiaten-Bewusstsein», 11. Vortrag, 22.8.1924
 - 17) GA 277a «Entstehung und Entwicklung der Eurythmie», 23.8.1915

Das Erscheinen der historischen Studie von Lasse Wenerschou

Felix Wilde †

Am 7. August 2010 ist Felix Wilde in Klosters in der Schweiz über die Schwelle des Todes gegangen. Er hat sein Leben in den Dienst insbesondere der heileurythmischen Arbeit gestellt und viele für Ihren Beruf begeisterte Schüler auf den Weg gebracht. *Michaela Glöckler*

Vom Werden Der Heil-Eurythmie - im Zusammenhang mit den Lebensläufen von Ilse Rolofs und Trude Thetter, erweitert und ergänzt in eindringlicher Weise die *Erinnerungen aus der Entstehungszeit der Heileurythmie*, die 1972 in der Schriftenreihe der Heileurythmie-Ausbildung Stuttgart veröffentlicht wurden.

In beiden kommt uns ein Johanni-Motiv in der Gebärde Uriels entgegen, wie er mit «flügelartigen Armen in unsere Welt hineinleitet das historische Gewissen.»

Ausgehend von dem dreifachen Wollen, das der Eurythmie zugrunde liegt, weist Lasse Wenerschou auf die Umstände hin, unter denen die Heil-Eurythmie in das Spannungsfeld zwischen der medizinischen und der künstlerischen Sektion dadurch gelangte, dass Marie Steiner 1930 einen von Elisabeth Baumann geführten Ausbildungskurs in Heileurythmie an der Stuttgarter Eurythmieschule einrichtete.

An demselben Ort hatte Rudolf Steiner 6 Jahre zuvor sich so dazu geäußert: «Das dritte ist die Heil-Eurythmie, die nur im Zusammenhang mit dem Arzt stattfinden kann und hier nicht

in Frage kommt.» Dass dies von Marie Steiner nicht berücksichtigt wurde, ist auf gravierende Weise mitursächlich geworden für die Hemmnisse und Schwierigkeiten, unseren Heilberuf in gebührender Weise in das Gesundheitswesen zu integrieren.

Durch vieljähriges Besinnen ist es mir zur inneren Gewissheit geworden, dass Rudolf Steiner sich auch hierzu geäußert hat. und zwar auf der Generalversammlung 1935 durch seinen Freund Graf Polzer: «Es scheint zuweilen fast so, als wenn sich ein versteckter, meist wohl unbewusster Groll gegen die letzten Jahre Rudolf Steiners selbst bemerkbar mache, dessen Opfer besonders Frau Dr. Wegman ist.»

Wem die Aufgabe zuteil wurde, das architektonische Urbild der Eurythmie, das Rudolf Steiner uns in Form der Eurythmiebau-Skizze von 1923 hinterlassen hat, auf der Erde zu verankern, der musste sich durchringen zu den ersten, primitiven Schritten im Lesenlernen der okkulten Schrift. Im Hinblick auf das Anliegen von Lasse Wennerschou, dass die Ausbilder in Heil-Eurythmie ihre Verantwortung wahrnehmen, die Tradition zu öffnen für das, was werden will, sei hier auf zwei Aspekte verwiesen.

Der eine betrifft die Eurythmie-Baurune selbst, die Rudolf Steiner aus einer Überkreuzung der Tierkreiszeichen *Fische* und *Zwillinge* gestaltete, was nach seinen Eintragungen in Kisseloffs Arbeitsheft bedeutet: Durchdringe das Karma, die Tat-Impulse mit Urteilsfähigkeit. Das fordert von uns, auch auf Marie Steiner, der wir für das Gedeihen der Eurythmie so unendlich viel zu verdanken haben, so hinzuschauen, dass wir erkennen, wo und wie sie sich bei bestimmten Entschlüssen nach Rudolf Steiners Tod zunächst noch nicht befreien konnte von der Gewalt, die alle Wesen bindet.

Versuchen wir uns zu besinnen: Die Eurythmie ist wie ein Schicksalsvogel in die anthroposophische Bewegung hereingeflogen. Wie denn? Der Anlass war eine therapeutische Frage von Clara Smits, bei der sich Rudolf Steiner nach den Berufsabsichten ihrer Tochter Lory erkundigt hatte: «Könnte man nicht durch bestimmte rhythmische Bewegungen über den ätherischen Leib bis in den physischen Leib herein heilend wirken?»

Drei Tage vor seinem Tode korrigiert Rudolf Steiner die Druckfahnen zu dem gemeinsam mit Ita Wegman geschriebenen Buch, Kapitel XVIII: «Innerhalb des Gebietes unserer Therapie spielt noch eine besondere Rolle die sogenannte Heil-Eurythmie. Sie ist herausgebildet aus der Anthroposophie durch Dr. Rudolf Steiner z u n ä c h s t als eine neue Kunst. Werden die Bewegungs-Gebärden der Kunst- und pädagogischen Eurythmie modifiziert, so dass sie aus der kranken Wesenheit des Menschen so fliessen, wie die a n d e r e n aus der gesunden, so entsteht die Heil-Eurythmie, ... die man als ein segensreiches *Glied* unsrer hier dargestellten therapeutischen Denkweise ansprechen kann.»

Für die Frage Lasse Wennerschous nach einem von Grund auf eigenen Ausbildungsweg für Heil-Eurythmisten sind gleichwohl die an Erna van Deventer gegebenen Richtlinien Rudolf Steiners massgebend: «Die Vorbedingung zum Heileurythmie-Beruf ist, dass Sie erst die ganze Kunsteyrhythmie in ihrem Unterbau kennen und können. ... Erst wenn wir uns als das Wesen kennenlernen, das Makrokosmos und Mikrokosmos im eignen Leib spiegelt, könne man vom Umkreis der Eurythmie zum Zentrum des Heil-Aspektes der Eurythmie vordringen.»

Das ist schliesslich auch der Grund dafür, dass die von Rudolf Steiner betonte Intention, Heileurythmie solle eigentlich ausgeübt werden vom Arzt oder der Ärztin selbst, so schwer auf den Weg zu bringen ist.

Als Marie Steiner zu Weihnachten 1942 in einem Brief an die Mitglieder zum Entschluss der Selbst-Überwindung und der Versöhnung aufrief, dankte ihr Ita Wegman für die grossen und zukunfts-vollen Worte und verliess 18 Tage danach den physischen Plan, mit den Worten: «Es steht nichts mehr zwischen uns, was einem zukünftigen gemeinsamen Arbeiten für Rudolf

Steiner im Wege stehen würde.»

Das Versöhnende zu vernehmen in dem, was die Verstorbenen «worten», was sich schon in der Zeit zwischen 1973 und 1978 deutlich in der Sphäre der Heil-Eurythmie offenbarte, bringt die Verantwortung für die Ausbilder mit sich, die Tradition zu öffnen für das, was werden will. Die Frage von Lasse Wennerschou, ob nicht für jedes der drei Willenselemente ein von Grund aus eigener Ausbildungsweg gestaltet werden muss, ergibt sich meines Erachtens nur für die Heil-Eurythmie. Dann müssten allerdings die Ausbilder eine über das gegenwärtige Schulniveau hinausgehende Fähigkeit in der künstlerischen Eurythmie mitbringen. Wofür es jetzt aber sicher schon an der Zeit ist: die Zulassungsvoraussetzungen für die Ausbildung in Heil-Eurythmie wieder auf eine zweijährige eurythmische Vorbildung zurückzuführen, mit der Folge, dass alle drei Ausbildungswege in einem gleichen Zeitrahmen absolviert werden können.

Der zweite Aspekt in der Entzifferung der okkulten Schrift hängt damit zusammen, dass Rudolf Steiner in die Eurythmiebau-Skizze und damit zugleich wie mitten in das Antlitz der Eurythmie hinein-gezeichnet hat Kaspar Hauser, der von dem Fenriswolf angegriffen wird. Meines Wissens sind die Eurythmisten die einzige Berufsgruppe, die von ihm dazu aufgefordert wurde, die karmischen Antezedenzen aufzusuchen, die sie in die Eurythmie geführt haben. Derjenige also, der sich noch nicht mit dem Schicksal Kaspar Hausers wirklich auseinandergesetzt hat, der mag ein braver Eurythmist sein, aber sehend zu werden für das, was mit dem dreifältigen Wollen der Eurythmie eigentlich gemeint ist, dafür fehlt ihm vorläufig noch die Karmaschau erweckende Kraft, auf die es hier ankommt.

Angeregt durch die Schriften von Karl Heyer habe ich mich als Eurythmist seit 46 Jahren mit Kaspar Hauser beschäftigt und immer wieder mit der Frage gerungen, warum Rudolf Steiner so karg und mit einer scheinbar unerklärlichen Zurückhaltung über ihn spricht, bis ich schliesslich die Lösung des Rätsels bei Werner Greub: *Wolfram von Eschenbach und die Wirklichkeit des Grals* finden konnte. Wenn wir nun auf uns wirken lassen, in welchem unmittelbarem Zusammenhang Rudolf Steiner selbst mit dem Kaspar Hauser-Schicksal verbunden ist, dann kann uns auch deutlich werden, dass und wie der Kampf gegen die Trägheit des Herzens - auch in den eigenen Reihen - weitergeht.

«Mit diesen Nachmittagsstunden möchte ich die ersten Keime einer Heileurythmie andeuten.» Niemals vorher und nachher hat Rudolf Steiner eine Vortragsfolge so eröffnet. Damit ist aber darauf hingewiesen, dass die Heil-Eurythmie nur unter der Voraussetzung inaugurieren werden konnte, dass Heil-Eurythmisten und Ärzte dabei mitwirken, schöpferisch diese Keime zum Leben zu erwecken.

Wie sich das bei Ilse Rolofs und Trude Thetter vollzogen hat als zwei Individualitäten aus der Entstehungszeit der Heil-Eurythmie, davon setzt uns Lasse Wennerschous Studie, auch durch das wirklich repräsentative Photo auf der Titelseite, auf beeindruckende Weise ins Bild.

Möge sie dazu beitragen, dass wir das vokalische Prinzip, das in der Heil-Eurythmie mit der Selbstbehauptung beginnt, wahr machen, indem wir nicht nach Anerkennung bei jenen suchen, bei denen eine entsprechende Erkenntnis nicht zu erwarten ist, sondern indem wir ganz und gar auf die mögliche Erzielung unserer Heilerfolge bauen.

«Das kann nur dadurch verbessert werden, dass durch einen gemeinsamen Willen einer grösseren Anzahl von Menschen wirklich erzwungen wird ein solcher medizinischer Betrieb, der das Eindringen der geistigen Prinzipien in die Medizin möglich macht.» Rudolf Steiner in GA 168, Seite 202.

Die Studie von Lasse Wennerschou ist im Selbstverlag erschienen und kann bestellt werden unter Tel. +49 40-870 28 06

BERICHTE

Ein Schritt in die Zukunft ...!

Eurythmeum Zuccoli – Akademie für Eurythmische Kunst Baselland

Ulla Hess, Ingrid Everwijn, Frauke Grahl, CH-Aesch/Dornach

Zum 100. Geburtstag der Eurythmie werden zwei der ältesten Eurythmie-Ausbildungen ab September 2011 gemeinsame Wege gehen. Es soll eine Neugründung mit neuem Namen und neuen Unterrichtsimpulsen werden. Bereits ab Oktober 2010 beginnt ein gemeinsam geführtes erstes Jahr und ein neuer Ausbildungsimpuls: *Hygienisch-therapeutische Grundlagen der Eurythmie*.

Die vielfältige Arbeit mit ganz verschiedenen Studierenden aus ganz verschiedenen Ländern liess uns in den letzten Jahren verstärkt danach fragen, was die Eurythmie bewirken und wie sie sich als «heilende Kunst» in unsere schwere Zeit hineinstellen kann. Was haben die angehenden Eurythmistinnen und Eurythmisten später im Arbeitsleben zu verantworten und welche Kompetenzen sind in unserer Zeit wichtig?

Seit vielen Jahren haben wir (das Eurythmeum Zuccoli) einmal pro Jahr Epochen in hygienischer Eurythmie, die von Frau Margrit Hitsch (Bern) geleitet werden. Unsere Studierenden schätzten diese Epochen sehr und auch für uns Dozentinnen waren diese Stunden jedes Mal ein grosses Geschenk. Sie helfen, die Grundübungen von Rudolf Steiner zu entschlüsseln und in unsere heutige Zeit zu übertragen. Ab Oktober 2010 wird Margrit Hitsch nun in einem Rhythmus von 14 Tagen die «hygienisch-therapeutischen Grundlagen der Eurythmie» in unserer Ausbildung in Dornach unterrichten. So können sich die Studierenden (innerhalb der Ausbildungsjahre) eine grundlegende Kompetenz in dieser Richtung der Eurythmie erwerben. Um auch die menschenkundliche Seite der Eurythmie zu stützen, haben wir die Leiterin der Medizinischen Sektion, Dr. Michaela Glöckler, angefragt, in Zusammenarbeit mit Margrit Hitsch, Seminare zu verschiedenen medizinischen Themen zu geben. Zu unserer grossen Freude hat sie zugesagt und wir schauen nun gespannt auf das nächste Studienjahr.

Noch von einem anderen Impuls, der schon seit mehreren Jahren aufgebaut wird, möchten wir berichten. Es ist die Erweiterung der Ausbildung nach Italien, wo wir die Verantwortung für die *Ausbildungsklasse Rom* übernommen haben. Seit 2004 besteht zwischen dem Eurythmeum Zuccoli in Dornach und der «Associazione Artistica Romana Amici dell' Eurythmia» in Rom, eine Zusammenarbeit. Was mit einer künstlerischen Einstudierung begann, entwickelte sich über einen Intensivkurs zu einer berufsbegleitenden Eurythmie-Ausbildung. Im Oktober 2007 konnte das Kollegium des Eurythmeum Zuccoli (damals Ulla Hess, Frauke Grahl und Ursula Heusser) mit einer intensiven Arbeitswoche die Ausbildung in Rom begründen. Acht Studierende hatten schon ein ganzes Jahr lang am Intensivkurs, der nach Ausbildungskriterien von Ulla Hess geleitet worden war, teilgenommen. Mit der Gründung der Ausbildungsklasse Rom fanden sich im Oktober 2007 nochmals neun Studierende zusammen, um ihren Ausbildungsweg zu beginnen. Somit studierten erstmals 17 Studierende in Rom. Die Verantwortung dafür übernahmen die oben genannten erfahrenen Kolleginnen des Eurythmeum Zuccoli in Dornach (Ursula Heusser hat aber seit Herbst 2009 andere Aufgaben ergriffen und das Eurythmeum Zuccoli verlassen. Einmal im Monat reisen wir nach

Rom, um eurythmische Themen anzulegen, zu vertiefen und zu verarbeiten. Die Studierenden in Rom üben dann an zwei Nachmittagen und entwickeln das Angelegte mit Marina Censori (unterstützt von Annamaria Tripodi) weiter. Mit Maria Lucia Carones wird intensiv an der italienischen Sprache gearbeitet und in Sandra Schneider-Pedrini (wohnhafte in Basel) haben wir eine grosse Hilfe in allen Fragen zu Übersetzungen - eine sehr wichtige Aufgabe, da viele Grundbücher der Eurythmie noch nicht ins Italienische übersetzt wurden. Zwei- bis dreimal im Jahr kommen alle römischen Studierenden nach Dornach, um eine Woche mit uns zu arbeiten, oder, wie am 25. Juni 2010 zum ersten Mal, um einen Abschluss zu zeigen.

