

The background features a collage of torn paper. A large, irregularly shaped piece of bright yellow paper is the central focus, surrounded by various shades of green paper. The edges of the paper are jagged and layered, creating a textured, artistic effect.

Rundbrief der Sektion für redende und musizierende Künste

Ostern 2013

VORWORT

Liebe KollegInnen,
was mag wohl das Jahr 2013 von jedem Einzelnen von uns wollen? Was schaffen wir alleine zu tun und in welchen Aufgabenbereichen sind wir auf verstärkte Zusammenarbeit angewiesen?

Die Freie Hochschule für Geisteswissenschaft mit ihren Sektionen als Wirkensfelder hat diese Frage in den Mittelpunkt ihrer Arbeit gestellt und sucht auf allen Ebenen die intersektionelle Arbeit zu verstärken. So können die Fragestellungen der einzelnen Sektionen durch die Zusammenarbeit bereichernde und vertiefende Gesichtspunkte gewinnen.

Die diesjährige Pfingsttagung am Goetheanum ist ganz den Künsten gewidmet. *Michael Kurtz* hat, in Zusammenarbeit mit der Sektion für Schöne Wissenschaften, der Sektion für Bildende Künste und mit der Allgemeinen Anthroposophischen Sektion eine Tagung vorbereitet, in der von verschiedenen Seiten an einem vertieften Zugang, sowohl zum Kunstimpuls Rudolf Steiners, wie zu den Quellen des Kunstschaffens gearbeitet werden soll.

Die Wahrnehmung und Entwicklung einer verstärkten Zusammenarbeit mit Initiativen rund um die Welt wird für das Fachgebiet Sprache und Schauspiel durch *Silke Kollwijn*, die dieses Gebiet seit 1. November 2012 in der Sektion verantwortet, neu ergriffen. Wir freuen uns sehr, dass Silke Kollwijn diese Aufgabe übernommen hat! Im Rundbrief für Michaeli wird etwas über ihre Arbeit berichtet werden können. So auch über die Arbeitsaufgaben der verschiedenen Gremien innerhalb der Sektion.

Die grosse Bühne am Goetheanum wird ab Michaeli 2013 für etwa ein Jahr wegen Generalüberholung geschlossen sein. Der Bau braucht ständige Pflege. Dass jetzt die Bühne diesbezüglich erste Priorität bekommt, ist eine grosse Freude für alle, die da schaffend tätig sind. Für die Spenden, die gekommen sind, soll auch an dieser Stelle ein herzlicher Dank ausgesprochen sein! Vor der Schliessung werden aber im Sommer noch einmal die Mysteriendramen gespielt. Die Tagung wird durch das Hochschulkollegium in Zusammenarbeit gestaltet.

Auf einen guten Arbeitsfrühling,
mit herzlichem Gruss,
Ihre

Margrethe Solstad

INHALTSVERZEICHNIS

Aktuelles

Stuttgarter Masterstudiengang «Eurythmiepädagogik» gestartet (Sabine Eberleh)	5
Vorstellung von Silke Kollewijn als neue Sektionsmitarbeiterin (Silke Kollewijn)	6

Inhaltliche Beiträge

Die Evolutionsreihe als Wesensausdruck des bewegend-sprechenden Menschen zwischen Seele und Welt – wie zwischen Ich und geistiger Welt (Werner Barfod)	8
Das «L» Rudolfs Steiners ist noch nicht fertig (Brigitte Schreckenbach).....	11
Die Anzahl von I – A – O und der Laute von Sonne und Mond im Grundstein-Spruch und der Zeitenwende (Birgit Rüscheimer)	13
Nach einem Brief von Nora von Baditz-Stein an Ruth Vogel – ca. im Jahre 1956.....	16
Wie haben die Menschen alter Kulturen sich bewegt? Und was können wir für die Eurythmie daraus lernen? (Johannes Greiner)	18
Welcher Art sind die Quellen des Choreo- cosmos, des «kosmischen- und sakralen Tanz» der Eurythmie? (Gudrun D. Gundersen)	26
Toneurythmieform und musikalische Wiederholungen (Julian Clarke).....	28
Gedanken zu den Aufgaben der Eurythmie	

heute (Uzo Kempe)	31
Weitere «geheime Eurythmie»? (Alan Stott)	34
Die zwölf Sinne im Spracherleben – Eine Studie (Martin Georg Martens) ...	45
English Indications for Speech Eurythmy (Christina Beck)	49
Wie wirken der untere und der obere Ich-Strom in der Sprache? (Dietmar R. Ziegler)	50
Das Stimmideal im Wandel. Vom Einfluss der Tonaufnahme auf die Gesangswelt (Marret Winger).....	56
«In diesen alten Tönen liegt der Same der künftigen Musik» (Michael Kurtz)	61
Berichte	
Forschungsprojekt Eurythmiepädagogik heute (Jürgen Frank)	68
Warum Eurythmie mit Masken? (Sieglinde Lehnhardt).....	73
What moves you (Holger Arden und Birrethe Arden Hansen)	75
Evviva Euritmia (Gia van den Akker)	77
100 Years of Eurythmy – Impressions from the Centennial Conference at Eurythmy Spring Valley (Beth Dunn-Fox)	81

Eiland der Entwicklung
(Heike Bienek, Ursula Reichert,
Sabine Wiedemann) 83

“Sounding die Logos” in Aberdeen:
Eine Stimme aus der Zukunft
(Annamária Balog)..... 84

Wieder ein aussergewöhnliches Sprach-
seminar mit Michael Blume
(Sylvia Bardt) 85

Im Ringen um musikalische Schwellen-
erlebnisse. Komponistentreffen am
Goetheanum (Wolfram Graf) 86

Gesangstagung «Die Welt des Singens»
Singen, lauschen, gestalten
(Rita Jacobs,) 87

Buchprojekt: Kommentierte Darstellung der
medizinisch - menschenkundlichen
Angaben Rudolf Steiners zur Sprachge-
staltung (Jana Würker) 107

Maija Pietikäinen – Des Herzens
Weltenschlag. Biographie von
Valborg Werbeck-Svärdström
(Hans Martijn)..... 108

Von der okkulten Schrift in der Eurythmie
(Elisabeth Göbel) 112

Biografie über Helene Reisinger
(Angela Locher) 113

Nachrufe

Ekkehart Wacker (21.9.1938–1.10.2012)
Der Meister meiner Lehrjahre
(Margarete Kokocinski) 89

Veranstaltungen der Sektion

Eurythmie – Sprache – Musik 91

Ankündigungen

Eurythmie – Sprache – Musik 93

Buchveröffentlichungen/ Buchbesprechungen

Aufruf und Ankündigung der Sektion: Weg-
bereiter einer neuen Bewegungskunst.
Biographische Porträts der ersten
Eurythmisten 1912-1925
(Margrethe Solstad) 107

AKTUELLES

Stuttgarter Masterstudiengang «Eurythmiepädagogik» gestartet

Sabine Eberleh

Mit 18 Studierenden hat der erste Masterstudiengang «Eurythmiepädagogik» an der Freien Hochschule Stuttgart und dem Eurythmeum Stuttgart begonnen. Neben Absolventen des eurythmischen Grundstudiums nehmen auch erfahrene Eurythmielehrer den Studiengang als Möglichkeit zur pädagogischen Vertiefung wahr. Mit der qualifizierten Ausbildung zukünftiger Eurythmielehrer und der Möglichkeit zum Erwerb staatlich anerkannter Hochschulabschlüsse sind wichtige Schritte getan, die Eurythmie an den Waldorfschulen langfristig zu stärken.

Wie gross der Bedarf nach einer gründlichen pädagogischen Vertiefung der Eurythmie ist, bezeugt die Zahl der Anmeldung: Bereits im ersten Durchgang des Masterstudiengangs «Eurythmiepädagogik» an der Freien Hochschule Stuttgart, haben sich 18 Studierende eingeschrieben. Wie die Studiengangsleiter Tania Mierau (Eurythmeum Stuttgart) und Matthias Jeuken (Freie Hochschule Stuttgart) berichten, handelt es sich dabei sowohl um junge Eurythmie-Absolventen, die mit der Grundausbildung in Eurythmie bereits über eine pädagogische Basisqualifikation verfügen und die für ihre Tätigkeit an Waldorfschulen darauf aufbauen wollen, als auch um erfahrene Eurythmielehrer aus der Praxis, die eine Vertiefung und Weiterqualifikation anstreben.

Mit der Neugestaltung und Akkreditierung der Studiengänge «Eurythmie mit Pädagogischer Basisqualifikation (Bachelor)» und «Eurythmiepädagogik (Master)» wurde die bewährte Kooperation der Freien Hochschule Stuttgart mit dem Eurythmeum Stuttgart fortgeführt. «In der langjährigen, guten

Zusammenarbeit haben wir auch bisher gut ausgebildete Eurythmielehrer hervorgebracht. In der Neu-Entwicklung der Studiengänge war uns wichtig, das Studium zu entzerren und zu vertiefen und der eurythmisch-künstlerischen Schulung wirklich auch den zeitlichen Rahmen einzuräumen, der eurythmie-fachlich angemessen ist – und doch bereits erste pädagogische und eurythmiepädagogische Grundlagen (inkl. Schulpraktika) im Bachelor Studium unterzubringen», so Tania Mierau. Matthias Jeuken ergänzt: «Das Masterstudium «Eurythmiepädagogik» bietet dann, darauf aufbauend, eine fachlich fokussierte Qualifizierung für die spezifischen Anforderungen an den Eurythmiepädagogen an Waldorfschulen an».

Wie aktuell die Teilnahme auch ausländischer Studierender dokumentiert, wird die akademische Qualifizierung im eurythmiepädagogischen Bereich nicht nur in Deutschland immer wichtiger. Gerade in Ländern, in denen die Waldorfpädagogik noch nicht die Bekanntheit und Anerkennung hat wie in Deutschland, sind akademische Abschlüsse für die Berufstätigkeit an den Schulen oft unerlässlich und stärken und unterstützen die Waldorfbewegung im Ausland.

«Der Masterstudiengang «Eurythmiepädagogik» steht auch Absolventen anderer anerkannter Eurythmie-Ausbildungen offen, wenn diese sich dem hochschuleigenen Aufnahme- und Prüfungsverfahren unterziehen», versichert Matthias Jeuken. «Der nächste Studienbeginn ist im September 2014. Anmeldungen sind jederzeit möglich.»

Mit dem Stuttgarter Masterstudiengang «Eurythmiepädagogik» und der damit qualifizierten Ausbildung zukünftiger Eurythmielehrer ist ein wichtiger Schritt getan, die Eurythmie an Waldorfschulen langfristig zu stärken.

Vorstellung von Silke Kollwijn als neue Sektionsmitarbeiterin

Silke Kollwijn

Im letzten Jahr trug Margrethe Solstad die Bitte an mich heran, in der Sektion für Redende und Musizierende Künste den Fachbereich Sprache und Schauspiel zu übernehmen.

Im Bewusstsein, dass der Sprachimpuls Rudolf und Marie Steiners zutiefst mit der Sphäre des vom Menschen ausgesprochenen Weltwortes verbunden ist, ergreife ich gerne die Aufgabe, die Wort- und Schauspielkunst, die durch den tätigen Sprachkünstler aus dieser Wortwesenssphäre fließt, hier am Herz-Organ der Anthroposophie, am Goetheanum, weiter zu tragen, zu pflegen, zu entwickeln.

Es ist mir ein Anliegen, dies mit allen in der Welt für die Sprachgestaltung und die durch den Dramatischen Kurs Rudolf Steiners inspirierte Schauspielkunst wirkenden Sprachgestalter und Schauspielkollegen zu tun.

Und im weiteren Sinne auch mit der Eurythmie, der Schwesterkunst und im Zusammenwirken mit der Musik, die der Sprache innerlich nahe steht.

«Ein Einzelner hilft nicht, sondern wer sich mit Vielen zur rechten Stunde vereinigt.»

(Johann Wolfgang von Goethe, Das Märchen von der grünen Schlange und von der schönen Lilie)

Sektionsarbeit im Austausch zu Fachthemen und Forschen, in künstlerisch tätigen Prozessen und Initiativen zu Lyrik, Epik und Dramatik hat ihre Quelle in den künstlerisch schaffenden und um Entwicklung ringenden Tiefen eines jeden Einzelnen.

Sie hat ebenso eine «Hüter-Funktion» für den Sprachimpuls, wie er in den verschiedensten Lebensfeldern in der weiten Welt anthroposophisch-berufspraktisch auftritt:

– als Kunsttherapie im Fachbereich Sprache und Drama: «Therapeutische Sprachgestaltung»,

- als pädagogische und hygienische Sprachgestaltung,
- als in der Sprachgestaltung verwurzelte Theaterpädagogik
- oder künstlerische Durchdringung des mit dem Wort arbeitenden Lehrerberufes.

Hier liegen auch konkrete interdisziplinär zu bearbeitende Themen in Zusammenarbeit mit den anderen Sektionen, wie der Medizinischen Sektion, der Pädagogischen Sektion und der Sektion für Schöne Wissenschaften u.a. vor.

Ich freue mich auf die vielfältigen Aufgabenstellungen und auf das Gespräch und die Zusammenarbeit mit an der Sektionsarbeit im Fachbereich Sprache und Schauspiel interessierten Kollegen!

Es folgt ein kurzer biographischer Abriss zu meiner Person:

Silke Kollwijn: 1960 geboren, aufgewachsen bei Esslingen, nahe Stuttgart in Deutschland.

Ab 1980 Studium bei Herbert Heinz Friedrich und Bernd Lampe in Salem, Deutschland, am Seminar für Sprache und Schauspiel und ab 1981 am Goetheanum an der Schule für Sprachgestaltung und Dramatische Darstellungskunst.

Anschliessend Sprachgestalterin und Mitarbeiterin am Freien Jugendseminar Engen, DE.

Mit Valentijn Kollwijn Familiengründung, vier Kinder, die von 1990 bis 1998 im Maison Oberlin, Centre Culturel International, im Elsass aufwachsen.

Nach Umzug in die Ostschweiz sozialtherapeutische und kulturelle Mitarbeit in der Sozialtherapie.

Ab 2001 berufsbegleitende Weiterbildung in Kunsttherapie Fachbereich Sprache und Drama an der Dora Gutbrod Schule.

Ab 2004 in Basel, Tätigkeiten in Pädagogik, Heilpädagogik und sprachtherapeutischer Praxis.

Freie künstlerische Arbeit u.a. mit dem Mysteriendramen-Ensemble Basel, mit Erzähltheater und der Sprechchor-Initiative

am Goetheanum.

Seit 2007 Mitorganisation der Arbeitstagung zur Therapeutischen Sprachgestaltung am Goetheanum.

Ab 2013 Mitarbeit in der Sektion für Redende und Musizierende Künste für den Fachbereich Sprachgestaltung und Schauspiel.

*Mit jedem Gedicht,
das sich in Dir spricht,
schöpfst Du aus der Quelle,
des werdenden Lichts;
erlöst aus den Wirren
verkantetes Sein,
erschaffst Deinem Wesen
sein Werdendes rein.*

Silke Kollewijn

INHALTLICHE BEITRÄGE

Die Evolutionsreihe als Wesensausdruck des bewegend-sprechenden Menschen zwischen Seele und Welt – wie zwischen Ich und geistiger Welt

Werner Barfod, Dornach

Ephesus-Mysterien
 «Weltentsprossenes Wesen, du in Lichtgestalt,
 Von der Sonne erkraftet in der Mondgewalt,
 Dich beschenket des Mars erschaffendes Klingen
 Und Merkurs gliedbewegende Schwingen, ...»
 (22. April 1924, GA 233a)

So klingt der Anfang des Ephesus-Spruches, Ostern, von Rudolf Steiner. Die herabsteigende Menschenseele wird von den Ephesus-Eingeweihten erschaut in der Mondensphäre. Wir erfahren von der Gabe des Mars, der Sprachfähigkeit und der Gabe des Merkur, der Bewegungsfähigkeit des Menschen. Das sind die beiden einzigen Fähigkeiten des Menschen, sich mit der Welt zu verbinden aus seiner Ichaktivität. Es sind gleichzeitig die Grundfähigkeiten des Menschen, sich sichtbar sprechend und singend zu bewegen in der Eurythmie.

Wir wollen den Blick lenken auf die konsonantische Beziehung der menschlichen Seele zur Welt. Der Mensch erschafft sich nachahmend die Gebärden seiner nächsten Umgebung mit allen erreichbaren Gegenständen in seiner frühen Kindheit. Er erlernt nachahmend die Lautgebärden zu sprechen und spricht sich selbst damit als Schöpfung der Götter als sprach- und bewegungsfähiges Wesen aus.

Die Evolutionsreihe

Rudolf Steiner schafft entsprechend der Ich-Entwicklung des Menschen eine Lautfolge aus zwölf Konsonanten, in der sich der ganze Mensch ausspricht und nennt sie «Evolutionsreihe». Auch wenn die dazugehörigen Vokale in der Reihe nicht enthalten sind, können wir von einer Lautfolge des sich schulenden, sich entwickelnd gestaltenden Menschen sprechen: von einem «Alphabet der Gegenwart».

Wir können von einer qualitativen Stufenfolge der Laute sprechen, von einem Entwicklungsweg in *vier mal drei Lauten*. Immer handelt es sich dabei um einen Prozess des Ballens und Spreizens als menschlicher Urgebärde zwischen Zentrum und Umkreis, in dem in jeder der vier Laut-Dreier-Gruppen ein höheres Niveau gefordert wird. Wir kommen anschliessend darauf zurück, wenden uns aber zuvor dem Ballen und Spreizen zu. Die Urgebärde «Ballen und Spreizen» ist zugleich eine grundlegende und zentrale Übung in der Eurythmie- wie jedes Schulungsweges.

Punkt-Sphäre Meditation

Wenden wir uns zunächst einer zentralen Übungsaufgabe zu, die Rudolf Steiner am 24. Dezember 1903 (GA 264, S. 47) als Übertragung einer alten Zeichensprache zur Meditation formuliert: «Sinne nach: wie der Punkt zur Sphäre wird und doch er selber bleibt. Hast du erfasst, wie die unendliche Sphäre doch nur Punkt ist, dann komme wieder, denn dann wird dir Unendliches in Endliches scheinen».

Vier Stufen von Ballen und Spreizen

Dem entspricht die Stufenfolge der der menschlichen Konstitution abgelesenen Übung von «Ballen und Spreizen» in der Eurythmie:

1. Stufe	Es ist zunächst das Beugen und Strecken der Arme und auch der Gestalt des Menschen, die «Lebenskraft entlässt im Strecken» – Wille strömt aus, die umgebende Aura wird hell – und «Lebenskraft verbraucht mich im Beugen» – die von aussen einströmende Kraft verdunkelt die Aura; es wird Lebenskraft im Inneren verbraucht (GA 277a, Seite 74/75) Das ist eine leiblich-ätherische Ebene, die im Empfindungsleib dumpf mitemlebt wird.
2. Stufe	Gehen wir empfindend mit dem sich verändernden Umkreis mit, umkreisverbunden fühlen wir uns frisch, erwacht – wie an einem lichten Tag – und wir fühlen uns müde, ermattet mit einbrechender Dunkelheit. So wie wir mit Tag und Nacht, wie auch dem Jahreslauf empfindend mitleben. Wir sind ganz dem Umkreis mit der empfindenden Seele hingegeben.
3. Stufe	Im Lachen und Weinen – Im-Sich-Erheben, das Innere über das Äussere im Spreizen erleben – sich hilflos fühlen gegenüber den äusseren Tatsachen im Ballen – dann sich aber zusammenfassen, die inneren Kräfte sammelnd: «sich erheben über die Welt – sich schwach fühlen gegenüber der Welt» (GA 277a, Faksimile S. 37) In der Berührung mit der Welt erlebt die Seele Freude und Schmerz mit als Verstandes-Gemütsseele.
4. Stufe	Jetzt gilt es aus innerer Kraft und äusserer Beherrschung Ballen und Spreizen gleichzeitig ichhaft zu ergreifen! Aus dem Zentrum sich aufrichten, gehalten in der Gestalt (Bewegung), aus dem Umkreis mit der Gebärde umhüllend heranführen (Schleier, Gefühl), aus der Intention, dem inneren Entschluss, beides zur gestalteten Ruhe bringen (Charakter), erbildet den Laut; hier z. Bsp. mit Gelb-Blau-Rot: das «B».

Jeder eurythmische Laut entsteht aus Ballen und Spreizen gleichzeitig! Das erfordert eine ichhafte, bewusste Gestaltungskraft. Das bedeutet, sich in seiner fühlenden Mitte halten können und gleichzeitig mit Gefühl und Intention im Umkreis die Gebärde gestalten (4. Stufe).

Somit wird die Punkt-Sphäre-Meditation identisch mit dem Ballen-Spreizen. Dieses wiederum wird in seiner vierten Stufe identisch mit der sichtbaren Sprache der Eurythmie.

Die Evolutionsreihe in vier Stufen

Erleben der Schutzhülle im Umkreis: mit der empfindenden Seele wird ein Zentrum aufgebaut: B

Ich und Seele leben im Leib, der als Schutz, Haus und Hülle erlebt wird.

Seele und Ichorganisation mit den Sinnen und sinnlichen Gegenständen ertasten die umgebende Welt: M

Halt gibt das beschützte Zentrum, wodurch das Heraustasten möglich wird.

Erstarkt dieses Umkreis-Empfinden, erleben Seele und Ich sich mit dem Leib verbunden in der Welt: D

Mit Leib und Empfindungsseele ist die erste Phase erreicht: BMD

Aus dem Zentrum wird eine Umkreiserfahrung aufgebaut und dann eine gewisse Sicherheit erfahren. Das ist beim Kind in den ersten Lebensjahren so, wiederholt sich aber immer wieder auf neuen Erfahrungsebenen.

Die zweite Stufe setzt sich mit einem verstärkten Interesse für die Welt fort. In der Begegnung mit der Welt, mit der Neugier auf alles, was das Interesse erregt, wird alles berührt, erkundet, erfasst und versucht zu verstehen: N

Seele und Welt berühren sich, wollen verstanden werden. Damit beginnt das Verinnerlichen der Welt in der Seele, alles wird erwogen und bewegt: R

Erlebend wird es erfahren, bewegt, verstanden.

Diese Erfahrungen, Erlebnisse werden verarbeitet, verbunden, hinterfragt, mit der Welt verwoben, ein-atmend-schöpferisches Leben beginnt: L

Die Verstandes-Gemütsseele erwacht an und mit der Welt: NRL

Alles Verbinden, Lernen, Fähigwerden entwickelt sich in dieser Weise. In dem Austausch zwischen Seele und Welt ereignet sich alles, was zum Leben auf der Erde notwendig ist.

Für die dritte Stufe ist ein neuer Impuls notwendig. Ein Entschluss aus meinem Ich wird gefordert, ein eigener Entschluss der Seele, um Raum zu schaffen für ein Höheres, Geistiges: G

Kann ich den inneren Raum halten, kann mich mein höheres Ich-Wesen berühren, mich durchatmen in diesem Frei-Raum: CH

Halte ich diesen Lausch-Raum offen, kann meine Bewusstseinsseele eine Geistberührung in einer Idee, in einem Ideal usw. erfassen und auch halten.

Das schafft die Voraussetzung, das Geistige zu ergreifen und auch Ich-erfüllt der Welt mitzuteilen: F

Raumschaffen, berührt werden, erfüllt mitteilen: GCHF erfüllt die Bewusstseinsseele.

Hiermit wird eine Schwelle überschritten. Das birgt auch Gefahren, denen Ich und Seele sich ausgesetzt erleben.

Die vierte Stufe ist Ichhafter Natur in der Auseinandersetzung und Hilfe aus dem Geistigen. Zunächst wird das Ich aufgerufen, der Überformung des Geistigen im Seelischen standzuhalten: S

Unmittelbar ist das Ich danach aufgerufen, der Lichtverführung im Geistigen zu widerstehen: H

Die Schwelle wird berührt, wenn das Ich im Leibe das Ich im Umkreis erfühlt und sich selbst erkennt: T

Im T berührt der aufrechte Ich-Mensch den Himmel, in dem sein höheres Ich beheimatet ist. Diese Schwelle ist leiblich der Tod und geistig eine neue Geburt.

Mit SHT findet eine Ich-Prüfung statt. Kann das Ich sich aufrecht halten im Geistigen? Die TAO-Meditation zeigt die Wucht des Ich-Einschlags und das Vibrieren der Seele, bis der Einschlag in der Seele verklingt und sich mildernd verbinden kann mit dem Leiblichen.

Einfacher und doppelter Bewegungsstrom

BMD:	Vom leiblich-Seelischen strebt die Entwicklung zur Welt.
NRL:	Die Verstandes-Gemütsseele lebt von der Doppelbewegung Ich – Welt.
GCHF:	Die Bewusstseinsseele tastet sich immer suchend vorwärts.
SHT:	Im Dialog mit dem Umkreis-Ich findet wieder eine Doppelbewegung statt (siehe Skizzen neben dem Text zum Lautprozess).

Der Mensch als inkarniertes Wortwesen im Leibe geht einen rhythmischen Lebensweg der Entwicklung. Im Heraustasten in Evolution folgt eine Phase der Involution

Dabei ist aber im Weiterschreiten zugleich eine höhere Stufe erreicht, so wie von BMD zu NRL. Jetzt löst die sinnlich-sichtbare Welt sich ab. Die Lautfolge ergreift eine seelisch-geistige Ebene, entwickelt sich sprechend zur Welt: GCHF- und erfährt im SHT die Prüfung aus dem Umkreis-Ich im Geistigen.

Die Geburt des Menschen als Wortwesen

In der Evolutionsreihe offenbart sich der Mensch als Wortwesen zunächst durch den Leibes-Seelen-Menschen hindurch sprechend zur Welt, die ihn umgibt. Dann offenbart sich das Wortwesen durch den Menschen hindurch in der dritten und vierten Stufe der Evolutionsreihe und lässt den Ursprung des Menschen im Geistigen erscheinen.

Punkt und Umkreis ist die Grundlage für die Eurythmie im 21. Jahrhundert. Das heisst, meine gefühlte eurythmische Gebärde ist immer Umkreis-erfüllt, aber auch immer mit einer anderen Substanz im Dialog. Das will heute in der Eurythmie erscheinen.

Anmerkung:

Direkt zur Evolutionsreihe und zur Lautcharakterisierung siehe: «Die Herausforderung der Eurythmie im 21. Jahrhundert». W. Barfod, Verlag am Goetheanum, 2011, Kapitel C, Seite 58

Das «L» Rudolf Steiners ist noch nicht fertig

Brigitte Schreckenbach

Tatiana Kisseleff berichtet in ihrem Buch «Eurythmiearbeit mit Rudolf Steiner» von dem Erlebnis, wie Rudolf Steiner den Eurythmisten das «L» vormachte. Rosemarie Basold bringt im letzten Rundbrief wichtige Ergänzungen hinzu. Aus meiner langjährigen eurythmischen Zusammenarbeit mit Tatiana Kisseleff kann ich noch weiteres Wesentliche beitragen.

Sie wies darauf hin, dass das «L» seine grosse Bedeutung für alles eurythmische Gestalten hat. Der Laut, der den ganzen Weg durch das Pflanzenwachstum darstellt, trägt das Geheimnis des Lebens in sich, das Geheimnis des Ätherischen. Die Eurythmie, deren ganzes Bewegungsgestalten auf Ätherisches aufgebaut sein soll, muss diesen Laut deshalb als ihren Urlaut ansehen und sorgfältig hegen. Leider hat Tatiana Kisseleff nicht alle Einzelheiten des «L»-Gestaltens dargestellt, wie sie es bei Rudolf Steiner gesehen hatte, und wohl auch nicht den beiden Eurythmisten, von denen Rosemarie Basold berichtete. Ich habe mir in all den Jahren

des Zusammenarbeitens mit Tatiana Kisseleff diesen Laut von ihr immer wieder vormachen lassen. Wenn es auch äusserlich in etwa immer gleicher Weise zu sehen war, so war es auch immer wieder neu. «Der Zuschauer erlebt beim Zuschauen das, was der Eurythmisierende empfindet», sagte Rudolf Steiner einmal. So erlebte auch ich bei Tatiana Kisseleffs Eurythmieren oft neue Dinge.

Der Urfehler des falschen «L» scheint mir zu sein, dass man das Pflanzenwesen, das in seinem Werden und Gestalten ein Bild dafür abgeben soll, eben nicht richtig kennt. Schon der Ansatz, wie von den Eurythmisten das Pflanzenwerden oft dargestellt wird und mit Worten begleitet: «die Pflanze greift in das Erdreich hinein und holt sich zum Wachsen die Nahrung heraus», ist nicht annehmbar. Im eurythmischen Spielen mit Kindern lasse ich die hilfreichen Zwerge im Mondschein den Pflanzen die Nahrung herbeitragen, da diese sie ja nicht alleine holen können. Die Pflanze hat keinen Willen, keine Emotion, sie ist absolut passiv, selbstlos, sie kann nicht greifen, das ist ihre wunderbare Eigenheit. Rudolf Steiner drückt dies mit grauem Kleid bei der Eurythmiefigur aus. Anfangs hiess es wohl nur «graues Kleid». Das gefiel den Eurythmisten nicht, sie wollten Lieblicheres im Pflanzenwesen ausgedrückt sehen; «L» wie das «böse» «S» schien ihnen unverständlich. Dann empfahl Rudolf Steiner: «nun, dann geben Sie dem Grau halt einen pfirsichblütfarbenen Schein.» Nannte er danach das Grau «Silbergrau», d.h. metallisch spiegelnd, so dass sich aus dem Umkreis der kosmischen Steinbock-Region Pfirsichblütfarbenedes im grauen Gewand spiegeln kann?

Tatiana Kisseleff griff beim «L»-Ansatz also nicht aktiv hinein, holte nichts heran. Sie, die ein Vorbild der Selbstlosigkeit war, konnte ganz schlicht und locker in einem Feuchtdunkel loslassen, leicht, wie Wasserpflanzen vom umgebenden Wasser bewegt werden; ohne eigene Aktivität war der Ansatz.