Die Arbeit in Rom folgt dem Ausbildungs-Curriculum des Eurythmeum Zuccoli Dornach. Eine berufsbegleitende Ausbildung verlangt jedoch schwerpunktmässiges Arbeiten und wesentlich mehr Eigenverarbeitung der Studierenden. Wie die Ergebnisse einer solchen Ausbildung ausfallen werden, wird die nahe Zukunft zeigen; bereits im Juni 2011 wird der erste Kurs in Rom Abschluss haben. Nach jetzt bereits vierjähriger Ausbildungstätigkeit in Rom ist es deutlich, wie befruchtend ein Austausch über die Grenzen sein kann und wie natürlich sich die eurythmische Gebärdensprache als internationale Sprache bewährt.

Im-pulse. eurythmy, International Eurythmy Studies

Andrea Weder

Im Herbst 2010 beginnt das dritte Jahr der im-pulse.eurythmy, International Eurythmy Studies. Die neun Studenten, vier von den USA und fünf aus Brasilien, werden voll Energie und erwartungsvoller Vorfriede, wie jedes Jahr ihrer dreijährigen Ausbildung, in Dornach eintreffen, bereit für den Endspurt.

Alle Studenten (im Alter von 21- 26 Jahren) sind ehemalige Waldorfschüler, haben also von Kindergarten bis zur Oberstufe Eurythmie eingeatmet. und ins besondere zusätzlich bei extra- curricularen Eurythmieprojekten mitgemacht; ja sogar nach der 12. Klasse entweder in Sao Paulo bei Terra Nova mit Marilia Barreto oder aber bei der Summer Eurythmy Academy, getragen vom Austin Eurythmy Ensemble, mitgemacht. Das erstere war ein intensives Projekt, über mehrere Monate ein Programm einzustudieren und in Brasilien und Europa auf Tour zu bringen, während beim letzteren über eine Spanne von 4 Jahren jede Sommerferien (des Universitätsstudiums) während eine Monats intensiv eurythmisch gearbeitet wurde mit abschließenden Aufführungen in Austin, Aspen, Sao Paulo, Dornach oder Cape Town.

In dieser für die Eurythmie begabten und begeisterten Gruppe junger Menschen aus Nord- und Süd- Amerika erwachte nach und nach der Wunsch, Eurythmie studieren zu wollen. Ihre jahrelange Erfahrung und Begegnungen mit der Eurythmie entflamten ein tiefes Interesse und Bereitschaft, dieser Kunst näher zu kommen. Das Studium der Eurythmie wurde ihnen ein ernsthaftes Anliegen. Es lebte bald die Frage auf, ob die Möglichkeit besteht, einen Studiengang einzurichten, der die speziellen Bedürfnisse dieser jungen Menschen treffen könnte.

In hilfreichen, unterstützenden Gesprächen mit der Sektionsleitung (Werner Barfod und Margrethe Solstad) und im intensiven Austausch mit den Lehrkräften an verschiedenen Eurythmieschulen in Europa und den Amerikas bewegten und umkreisten wir von vielen Seiten her die Frage: Ist eine solche Ausbildung möglich, nötig, machbar und wie sollte sie sich gestalten?

Eine Initiative war geboren und die folgenden Monate erfüllt mit ernsthafter Planung. Die Ausarbeitung des Curriculums wurde mit Hilfe einiger erfahrener Eurythmiedozenten erstellt. Die nötigen organisatorischen, finanziellen Grundlagen wurden studiert und geplant. Margrethe Solstad betreut aktiv mit liebevollem Interesse die Initiative, seit sie Sektionsleiterin wurde und Ingrid Everwyn stellte sich bereit, als Mentorin hilfreich zur Seite zu stehen. Auch waren wir immer im Austausch mit den interessierten Studenten über ihre Ideen für die Ausbildung. Dann am 23. August 2008 begann der Kurs mit neun Studenten.

Wie gestaltet sich nun das Studium

Es ist ein Wanderstudium mit seinem Standort rechtlich und organisatorisch in Austin, US gegründet. Das erste Semester findet jedes Jahr in Dornach/ Aesch statt- zu Gast bei der Akademie für Eurythmische Kunst, das zweite in Amerika. Im ersten Jahr waren wir für zwei Monate in Austin und zwei Monate in Sao Paulo. Leider wurde es im zweiten und dritten Jahr aus finanziellen Gründen unmöglich, nach Brasilien zu gehen, aber Gastdozenten aus Sao Paulo werden in Austin unterrichten. Das Studium von Europa nach Amerika wandern zu lassen, beruhte auf dem Wunsch, in Dornach der Wiege der Eurythmie und nahe anderen Zentren des eurythmischen Geschehens einerseits und andererseits den eigenen Kulturen, dem eigenen Sprachraum nahe zu bleiben. Eine sehr kompetente Gruppe von Gastdozenten unterrichtet die Studenten mit viel Begeisterung. Die Idee der Vielfalt im Lehrangebot lag im Zentrum unseres Anliegens. Als ständige Begleiter und Dozenten haben Markus und Andrea Weder die besondere Aufgabe, das Projekt zu übersehen und zusammenzuhalten.

Neben dem intensiven Studium des Eurythmie Curriculums ist das Angebot zahlreicher Nebenfächer ein wichtiger Bestandteil der Ausbildung, sei es Anthroposophie, Menschenkunde, Metrik und Poetik, Musiktheorie, Singen, Sprachgestaltung, Malen, Plastizieren,..... Auch eine Methodisch- Didaktische Einführung in den Eurythmie Lehrplan an Waldorfschulen mit anschließendem, jährlichem Praktikum in verschiedenen Schulen ist ein wichtiger Bestandteil dieses Studiums.

Noch ein Wort zum Charakter der Gruppe der im-pulse Studenten, die nun schon seit zwei Jahren erfolgreich mit viel Einsatz und innerer Verbindlichkeit durch dieses Studium geht: Diese jungen Menschen haben eine wahrhafte Dringlichkeit in sich, die eurythmischen Elemente in ihrer Tiefe und allumfassenden Wahrheit zu erleben und zu erlernen! Ihre Verbindung zur Eurythmie ist authentisch und von seelisch- geistiger Fülle, welches ihnen ermöglicht, in ihre eigenen Entwicklungsstufen mehr und mehr Vertrauen zu finden, ja ihrem Wunsch, Eurythmisten zu werden, immer näher zu kommen.

Ihre Abschlusssaufführungen werden am 17/18 Juni 2011 in Austin US und am 25. Juni 2011 in der Akademie für Eurythmische Kunst in Aesch stattfinden. Die Studenten hoffen dann im August/ September 2011 ihr Programm auch noch in Europa und Brasilien auf Tournee zu bringen.

Bitte besuchen Sie www.impulse-eurythmy.org und www.austineurythmy.org für mehr Informationen.

Eine finnische Studienwoche – Osterbesuch bei Riikka Ojanperä

Ulrike Wendt, DE-Stuttgart

Ein Spaziergang von ein paar hundert Metern liegt zwischen Raitila, dem kleinen mökki, das Übernachtungsmöglichkeiten für 4-6 Menschen bietet, und Untola, dem Haus von Riikka Ojanperä und Johannes Linden. Eine kleine finnische Strasse im ländlichen Westfinnland. Natur – gar nicht «besonders» und doch reich an Erlebnissen: Die dreieckigen Eiskristalle auf den Pfützen am Morgen, die dicken Tautropfen an den Spitzen der Fichtennadeln, die ein wunderschönes Muster bilden. Eine Wacholderbeere, frisch vom Strauch gepflückt und zerkaugt – eine Geschmacksexplosion. Das Rieseln des Bächleins, schon etliche Meter davor zu hören, das sich im Laufe der Tauwetter-Tage zu einem richtigen Rauschen auswächst. Roter Granit. Schnee, der sich von blendendem Weiss in braunen Matsch verwandelt – Gummistiefel sind angesagt! Ein zarter Nebel am Ostermorgen, weite Bläue in der Abenddämmerung. Die Röte der Birken – ein finnischer Naturzauber, der beglückt, dazwischen die weissen Stämme der Espen, in unendlicher Zartheit. Kiefern und Fichten, die für grüne Kontinuität sorgen. Und wie jedes Mal berührt sie mich ganz tief, die finnische Natur. Es gibt keine spektakulären Felsformationen oder ähnliches Aufsehen erregendes, aber Ursprünglichkeit und Klarheit und immer etwas mehr drum herum...

Und dann geht es aus der vorösterlichen Aprilmorgenkälte durch die Hintertür hinein ins Studierzimmer! Vier Tage lang vertiefe ich mich in das Lebenswerk von Riikka Ojanperä: die finnische Eurythmie, die Kalevala-Sprache und das Erbe von Friedel Thomas und Ilona Schubert, zweier Ur-Eurythmisten der allerersten Zeit am Goetheanum.

Seit gut zwei Jahren lassen mich die Phänomene der finnischen Sprache nicht mehr los. Was für eine wunderbare Kraft und Bildequalität lebt in dieser so besonderen Sprache! Sie ist nicht leicht zu durchschauen, noch schwerer zu lernen – ich bin schon ganz stolz, wenn ich einmal wenigen Sätzen einer simplen Konversation folgen kann, und selber sprechen – oje! Bis ich einen Satz fertig gedacht habe, die Worte gefunden und die passenden Endungen angehängt habe, ist der Zeitpunkt eines sinnvollen Gesprächsbeitrages meist schon lange vorbei. Aber lesen kann ich ein bisschen, leise und auch laut (wenn kein Finne zuhört und die Unstimmigkeiten in den Vokallängen bemerkt...). Und ich kann mich begeistern an dem herrlichen Klang und der bildsamen Prägung der Worte und Sätze. Das Kalevala – was für ein Sprachkosmos! Wortbilder – ganz fremd und doch unmittelbar wirksam. Diese alte finnische Sprache eurythmisch zu bewegen, wie wir es in unserem Projekt «Kalevala2009» versucht haben, hat ganz viele Erlebnisse und etliche Fragen erzeugt. Diesen Erlebnissen wollte ich auf die Spur kommen und herausfinden, warum ich denn das Ganze so überaus faszinierend finde.

Riikka habe ich kennengelernt bei unserem Kalevala-Gastspiel in Turku – sie sass im Foyer und kam mir irgendwie bekannt vor. Wir kamen kurz ins Gespräch und sie erzählte mir, dass sie dabei ist, die Angaben für die finnische Eurythmie – oder eher alles, was Rudolf Steiner im Zusammenhang mit Finnland geäußert hat, zu einem Buch zusammen zu stellen. Am nächsten Morgen schickte sie uns eine Email mit Dank für die Aufführung – eine Geste, die mich beeindruckt hat. Und die die Möglichkeit zu weiterem Kontakt eröffnete. So kamen wir ins elektronische Gespräch, und eines Tages – vielleicht weil meine vielen Fragen doch etwas mühsam schriftlich zu beantworten waren – lud sie mich ein, sie zu besuchen.

Neben der unendlich warmen und liebevollen Gastfreundschaft von Riikka und Johannes habe ich sehr viel gelernt: Über die atlantische Ursprache, deren Spuren sich im Finnischen erhalten haben. Von den Kalevalaprinzipien, die noch ein Abbild dieses Ursprachegesangs

sind. Schnell leuchtete mir ein, dass der dem Kalevala angeblich zugrunde liegende Trochäus eigentlich gar keiner ist, es handelt sich eher um ein grundlegendes Atem-Pulsverhältnis (4:1), auf dem die freien Rhythmen des Kalevalas erklingen.

Die Dreiteiligkeit des finnischen Vokalwesens beschäftigt mich schon länger, die Arbeit daran war auch ein Teil unserer Studien für Kalevala2009 und ist mir ein wunderbares Bild der dreigliederten Seelenkräfte geworden: hintere (AOU) und vordere (ÄÖY) Vokale mischen sich nie, sondern werden durch die freien Vokale E und I vermittelt. Und durch diese beharrliche Trennung der seelisch-vokalischen Sprachglieder haben es die Finnen auch heute noch gar nicht leicht, so komplizierte Fremdwörter wie «Olympia» zu übernehmen, da wird dann eher ein «Olumpia» daraus... Ist es nicht beeindruckend, dass diese alten Sprachbildeprinzipien weiterhin so tief wirksam sind?

Bei Riikka habe ich nun auch etliches über die Konsonanten erfahren. Wie die finnischen Laute Ko-Pe-Te ganz real in der physischen Sprachorganisation – und im Nachsprechen deutlich zu spüren – genau zwischen den deutschen Konsonanten G-K, B-P und D-T liegen. Dass den Doppelkonsonanten eine Art Anhalten und Spannen der Seele zugrunde liegt, ein Geschehen zwischen den Lauten sozusagen, und wie der Stufenwechsel, der ja auch innig gerade mit diesen drei Lauten verbunden ist, als eine Art ätherischer Ausgleich im finnischen Wortgefüge funktioniert. Dass der Schütze als Inspirator hinter der finnischen Sprache steht und dass das «NG» dabei geradezu als ein Urlaut betrachtet werden kann.

Die faszinierende Sprachbildekraft der finnischen Sprache ist auch heute noch wirksam, wird spürbar in allen diesen Erscheinungen des Wandels und der Flexibilität und sorgt dafür, dass die Finnen relativ wenig Anglizismen in ihre Sprache einbauen, sondern lieber gleich neue Wörter finden: statt eines Computers gibt es hier einen «tietokone», statt eines Handys ein «kännykkä».

Noch vieles gäbe es zu berichten über die Erfahrungen mit der adäquaten eurythmischen Gebärde für die genannten Sprachphänomene – wer einmal Riikkas Darlegungen der «Schiesskraft» von Ko-Pe-Te gehört hat, vergisst das nicht mehr!

In der Villa Untola werden Schätze gehütet und verschenkt – an jeden, der kommt und fragt. Enorm aufschlussreiche Aspekte zur Toneurythmie und zu den Planetengebärden gibt es da zu erfahren, die eine Bereicherung für jeden eurythmisch Tätigen sein können – auch wenn er der finnischen Sprache vielleicht nicht ganz soviel Begeisterung entgegenbringt wie ich.

Warum bin ich eigentlich schon im April nach Sauvo gefahren, zu einer Zeit, in der die Natur in Finnland ja eher noch winterlich ist? Ganz einfach – später im Jahr hat Riikka Ojanperä keine Zeit mehr für Kurse, da ist sie dann, gemeinsam mit ihrem Mann Johannes Linden, in der Landwirtschaft tätig. Die beiden haben in jahrelanger Arbeit einen kleinen biodynamischen Hof aufgebaut, den sie immer noch betreiben. Falls es nicht bekannt ist: Riikka ist im April 80 Jahre alt geworden, und Johannes ist auch nicht viel jünger. Was diese beiden Menschen da leisten, welcher Enthusiasmus, welch tiefes Vertrauen in die Anthroposophie und die von «Dr. Steiner» angegebenen Prinzipien ihnen den Mut und die Tatkraft verleihen, sich immer noch so intensiv ins tätige Leben zu stellen, ist kaum zu fassen.

Es gibt Menschen, die den beiden zur Seite stehen und Riikka auch bei ihrer Arbeit an dem erwähnten Buch unterstützen, einige davon durfte ich auch bei unserer Studienwoche kennenlernen. Aber was sich bis jetzt nicht gebildet hat, ist ein Menschenkreis, der für die Fortsetzung der Arbeit der beiden sorgt. Untola könnte ein kleines Kulturzentrum werden – wo sonst gibt es in Finnland eine Eurythmiebühne, die genau nach den Massstab des ersten Goetheanum gebaut ist? Mit ansteigenden Zuschauerplätzen? Und einer bezaubernden Veranda, die sowohl zum Studieren wie zum träumerischen Verweilen einlädt? Wo gibt es diese einmalige

Kombination der Kunst mit der biologisch-dynamischen Landwirtschaft? Johannes' Kartoffeln schmecken fantastisch, ebenso die Karotten. Welch unendliche Arbeit mag es gewesen sein, den Boden soweit zu bringen! Was jetzt gebraucht wird, ist eine kleine Stiftung, die das Erbe dieser beiden Menschen würdig weiterführt. Und was weiterhin Not tut, sind ein paar Menschen, die mit Tatkraft und finanzieller Hilfe eine solche Stiftung auf den Weg bringen. Es wäre ein riesiger Verlust, wenn dieses unglaubliche Lebenswerk einfach so vergehen würde! Was mir von Deutschland aus möglich ist, möchte ich gerne beitragen. Aber viel nötiger sind Menschen aus dem Lande der Sprache, die in Untola mit so viel Liebe gepflegt wird. Ich wünsche Riikka und Johannes von Herzen, dass sich diese Menschen finden!

Riikka Ojanperä
Untolantie 72, 21570 Sauvo, Finnland
Ulrike Wendt
ulrikewendt@web.de, Tel. +49 (0)1755603852

Rückblick Komponistensymposium VII mit Xiaoyong Chen

Julia Heinzelmänn

Zum siebten Mal fand an der Alanus Hochschule das Komponistensymposium für zeitgenössische Musik statt. Dieses Jahr stand der Komponist Xiaoyong Chen mit seiner Musik im Mittelpunkt. Ein neues Werk «Eurythmische Fragmente für Violine und Klavier» welches er im Auftrag für die Alanus Hochschule komponiert hatte, wurde vorgestellt und uraufgeführt.

Chen wurde 1955 in Peking in einer kulturinteressierten und aufgeschlossenen Familie geboren. Seine Kindheit wurde durch die Kulturrevolution stark geprägt und beeinflusst. Nachdem Mao gestorben war und die Universitäten wieder geöffnet wurden, begann er 1980 sein Studium der Violine und Komposition an der Musikhochschule Peking. Chen sehnte sich nach der Welt ausserhalb von China. 1985 nahm er die lange Reise mit dem Zug nach Hamburg auf, um bei György Ligeti, der ihn eingeladen hatte, weiter Komposition zu studieren. Ligeti lag viel an dem persönlichen künstlerischen Ausdruck seiner Schüler, und unterstützte sie mit all seinen Mitteln. Der Komponist verbrachte seine ersten 30 Lebensjahre in einem Spannungsfeld von parteipolitischer Musik für die Massen, Resten traditioneller chinesischer Musik, Einflüssen der europäischen Klassik und schliesslich ersten Kontakten mit zeitgenössischer westlicher Musik. Sein musikalisches Denken gestaltet sich in einer Verbindung seiner chinesischen Wurzeln – das heisst auch, einer grossen inneren Beweglichkeit, Anpassungs- und Aufnahmefähigkeit – mit der offenen, aber klaren Diktion von Ligetis Schule. Als Komponist verfolgt er unter anderem zwei Prinzipien: Aus minimalen Mitteln das maximale Ergebnis vieler Klangfarben und Artikulationsmöglichkeiten herauszuarbeiten, ist ein Kennzeichen. Ein weiteres ist, die Erfahrungen mit Klangfarben und Veränderungen klassischer Tongebung durch elektronische Musik auf akustische Musik zu übertragen, also mit akustischen Mitteln zu erreichen. Für jede neue Komposition sucht er nach der passenden Technik, um sie aufzuschreiben und zum Klingen zu bringen. Der Anlass für eine Komposition ist bei ihm immer ein anderer. Ein dritter Aspekt macht die Kompositionen Chens für Eurythmie besonders interessant: Er komponiert mindestens ebenso intensiv mit dem Nachklang, Vorklang und dem Unhörbaren Dazwischen, wie mit den hörbaren Tönen.

Der Anlass und Entstehungsprozess seines neuen Werkes war sehr aussergewöhnlich. Herr Chen erhielt von der Hochschule einen Kompositionsauftrag. Gleichzeitig entschieden sich fünf Diplomstudentinnen des Fachbereichs Eurythmie der Alanus Hochschule, die ihnen noch unbekannte Komposition für die erste öffentliche Aufführung eurythmisch auszuarbeiten. Herr Chen hatte noch nie in seinem Leben Eurythmie gesehen und die Studentinnen kannten seine bisher komponierten Werke nur flüchtig. Von beiden Seiten war Interesse und Offenheit da und die Bereitschaft, etwas Neues zu wagen. Anfang Januar erhielt der Diplomkurs die Kompositionen. Aus der ursprünglich auf einige wenige Minuten ausgelegten Auftragsarbeit wurde ein umfassender Zyklus von etwa 25 Minuten Länge – für eine Bewegungschoreografie eine anspruchsvolle Länge. Jedes Stück hat seine eigene Poesie und sein eignes Bild. Bilder, die im Alltag existieren, aus ihm hervorgehen. «Schwingende Wassertropfen» lautete der Titel eines Stückes. Lauscht man der Musik, hört man das Wasser, hört man die Wassertropfen. Herr Chen lässt Bilder in seiner Musik klingen, auf vielseitige fantasievolle Weise, immer anders, immer neu. Die Kompositionen wurden improvisatorisch erkundet und von Stefan Hasler anschliessend choreografiert. Am 19. März 2010 kam es zu der Begegnung mit Herr Chen und den Diplomstudentinnen, die sich über zwei Monate intensiv mit seinem Werk auseinandergesetzt hatten. Chen hörte an diesem Tag zu ersten Mal seine Komposition, sah zum ersten Mal Eurythmie auf der Bühne. Es folgte ein Tag gemeinsamer Arbeit an den Kompositionen. Am 20. März war sein Werk für die Öffentlichkeit zu hören und eurythmisch bewegt zu sehen. Herr Chen formulierte anschliessend: «Ich bin mit dem, was ich heute hier gesehen habe glücklich! Die Eurythmie passt sehr gut. Sie ist ein Geschenk für meine Musik.»

Für die Studentinnen war die Auseinandersetzung mit der Musik sehr intensiv und anspruchsvoll. «Es ist unglaublich bereichernd, den Komponisten persönlich kennen zu lernen, zu hören, was er zu seiner Musik zu erzählen hat und wie er sie geschrieben hat. Mich hat die Begegnung mit Herr Chen noch tiefer mit seiner Musik verbunden. Plötzlich war sie für mich nicht mehr abstrakt, sondern poesievoll, real und lebendig», berichtete eine Studentin.

Der Diplomjahrgang Eurythmie der Alanus Hochschule ging diesen Sommer mit der Auftragskomposition auf Tournee. Dabei wurde Chens Werk durch ein orientalisches Märchen, welches an das Werk «Schlangen und Smaragde» von Elsa Sophie von Kamphoevener angelehnt ist, eingerahmt.

Von den Wirkungskräften des Musikalischen in der Improvisation

Verena Zacher Züsli, CH-Zürich

Die Musikertagung, die vom 5. bis 7. März stattfand, wurde von rund 60 Musikern besucht. Mit einem grossartigen Konzert hat das Kairos Leier Ensemble mit Christian Giersch die Tagung eröffnet. Aus den vier Raumesecken erklangen die vier Leiern und hüllten die Zuhörer in ihren Klang ein. Nach einem Bach Quodlibet, womit sie ihr sicheres Zusammenspiel unter Beweis stellten, erklangen Stücke halb notiert (von Giersch) halb improvisiert: notierte Musik wurde so verinnerlicht, dass sie wie neu entstand; das improvisierte Zusammenspiel so aufmerksam verfolgt auf das, was werden will, dass es wie komponiert erklang. Dem Ensemble ist gelungen, die Zuhörer in diese erhöhte Aufmerksamkeit hinein zu ziehen.

In seinem Vortrag stellt Christian Giersch die Frage: Wie frei ist freies Musizieren? Als Orgelspieler kennt er die Tradition der Improvisation und deren Gefahren: Sehr schnell sind wir in unsern Bewegungs- und Hörgewohnheiten befangen. Unsere Musikkultur, das Instrument, das Tonsystem prägen uns, sodass in der Improvisation unsere Auseinandersetzung mit Gewordenem hörbar wird. Indem wir unser hörendes Ich betätigen, tragen wir zu seiner Entwicklung bei. Das «Abspulen des Zwirns» lässt nur Gewordenes erleben. In der Vorstellung sollen wir *Aufmerksamkeit* entwickeln; im rhythmischen System geht es um *Unbefangenheit* und der Bewegungsmensch erfordert *Durchlässigkeit*. Um Vergangenheit und Zukunft zu verbinden, brauchen wir in der Gegenwart Offenheit. Auf der neuen Bassleier von Horst Nieder hat Christian Giersch mit Dagmar Fischer einen «Erdengesang» improvisiert und von dieser geistesgegenwärtigen Offenheit ein Zeugnis abgelegt. Die selbst geschmiedeten Instrumente von Dagmar Fischer gaben einen lichtvollen Kontrast zum runden Klang der grossen Leier. Wolfgang Wunsch zitiert eine Definition von Improvisation, die bis ins 20. Jahrhundert Geltung hat: Die Spannung zwischen objektiv Gegebenem und subjektiv Erlebtem. Wo ist das objektiv Gegebene heute? Wir müssen Gegebenes (Kadenzen, Funktionen) hinter uns lassen und ein Gespür für Klangfarben, Klangräume entwickeln. Reinhild Brass erwähnt die Umweltkatastrophe Lärm und fordert auf, das Hören zu schützen, anzuregen. Dazu hat sie die Audiopädie entwickelt. Mit ihr erleben wir die drei Stufen der Hörentwicklung: Aus der Bewegung (mit leisen Füßen) wird die Quintenstimmung als Hülle wahrgenommen. Mit der Terz wird Innenraum entwickelt, damit wendet das Kind sich nach aussen. Dann entsteht als Drittes ein Gleichgewicht zwischen innen und aussen: die Oktav. Gunhild von Kries lässt uns verschiedene Ansätze hören: Bewusstes Klopfen, Streichen erzeugt nach dem Klang *Stille*. Bei langen Tönen lässt sich wahrnehmen, ob der Spieler sich in der *Zeit* bewegt. Sie regt an, die Intervalle so zu ergreifen, dass man sich vom zweiten Ton überraschen lässt. Den Klang-Raum erleben, gibt Atem. Für Knut Rennert gibt es vier Orte, vier Hörräume: im Norden die Ordnung der zwölf Töne, im Süden Dionysos (Chaos), im Westen Lärm und im Osten Stille. Er regt an, den Lärm und das Chaos nicht ausser vor zu lassen, sondern sie mit einzubeziehen, zu erlösen. Mit ihm versuchen wir an Maschinenteilen und Alltagsgeräten Klänge und Rhythmen zu erzeugen, den eigenen Rhythmus nicht aufzugeben und dies zu ertragen. Mit der Zeit merken wir, dass aus dem Chaos etwas entsteht, zu leben beginnt, dass sogar Stille entsteht: Grobes deutet oft auf Feines; Sturm reinigt.

Der Samstagabend brachte drei Improvisations-Konzerte: 1.«Klanginnenräume» mit dem Streichseptett Heiligenberg und Metallinstrumenten von Christoph Hutter. Die sieben Streichinstrumente, aus den Planetenhölzern gebaut, konnten schon früher gehört werden. Diesmal wurden nicht nur Kompositionen darauf gespielt, sondern auch Improvisationen, zum Teil mit dem Klang geschmiedeter Röhren verbunden, was zu einem gelungenen Gegensatz führte. Besonders spannend wurde es, als die wie Sonnenstrahlen quer über die ganze Bühne verteilten Drähte von Hand längs gestrichen wurden. Zu den sehr differenziert geformten Streicherklängen wirkten diese Töne wie von weit her klingend mit der Ewigkeit verbunden. 2. «Metamorphose» mit dem Trio «Klangblüte» von der Empore gespielt. Die Täh-tivirta, dem Streichpsalter ähnliche Instrumente in den Planetenhölzern von Hand geschnitzt, ergaben sehr zarte Klänge, zu denen die Querflöte sich einfühlsam bewegte und Metallinstrumente den Widerstand boten. 3. Das Ensemble «Steinlicht» hat im Treppenhaus mit Gesang, Metall- und Stein-Instrumenten, Klarinette, Flöte, Violine, Leier und Streichpsalter eine grosse Vielfalt an Klängen erzeugt. Das Zusammenspiel war ausserordentlich gut und der Einsatz der Instrumente vielfältig farbig.