Wenn wir von Rudolf Steiner erfahren, dass in einer neuen Pflanze nicht ein einziges Atömchen vorhanden ist, das aus der alten Pflanze stammt, dass deren Samenkörner einen vollständigen Zerfall, Tod, erleiden und nur durch das geistige Sonnenlicht zu neuem Leben aufgerufen werden, so können wir das eurythmisch gestalten. Wir fühlen das geistige Sonnenlicht an die Schulterregion herankommen. Zwischen den Schulterblättern strömt es ein. – Jeder eurythmische Laut hat seinen Ansatz in dieser Schulterblatt-Region. – Von da aus geht der Ruf an die sich erhebensollende Pflanze.

Leicht und locker, ganz eng beieinander liess Tatiana Kisseleff mit herabhängenden Fingern die Bewegung aufsteigen, dort, wo wir vom Vorderfuss zur Stirn einen ätherischen Aufwärtsstrom empfinden. Sie war dabei noch ganz in inniges Dunkel gehüllt. Das Dunkellila, das in der von Rudolf Steiner gemalten Eurythmiefigur aussen ist, schien dabei ganz in den engen Innenraum hineingezogen. Eng, langsam erst, kam sie bei dieser Bewegung am Herzen vorbei, da meinte ich zuweilen schon, einen kleinen Lichtimpuls wahrzunehmen. Kam sie am Kehlkopf vorbei, verlangsamte sich die Bewegung, wurde kräftiger, wie zu einer festen Knospe gestaltet. In Augenhöhe hielt sie inne, um mit einem Ruck – Rudolf Steiner wies wiederholt auf solche ruckartigen Bewegungen in der Natur, im Lebendigen hin, – übermächtig strahlend, leuchtend die Arme öffnend und ins Weite gebreitet; freudig wie ein Kind stand sie dann vor mir.

Nun kommt der zweite wichtige Moment, den sie leider nicht in ihrem Buche schildert, uns aber immer erleben liess und in Worten darstellte, wie Rudolf Steiner dann in unbeschreiblicher Zartheit von den Fingerkuppen an in abwärtsgehender Bewegung in ein Welken überging, schliesslich auch Hände und Arme langsam sinken liess. Aber damit ist das «L» ja nicht fertig; wie es weiter ging, malte er uns in seiner Eurythmiefigur, das musste er nicht vormachen. Nach dem Sterben der Blüte beginnt das Wachsen und Reifen der Früchte, von Sonnen-

licht und Sonnenwärme umgeben. Während des Wachsens und Entfaltens der Blätter wirken die Undinen und Sylphen mit, deren Tätigkeit für uns wie hinter dem lila Schleier verborgen ist. Nun treten die kräftigen Salamander auf, die das Reifen der Samen mit Hilfe der Sonne bewirken. Sie bewahren die reifen Früchte und tragen sie sorgsam der Erde zu. Wie mit vollen goldenen Früchten beladenen Körben steht der Eurythmist am Ende der Wachstumsphase da, so, wie Rudolf Steiner es malte. Das ganze Geheimnis des Pflanzenlebens und Werdens, eingehüllt in das dunkellila Flügelpaar, das uns die Würde und tiefempfundene Frömmigkeit des ganzen Geschehens offenbart. Den Übergang vom zarten Welken der Blüten zum goldwarmen Erkräften des Reifens, ist ein wunderbarer Augenblick, in dem auch der Eurythmist erkräften kann. Will er dann zeigen, dass das Pflanzenleben damit nicht beendet ist, sondern im ewigen rhythmischen Kreislauf immer weiter geht, so kann er die goldenen Früchte der Erde zuführen, wo sie sterben und wieder erweckt werden.

Dies alles kann natürlich beim Gestalten von langen Texten nicht so in Erscheinung treten. Bei Vor- und Nachtakten aber wäre es eine grosse Freude, wenn man es so gestaltet erleben könnte. Der Eurythmist sollte es stets lebendig im Ätherleib halten. Es wirkt dann doch. Beim Eurythmisieren von Texten kann je nach Situation die eine oder andere Phase in Erscheinung treten. Das ist besser als mit leeren Armen herumzuschlagen.

Bei diesem «L» kommt das reiche plastische Gestalten zur Erscheinung: «Die die Materie überwindende Formkraft» und anderes, was Rudolf Steiner zum «L» sagte. Auch das andere Erscheinen des «L», z.B. in slawischen Sprachen, kann so empfunden werden. Ein schweres, hartes «L» im Russischen kann zeigen, wie sich das Pflanzenwerden schwer aus dem Irdischen herausringt. Nur äusserlich zu sagen: «Unser «L», wie wir es hier üblich machen, einfach schwer, hart rechts unten», bringt nichts. Das polnische «Ur-L», geschrieben Ł, ringt sich mehr aus der Schulterblatt-Region heraus, es ist lichter, luftiger.

Zu diesem ständigen Gestaltenwandel, der Metamorphose des Geschehens, habe ich für jede Phase immer kleine Verse gebracht, so dass schon mit den Kindern immer ganze «L»-Geschichten getan werden konnten.

Die Anzahl von I – A – O und der Laute von Sonne und Mond im Grundstein-Spruch und der Zeitenwende

Birgit Rüschemier

Es kann interessant sein, den Blick auch einmal auf ein untergründiges Formelement zu richten, auf die Anzahl der Laute in den Worten des Grundstein-Spruches u.d. Zeitenwende.

In den Vorträgen, die Rudolf Steiner während der Ostertagung 1924 in Dornach hält, die die erste eurythmische Aufführung des Grundstein-Spruches u. d. Zeitenwende begleiten, spricht er über Erlebnisse innerhalb der ephesischen Mysterien.

Er schildert, wie hier der Eingeweihte ein Bewusstsein davon erlangte, inwiefern er die geistige Kraft der Sonne in sich trug, dass er ein Sonnen-Wesens-Träger, ein «Christophorus» wurde und fügt hinzu:

«so wie der Mond selber, wenn er Vollmond ist, ein ,Sonnen-Licht-Träger ist‘. (Zitat: G.A. 233a Vortrag 22.4.1924)

Es ist interessant zu sehen, dass innerhalb der Worte des Grundstein-Spruches u. d. Zeitenwende – so wie sie eurythmisch aufgeführt werden – (Fassung vom 13.1.1924 Nachrichten-

blatt des Goetheanum Heute Wahrspruchworte) der Sonnenlaut AU 10mal erklingt, und ÄU ein erweitertes AU 3 mal. Zusammen erklingen AU und ÄU 13 mal in den Worten.

Der Mondenlaut Ei wiederholt sich innerhalb der Worte 31 mal, spiegelt die Anzahl der Sonnenlaute. Er ist hier – wie das Rudolf Steiner beschreibt - ein Sonnen-Licht-Träger!

Rudolf Steiner spricht weiter davon:

«Derjenige, der diese Einrichtung der (ephesischen) Weihestätte auf sich wirken lassen konnte, der wurde wirklich ganz hinein versetzt in dieses sich Herausbilden aus dem Mond umwandelnden Sonnenlicht. Dann tönte es an ihn heran, wie wenn es von der Sonne herübertönte: I - O - A. Dieses I - O - A von dem wusste er, dass es regsam macht sein Ich, seinen astralischen Leib IO-Ich, astralischer Leib und das Herankommen des Lichtätherleibes in dem A : I - O - A»

(Zitat GA 233a, 22.4.1924)

In den Worten des Grundsteinspruches u. d. Zeitenwende wiederholt sich das I: 98 mal, O: 21 mal und A: 47 mal.

Da uns heute ein lebendiges, spirituelles Verständnis der wirkenden Zahlenwesen rein abstrakt, nichtssagend geworden ist, können uns so ohne weiteres die Anzahl dieser I - A - O Laute wenig sagen. Deshalb möchte ich hier diese Zahlen auch nicht weiter interpretieren, sondern sie unter einem bestimmten Gesichtspunkt betrachten.

Es gibt innerhalb der Zahlenwelt ein besonderes Ordnungsprinzip, das ist die sogenannte Quersumme.

Markus Schneider (tätig am Goetheanum Zweigleiter in Basel) antwortete mir auf meine Frage: «Die Quersumme ist die Seele der Zahlen! « Sie wird auch als Addition im Sinne der kosmischen Weisheit, wie ein «himmlisches Zählen» aufgefasst.

Betrachte ich unter diesem Gesichtspunkt die Anzahl der I - A - O Laute aus dem Grundsteinspruch und der Zeitenwende, ergibt sich:

I wiederholt sich	98 mal	$9+8 = 17$	$1+7=8$
O wiederholt sich	21 mal	$2+1 = 3$	3
A wiederholt sich	47 mal	$4+7= 11$	$1+1=2$
Summe/Quersumme	166 mal	31	13

Die erste Quersumme zeigt 31, die Anzahl des sich wiederholenden Mondenlautes. Die zweite Quersumme entspricht der Anzahl der Sonnenlaute AU und ÄU.

Ein «himmlisches Zählen», ein inneres Wesen, die «Seele der Zahlen» zeigt so die Beziehung der Anzahl der I - O - A Laute zu Mond und Sonne auf, wie das Rudolf Steiner beschreibt!

Er spricht hier davon, dass I - O mit dem Ich, dem astralischen Leib und A mit dem Ätherleib zu verbinden ist.

Ein Tag 24 Stunden entspricht einem Ich Rhythmus. 7 Tage, 7 mal 24 = 168 entspricht einem astralischem Rhythmus und ein Monat, 28 Tage entspricht einem ätherischem Rhythmus.

Ich Rhythmus	24	$2+4=6$	6	I
Astralischer Rhythmus	168	$1+6+8=15$	$1+5=6$	O
Ätherischer Rhythmus	28	$2+8=10$	$1+0=1$	A
Summe/Quersumme	220	31	13	

Ist das nicht erstaunlich!

Die Quersummen dieser drei Rhythmen führen auch zur Anzahl der Monden und der Sonnenlaute!

Die einzelnen Zahlen der zweiten Quersumme 661, spiegeln die Summe der I – O – A Laute!

So kann gesehen werden, dass ein inneres Wesen, sozusagen jetzt die «Seele» eines Ich-Rhythmus, eines astralischen und ätherischen Rhythmus die Anzahl der I – O – A Laute in den Worten des Grundsteinspruches und der Zeitenwende bestimmt.

In seiner Schrift I – A – O beschreibt Werner Barfod das I – A – O im ersten Goetheanum, wie es mit den drei Teilen des Grundsteinspruches verbunden ist und schildert den tiefsten Aspekt des I – A – O den Rudolf Steiner ausspricht.

Die Hüllen des Christuswesens, der Astralleib wird durch Erstaunen und Verwunderung (A), der Ätherische Leib durch Mitleid und Liebe (O) und der physische Leib wird durch das Gewissen (I) der Menschen erbildet.

Das Zahlengewebe des Grundsteinspruches und der Zeitenwende ist so weisheitsvoll, dass man diese Sicht auf I – A – O hier finden kann: wenn die Quersummen des I, A und O sozusagen in Stufen in einem Quintverhältnis: 3 zu 2 gesehen werden. Ich kann das hier nur ganz kurz andeuten.

Sieht man innerhalb der I – A – O Laute die Quersumme des I für sich an und werden A und O (Alpha und Omega) so zusammengefügt:

I = 98	9+8= 17	1+7=8
A + O = 68	6+8= 14	

Es zeigt sich die 8 und die 14.

814 ist das Zahlenbild, die Summe der Laute für Isis-Sophia.

(Die Laute im Grundsteinspruch und der Zeitenwende wurden gezählt wie es das Schriftbild zeigt, mit allen Dehnungs- und Doppellauten: «sch, eu, und ss» als ein Laut angesehen)

	Summe	1. Quers.	2. Quers.	3. Quers.	4. Quers.
Isis	462	48	30	3	3
Sophia	352	55	37	10	1
	814	103	67	13	4

Die zweite Quersumme von Christi-Leib spiegelt 814

	Summe der Laute	1. Quers.	2. Quers.	
Christi	590	59	41	Spiegelt A und O
Leib	116	17	8	I
	706	76	49	

So weisen hier die Zahlen von I – A und O auf Isis Sophia und sie spiegelt die Hüllen des Christus-Wesens durch die zweite Quersumme.

Die Quersummen von Isis-Sophia und Christi Leib führen letztlich zur Anzahl der Sonnenlaute, die sich im Mondenlaut spiegeln.

Ist es nicht interessant, diese Zusammenhänge zu entdecken?

Rudolf Steiner spricht, die erste eurythmische Aufführung des Grundstein-Spruches und der Zeitenwende begleitend, von der Vergangenheit der ephesischen Mysterien.

Ein Zukünftiges webt untergründig im Formelement der Anzahl der Laute im Grundstein-Spruch und der Zeitenwende.

Isis-Sophia spiegelt durch «eine Addition im Sinne der Kosmischen Weisheit», durch die «Seele der Zahlen» das Hüllengeheimnis des Christus Wesens im I – A und O.

Nach einem Brief von Nora von Baditz-Stein an Ruth Vogel – ca. im Jahre 1956

(Brief-Kopie erhalten von Rosemaria Bock, die den Brief – geschrieben durch Nora von Baditz-Stein – vor langer Zeit von Ruth Vogel erhalten hatte.)

Mein liebes, Vögelchen!

Mit viel Freude nehme ich Ihre liebe Einladung an und werde für ein paar Tage nach Bremen kommen. Sie haben Zeit, es im Kollegium vorzubereiten (ich will auch gerne in der Konferenz über Dr. Steiner in der Schule, besonders bei den Lehrern, sprechen).

Die Not der pädagogischen Eurythmie steigt täglich. Hauptgrund liegt in der immer mehr und schneller ahrimanierten Zeitlage. Und da man die Eurythmie dem Ahriman abringt, ist jede Eurythmiestunde dort, wo der Kampf am Meisten wahrnehmbar ist. «Jede Eurythmie-Bewegung ringt man Ahriman ab.» «Niemals sind die Hierarchien so nahe zu dem Menschen, als wenn er Eurythmie macht.»

Die Frage ist aktuell: Ist die Eurythmie in einer Waldorfschule tragbar und durchhaltbar? Sie wird immer weniger tragbar sein für alle die Menschen, welche wenig intensiv und tief in der Anthroposophie leben. Diese werden krank oder hören auf. Warum? Weil pädagogische Eurythmie geben, heisst, ein «Streiter Michaels» zu sein. Nur mit der «Sieghaftigkeit des Geistes» ist dieser Beruf zu schaffen! Hier ist die Lebensfrage, ob man ruhig ist und wie mit einem Michael in den Unterrichtsraum selber auftreten kann – wie es Doktor Steiner in den Vorträgen, 1923, zu uns sprach... Wenn man nicht zappelt, bleibt Michael im Raum. Er gibt die Sicherheit, die strahlende Kraft und die Schönheit den Bewegungen des Lehrers, mit denen er den Widerwillen der durch die Maschinenwelt in ihrem Ich etwas abgelähmten Menschen überwinden kann. Geisteskämpfer zu sein in jedem Augenblick der Stunde! Dies muss im Erkennen aufblitzen. Aber die Götter lassen einen nicht allein. Wenn man ehrlich und ausdauernd mit der Anthroposophie lebt, bringt das ganz neue Kräfte. Die ewige Individualität kann sich besser in den Alltag einleben. Ein frisches, in der Kürze gegriffenes, kraftvolles meditatives Leben wird uns noch dazu kommen. Ausser den zwei Lehrer-Meditationen ist es gut, sich noch etwas dazu zu nehmen; das, was notwendig ist. Ich gebe zwei Beispiele:

Wie ein Blitz durchfährt einen der «Zusammenschluss der Seele mit den Michaelkräften». Michael will seine Wohnung aufschlagen in dem Herzen der Menschen, man muss dies real machen, mit freiem Willen. Ihn und die Seinen lieben! In das Herz schliessen. Dann wird man gestählt im Kampfe gegen Ahriman.

Mit jedem Jahre wird es schwerer, gegen das Jahrhundertende zu – führte Dr. Steiner aus. Luzifer und Ahriman legen ihre Kräfte immer mehr ineinander, zu einem fast unerkennbaren Knäuel.

Ein hundertfach stärkerer Mut muss jetzt erzeugt werden durch die Michael-Christushilfe! Jede Angst und Sorge hängt mit Ahriman und seinen Scharen zusammen; ruhiges Streben in Hoffnung und Erwartung gibt immer Früchte. Diese innere Schulung ist für die pädagogischen Eurythmisten eine Existenz-Frage. Sein Menschlichstes den Kindern und den Eltern gegenüber aktivieren, und die unbedingt nötige Liebe. Beides zu haben, um die Hindernisse der Ablehnungen gegen die Eurythmie zu beseitigen. Ein Humorvolles, liebendes Weben auch in der Stunde ist sehr wichtig. Weiter: Plötzliche Überraschung im Augenblicke, kühner Aufbau modernster Musik in der Oberstufe, virtuose Schnelligkeiten abwechseln mit Grösse und Gewalt. Man muss über sich hinauswachsen durch Michael! Dann geht das alles. Nie denken: ich kann dies nicht, es geht über meine Kräfte. Man wächst durch die Aufgaben! Zugreifen mit Wucht, mit Zartheit, interessant sein, selber erglühen – z.B. im Humoristischen. Tief erschüttern durch Balladen. Zum Beispiel in der 6.-7. Klasse: «Der Knecht hat erstochen den edelen Herrn...» von Friedrich Rückert. Oder: Schottische Ballade, verkürzt, von Maynard. Fast sportliche Vollkühnheit erreichen usw.

Geschicklichkeitsübungen, Viervierteltakt, eine äusserste Schnelligkeit am Ende. Dies braucht die jetzige Jugend, schon dazu, sich aus der Lähmung heraus zu kämpfen. Die Eurythmie ist die Ich-Kunst, erweckt die Iche, wirft die Fesselung ab, er ist der Befreier. Aber – man muss mit der Eurythmie sehr früh beginnen. Worte vom Doktor: «Man kann nicht früh genug beginnen» – z.B. hat er Privatstunden für ein eineinhalb-jähriges Kind empfohlen. Also: Kindergarten-Eurythmie! Von grösster Grundlagen-Bedeutung! Jetzt über Ihre Fragen: Wie man Eurythmieunterricht in einem engen Raum gibt. Man muss durch Plötzlichkeit, durch Wechsel von schnell-langsam, durch Virtuosität ersetzen die Vorteile eines grossen Raumes. Gedichte? Ich bringe Ihnen alle meine Hefte mit. Musik? Geige und Flöte, Cello abwechselnd nehmen, sich dies erringen, Klavier fesselt allein noch mehr; Radio und Fernseher machen taub. Die Anzahl der Eurythmiestunden? Dr. Steiner sagte: «Ein Eurythmist in der Schule darf nicht mehr Stunden geben als 10 in der Woche, höchstens 12.» Wir mussten auch mehr geben. Zum Beispiel ich gegen 24 – mit den 500-600 Schülern. Aber das Kollegium schätzte dies ganz hoch ein. Künstlerisch arbeiten? Man hat nicht mehr die Kraft, viel zu üben, für eine Bühne etc. Man muss z.B. Künstler-Vorträge von Dr. Steiner lesen, Bauvorträge; Baubilder, Säulen anschauen; ins Konzert gehen; ins Theater, wenn wertvoll, die Umgebung schön mit Farben und Blumen gestalten. Sich erquicken an der Natur, usw.

Gut mal viel essen – gibt der Doktor an für den Eurythmisten, viel Schokolade, sagte er einmal. Dass es sich satt anfühlt! Davon hängt viel ab. Denn man muss kräftig auf der Erde stehen. Mir half es, dass ich als Kind und Jugendliche alle Bauern-Arbeiten machte. Erdenliebend – Erden-fest! Als Heiler, Helfer an den Kindern geben. Eurythmie als lebenspraktischer Helfer für den späteren Beruf: dies muss man wissen und weitergeben an Eltern und an die oberen Schüler. Die Vorbereitung? Kurz, intensiv, locker lassend für Augenblicke. Änderungen und viele kleine Zwischenübungen bereit haben. Und das Thema Tanz? Anerkennen, was in der Welt ist, aber daneben die ganz modernste Lebens-Ertüchtigung der Eurythmie ins Bewusstsein rufen. Nie unsicher werden! Mir half und hilft die Vertiefung in die Anthroposophie und in die erste Klasse der Hochschule.

*Meine liebe Ruth Vogel, ich bin aus ganzem Herzen als Mitkämpfer bei Ihnen.
Mit warmen, frohen Grüßen, Nora von Baditz-Stein*

Beim Überreichen des Briefes von Nora von Baditz an die Sektion hat Rosemaria Bock folgendes dazu notiert:

Diesen Brief von Nora von Baditz-Stein hat mir Ruth Vogel vor Jahrzehnten zugeschickt. Ich

denke, dass der Brief heute ein Dokument ist, das viele EurythmistInnen (in der Folge steht das Wort «Eurythmist» vertretend für alle EurythmistInnen) interessiert.

Wir Eurythmisten haben Nora von Baditz viel zu verdanken. Nach dem Krieg waren ihre Hefte das Einzige, was vielen von uns in den Anfängen des Unterrichtens Hilfe und fast wie ein Leitfaden war; auch, wenn wir dann vieles anders weitergearbeitet haben.

Ein einziges Mal kam Nora von Baditz aus Holland nach dem Krieg noch nach Stuttgart, eingeladen zur Eurythmielehrertagung in einem Herbst Anfang der 60er Jahre. Ganz erfüllt sprach sie immer wieder davon, dass man «mit Michael» in den Eurythmieunterricht gehen muss.

Sehr viel haben wir ja Ruth Vogel zu verdanken. Sie fuhr in den 50er Jahren ein paarmal nach Holland, um sich von Nora von Baditz für ihren Unterricht beraten zu lassen und mit ihr Eurythmie zu machen. Das Vermächtnis dieser Begegnung für uns war: Ruth Vogel hat Nora von Baditz dazu gebracht, ihre Erinnerungshefte zu schreiben.

Dasselbe vollbrachte Ruth Vogel mit Lory Maier-Smits. Sie suchte diese mehrmals auf und wollte sie ebenfalls zum Aufschreiben ihrer Erinnerungen bringen. Da das nicht gleich gelang, holte sie Lory zu sich nach Bremen, liess sie erzählen und liess dabei das Tonband laufen. Dies konnte Lory aber nicht gut verkraften und fing dann doch lieber mit Schreiben an. Wo würden wir heute die Quellen finden, wenn wir die Erzählungen von Lory nicht im «Querformat-Buch» hätten!

Wie haben die Menschen alter Kulturen sich bewegt? Und was können wir für die Eurythmie daraus lernen?

Johannes Greiner

Beim Anschauen von historischen Filmen wie «Alexander» oder «Troja» habe ich immer wieder gedacht: es kann doch nicht sein, dass die Menschen sich damals so bewegt haben wie wir heute. Eine Menschheit, deren Ausdruck die griechische Plastik war, hat sich doch nicht so bewegt, wie es heute die Menschen tun! Wenn ein anderes Bewusstsein in den Menschen wohnt, muss das doch auch durch die Art ihrer Bewegungen zum Ausdruck kommen! Aber wie haben sie sich denn bewegt? Es muss in ihren Bewegungen sichtbar gewesen sein, dass sie noch ein anderes Verhältnis zur Götterwelt hatten, dass die göttliche Welt ihnen noch näher war, sie noch nicht ganz auf sich allein gestellt waren. Ihre stärkere Verbindung mit den übersinnlichen Kräften der Natur, die in den vielen Erzählungen von Naturgeistern (Pan, Sylphen, Dryaden, Menaden, Undinen etc.) zum Ausdruck kommen, muss sich auch in den Bewegungen gezeigt haben. Doch *wie* haben sie sich bewegt?

Im Sommer 2007 hatte ich im Süden Kretas, beim Besuch einer Ausgrabung aus minoischer Zeit bei Myrtyos ein Erlebnis, das mir half, ein Stück der Antwort zu finden.

Eurythmische Erlebnisse in Ruinen aus minoischer Zeit

Ich war in der stärksten Mittagshitze alleine auf dem kleinen Berg, auf dem die minoische Ansiedlung gebaut war. Von den Bauwerken ist nicht mehr viel zu sehen – ich freute mich aber an der Aussicht und bewunderte die herrliche Lage inmitten der kegelförmigen Hügel, im Norden vom Diktigebirge abgeschlossen, und im Süden das blaue, glitzernde Meer. Die besondere Atmosphäre lud mich ein, etwas Eurythmie zu machen. Ich entschloss mich zum «TAO» und zum «Halleluia». Schon beim «T» des «TAO» fiel mir auf, dass etwas besonders war.

Ich versuchte, mit dem Ausholen des «T» wirklich bewusstseinsmässig durch alle Erdschichten zu gehen, um dann auch den Luft- und Lichtumkreis zu umfassen und mit dem Einschlag auf den Scheitel in mich hineinwirken zu lassen. Dabei war es – und so etwas habe ich noch nie erlebt – als wäre die Erde durchlässig, sozusagen durchsichtig für die Bewegung. Die nächste Überraschung kam mit den «L's» vom «Halleluia». Das Anwachsen der L – Bewegungen während der sieben L's geschah wie von selbst. Es sprudelte wie durch meine Hände.

Das Bewusstsein des Ätherischen verbindet die Eurythmie mit der Bewegungsart der älteren Menschheit

Durch diese Erlebnisse war ich sehr erstaunt. Ich begann in diese merkwürdige Welt hinein-zuhören. Da spürte ich die Gegenwart eines Wesens.¹ Wir traten in einen innerlichen Kontakt. Ich stellte in meinen Gedanken Fragen. Dann versuchte ich mich diesem Wesen ganz zu öffnen. Daraufhin bildeten sich in mir Gedanken, die Antworten waren auf meine Fragen.

Es fällt mir schwer, diese Art der Kommunikation in Worte zu fassen. Die Grundlage war eine starke Stimmung der Verehrung und des Staunens meinerseits. Die Fragen stellte ich in Gedanken. Danach liess ich ganz los, und hörte in mich hinein. Ich stellte meine Seele sozusagen zur Verfügung, dass dieses Wesen sie formen kann. Diese Formung habe ich dann abgetastet, abgehört, und dies war mir dann die Antwort. Ich habe also keine Stimmen gehört oder ähnliches, sondern ich habe die Formbewegung, die ich in mir wahrnehmen konnte nach der konzentriert gestellten Frage, als Antwort aufgefasst. So fand das Gespräch in mir statt, wenn ich auch die Formung meiner Seele nach den gestellten Fragen als Wirken eines fremden Wesens erlebt habe.

Das Wesen war sozusagen durch meine Eurythmie aufgewacht. Es war seit urlanger Zeit mit diesem Ort verbunden – zumindest seit der Zeit der Minoer (zwischen 2700 und 1400 v. Chr.). Meine Eurythmie hat es vom Prinzip her gekannt. Es war eine Art von Bewegung, die es damals auch gab, die dann aber verloren ging. Es geht wohl dabei um das Bewusstsein des Ätherischen, das die Menschen damals als Selbstverständliches hatten und sich auch dementsprechend bewegten, das aber dann verloren ging. Mit der Kultur, die auf diesem Bewusstsein des Ätherischen beruhte², war dieses Wesen verbunden. Lange Zeit hatte es sozusagen in der Natur verzaubert geschlafen, um jetzt festzustellen, dass Menschen sich wieder für die lange versunkene Welt des Ätherischen interessieren und das Bewusstsein davon versuchen, in Bewegungen zum Ausdruck zu bringen. Da wurde mir klar, wie viel Hilfe und Kraft die Eurythmie bekommen könnte, wenn es gelänge, wieder an diejenigen Kulturen, die ihre Blüte hatten, bevor die Kenntnis der ätherischen Welt verloren ging, anzuknüpfen. Ist das der Grund, warum die Begründerin der von mir besuchten Eurythmieschule, warum die «Ureurythmistin» Lea van der Pals immer wieder nach Kreta getrieben wurde?³

Ich wollte den Namen jenes Wesens erfahren. Da stellte sich heraus, dass das gar nicht so einfach war, denn die Sprache ist mit der Intellektualisierung der Menschen so schwach geworden, dass nur noch wenig von der ursprünglichen Gewalt der Laute erlebbar ist. Wenn der Name aber Ausdruck eines Wesens ist, sozusagen in Lauten das Wesen nachgemalt, so bekommt man durch den Namen nur den richtigen Eindruck vom Wesen, wenn die Laute richtig erlebt werden. Sein Name sei in etwa «Askrematos», man müsste sich aber alle Laute überzogen denken mit einer «F»-Stimmung. Das Ganze soll sozusagen in «F»-Stimmung ausgesprochen werden. Da kam mir der magische Aspekt des Feuerlautes «F» in den Sinn, seine Verbindung mit dem Wesen der Isis und sein Ausdruck als «wisse, dass ich weiss!»⁴ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die ägyptische Hieroglyphe für den Laut «F» eine Schlange ist. Das Beherrschen der Ätherkräfte fand einen Ausdruck in den minoischen Darstellun-

gen der «Schlangenfrauen», die Schlangen in den Händen halten. Soll die Betonung des F-Charakters auf einen starken Bezug zu der Schlangenkraft, der Kundalinkraft, die zu Weisheitskraft umgewandelt wird, hinweisen?

Aus einem spontanen Missionsbedürfnis heraus wollte ich diesem Wesen vom Christus erzählen, denn ich dachte, dass das Christus-Ereignis ja das wichtigste Ereignis seit der alten minoischen Zeit war. Da gab es mir zu verstehen, dass es den kosmischen Christus sehr wohl kenne. Im Nachhinein fiel mir dann ein, das sich das Christentum nach der Ankunft des Paulus merkwürdig schnell auf Kreta ausgebreitet hatte – wie ein Windhauch, ohne jeglichen Widerstand. Als ob alles schon vorbereitet gewesen wäre...merkwürdig!⁵

Bewegungen, die geistigen Realitäten nachfahren

Askrematos gab mir dann einen Eindruck, wie die Menschen der damaligen Zeit sich bewegt haben. In einem gewissermassen fühlenden Sehen, konnte ich die damaligen Menschen sich bewegen sehen. Sie haben sich nicht willkürlich⁶ bewegt wie die heutigen Menschen. Es war nicht denkbar, einfach irgendwelche Bewegungen zu machen, den Arm zu schlenkern oder herumzugehen, wie es einem gerade einfällt oder sich so zu bewegen, wie es einem die inneren Triebe eingeben. Denn die damaligen Menschen haben den Raum nicht als leer erlebt. Er war für sie erfüllt mit Linien und Formen. Wenn sich der Mensch bewegt hat, geschah das sozusagen in den Spuren der Linien und Formen, die für das noch übersinnlichere Bewusstsein wahrnehmbar waren. Sich bewegen hiess damals, den geistigen Spuren im Raum nachspüren. Der damalige Mensch bewegte sich also nicht willkürlich, nicht von innen angetrieben, sondern nach Massgabe der geistig erlebten Welt. Er ordnete sich mit seinen Bewegungen in den ihn umgebenden Kosmos ein. Diese Art der Bewegung war ein Ausdruck dafür, dass der Mensch sich damals noch in Einheit mit der Welt fühlte. Er war noch nicht bewusstseinsmässig aus der Welt heraus gefallen. Ein Bewegen im Gegensatz zur Welt war nicht möglich.

Auch die griechischen Tempel gingen auf geistige Formen im Raum zurück

Dieses Wahrnehmen von Linien und Formen im Raum erinnerte mich an die Aussagen Rudolf Steiners über die griechischen Tempel: Dass die Griechen die Tempel nicht ausgedacht oder willkürlich gebaut hätten, sondern dass für ein übersinnliches Bewusstsein die Formen der Tempel im Raume wahrnehmbar gewesen wären, schon bevor etwas gebaut war. Die Griechen haben nur das mit Steinen ausgefüllt und dadurch physisch sichtbar gemacht, was schon längst geistig da war. *«Echte, wahre Baukunst entspringt aus nichts anderem, als dass man in die Linien, die schon im Raume da sein müssen, die Steine und Ziegel hineinlegt, wobei man gar nichts tut, als nur dasjenige sichtbar zu machen, was im Raume ideell, geistig verteilt schon vorhanden ist, indem man da die Materie hineinstopft. Am reinsten hat dieses Baugefühl der griechische Baukünstler gehabt, der in seinem Tempel in allen seinen Formen zur Darstellung brachte, was im Raume lebt, was man im Raume fühlen kann.... Und der ganze griechische Tempel ist nichts anderes als eine Ausfüllung dessen, was innerhalb des Raumes lebt, mit Materie.»*⁷

Wenn man ein modernes Bild nehmen möchte für den Unterschied der Bewegung zwischen den Menschen der alten Zeiten und den heutigen Menschen, kann der Vergleich Seilbahn – Auto dienen. Mit dem Auto sind wir sehr frei in der Wahl der Route – besser ist es zwar meistens, wenn man sich an die Strassen hält – aber mit der Seilbahn können wir nur dort fahren, wo das Seil ist. Die Seilbahn entspräche der früheren Menschheit, deren Bewegungen durch die geistigen Formen im Raum – dem Seil – bestimmt waren. Unseren Bewegungen entspricht das Auto, mit dem wir relativ willkürlich herumkreuzen können...



Stand- und Spielbein als Ausdruck der Emanzipation von der Welt

Auf dieses Eins-sein der früheren Menschheit mit der Umgebung, das auch durch die Art ihrer Bewegung zum Ausdruck kommt, machte Rudolf Steiner die erste Eurythmistin Lory Maier-Smits aufmerksam.⁸ Er wies auf den gewaltigen Schritt im Bewusstsein hin, der sich zwischen der archaischen und der klassischen Zeit des alten Griechenlands abgespielt hat, und der darin zum Ausdruck kommt, dass alle Statuen bis und mit Archaik (inklusive ägyptische, mesopotamische, minoische Statuen) mit beiden Fußsohlen die Erde berühren. Sie sind ganz und gar mit dem Boden verbunden. Mit der Klassik kommt der Gegensatz zwischen Stand- und Spielbein auf. Auf dem Standbein lastet das gesamte Körpergewicht, dafür ist das Spielbein frei – frei von der Erde! - und kann willkürlich und nach Belieben aufgesetzt werden. Darin kommt zum Ausdruck, dass die Menschen sich ein Stück weit von der Erde losgerissen haben. Das Symbol der durch die Emanzipation von der Umgebung gewonnenen Freiheit ist das Spielbein. In dieser Übergangszeit zwischen Archaik und Klassik beginnt das Denken in den Menschen zu erwachen. Dadurch fällt der Mensch, der sich mit der bildhaft-mythologischen Welterklärung noch in Einheit mit der Welt fühlen konnte, ein Stück weit aus der Welt. Er erlebt sich durch das Erwachen des Denkens erstmals als der Welt gegenüberstehend. Der Weg der Emanzipation begann! Die allerersten Anfänge des heutigen willkürlichen Bewegens liegen in der damaligen Zeit. Alles Bewegen der noch älteren Menschheit muss von völlig anderer Art gewesen sein als das, was sich seit der Klassik der Griechen entwickelt hat. Vor der Klassik hatten die Menschen bildhaft gesprochen kein Spielbein. Natürlich mussten sie um gehen zu können die Füße heben. Aber die Emanzipation von der Erde wie sie durch das mit der Klassik kommende Spielbein zum Ausdruck kommt, war damals unbekannt, weil noch nicht erlebt.

Begräbnisspiele und der Ursprung des kultischen Sports

Dass die ältere Menschheit durch die Bewegung verbunden war mit der geistigen Welt, zeigt sich in einem Brauch, der erst vor diesem Hintergrund wirklich verständlich wird: den Grabspielen. Wenn ein geliebter Mensch gestorben war, so veranstaltete man zu seinen Ehren Wettkämpfe (Wagenrennen, Faustkämpfe etc.). Die berühmteste Schilderung solcher Wett-

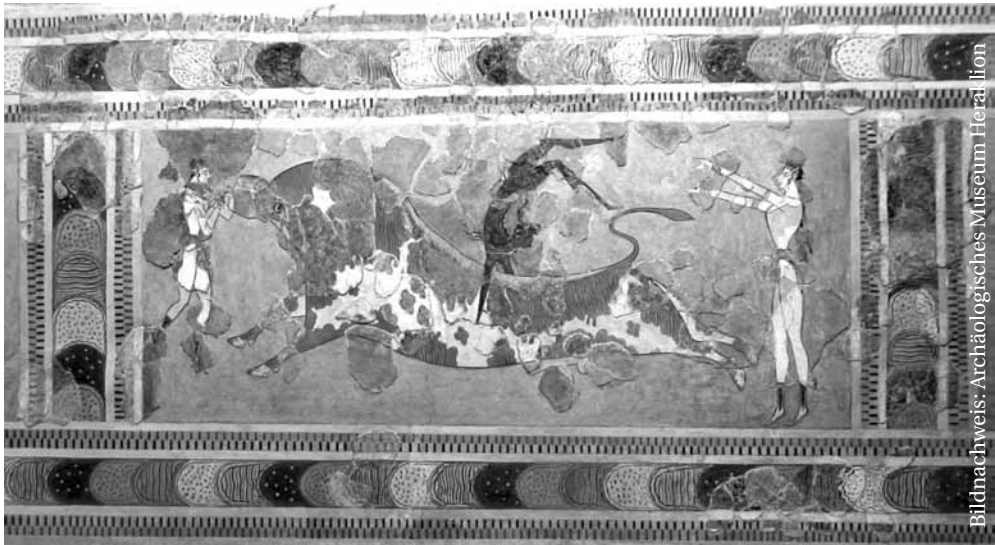
kämpfe findet sich in Homers «Ilias» im 23. Gesang, in dem erzählt wird, wie die Griechen zu Ehren des gefallenen Patroklos solche Kämpfe veranstalteten. Diese Kämpfe, die ja aus Bewegungen bestanden, waren dazu da, um mit dem Verstorbenen und der Welt, in der er lebt, in Kontakt zu kommen. Die Geistwelt der Verstorbenen konnte der damalige Mensch nicht mit seiner Kopforganisation erleben. Er spürte die geistigen Kräfte und Impulse aber in seiner Willens – Gliedmassenorganisation, wenn er sich bewegte. In diesen Wettkämpfen konnten sich die noch lebenden den verstorbenen Menschen annähern. Das war keine wache Begegnung, sondern eher ein träumendes sich-durchdrungen-Fühlen von Geistimpulsen. Das war möglich, weil die Menschen durch ihre Bewegungen damals noch in Einheit waren mit dem geistigen Wesen der Welt. Weil Bewegung damals nichts äusserliches war, sondern sich in den Bewegungen auch die Götter erlebbar machten, konnte so etwas wie die Olympischen Spiele überhaupt entstehen. Sport als Möglichkeit, den Verstorbenen und den Göttern zu begegnen – das ist heute kein nahe liegender Gedanke!

Geistesbeistand in den Bewegungen der Gliedmassen

Etwa fünf Wochen nach meinem Myrtos-Erlebnis erlebte ich ein kleines Abenteuer, das mich fühlen liess, was es heisst, wenn geistige Kräfte in den Bewegungen wirken. Es war auf Naxos. Wir fuhren mit dem Auto eine Strasse, die eher eine Geröllpiste war. Natürlich war weit und breit kein anderes Auto – nein, überhaupt kein anderer Mensch. Wir fuhren da, weil ich unbedingt die ganze Küste kennen wollte, auch die Südküste, die unbebaut ist, und nach Karte auch unbefahrbar. Irgendwann kam ein Abhang, eine Art Geröllhalde. Schon beim Runterfahren stellten sich Sorgen ein, ob das Auto den Weg wieder hoch schaffen würde... Beim Rückweg stellte sich dann heraus, das es nicht ging. Das Auto drehte durch und rutschte. Ich fuhr immer wieder zurück, um Anlauf zu nehmen. Es rauchte und stäubte, ging aber nicht. Wir versuchten ein paar gefundene Bretter zu unterlegen. Es nützte nichts. Es war zu steil. Meine Verzweiflung wuchs. Es begann dunkel zu werden. Zu Fuss hätte es mindestens eine Stunde bis zum nächsten Dorf gedauert. Aber das Auto konnte man doch nicht einfach stehen lassen! Ausserdem mussten wir am nächsten Mittag die Fähre nehmen, um rechtzeitig zum Flugzeug in Athen zu kommen. Das Auto am nächsten Tag mit einem Traktor abzuschleppen, kam also auch nicht in Frage. Meine Verzweiflung wuchs zu innerer Panik und ich versuchte es wieder und wieder. Irgendwann liess ich los und begann zu beten. Selten habe ich so intensiv gebetet. Dann bin ich wieder zurück gefahren, um Anlauf zu nehmen. Ich fuhr hoch - und es ging! Wie ein Wunder! Warum ging es? Weil ich, ohne es bewusst steuern zu können, in jedem Moment die richtige Steuerbewegung gemacht habe, und dadurch alle die Stellen mit den Rädern erwischt habe, die befahrbar waren und nicht das Durchdrehen der Räder bewirkt haben. Da habe ich erlebt, dass die Hilfe, die ich durch mein Gebet angefleht habe, durch meine Gliedmassen gewirkt hat und nicht durch meinen Kopf. Geistige Wirksamkeit in meinen Gliedern – das habe ich da zum ersten Mal erlebt. Danach konnte ich nachvollziehen, wie die alten Griechen in ihren Gliedmassenbewegungen die Verstorbenen und auch die Götter spüren konnten. Wahrscheinlich wäre ich für diese Erlebnis nicht wach gewesen, ohne das zuvor Erlebte in Myrtos.

Vorstellen und bewegen

Als ich ein Jahr später wieder die Ausgrabungen von Myrtos aufgesucht habe, beschäftigte mich, an das Erlebnis im letzten Jahr anknüpfend, die Frage, was man von den vergangenen Zeiten des geistbewussten Bewegens für die Eurythmie gewinnen könne. Dabei beschäftigte mich vor allem der Zusammenhang zwischen Vorstellung und Bewegung. Wenn wir die richtigen Vorstellungen beim Bewegen haben, wirken unsere Bewegungen ungleich viel stärker.



Bildnachweis: Archäologisches Museum Heraklion

Das Mitbewegen des Umraumes, das Erlebbarmachen des Gegenstromes der Bewegung – alles setzt bei einer Vorstellung an. Auch die Flinkheit, die Geschwindigkeit der Bewegungen ist davon abhängig, ob wir die nächsten Bewegungen genug schnell voraus vorstellen können. Die Wichtigkeit der Vorstellung liegt darin, dass wir nach Rudolf Steiner von unserem Ich aus nicht direkt auf den Ätherleib oder den physischen Leib wirken können, sondern nur vermittels des Astralleibes.⁹ Die Vorstellungen wirken sozusagen im Astralleib. Wenn wir uns vorstellend betätigen, bewegen wir mit Hilfe unseres Ich unseren Astralleib. In diese Bewegung kann dann auch der Ätherleib schlüpfen und die Bewegung des physischen Leibes bewirken.

Unser heutiges Vorstellen ist etwas Jämmerliches im Gegensatz zur Imaginationsfähigkeit der älteren Menschheit. Durch die Entwicklung des Denkens hat sich das Leben in Bildern stark verändert. Es ist schwach geworden, blass geworden. Die Bilder haben einen Realitätsverlust erlebt. Man kann es vergleichen mit dem Realitätsverlust, der geschieht, wenn man vom farbigen zum schwarz-weißen Bild kommt. Das sich noch in den Mythen ausdrückende Bildbewusstsein in alten Zeiten entspricht dem vollen, lebensnahen Farbbild. Das Denken reduziert das Bild auf schwarz-weiß. Die Unterscheidungen fallen so leichter – nur hat man nicht mehr die ganze Wirklichkeit. Dass die inhaltsvollen Visionen und Bilder eine stärkere Wirkung auf die Bewegung haben als unser fades Vorstellen, liegt auf der Hand. Es geht also auch darum, wenn man in der Eurythmie kraftvoller werden möchte, dass man lernt, stärkere, farbigeren, geisterfülltere Vorstellungen zu haben. Das kann man ja durch den anthroposophischen Schulungsweg lernen. Die erste Stufe, die man zu dem klaren Denken hinzulernen soll, ist ja die Imagination. Starke Bewegungsimaginationen werden zu stark wirksamen eurythmischen Bewegungen führen.

Die minoischen Stierspiele als Beispiele für imaginationsgesteuerte Bewegungen

Das geistesgegenwärtige Bewegen aus starken Bildern heraus konnte die Menschheit schon einmal. Damit wären wir bei dem Rätsel der Stierspiele, die in minoischen Fresken abgebildet sind. Bei diesen Stierspielen packte ein Mensch den ihm entgegen stürmenden Stier bei den Hörnern, stieß sich ab und machte einen Salto, um wieder zu landen. Die meisten heutigen

Forscher halten ein solches Kunststück für unmöglich.¹⁰ Und doch wurde es abgebildet. Wie haben die Minoer das nur geschafft?

Meiner Meinung nach waren diese Stierspiele eine Art Einweihung, ein Test. Dabei wurde geprüft, ob die Götterwelt die entsprechenden Menschen durchdringt und schützt. Damit die Menschen das schier Unmögliche möglich machen konnten, mussten in ihren Bewegungen die Götter bewegend tätig sein. Bei den Bewegungen wurden die Stierspringer von Bildern geführt. Diese Bilder waren aber nicht so wie heutige blasse Vorstellungen, sondern viel gefühlsgesättigter, ja sogar willensgesättigter. Sie enthielten direkten Willensanstoss. Man könnte von Bewegungsimpulsbildern oder Bewegungs-Geistbildern sprechen. Glückte das Stierspiel, so kam damit zum Ausdruck, dass der entsprechende Mensch wahrhaft göttergetragen und göttergeführt ist, und Herr ist über die durch den Stier versinnbildlichte Kraft. Das, was der Stier verkörpert, beherrschte er auch in sich. Dieses Motiv des Herrschens über die Stierkraft tauchte übrigens später im Mithras-Kult wieder auf. Die spanischen Stierkämpfe sind ein dekadentes geist-entleertes Überbleibsel von einer ursprünglich sinngetragenen Handlung.

Zusammenfassend gesehen...

Wenn wir nun versuchen, ein zusammenfassendes Bild von der Bewegungsart des früheren Menschen zu machen, so kann das so sein: Diesem Menschen war es unmöglich, sich zufällig oder willkürlich zu bewegen. Mit seinen Bewegungen folgte er den geistigen Linien und Spuren im Raum. Darin kam sein Eingebettet-Sein in die Welt zum Ausdruck. Emanzipation der Welt gegenüber, wie sie in einer nur aus persönlichen Antrieben geführten Bewegung zu Ausdruck gekommen wäre, gab es nicht. Antreibend für die Bewegungen waren insbesondere die erlebten Bilder, die viel stärker, inhaltsvoller, gefühlvoller, willensvoller und farbiger waren, als die heutigen Vorstellungen. So hatten die Bewegungen der alten Völker gewissermassen zwei Seiten. Einmal die mehr äussere: die Bewegungen fügten sich in die schon vorhandenen geistigen Ordnungen des Raumes. Dann die mehr innere: die Bewegungen wurden vor allem veranlasst durch die erlebten Bilder, die als viel reicher und lebensvoller erlebt wurden als unsere heutigen Vorstellungen.

In den Bewegungen lebten die Götter. Durch die Bewegungen konnten die Menschen noch einen Kontakt zu geistigen Wesen finden, als das auf anderen Wegen schon nicht mehr möglich war (Begräbnisspiele). Mit dem Erwachen des Denkens verblassten nicht nur die Bilder. Der nun erlebte Gegensatz zur Welt lebte sich in einer Veränderung der Bewegungen aus, die nun immer mehr von innen her geführt wurden und dafür die Beziehungen zum geistigen Umraum verloren. Wenn uns die Anthroposophie wieder zu einem Bewusstsein des geistigen Umraumes führen will, so müssen sich auch unsere Bewegungen wieder ändern.

Was ergibt sich daraus für die Zukunft der Eurythmie?

Was können wir denn für die Eurythmie davon lernen? Es kann ja nicht darum gehen, dass man solcher Art wieder in altes Bewusstsein zurückfällt, dass man die Geistgesetzmässigkeiten im Raum aufsucht, und diesen mit der Bewegung nachfährt. Das kann zwar interessant sein, würde mir aber zu wenig künstlerisch vorkommen. Geist, der schon vorhanden ist, sichtbar zu machen, hat mehr wissenschaftlichen als künstlerischen Wert.¹¹ Interessant finde ich aber den Aspekt, dass es nicht nur willkürliche Bewegungen gibt, sondern auch solche, die in Resonanz mit geistigen Wirklichkeiten sind. Ein Weg könnte da sein, dass man sich in der Ausbildung wirklich lebensvoller Bewegungs-Imaginationen übt, um sozusagen von oben her, vom Astralleib aus, die Bewegungen geistig zu befruchten. Ich denke, dass insbesondere die Eurythmiefiguren solche zum Leben zu erweckende Imaginationen sind.

Bewegungen, die einfach Ausdruck meiner Willkür sind, sind in einer Zeit, die an Egoismus und Selbstverwirklichungsmanie beinahe erstickt, nicht heilsam. Können Bewegungen den Menschen aber wieder darauf aufmerksam machen, dass es ausser ihm auch noch Kriterien gibt, dass Bewegungen mit objektiver Geistgesetzmässigkeit möglich sind, ja dass er mit Bewegungen geistige Realitäten schaffen kann, so bringt das das Geistige im Menschen wieder in Beziehung mit dem Geistigen in der Welt – nicht dadurch, dass der Mensch sich der Welt unterordnet und gehorsam ihren Formen folgt, sondern dadurch, dass er in ihr mitschaffend tätig ist.

Eine Eurythmie, die weder für den Selbstaussdruck missbraucht wird, noch trocken äusserlich tradierte Formen kopiert, sondern die geistigen Notwendigkeiten in den Bewegungen sucht, ist in diesem Sinne der einzig adäquate Ausdruck eines anthroposophisch bemühten Menschen. Irgendeinmal werden alle Menschen eurythmisieren! Auf diese Zeit freut sich Askrematos!

Anmerkungen:

- [1] Ich habe mich lange gefragt, ob es richtig sei, über solche Erlebnisse zu sprechen, oder ob ich sie nicht einfach in mir verschliessen soll, um deren Ergebnisse höchstens in gedanklich hergeleiteter Form wiederzugeben. Es haben aber viel mehr Menschen, als man wohl denkt, Erlebnisse, die über das Sinnliche hinausgehen. Wenn man darüber immer nur schweigt, und die anthroposophische Tätigkeit auf die gedankliche Verarbeitung und Kombinierung von Gedanken beschränkt, kommt man nicht in die Gesprächskultur, die den Menschen, die solche Erlebnisse haben, aber nicht immer deuten können, eine fruchtbare Lebenshilfe sein kann.
- [2] Wie sehr die minoische Kultur auf dem Bewusstsein der ätherischen Welt gründete, und unter diesem Gesichtspunkt wie ein Wiederaufleben atlantischer Kultur war, zeigte Hella Krause-Zimmer in: «Alles durchweben die Götter». Stuttgart 1964
- [3] Siehe: Cara Groot: «Die eurythmische Botschaft von Hellas. Bilder zum Leben und Wirken von Lea van der Pals». Dornach 2003, Seite 19.
- [4] Rudolf Steiner: «Eurythmie als sichtbare Sprache». GA 279. Dornach 1994, 2., 3. und 4. Vortrag.
- [5] Es ist mir übrigens auf meinen Reisen im Mittelmeerraum aufgefallen, dass die Stimmung der Länder und Inseln verschieden ist, je nachdem das Christentum durch Paulus, Petrus oder Johannes gebracht wurde. Hatten diese Verkünder eine derart starke Macht, dass man sie bis heute erleben kann? Oder sind sie einfach an die Orte gegangen, die ähnlich ihrem Wesen waren? Paulus hinterliess jeweils einen freien, undogmatischen Geist, der auch immer Nähe zu der elementarischen Welt zulies. Vielleicht weil er den Christus in ätherischer Gestalt erlebt hat? Petrus hinterliess festen Boden, auf dem Dogmen sich bilden konnten. Eng aber kraftvoll! Die von Johannes bereisten Orte stellen die grössten Anforderungen an den Menschen. Man wird im Innersten angesprochen oder gar nicht. Interessanterweise hat der Islam in den Gebieten des Johannes am stärksten gewütet – als ob es dort am meisten zu zerstören gäbe... Kreta jedenfalls ist eine typische Paulusinsel.
- [6] «willkürlich» ist hier mehr im Sinne von «aus dem eigenen Willen heraus» gemeint, denn als «sinnlos»
- [7] Rudolf Steiner: «Das Hereinwirken geistiger Wesenheiten in den Menschen». GA 102. Dornach 1984, Seite 219
- [8] Rudolf Steiner: «Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie». GA 277a. Dornach 1965, Seite 14
- [9] Rudolf Steiner: «Kunst im Lichte der Mysterienweisheit». GA 275. Dornach 1966, Seite 41: «In unserem Ich können wir ja nur den Gedanken dieser Handbewegung, dieses Handaufhebens haben, dieser Gedanke muss dann zugleich wirken auf den Astralleib, und der Astralleib überträgt seine Tätigkeit – dasjenige, was er als einen Impuls hat – auf den Ätherleib. Und was geschieht dann? Nehmen wir einmal an, ein Mensch habe seine Hand in einer solchen, waagrechten Lage. Nun bildet er sich die Vorstellung: Ich will die Hand etwas weiter oben, hier haben. - Diese Vorstellung, die im Leben gefolgt ist vom Erheben der Hand, geht über auf den Astralleib; darinnen bildet sich ein Impuls, vom Astralleib auf den Ätherleib, und zwar geschieht im Ätherleib jetzt, wenn die Hand so war, waagrecht, das Folgende: es wird der Ätherleib zunächst nach hier heraufgezogen, und die Hand rückt nach. Die physische Hand folgt demjenigen, was im Ätherleib zuerst als eine Kraftentwicklung geschieht. Die Hand folgt nach.»
- [10] Eberhard Fohrer: «Kreta». Erlangen 1998, Seite 73
- [11] Siehe dazu: Johannes Greiner: «Münchener Kongress oder Beuys?». Teil 1 in: Der Europäer Jg. 11, Nr. 9/10, Juli/August 2007 und Teil 2 in: Der Europäer Jg. 11, Nr. 11, September 2007

Welcher Art sind die Quellen des Choreocosmos, des «kosmischen- und sakralen Tanz» der Eurythmie?

Gudrun D. Gundersen, Dez. 2012

Dr. Robert Powell hat als Mathematiker, Astronom, Autor und Eurythmist viele Seminare weltweit abgehalten über den kosmischen und sakralen Tanz der Eurythmie, den er entwickelte. Er baut auf der christlichen Tradition auf und nimmt Rudolf Steiners geisteswissenschaftliche Forschungen als Grundlage für seine von den Sternen abgelesene Choreographie des Kosmischen Tanzes, welche als ein besonderer Teil der Eurythmie angesehen werden kann. Sie wird ergänzt durch astrophysische Erkenntnisse und die musikalischen Angaben Rudolf Steiners, welchen die Entsprechungen der Tonarten zu den Sternzeichen zugrunde liegen. Da Robert Powells Impuls ist, die Eurythmie vielen Menschen zugänglich zu machen, hat er diese Choreographie so grundlegend und einfach gestaltet, dass auch eurythmische Laien hineinwachsen und zu Erlebnissen kommen können, wie die Planetenkräfte mit den Hierarchien kommunizieren. Versteht man den Menschen als verdichtetes Lichtwesen, so ist verständlich, dass harmonischer Klang, der auch aus Wellen besteht, ein tragfähiges Medium ist, um uns Lichtwesen auf den himmlischen Sternenformen in rechter Weise zu bewegen mit den kosmischen Gebärden, die von Rudolf Steiner geistig wahrgenommen und den Eurythmisten geschenkt wurden. So entstand eine noch ganz neue kosmisch-orientierte Seite des Tempeltanzes. Eine weitere Ausarbeitung der Grundlage ist der «Logos», das Wort als differenzierte Schwingung, aus der wir geschaffen und die wir in der Eurythmie wieder neu ergreifen lernen, woraus ja auch der Impuls der Heileurythmie entstanden ist.

Den konkret menschlichen Hintergrund für unsere Choreocosmos-Eurythmie-Arbeit bildet Tatiana Kisseleff, eine der Ur-Eurythmistinnen zur Zeit Rudolf Steiners, über die *Brigitte Schreckenbach* das Buch «*Ein Leben für die Eurythmie*» verfasst hat. Auf Seite 114 schreibt sie: «*Kehren wir zu Kisseleffs Aufenthalt in Berlin zurück. Während sie dort unterrichtete, nahm Marie Steiner ihre Fähigkeiten wahr. Sie war sehr zufrieden mit dem, was sie dort erlebte. Deshalb riet sie Rudolf Steiner, Kisseleff nach Dornach zu rufen, damit sie die Eurythmie an diesen Ort hintrage und entfalte... Rudolf Steiner war mit diesem Vorschlag einverstanden. So erfolgte im Frühjahr 1914 an Tatiana Kisseleff der Ruf, die Eurythmie-Arbeit in Dornach zu übernehmen. Sie war damals 33 Jahre alt.*

Auch hier zögerte sie erst wieder, diesem Ruf zu folgen, einerseits, weil sie nicht wusste, ob sie würdig genug sei, diese gewichtige Aufgabe zu übernehmen, andererseits, weil sie wusste, wie begehrt gerade dieser «Posten» bei anderen Eurythmielehrerinnen sein würde. Doch Rudolf Steiner bat sie sehr darum und sagte: Wenn Sie die Leitung der Eurythmie hier übernehmen, so habe ich die Gewissheit, dass die Eurythmie vor der Seelenlosigkeit bewahrt wird; denn ihr drohen grosse Gefahren, besonders die der Veräusserlichung. Sie werden ihr den kosmisch-sakralen Hintergrund geben und erhalten können.»

Choreocosmos, wird der «kosmische Tanz der Eurythmie» auch genannt, weil es keine solistische Darstellung ist, sondern immer ein gemeinsames Chorisches-Miteinander. Wir bewegen uns in der Form des Heiligen Geistes, dem Kreis, in dem keiner hervortritt, sondern das Gewicht auf das harmonische Miteinander gelegt wird. Voraussetzung dazu ist das innere Arbeiten und Pflegen des Gotteskindes im Einzelnen, damit der Mensch als freies Ich im Kreise der Ebenbürtigen gemeinsam antritt «zum Lobpreis der Götter» zu tanzen, wie Rudolf Steiner diejenige Form charakterisiert, die in der Choreocosmos-Arbeit z.B. für den kosmischen Tanz der Venus verwendet wird. In allen alten Kulturen wurde selbstverständlich ein Tempeltanz zur Verehrung der Götter gepflegt und es wartet die geistige Welt auf gerade die

klingend schwingende Antwort der Menschen heute, damit die Evolution weiterhin geschehe. In die Hände der Menschen sind so reichlich die Gaben der Götter gelegt worden, dass nun die Antwort erwartet wird. Dankbarkeit aus Innerlichkeit hinaus in die Bewegung und den Raum getragen durch die kosmischen Gebärden der Eurythmie, sind eine Form der dankbaren Antwort, so wie jede Kunstart und Menschentätigkeit ihre Form finden kann.

Die mehr innerlich pflegende Arbeit des rein Sakralen finden wir in dem «sakralen Tanz», der Gebetseurythmie wieder, die auch als die notwendige Ergänzung zum kosmischen Tanz von Robert Powell neu ergriffen und ausgearbeitet wurde. Er sagte: «In der Choreocosmos-Schule für kosmischen Tanz und sakralen Tanz pflegen wir also die kosmisch-sakrale Seite der Eurythmie, die Rudolf Steiner als besonders wichtig betrachtete.»