Am Sonntag leiten Thomas Reuter (Piano) und Andreas Gränerich (Saxophon) mit einem kurzen Konzert die Plenums-Improvisation zum Schluss der Tagung ein. Auch hier zwei Köpfe, die aufeinander abgestimmt, die Klangmöglichkeiten ihrer Instrumente ausloten und auskosten. Die Idee, mit den Teilnehmern «Inseln» zu improvisieren, ist genial: Aus dem Plasma (Duo) ragen vier, mit verschiedenen Instrumenten besetzte «Inseln» auf, die ruhig auch vom Urgewässer umspült werden dürfen. Das zweite Stück «Bewegungen» besteht aus sechs Sätzen: dreimal wird auf ein Solo von einer Gruppe geantwortet. Auffällig wohltuend ist bei dem Gemisch an Instrumenten, dass dazu immer wieder Gesang erklingt.

Im Plenumsgespräch ist die Vielfalt der vorgeführten Möglichkeiten begrüßt und geschätzt worden. Viele Fragen sind aufgetaucht: Was ist Kunst? Welches sind nun die Wirkungskräfte? Wann bin ich Musiker, wann Therapeut? Wo ist Willkür, wo bewusst Gestaltetes? Zum Glück haben wir nicht auf alles fertige Antworten erhalten; aber erlebt haben wir, wie das Aufeinander-Zugehen Freude bringt und frei macht. Von den Gestaltungskräften haben wir gezehrt im Tun. So wollen wir mit herzlichem Dank an die Veranstalter uns freuen auf eine Weiterführung dieses Themas.

«Eurythmie und Leier»

Das zunächst auf drei Jahre, d.h. drei Übungsphasen und drei Aufführungen jeweils zu Jahresende im Dezember geplante Forschungsprojekt «Leier und Eurythmie» oder «Eurythmie und Leier» ist im Dezember 2009 zunächst einmal abgeschlossen. Arbeitsberichte waren erbeten von den Mitwirkenden. Den Anfang macht hier Martin Tobiassen über seine Mitwirkung in der Aufführung am 12. Dezember 2009. Weitere Berichte hoffentlich demnächst im Sektionsbrief.

Michael Kurtz

Streiflichter zu «Leier und Eurythmie 2009» am 12.12.2009 am Goetheanum

Martin Tobiassen, DE-Witten

Dabei gewesen zu sein, bedeutet mir viel.

Als Musiker war ich bisher nicht daran interessiert, Eurythmie zu begleiten. Ich kenne zu viele Kolleg/inn/en, die unter ihren Arbeitsbedingungen bei der Eurythmiebegleitung leiden. Die nichts zu melden, aber alles zu geben haben, dabei den sie dominierenden Eurythmist/inn/en haushoch in musikalischer Einsicht, Gestaltungskraft und Inspiration überlegen sind. Das brauche ich wohl nicht weiter auszuführen (... ist ja auch wirklich nicht immer so!). Selbst habe ich zutiefst berührende Erlebnisse beim Anschauen dieser Kunst gehabt (Das Erlebnis: Else Klink, 1981(?) im Kasseler Stadttheater, eine Zugabe ohne Sprache oder Musik solo tanzend), bin jedoch bei aller Zuneigung immer wieder tief verunsichert, ob das wirklich nötig ist: die schöne, gute... Musik bzw. Sprache noch mit Bewegungen zu überlagern, die man auch noch akustisch mithören muss, die oft bemüht, selten adäquat eigenständig erscheinen und sich – da traue sogar ich mir ein Urteil zu – bei aller zeitgenössischen Gestaltungsmühe doch einer Menge Stereotypen bedienen, die durch ihre Vorhersehbarkeit meine ernsthaftesten «Erlebnisvorsätze» und meine Offenheit auf eine harte Probe stellen.

Wenn dann noch im Programmheft von «Symphonie-Eurythmie 3» eine so ungeschickte Äußerung gedruckt wird wie (ich zitiere S. Lin, S. 4): «Die Eurythmie ermöglicht die Befreiung der Musik aus dem rein Zeitlichen»... usw., muss ich alle Positivität zusammennehmen, um mich zum nächsten Besuch eines Eurythmieprogrammes aufzuraffen. Und dann selbst Eurythmie begleiten?

In der Zusammenarbeit mit Nicola Anasch, in die ich zögernd eingewilligt hatte (wir sind Dozentenkollegen in Witten-Annen, und ich war immer für fächerübergreifende Aktivitäten), lernte ich einen ganz anderen Ansatz kennen, nämlich das völlig gleichberechtigte Sich-Einleben in die musikalischen und bewegungsartigen Phänomene, die ein Stück (es waren die «4 Fragen» für Altleier solo von Siegfried Thiele) mit sich bringt. Ich bereue nicht eine Übungsstunde, lernte eine Musik, die ich seit vielen Jahren spiele, neu kennen und noch mehr lieben. Ein Besuch von Dorothea Mier brachte neue, fruchtbare Beobachtungen und Anregungen auch für die musikalische Gestaltung. Als Michael Kurtz uns einlud, war ich sofort einverstanden, zu diesem eigentlich unmöglichen Termin in der Adventszeit nach Dornach zu reisen.

Dort erwartete ich – schließlich handelte es sich um das «*Forschungsprojekt* Eurythmie und Leier» – eine Art seminaristischer Arbeit, wo man sich gegenseitig zuschaut und dann weiterhilft, am Ende dann aufführt, was man so erreicht hat. Statt dessen gab es einen strammen Plan von Beleuchtungs- und Bühnenabläufen, kein Treffen der beteiligten Gruppen untereinander. Wenn da nicht die Arbeit mit Werner Barfod gewesen wäre, der sich unserer «4 Fragen» beherzt annahm und uns in zwei intensiven Proben/Studien/Auditionen-Optionen, wie soll ich das nennen?... noch wesentliche Annäherungen an das Stück vermitteln konnte, die bei der Abendaufführung schon zur Geltung kamen (wesentliche Aspekte zur «Fragehaltung») – wenn also diese Arbeit nicht gewesen wäre, hätte ich die Teilnahme bereut und das Gefühl gehabt, unnötig Kosten verursacht zu haben. So aber war der Untertitel «Forschung» gerechtfertigt. Vielen herzlichen Dank dafür!

Aber dennoch, eine Zusammenarbeit mit den anderen aufführenden Musiker/inne/n und Eurythmist/inn/en habe ich vermisst, auch wenn besänftigend gesagt wurde, es habe bei den vorangegangenen Treffen eine solche Arbeit gegeben. Ich wäre gern selbst dabei, und bin ein wenig traurig, das jetzt Schluss sein soll. Also, Nicola und ich machen auf jeden Fall weiter (versuchen uns inzwischen an Kurtags «Herdecker Eurythmie»).

Mitwirkende bei der öffentlichen Aufführung am Samstag waren: Nicola Anasch, Heesook Oh, Annette Strumm, Hans Peter Strumm, Genevieve Recht, Bevis Stevens, Nina Stevens, Thomas Sutter, Corina Walkmeister (alle Eurythmie) sowie Wolfgang Friebe, Barbara Hasselberg, Gwenola Hemlin, Claudia Rordorf, Martin Tobiassen (alle Leier), Heesook Oh, Barbara Stuten (Sprache). Das Programm war – wie nicht anders zu erwarten – sehr gemischt und fragil. Die meisten Leierstücke sind kurz und nicht in erster Linie Konzertstücke. Dies gilt interessanterweise auch für die meisten Adaptionen. (*Vielleicht hat u.a. dieser Umstand Gabriela Jüngel im «Goetheanum» veranlasst, zu schreiben, die Leier sei «noch kein klassisches Konzertinstrument»? Ich wünsche, sie möge mir bitte einmal ihre Definition von «klassisches Konzertinstrument» aufschreiben*, da bin ich sehr gespannt! Genau genommen kam die Leier ja 150 Jahre zu spät und kann dies nie mehr einholen ...*) Diese kurzen Stücke in großen stilistischen und qualitativen Unterschieden führen selbstverständlich zu einem Programm, das man als solches mit Wohlwollen begleiten muss. Außerdem hat der sehr flache und breite Grundsteinsaal so seine Probleme, was die verschiedenen Kontaktmöglichkeiten und auch die Akustik anbelangt, das schlägt bei der Leier stärker durch als bei Instrumenten mit mehr richtungsbezogener Klanggestaltung. Ich spüre als Spieler dort das Bedürfnis, die Töne schärfer

und kantiger zu machen, als es der Fall sein sollte, kann den Höreindruck des Publikums ganz schwer beurteilen. Wenn dieses reserviert zuhört, wirkt es doppelt zurück. Das war aber bei dieser Aufführung nach meiner Einschätzung nicht der Fall.

Eine andere Beobachtung, die ich zwar schon kenne, die aber in diesem Zusammenhang doch wieder frappierend war: die Unterschiedlichkeit der klanglichen Wirkung bei verschiedenen Leiern und natürlich verschiedenen Spieler/inne/n. Es lagen sowohl Welten zwischen den Musik- wie auch den Eurythmiedarbietungen – kleine Welten vielleicht für Außenstehende, aber doch Welten.

Nach meinem Spiel ging ich in den Zuschauerraum und sah im zweiten Teil des Programms eine Eurythmie, wie ich sie mir immer schon vorgestellt, gewünscht habe: Zwei Menschen auf der Bühne, die in der gemeinsamen Bewegung IMMER genau fühlend wissen, was der jeweils andere tut, die sich so bewegen, dass man gar nicht anders kann als auf den *Zwischenraum* zwischen ihnen zu schauen, den sie fortwährend gestalten, als sei er plastisches Material. So, als sähen sie sich von außen selber zu.

Es waren Annette und Hans Peter Strumm mit der Eurythmie zu «Verloren ins weite Blau» von J.M. Hauer. Als ich Hans Peter Strumm anschließend von meinem Erlebnis erzählte (damit rechnend, dass es vielleicht unbewusst und aufgrund langer Zusammenarbeit... «einfach so» geschehen war) sagte er: «Ja, daran haben wir auch lange und hart gearbeitet.» Es geht also! Und vielleicht kein Zufall, dass es in diesem «Leierprogramm» geschah?

Als wir Musiker nach dem Abendprogramm noch beisammen standen, waren die Eurythmisten plötzlich weg, wie vom Dunkel der Goetheanum-Neben-Unter-Hinterräume verschluckt. Ich habe in den Fluren, den Kabinen gesucht – nichts. Ich gehe über die Bühne zurück – und: da stehen sie alle, so, als sei es das Selbstverständlichste von der Welt, führen noch ein paar Formen aus und verabschieden sich. Als ich «meine» Eurythmistin fragte, was denn das sei, meinte sie: «Ja, weißt du nicht, dass wir nach Aufführungen immer noch einen Abschluss machen?» Nein, bin ja Musiker. Wir stehen nur doof rum und sagen uns was Nettes.

Ja, warum sagen die denn keinen Ton? Wir könnten ihnen doch noch eben «h-c-e» oder «TAO» oder was sie wollen spielen, dann sind wir auch dabei, oder? Und noch eine Bitte in dieser Richtung: auf dem Programm waren die Eurythmist/inne/n immer genau den Stücken zugeordnet, die Musiker/innen aber wurden nur «summa summarum» am Programmende aufgeführt, obwohl es bei fast jedem Stück andere Besetzungen gab. Sicher nicht beabsichtigt, aber man fühlt sich dann nicht ganz so ernst genommen, und das Publikum kann die Menschen nicht zuordnen. Diese wenige Extraarbeit sollte man also investieren.

Also, zwischen (Leier-)Musiker/inne/n und Eurythmist/inn/en gibt es noch viele Bereiche zu erforschen, entdecken und entwickeln – ich bin dafür, ich bin dabei. Aber – ich muss noch eine «Warnung für Neugierige» aussprechen: wenn ich jetzt, einige Monate später, die «4 Fragen» allein spiele, habe ich das Gefühl, dass da etwas fehlt. Auch wenn ich beim Spielen eher selten der Eurythmie zugeschaut habe (ich muss halt noch aufpassen, was die Finger machen), ist beides sehr zusammengewachsen. Als mir dies klar wurde, war ich auch ein wenig erschrocken. Das darf doch nicht wahr sein, dass ich beim «bloßen Musizieren» einen Mangel empfinde! Ich werde das beobachten...!

* gerne per e-mail an martin.tobiassen@googlemail.com, auch Einschätzungen von anderen Personen zu dieser Frage oder diesem Artikel sind willkommen!

Zu Besuch bei dem alten Meister am Fuss des Berges (Pie-monte)

Vincent Harry, NL-Den Haag

Anfang April machte das gesamte Eurythmiekollegium des Rudolf Steiner College, Rotterdam, NL, eine Fortbildung in 'la fabbrica', Piemonte.

Es war ein Kurs über das letzte Abendmahl von Leonardo da Vinci mit Werner Barfod. Werner Barfod war damals der Grund meines Eurythmiestudiums. Es wurde eine Reise zurück in der Zeit. Ich hatte den alten Meister 12 Jahre nicht gesehen.

An Ostern fuhren wir los und flogen von Amsterdam nach Pisa (obwohl la fabbrica über Mailand schneller erreichbar ist). Die Zugfahrt von Pisa nach Alessandria war herrlich, dauerte viereinhalb Stunden und führte uns an die Blumenriviera und an der Marmoranlage bei Carrara vorbei. Die Städte wurden immer kleiner und malerischer.

In Alessandria wartete unsere Gastfrau, Gia van den Akker, auf uns. Wir glitten fürstlich in ihrem Oldtimer, Citroen DS Break durch die Hügel von Dorf zu Dorf.

Die Zeit lief zurück. Dann standen wir vor einem grossen Tor und betraten die Azienda, eine Perle von Weingut mit Blick auf die Weinberge und das Dorf auf dem Hügel. Es ist ein wunderschöner Ort, wo wir uns immer wohl fühlten nach vielen intensiven Eurythmiestunden.