Ein grosses neues Buch liegt zu dem 100-jährigen Feiern der Entstehung der Eurythmie von Robert Powell vor: «*Cultivating Inner Radiancance and the Body of Immortality*» in der deutschen Übersetzung vorliegend als: «*Innere Strahlkraft und der Auferstehungsleib: Erweckung der Seele durch moderne ätherische Bewegung*» (IL-Verlag, Basel 2012). Hier führt Robert Powell diese sakrale Seite der Eurythmie bis hin zu einem inneren Weg, bis zu dem Weg in der Nachfolge Christi. In innerer Übereinstimmung darf er sich da wissen mit Rudolf Steiners eigenen tiefsten Impulsen, auf die er die Menschheit hinweisen wollte. So sagte auch Michael Debus, Pfarrer der Christengemeinschaft, während eines Vortrags, den er am 28. April 2011 bei der Welteurythmietagung am Goetheanum gehalten hat mit Bezug auf die Entstehung der Eurythmie durch Rudolf Steiner:

«Wenn Anthroposophie die Aufgabe hat, die Menschheit auf die Wiederkunft Christi vorzubereiten, so hat Eurythmie als Kunst die gleiche Aufgabe... Man möchte geradezu sagen: Der wiederkommende Christus macht Eurythmie.» (Michael Debus, *Das Wesen der Eurythmie*, Verlag am Goetheanum, Dornach 2012)

Und mit Bezug auf die kosmische Seite der Eurythmie sagt Rudolf Steiner:

«Es handelt sich bei der Eurythmie wirklich darum, dass in ihr der Versuch einer sichtbaren Sprache vorliegt oder eines sichtbaren Gesanges»... «Und alle Weltengeheimnisse, alle Gesetzmässigkeiten des Kosmos sind im Menschen enthalten. Wenn man daher eine sichtbare Sprache aus dem ganzen Menschen herausholt, holt man zu gleicher Zeit etwas aus ihm heraus, was von der ganzen Summe der Weltengeheimnisse und der Welten Gesetzmässigkeit spricht. Der Mensch ist einmal ein Mikrokosmos, und so kann, wenn dieser Mikrokosmos als künstlerisches Werkzeug verwendet wird, zum Ausdruck kommen dasjenige, was ausgebreitet ist an Geheimnissen, an Mysterien durch das ganze Weltenall hindurch»... «Wir denken uns unter dieser eurythmischen Kunst etwas, ich möchte sagen wie eine Erneuerung, aber in durchaus moderner Form der alten Tempel-Tanzkunst.»

Anmerkungen:

Rudolf Steiner, *Eurythmie. Die neue Bewegungskunst der Gegenwart*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1991, Taschenbuch 6420, S. 13, S. 86, S. 108.

Tatjana Kisseleff: *Ein Leben für die Eurythmie—Autobiographisches ergänzt von Brigitte Schreckenbach* (Verlag Ch. Möllmann, Borchten 2007), S. 114.

Toneurythmieform und musikalische Wiederholungen

Julian Clarke, Stuttgart

Ein Problem für Eurythmisten stellen die vielen Toneurythmieformen von Rudolf Steiner dar, die nur Teile einer Komposition anstelle des Ganzen wiedergeben. Bei mehr als einem Drittel der Formen ist dies der Fall; es handelt sich also keineswegs um einige wenige Stücke, die weiter nicht berücksichtigt werden müssen. Darunter sind allerdings durchaus unterschiedliche Situationen vertreten, so dass Pauschallösungen nicht gesucht werden können.

Keine prinzipielle Schwierigkeit bieten die Formfragmente wie diejenigen für «Gnomenreigen» und «Waldesrauschen» von Franz Liszt; sie können nur als Starthilfe für eine eigene Form des Eurythmisten dienen. Wesentlich heikler ist wohl ein grösserer Formanfang wie die ersten 25 Takte der grossen b-moll-Fuge (WTKI) von Bach: hier hat man nicht nur ein Formelement zum selber Anlegen bekommen, sondern einen bestimmenden Teil der Gesamtanlage. Es wird wohl niemandem einfallen, nur diesen Teil der Fuge zu arbeiten, oder gar so aufzuführen; daher ist es zu begrüssen, wenn – wie in diesem bestimmten Fall von der Hand von Elena Zuccoli – eine gediegene Vervollständigung der Form verbreitet wird. Es wäre vielleicht zu überlegen, ob nicht bei späteren Ausgaben der Steiner-Formen im Anhang solche Vervollständigungen abgedruckt werden könnten. Eine vergleichbare Teilform haben u.A. der Anfang des langsamen Satzes des Es-Dur-Trios von Schubert, die erste Hälfte eines Slawischen Tanzes (e-Moll) von Dvorák und die Exposition des ersten Satzes der F-Dur-Sonate (KV 332) von Mozart. Bei den letzten beiden Stücken lässt sich allerdings schon vermuten, dass sie als abgeschnittene Bruchstücke mit «abschliessender» Kadenz in einer falschen Tonart aufgeführt worden sind. Hier fangen die wirklichen Probleme an.

Eine solche Sonatenformexposition wie diese von Mozart ist natürlich mit voller künstlerischer Absicht unvollständig und verlangt zwingend nach Ergänzung zu einer Ätherganzheit sowohl in melodischer und rhythmischer wie in tonartlicher Hinsicht. Man kann vielleicht mit einer gewissen Berechtigung die Aufführung der allein stehenden Exposition mit einem Gemälde vergleichen, das die rechte Seite eines Menschen darstellt ohne die linke Seite (Reprise) und ohne den Kopf samt mittlerem Drittel (vertikal geteilt) des Rumpfes (Durchführung). Damit wäre ein ausgedachtes Konzept für ein Einzelstück der modernen Malerei gegeben, aber keineswegs eine Gattung der klassischen Kunst. Die abendländische Malerei trägt zwar sehr wohl die von der Gesamtgestalt abgetrennte Darstellung des individuellsten Teils des Menschen, nämlich des Gesichts, ebenso wie man eine sinnvolle Abhandlung über das «KopftHEMA» von Sonatenformsätzen schreiben kann; die Sonatenform als Kunst – nicht als Gegenstand der gedanklichen Betrachtung – ist jedoch geradezu die unzerteilbare, organisch gewachsene Form schlechthin der reinen (instrumentalen) abendländischen Musik und trägt keine solche Zerstückelung der Äthergestalt. Auch die Hinzufügung der Coda nach der Exposition bei der Eurythmieform für den ersten Satz der c-moll-Sonate (KV 457) von Mozart, obwohl sie äusserlich die Tonartlichkeit rettet und thematisch perfekt machbar ist, bietet keine wirklich ausführbare Lösung. Der einseitige Mensch hat nun etwa einen linken Arm und einen Gehstock, das Bild hat aber weiterhin keinen erkennbaren Zusammenhang. Dies sollte allgemein nachvollziehbar sein: einerseits ist es deutlich zu empfinden, andererseits dürfte die Tatsache einleuchtend sein, dass in den Jahrhunderten der absoluten Geltung der Dur- und Molltonarten kein ernsthafter Komponist – allenfalls ein stümperhafter Opernpotpourrischreiber – eine solche Unform geschaffen hat!

Allerdings muss nicht jeder unvollständige Satz von jeglicher Gattung gleichermassen als unaufführbar verworfen werden¹. Die Variationsform, die viel älter als die Dur-/Molltonalität

ist, aber nichts von ihrer Gültigkeit durch die tonartliche Entwicklung verloren hat, ist zunächst additiv und nicht als organische Ganzheit entstanden. Das Thema der Variationen aus Mozarts A-Dur-Sonate (KV 331) hat in Miniatur vollendete Form und dürfte – etwa für eine Kinderaufführung – durchaus als aufführbar gelten. Voraussetzung ist natürlich, dass die Wiederholungen der beiden Teile gespielt werden. Ohne die Wiederholungen der Teile könnte die Melodie sehr wohl als Strophenlied *gesungen* werden; dann würde sie aber als Ganzes, durch den *Text* der folgenden Strophen variiert, wiederholt werden². Die Sarabande in d-moll von Händel hat eine solche Strophenliedstruktur, und ist deswegen nicht wirklich ohne die dazugehörigen Variationen aufführbar.

Die Wiederholungsfrage verursacht den grössten Teil der Probleme der Unvollständigkeit bei Steiners Toneurythmieformen. Um überhaupt die Form sinnvoll zu ergreifen und etwaige notwendige Ergänzungen zu erkennen, muss man wissen, welche Wiederholungen in der Form berücksichtigt wurden. Dazu gibt es die wohl noch viel zu wenig bekannte Hilfe der Notenausgabe von Christian Peter und Marcus Gerhardt³. Ohne diese Hilfe wäre ein Versuch, die Bourrées aus der C-Dur-Cellosuite von Bach beim letzten Abschluss in Stuttgart zur Darstellung zu bringen, wohl gescheitert. Aus den Anmerkungen der Ausgabe erfährt man, dass die Form für Bourrée I – Bourrée II – Bourrée I da capo gezeichnet wurde, aber mit einer einzigen Wiederholung, namentlich des zweiten Teiles von Bourrée II. Diese musikalisch sinnlose Einrichtung entstand durch den Umstand, dass in der verwendeten Bearbeitung für Violine und Klavier dieser Teil bei der Wiederholung einen veränderten Klavierpart hat und deswegen mit zweimaligem Ausschreiben anstelle von Wiederholungszeichen notiert wird. Dieser Hinweis ergab tatsächlich die einzige sinnvoll erscheinende Formenteilung, die dann im Rahmen der Abschlussoli (trotz der musikalischen Untauglichkeit!) auch so aufgeführt wurde.

Die Frage der musikalischen Notwendigkeit notierter Wiederholungen ist aber keineswegs immer so eindeutig zu beantworten. Zwar sind bei einem Barocktanz mit zweimal 8 Takten die Wiederholungen der Teile unabdingbare Bausteine der Form. Wenn jedoch der zweite Teil mindestens die doppelte Länge des ersten hat, ist die Weglassung der zweiten Wiederholung vielleicht doch keine Zerstörung der Gestalt und des Gleichgewichts des Stücks. Man probiere anhand der Musette aus Bachs Englischer Suite in g-moll. Nachdem man sich von der absoluten Notwendigkeit der ersten Wiederholung überzeugt hat, versuche man abwechselnd mit und ohne die zweite. Die Gestalt von Steiners Form – also ohne die zweite – hat durchaus ein Gefühl der Vollendung, auch wenn man wegen der Kürze leicht geneigt sein könnte, das Stück etwa als Vor- und Nachtakt eines Gedichts zu verwenden.

Bei der klassischen Sonatenform haben die Wiederholungen der zwei Teile nicht, wie bei Barocktänzen, eine grundsätzliche strukturelle Bedeutung, sondern vielmehr eine mehrschichtige Gewichtungswirkung. Allegrosätze der italienischen bzw. französischen Sinfonie haben oft *keine* Wiederholung, wie etwa beim ersten Satz von Mozarts KV 81 oder KV 297 (Pariser Sinfonie). Ob die ersten (Allegro) Sätze aus KV 332 bzw. 457 ohne Wiederholung befriedigend sind, kann nur durch wiederholtes Zuhören entschieden werden. Ich empfinde immer noch ein deutliches Unbehagen über die Auslassung der ersten Wiederholung bei Steiners Form für den zweiten Satz der G-Dur-Sonate KV 283 – es ist ja kein Allegro⁴; ich lasse dagegen selber die von Mozart ebenso eindeutig vorgeschriebene zweite Wiederholung weg, womit ich jedoch nur Mozarts eigenes Vorgehen bei späteren ähnlich proportionierten Sätzen (ob langsam oder schnell) aufgreife. Es handelt sich um eine Durchführung, die länger ist als 0.618 x Exposition – 0.618 ist der grössere Teil des Goldenen Schnitts, also des massgeblichen Teilungsverhältnisses schlechthin in der organischen Welt – zusammen mit einer Reprise, die länger ist als die Exposition⁵. Mozart hat anscheinend selber die zunächst notierte zweite Wiederholung bei dem so proportionierten zweiten Satz der a-moll-Sonate (KV 310)

ausradiert; er empfindet einen solchen zweiten Teil wohl als im Gleichgewicht zum wiederholten ersten Teil und verhindert durch die Streichung der zweiten Wiederholung, dass der zweite Satz als Ganzes deutlich länger wird als der erste. Ich wende bei KV 283 dieses Prinzip schon an. Ebenso muss der Gestalter eines Eurythmieprogramms tatsächlich das Längenverhältnis zwischen dem Einzelstück und dem Gesamtprogramm berücksichtigen, auch wenn manche Schlüsse, die in den ersten Jahren der Eurythmie aus solchen Überlegungen gezogen wurden, unhaltbar unmusikalisch sind!

Zum Schluss betrachten wir das A-Dur-Intermezzo aus Op.118 von Brahms. Dieses Stück ist nicht in Sonatenform, sondern in «einfacher» ABA-Form; es ist aber insofern mit einem Sonatenformsatz von Mozart vergleichbar, dass der B-Teil nicht mit einer Kadenz endet, sondern mit einem Halbschluss zur Rückkehr des A-Teils in gleicher Weise wie eine Sonatenformdurchführung zur Reprise überleitet. Daher ist es durchaus sinnvoll, die Proportion des ersten A-Teils zum ganzen Stück so zu betrachten wie die Proportion einer Sonatenformexposition zum ganzen Satz. Dieses Verhältnis hängt beim Brahms'schen Intermezzo von der Wiederholung der ersten 8 Takte des B-Teils ab. Es ist überhaupt nicht klar, ob diese Wiederholung in der Eurythmieform berücksichtigt wurde. Manche Eurythmisten finden die Einteilung *ohne* Wiederholung einleuchtender; man sollte aber dann unbedingt an diesem Stück üben, mit einer organischen Formverlängerung die notwendigen zusätzlichen Takte einzufügen. Denn ohne die Wiederholung verliert der B-Teil nicht nur seine Struktur; er wird auch im Verhältnis zum A-Teil eindeutig zu kurz, womit dieser im Verhältnis zum ganzen Stück wiederum zu lang wird. Dies wird hoffentlich den meisten aufmerksam Zuhörenden empfindungsmässig klar werden, die Berechnung der Proportionen ist aber auch interessant. *Mit* der 8-taktigen Wiederholung stellt der erste A-Teil 48 von insgesamt 124 Takten dar. Das Verhältnis ist also 48:124 bzw. 12:31 (oder 12:19 als Verhältnis des kleineren ersten Teils zum grossen Teil). Dieser Annäherungswert zum Goldenen Schnitt wird von Mozart auch öfter verwendet, ganz besonders im langsamen Satz der B-Dur-Klaversonate KV 333. Der dynamische Höhepunkt des Intermezzos wird eindeutig mit der ersten Zählzeit von Takt 69 erreicht; es wird wohl nicht überraschen, dass – nur *mit* der 8-taktigen Wiederholung! – das Ende dieser Zählzeit das ganze Stück im Goldenen Schnitt teilt⁶. Im Übrigen liegt der dynamische Höhepunkt des ersten A-Teils ebenso eindeutig in Takt 30, und zwar – man beachte das sorgfältig ausdrücklich für die linke hand notierte Crescendo! – bei der zweiten Zählzeit. Der geneigte Leser wird ganz richtig liegen mit der Vermutung, dass diese Zählzeit den A-Teil wieder im Goldenen Schnitt teilt. Hier hat ein Grossmeister der Form ein phänomenales Gespür für die organische Gestalt des Musikstücks bewiesen, woran man vorzüglich das künstlerische Gefühl für das Ätherische schulen kann.

Anmerkungen

- [1] Die Frage der Aufführung eines einzelnen Satzes aus einem mehrsätzigen Werk liegt auf einer etwas anderen, subtileren Ebene, und könnte einmal getrennt betrachtet werden.
- [2] Die musikalische Formenlehre hat irreführender Weise die Form dieses Mozart'schen Themas als «Liedform» bezeichnet, ohne darauf zu achten, dass es sich wegen der Wiederholungen keineswegs um die Form eines Liedes handelt.
- [3] Sämtliche Kompositionen zu Toneurythmieformen Rudolf Steiners, hrsg. Christian Peter und Marcus Gerhardt, Parzifal Verlag Dornach, Jahrgänge ab 1991.
- [4] Einige späte langsame Sonatenformsätze von Mozart in ganz anderem Stil, wie diejenigen aus der B-Dur-Violinsonate KV 454 und dem G-Dur-Klaviertrio KV 496, haben zwar keine Wiederholungen, dienen aber wegen des Stils und der ganz anderen Proportionen keineswegs als Vergleichsfälle.
- [5] Für musikwissenschaftlich interessierte Leser sind ausführliche Erklärungen zu Mozarts Proportionen in meiner Arbeit enthalten: «Sonatenform, Proportion und Goldener Schnitt bei Mozart», erschienen in «Mozart Studien» Band 21, hrsg. M.H.Schmid, Tutzing (Verlag Hans Schneider) 2012.
- [6] Die dynamischen Höhepunkte unterteilen natürlich so, dass der kürzere Teil nach dem Höhepunkt verbleibt.

Gedanken zu den Aufgaben der Eurythmie heute

Uzo Kempe, Berlin, 12.12.2012

Das Wesen Eurythmie feierte 2012 sein hundertjähriges Leben auf Erden. Seine Geburt hat sich mit der Geburt der Anthroposophie über viele Jahre in der geistigen Welt vorbereitet. Beide sind sehr enge Verwandte, was oft nicht so erscheint.

Als ich 1975 bei Werner Barfod im ersten Jahr begann, waren wir 23 Studenten. Heute ist jede Eurythmieschule froh, wenn sie so viele Studenten in der gesamten Schule hat.

Was ist geschehen? Womit hängt es zusammen, dass das Interesse so zurückgegangen ist?

Helmuth von Kugelgen sagte auf einer Religionslehrer Tagung zu dem starken Rückgang der Handlungen des freien christlichen Religionsunterrichtes: «Die Handlungen sind eine absterbende Sache. Dies nehme ich mit in mein Grab!»

Womit hängt es zusammen, dass die geistigen anthroposophischen Impulse abnehmen?

Zu diesem Thema hielt ich in Berlin Ende des Jahres einen Vortrag, den ich hier etwas bearbeitet an Euch, meine Kollegen, weitergeben möchte:

1. Aufgabe ist, sich mit dem erweiterten Goetheanismus ühend zu verbinden. Warum? Den Namen habt Ihr sicher alle schon einmal gehört. Was bedeutet er für die Eurythmie? Welche innere Haltung nehme ich zu mir selbst als Eurythmiegestalter ein? Wie beobachte ich mich in meiner Tätigkeit? Kann ich es schaffen mir beim Üben so zuzuschauen, dass meine Lautgestaltung von mir permanent beobachtet wird, wie ich den Laut gestalten möchte, ihn ergreife, ihn durchfühle mit meiner Empfindung und meinem Bewusstsein ihn dorthin begleitet, wohin ich oder auch mein Engel ihn haben möchte? Eurythmie gestalten ist permanente bewusste, tastende empfindungsdurchdrungene Wahrnehmung. Nichts geschieht zufällig! Der Begriff erweitert bezieht sich auf den ersten Vortrag aus «Die Welt der Sinne und des Geistes», wo Rudolf Steiner vier seelische Qualitäten beschreibt, die die Ausbildung unseres Denken begleiten sollten, weil wir sonst nicht zum Wahrhaftigen kommen können!: Staunen, Verehrung, Einheit mit den Welterscheinungen und Ergebenheit in den Weltenlauf. Zusammengefasst: Das Urteil kommt aus der Welt zu mir! Im Eurythmieschaffen geht es immer um absolute Wahrhaftigkeit im Denken Fühlen und Handeln!
2. Aufgabe: Die Eurythmie ist die «Kleine Schwester» der Anthroposophie. Wie kann jemand Eurythmie machen, ohne sich permanent oder immer wieder mit der Anthroposophie zu beschäftigen, aber nicht in Vorträge rennen, sondern im eigenen forschenden Studium.
3. Wir leben heute in einer sehr ahrimanisch geprägten Welt. Alles möchte seine Kraft durchdringen. Das muss in unserem Bewusstsein immer anwesend sein. So hat sich der menschliche Leib, sein Ätherleib, seine Seele und sein Geist verengt und verfinstert. In der Eurythmie soll «der Mensch ganz Seele werden» ist ein Ausspruch von R. Steiner. Wir haben die Aufgabe, das bei jedem einzelnen Menschen zu vollbringen. Das geht nur, wenn jeder einzelne von uns so an sich immer wieder übt, dass sein Körper ganz Seele werden kann, an allen Stellen, nicht nur in den Händen, auch in den Schultern, im Hinterkopf, im Gesäss und die nach allen Seiten hin den Körper um einen Meter überragende Seele sichtbar so stark werden kann, dass der Körper nur noch der Seele folgen kann.
4. Wir leben in einer Zeit, wo der intellektuelle Gedanke immer noch mehr zählt als alles andere, wie z.B. die Empfindung, die übersinnliche Welt, der Geist und eine Beziehung zum Real-Geistigen. Wie ist es für einen Eurythmisten möglich, ohne diesen Bezug nur einen einzigen Laut zu gestalten? Sind nicht alle Laute die irdischen Brüder von spirituell sehr hoch stehenden Wesenheiten, ohne die es keinen einzigen Laut auf der Erde geben würde?! Sind wir nicht umgeben von vielen unterschiedlichen geistigen Wesen, die wir auch

- in der Eurythmie gestalten, wie Elementarwesen, Planeten- und Tierkreiskräfte, die Christuswesenheit, Ahriman und Luzifer, der Engel und seine Brüder und Schwestern die Hierarchienwesen, die die eigentlichen geistigen Wesen der Planeten und des Tierkreises sind?
5. Hier geht es um die Wahrnehmung von sich selbst, aber auch von den Kindern vor Allem, wie weit der Eurythmist oder das Kind in seinen Körper inkarniert ist. Das ist ein Phänomen, das innerhalb der Waldorfschulen bisher wenig bekannt ist. Die Heileurythmisten, je nach Ausbildung oder nach eigener Schulung können da einiges sehen. Aber fast alle Lehrer, die oft selbst wenig inkarniert sind, haben keine Wahrnehmung davon. Beim Aufnahmegespräch in die Schule könnte das betrachtet werden. In der 2. Klassuntersuchung können Veränderungen beobachtet werden. Vor ca. 7/8 Jahren habe ich in der Waldorfschule in Kreuzberg zwei Eurythmieabende aller Berliner Waldorfschulen gesehen. Es traten ca. 200 Schüler Eurythmie gestaltend auf. Davon waren drei Mädchen bis in die Füße inkarniert. Alle anderen nicht! Das will was heissen! Geht es in der Waldorfschule mit dieser Pädagogik nicht darum, dass alle Kinder inkarnieren, d.h. sie mit ihrer Seele und Geist bis in den Körper hinein zu verbinden. Eine Hilfe für Lehrer könnte ein kleines zweistündiges Seminar sein, wo sie alle sehen lernen, wie weit sie selbst inkarniert sind. Ich habe das über 20 Jahre den zukünftigen Waldorfllehrern und Kindergärtnerinnen am Lehrerseminar in Venedig gelehrt.
 6. «Lebendig werdende Wissenschaft, lebendig werdende Kunst, lebendig werdende Religion, das ist schliesslich Erziehung, das ist schliesslich Unterricht!» R. Steiner, 7. Sept. 1919 Stuttgart zur Eröffnung der ersten Waldorfschule. Die Frage für die Eurythmisten ist, wie kann unsere Eurythmie «lebendig werdend» sein. Das heisst doch, dass kein Laut ein Feststehender ist, sondern immer in Bewegung, entstehend, lebendig werdend ist. Der lebendige Geist möchte in unserer Eurythmie leben. Was muss ich als Eurythmist dazu tun? Mich mit diesem lebendigen Geist zu verbinden, z. B. mit unserer Eurythmiemeditation als erstem Schritt. Weitere Meditationen können folgen, um sich dem lebendigen Geist zu nähern. Steiners Seelenübungen I und II beinhalten 500 Meditationen in vielen Sprachen.
 7. Wie viele Ebenen gibt es in einem Laut für einen Eurythmisten?
 - Welchem Laut möchte ich Gestalt geben?
 - In welche Richtung?
 - Wie gross?
 - Zone: Denken, Fühlen, Wollen?
 - Welche Farben? Bewegung/ Schleier/ Charakter?
 - Welcher Planet/ Tierkreiszeichen als Ansatz/ Inspiriert von dort?
 - Heileurythmie/ Pädagogisch/ Künstlerisch/ Hygienisch?
 - Ansatz > Beginn der Ausführung > Prozess der Ausführung > Ende der Ausführung > Klingen lassen > halten im Klingenlassen > lösen > Der Laut ist im Geiste immer noch da!
 - Permanente Wahrnehmung im Tun
 - Rückblick: Wie habe ich ihn ausgeführt? Bin ich der Laut geworden? Wo war er nicht ganz in Ordnung? Korrigieren und noch einmal gestalten!
 - War das Wesen des Lautes anwesend? Habe ich das Wesen Eurythmie erreicht?
 - Hat es den Laut gebildet, zusammen mit mir?
 8. R.Steiner: «Wenn wir Anthroposophisch arbeiten, muss eine übersinnliche geistige Gegenwart da sein!» Heisst es in der anthroposophischen Gemeinschaftsbildung! Bei unserer Arbeit geht es dabei um das Wesen der Anthroposophie und das Wesen der Eurythmie. Was kann ich tun, damit diese beiden Wesen anwesend sein können? Studi-

um und Leben der Anthroposophie, Meditation, Kontakte pflegen: zu meinem Engel, zur Christuswesenheit, zu Christian Rosenkreuz durch die Rosenkreuzmeditation, zu den Verstorbenen und Studium und Forschung zur Eurythmie. Das Leben so einrichten, dass dieses möglich ist! Frage(etwas scherzhaft): Warum ist eine Bühne so hoch? Damit die eurythmischen Geister und die Imaginäre Gruppe genug Platz haben!

9. Eurythmiemeditation: Wenn Du sie fragend meditierst, wirst Du über ihre Gestaltung und den Inhalt ihrer Worte viele Antworten erhalten. Beobachte Dich selbst, wie Du diese Worte als Qualitäten in Dir lebendig werden lassen kannst!? Im Sinne des erweiterten Goetheanismus. Irgendwann beginnen sie zu Dir zu sprechen und erzählen Dir ihre Geheimnisse.
10. Wie kannst Du in eigener Forschung, ohne dass Du regelmässig zu Fortbildungen gehst, für Dich die Eurythmie in einzelnen Elementen erforschen? Das Thema entsteht in Deiner Arbeit! Schau Dir selbst zu, wo Du auf Widerstände stösst, oder was Dich besonders interessiert! Dort beginnt Deine Forschung. Wenn Du das einige Jahre tust, wirst Du selbst in Deiner Eurythmie weiterkommen und helfen, das Wesen Eurythmie in seiner Weiterentwicklung zu unterstützen. Wenn Du möchtest, kannst Du jetzt Seminare geben zu dem Erforschten. Wenn Du Fragen dazu hast, kannst Du Dich an Deine Kollegen oder auch an mich wenden. Die Eurythmietagungen können ein Thema ein Jahr zuvor bekannt geben. Jeder kann ein Jahr lang daran forschend arbeiten. Auf der Tagung lehrt nicht einer, der eine Zeit sich darauf vorbereitet hat, sondern es findet ein Austausch statt in kleinen Gruppen über die Forschungsergebnisse zu denen jeder in seiner Arbeit gekommen ist. Alle geben-Alle nehmen.
11. Das Ziel unserer inneren forschenden Arbeit ist, das ich als Eurythmist mein Instrument dorthin gehend sensibilisiert habe, dass durch die Übung «Licht strömt aufwärts und Schwere lastet abwärts» ich das Licht spüre, das aufwärts strömt. Dass aber durch diese meine innere Aktivität nach Oben, auch von dort eine Antwort meines Engels zu mir in meinen Kopf, Kehlkopf und Herz strömt und ich das erlebend empfangen kann! So gibt es eine Bewegung von mir nach Oben und eine Antwort von meinem Engel nach unten, ein Atem. Ein ähnlicher Atem findet nach Unten im «Schwere lastet abwärts» statt. Die Antwort dort kommt aus der Erde in meine Füße und Beine, nämlich eine Leichte, die gleichzeitig zur Schwere einen Bewegungsimpuls von unten nach Oben erlebend entstehen lässt. Ein dritter Atem geschieht, wenn ich mich nach Vorne, Oben, Mitte, Unten mit meiner Intension richte, kommt mir eine Antwort aus der Welt entgegen. So dass wir in alle drei Richtungen, Unten, Oben, Vorne, Hinten eine intensionale Hinbewegung und eine aus der uns umgebenden Welt haben. Konkreter wird das von Oben der Engel, von unten die Christuswesenheit und von Vorne das Menschheitswesen und alle seine Mitbewohner, Tier-, Pflanzen- und Steinwesen, die sich offenbaren.
12. Liebe Kollegen, seht diese meine Gedanken bitte nicht als Kritik, sondern als Anregung, eine Hilfe, um innerlich vielleicht an einem neuen Ansatz arbeiten zu können, um dieses wunderbare Wesen Eurythmie in seiner Weiterentwicklung in die Zukunft zu begleiten. Es möchte leben, wie Du und ich und nicht sterben, nur weil wir als Vertreter dieses Wesens auf Erden die spirituellen Qualitäten, die der Inhalt unserer Arbeit sind, vielleicht etwas vernachlässigt haben!

Ich spreche kaum über die Toneurythmie, weil ich als Heileurythmist fast nur mit den Lauten arbeite. Ich wünsche Euch viel Zeit und Kraft bei dieser Arbeit. Wenn Ihr Fragen oder Anregungen dazu habt, freue ich mich riesig über jeden konstruktiven Beitrag.

Mit den besten Wünschen von Uzo Kempe aus Berlin Mitte.

Weitere «geheime Eurythmie»?

Alan Stott, UK–Stourbridge

«Mit dem Denken kommen wir nur bis zur Hälfte des Weges.... Um die ganze Wahrheit zu erfahren müssen wir auch tätig sein: und derjenige allein ist tätig, der etwas erschafft – und dies kann niemand erreichen, der der Natur entfremdet ist. Erkenne Dich selbst in der Natur, um die Natur in Dir zu erkennen» (Samuel Taylor Coleridge. Correspondence. Blackwoods Magazine. Oktober 1821).

Ein jeder Mensch ist mit Entwicklung irgendwie beschäftigt. Manches entwickelt sich schneller als erwartet; es ist nicht immer leicht, auf dem Laufenden zu bleiben. Scheinen wir nicht alle unter einer Weltuntergangsstimmung zu leiden, trotz aller Satire und Humor darüber? Aber wirft nicht starkes Licht einen stärkeren Schatten? Es wurde behauptet von Emil Bock, der sich gründlich mit Rudolf Steiners Leben und Werken beschäftigt hatte, [1] dass die Offenbarung der Anthroposophie als welthistorische Tatsache – vor allem durch einen so herausragenden Geistesforscher wie Rudolf Steiner – eine Reaktion in dem kollektiven Unterbewusstsein der Menschen hervorrief, was zu den nachfolgenden politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen in Europa führte. Die Diktatoren des zwanzigsten Jahrhunderts, die massive Zerstörung verursachten, sind bekannte Namen in der ganzen Welt, während der Geistesforscher, der ihnen voranging und der im Sinne der Zusammenarbeit hochpotenzierte Samen der Erneuerung säte, zunächst Aufsehen erregte, bald aber von der grossen Welt ignoriert wurde. Die Arbeit, welche er begann, geht, wie wir wissen, weiter. Können wir aber mit «einer ausreichenden Zahl», welche die Fackeln eines Kultureinflusses in der heutigen Zeit tragen, rechnen?

Wird der fromme Wunsch, eine naive Einstellung gegenüber den heutigen Herausforderungen weiter zu pflegen, überleben? Alles muss heutzutage überprüft und kontrolliert werden. Diese Entwicklung kann auch begrüsst werden – selbst wenn ein ständiges Reflektieren, z. B. unseres Unterrichtens, sich anfühlen kann wie das tägliche Herausziehen der Pflänzchen, um die Wurzeln zu untersuchen. Reflexion und Kontrolle ist willkommen, tun wir dies nicht schon sowieso? Es ist trotzdem immer noch wahr, was der Dichter Alexander Pope behauptet: «Ein wenig Wissen ist eine gefährliche Sache.» Eine Kampagne (den eine solche ist es), die auf oberflächlich plausiblen, doch hintergründig extrem fraglichen Prämissen beruht, ist im Gange gegen dasjenige, für was Steiner stand: *Freiheit in der Forschung*. Die Lobby der Arzneimittelfirmen hetzt gegen die Homöopathie; Regierungen verbieten viele Heilmittel. Der Kampf um die organische und biologisch-dynamische Landwirtschaft geht weiter. Nun muss grundlegende Ehrlichkeit sich gegen Lüge, Einschüchterung und Gier zur Wehr setzen. Und dies nicht zum ersten Mal.

In Grossbritannien läuft eine heftige aktuelle Kampagne gegen die Waldorfschulen, inklusive der Anthroposophie, um diese zu diskreditieren. Angefacht von der Sorge um die öffentlichen Gelder, greift sie die Grundidee an. Anthroposophie selbst wird als eine seltsame spirituelle Bewegung von Woll-Unterhemden-tragenden Vegetariern dargestellt. In einem BBC-Interview heisst es, Waldorflehrer gäben an, nicht Anthroposophie zu lehren, aber einige gäben an, «an Karma zu glauben» und, noch schlimmer, sie würden einem Guru folgen, der «ein Rassist war». Die Kampagne in den Medien ist voll von Unwahrheiten und partieller Voreingenommenheit, sie kät viele alte Vorurteile wider. Selbst wenn wir es den Journalisten nachsehen, dass ihnen spirituelle Traditionen leider unbekannt sind, sind diese Behauptungen unhaltbar. Vor hundertfünfzig Jahren bat Blakes Rezensent den geneigten Leser, den armen, verrückten Maler zu bemitleiden. 150 Jahre zuvor hatte der Pastor Richter (die ultimative Auto-

rität der Kirche in Görlitz) Jakob Böhme aus der Stadt verbannt, indem er ihn von der Kanzel anprangerte, und behauptete, Böhme wäre sowohl ein widerlicher Ketzer als auch ein betrunkenener Schnapsäufner. Dies ist die übliche Behandlung für Propheten in ihrer eigenen Zeit.

Ein Durchgang?

Die brennende Frage – «Was kann ich tun?» – kann Antworten erhalten. Eine direkte Debatte mag nicht immer zu einer Verbesserung der Situation führen. Es gibt Anzeichen dafür, dass einige, die es betrifft, eine Bestandsaufnahme ihrer selbst durchführen, ihre Schwächen und Stärken anerkennen und damit beginnen, etwas dagegen zu tun. In der Eurythmie-Welt führen Kurse jetzt zu öffentlich anerkannten Qualifikationen. Bleibt jedoch die Frage bezüglich einer übermässigen Intellektualisierung dieser Tätigkeit relevant? Weder Anthroposophie noch Eurythmie sind «bodies of knowledge», oder Wissensgut. Beide sind Methoden – in Coleridges Sicht sollten wir «makers», Hersteller, Schöpfer sein. Es wird gesagt, dass das moderne Wort «poet – Dichter», beide Bedeutungen enthält – «Hersteller» und «Visionär». Für die Praxis hiesse das: bemühen wir uns auch, den gewohnheitsmässigen Gebrauch von anthroposophischer Terminologie zu überwinden? Entscheidend ist, dass ein solches «Erschaffen/ Schöpfen» dringend notwendig ist, wenn es darum geht, spirituelle Einsichten in effektiver Sprache auszudrücken, z. B. im Interview vor der Kamera.

Im Folgenden vertrete ich die allgemein akzeptierte Ansicht, dass, während Künstler für ihre Zeitgenossen komponieren und malen, sie zur gleichen Zeit ihre Vorgänger im Bewusstsein haben. Ich nehme auch ernst, dass der junge Steiner, im Zusammenhang mit musikalischer Komposition, behauptet: «Im Komponieren dienen die Gesetze der Kompositionslehre dem Leben, der realen Wirklichkeit... Alle wirklichen Philosophen waren *Begriffskünstler*.» [2] Ich nehme an, dass Steiner wirklich getan hat, was er sagte. Durch die Verknüpfung mit den bedeutendsten Denkern seiner zentraleuropäischen Kultur erhob er Philosophie zu Anthroposophie als musikalisch-poetischen, nicht nur wissenschaftlichen, Akt. Steiners «Geisteswissenschaft» ist eine künstlerische Wissenschaft, eine wissenschaftliche Kunst, das heisst, ein schöpferischer Weg, der Leben und Studium in Einklang bringt und erforscht, «was ist». Des Wissenschaftlers Ahnung und des Künstlers Technik werden vermählt mit des Künstlers Ahnung und des Wissenschaftlers Technik. [2] Mit Bezug auf die heutige Situation erwähne ich herausragende Vorgänger, und meine, dass ausübende Künstler auch «Freunde da draussen» in ähnlichen Bestrebungen und Leistungen finden können.

Geistige Freiheit

Steiner selbst sah die Situation voraus. Er meinte «der einzige Weg» nach vorn ist, ein lebendiges Denken zu erreichen, für welches er zum grössten Teil seinen eigenen Weg in der *Philosophie der Freiheit* aufzeigt. Allen Jargon vermeidend, versuchte er, bei seinen Lesern geistige Freiheit zu wecken. Später gab er zu, dass sie von dem Christus-Impuls – ein Ausdruck, der über den Glauben hinaus deutet – abhängt. Das sicherlich verlangt eine Zentrierung. Natürlich empfiehlt Steiner deshalb für Eurythmie-Studierende diesen Text zusammen mit Schillers «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen» (1794). Schillers Werk wird von Steiner wiederholt für die Pädagogik empfohlen. Beide Bücher neigen jedoch dazu, auf dem Bücherregal zu bleiben. Warum? Weil sie «schwierig», eher für «Intellektuelle» sind, nicht für mich?

Nun, keiner der beiden Texte ist überlang, doch es ist wahr, in beiden wendet sich der Autor an eine gebildete Leserschaft. Allerdings ist die vorherrschende Haltung des Beiseite-Schiebens, um es gelinde auszudrücken, nicht ausreichend. Diese «philosophischen» Texte erhe-

ben keinen Anspruch auf akademische Philosophie, aber sie sind künstlerische Meisterwerke. Ihre Form ist spezifisch, kein Satz zu viel noch zu wenig. Sicherlich kann Schillers Sprache von modernen Lesern als «literarisch» erlebt werden. Wir sind mehr an einen einfacheren journalistischen Stil gewöhnt. Ist es nur eine Frage der Leseeschwindigkeit? Leser heute sind daran gewöhnt, jeden Satz bei der ersten Lesung zu verstehen, da muss tatsächlich ein Schritt zurück gemacht werden. Aber wenn man in den musikalischen Fluss des Schriftstellers taucht, dann werden die Dinge mit dem wiederholten Lesen klarer. Der Schlüssel hierzu ist es, die gleiche Dynamik beim Lesen zu erreichen, welche man braucht, um ein Yo-yo im Spiel zu halten – ständige Aufmerksamkeit auf die Bewegung zwischen den Polen. So erstellt sich der mittlere Bereich. Wie der mittlere Mensch zwischen denn Polen Denken und Wollen sich das Fühlen entwickelt, so wie auch die Gegenwart zwischen Vergangenheit und Zukunft entsteht – wird es praktisch geübt im dreiteiligen Schreiten und «die Melodie im einzelnen Ton, ... zwischen Erinnerung und Erwartung» – so entsteht der künstlerisch-menschliche Bereiche. Die künstlerische Form zu kennen, ist für das Verständnis hilfreich. An anderer Stelle (RB 44, 45, 51, 55, 56) habe ich gezeigt, wie Steiner durch seine gesamten schriftlichen Arbeiten seinem eigenen Ratschlag treu bleibt. Er verwendet den Chiasmus. Die Form selbst entsteht aus dem Verständnis – sie ist ein integraler Bestandteil, und unabhängig davon nicht denkbar.

Schiller weist darauf hin, dass wir zwischen dem rationalen und dem instinktiven Pole leben. Um heil zu bleiben, müssen wir Beide zusammenbringen, um einen dritten, mittleren Bereich zu erschaffen. Schiller nennt dies das freie Reich des Künstlers. Alles menschliche Leben, schliesst er, muss zunehmend künstlerisch werden. Goethe antwortete darauf mit seinem «*Märchen: Die grüne Schlange und die schöne Lilie*» (1795). Goethe entwickelt Schillers scheinbar simple dreifache Gliederung zu mehreren Aspekten. Es gibt achtzehn Charaktere/ Personen in dieser Geschichte, welche den Weg zur integrierten Persönlichkeit schildert. Es ist bekannt, dass sich Goethes alchemistische Geschichte in Steiners Mysterien-Dramen verwandelte. Sogleich kam auch der Wunsch auf, ein angemessenes Gebäude für diese Dramen zu bauen. Künstlerisches Schaffen führte während der Kriegszeit zur Zusammenarbeit von Menschen aus beinahe allen europäischen Ländern an dem Bau des Goetheanum, einem «Haus des Wortes».

Ob Eurythmisten die von Steiner empfohlenen Werke studieren oder nicht, sie sind doch immer aufgefordert, zu wissen, was sie tun und warum, und sollten es auch artikulieren können. Beklagen sich manche Eurythmisten über mangelnde Unterstützung, auch von den Kollegen in Waldorfschulen? Schon zu seiner Zeit antwortete Steiner: seien Sie begeistert für Ihr Fach! Aber genügt das heute? Nebenbei sei allerdings bemerkt, dass Menschen, die sich für eine Politik, ein Manifest oder eine Theorie begeistern, sich in der Welt der Parteipolitik finden. Diese kann zugegebenermassen in den politischen Aspekt der akademischen Welt und der darstellenden Kunst hinüberfließen. Das Wichtigste für Künstler ist, ihre Kunst zu leben, und auch zu ihrer unmittelbaren Umgebung in Bezug zu stehen.

Steiner drückt es klar aus: «Das sind schlechte Künstler, geradeso wie schlechte Wissenschaftler, die mit Spott und Hohn auf den Materialismus herabsehen... Es kommt darauf an, dass wir den Willen besitzen, in diese materielle Welt auch geistig wirklich einzudringen.» [3] Diejenigen, die für das Künstlerische und Menschliche im Leben stehen, müssen selbst künstlerisch und wahrhaft menschlich sein. Integrierte Persönlichkeiten, die also ganz als Mensch dastehen, leuchten, und dasjenige, was leuchtet, ist grösser als sie selber. Es fällt nicht schwer, Beispiele zu nennen. Das Leben war alles andere als leicht für sie. Aber wie sieht die Erfahrung derer aus, die sich der «Kunst», und in der Tat allem «Spirituellen» widersetzen? Sie sehen diese nur als Unterhaltung an, als «Luxusartikel», als «Zeit- und Geld-Verschwendung», auch als «Opium des Volkes», welche Ablenkungen von der «wirklichen» Welt des Kommerz

und der Notwendigkeit der «Absicherung» darstellen. In der Pädagogik legt man das Hauptgewicht auf die Hauptfächer Lesen, Schreiben und Rechnen. Doch veröffentlichte Forschungen zeigen, dass Kunstausübende enorme Vorteile, zum Beispiel durch das Erlernen eines Musikinstruments, gerade für ihre akademischen Fähigkeiten haben. Aber das wird von einer kurzichtigen Politik ignoriert. Wirkt nicht das Ausüben von Kunst und Religion politisch subversiv, wenn es eine zulässige Stammtischgesprächsebene überschreitet und zur «stillen Revolution» führt?

Jüngste Entwicklungen: Musik

Auch angesichts der Brot-und-Spiel-Taktik heutiger Massenmedien – die die Aufmerksamkeit von den Dingen, die wirklich falsch sind, ablenkt –, gibt es viele moderne Errungenschaften, welche willkommen sind. Das Medium Rosemary Brown z. B. nahm ihre «Inspiration» aus dem Jenseits ernst, auch wenn die daraus resultierenden musikalischen Kompositionen von unterschiedlicher Qualität und umstritten sind. Auf einer konventionelleren Basis erstreckt sich kreative Arbeit sogar auf die unfertigen Werke der alten Meister. Welchen Abschluss von Mozarts *Requiem* bevorzugen Sie? Ist die charmante (jetzt überarbeitete) *Sinfonia Concertante* für Bläser (K. 279b) ein authentisches Werk? Bachs *Lukas-* und *Markus-Passion* wurden beide wieder zusammengesetzt. Schuberts unvollständige *Klaviersonaten* wurden abgeschlossen, wie auch seine *Achte Symphonie*, die «*Unvollendete*», seine *Siebte* und *Zehnte* wurden orchestriert; eine Aufführungsversion des ersten Satzes der *Zehnten Symphonie* Beethovens ist erschienen; Bruckners *Neunte Symphonie* wurde überzeugend abgeschlossen, sowie Mahlers *Zehnte* und Elgars *Dritte* die Ergebnisse sind zumindest beeindruckend.

Um eine Urtext-Ausgabe zu produzieren, vertiefen sich Musikwissenschaftler in Handschriften und Partituren. Wenn dieser Prozess weiter geführt wird, basierend auf den unvollständigen Skizzen, wird nach «Realisierung» und «Vollendung» gesucht (u. a. Deryck Cooke, Martin Tirimo, Brian Newbould, Barry Cooper, Anthony Payne). Diese Gaben – freilich, ohne Hingabe produziert Technik nur Persiflage – diese Gaben müssen erfahren werden, bevor wir das Urteil fällen: «Nicht echt!» Mir geht es hier darum, dass es *heute* begabte und hingebungs-volle Komponisten und Musikwissenschaftler gibt, die sich der Aufgabe gewachsen fühlen, den Abschluss eines kreativen Prozesses der anerkannten Meister herbeizuführen und zu vollenden.

Künstlerisches Schaffen kann durch das Verständnis der tiefen «offenen Geheimnisse» bereichert werden, welche *Bach* auf der Suche nach der Schöpfungsquelle in seine instrumentalen Zyklen mit einbezog. Diese Geheimnisse werden durch ein vertieftes Studium der Handschriften entschlüsselt. In jedem Zyklus ist eine verschlüsselte komplette Geschichte oder ein umfassendes «Modell des Universums» zu finden, zusammen mit einer persönlichen, hingebungsvollen und künstlerischen Antwort (Hertha Kluge-Kahn, 1986. Helga Thoenne, 1998/2003/05/08). *Chopin*, so habe ich an anderer Stelle schon gezeigt, war der erste grosse Komponist, der in einer ähnlichen Geste des «Umwendens» zur Schöpfungsquelle das musikalische System selbst, den Quintenzirkel feierte (Beethovens «Zwei Präludien», Op. 39, bleibt nur eine Übung). Mit einfachen musikalischen Elementen, einschliesslich der Entwicklung der Notenwerte B A C H, unternimmt Chopin eine umfassende spirituelle Reise, bei der gleichzeitig eine Hommage an Bach hindurchklingt. Bach ging in einer anderen Reihenfolge zweimal chromatisch durch die Tonarten – *Das Wohltemperierte Klavier*, Band I, mag eine Sammlung sein; *WTK* Band II ist sicherlich ein Zyklus. Chopins Ergebnis ist sein Zyklus von *24 Präludien*, Op. 28, der in dieser Hinsicht bisher nicht ausreichend anerkannt ist (RB 38, 39). Musik, könnte man sagen, erzielt selbst einen neuen Schritt hin zu einem Selbst-Bewusstsein, was die Essenz der Meditation ist, die Steiner für die Musiker gegeben hat, [4] und die

auch von gewissenhaften Eurythmisten übernommen wird, indem sie die Skalen üben. (In der Lauteurythmie wird das Alphabet im Detail untersucht, doch die musikalischen Winkel-Gesten sind weniger erforscht – warum diese Vernachlässigung? Siehe RB 36, 37, 39, 40.) Für die Meditation gab Steiner kosmische Tierkreis-Namen für die zwölf Tonorte des *Quintenzirkels*. Künstlerisches Schaffen gehörte schon immer zu den hauptsächlichsten Mitteln und Wegen, um geistige Ordnung zu bezeugen, und zwar durch die Tat der Umwandlung, welche, sobald sie von Individuen anerkannt wird, die Basis für eine zukünftige Entwicklung bildet. An diesem Punkt aber entfallen die formalen Kategorien «geistig» und «weltlich». Diese Begriffe werden überflüssig, wie auch das, was einst «esoterisch» – oder versteckt – war, jetzt ans Tageslicht kommt.

Kluge-Kahn gibt unanfechtbare Gründe dafür, dass Bach einen Höhepunkt mit einem geplanten letzten Stück zu seiner unvollendete «Kunst der Fuge» im Sinn hatte. Das endgültige Thema wäre das ursprüngliche Moll-Thema, nach Dur umgedreht, geworden, am Anfang des Chorales «Wie schön leuchtet der Morgenstern». Da nun ein «versteckter» Zusammenhang an die Apokalypse enthüllt wurde, entsteht die Frage, ob ein Komponist versuchen wird, eines Tages dort, wo Bach aufgehört hat, das ganze Werk zu vervollständigen? Selbst mit dem Neuen Testament regen die Rätsel des fehlenden Endes des Markus-Evangeliums (es bricht plötzlich ab nach 16:8) viele Diskussionen an. Aus sprachlichen und anderen Gründen schlägt Christoph Rau (2004) vor, der Inhalt des originalen Endes wäre eine Erscheinung Christi in Galiläa gewesen. In seinen brillanten Vorträgen über die kreative Bildersprache deutete Austin Farrer in «The Glass of Vision» (1948), bereits darauf, dass die poetische Sprache schon eine Auferstehungserscheinung in Galiläa verlangt. Farrer erklärt zusammenfassend (148): «Inspiration steht nicht nur zwischen Poesie und Metaphysik, sie kommuniziert aktiv mit Beiden.»

Jüngste Entwicklungen: Shakespeare

Künstler sind auch immer mit der Erforschung des kreativen, persönlichen Prozesses befasst. Es bedurfte eines Dichter, eines Schöpfers – das heisst, eines Profis – wie Ted Hughes, um Shakespeares Inspiration zu entdecken. [5] Shakespeare, auch bekannt als «der Barde», *der* Dichter, ist (wir erinnern uns) der erste Autor, den Steiner im Lauteurythmiekurs erwähnt. [6] Die Inspiration, welche die Muse des Dramatikers befreite, war, wie Hughes zeigte, nicht eine Agenda, sondern der Mythos von Venus und Adonis, welcher das Thema des Autors wurde. Die zwei ersten und einzigen offiziellen Publikationen (seinerzeit Bestseller) sind die zwei Gedichte «Venus und Adonis» und ihre säkulare Inversion «Die geschändete Lukretia». Angefangen von den «Problem-Komödien» von ca. 1598, über die grossen Tragödien bis hin zum letzten Drama «Der Sturm» verfolgt Hughes den Mythos als «das tragische Muster». Der usurpierte Herzog von Mailand, Prospero, vergibt seinen Feinden – aber im Text gibt es keinen Hinweis auf die Reaktion des Usurpators, seines Bruders Antonio. Endet das Drama in einem offenen Zustand, ohne Garantie?

Die «Shakespeare-Urheberschaftfrage» ist wichtig, weit mehr als ein Austausch von Namen, denn schliesslich erhöht das Wissen über das Leben des Künstlern immer die Wertschätzung für seine Arbeit. Die «biographische Ketzerei» – dass ein Kunstwerk durch persönliche Anekdoten erklärt sei – sollte jedoch vermieden werden. Also vermeiden wir die einfache Ebene, um tiefer hinein zu schauen. Das Auffinden des wahren Autors zeigt zwei Dinge: der Barde wachte auf, als er entdeckte, dass er den Mythos *lebte*. Von diesem Moment an zeigte er übermenschliche Kraft gegen unglaubliche Widerstände – machtpolitische Hintergründe tun sich auf und des Bardens kreative Antwort darauf. Hier sehen wir das Problem unserer Zeit in einem Leben konzentriert: in dem Leben des Bardens selbst, in dem goldenen elisabethanischen Zeitalter, das auch imperialistische Pläne schmiedete.

Passend für die politischen Sieger, welche die Geschichte des Landes geschrieben haben, wurde unsere Aufmerksamkeit auf den Schauspieler William im grünen unschuldigen Herzen von «Merrie Old England» abgelenkt. Aber die eigentliche Geschichte vom Ende des Tudorregimes, weit entfernt von «merry» (fröhlich), wurde detailliert in den «*Shakespeares Sonnets*» (1609) aufgezeichnet. Dieses Werk wurde schnell unterdrückt, aber wie durch ein Wunder überlebten die wenigen Kopien versteckt in entfernten privaten Bibliotheken auf dem Lande. Diese Poesie von permanentem Wert, weil mit Herzblut geschrieben, wurde erst jetzt nach 400 Jahren überzeugend entschlüsselt. [7] Kunst «geknebelt durch die Obrigkeit» (Sonett 66) gewinnt einen spirituellen Sieg, und hinterlässt unter anderem neue Kriterien für den Begriff «Würdigung».

Rudolf Steiners Hilfe – Unter der Oberfläche

Im Gespräch mit den Eurythmisten erwähnt Steiner, dass Shakespeare mehrere tausend Worte während der Entstehungsphase der englischen Sprache prägte. Es wurde darauf hingewiesen, dass er zur gleichen Zeit die moderne Literatur gründete. Neueste Forschungsergebnisse bestätigen nun, dass der Barde allein sein vereiteltes Schicksal verwandelte – dies ist in verwandelter Form in dem Drama dargestellt, in Prinz Hamlet selber, der als Mann des Theaters für die reisenden Schauspieler schreibt und die Proben leitet. Der Barde verwandelt sein Schicksal in menschlich-göttliche dramatische Kunst. Er schreibt zunächst für Elizabeth – die Rede ist von einer «Schlinge, / In die» die *Königin* ihr «Gewissen bringe» – und jetzt erreichen seine Werke Millionen von Menschen, wobei die die Spätwerke die Verkündigung *des Weges jenseits der Tragödie* zeigen.

Steiner, auf *das* Problem unserer Zeit blickend, zeigt das Schicksal auserwählter Persönlichkeiten zu Beginn der Neuzeit und bietet damit stärkste Hilfe an. Indem er betont, dass Künstler immer näher an die Wahrheit des menschlichen Lebens kommen, nimmt er eine historische Figur, die von Homer beschrieben wird zum Beispiel. Hektor, «einer der hauptsächlichen trojanischen Heerführer», so Steiner [8] vor 100 Jahren, wurde als ein edler Prinz wiedergeboren, als «Shakespeares Hamlet». «*Die wirkliche Gestalt, die dem zugrunde liegt, was Shakespeare als Hamlet gestaltet hat, ist Hektor,*» sagt Steiner – *nicht*, wie normalerweise gelesen wird, der dänische Häuptling, der seine nordische Rache ausübt und so anders ist als «der Zweifler, der Skeptiker Hamlet». Amleth, der im zwölften Jahrhundert lebte, hat nur die grundlegende Legende geliefert, deren Ende der Dramatiker mit Absicht wesentlich verändert hat.

Machen wir uns klar, was «das geisteswissenschaftliche Resultat» wirklich bedeutet. In seinem Vortrag enthüllt Steiner die allertiefsten Zusammenhänge überhaupt, die Auswirkungen des Mysteriums von Golgatha auf eine bestimmte Persönlichkeit, die eine «der hauptsächlichen trojanischen Heerführer... mit umfassender Menschlichkeit» war. Prinz Hamlet konnte sein Schicksal als König *zu Beginn der Neuzeit* nicht erfüllen. Eine sorgfältige Lektüre des gesamten Vortrags zeigt, dass Steiner hier den Charakter offenbart, den er «Shakespeares Hamlet» nennt, als Selbstportrait des Dramatikers, wie viele es unabhängig von ihm auch gefühlt haben. Der Heide Amleth – Steiner nennt seinen Namen nicht – verschwindet aus dem Blickfeld. Viele Kritiker meinen auch, dass die Personen im Spiel echten Menschen entsprechen, die im Mittelpunkt der Regierung im elisabethanischen England involviert waren. Die «Oxfordianer» [9] sehen weitere Details aus dem Werdegang von Edward de Vere als Belege dafür, dass er der Barde war. Dies wurde zuerst von J. Thomas Looney entdeckt und im Jahr 1920 veröffentlicht. De Vere wird heute als Elizabeths erster Sohn angesehen.

Elizabeth, «die jungfräuliche Königin», hat ihren Nachfolger nie genannt, und daraus erwuchs das Problem des Zeitalters. Angesichts der erdrückenden Machtpolitik und inzestu-

öser Familienprobleme (nicht für Zartbesaitete) kann jetzt die moralische Errungenschaft des Lebens des dramatischen Dichters gesehen werden, die es zweifellos ist. *Der Barde verwandelt die Liebe zur Macht in die Macht der bedingungslosen Liebe*. Hier können die englischsprachigen Menschen überall ihre eigene Caspar-Hauser-Geschichte erkennen. Im Falle des Bardens, von Ben Jonson «the Spirit of the age – der Geist der Zeit» genannt, wird uns der Shakespeare-Kanon hinterlassen, das heisst, der Nachwelt im Zeitalter der Bewusstseinsseele, die dauerhafte Wahrheiten sucht. So weit er uns auch voraus ist, wird der Barde so doch unser Zeitgenosse, der Souverän aller Benutzer dieser Sprache. Sogar die Übersetzungen gehören dazu. Die Probleme des Königtums – das Thema aller Stücke mit Ausnahme der «Lustigen Witwe» – sind immer noch aktuell. Die Probleme sind jedoch jetzt weltumspannend; besonders deutlich wurde dies nach der Auflösung des britischen Empire. Alle Kriege sind Bürgerkriege, ausser für diejenigen, für die das Wort «Menschheit» ein leerer Begriff ist. Für den Barden hat Königtum mit Selbst-Beherrschung zu tun. Der sterbende Hamlet bittet Horatio: «... atme in dieser herben Welt mit Mühe, / Um mein Geschick zu melden». Der Dramatiker spricht die Nachwelt an, mit der Bitte, *seinen* letzten Wunsch zu erfüllen. Damals (1912) konnte sich Steiner nicht direkter ausdrücken, weil die irdischen Details eine politisch heisse Sache sind. Aber er betonte und nannte die ständige Quelle der Erneuerung, welche das Leben und die Werke des Bardens inspirierten. Mit Roland Emmerichs neuem Film «Anonymous» ist trotz seiner Erfolge ein solcher Einblick kaum zu erwarten. Die Offenbarung des Geistesforschers, meine ich, könnte eine alles-durchdringende Hilfe sein für diejenigen, die im 21. Jahrhundert nach einer wirklich menschlichen Kultur streben – die auf dem Errichten eines Königtums in ihrer Seele gegründet ist (RB 47, und *Das Goetheanum*. 28. Januar 2012. 4-6).

Karmische Forschung – Karma ist einfach ein Fremdwort für «Schicksal» – wird nicht betrieben, um Neugierde zu befriedigen. Sie will zur Klärung der tieferen Zusammenhänge und Fragen beitragen, vor denen wir heute stehen. «Ich glaube nicht an Astrologie», sagte einst der Schriftsteller Arthur C. Clarke; «Ich bin ein Schütze, und wir sind sehr skeptisch.» Nun ja. Nach fünfzehn Jahren Forschung veröffentlichte Frank Berger [10] mutig eine Studie über die karmische Situation von u. a. Bruckner, Mahler und Schönberg. «Wiederholte Beziehungen», jedoch mit enormen Veränderungen, finden statt. Wie auch immer wir die vorgeschlagene Verbindung zu den genannten römischen Kaisern aus dem ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung betrachten, der Einfluss, den diese Männer ausübten, und noch immer über einen wesentlichen Teil der Menschheit ausüben, war enorm. Die wichtigsten Wandlungen in diesen Leben, nach Berger, sind die Wandlungen von militärischen Aktivisten zu Musikern. Karma-Studien sind natürlich nicht «unser» oder sonst jemandes ausschliessliches Eigentum. Seit einigen Jahren (um nur einige Entwicklungen als reine Phänomene zu nennen) werden Erinnerungen und Phänomene der möglichen Wiedergeburt von Dr. Ian Stevenson und Kollegen in der Universität von Virginia erforscht. Jim Tucker [11] untersucht die Erinnerungen an frühere Leben von Kindern aus der ganzen Welt. Erinnerungen kleiner Kinder, das Wiedererkennen von Orten und Personen, und die Bedeutung von Muttermalen werden diskutiert. Auch entspricht es nicht einer offenen wissenschaftlichen Haltung, die dokumentierten Heilungen [12] durch die psychisch begabte Joan Grant und den Psychiater Denys Kelsey kurzerhand wegzuerklären. Für ihre vielen Patienten erwies sich die konventionelle Medizin als wirkungslos.