Wir studierten die Gebärden des Tierkreises und der Planeten in Beziehung zu denhaltungen und Gesten der zwölf Aposteln des letzten Abendmahls. Dieses Werk ist ein Statement der non-verbale Kommunikation. Diese Werk spricht Menschen aller Religionen, Sprachen und Kulturen an.

Der alte Meister (W. Barfod) kam direkt aus Dornach, wo er eine wichtige Rolle in dem neuinszenierten Mysteriendrama eurythmisiert hatte. Mit seinem 73 Jahren bewegte er sich so geschmeidig und inspirierte uns mittels der Wahrnehmung des Bewegungssinns, Gleichgewichtssinns und Tastsinns, dieses Werk aufzunehmen.

Nach drei vollen und bewegten Tagen gingen wir nach Mailand, um das Werk zu bewundern. Wir hatten das grosse Glück, vorher die letzte, unfertige Piéta des andern Grossmeisters Michelangelo zu erleben. Bewegung in Stein, Schlag um Schlag ausgeschlagenes Drama, atemberaubend schön!

Danach standen wir in der Reihe, um Leonardos Werk sehen zu dürfen. Es hat eine gewisse Absurdität, durch zwei Schleusen gehen zu müssen und dann genau eine Viertelstunde schauen zu dürfen, aber es wurde zu einem Fest. Beeindruckt und mitgerissen sassen wir an diesem Tisch und labten uns. Die Apostel abgeblättert lebensgross und so realistisch durch ihre Haltung sprechend. Die Oberkörper der Apostel nehmen nur einen schmalen Streifen des gesamten Werkes ein, das die ganze Wand ausfüllt. Es ist hauptsächlich auf Flächen und Linien aufgebaut.

Eine verwirrende Schönheit.

Inspiziert und erfüllt kehrten wir nach Hause zurück und somit immer mehr zurück in die heutige Zeit. Eine fremde Erfahrung: wir, Kollegen, arbeiten und kennen uns fünf Jahre oder mehr und doch lernten wir uns neu kennen, uns und unser Fach.

Es war eine herrliche Woche, die nun lange her scheint, aber eine Oase der Ruhe in meinem Herzen geschaffen hat, in die ich gerne öfter zurückkehren möchte.

Ich danke allen, die es ermöglicht haben.

Mut und Solidarität – Eurythmie

Bericht zum 2. Symposium Sozialeurythmie vom 8. Mai 2010 an der Alanus Hochschule, DE-Alfter

Ephraim Krause, DE-Alfter

«Hier sind Menschen, die wirklich etwas wollen und es dann auch tun.» Jost Wagner, Sozialwissenschaftler der Gesellschaft für Ausbildungsforschung und Berufsentwicklung München, beschrieb die Teilnehmer des zweiten Symposiums für Eurythmie in sozialen Arbeitsfeldern im Mai an der Alanus Hochschule, die er bei den nächsten Schritten zur Professionalisierung ihres Berufes begleiten wird: die Sozialeurythmisten. Es ging bei diesem Treffen, das wieder durch Andrea Heidekorn organisiert wurde, darum, sich zu vernetzen, das Berufsbild weiter zu konkretisieren und Wege zu einer stärkeren Präsenz in der Öffentlichkeit zu bahnen.

Warum habe ich eigentlich «damals» Eurythmie studiert? Was waren meine Motive? Und was ist heute daraus geworden? Ein Vergleich, ein Blick auf die Stabilität oder Verwandlungskraft dieser innersten

Motive bot den Stoff für sehr persönlichen Austausch in kleinen Arbeitsgruppen. Welche Hindernisse erlebe ich, bei der Verwirklichung meiner Motive und wie gehe ich damit um? Aus dem von Elisabeth Rieger, Berlin, angeregten Bearbeiten dieser Frage entstanden kleine Performanceprojekte in den einzelnen Gruppen, die am Abend des



ersten Symposientages zusammengefügt wurden zu einer Spontanaufführung. Verbunden, begleitet und umrahmt wurden die teils ernst-bewegten, teils heiter-surrilen Eurythmiechoreografien von kongenial improvisierter Cellomusik, einfühlsam erfunden und gespielt von Sue Schlotte aus Bonn. Das Potential eigener künstlerischer Potenz, die Weite und Begrenzung des Vertrauens in den eigenen und fremden Mut, Verwandlungs- und Kommunikationsbereitschaft wurden in den sozialen wie den künstlerisch sichtbaren Prozessen deutlich erlebbar. Der Abend war für Teilnehmer und Publikum ein intensives Erlebnis, sowohl während der Aufführung, als auch im danach geführten Plenumsgespräch. Eine Teilnehmerin erkannte: «Sozialeurythmisch arbeiten heisst: völlig anders denken! Da ist bei mir der Funke übergesprungen.»

Auf der Grundlage dieser stark verbindenden Erlebnisse wurde der zweite Tag des Symposiums für die Konkretisierung anstehender Arbeitsvorhaben genutzt:

In Gruppen verbalisierten die Eurythmisten in kurzer spontaner Form Antworten auf die Fragen: Warum arbeite ich immer noch und mit grossem Einsatz in diesem Beruf? Was ist Eurythmie für mich im Moment? Woher nehme ich den Mut, immer wieder mit neuen ungewohnten Gruppen und Settings zu arbeiten? Der Austausch war sehr lebendig und tiefgrei-

fend. Anschliessend wurden konkrete Netzwerkvorhaben thematisiert, beschlossen und auf den Weg gebracht. Interne Aufgaben wie die Organisation und Durchführung von Werkstatttreffen zur fachlichen, methodischen und persönlichen eurythmischen Arbeit und zur Schaffung einer Infobörse, die sowohl für Eurythmisten, für das Arbeitsamt, für potentielle Arbeitgeber wie auch für Partner, die in den gleichen Arbeitsfeldern mit anderen Künsten oder Angeboten auftreten, geeignet sein soll.

Am öffentlichkeitswirksamsten könnte die Initiative «Eurythmiekarawane» werden. Anlässlich des hundertjährigen Eurythmiejubiläums 2011 und 2012 ist geplant, monatlich grosse und kleine Eurythmieereignisse durch Deutschland und punktuell weltweit laufen zu lassen, an Orten, wo die Eurythmie noch nie war. Mitmachen können professionelle Eurythmisten, Amateure und spontane Teilnehmer. Immer geht es um Begegnung, Gestaltung und Verwandlung durch Eurythmie. Eine Trägergruppe wird das Projekt vorbereiten, begleiten und dokumentieren.

Dieses Symposium war eine Werkstatt, ein Arbeitsfeld. Das ist sehr positiv. Wir sind mehr in die Tiefe gegangen, haben uns besser kennengelernt! Ich bin sehr dankbar, dass ihr es macht, dass Alfter ein Ort ist, wo alle sich treffen können. So fasste Annemarie Ehrlich, die grosse Pionierin der Eurythmie im Arbeitsleben, zusammen.

Sehr erfrischt, ermutigt und belebt schieden die Sozialeurythmisten nach zwei Tagen gemeinsamer Arbeit, um wieder als «Einzelkämpfer» tätig zu werden. Alle waren in Vorfreude auf das dritte Symposium im nächsten Jahr, das unter dem Titel «I am» den zentral menschlichen Aspekt eurythmischer Arbeit durch alle Kulturgrenzen hindurch thematisieren wird.

Neue Entwicklungsschritte an der Eurythmieschule Nürnberg

Ingrid Beger

An der Eurythmieschule Nürnberg haben grosse Veränderungen stattgefunden. Angelika Storch, die die Ausbildung vor 33 Jahren gründete, hat sich zum letzten Jahreswechsel aus dem Kollegium verabschiedet. Sie widmet sich jetzt u.a. der von der Eurythmieschule Nürnberg mentorierten neuen Ausbildungsinitiative in Tschechien.

Nicole Hofmann geht ab Juni 2010 in Mutterschaftsurlaub und Ralf Prahse, der in seinem Freijahr in unserer Ausbildung mitgearbeitet hat, wird wieder in den Waldorfschulbereich zurückkehren.

Jetzt hat sich um Antje Heinrich, die ausser ihrer erfolgreichen Unterrichts- und Bühnentätigkeit schon seit Jahren Leitungsaufgaben übernimmt, ein neues Team gebildet, das nun die Geschicke der Schule weiterführen wird. Aus Dornach ist die



junge Kollegin Maike Weitzel hinzugekommen und aus Kassel Katharina Gleser, die lange Unterrichtserfahrung mitbringt.

Der gemeinsame Impuls ist, über die Grundelemente (die Quellen der Eurythmie), deren Vertiefung und Anwendung in der Kunst, jungen Menschen Fähigkeiten und Können für den Beruf des Eurythmisten zu vermitteln.

Mit grösster Freude und Zukunftszuversicht heisse ich (Angelika Storch) die neuen Kolleginnen in der Eurythmieschule und in Nürnberg herzlich willkommen. Es bildet sich wieder ein künstlerisch-kraftvolles Führungsteam. Ein Kollegium, das weiter im Sinne des Novalis* Wortes von der «Einheit in der freien Vielfalt» arbeiten wird. Dafür rufe ich allen Kollegen, Mitarbeitern und Studenten zu:

«Wünsch' Glück!»

* Novalis gebildet nach novále = Neuordnung

NACHRUFE

Käte Schmidt (13. Juni 1920 – 17. Februar 2010, Dresden)

Katharina Sonntag, CH-Basel-Riehen



In Gedenken an Käte Schmidt ist es mir ein Anliegen, einiges über sie zu erzählen. Auch wenn mir aus ihrem persönlichen Lebensbereich nur wenig bekannt wurde, bleibt sie mir als stille und liebenswerte Persönlichkeit in guter Erinnerung.

Käte Schmidt gehörte zur ersten Eurythmieausbildungsgruppe, bestehend aus 10 Menschen, in der damaligen DDR. Die Ausbildung wurde von Angela Locher und Gerda Lehn geleitet. Nun ist Käte Schmidt als erste von dieser Gruppe in die geistige Welt zurückgekehrt.

Während unserer Eurythmieausbildung bewies Käte Schmidt Mut und Gleichmass und eine gute sachliche Einschätzung bei aufkommenden Problemen. Aus diesen Gründen und auch, dass sie die Wegbereiterin für die Eurythmie während der DDR-Zeit in Weimar, der Goethe- und Schiller-Stadt, wurde, verdient sie Anerkennung und Wertschätzung.

Ihr stilles Wirken und Arbeiten in der Eurythmie und in anthroposophischen Arbeitskreisen war erfüllt mit Freude, Fleiss und Ausstrahlung.

Sie besass einen schönen hintergründigen Humor, der mich immer fröhlich machte, wenn ich mit ihr zusammentraf. Ich höre noch ihre Worte »Lassen Sie sich nicht entmutigen, Katharina, man kann nicht alles auf einmal schaffen.« Sie gehörte zu den wenigen Menschen, die ihr Kräftevermögen selbst sehr gut einschätzen konnte, so dass sie in ihrer Eurythmiekursarbeit für Kinder und Erwachsene in Weimar voll überzeugend wirkte. Dies war mein persönliches Erlebnis, da ich bei ihren Laienkursen einige Male dabeisein durfte.

So bleibt mir die Erinnerung an ihre Persönlichkeit, die wie ein farbenfreundliches Bild strahlte, immer erhalten.

VERANSTALTUNGEN DER SEKTION

EURYTHMIE

Internationale Eurythmie- Fachtagung

Montag, 25. April bis Freitag 29. April 2011

Rudolf Steiners Kunstbegriff in den vier Berufsbereichen:

Bühne – Pädagogik – Sozial – Therapie

Volker Frankfurt, DE-Stuttgart (Eurythmeum Stuttgart)

In den Jahren 2011/ 2012 blicken wir auf die Geburtsstunde der Eurythmie vor 100 Jahren zurück. So wesentlich eine Rückschau für das Fortbestehen der Eurythmie ist – so entscheidend ist die Frage, wie wir mit der Eurythmie in die Zukunft gehen. Diese Frage führte uns zu Rudolf Steiners Kunstbegriff, der während der Fachtagung für die vier Berufsfelder erarbeitet werden soll.

Zwischen Eurythmie- Schaffenden und – Genießenden kann sich eine Umstülpung des bisherigen Verhältnisses anbahnen, indem der Schaffende die Veranlassung bietet, dass der Genießende zum Mit- Schöpfer werden kann. Das setzt eine Steigerung des Wahrnehmungsvermögens in der Handhabung der Kunstmittel voraus.

Das neue Verhältnis zwischen künstlerischem Schaffen und Genießen steht in Zusammenhang mit einer musikalischen Seelenverfassung, die für das zukünftige Kunstschaffen eine notwendige Grundlage bilden wird. Siehe dazu „Kunst im Lichte der Mysterienweisheit“ (GA 275).

Es mag relativ leicht sein, den allgemeinen Gedankengang vom neuen Kunstprinzip zu erfassen, spannend ist jedoch die Frage, auf welche Art und Weise dieser für die Eurythmie in den jeweiligen Berufsfeldern fruchtbar werden kann.

Stefan Hasler, Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft, Alfter

Kunst und Kunsterkenntnis bilden ein zentrales Element der anthroposophischen Geisteswissenschaft Rudolf Steiners. Mit dem Theosophischen Kongress 1907 in München wird der künstlerische Impuls im Sinne eines Gesamtkunstwerkes wirksam, das Musik, Sprache, Plastik, Malerei und Architektur umfasst. Hinzu kommt später die Eurythmie als vereinigende Kunstform.

Über die namentlichen Künste hinaus hat Rudolf Steiner aber den Kunstbegriff weiter gefasst. Erziehungskunst, Heilkunst und soziale Kunst sind Begriffe, die darauf hinweisen, dass von einer künstlerischen Bewusstseinsform verwandelnde, erneuernde, d.h. konkret transformatorische Kräfte in die unterschiedlichsten Gebiete des menschlichen Handelns hinein reichen.

Die Tagung greift diesen künstlerischen Grundimpuls der Anthroposophie, wie er beispielhaft in der Eurythmie zum Ausdruck kommt, auf und verfolgt, wie sich dieser Impuls in die Gebiete der Therapie, der Pädagogik, der sozialen Gestaltung und in der eurythmischen Bühnenkunst zeitgemäß verwirklichen lässt.

Tagungsplan

Die Tagung ist als Arbeitstagung aller vier Berufsbereiche konzipiert. Jeder Tag wird durch einen „Kurzvortrag“ eingeleitet mit anschließender Demonstration aus der Forschung. Die ca. 30 Arbeitsgruppen am Vormittag haben jeweils vier Kursverantwortliche, die innerhalb einer Gruppe am selben eurythmischen Element den Kunstbegriff Rudolf Steiners unter den für ihren Berufsbereich geltenden Gesichtspunkten mit den Teilnehmern erarbeiten werden. Bei den Darstellungen und Berichten zu Forschungsarbeiten werden Sie einen Einblick bekommen in die Arbeit vieler Kollegen, darunter werden auch Masterarbeiten sein. Ein Ausstellungsraum dazu ist ebenfalls geplant.

Die Arbeitsgruppen am Nachmittag sind fortlaufende Kurse aller vier Berufsbereiche bei einem Kursleiter. Am ersten und letzten Abend haben wir große Eurythmieaufführungen der Goetheanum Eurythmie-Bühne. Zu Beginn «Arvo Pärt, Lamentate» in der Zusammenarbeit mit dem Eurythmeum Stuttgart. Und zum Ausklang der Tagung, «... in apokalyptischer Zeit», künstlerische Leitung Carina Schmid. Der zweite Abend wird dem Humor gewidmet sein und durch Beiträge vieler Kollegen gestaltet werden. Für die Thementage Pädagogik und Sozial sind weitere Aufführungsprojekte angefragt.

Inhaltlich ist die Tagung sektionsübergreifend gestaltet, was am deutlichsten im Bereich der Heileurythmie in der Mitverantwortung durch die Medizinische Sektion erlebbar wird. Über die Pädagogische- und Sozialwissenschaftliche Sektion besteht in vielen Arbeitszusammenhängen ebenfalls eine enge Zusammenarbeit für die Pädagogische Eurythmie und die Sozialeurythmie. Die Internationale Eurythmie-Fachtagung 2011 wird auf Initiative der Sektion für Redende und Musizierende Künste veranstaltet.

Generell wird das Anliegen sein, dass wir uns gegenseitig in den vier Fachbereichen der Eurythmie durch das Tun begegnen, wahrnehmen und kennen lernen.

Der Vorbereitungskreis
heisst Sie herzlich willkommen,
*Margrethe Solstad, Ursula Zimmermann, Angelika Jaschke,
Helga Daniel, Bettina Grube, Stefan Hasler, Marcel Sorge*

* Der Ankündigungsprospekt mit Anmeldeformularen liegt dieser Ausgabe bei

SPRACHE

*Medizinische Sektion am Goetheanum in Zusammenarbeit mit
der Sektion für Redende und Musizierende Künste*

Arbeitstage zur Therapeutischen Sprachgestaltung
vom 21.10.-24.10.2010 für Sprachgestalter, Ärzte und Therapeuten
Lautbewegung und Bewegungsmensch – Schwerpunkt Rheuma

Über die Urgebärde des Lautes im Bewegungsmenschen, der im hörenden und sprechenden Menschen wirksam wird, finden wir zum therapeutischen Tun. Wie kann die Therapeutische Sprachgestaltung bei einer Erkrankung des Bewegungsmenschen (Rheuma) heilsam wer-

den? Die Tagung entwickelt sich seit einigen Jahren auch zu einem Forum der verschiedenen Berufsfelder: Sprachliche Frühförderung, Pädagogik, Heilpädagogik und Sozialtherapie, Klinik und Freie Praxis.

Es gibt eine Übersetzung für englischsprachige Tagungsteilnehmer. *There will be Translation for english speaking people.*

Das Tagungsprogramm in Deutsch und Englisch kann ab Juni 2010 angefordert werden bei Medizinische Sektion am Goetheanum, Postfach, CH- 4143 Dornach 1

*Tel. +41-61-706 42 93; Fax +41-61-706 42 91
roland.tuescher@medsektion-goetheanum.ch*

Verantwortlich:

Medizinische Sektion am Goetheanum: Michaela Glöckler

Sektion für Redende und Musizierende Künste: Margrethe Solstad

Der Vorbereitungskreis: Dietrich von Bonin, Walter Gremlich, Edith Guskowski,

Silke Kollewijn, Wolfgang Nefzger, Trond Solstad

MUSIK

Konzertreihe zum Tierkreis mit Felicia Birkenmeier «Zusammenfassung»

November, CH-Dornach, Hügelweg 33

13. November, CH-Goetheanum – Sektionstag III Zeitgestalt und Wirkenskräfte der Intervalle

Margrethe Solstad

2011

4.-6. März, CH-Goetheanum

Intervalle – bewegend hören – hörend bewegen

für MusikerInnen und EurythmistInnen

FIGURENSPIEL

Arbeitstreffen Figurenspiel

15. – 16. Januar 2011

Angst und Mut

Internationale Figurenspiel-Tage 2. – 5. Juni 2011

Die Polarität von Angst und Mut ist gegenwärtig im Atem unseres Lebens, sie wirkt in unserem Wahrnehmen und seelischen Erleben, sie spricht sich aus in unserer Lebensgestaltung. Dieses aussagekräftige Thema haben wir bei der Auswahl der Stücke für die Aufführungen, wie bei unseren weiteren Überlegungen zur Gestaltung der Tagung mitsprechen lassen. Wir wollen uns in Referaten, Plenumsgesprächen und Arbeitsgruppen in vielfältigster Weise mit pädagogischen, therapeutischen und bühnenkünstlerischen Fragestellungen beschäftigen. In Workshops können wir dazu ganz praktisch arbeiten.

Bühnen aus Deutschland, Österreich, Italien und der Schweiz zeigen uns eine Fülle von Figurenspielen, grosses Theater auf kleiner Bühne!

Siehe auch: www.goetheanum.org/2531.html

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

Fortbildungskurse mit Annemarie Bäschlin 2011

*Tonheileurythmie:
für Heileurythmisten, Heileurythmiestudenten, Aerzte, Musiktherapeuten:*

2.-6. Juli.

Kursort: CH-Aesch

Ltg. Annemarie Bäschlin

25.-29. Juli, oder 1.-5. August,

Kursort: CH Berner Oberland

Ltg. Annemarie Bäschlin,

medizinische Beiträge: Dr. med. Eva Streit

Eurythmie-Fortbildung mit Annemarie Bäschlin und Alois Winter

14.-23. Juli, Kursort: GH Berner Oberland

Elementarwesen, Philia Astrid Luna/Grundelemente der Toneurythmie. Ltg. A. Bäschlin Apollinische Formen, Kopfhaltungen, Fussstellungen. Ltg. A. Winter.

Sprachgestaltung, Ltg. A. Winter.

Auskunft: A. Bäschlin, Ringoldingen

CH-3762 Erlenbach, Tel.+41-(0)33 681 16 18

Kurse mit Annemarie Ehrlich 2010/2011

2.-3. Okt., DE-Krefeld: *Eurythmie in der Wirtschaft*
Anmelden: Peter Gerlitz, +49-(0)2151-59 50 99, info@petergerlitz.com

9.-10. Okt., GB-Stourbridge. *Can we get inspiration by working together?*

Anmelden: Tomie Ando, +44-(0)1384 82 18 11, tomie.ando@blueyonder.co.uk

15.-17. Okt., GB-London: *The Rhythms of the Foundation Stone by Rudolf Steiner*

Anmelden: London College of Eurythmy, Tel: +44-(0)207-724 14 10, dseurythmy@yahoo.com

23.-24. Okt., AT-Wien: *Planeten Töne, Vokale*

Anmelden: Uta Guist, Wöbergasse 21, AT-1230 Wien, Tel: +43-1-803 71 55, uta.guist@aon.at

29.-31. Okt., CZ-Prag: *Grenzen durchbrechen*

Anmelden: hana.giteva@post.cz

5.-6. Nov., AT-Graz: *Planeten, Töne, Vokale*

Anmelden: Trigon, Tel: +43-(0)316-40 32 51

13.-14. Nov., BE-Brugge: *Planeten, Vokale, Töne II*

Anmelden: marie.anne.paepe@telenet.be

2011

8.-9. Jan. Bern, *Die Zeit als Brückenbauer*

Anmelden: Heidi Müri, Tel. +41 34 4453976

15.-16. Jan. Bern, *Die Zeit als Brückenbauer*

Anmelden: Heidi Müri, Tel. +41 34 4453976

18.-20. März, Stuttgart, *Gemeinschaftsbildung: einen Schritt aus der Zukunft wagen*

Anmelden: Ulrike Wendt, Tel. +49 711 236 42 30 info@eurythmeumstuttgart.de

1.-2. April, Järna, *Lebendige Bewegung: Die Menschliche Balance zwischen Tag und Nacht, Ruhe und Eile, Bewusst und unbewusst*

Anmelden: Katharina Karlson, Tel. +46 8 551 53061, +46 70 931 43 91

9.-10. April, Helsinki, *Die sieben Lebensprozesse in Organisationen, Schulen und im Leben*

Anmelden: Riitta Niskanen, rite.niskanen@arianne.net

15.-16. April, Kopenhagen, *How can we create a community?*

16.-17. April, Kopenhagen, *Can we give lessons out of methods, what, how, why*

Anmelden: Elisabeth Halkier-Nielsen, Tel. +45 3964 1108

6.-7. Mai, Bologna

Anmelden: Monika Galluzzo, Tel. +39 05 158 09 33

EurythmielehrerIn Bachelor Schulpraktische Qualifikation

Der EurythmielehrerIn Bachelor (vormals Eurythmielehrer Referendariat) bietet auch im Schuljahr 2010-2011 die schulpraktische Qualifikation an. Es ist ein vom Bund der Freien Waldorfschulen unterstütztes Gemeinschaftsprojekt von: der Eurythmie Akademie Den Haag, dem Institut Witten/Annen und der Norddeutschen Eurythmielehrer-Ausbildung. Es ist eine einjährige schulgestützte Berufseinführung mit dem staatlichen Bachelor-Abschluss. Es können einzelne Module als Gast belegt werden, ein internes Zertifikat wird ausgestellt.

Die Seminare finden in Den Haag in deutscher Unterrichtssprache statt

Crashkurs (u.a. «Notfallkoffer» für die Klassen 1-12): 30. August – 10. September 2010
Unterstufe: 13. – 24. September 2010

Mittelstufe: 10. – 21. Januar 2011

Oberstufe: 24. Januar – 4. Februar 2011

Abschluss- und Prüfungswochen: 16. – 27. Mai 2011

Information: Renate Barth
Katteweg 29 c, DE-14129 Berlin
Tel. +49-30-803 87 90
Fax +49-30-692 08 00 59
reba@gmx.ch

ZwischenRaum e.V.

DE-Weimar

Veranstaltungen 2010/2011

Pädagogisches Wochenend-Seminar mit Donat Südhof (Mannheim);

Menschenkunde und Eurythmie in der Mittelstufe (5. bis 8. Klasse)

Was können einzelne Übungen bewirken und wie wende ich sie in der Mittelstufe richtig an?

Termin: Freitag, 24.09. (18:00 Uhr) bis Sonntag 26.09.2010 (13:00 Uhr)

Ort: Freie Waldorfschule Weimar

Teilnahmegebühr: €85,- incl. Kaffee / Tee / Pausensnack

ermässigt für Vereinsmitglieder: €65,- / Vereinsmitgliedschaft für ein Jahr: €20,-

Langes Pädagogisches Wochenend-Seminar mit Doris Bürgener (Augsburg);

Verändern – Erneuern – Erfrischen

Rhythmen, Apollinische Formen und Stabübungen im Eurythmieunterricht

Termin: Freitag, 29.10. (18:00 Uhr) bis Montag (Allerheiligen), 01.11.2010 (12:30 Uhr)

Ort: Freie Waldorfschule Weimar

Teilnahmegebühr: €100,- incl. Kaffee / Tee / Pausensnack

ermässigt für Vereinsmitglieder: €80,- / Vereinsmitgliedschaft für ein Jahr: €20,-

Öffentliches Eurythmie-Wochenendseminar mit Annemarie Ehrlich (NL-Den Haag); *Fehler als Quelle zur Entwicklung*

Habe Mut, «Fehler» zu machen – und entdecke die Möglichkeiten, dich durch sie zu entwickeln!

Termin: Freitag, 27.05. (19:00 Uhr) bis Sonntag, 29.05.2011 (13:00 Uhr)

Ort: Freie Waldorfschule Weimar

Teilnahmegebühr: €85,- incl. Kaffee / Tee / Pausensnack

ermässigt für Vereinsmitglieder: €65,- / Vereinsmitgliedschaft für ein Jahr: €20,-

Alle Kurse bieten Gelegenheit, vor Beginn am Freitag oder nach Ende am Sonntag die wunderbare Kulturstadt Weimar zu besichtigen. Der Veranstaltungsort liegt nur eine kurze Distanz vom historischen Stadtkern mit Goethe-Haus am Frauenplan, Schiller-Haus oder Anna-Amalia-Bibliothek. Bei ausreichend Anmeldungen können Führungen angeboten werden.

Bei Teilnahme an mehreren Kursen bietet sich eine Vereins-Mitgliedschaft im *ZwischenRaum e.V.* an. Sie erhalten dann besonders günstige Konditionen (siehe oben) und fördern ausserdem die anthroposophische Kulturarbeit im Raum Weimar – Jena – Erfurt.

*Anmeldungen / Rückfragen an:
ZwischenRaum e.V. DE-Weimar
Herrn Hans Arden
Am Weinberg 42
DE-99425 Weimar-Taubach
Tel./Fax +49-36453-74811
zwischenraum@online.de*

«TRACCE» («Spuren»)

«TRACCE» ist ein Solo-Eurythmieprogramm.

«TRACCE» kommt von *traccia*, dass bedeutet die Fussstapfen, die Spur.

Das Leben ist wie eine Reise durch eine Landschaft voller Spuren. Wir finden Spuren der Vergangenheit und der Zukunft. Das Jetzt: eine Welt des Nicht Mehr und Noch Nicht.

Wer ist Reiseleiter? Bin ich das selbst? Sind es meine Erwartungen und Hoffnungen, meine Ängste, Frustrationen?

Bei Spuren ist immer die Rede von etwas Sichtbarem und etwas Unsichtbarem. Es gibt Menschen-spuren, Schmerz-spuren, Hoffnungs-spuren, Zeit-spuren, Gottes-spuren, Wort-spuren. Jede Eurythmieform ist im Wesen auch eine Spur einer inneren Bewegung.