Das Thema des menschlichen Schicksals kann von verantwortungsbewussten Pädagogen nicht beiseite geschoben werden. Konkretes Denken ist von Nöten, das heisst, sich tief mit dem tatsächlichen menschlichen Leben zu beschäftigen, mit den führenden Persönlichkeiten der Welt und damit, wie das auch den Jugendlichen und jungen Menschen, die wir unter-

richten, in ihrem Ringen helfen kann. Nachdem ich hier einige karmische Forschungen über einige der weltweit führenden Künstler zitiert habe, könnten wir beginnen, eine Antwort auf die eingangs erwähnten Vorwürfe im BBC Interview zu geben. Die Interviewer, welche die Waldorf-Bewegung diskreditieren wollen, beschuldigen Lehrer, Anthroposophie zu lehren. «Der Glaube» an Karma (etwas Irrationales), so wird behauptet, sei gleichzusetzen mit dem «Lehren der Anthroposophie» (etwas Merkwürdigem, Fraglichem).

Die praxisbezogene Idee der Wiederverkörperung wird vermutlich von der Mehrheit der Menschheit anerkannt. Die Anthologie *Reincarnation in World Thought* [13] ist lesenswert. Nehmen wir den Begriff «Karma». Dieses Wort stammt aus heiliger Tradition, wie alles Kulturelle *einschliesslich der Erziehung*. Die Träger der Tradition waren die einzigen Gesetzgeber in der Vergangenheit. «Karma» erklärt das Gewebe unseres Lebens: *unsere Handlungen haben Konsequenzen*. Dieses Gesetz ist eine praktische Tatsache, nicht ein Glaube. Kinder bestehen regelmässig darauf: «Das ist nicht fair!» Diese Werte, die tiefer sind als die offensichtlich kulturell erworbenen, wie der Sinn für Gerechtigkeit, können Erwachsene daran erinnern, dass das Gesetz der Folgen – genannt «Karma» von Millionen von Menschen – praxisbezogen ist. Kinder erwarten von Erwachsenen, dass diese Gerechtigkeit respektieren und verwalten. Obwohl spirituelle Werte in ihnen leben, müssen Kinder und Jugendliche über die ganze Welt hin lernen, über ihre kleinlichen Ansichten hinauszuwachsen und das Eigentum und die Bedürfnisse anderer zu respektieren. Mit dem Prinzip der *passenden* Bestrafung für ein Vergehen nimmt ein Lehrer die Herausforderung an, das Wachstum, das heisst, die ethische Entwicklung der Schüler zu fördern. Diese Ansicht, dass es Präzedenzfälle gibt, dass Vorfälle aus sich heraus beurteilt werden können, dass opferorientierte Justiz das Leben als eine Gelegenheit ansieht, sich zu ändern, indem ich meine Verantwortung erkenne, ist ein künstlerisches Konzept der sich entwickelnden Bewusstseinsseele. Dies ist der Blickrichtung derjenigen diametral entgegengesetzt, die für all Fälle gleichermassen auf der Ausübung des römischen Rechtes bestehen. «Das selbe Gesetz für den Löwen & den Ochsen ist Unterdrückung» (William Blake).

Zusammenfassung

Steiner spricht [14] über den Untergang von Troja als einem Wendepunkt in der Geschichte. Früheres instinktives Hellsehen musste Platz machen für die wachsende intellektuelle Klarheit des antiken Griechenlands. Die Gebildeten im elizabethanischen London sprachen von einem «neuen Troja». Wir können als Ausgleich hier ein *neues* Hellsehen («exceptional insight – aussergewöhnliche Einblicke»: *Oxford English Dictionary*) erkennen, was differenziert ist in Imagination, Inspiration und Intuition, um die korrekten technischen Ausdrücke zu benutzen. *Hektor*, «einer der hauptsächlichen trojanischen Heerführer», muss in seiner Wiedergeburt die früheren Kämpfe verinnerlichen, um überhaupt auf eine sozial fruchtbare Art leben zu können. *Wenn richtig ist*, was ich behauptete, dass Steiner, indem er beschrieb, dass Hektor als Prinz Hamlet, «Shakespeares Hamlet», wiedergeboren wurde, auf den nicht anerkannten Edward Tudor, sonst Edward de Vere, anspielt, dann war er der erste, der auf diese Tatsache aufmerksam machte. Einige Experten meinen heute, dass dieser nicht anerkannte Tudor Prinz das Unterhaltungstheater vom niedrigen Niveau auf das der poetisch-dramatische Kunst erhob. Gewisse römische Kaiser, die als Musiker wiedergeboren wurden, weisen uns auch beispielhaft einen Pfad der Verinnerlichung, mit Hilfe dessen der Mensch sich entwickeln kann.

In diesem Artikel habe ich geistige Forschung, künstlerisches Schaffen und ethische Entwicklung als ergänzende Aktivitäten betrachtet. Anhand ausgewählter Beispiele habe ich folgendes besprochen:

(1.) Die Kämpfe, die sich einmal auf der historischen Ebene so weit zurück abspielten wie der Untergang von Troja, wurden verinnerlicht in dem Leben und Werken der führenden Künstler – «Mars» macht Platz für «Merkur»;

(2.) auf die innere Wende wird im Fall des Schriftstellers des Shakespeare-Kanons zu Beginn der Neuzeit ein einzigartiges Schlaglicht geworfen. Der Kampf kam auch in ihm zu einem einzigartigen Höhepunkt im politischen Sinne, mit Folgen bis in unsere Zeit. Der Barde, wie Charles Williams bemerkte, wurde angezogen von unlösbar erscheinenden dramatischen Situationen. Steiner sprach [15] von zwei Strömungen in den britischen und angelsächsischen Völkern, von denen die eine regelrechten «Kommerz», die andere hingegen «Impfungen» gegen solchen Materialismus repräsentiert. Parallel zum Imperialismus, kann man sagen, läuft die auf Selbsterkenntnis basierende Mission der Kunst, exemplifiziert durch den Barden, der seine Identitätskrise in souveräne Kunst verwandelt;

(3.) das kreative Element in geistiger Forschung ist im Wesentlichen nicht anders als in der kreativen und interpretierenden Kunst; es deckt einen grossen Teil dessen ab, was darstellende Künstler tun. Steiner schlägt vor, [16] den Inhalt der Geisteswissenschaft in symphonische Musik umzusetzen; zur gleichen Zeit kann ein *musikalisches chiastisches Form-Prinzip* im gesamten schriftlichen Werk R. Steiners erkannt werden. Chiasmus, eine literarische Form, die auf einem Zentrieren beruht, bezieht einen Kreuzungspunkt, selbstbewusstes Denken, Transformationen und Internalisierung mit ein. Ich erwähne diese zum Bereich des «lebendigen Denkens» gehörenden Begriffe in diesem Artikel (leider ist es mir nicht gelungen, selber chiastisch zu schreiben);

(4.) über diese Herausforderungen miteinander ins Gespräch zu kommen, kann allen Beteiligten zu einem Verständnis der Möglichkeiten verhelfen, wie diese Hürden zu überwinden sind; wir leben in dem Spannungsfeld zwischen den polaren Gegensätzen (d. h. nicht einfach logischen Gegensätzen oder binären Systemen) Vernunft und Instinkt, Notwendigkeit und Freiheit; Kontrolle und Initiative; Form und Inhalt. Polarität selbst *ist* der kreative Zustand;

(5.) die Quelle, aus der Hilfe entspringt, ist ein proaktives Hinhören auf eine gemeinsame innere Stimme. Steiner sagte [17] zu den Lehrern: «Die Offenbarung der Tätigkeit des zuhörenden Menschen ist nämlich Eurythmie.» Im Gespräch mit den Eurythmisten übernimmt Steiner den Begriff «Melos» von seinem jüngeren Zeitgenossen, dem Komponisten J.M. Hauer (1883–1959). Laut Hauer verbindet das Melos alle wahren menschlichen Künste und Wissenschaften. Ebenso sind die Sektionen am Goetheanum nach der ursprünglichen Konzeption nicht getrennte Abteilungen. Es folgt:

(6.) Die «professionelle» Ansicht, z. B. dass ein Musiker «nur» Musik komponiert, aufführt, unterrichtet, darüber schreibt, und sie veröffentlicht... wird erweitert. Dies rechtfertigt eine Kunst, die «das Musikalische» offenbart (Eurythmie), auch im Sprachlichen, wie auch die Anerkennung dessen in anderen menschlichen Tätigkeiten (Entwicklung der Inspiration).

Zusammenfassung unserer Sektion für die musizierenden und darstellenden Künste:

(1.) die Quelle der Kreativität des Komponisten, Schriftsteller, Aufführenden und des Publikums ist wesentlich dieselbe, obwohl die individuellen Erfahrungen variieren. Mit anderen Worten: das Schreiben, die Durchführung und die Wertschätzung sind ALLE kreative, einander durchdringende Tätigkeiten; die Kommunikation zwischen allen drei ist ein Kreis, in dem Erfahrungen innerhalb der zeitlichen Manifestation geteilt werden (siehe Diagramm). Künstler sind Teil ihrer Zeit und sind ihr zur gleichen Zeit voraus;

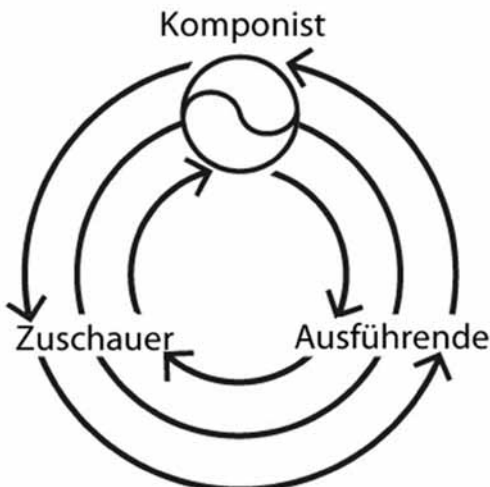
(2.) im Hinblick auf die verfügbaren Beweise, aus denen eine Auswahl hier angeboten wird, wird ersichtlich, dass das, was wir in der Anthroposophie studieren können und in der täglichen Praxis in Einzelheiten eurythmisch üben, nicht etwa einer weiteren oder anderen spirituellen Ordnung angehört als das, was andere studieren. Dies beinhaltet das Üben der Gesten, welche den Sprachlauten und musikalischen Klängen innewohnen. Tiefer können wir unserer vollkommenen Menschlichkeit nicht auf den Grund gehen;

(3.) das Studium u. a. von Shakespeare, Bach, Beethoven, ist für den Schauspieler, Sprecher und Musiker wie auch für den Eurythmisten eine kreative, moderne Erfahrung, weil der Darsteller gleichermassen die innere Stimme zu entdecken und zu offenbaren sucht, und nicht nur eine historische Angelegenheit illustriert. «Kunst ist ewig, ihre Formen wandeln sich.» [19] Die grössten Dissidenten Schriftsteller und Musiker der Welt, wie es jetzt durch die letzten Untersuchungen klar zu ersehen ist, kommen meiner Frage «Was kann ich tun?» mit ihrer Stimme und ihrer TAT entgegen. Wie sie, muss ich mein eigenes Denken in Tätigkeit versetzen, um einen Weg durch jedwede Situation zu finden.

Abschluss

Warum führen wir «alte» Meister in Konzerten und in der Eurythmie auf? Hier verhält es sich genauso wie mit *jeder anderen* Wahl – weil der Meister zu uns heute spricht! Diese Aussage schliesst «lebende» Meister nicht aus, sondern schliesst sie mit ein. «Meine Lehrer waren vor allem Bach und Mozart», sagt Arnold Schönberg, [20] «und in zweiter Linie Beethoven, Brahms und Wagner.» Offensichtlich nicht zur Persiflage, sondern aus Gründen die Musikalität.

Die ganze Eurythmie ist der Kommunikation gewidmet. Der Appell der Eurythmie an das Publikum ist es, die Augen in ähnlicher Weise zu gebrauchen wie die Ohren. Die Disziplin der literarischen und musikalischen Kritik wird erweitert. In diesem Artikel kommen die Gedanken aus der Praxis. Im letzten Jahr traf ich auf drei Kontinenten auf ein Publikum, das hungrig nach darstellender Kunst und dankbar für das bescheidene Angebot war. Eine angemessene Durchführung der Eurythmie gewinnt Anerkennung als kreative Tätigkeit neben den Dichtern und Musikern, nicht als illustrative Kunst – schon gar nicht als eine Eins-zu-eins-«Buchstabierung» –, sondern als eine Widmung des ganzen Menschen um, wie der Dichter sagt, eine neue Morgenröte herauf zu bringen. Neben Fragen, wie wir uns besser gegenseitig unterstützen können, habe ich hier vorgeschlagen, dass wir auch die «geheime Eurythmie»



Die spontane künstlerische Tat, nach Hermann Pfrogner (Zeitwende der Musik. Langen Müller. München/ Wien. 1986. 234).

erkennen – Steiners gewählter Begriff bezog sich auf Sprachgestaltung – auch in denjenigen, die denken und TÄTIG sind (wie Coleridge sagt): das heisst, Schöpfer sinnvoller Bewegung im weitesten Sinne sind.

Anmerkungen:

- [1] Emil Bock. Rudolf Steiner. Studien zu seinem Lebensgang und Lebenswerk. Stuttgart. 1961.
- [2] R. Steiner. Die Philosophie der Freiheit. Vorrede zur 1. Ausgabe 1894. Hervorhebung original.
- [3] Jacob Bronowskis gefeierte BBC Fernsehen-Serie «The Ascent of Man» (jetzt auf DVD erhältlich) ist eines, vielleicht *das* höchste Beispiel des Mediums. Dr. Bronowski, ein Wissenschaftler, der auch ein Buch über den Dichter und Maler William Blake geschrieben hat, zeigt klare Affinitäten zu goetheanistischen Wissenschaftlern.
- [4] Rudolf Steiner. Die Künste und ihre Mission. GA 276. Vortrag. Kristiania. 20. Mai 1923. 147.
- [5] Rudolf Steiner. Das Wesen des Musikalischen. GA 273. Vortrag. Dornach. 2. Dezember 1922.
- [6] Ted Hughes. Shakespeare and the Goddess of Complete Being. Faber. London. 1992.
- [7] Rudolf Steiner. Eurythmie als Sichtbare Sprache. GA 279. 1. Vortrag. Dornach. 24. Juni 1924.
- [8] Hank Wittemore. Das Monument. Marshfield Hills, MA. 2005; Hank Wittemore. Shakespeare's Son and his Sonnets. Groton MS. 2010.
- [9] Rudolf Steiner. Das Markus-Evangelium. GA 139. 1. Vortrag. Basel. 15. September 1911. Der Dichter und Kritiker S.T. Coleridge, der nicht wusste, was wir jetzt wissen, drückte schon schwere Zweifel an William aus (Lectures, 1818, in Coleridge: Poems & Prose. Penguin. 240). Dass eine Person vom Lande über die Verantwortung des Königseins schreiben könnte, so zu sagen aus zweiter Hand, schien ihm unmöglich. Er hat sich aber sonst an die herkömmliche Ansicht angepasst. So passte sich Steiner auch an die Geschichte an, die wir alle in der Schule gelernt haben, aus den hier vorgeschlagenen Gründen. Aber im Jahr 1911 stellte Steiner ausdrücklich seine Offenbarungen als «die Ergebnisse der Geisteswissenschaft» dar.
- [10] J. Thomas Looney. Shakespeare Identified. 3. Ausgabe. Kennikat Press. Port Washington. New York. 1976; Mark Anderson. Shakespeare by Another Name. New York. 2005; Charles Beauclerk. Shakespeare's Lost Kingdom. New York. 2010.
- [11] Frank Berger. Unter Neuen Vorzeichen. Dornach. 1996.
- [12] Jim B. Tucker. Life before Life. New York. 2005.
- [13] Joan Grant und Denys Kelsey. Many Lifetimes. New York. 1967.
- [14] Joseph Head and Sylvia Cranston. Reincarnation in World Thought. Julian Press. New York. 1968, und verschiedene Verlage 1975/77/85/98.
- [15] Rudolf Steiner. GA 90f. Vortrag, Berlin, 28. Oktober 1904.
- [16] Rudolf Steiner. Das Karma der Unwahrhaftigkeit. GA 174. Vortrag, Dornach, 17. Januar 1917. S. 174.
- [17] Rudolf Steiner. Eurythmie als Sichtbarer Gesang. GA 278. 6. Vortrag. Dornach. 25. Februar 1924; Rudolf Steiner. Erziehungskunst. Methodisch-Didaktisches. GA 294. Vortrag. Stuttgart 23. August 1919. 47.
- [18] R. Steiner. Erziehungskunst. Methodisch-Didaktisches. GA 294. Vortrag. Stuttgart. 25. August 1919. 61.
- [19] R. Steiner. Die Künste und ihre Mission. GA 276. Vortrag, Dornach. 9. Juni 1923.
- [20] Arnold Schönberg. Style and Idea. Faber. London 1975. 173. Deutsche Ausgabe: Stil und Gedanke. Leipzig. Reclam. 1989.

Herzlichen Dank an meine lebhaften Studenten, und für die sehr hilfreichen Vorschläge von Neil Franklin, Ph.D., Jonathan Reid, Kevin Avison, Maria ver Ecke, und besonders an Caroline von Lengerke-Schroeder für die Übersetzung. Frühere Artikel, erschienen im Sektions Rundbrief, Dornach (darauf beziehen sich die im Text als: RB xx gekennzeichneten Stellen), stehen in englischer und deutscher Übersetzung auch auf meiner Website <www.alansnotes.co.uk>. «Eurythmy as Visible Singing», 5. eng. Ausg. Überarb. Übersetz., mit Hauers «Interpreting Melos» und dem Kommentar «A Companion ...» überarb. u. erweitert durch A.S., ist jetzt verfügbar (Anastasi Ltd, Leominster), wie auch GA 279 mit Kommentar, und GA 277a, beide in englischer Sprache.

Die zwölf Sinne im Spracherleben – Eine Studie

Martin Georg Martens

«Es ist in der Tat heute nach dieser Richtung hin der lebhafteste Geisteskampf vorhanden, weil über einen grossen Teil der Menschheit das ja ausgegossen ist, dass nicht Gedanken vorhanden sind, sondern dass die Menschen in Worten denken. So aber in Worten denken ist kein Weg zu Michael. Zu Michael kommt man nur, wenn man durch die Worte hindurch zu wahren inneren Geist-Erlebnissen kommt, wenn man nicht an den Worten hängt, sondern zu wahren inneren Geisterlebnissen kommt. Das ist ja in der Tat das Geheimnis der modernen Einweihung: über die Worte hinauszukommen zum Erleben des Geistigen. Das ist nichts, was gegen die Empfindung der Schönheit der Sprache verstösst. Denn gerade dann, wenn man nicht mehr in der Sprache denkt, dann fängt man an, die Sprache zu empfinden und als Empfindungselement in sich und von sich strömen zu haben.»¹

Mit diesen Worten beschreibt Rudolf Steiner, dass es ein Michaelsweg ist, das Denkerleben vom Spracherleben zu trennen, um so zum wahren inneren Geisterlebnis der Sprache zu kommen, ihre Schönheit, ihr Wesen zu erleben. Dies ist gerade das Anliegen der Sprachgestaltung: die Entflechtung des gedanklichen Inhaltes von der Sprache, um die Rhythmen, die Gebärden, die Laute, den Atem zum Erlebnis zu bringen.

Auch das Erleben der Sinnestätigkeit kann zur Brücke von der Gedankensprache zum lebendigen Wort werden. Rudolf Steiner hat die Zwölfheit der menschlichen Sinne unserer Kultur erschlossen. Vielfältige Arbeiten darüber liegen inzwischen vor², die hier nicht erwähnt werden sollen, die aber Voraussetzung des Folgenden sind. Bei der Betrachtung der Sinne muss gleich darauf aufmerksam gemacht werden, dass es da zunächst die Sinnesorgane gibt (Auge, Ohr...), dass sich aber das Sinneserleben sehr schnell vom Organ loslöst. Wir sehen nicht im Auge, sondern draussen, wo die Dinge sind. Und auch das Seelische ist sehr schnell anwesend, wenn uns ein Geruch angenehm ist oder widerlich. In dem Augenblick, wenn wir die Qualität einer Sinneswahrnehmung suchen, verlassen wir endgültig die physische Welt und sind mit unserer Empfindungsseele, unserer Verstandesseele, unserer Bewusstseinsseele tätig, je nachdem unsere Intensität des Erlebens ist. Wir wollen uns sogleich der besonderen Aufgabe zuwenden, die Sinneswirksamkeit in der Sprache zu beobachten, und dabei den Gesichtspunkt der künstlerischen Wahrnehmung in den Vordergrund stellen.

Rudolf Steiner macht im Vortrag vom 20. Juni 1916³ darauf aufmerksam, dass die Sinnestätigkeit in der geistigen Welt anderen Gesetzen unterliegt. Die mehr schlafenden unteren Sinne, die Nachtsinne (Tastsinn, Lebenssinn, Bewegungssinn, Gleichgewichtssinn), werden ganz geistig und gelangen zu einer grossen Bedeutung gegenüber den Tagsinnen (Geruchssinn, Geschmackssinn, Sehsinn, Wärmesinn), deren Tätigkeit jetzt mehr zurücktritt. Gelingt es uns, als ersten Schritt einer geistgemässen Sprachschulung über die Schwelle des Alltagsbewusstseins in die geistige Sphäre der Sprache vorzustossen, so verändern sich auch die Wirksamkeiten der Sinne. Wir lösen den Gedanken von der Sprache, um zu einer qualitativen Begegnung mit der Sprache selbst zu kommen, schreiten über die Schwelle, und die Verhältnisse ändern sich. Diese spärlichen Bemerkungen mögen genügen, um sogleich in den übenden Umgang mit den Sinnen zu gelangen.

Der *Tastsinn* ist derjenige Sinn, den wir an der Begrenzung unseres Körpers erleben, der uns etwas von der Aussenseite unseres Gegenüber mitteilt. Über den Tastsinn kommt das Kind zuerst zu einem körperlichen Eigengefühl, aber auch zu einer Wahrnehmung dessen, von dem es berührt wird. In der Sprache ist das Tasterleben ein Urerleben. Denn es öffnet uns z.B. die Tore zu den Lauten. Ein M zu erfüllen, erweist sich zunächst als ein reines Tasten, aber ein

Tasten, das über die Leibesgrenze hinaus geht in den Raum, in dem wir das M sprechen. Im Gegensatz zum körperlichen Tasten führt uns dieses hier in die Qualität des Lautes hinein. Den Laut erfühlen, heisst zunächst den Laut ertasten. Auf einer anderen Ebene des künstlerischen Übens sprechen wir davon, dass wir uns in ein Gedicht hinein tasten müssen, um seine Eigenart zu erfahren, ohne unser spontanes subjektives Empfinden hinein zu pressen.

Wenn uns der Tastsinn in das Innere eines Lautes hineinführt, so vollzieht er dieses nicht allein. Immer ist er mit dem *Bewegungssinn* verbrüdet, der ihn dorthin führt, wohin sein Suchen gerichtet ist. Der Bewegungssinn für sich selbst wahrgenommen leitet uns in die Gymnastik, in die Gebärden und auch in die die Sprache begleitenden Hilfsbewegungen (Rudern). Hier betätigen wir den Bewegungssinn in seiner ganz eigenen Körperlichkeit. Führt er uns aber durch ein Gedicht, eine Ballade, so bewegt er sich körperfrei im hörbaren Raum durch die Welt der Sprachelemente, durch die Beruhigungen und Beschleunigungen, durch die Leichte und Schwere usf. Jeder Laut hat eine eigene Bewegung. Jede Gebärde prägt die Lautbewegungen ganz eigen und fügt sie in das Bild ein. Die Dramatik beschleunigt, während die Beschaulichkeit verlangsamt. Wir beobachten eine Unendlichkeit der Bewegungsvielfalt.

Sind wir in einen Laut, in einen Rhythmus, in die Bilderwelt eines Gedichtes... eingedrungen, so breiten wir uns darin aus, lassen es zu unserer Wohnstätte werden. Dies vollziehen wir mit dem *Lebenssinn*, der sonst ganz an unseren Körper gebunden ist, der uns das Wohlgefühl, aber auch das Unwohlsein zu Bewusstsein bringt. Vereinen wir uns ganz mit dem Sprachwesen, so wird es zu unserem Sprachleib, in dem wir uns wohl oder übel fühlen. Mir ergeht es seit Jahrzehnten so, dass ich ein körperliches Unwohlsein empfinde, wenn ich nicht wenigstens einmal am Tage eine Viertelstunde geübt habe. Das teilt mir der Lebenssinn mit. Höre ich eine Rezitation, in der die Sprache nicht voll ergriffen wird, so kann das bis zu Schmerzempfindungen im Leib führen. Unterrichte ich, so messe ich die Notwendigkeit, an den Lauten in die Sprachsubstanz zu dringen, durch den Lebenssinn. Jeder Sprachgestalter kennt dies. Und auch hier ist es der Bewegungssinn, der den Lebens- oder auch Vitalsinn begleitet.

Ein wunderbarer Sinn ist der *Gleichgewichtssinn*. Dass wir uns in unserem Körper im aufrechten Gleichgewicht halten können, verdanken wir ihm, oder etwa auch, dass wir auf einem Fusse balancierend die Strümpfe anziehen können. Lösgelöst vom Körper sagt er uns von der Sprache, ob ein Satz mit seinen Betonungen, Einschiebungen usw. eine Ganzheit, ein Organismus ist. So muss auch ein Gedicht, ein Drama eine harmonische Ganzheit sein. Grosse Bedeutung kommt dem Gleichgewichtssinn bei den Rhythmen zu. Daktylus, Amphibrachus und Anapäst stellen aus sich selber eine Harmonie von Längen und Kürzen dar. Andere Rhythmen wie Jambus und Trochäus verdanken ihrem Ungleichgewicht die Bewegungsfreude, indem sie suchen, was ihnen fehlt. Der Gleichgewichtssinn sagt mir z.B. aber auch, wenn ich genügend geschult bin, ob in einem lyrischen Gedicht die Konsonanten genügend zurücktreten, ob sich die Vokale verselbständigen und zu einem Singsang führen. Auch dieser Sinn lässt sich vom Bewegungssinn durch die Sprachräume führen.

Mit den nächsten vier Sinnen, dem Geruchssinn, Geschmackssinn, Sehsinn und Wärmesinn kommen wir zu den Tagessinnen. In ihnen leben wir viel wacher als in den Nachtsinnen. Doch sind sie von ihrer geistigen, künstlerischen Seite aus schwerer zu fassen.

Der *Geruchssinn* spielt in unserem Leben eine wichtige Rolle. Man denke nur an die Kultur der Duftstoffe, oder auch, wie sehr wir uns gestört fühlen, wenn in einem Raum schlechte Luft ist. Für die Sprache ist dieser Sinn sehr wichtig, gibt er uns doch Auskunft über die Qualität der Luft, in der wir atmen. Er hängt sehr mit der gefühlsmässigen Sensibilität zusammen, die wir im Künstlerischen brauchen. Im Schauspiel charakterisiert man z.B. einen intellektuellen Typ mit einer dünnen, aber scharfen Nase, eine gefühlbetonte Rolle mit einer mehr breiten Nase mit betonten Nasenflügeln. Beim Sprechen geht der Hauptstrom des Atems durch den Mund. Nur

eine feinere Luftströmung zieht durch die Nasenräume. Aber gerade diese Luftbewegungen sind es, mit denen wir jede feinere Lyrik begleiten. Es muss im Text gar nicht von Luft, Duft, Geruch die Rede sein. Dennoch durchfühlen wir den Sprachraum mit unserem Geruchssinn. Man achte einmal darauf, wie der Geruchssinn bei einem solchen Gedicht wie von Friedrich Hebbel «Dies ist ein Herbsttag, wie ich keinen sah....» beteiligt ist, oder an das «Veilchen» von Goethe, oder gar an die Hymnen an die Nacht von Novalis. Zieht man bei solchen Gedichten die Nasenflügel auch nur gering zusammen, so kann man sie nicht mehr richtig sprechen.

Der *Geschmackssinn* prägt noch deutlicher unser Leben, denkt man nur an die Feinschmecker-Kultur. R. Steiner gibt uns da Hinweise, wie wir bei bestimmten lyrischen Gedichten Süßigkeit auf der Zungenspitze empfinden sollen, bei tragisch bedrückenden Texten aber Bitterkeit auf der Zungenwurzel. Dann aber spricht man im übertragenen Sinn vom guten oder schlechten «Geschmack», mit dem wir uns bekleiden, unsere Wohnung einrichten, oder auch ein Kunstwerk betrachten. Die feinere Bildung eines Menschen hängt vom Niveau seines Geschmacks ab. Oft habe ich Schüler angeregt, beim Sprechen die Laute zu schmecken. Das verfeinert das Lautempfinden. So kann man sich durch ein Gedicht hindurch schmecken. Man kann auch sagen, dass ein tieferes Stilgefühl davon abhängt, wie sehr ein Mensch seinen Geschmack gebildet hat.