Das Märchen Hänsel und Gretel bildet den roten Faden in diesem Eurythmieprogramm.

Dies ist eine individuelle und universelle Geschichte.

Musik: »Storie da chissa dove« für Vibraphon und Cello von Simone Fontaneli, (1961, It). *Spinn*s und *spell*s für Cello-solo von Kaya Saariaho, (1952). Es wird neue Musik komponiert.

Texte: von Sarah Kane, Christa Wolf, Etty Hillesum.

Mitwirkende:

Idee und Eurythmie: Gia van den Akker

Beratung/ Feed-back: Hans Fors

Vibraphon: Michael Kiedaisch

Cello: Mario De Secondi

Stimme: N.N

Licht: Peter Jackson

Kostüm: Helene Schaap

(Dieses Programm ist Teil des Masterprogramms für Bühneneurythmie.

Es ist ein Geschenk nach 23 Jahren vollbereiflich in Ensembles und Projekten und in der Ausbildung gearbeitet zu haben, diesen Master machen zu können, d.h. sich Zeit zu nehmen um zu reflektieren, Fragen zu aktualisieren, seine Arbeit zu dokumentieren und sich mit Kollegen sachlich auszu-

tauschen in Fragen Bühnenkunst anno 2010. Eine der schriftlichen Aufgaben war es, den eigenen künstlerischen Weg zu beschreiben und zu analysieren. Mich bewegend auf dieser Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft war es sehr organisch, dass daraus das Thema für mein Referat «25 Jahre Bühneneurythmie» entstanden ist und ebenso das Thema meines Abschlussmoduls.)

Weitere Informationen, Anfragen an:

Gia van den Akker

Tel. +39-0141-74 71 13 oder

+39-0141-79 12 47

acre777@zonnet.nl

www.giavandenakker.nl

Fortbildungskurse EVS – Eurythmie-Verband Schweiz

Kurs Nr. 27; Sa. 13.11. – So. 14.11. 2010

Die vier Elemente und die vier Ätherarten als Grundlage der Toneurythmie

Mit Benedikt Zweifel, Stuttgart

Ausgehend von der Notizbucheintragung zum dritten Vortrag des Toneurythmiekurses von Rudolf Steiner, wo er die Tonskala mit den Elementen und den Ätherarten verbindet, wollen wir versuchen, uns ühend in diese Bewegungsqualitäten einzuleben anhand verschiedener Musikstücke und der Wärmemeditation von Rudolf Steiner.

Ort: Akademie für eurythmische Kunst, Apfelseestr. 9a; CH-4147 Aesch

Anmeldung: Rachel Maeder,

Mannenbergweg 17; CH-3063 Ittigen

Tel. +41 31 921 31 55; Fax +41 31 921 99 11

rachel.maeder@hispeed.ch

Eurythmiekurse mit Werner Barfod

Oktober bis Weihnachten 2010

8.- 9. Okt. 2010, Überlingen am Bodensee
«Die erfüllte Zeit und die Kraft der Präsenz zwischen Ich-Seele und Welt; - Seinshaltungen des Ich und Seele-Weltbeziehungen in R. Steiners Wochensprüchen.»

Vortrag: «Fähigkeiten und Tätigkeiten des Ich in der Seele»

11.-15. Okt. 2010, Eurythmie-Academie, Den Haag

Arbeit mit den Studenten

29.-31. Okt. 2010 Studienhaus Rüspe
Seminar für Eurythmisten und Fortgeschrittene

«Kunst im 21. Jahrhundert heisst mit Ich und Seele atmen zu können»

12.-13. Nov. 2010, Berlin

«Unsere Gedankensprache muss wieder Willenssprache werden – das heisst, sich mit Seele und Ich im Umkreis halten können lernen»

Eurythmiekurs mit Werner Barfod am Goetheanum

«Studienarbeit zur eurythmisch-dramatischen Gestaltung: - Grundlagen – Dialog – Geistwesen-»

18. Okt. Bis 29. Nov. 2010, Goetheanum
Montags 19:30 – 21:00 Uhr in sieben Kurseinheiten

Kosten: 60.- CHF; Anmeldeschluss: 11. Okt. 2010

*Anmelden schriftlich bei Werner Barfod,
Effringerweg 1, CH-4143 Dornach*

Eurythmie-Bühne Nürnberg

Sa. 25.09.

Aufführung zur Michaeli-Tagung
der Anthroposophischen Gesellschaft in
Deutschland
«Die Volksseelen Europas und das Ich des
Menschen»

24.-26.09.2010 20.15 h

«*Sprachen - Erzengelwirken*»
Ort: Rudolf Steiner Haus, Saal

Di. 28.09 20.00 h

Michaeli-Imagination
Ort: Rudolf Steiner Haus, Saal

Fr. 15.10. 11.00 h

Die Bremer Stadtmusikanten
Zum 30jährigen Bestehen der Waldorfschule
Wernstein
Ort: Waldorfschule Wernstein

So. 24.10.

Die Bremer Stadtmusikanten
Ort: Eurythmiestudio Köngen

Mi. 17.11 19.00 h

Aufführung des neuen Eurythmieschulkollegiums
und der Eurythmie-Bühne Nürnberg
Ort: Rudolf Steiner Haus, Saal

Sa. 12.02. 19.30 h

Die Grundsteinmeditation in Eurythmie
Beitrag zur Hochschultagung der Anthropo-
sophischen Gesellschaft
Ort: Rudolf Steiner Haus, Saal

So. 27.02. 11.30 h

Heitere Eurythmie-Matinée
Ort: Rudolf Steiner Haus, Saal

Veranstaltungen der Eurythmieschule Nürnberg

Mo. 31.01. bis Fr. 04.02.2011

Farbeurythmie mit Annemarie Bäschlin
Ort: Eurythmieschule Nürnberg, Heime-
richstr. 9, 90419 Nürnberg

Fr. 17.12. 16.30 h und 19.30 h

Trimesterabschluss
Rudolf Steiner Haus, Zweigraum

Sa. 26.03. 19.30 Uhr

*Abschlussaufführung des 4. Ausbildungsjah-
res*
«Solodarbietungen»
Ort: Rudolf Steiner Haus, Saal

Fr. 08.04 16.30 und 19.30 Uhr

Trimesterabschluss
Rudolf Steiner Haus, Zweigraum

Sa. 28.05. 19.30 Uhr

*Abschlussaufführung des 4. Ausbildungsjah-
res*
«Gruppendarbietungen»
Ort: Rudolf Steiner Haus, Saal

Eurythmie-Schule Nürnberg
Heimerichstr. 9, DE-90419 Nürnberg
Tel./Fax +49-(0)911-33 75 33,
info@eurythmieschule-nuernberg.de

Bildungsstätte für Eurythmie Wien

Berufsbegleitende Ausbildung:

Es beginnt Mitte September wieder ein neu-
es berufsbegleitendes I. Ausbildungsjahr;
Erwachsenenkurse, Studienkurse. For-
schungs-Arbeit von Eurythmisten finden
neben den Ausbildungskursen statt. Eben-
so: Fortbildung und Arbeit an den Grund-
elementen der Ton-Eurythmie.

Das Bühnen-Ensemble ist für die fünf Jahreszeiten Aufführungen mitverantwortlich. (Anmeldung Adelheid Petri) .

Thema: Luftseelenprozess - Lichtseelenprozess Vorbereitung auf das Jahr 2011 beginnend mit einer Aufführung, 13. Oktober 2010 zur Michaelizeit.

Freitag 22. Oktober: Aufführung und Schicksalsbild von F. Chopin

Mittwoch 17. November: Aufführung Totengedenken

Nach dem Weihnachts-Abschluss Vorbereitung auf die Veranstaltungen der Eurythmie Wien im Februar 2011 :

Tag der offenen Tür, Demonstration über den Aufbruch in der Musik nach 1879 und die neue Inspiration.

Öffentliche Eurythmie –Aufführung

Bildungsstätte für Eurythmie Wien

Tilgnerstr. 3/3, AT-Wien 1040

Tel./Fax +43-1-504 83 52

dr.johannes.zwiauwer@aon.at

Eurythmy Spring Valley Professional Workshop

Professional Course with Annemarie Baeschlin and Dorothea Mier:

For many years we have wanted to have a joint conference with Annemarie Baeschlin and Dorothea Mier, two of our most distinguished eurythmy colleagues. We are pleased to announce that this will now take place on Columbus Day weekend, 2010, in Spring Valley, NY. Mark your calendars and join us for this rare opportunity to work with Annemarie in her first course in North America, and in collaboration with Dorothea Mier. Travel scholarship support will be available due to a grant by EANA. October 8th – 11, 2010, School of Eurythmy, Chestnut Ridge, NY. For more information, please call 845-352-5020 ext.13, visit our website at www.eurythmy.org or email: info@eurythmy.org.

Training Program Options

Full-time Training - Opening a first year class

In September, 2010, our new first-year class will open with – so far – ten students from around the world who will share this new journey. The semester curriculum will begin with the basic elements of speech eurythmy and an invigorating rods block, surrounded by introductory courses in anthroposophy, biodynamic gardening, poetics and others to support their first steps.

Post-graduate Course 2010 – 2011

Eurythmy Spring Valley is opening its upcoming 4th/5th year program to interested students. The course will focus on Styles, English Rudolf Steiner forms, review tone and speech eurythmy elements, independent work projects, and will conclude with a closing performance. Teachers to include Eurythmy Spring Valley faculty members Christina Beck, Annelies Davidson, Barbara Schneider-Serio and possible guest teachers, Dorothea Mier and others.

Frontier Eurythmy Part-time Training Course 2010 – 2011

Come join our part-time training course designed especially for people who live at a distance from Eurythmy Spring Valley in New York, but are able to attend the school for four two-week blocks during the year. Between each block, students are expected work on their own at home with a local eurythmists serving as a mentor. For more information on our part-time training option see contact information below.

For information on our training programs

Eurythmy Spring Valley

260 Hungry Hollow Road

Chestnut Ridge, NY 10977 USA

Tel. +1 845 352 5020 x13

Fax +1 845 352 5071

info@eurythmy.org

www.eurythmy.org

Eurythmée Chatou

Für ausgebildete Eurythmisten, systematische Vertiefungsarbeit im Tun anhand der Angaben von Rudolf Steiner im Kurs : Eurythmie als sichtbare Sprache in französischer, deutscher oder englischer Sprache mit Hélène Oppert

2010

22./23./24. Oktober

26./27./28. November

16./17./18. Dezember

2011

4./5./6. Februar

18./19./20. März

15./16./17. April

10./11./12. Juni

Ort: Eurythmée Chatou; 1 rue François Laubeuf; FR-78400 Chatou +33130534709; eurythmee@wanadoo.fr

Anmeldung: Hélène Oppert

11 rue du Maréchal Joffre

FR-78100 Saint Germain en Laye

+33139210736 oder +33139211438

oder +33248511628

Den Norske Eurythmiehøskole

(The norwegian college of eurythmy)

Is offering the opportunity to up-grade your eurythmy diploma to an accredited BA degree.

Oct. 10 – 21, 2010

Feb. 19 – 24, 2011

July. 3 – 8, 2011

In english

With Michael Leber and Coralee Schmandt

Tel. +47 22 44 32 90

dne@eurytmi.no

BUCHVERÖFFENTLICHUNGEN BUCHBESPRECHUNGEN

Erika Beltle: «Was die Sprache versteckt hält – vom Zauber ihrer Kunstmittel»

Verlag Urachhaus 2007.

Johannes Greiner, CH-Dornach

Vielen wird Erika Beltle als begnadete Sprachkünstlerin bekannt sein. 13 Gedichtbände sind bisher von ihr erschienen. Wie die Dichterin über die Sprache und ihre künstlerische Formung denkt, enthüllt sie in den zwischen 1965 und 2006 geschriebenen Aufsätzen, die in dem Band «Was die Sprache versteckt hält – Vom Zauber ihrer Kunstmittel» gesammelt sind.

Ausgehend von einer eindringlichen Analyse der Krise, in die die künstlerische Sprachbehandlung im 20. Jahrhundert gekommen ist, versucht sie Rudolf Steiners Anregungen für die verschiedenen Künste und für die Sprache im Besonderen aufzugreifen und in zeitgemässer Art umzusetzen.

Ihre Analyse ergibt als wesentlichste Erkenntnis, dass die Sprache im letzten Jahrhundert unter die alleinige Herrschaft des Intellekts geraten ist. Dieser wirkt aber ertötend auf das Künstlerische, denn das, was Sprache zu kunstvoller Sprache erhebt, ist nicht der Gedankeninhalt, sondern die Form, die Art, wie mit den sprachlichen Mitteln umgegangen wird. «In einer Zeit, in welcher der Intellekt alle Bereiche beherrschen will über die ihn rechtmässig fordernden (etwa wissenschaftliche und technische) hinaus, behauptet er sich auch immer mehr in der Kunst, wo er ertötend wirkt.» (S. 10)

Die Kunstmittel, durch welchen Sprache zu Kunst erhoben werden kann, sind nicht solche, die dem Intellekt nahe stehen: Rhythmus und Reime beispielsweise stehen mehr dem musikalischen Gefühl nahe als

dem Kopf. (Siehe die Kapitel: «Vom Rhythmisch-Musikalischen in der Dichtung», »Das Musikalische – ein Zukunftselement des Künstlerischen«, «Rhythmus – das Stiefkind zeitgenössischer Dichtung» und «Über den Reim».) Auch der Umgang mit Bildern entreisst die Sprache dem Intellekt, der immer alles einfach und klar fassbar haben möchte. Ein Bild ist immer grösser als seine gedankliche Interpretation! Es kann immer auf verschiedenen Ebenen und auf verschiedene Arten gedeutet werden. (Siehe die Kapitel: «Bild und Abstraktion» und «Bildelemente und verfremdete Wortverbindungen») Die Beherrschung solcher Kunstmittel unterscheiden einen Dichter von einem Schreiber, der seine Gedanken aufschreibt.