Der wachste Sinn des Menschen ist der *Sehsinn*. Durch ihn verbindet er sich am meisten mit der diesseitigen Welt. Farben und Formen sind seine Gaben. Da die Formen des Sehsinns mit der Hilfe des Bewegungssinnes gewissermassen nachvollzogen werden müssen, erschliesst sich uns der Sehsinn in den Farben zunächst in seinem reinsten Ausdruck. Wir ruhen in der Farbe. Nach innen zu bildet sich der Mensch aus dem Gesehenen die Erinnerungen, aus deren Reichtum er sich einen Grossteil seines Selbstgefühls erwirbt. Aus dieser inneren Bilderwelt bildet sich der Rezipient die Bilder für die Dichtung. Allerdings kommt dazu noch etwas Wesentliches in Betracht. In früheren Zeiten konnte der Mensch mit den Bildern seiner Erinnerung phantasievoll spielen. Das hat er durch die Bilderersatzwelt der modernen Medien weitgehend verlernt. Er ist innerlich inaktiv geworden. Eine der Hauptursachen liegt im Verlust der Märchenwelt in der Kinderzeit, die eine innere Bilderwelt erzeugte. Und da die Märchen von tiefer Weisheit durchzogen waren, bildeten sich starke moralische Kräfte, die das Wesen des Kindes durchströmten. Zwar leben die Märchen heute wieder etwas auf. Doch es nützt gar nichts, wenn sie durch digitale Formen mehr oder weniger verzerrt aufgeblendet werden. Gerade das Entstehen der Bilder muss das Kind, auch der Erwachsene, selber innerlich leisten, und zwar in einer wertfreien Form, nicht verniedlicht, verkitscht, als Comic verzerrt oder dramatisiert. Gute Märchenerzählerinnen waren immer äusserst sachlich, aber liebevoll. Die verlorene, von moralischer Phantasie durchwobene Bilderwelt will durch die Sprachgestaltung der Kultur wiedergegeben werden. Den Weg dazu bereitet uns das konsequente Üben mit den Gebärden. Die Gebärden sind die Nahrung der Laute. Ohne sie erreicht man als Sprachgestalter bestenfalls ein stereotypisches Lautbilden. Und wieder ist es der Bewegungssinn, der hier der grosse Helfer ist.

Auf der Stufenleiter zu den immer mehr geistig werdenden Sinne ist der *Wärmesinn* nun der nächste. Körperlich gesehen spüren wir durch ihn unsere Wärme, Hitze (im Fieber), oder unsere Kühle oder Kälte. Dabei spielt es für die Wahrnehmung der Wärme keine Rolle, ob die Wärme äusserlich etwa durch ein Feuer oder innerlich aus den Begeisterungskräften erzeugt wird. Was wir uns oft nicht klar machen, ist, dass unsere Sprache im warmen Strom der Ausatmung gebildet wird, nicht in der in uns einströmenden natürlichen Wärme oder Kälte. Sehr empfindlich sind wir, wenn jemand ganz widersprüchlich zu der im warmen Atem ausströmenden Sprache eine kalte, kopfige Stimme hat. Als Künstler müssen wir allerdings auch eine eiskalte, berechnende Stimme gestalten können. Die Wärme in der Sprache ist immer Aus-

druck der seelischen Beteiligung des Sprechers. Durch sie fühlt er das Gut und Böse mit, von dem er spricht. Und die Erbarmungslosigkeit eines Naturgeschehens oder einer menschlichen Tat erschüttert durch das Fehlen der Wärme. - Wir brauchen den Wärmesinn auch für das Wahrnehmen der Lautqualitäten. Die Blaselaute unterscheiden sich gerade dadurch, dass ihr Wärme- Hitzeanteil sehr unterschiedlich ist. Die harten Stosslaute dagegen können durch ihre kühle Klarheit beeindrucken.

Mit dem *Hörsinn* begeben wir uns in den Bereich der höheren Sinne. Am freisten erleben wir diesen Sinn in der Musik mit ihren Melodien und Intervallen, weil sie des verstandesmäßigen Inhalts entbehrt. Ähnlich geht es uns, wenn wir eine unbekannte Sprache vernehmen, oder auch, wenn wir unsere liebe Muttersprache einmal rückwärts sprechen. Der Hörsinn gibt uns aber auch Kunde von den vielerlei Geräuschen. Die sprachlichen Inhalte dessen, was wir hören, sind nicht Ausdruck des Hörsinnes, sondern des Gedankensinnes. Im tieferen Sinn führt uns das Hören in die innere Qualität des Wahrgenommenen. Liegt Freude oder Schmerz in einer Stimme, deckt sich der Inhalt des Ausgesprochenen mit dem, was der Sprecher meint, davon berichtet uns der Hörsinn. Die wohl tiefste Erfahrung des vom Organ befreiten Hörens liegt im konkreten Voraushören des Kommenden im künstlerischen Prozess. Während ich mich etwa während einer Rezitation einatmend vorbereite, das Nächste zu ergreifen, ist es mir bei genügender Wachheit möglich, dieses voraus zu hören wie aus dem Geiste gesprochen. Ich weiss dann ganz sicher, wie ich zu gestalten habe.

Nun kommen wir endlich zum *Sprachsinn*. Obwohl dieser bisher nicht erwähnt wurde, ist er doch in allem mit dabei gewesen. Denn immer ging es ja darum, zu zeigen, wie die anderen Sinne dem Sprachsinn helfen, die Laute, die Rhythmen zu erschliessen. Ist denn der Sprachrhythmus diesem Sinne zugehörig? Der Laut und die Silbe hängen unzertrennlich zusammen, da der gesprochene Laut immer im Gewand der Silbe erscheint. (Siehe mein Buch: Rhythmen der Sprache) Die Silbe aber lebt im Zusammenziehen und Ausdehnen und schafft so den Rhythmus. Hierbei wirken freilich der Bewegungssinn und der Gleichgewichtssinn mit und fördern den Sprachsinn. - Das Organ des Sprachsinnes ist primär der Sprachorganismus mit der Atmung und dem Zentrum in der rechten vorderen Gehirnpartie. Doch feinere Untersuchungen der Kinetik haben gezeigt, dass letztlich das ganze Gewebe des Körpers beim Sprechen mitschwingt. Die Erfüllung der Aufgabe des Sprachsinns findet dann statt, wenn es dem Sprachkünstler gelingt, die Sprache vom Leibe zu lösen, um sie frei schaffend im Raum gestalten zu können. Dies ist das Ziel der Sprachgestaltung. Denn dort draussen können die kosmischen Kräfte des Tierkreises und der Planeten wahrnehmbar in die angebotene physisch erklingende Sprache eingreifen. Diese Sprache wirkt gesundend auf den Leib zurück und offenbart die Kräfte des Logos. Dabei ist wiederum der Sprachsinn leibbefreit tätig.

Der Sprachsinn und der *Gedankensinn* stehen in einem ganz besonderen Verhältnis zueinander, will sich doch der Sprachsinn ganz dem hingeben, was der Gedankensinn vermittelt: nämlich den Inhalt, den Gedanken, der Weisheit, den Bildern..... Was durch die Laute, Rhythmen, Gebärden entsteht, will sich dem opfern, was aus einer anderen Sphäre durch den Gedankensinn vermittelt wird. Hier liegt das Geheimnis des Logos verborgen, dem die Sprachgestaltung gerecht werden will. In der Entstehungszeit der Sprachgestaltung neigte diese dazu, wohl aus der Freude über die Entdeckung des kraftvollen Lebens der Sprache, dass gerne die Lautdynamik, der Strom der Sprache den Gedanken überwucherte. Heute verkümmert oft das eigentliche Leben der Sprache durch die Dominanz des Gedankens. Finden die beiden Elemente in Harmonie zusammen, entsteht eine Sprache, die kraftvoll und gesundend ist. - Der Gedankensinn kreuzt wie ein Schiff auf den Wogen des Sprachmeeres, oder auch, er weht wie ein Wind durch die Wipfel des Sprachwaldes. Dieses Erlebnis tritt ein, wenn die Sprache draussen ist und wenn man auf ihren Wogen versucht, die Gedankenbögen, die

Satzgebärden, die verschiedenen Akzente oder Gewichtungen klar und eindeutig herauszuarbeiten, sodass verstanden werden kann, was sich als Sprache darstellt. Gelingt dies, dann ist auch der Gedanke leibfrei. Gelingt es nicht, bleibt der Gedanke leibgebunden, bzw. abstrakt, so fehlt der Sprache vordergründig der freie Atem, den wir durch unsere Atemübungen entwickeln sollen. Er ist verhalten, oder auch gehalten und gestaut.

Der *Ichsinn* hat die Aufgabe, nicht das eigene Ich, sondern das Ich des Anderen wahrzunehmen. Höre ich einen Rezipienten, so möchte ich in seinem Gestalten sein Ich erleben. Bleibt er nur in einer formalen Interpretation, fehlt mir diese Wahrnehmung. Wie ist es aber, wenn ich selbst rezipiere? Gelingt es mir, draussen frei zu gestalten, so kann ich, weil mich die erklingende Sprache umgibt, weil ich ihr gegenüber stehe, mein höheres Selbst tätig wahrnehmen. Es ist das aus dem Kosmos an mich heranwehende höhere Ich. Ich nehme es nicht als etwas Punktuell wahr, wie es bei meinem alltäglichen Ich der Fall ist. Ich nehme es als meine sphärische Tätigkeit wahr, die in dem gestalteten Stoff der Dichtung verborgen wirkt. - Darüber hinaus gibt es noch eine sehr intime Erfahrung, die sich einstellt, wenn man im künstlerischen Schaffen darum ringt, alles Eigene zu überwinden, um den Dichter selbst durch seine Worte sprechen zu lassen, um die Rezitation zu einer Aussage des Dichters werden zu lassen. Da können sich immer wieder Augenblicke einstellen, in denen man die Nähe, die Anwesenheit des Dichters selber fühlt, und damit die Sicherheit für die Rezitation findet. Es sind dies heilige Berührungen mit den weitgehend in der Geisterwelt weilenden Dichtern, mit deren Ich. Rezitation ist seinem Wesen nach ein Totenkult.

Was mit den letzten Worten gesagt worden ist, ist so intim, dass ich es eigentlich gleich wieder auslöschen möchte. Die prägnanten Gedanken fixieren ein Erlebnis, das gar nicht fixierbar ist, weil es webend sich immer ändert. Dennoch lasse ich die Worte so stehen in dem Vertrauen, dass der Leser sie durch seine eigenen Erlebnisse künstlerisch in die wahre Stimmung erhebt.

Rudolf Steiner hat viele Jahre forschen müssen, um uns den grossen Zusammenhang der Sinne darstellen zu können. Dies sei ein kleiner Versuch, anfänglich die zwölf Sinne für die Sprachgestaltung zu erschliessen. Sicher gibt es schon manche Forschungen darüber. Diese Ausführungen seien eine Ergänzung dazu.

Anmerkungen:

- [1] Rudolf Steiner Vortrag in Dornach am 13.01.1924, GA 233
- [2] Rudolf Steiner Von Seelenrätseln GA
Hans Erhard Lauer Die zwölf Sinne des Menschen Basel 1953
Wolfgang-M Auer Sinnes-Welten, 2007 München
- [3] Rudolf Steiner Vortrag in Berlin am 20.06.1916, GA 169

English Indications for Speech Eurythmy

Christina Beck

Many indications, most in fact, for eurythmy in the English language were verbal. Rudolf Steiner gave them to eurythmists who would perform and teach them both in England and in America. There are some different indications from America than for England. This is interesting and points to the connection of landscape and language. Molly von Heider, who trained many English-speaking eurythmists at Emerson College, Sussex, England in the '70's and

'80's, attended the Friedwardt School in Dornach and then trained in Dornach with Isabella de Jaeger. Molly made it her work to gather as many indications for eurythmy in the English language, and for the English doctor forms, as possible. She worked with Dubach-Donath, Ilse von Baravalle-Kimball, Flossy Sonklar, Rie Lewerenz, Frau Neuschaller, Tatiana Kisseleff, and later gathered also some of Marguerite Lundgren's own research. Some of this work is published in the Volume No. 7 of Rudolf Steiner's forms for English poems. Many eurythmists have worked with the richness of these and other fascinating indications for this language that bears the development of the consciousness soul.

The first personal pronoun, I, as an in-winding or out-winding spiral experienced on the body is an indication from Flossy von Souklar. English sounds arise from far away with the quality of commanding the waves. (From a lecture by Rudolf Steiner, 1924, published in the introduction to English Eurythmy Forms, vol. VII) Next in number to the Shakespeare doctor forms (which are many) come the MacLeod form, eleven in all! Therefore these poems play a significant role in the development of English eurythmy. However, we have so many forms for Shakespeare's work, that great genius. According to Rudolf Steiner, Shakespeare's language and imagination will endure for a still further future than our time.

Wie wirken der untere und der obere Ich-Strom in der Sprache?

(Zusammenfassung des Vortrages vom 26.10.2012 auf Grundlage der Protokollnachschrift)

Dietmar R. Ziegler

Einleitung: Zwei Wege der sprach-künstlerischen Entwicklung werden geschildert:

1. Ein Weg beginnt mit dem bewussten Erfassen des Textmaterials. Das Verstehen des Textes, das Umfeld, aus dem er entstammt, seine Geschichte stehen hier am Beginn. Dann folgt im 2. Schritt eine Vertiefung durch die stumme Körpergebärde. (siehe 2. Vortrag in Sprachgestaltung und dramatische Kunst GA ...) In einem 3. Schritt wird das musikalisch-plastisch-rhythmische erübt und zuletzt bis in die Lautgestaltung ausgearbeitet.

Das bewusste Ich vertieft sich mehr und mehr mit dem Text als Vorlage in die erlebte Gestalt der Dichtung.

2. Ein anderer Weg beginnt von der entgegengesetzten Seite in einem Bereich, in dem unmittelbar der Sprachgeist oder auch der Geist der Luft¹ von aussen auf die Seele so einwirkt, dass die Nachahmungsfähigkeit des physischen Leibes sich an diesen Prozess anschliesst. In einer 2. Stufe verinnerlicht sich dieser Prozess zum Bild, das in der Seele aufleuchtet. Es entsteht etwas wie ein Symbol für das, was vorher ganz aussen war. In einem 3. Schritt wird es noch mehr ins Innere genommen und wird zum Gefühl, zum Wunsch, zum Interesse in der Seele gestaut.

Beim ersten Weg ist das Erden-Ich Voraussetzung, beim 2. ist es noch nicht anwesend oder hat den Platz frei gemacht.

Für den Sprachkünstler ist dabei die Frage, wie er sein Ich so in Begeisterung versetzen kann, dass es sich selbst überwindet und so etwas Höherem Platz machen kann.

Therapeutisch stellt sich für mich die Frage, ob bei bestimmten Krankheiten, (z.B. Krebs, schwere Traumata) bei denen das Ich partiell aus dem Leib getrieben wurde, die stark wirkenden Kräfte des 2. Weges für diese Menschen eingesetzt werden können.

Wer ist dieser unsichtbare Mensch?

Diese Frage ist ganz einfach zu beantworten oder ziemlich kompliziert, je nach Standpunkt.

Mir schien die Antwort zunächst ganz klar. Aber bei dem Versuch, es zu beschreiben, wurde mir klar, dass es doch viel komplizierter ist.

Zunächst dachte ich in der Richtung, dass es eben so eine Art unsichtbarer Helfer des Menschen ist, der ihn unterstützt und aufbaut. Eine Art göttlicher Helfer.

In dem kleinen Büchlein von Steiner, *Die Schwelle der geistigen Welt* stehen prägnante Meditationen, mit denen diesen Fragen auf den Grund gegangen werden kann. Dort heisst es z.B.: «*Es lernt das Bewusstsein in seinem Untergrunde ein Wesen kennen, als dessen Geschöpfes sich selber fühlen muss. Und als dessen Geschöpfes auch den Leib mit allen seinen Kräften und Eigenschaften fühlen muss, der Träger dieses Bewusstseins ist.*» Etwas früher wird dort ausgeführt, dass das bewusste Ich Scheu hat, weil es vor dem mächtigen Wirken des höheren Ichs seine eigene Selbstständigkeit in Frage gestellt sehen muss. Das müsste man im Hintergrund mitnehmen.

Kurze Zusammenfassung der 4 Ich-Ströme aus dem Vortrag

«Der unsichtbare Mensch in uns» (11.2.1923)

1. Ich-Strom: auf dem Umweg über das Ich wirkt dieser direkt über die Sinne in die physische Gestalt des sichtbaren Menschen. Dieser Strom ist stark abbauend.

2. Ich-Strom: der unsichtbare Mensch geht erst durch seine gesamten Hüllen durch, also durch Astralleib, Ätherleib und physischen Leib des sichtbaren Menschen und erst dann wirkt er über das Blut im sichtbaren Menschen. Zum Beispiel in den unbewusst wirkenden Lebensströmen. Dieser Strom ist stark aufbauend.

3. Ich-Strom: über das Ich und den Astralleib des sichtbaren Menschen wirkt er über die Luft in der Lunge (Atmung) in den sichtbaren Menschen. Dieser ist schwach abbauend.

(Aufgrund dieses Stromes, der über die Atmung wirkt, wird Sprachgestaltung von zahlreichen Ärzten vorwiegend bei solchen Patienten verordnet, die ein zuviel an Aufbaukräften haben. Aber Sprachgestaltung ist eben mehr als Atmung!)

4. Ich-Strom: über das Ich, den Astralleib, den Ätherleib wirkt der unsichtbare Mensch in den Ätherleib des sichtbaren Menschen hinein. Er ist noch im Pulsschlag äusserlich wahrnehmbar. Dieser Strom ist schwach aufbauend.

Wo und wie wirken die 4 Ströme im sichtbaren Menschen?

1. Stark abbauend wirkt er über den *Nervenstrom*. Wirkt direkt über die Sinne. Ein Bild aus der griechischen Mythologie fasst das gut zusammen. Semele, eine Sterbliche, wird von Zeus entführt. Er erscheint ihr in Gestalt eines Königs. Durch Hera wird Semele dazu verleitet, dass diese ihren Geliebten bittet, sich ihr in seiner wahren Gestalt zu zeigen. Zeus verweigert es zunächst und erst durch einen listigen Schwur muss Zeus, diesen erfüllend, ihr erscheinen. Er erscheint ihr als Blitz und Semele stirbt.

Das Geistige kann nicht ohne Zerstörung direkt in die Physis wirken. Es wirkt als Fremdes. Wir haben allerdings im Laufe der Menschheitsentwicklung gelernt, dieses Fremde so zu dosieren, dass es abgemildert wirkt.

Dies ist ein Weg der Inkarnation des Erden-Ichs. Indem das Ich die Sinneseindrücke vertieft und mit Interesse aufnimmt, wirkt schon der Aufbaustrom hinein. Als Kind erlebt der Mensch über die Sinne und über diese prägt sich die Aussenwelt in den Leib ein. (Heute ist die Gefahr, dass die Sinne verhärtet, wenn zu viel passiv aufgenommen wird. z.B. durch Medien)

2. Stark aufbauend wirkt dieser über den *Blutstrom*: Hier wirken alle unbewussten Stoff-

wechsellvorgänge, z.B. im Schlaf; die Selbstheilungskräfte des Organismus. Sie wirken über eine Verbindung des physischen Menschen mit dem unsichtbaren, höheren Menschen. Die 7 Lebensprozesse sind die Arme und Hände des unsichtbaren höheren Menschen in den menschlichen Organismus hinein. (Auch die Nachahmungskräfte wirken über diesen Strom)

3. Schwach abbauend wirkt der Strom über die *Atmung*. Alles, was an Freude, an Lust, an Leid oder Schmerz in die Seele als Erlebnis einschlägt, wirkt über dieses Feld aus dem unsichtbaren Menschen in die Leiblichkeit hinein. Dies wirkt auch bis in unser Schicksal hinein, denn ob uns etwas als Freudiges oder Trauriges begegnet, davon hängt ab, wie wir uns dazu verhalten. Nur in der künstlerischen Gestaltung wirken diese Kräfte erlösend. Indem ich an einem Text, einer Rolle das Leid und die Trauer erlebe, kann ich mich durch sie hindurch von ihrer niederdrückenden Kraft befreien.

4. Schwach aufbauend wirkt dieser Strom durch den *Puls*. Hier wirken die Blutskräfte ausgebreitet im ganzen Organismus im Puls noch spürbar und gleichen aus, was über die Abbauprozesse zerstört wurde. Der Ätherleib ist der Leib, der durch den Puls hindurch schlägt und in den auch hineinkommen über den unsichtbaren Menschen die Fähigkeiten, Neigungen und Begabungen aus früheren Leben.

Die Ich-Ströme und die Sprache

Der Nerven-Sinnesstrom und die Sprache der Konsonanten

12 Tore findet das Ich, um in den Leib hineinzuziehen. (auf dem alten Mond waren es nur 7; und diese waren sehr lebendig, so wie heute die 7 Lebensprozesse) Die Konsonanten sind ins Ich hinaufgerutscht und sind damit ins Bewusstsein genommen worden. Die menschliche Gestalt ist Ausdruck dieser 12 Tore.

Exemplarische Beispiele zu Sinn und Sprache

Sehsinn: Das Auge zeigt besonders deutlich, dass die Sinne heute am Absterben sind und deshalb verlebendigt werden müssen.

Kurzsichtigkeit: In zwei Richtungen angeschaut:

1. Ein andauerndes Zurückschlagen des unteren Stromes² im Seelischen wirkt bis in die Muskeln des Auges hinein, zieht sie zusammen. (Dies kann in der Kindheit oder in einem früheren Leben geschehen sein.) Dann klingt der Vokal wie an den Leib gekettet, geht vielleicht einen Moment hinaus aber fällt wieder in den Leib zurück. Oft ist auch die Satzodynamik gestört, so dass der Satz kein Ziel hat bei stark kurzsichtigen Patienten.

Der Vokal vermisst die Flügel des Blaselautes (F W S Sch) und kann sich nicht befreien.

2. Das Auge ist gefangen im Blick auf die Materie und schaut nicht durch das Materielle auf den Geist darin. Der unsichtbare Mensch wirkt nicht bis in die Augenkräfte hinein. Die Sprache wirkt fest und die Schwingkraft des H-Lautes z.B. fehlt dem Vokal.

Hörsinn: Der Geist kommt an die Materie heran und bringt sie in Schwingungen, so, dass Resonanz entsteht. Diese Resonanzfähigkeit ist ein wichtiges Element der menschlichen Entwicklung. Im Ohr lebt noch ein Rest dieser Fähigkeit, mitzuresonieren. Ist diese gestört, dann bricht die Verbindung nach draussen ab. Im Tinnitus liegt häufig eine solche Störung der Resonanzfähigkeit vor, die oft in Verbindung mit starken Fremdeinwirkungen auftritt. (Laute Musik, Detonationen, Schocks, etc.) R, W, M, und N sind Schwingungslaute und können helfen, den Hörprozess wieder zu öffnen und zu weiten.

Tastsinn: Er tasten der Leibsgrenze. Dies vermittelt ein basales Seinsgefühl. Die Laute, die im Sprachorganismus dieses Seinsgefühl stärken, sind die Stosslaute und im Atem sind es speziell M und N. Sie vermitteln das Gefühl des Luftwiderstandes und des Gleitens im Atemstrom.

Bewegungssinn: Ist der Nerven-Sinnesstrom durch Fremdbestimmung einseitig ausgebildet, so wirkt die Bewegung der Beine wie ins Leere gehend. Dann braucht es eine Verstärkung des Selbstgefühls in der Bewegung und in der Sprache. Im Atem der Sprache ist der Luftwiderstand der Schlüssel für die innere Aktivierung. Hier können die Laute W und L helfen.

Wärmesinn: Wenn Menschen zu früh in starke Selbstständigkeit getrieben werden, kann dies ein Überwiegen des oberen abbauenden Stromes mit sich bringen. Die Last der Verantwortung drückt von oben. Es kann bis zu einem Abschnüren der ausgleichenden Wirkung des unsichtbaren Menschen führen. Im Extremfall schnüren sich dann sogar die Blutgefäße ab und es kommt zu Stauungen. Die kapillaren Blutgefäße werden abgeschnürt und platzen. Hier hilft vorsichtige Arbeit an den Aufbaukräften der Sprache in durchwärmter Atmosphäre. (Wärme-M)

Gleichgewichtssinn: alles Sprechen hat im Untergrund diesen Sinn dabei. Er schafft Freiraum, weil es nur Sinn macht, in einem Dazwischen, einer inneren Ruhe, die Höhen und Tiefen, die Steigerungen und Abschwächungen, das Hoch und Tief, Laut und Leise zu gestalten. Die Ruhe zwischen den Extremen finden. Im F des Krebses findet sich dieser Moment des Neubeginnes, im T des Löwen, der die starken, steigenden Gefühlskräfte abfängt und zur Erde lenkt, im S des Skorpions.

Zusammenfassung: Die 12 Hauptkonsonanten sind der Schlüssel, um den abbauenden oberen Strom zu verinnerlichen und zu weiten, d.h., an den unteren Strom anzuschließen.

Der Inkarnationsweg geht über den Widder, Stier, die Zwillinge, Krebs, Löwe und Jungfrau (W,R,H,F,T,B) in den Innenraum. Da steht das Gleichgewicht der Waage. Der Skorpion führt die Kräfte auf den Nullpunkt. Der Stein ist da. Dann wird mit dem Schützen, dem Steinbock, dem Wassermann und den Fischen erfasst, wie dieser Stein gehoben werden kann, durch die Sprachkräfte des Logos, des auferstandenen Christus. Diese ganze Nachtseite des Tierkreises wirkt auf die Sprachbildung in besonderer Weise. Wird sie nur physisch und schwer gesprochen, wird die Sprache dumpf. Wenn diese Laute aber so gebildet werden, dass sie im Ausatmungsstrom liegen und geweitet werden, bekommt die Sprache einen leichten und schwingenden Charakter.

Drei Beispiele aus der Arbeit mit Patienten in Bezug auf die Ich-Ströme

«Ich stehe neben mir» Die Tendenz ist hier, dass der obere Strom nicht stark genug hinunterwirkt, sodass der untere Aufbaustrom wuchern kann. Die Folge ist Blässe und eine lange, aufgeschossene Gestalt. Der Mensch will gern mehr zu sich kommen. Hier wirken sich vor allem die Stosslaute in der Bewegung nach unten geführt und geweitet im Erleben positiv aus.

«Ich trage zu viel Verantwortung»

Der obere Strom ist zu stark und der untere kommt nicht dagegen an. Das Schwingen zwischen Auf- und Abbau ist gestört. Es gibt eine Art Stau der Kräfte von oben. Hierbei ist ein Wechseln zwischen beiden Strömen sinnvoll, da diese Patienten (Erwachsene) stark an den oberen Strom gebunden sind. Deshalb: Erlebnis (bewusst) für das Thema erst aufschließen, eigene Bezüge suchen lassen, bis zum eigenen Text hin, (Dialekt und Prosa) Das eigene Gefühl in die Sprache schicken und immer wieder an das Eigenerleben anknüpfen. Vertrauen in die Kraft der eigenen Natur wecken. (Vokale) Wenn dies erreicht ist, kann begonnen werden, die Vokale mit den Blaselauten in den Atemstrom zu geben.

«Ich finde nicht genug Entscheidungskraft»

Zwei Tendenzen erlebe ich dabei: entweder der obere Strom bleibt zu sehr im Aussen und beobachtet sich selbst. Er malt sich alle Schwierigkeiten aus und kommt nicht zum Gefühl «ich will das jetzt», oder der untere Strom gibt zu wenig Sicherheit und Kraft, um die Ziele und Wünsche zu erleben und so die Entscheidung herbei zu führen.

Der Blut-Aufbaustrom und die Vokale

Die *sieben Lebensprozesse* sind die Ströme, die ganz durchtränkt werden vom unsichtbaren Menschen und erst dann über den unteren Menschen (physisch-ätherisch) in den Organismus einwirken. Es sind die sieben Arme des unsichtbaren Menschen. Die Vokale sind tief ins Unbewusste hinunter getaucht, der Sprechende weiss nicht, wie sie sich erschaffen. Er hört sie in sich voraus. Es gibt die Nervenvokale I und E und die Blutsvokale A, O und U. Da wird klar, dass auch innerhalb der Vokale, die dem Aufbaustrom zugeordnet werden können, eine Differenzierung ist. (Auch die Nerven brauchen Aufbau)

Atmung, Wärmung und Ernährung haben mit der Aussenwelt zu tun. Sie nehmen sie hinein und verinnerlichen sie. Saturn, Jupiter und Mars wirken in diesen Lebensströmen.

Es kommen beide Ströme (Aussen/Innen) miteinander in Berührung. Es entsteht Spannung. Die Geste darin heisst Griff nach Aussen. Jeder Griff schafft Neues. (Grundlage für das deklamatorische Erleben)

Erhaltung, Wachstum und Reproduktion bauen auf schon Vorhandenem auf und verwandeln es. Sie knüpfen an Bestehendes an und brauchen es, um das Ziel, den Organismus zu erhalten, umzusetzen. Obere und untere Ströme wirken zusammen in die gleiche Richtung. (Grundlage für das rezitatorische Erleben)

Dazwischen ist noch der *Absonderungsprozess*. Die Sonne, die aus der Überschau das Wichtige und das Unwichtige trennt.

Die sieben Vokale sind Ausdruck der sieben Arme des Lebensleibes

Zusammenfassung: Die Konsonanten wirken durch ihre Lage im bewussten «oberen» Menschen tendenziell zentrierend und bringen die Gefahr des Verhärtens. Die Vokale sind der Ausdruck des unsichtbaren Menschen und seiner Aufbaukräfte. Sie wirken wie das Blut zentripetal, also erweiternd. Zwischen beiden Elementen gilt es, ein gesundes Gleichgewicht herzustellen.

Die beiden abgeschwächten Ströme in Puls und Atem erlebbar

Aus dem zu Grunde gelegten «Kästchenvortrag» (11.2.1923 GA 221) folgt ein Zitat: «*Wenn der Vorgang, der sich abspielt zwischen Puls und Atem, in Ordnung ist, dann ist der untere Mensch mit dem oberen Menschen in einer richtigen Verbindung und dann muss eigentlich der Mensch, wenigstens innerlich, wenn nicht äussere Verletzungen an ihn herantreten, im Grund gesund sein.*» (Seite 74/75)³

In diesem einfach beschriebenen Verhältnis liegt für den Sprachkünstler/-therapeuten eine ganze Welt, denn das ist der Bereich, in dem wir Sprachkünstler uns bewegen, wenn wir Übungen und Texte verwenden, um sie mit Menschen oder auch selbst zu üben. Was heisst wohl «*wenn der Vorgang zwischen Puls und Atem in Ordnung ist.*»

Eine Fülle von Verhältnissen spiegelt sich in diesem Begriff wider. Denn in jedem künstlerisch gestalteten Text zeigt sich ein anderes Verhältnis dieser beiden Elemente von Atem und Puls.