Daneben enthält das Buch auch tief schürfende Gedanken über die Frage, ob die Kunst das Schlechte in der Welt wiedergeben und den Menschen zeigen soll. Anknüpfend an die Maltradition, die den Erzengel Michael den Drachen bei seiner Überwindung nicht anschauen lässt, führt Erika Beltle zu einer Vision der Kunst als Helferin, in den Finsternissen der Gegenwart sich nicht an die herab ziehenden Kräfte zu verlieren, sondern den Blick auf die Ideale der geistigen Welt gerichtet zu halten. («Vom Blick auf den Drachen»)

In allem was Erika Beltle schreibt, ist sie Rudolf Steiners Impulsen zutiefst verbunden und gleichzeitig absolut authentisch, da man in jeder gelesenen Seite des Buches ihr grosses Sachverständnis bezüglich der Formung der Sprache und dem Umgang mit ihren Stilmitteln spüren kann, und gleichzeitig ihr Ringen um eine zeitgemässe Kunstsprache erlebt.

An wen richtet sich das Buch? An alle, die an Dichtung interessiert sind, an Lehrer, Schauspieler, Sprachgestalter und insbesondere an diejenigen, denen die spirituelle

Wiederbelebung der Sprache, wie sie von Rudolf Steiner begonnen wurde, ein Herzensanliegen ist. In diesem Buch liegen in diesem Sinne viele Anregungen.

Die Toneurythmieformen von Rudolf Steiner

Stefan Hasler, Felix Lindenmaier und Margrethe Solstad

Gia van den Akker, Juli 2010

Im ersten Kapitel: *Dokumentation und grundlegende Fragen* führt der Text einen sehr lebendig in die geschichtliche Entstehung der Eurythmieformen hinein. Auch wenn man die Erinnerungen verschiedener Eurythmisten schon gelesen hat, taucht man ein und staunt, wie diese Formen entstanden sind. Wie lebendig, in Anwesenheit der Eurythmisten in einer Stimmung der Innigkeit und Wärme. Durch die Photos sieht man die Personen, die Eurythmistinnen, für die R. Steiner die Formen geschaffen hat. Die Photos atmen eine andere Zeit, aber die Inhalte sind so zeitlos. Dann führt der Text in den wesentlichen Vorgang des Schaffens und in die menschenkundlichen Hintergründe. Die Autoren haben eine klare, sachliche Gedankenführung an Hand der Zitate, die den Gesamtprozess des Sichtbarwerdenlassens des Übersinnlichen in den Mittelpunkt rückt. «In der eurythmischen Gebärde wird einfach der ganze Mensch Sinnesorgan» R.Steiner. Sehr anregend ist es, den Prozess des Entstehens zu Zweit nachzuspielen und so für einander eine Form zu machen. Ich erlebte einen starken Dialog mit der Musik einerseits und mit dem Menschen, für den man die Form macht andererseits. Diese und andere Vorschläge zum Üben sind wertvolle Beispiele, wie man kreativ und konkret mit dem Aufgenommenen arbeiten kann.

Das II. Kapitel enthält Formbetrachtungen, Formanalysen. Es werden zwölf verschiedene Formen analysiert. Zuerst wird das musikalische Geschehen des jeweiligen Werkes beschrieben, dabei wird der Zusammenhang, in dem es komponiert ist, erwähnt und das musikalische Material besprochen. Die Form wird in ihrer Grundgestalt betrachtet. Die Grundrichtungen werden durch Farben angegeben. Es ist gut aufgebaut, übersichtlich und schön anschaulich gemacht mit kleinen Abbildungen, in denen farblich verschiedene Teile der Form herausgehoben werden. Dann kommen die Einteilungen mit Taktangaben an Hand der musikalischen Phänomene und zum Schluss die Zusammenfassung. Von den zwölf Formen habe ich elf mehr oder weniger mit Studenten der Eurythmieausbildung, Den Haag durchgearbeitet und fand es sehr spannend, die Interpretation und die Einteilung mit meinen zu vergleichen. Dabei kam es zu vielen Übereinstimmungen. Es tauchen bei den Unterschieden neue Fragen auf und es entsteht gleich die Idee für eine Initiative ein Arbeitstreffen anlässlich dieses Buches zu organisieren (was schon in Planung ist).

In diesem Kapitel sind drei Interpretationen von Adagio cantabile aus der Sonate Pathétique opus 13 von L. van Beethoven ausgearbeitet. Wie bei den zwölf oben genannten ist es anregend, die verschiedenen Möglichkeiten zu studieren und vor allem auszuprobieren. Wie Hasler schreibt: «Das Verhältnis des Urbildhaften eines Werkes zum individuellen seiner Interpreten ist immer wieder voller Geheimnisse.» Doch kann man, wenn man geübt ist zu reflektieren und zu unterscheiden in der Wahrnehmung, das einigermaßen durchleuchten; denn es ist zu spüren, wie jeweils ein anderes musikalisches Element und Erlebnis vordergründlich in der Seele lebt und die Formeinteilung motiviert. Ich persönlich habe bei dieser Form mehr die Abwechslung der Formelemente, d.h. wann Schlaufen und

wann Wellen in Beziehung zum beseelten Zeitstrom beachtet. Auch dieser Teil mit den Interpretationen ist gut und übersichtlich gestaltet, immer sind drei Formen mit verschiedenen Einteilungen zu den Takten mit Farben neben einander abgedruckt.

Im III. Kapitel: *Zusammenfassendes unter verschiedenen Gesichtspunkten* wird zuerst auf das Ausströmen und Einströmen als die Urgebärde des Musikalischen in allen toneurythmischen Elementen eingegangen, sei es in Dur und Moll oder im Melodischen (steigen und fallen), im Rhythmischen (aufwachen und einschlafen) usw. In den Formen erscheint das in unterschiedlichsten Bewegungsvorgängen und anhand der musikalischen Phänomene wird klar, mit welchem Schwerpunkt sie auszuführen sind. Es folgen einige Beispiele von Formen, die mehr aus dem Takt, Rhythmus, Intervalle, harmonische Funktionen und Phrasenbildung aufgebaut sind. Aus diesem Kapitel möchte ich den Teil der stilistischen Elemente herausheben. Es ist ein Versuch, die Toneurythmieformen im Verhältnis zu dem Stil des jeweiligen Komponisten anzuschauen. Formen werden betrachtet und die Phänomene sprechen eine Sprache, die in ihrer Gestik stilistischen Charakteristiken entspricht. Die Kompositionen von Skrjabin waren die Modernsten, zu denen Rudolf Steiner Formen schuf. Es ist interessant, wie in diesen Formen sehr ausdrucksvolle Diagonalformen vorkommen und diese in verstärktem Maße nur mit dem Element des «Dazwischen» bewegt werden können. Das sind wertvolle Erfahrungen für die Arbeit an modernen und zeitgenössischen Werken.

Es ist eine Hypothese, dass die Formen, die für eine bestimmte Eurythmistin gezeichnet wurden, Ähnlichkeiten haben. Diese Charakteristiken werden z.B. bei den Formen für Ilona Bögel, Marie Savitch und Ermica Mohr-Senf von Christoph Graf beschrieben. Er gibt in einem Exkurs Gesichtspunkte für das Erüben der Formen im Raum. Er führt die Begriffe Zielpunkt,

Brennpunkt und Fluchtpunkt ein, die im Sinne verschiedener Intentionen qualitative Beziehungen zum Raum erlebbar werden lassen.

Das IV. Kapitel beinhaltet Aspekte im Umfeld der Formen, die Beleuchtung, die Bekleidung, Bewegungsangaben, ausserdem Interviews mit Cara Groot und Maria Jenny und zwei Beiträge von Dorothea Mier und Claudia Reisinger. Zur Bühnenbeleuchtung bringt Christian Senfft von Pilsach einen beeindruckenden Beitrag, der sehr anschaulich macht, wie Ehrenfried Pfeifer gearbeitet hat, mit welchen Mitteln und worauf es Rudolf Steiner im Wesen ankam. Alle Beiträge sind sehr lebendig. Es wächst beim Lesen ein immer stärker werdender Eindruck (den ich auch öfters bekam bei den Fortbildungskursen von Elena Zuccoli) wie inspiriert, phantasievoll und temperamentvoll sie in der Anfangszeit gearbeitet haben. Jede Form von individueller Phantasie wurde gefördert, totale Präsenz wurde abverlangt und wer kein Künstler war, ist von alleine gegangen, so erzählte Maria Jenny. Wenn wir die Stilangaben von Rudolf Steiner alle üben würden, bekämen wir intuitiv bessere Gestaltungsideen in den immer gleich scheinenden Eurythmieaufführungen? Für die selbstkritischen Bühneneurythmisten ist es sicher befreiend, zu lesen, wie Maria Jenny und Elena Zuccoli sich über schrecklich langweilige Eurythmieaufführungen äussern. Die letzte Zeilen des IV. Kapitels bringen eine Sorge von der grossen Eurythmistin Claudia Reisinger zum Ausdruck. Schade, dass diese Zeilen, bevor es dann mit dem Anhang weitergeht, in einem generalisierend-urteilenden und belehrenden Ton geschrieben, von den Autoren und dem Lektor so belassen worden sind (Der Ton macht die Musik...es fällt stilistisch heraus). Im Anhang gibt es Erläuterungen einiger musiktheoretischer Begriffe und zwei Listen mit allen Toneurythmieformen, einmal nach der Chronologie ihrer Entstehung geordnet und mit viel Informa-

tion. Die zweite richtet sich nach den Eurythmistinnen, die diese uraufgeführt haben.

Nach dem Lesen bleibt mir als unterrichtende Toneurythmistin eine Frage: warum gibt es kein Kapitel, das die verschiedenen Formelemente phänomenologisch behandelt und zusammenfasst. Wie z.B. in dem Kapitel 'Was ist das Wesen einer Form' S.40. die Begriffe Form, Urbild, Siegel, Choreographie usw. behandelt werden. Die einzelnen Formelemente Schleifen, Wellen, doppelt gebogene Wellen, Spitzen und Kurven kommen alle in den Beispielen vor, werden aber nicht für sich angeschaut. Es wäre interessant gewesen, den Bezug zu den Stellen, in denen Steiner Formangaben zur Toneurythmie gemacht hat, herzustellen wie z.B. die Intervallformen und die Phrasenformen im achten Kapitel des Toneurythmiekurses.

Dieses Buch zu lesen und zu studieren hat sehr viel Spass gemacht. Ich empfehle dieses wertvolle und schön gestaltete Arbeitsbuch und danke den Autoren für die Arbeit, die sie geleistet haben.

Neuerscheinung

«Das Atem-Jahr», ein immerwährender Sprachkalender

DAS ATEM-JAHR, ein immerwährender anthroposophischer Sprach-Kalender, aufgebaut nach dem 12-Farbenkreis Rudolf Steiners, mit Einführung, 12 Farbbildern, 12 Lautbildern, Meditationsworten und den «Zwölf Stimmungen» von Rudolf Steiner, sowie 52 ausgewählten Gedichten und 25 ausgewählten Sprachübungen, Format 280 x 420 mm, 56 Seiten, €34.- + Versand. Direktvertrieb durch den Verlag. ISBN 987-3-9808022-7-7

Anlässlich des 150. Geburtstags Rudolf Steiner, 200 Jahre Goethes Farbenlehre, 100 Jahre Anthroposophische Art und Kunst, 33

Jahre Institut für Sprachgestaltung, 10 Jahre Marie Steiner Verlag, erscheint in kleiner Auflage «Das Atem-Jahr», ein immerwährender Sprachkalender, ein Bild-, Wort- und Übungs-Kalender für alle, die sich dem «Haus des Wortes» verbunden fühlen, insbesondere für Sprachgestalter und Eurythmisten, Lehrer, Ärzte und Therapeuten (für Kunsttherapie-Praxen und Lehrerzimmer der Waldorfschule), sowie deren Schüler, Patienten und Freunde

MARIE STEINER VERLAG

Otto Ph. Sponsel-Slezak

Burghaldenweg 12/1

DE-75378 Bad Liebenzell

info@sprachgestaltungskunst.de

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. Jeder Autor ist für seinen Beitrag verantwortlich. Die Redaktion behält sich etwaige Kürzungen vor.

*Redaktionsschluss
für das Osterheft 2011 ist der 1. Februar 2011
für das Michaeliheft 2011 ist der 15. Juni 2011*

Margrethe Solstad (Redaktion)
Goetheanum, Rundbrief der SRMK, Postfach, CH-4143 Dornach 1, Fax +41 (0)61 706 42 25,
rundbriefsrnk@goetheanum.ch

ABONNEMENT

Der Rundbrief ist nur als Abo (zwei Ausgaben jährlich) in folgenden Versionen erhältlich:

- Druckfassung deutsch oder englisch CHF 30.00 (€20.00)
- Email-Fassung deutsch oder englisch CHF 15.00 (€10.00)

Bei Bezug einer Druckfassung können Sie eine Email-Fassung kostenlos beziehen.

ADRESSÄNDERUNGEN, sowie alle KORRESPONDENZ Ihr Abo betreffend, richten Sie bitte nur an den Abo-Service:

ABO-SERVICE

Wochenschrift «Das Goetheanum», Abo-Service, Postfach, CH-4143 Dornach 1
Tel. +41(0)61 706 44 64 (vormittags), Fax +41 (0)61 706 44 65, abo@dasgoetheanum.ch

ZAHLUNGEN

Die Abrechnung kommt jeweils mit der Osterausgabe. Bitte überweisen jetzt nichts. Sie verursachen nur administrativen Aufwand. Für die Abozahlung erhalten Sie auf jeden Fall eine Rechnung.

Spenden können Sie natürlich jederzeit mit untenstehender Bankverbindung machen.

BANKVERBINDUNG SPENDENKONTO

Schweiz/Ausland: Raiffeisenbank, CH-4143 Dornach (PC 90-9606-4)

IBAN: CH36 8093 9000 0010 0607 1, BIC: RAIFCH22

Deutschland & EU: GLS Gemeinschaftsbank, Kto-Nr: 988100, BLZ: 430 609 67

IBAN: DE53 4306 0967 0000 9881 00, BIC: GENODEM1GLS

bitte vermerken Sie immer den Spendenzweck, z.B. «Spende SRMK Rundbrief»

Nr. 53 · Michaeli 2010

© 2010 Sektion für Redende und Musizierende Künste, Goetheanum Dornach. Leitung: Margrethe Solstad

Nachdruck und Übersetzungen nur mit Genehmigung der Redaktion. Texte von Rudolf Steiner:

Die noch bestehenden Autorenrechte liegen bei der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach.

Redaktion: Margrethe Solstad, EDV-Texterfassung: Dagmar Horstmann

Umschlagentwurf & Layout: Gabriela de Carvalho, Satz: Christian Peter, Druck: Kooperative Dürnau