Rezitation und Deklamation sind zwei Wege, in denen der untere und der obere Ich-Strom gesund ineinander wirken können.

Rezitation lauscht zuerst nach innen auf den Puls ins musikalische Erleben und fängt dann das Bild ruhig aus dem oberen Strom ab. Die Worte werden musikalisch-rhythmisch gesprochen. Sie orientieren sich am Pulsschlag.

In der *Deklamation* geht das Ich zuerst verstärkt hinauf und hinaus, der Atem wird aktiviert, um dann das innere Willensleben rasch und direkt abzufangen. Es wird plastische Kraft aus dem oberen Menschen hinabgelenkt. Es entsteht Spannung. Die Worte werden im Hoch-Tieftönen gesprochen. In beiden Arten wird durch das gestaltete Sprechen ein Gleichgewicht erzeugt.

Durch die *steigenden* und *fallenden* Rhythmen ergeben sich interessante Überschneidungen des oberen mit dem unteren Strom und den beiden genannten Sprechweisen.

Einige Beispiele:

Rhythmus:	fallend	steigend
Motiv:	rezitatorisch <i>Morgenwolken, sie zogen...⁴</i>	rezitatorisch <i>Dies ist ein Herbsttag...⁵</i>
Rhythmus:	fallend	steigend
Motiv:	deklamatorisch <i>Zündet das Feuer an...⁶</i>	deklamatorisch <i>Du bist zu eng in dich...⁷</i>

Der 5-füssige *Jambus*, der in Dramen häufig vorkommt, hat innerhalb der Zeile oft einen Wechsel von steigenden und fallenden Motiven und rhythmischen Variationen.

↗ «Die Art der Gnade ↘ *weiss von keinem Zwang...⁸*»

Die pulsierende Kraft des *Reimes* treibt die Sprache weiter, bis zur Erfüllung durch den auflösenden Reim:

*Das Löwenreh durchheilt den Wald.
Es sucht den Förster Theobald.⁹*

In der *Schule von Pythagoras* wurden die Rhythmen mit ihren Wirkungen auf den oberen und unteren Strom angewandt. Trochäisch-daktylische Verse wurden zur Zügelung der Leidenschaften gebraucht (der obere Strom wird verstärkt) und das jambisch-anapästische Versmass fand Verwendung, um die Gefühle in Fluss zu bringen. (Verstärkung des unteren Stromes)

Das Gefühlsleben und die beiden Ich-Ströme

In jedem Gefühl wirken die beiden Ströme zusammen. Zunächst liegt ein Wunsch, Interesse, Aufmerksamkeit bis hin zur Begierde vor und an dieses schliesst sich an eine von aussen wirkende Beurteilung, ob der Wunsch etc. auch erreicht werden kann. Die Instanz der Beurteilung liegt im oberen Menschen, der Strom zum Objekt des Wunsches hin wirkt im unteren Menschen.

So liegt z.B. in der *Neugierde* ein starker Wunsch zu etwas und die Beurteilung, dass der Wunsch befriedigt werden kann. Im *Misstrauen* liegt ein geschwächter Wunsch und ein entschiedenes Urteil gegen das Objekt. In der *Hoffnung* liegt ein starker Wunsch und ein Ja zur Erreichbarkeit. In der *Niedergeschlagenheit* ist das verneinende Urteil eindeutig Sieger über den Wunsch. Die *Aufmerksamkeit* hat Wunsch und Beurteilungskraft gleichwertig stark und bejahend in sich. In jedem Gefühl sind diese beiden Pole wirksam.¹⁰

Wie wirkt der Sprachgeist bei der Bildung der Sprachorgane?

Bevor das Ich da war, hat der Sprachgeist oder auch «der Geist der Luft» über die Nachahmungsfähigkeit des physischen Leibes an der Bildung der Sprachorgane gewirkt. So wie das Auge am Licht gebildet ist, so hat die Luft und die in ihr wirkenden Kräfte über Nachahmung (Konsonant) und Resonanz (Vokal) am Sprachorganismus, an der Sprachfähigkeit gebildet. Dieser Sprachgeist (Geist der Luft) ist ein Verbündeter des unsichtbaren Menschen. (siehe Kalevala, Edda, Schöpfungsgeschichte in der Bibel)

Die *Nachahmungsfähigkeit* hängt mit der Organbildung zusammen: Widder und Stier (Bewegung und Durchklingen, Mitschwingen mit den kosmischen Resonanzen)

Als zweiter Schritt dann beginnt es innerlich zum *Bild* zu werden. Der Sprachgeist erschafft Bilder, Symbole für die Aussenwelt. Innenraumbildung: Zwillings und Krebs

Dann in einem dritten Schritt erfüllt sich der Innerraum mit dem *Gefühl*. Das Innere wird immer unabhängiger von der Aussenwelt. Löwe und Jungfrau.

Kann die Sprachtherapie an diese Schritte anknüpfen? Wo macht es Sinn?

«Daher wird alle Gelehrsamkeit scheitern, wenn sie nicht nachschaffen will, was der Sprachkünstler im Menschen getan hat, bevor das Ich in uns wirksam werden konnte.» R. Steiner¹¹

Schluss

Die Sprache ist Mittlerin zwischen Erden-Ich und höherem Ich. Das Erden-Ich muss durch die Verleiblichung hindurch, durch den Tod gehen. Der Logos, das Wort hat in sich die Kraft, den Lebensstrom diesem Todesprozess aufbauend entgegenzuschicken. Beide Ströme sind, wie gezeigt wurde, in der Sprachkunst in hohem Masse wirksam. Sie fruchtbar zu gliedern und anzuwenden ist eine wesentliche und fruchtbare Aufgabe für den Sprachkünstler.

Anmerkungen:

- [1] Vortrag Geisteswissenschaft und Sprache «*Bevor das Ich da ist, wirkt zunächst einmal der Sprachgeist über dem Umweg der Nachahmung ganz von aussen erfasst.*»
- [2] Als Seelisches des unteren Stromes wirkt Interesse, Wunsch bis zum Begehren und wird durch die Urteilskraft zurückgeschlagen. Siehe Anthroposophie Psychosophie Pneumatosophie
- [3] Seitenzahl bezieht sich auf das Buch von Frau Dr. K. Studer-Senn «Der unsichtbare Mensch in uns» Medizinische Sektion
- [4] Hexameterstudie D.Z.
- [5] Herbsttag Fr. Hebbel
- [6] aus: Pandora Goethe
- [7] Ch. Morgenstern
- [8] aus: Kaufmann von Venedig von Shakespeare Rede der Porzia
- [9] Ch. Morgenstern
- [10] siehe: Anthroposophie Psychosophie Pneumatosophie R. Steiner
- [11] aus dem Vortrag: Geisteswissenschaft und Sprache von R. Steiner S. 30 (Sprechen und Sprache)

Das Stimmideal im Wandel – Vom Einfluss der Tonaufnahme auf die Gesangswelt

Marret Winger

Als Enrico Caruso 1902 als einer der ersten Sänger vor den Aufnahmetrichter trat, löste er in der Gesangswelt eine «Verewigungswelle» aus, die bis heute ihre Wirkungen zeigt. Bis dato waren die Sängerstimmen vergänglich gewesen, denn ihr Klang starb mit ihren Trägern. (Während andere Instrumente, wie z.B. die berühmten Stradivari-Geigen bis heute, hunderte Jahre nach ihrem Bau, unter immer neuen Musikerhänden erklingen.) Durch die Erfindung der Tonaufnahme aber konnten die Sänger ihre Stimme für die Nachwelt verewigen – dafür wurde anfangs sogar die mindere Klangqualität akzeptiert.

Die Vielzahl an Gesangsdokumenten aus über hundert Jahren Aufnahmegeschichte ermöglicht das genaue Untersuchen des Wandels von Stimmklang und Interpretationsweise der Sänger im Laufe der Jahrzehnte. Betrachtet man die Ergebnisse dieser Untersuchung im Zusammenhang mit den äusseren Einflüssen auf die Gesangswelt, kommt man zu folgender Feststellung: keine Erfindung hat die Musikwelt so tief beeinflusst, wie die Tonaufnahme (und

später Film und Video-Aufnahme)! Durch sie wurde erst der direkte Vergleich von unterschiedlichen Interpretationen, die dadurch hervorgerufene Perfektionierung der stimmlichen und technischen Darbietung, die Verbreitung der klassischen Musik unter einer wachsende Menschengruppe, die Beliebbarkeit der Anhörsituation und –dauer, die damit verbundene Veränderung der Hörgewohnheiten¹, die grossflächige Internationalisierung der klassischen Musik Europas, die lukrative wie aggressive Vermarktung einzelner «Stars» etc. möglich.

Vor dem Zeitalter der Tonaufnahme beeinflussten vor allem die Komponisten und Instrumentenbauer die Gesangswelt. Die Sänger reagierten auf die neuen Kompositionsstile und die klanglichen bzw. dynamischen Veränderungen ihrer Begleitinstrumente durch eine Modifizierung der Gesangstechnik und damit des Stimmklangs. Im 20. Jh. stellten zum Beispiel die Kompositionen von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern die Sänger vor grosse Herausforderungen. Komplizierte Rhythmen, Zwölftonreihen, sowie extreme dynamische Wechsel etc. forderten von den Interpreten eine ganz neue Herangehensweise an die Musik. Vor allem die grossen Intervallsprünge, die extreme Erweiterung des Tonumfanges hatten eine grosse Belastung der Sängerstimme zur Folge. In der zeitgenössischen Musik wurden die Grenzen der menschlichen Stimme gar nicht mehr berücksichtigt, sondern vielmehr von Komponisten wie z. B. Luciano Berio, John Cage und Karl Heinz Stockhausen bewusst überschritten.² Da sich nicht jeder Sänger diesen extremen Herausforderungen stellen wollte, entwickelten sich bald die ersten «Spezialisten» auf dem Gebiet der modernen, atonalen Musik (annähernd zeitgleich mit denen auf dem Gebiet der «Alten Musik»). Im Vergleich zu den vorangegangenen Jahrhunderten weist das Spezialistentum des 20. und 21. Jh. eine einmalige Stellung auf. Heutzutage gibt es unzählige Sänger, die sich auf ein festgelegtes Repertoire aus einer bestimmten Musikepoche spezialisiert haben.

Hört man sich Aufnahmen der grossen europäischen Sänger aus dem ersten Drittel des 20. Jh. an, dann fällt sofort ein sehr freier Umgang mit der Musik bzw. dem Notentext auf (mit z.T. auffallend hoher Fehlerquote). Sehr unmittelbar wurde musiziert, grosse Legatobögen gespannt, viele Rubati, Fermaten und Auszierungen gemacht. Häufig wurde als Ausdrucksmittel das Portamento eingesetzt, in Liedern wie in Arien. Jeder Sänger hatte ein ganz individuelles Timbre, meist gepaart mit schlanker, vordersitziger Tongebung mit hohem Randschwinganteil, welcher grosse dynamische wie stimmliche Flexibilität (Triller und Koloraturen) ermöglichte. Generell wiesen alle Sänger ein eher schnelles und zum Teil auch unregelmässiges Vibrato auf. Der «König» der Tonaufnahme aus dieser Zeit ist ohne Zweifel Enrico Caruso. Generationen von Tenören versuchten seinen Stimmklang mit dem einzigartigen Schmelz zu kopieren.³

Im zweiten Drittel des 20. Jh. klangen die Sängerstimmen immer noch ganz individuell, jedoch nahm die technische Fixierung des Stimmisizes zu, so dass das Vibrato gleichmässiger und der Stimmklang (vor allem bei den Männerstimmen) brillanter bzw. metallischer wurde. In Deutschland waren die Frauenstimmen weiterhin sehr hell und mädchenhaft. Hohe Soprane wiesen zudem häufig ein äusserst schnelles Vibrato auf. Im italienischen Stimmfach wurden die Stimmen klanglich wärmer bzw. dunkler timbriert. Bei manchen Sängern, die den Randschwinganteil beim Singen zu Gunsten von Klangstärke oder –farbe minimierten, führte dies zu einem starken, dunklen Vibrato und von unten angeschliffenen Tönen.⁴ Gleichzeitig nahm bei den meisten Sängern die stimmliche Flexibilität und Trillerfähigkeit ab (abgesehen von den Koloratursopranen). Eine grosse Ausnahme stellt hier Maria Callas dar, die Verzierungen und Triller ebenso wie klangliche und dynamische Expansion beherrschte.

Interpretatorische Freiheiten wie Portamenti schwanden. In den fünfziger Jahren herrschte unter den deutschen Musikern eine interpretatorische wie agogische Schlichtheit, die mit einer konzentrierten Arbeit am Notentext einherging. Diese stellte aber die wichtigen Grund-

säulen der gesungenen Musik in den Mittelpunkt: eine lebendige, plastische Aussprache, eine überreiche Palette an Klangfarben und Vokalfärbung, echtes Legato, dynamische Differenzierung gepaart mit gesangstechnischer Souveränität und Emotionalität. Stellvertretend für die grossen Sängerpersönlichkeiten dieser Zeit seien Elisabeth Schwarzkopf, Fritz Wunderlich und Dietrich Fischer-Dieskau genannt.

Die Erfindung des Tonbandes (und später der digitalen Aufnahme) ermöglichte das Zusammenschneiden der besten Aufnahmeresultate und die Manipulation bestimmter Aufnahmeparameter. Damit stellen seither alle Studioaufnahmen ein künstlich perfektioniertes Bild sängerischer Leistungen dar.⁵ Gleichzeitig änderten sich die Hörgewohnheiten des Publikums, welches nun von den Musikern erwartet, dass sie in der Konzertsituation die gleiche Perfektion an den Tag legen.⁶ Dies hat in der Musikwelt zu einer starken Fokussierung auf die technischen Leistungen geführt, was in den Aufnahmen der letzten 40 Jahre deutlich wahrnehmbar ist. Mit Ausnahme der grossen Sängerpersönlichkeiten wie z.B. Brigitte Fassbaender, Julia Varady, Plácido Domingo, Mirella Freni, Thomas Hampson u.a. weisen die Sängerstimmen nun eine technisch konstante Stimmführung statt eines individuellen Timbres, einen egalisierten, auf Brillanz getrimmten Stimmklang statt Farbreichtum und dynamische Schattierungen auf.⁷ Gleichzeitig schwindet bei fast allen Sängern die Legatofähigkeit.⁸ Die grösser werdenden Orchester sowie Opern- und Konzerthäuser verleiten die Sänger dazu, immer stärker zu forcieren.⁹ Sehr massiv geführte Stimmen haben ihre Sauberkeit und Beweglichkeit eingebüsst und können nur noch zwischen mezzoforte und fortissimo eingesetzt werden.¹⁰ Pianotöne klingen aufgrund mangelnder Randschwingungen mehr gehaucht denn gesungen. Forciert wird diese Entwicklung auch durch den verstärkten Gebrauch von Mikrofonen auf der Bühne, z.B. zur Verstärkung kleinerer Sängerstimmen oder aber bei Open-Air-Konzerten, die durch die technische Klangverarbeitung den natürlichen Stimmklang akustisch verändert. Die Verlagerung klassischer Konzerte aus ihrem natürlichen Rahmen - einem Konzertsaal -, in denjenigen, welcher bis dato von der Unterhaltungsbranche genutzt wurde - z.B. einem Stadion - hat in den letzten 15 Jahren grossen Aufwind erfahren. Der Auftritt der «Drei Tenöre» Luciano Pavarotti, Plácido Domingo und José Carreras am 7.7.1990 auf einer Stadionbühne war quasi der Startschuss für den Trend, Klassikkonzerte wie Popkonzerte zu vermarkten, um damit hohe Gewinne einzustreichen. Mit gleichzeitig laufenden Liveübertragungen im Fernsehen wurde eine sehr grosse neue Publikumsschicht gewonnen, die bislang weder eine musikalische Vorbildung noch Interesse an klassischer Musik hatte.¹¹ Wie problematisch dieser Marketinggriff sein kann, zeigt die Tatsache, dass die Kluft zwischen Open Air-Event und intimer Konzertsituation immer grösser werden wird, solange sich die klassische Musikbranche der Verkaufsstrategien und dem Starkult der Unterhaltungsbranche bedient. Dadurch wird nicht nur der Sängernachwuchs verheizt¹², sondern auch einer grossen Menschengruppe ein falsches Bild von der klassischen Musik suggeriert. Diese ist nicht passiv konsumierbar, sondern fordert Wachheit und Eigenaktivität vom Hörer.¹³ Die grossen Komponisten schrieben ihre Musik für Räumlichkeiten, die eine menschliche Stimme – ohne Hilfsmittel – akustisch füllen konnte, z.T. sogar für einen kleinen, intimen Aufführungsrahmen (Schubertiaden), der das Wahrnehmen der zarten Zwischentöne, der kleinsten musikalischen Nuancierungen möglich machte. Die Zuhörer waren in den Musiziervorgang unmittelbar einbezogen, da ihre Anwesenheit und Aufmerksamkeit die Musiker inspirierte. Dies alles fällt bei einer Fernsehübertragung weg.

Peter Gelb, Intendant der New Yorker Metropolitan Opera, hat in der Spielzeit 2006/07 sechs Samstagabendvorstellungen live in die Kinos der Welt übertragen lassen, denen gut 325000 Zuschauer beigewohnt haben. Doch das Fernsehen verlagert das Gewicht immer

stärker auf das Visuelle, zum Nachteil des Gehörten. Die Sänger stehen nun nicht nur mit ihrer Stimme, sondern auch mit ihrem Aussehen im Fokus der Öffentlichkeit.¹⁴ Gleichzeitig werden Konzert- oder Opernbesucher mit einer differenzierten Hörfähigkeit immer seltener. Erschreckend ist zudem, dass heute bereits jeder vierte Jugendliche irreparable Hörschäden durch die Lärmbelastung bei Disko- oder Rockkonzertbesuche oder durch zu laut aufgedrehte MP3-Player hat.¹⁵ Ein grosser Publikumsanteil der Zukunft ist dadurch schon heute nicht mehr in der Lage, hohe und leise Töne wahrzunehmen.

Die Nachwuchssänger stehen somit vor der grossen Aufgabe, junges wie altes Publikum durch das hohe Niveau ihrer individuell und differenziert ausgeübten Kunst auf neue «Hörpfade» zu lenken.¹⁶ Dafür brauchen sie Helfer! Als Motto könnte ein Ausspruch von Maria Callas dienen: «Und genau darum geht es in der Musik: um ein nie endendes Streben, nicht nach Macht oder Ruhm, sondern nach dem, was tief zwischen den Noten verborgen ist.»¹⁷

Autorennotiz: Marret Winger, Konzert- und Opernsängerin, studierte bei James Wagner und Christiane Iven. Meisterkurse u. a. bei Elisabeth Schwarzkopf und Dietrich Fischer-Dieskau. Ensemblemitglied des Schleswig-Holsteinischen Landestheaters. Ihre Debüt-CD mit Liedern von Hugo Wolf erschien Ende letzten Jahres bei Tacet.

(Der Artikel erschien zuerst im «Musikforum», Okt.-Dez. 2008.)

Anmerkungen:

- [1] Fischer-Dieskau, D. und Büning, E.: Musik im Gespräch. Ullstein, Berlin 2003, S.247: «Untersuchungen haben ergeben, dass selbst aufgeschlossene Musikhörer ihre Schwierigkeiten haben, einen musikalischen Ablauf in seiner immanenten musikalischen Logik über einen Zeitraum von länger als fünf Minuten zu folgen. Das hat der Mensch offenbar verlernt im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit von Musik.» [*Leonore Büning*]
- [2] Fischer, P.-M.: Die Stimme des Sängers, J.B. Metzler, Stuttgart, 1993, S.11: «In den zeitgenössischen Werken wird ferner die Stimme bis an die Grenzen ihrer Möglichkeiten gefordert, selbst das Singen mit entstelltem persönlichen Eigenklang der Stimme wird verlangt. Dies kann, verbunden mit zu hohem, zu lautem und zu langem Singen, zu Stimmschädigungen führen.»
- [3] Kesting, J.: Die grossen Sänger des 20. Jahrhunderts. Sonderausgabe, Comoran, München 1993, S. 9: «Sydney Homer [...] schrieb: «Bevor Caruso kam, hatte ich niemals eine Tenorstimme gehört, die seiner auch nur entfernt ähnelte. Nachdem er sich durchgesetzt hatte, habe ich Stimme um Stimme gehört [...], die sich der seinen, und sei es gewaltsam, angeglichen haben.» Luciano Pavarotti bestätigte dies, als er sagte, dass sich «alle italienischen Tenöre dieses Jahrhunderts an Caruso ausgerichtet haben.»
- [4] Seedorf, «MGGprisma Gesang», Kassel, 2001, S.72 f.: «Erst nach dem Zweiten Weltkrieg vollzog sich ein drastischer Bruch mit der Tradition und eine gesangsästhetische Neuorientierung, die bis heute anhält. Die verschiedentlich zu beobachtende Tendenz zum Forcieren und Abdunkeln der Stimme wie auch eine Neigung zu ungenauer Artikulation, sinnwidriger Phrasierung, mangelhafter Intonation und Nivellierung der Nuancen haben Kritiker verschiedentlich von einer «Krise der Gesangkunst» (W. Rosenberg 1968) sprechen lassen.»
- [5] Kesting, J.: a.a.O. S.487: «Durch Tonband und Schneidetechnik wurde zum erstenmal mehr als die Aufnahme einer Oper möglich, nämlich die technisch Produktion oder, anders gesagt, die konstruktive Montage von in sich perfekten Teilen: Damit aber eine Aufführung, in der sich das bei musikalischen Proben Visierte konkretisiert unter Ausschaltung aller Zufälligkeiten.»
- [6] Fischer-Dieskau, D.: Die Welt des Gesangs. Bärenreiter, Kassel 1999, S.239: «Andererseits führt konservierte Musik als reines Sammelobjekt, als abrufbare Perfektion zum Abstumpfen der Erfahrungsfähigkeit, auch zur Beeinträchtigung des Beurteilens frischer Höreindrücke. Für den ausübenden Sänger [...] ist es nachgerade zum Risiko geworden, voneinander unterschiedene Interpretationen ein und desselben Stückes anzubieten und nicht lieber dem trügerischen Begriff der »Perfektion« im Sinne einer »fehlerfreien«, möglichst glatten, vor allem aber immer gleichlautenden Standartwiedergabe zu vertrauen.»

- [7] Fischer, P.-M.: a.a.O. S.13 f.: «Schallplatte und Fernsehen, CD und Video führen zu [...] einem internationalen Einheitsstil, einem standardisierten Stimmklang als Norm, an dem sich der Berufssänger der heutigen Zeit orientieren muss, um bestehen zu können.»
- [8] Dietrich Fischer-Dieskau in Crescendo, Ausgabe 04/2007: «...Ich frage mich zum Beispiel, warum so viele junge Sänger kein Legato mehr singen können.»
- [9] Marilyn Horne in Hines, J.: Great singers on great singing. Limelight Editions, New York 1998, S.140: «[...] now we have these huge orchestra to get over. Basically, the conductors don't have any mercy on us, and we have bigger houses to sing in, and they want the orchestra to sound like stereophonic sound while the human voice hasn't changed any. Therefore you have most fermatas relying on this overblow [...] They're trying to get this big fat sound out instead of a carrying sound that's going to pierce through, which is the way the early gals were trained, and boys too.»
- [10] Dietrich Fischer-Dieskau in Crescendo, Ausgabe 04/2007: «...Meistens lernt man inzwischen, wie laute Töne abgefordert werden und das am besten nach dem Motto: einer nach dem anderen. Das ist natürlich keine Methode, um eine vernünftige Phrase zu artikulieren.»
- [11] Pahlen, K.: Grosse Sänger unserer Zeit. Bertelsmann, Gütersloh 1971, S.131 f.: «Und schliesslich trat, mit ungeheurer Wucht, das stärkste aller Massenmedien auf den Plan, das Fernsehen [...] Immer mehr [...] wurde unsere Epoche zur Augenepoche. Sichtbares erhielt ein immer stärkeres Übergewicht gegenüber dem Gehörten [...]. Der Sänger [...] kennt keine [...] Beschränkung mehr. Das Fernsehen überträgt seine Wirkung auf ungezählte Millionen, lässt sie an seinem Gesang wie an seinem Spiel Anteil nehmen, als sässen sie im Theater [...]. Kunstgesang ist plötzlich etwas geworden, was den Unerfahrensten, Ungeschultesten, vielleicht vorläufig Unempfindlichsten ins Haus geliefert wird.»
- [12] Von Lewinski, W.-E.: «Brigitte Fassbaender». Atlantis, Mainz 1999, S.51: «Weil die Stimmen vor der Zeit verschlissen werden, meint man, es gebe heute keine grossen Stimmen mehr. Das stimmt nicht – in einem Kurs hörte ich zum Beispiel einen grandiosen, ganz jungen Bariton. Ich habe ihn beschworen, beim leichten [...] Fach zu bleiben [...] – für zehn bis fünfzehn Jahre. Für meine Begriffe wächst da ein Wotan heran – von allerbesten Qualität. [...] Er darf nur nicht in die Fänge einer Plattenfirma oder eines skrupellosen Intendanten oder Agenten fallen, die schnelle Mark anstrebend, [...]. Ich bin davon überzeugt, dass es solche grandiosen Stimmen nach wie vor gibt, aber wenn sie unklug zu rasch zu schwere Aufgaben übernehmen, erreichen sie ihr Zenit nicht. Eine Hauptschuld tragen dabei die Medien.» [Brigitte Fassbaender]
- [13] Kent Nagano in Fono Forum, Ausgabe September 2007, S.71: «Gerade klassische Musik ist oftmals sehr differenziert und verlangt viel Sensibilität und aktives Hören. Wir werden heute sowohl im visuellen wie im akustischen Bereich geradezu permanent überschüttet.»
- [14] Fischer, P.-M.: a.a.O. S.13 f.: «Selbst das äussere Erscheinungsbild des Sängers wird durch Vorbilder aus Fernsehen und Video geprägt.»
- [15] Vergl. TK aktuell, Magazin der Techniker Krankenkasse, Nr.1 – 2008, S.8
- [16] Lehmann, Lilli: Meine Gesangkunst. 7.Auflage. C. F. Kahnt, Leipzig 1951, S.68: «Das Beste ist nur immer gut genug für jedes Publikum, sobald es sich um die Kunst handelt. Ist das Publikum ungebildet, so muss man es mit dem Besten bekannt machen, es erziehen, es das Beste verstehen lehren.»
- [17] Ardoin, J.: Maria Callas: Meine Meisterklasse. Henschel, Berlin 2002, S.89

«In diesen alten Tönen liegt der Same der künftigen Musik»

Michael Kurtz

Diese Worte sprach Rudolf Steiner zu Elsie Hamilton über die von Kathleen Schlesinger 1914 am Monochord entdeckten sieben prä-aristotelischen Aulos-Skalen, mit einer Differenzierung von sieben verschiedenen Sekund-Intervallen (vom Fast-Halbton zum übergrossen Ganzton). Ein Besonderes der Skalen war ihr jeweils verschiedenes Ethos. Nach langjährigen weiteren musikarchäologischen und musikwissenschaftlichen Forschungen veröffentlichte sie hierzu 1939 ihr umfangreiches Buch «The Greek Aulos», in dem Verschiedenes in der Fachwelt auch nicht

unwiderrprochen blieb. Über die mit Schlesinger und ihren Forschungen verbundene australische Komponistin Hamilton steht eine detaillierte Biographie noch aus. Was hier folgt¹, fasst das bisher Bekannte² in seinen Hauptlinien zusammen.

Elsie Hamilton, am 15. April 1880 in Adelaide/Südaustralien geboren (sie war Halb-Schottin), studierte am dortigen «Elder Conservatorium of Music», der ältesten und hoch renommierten Musikakademie Australiens, Klavier. Wegen ihrer auffälligen Begabung wurde sie gefördert und konnte zur Fortbildung weiter in Berlin studieren. Von damals werden auch einige Konzertauftritte in Berlin sowie in London und Paris erwähnt, doch ist darüber nichts näher bekannt. Wohl 1909 kehrte sie wieder nach Australien zurück und verfasste während eines Neuseeland-Aufenthalts eine eigene originelle Klavierschule. Wenig später reiste sie erneut nach Europa, um bei André Gedalge in Paris Komposition zu studieren – denn sie erlebte innerlich Musik. Gedalge, ein heute weitgehend vergessener Komponist, war damals als Professor für Kontrapunkt und Fuge am Pariser *Conservatoire* ein namhafter und gefragter Lehrer, zu dessen Schülern auch Arthur Honegger, Darius Milhaud und viele andere gehörten. Er lehrte in einem klaren und strengen System mit einem Zug von Pedanterie und predigte in einer Zeit, als sich literarische Programme und Tonmalereien in die Musik ausgebreitet hatten, dass die Tonkunst weder Literatur noch Malerei sei. Ob Elsie Hamilton aus ihren fünf Jahren bei Gedalge³ etwas Prägendes mitgenommen hat, ist gegenwärtig nicht bekannt. Zwei kleine Ereignisse aus ihren Pariser Jahren sind aber überliefert. Das erste ist ein akustisches Erlebnis, das zu einer musikalischen Frage führte. «In Paris pflegte ich auf ein Flugzeug zu lauschen, das jeden Tag um die Mittagszeit über mein Studio flog und die schönsten Obertöne erzeugte über einem tiefen F als Grundton. Es ist dies die sogenannte Obertonreihe, die wir alle einmal gelernt haben, aber dann in einem leeren Schubfach unseres Gehirns auf Nimmerwiedersehen verschwinden liessen, weil wir keinen weiteren Anlass haben, praktischen Gebrauch davon zu machen. Nicht desto weniger ist die harmonische Obertonreihe das einzige musikalische Gesetz, das uns die Natur selbst gegeben hat. (...) Warum nun gebrauchen wir nicht einige dieser wunderbaren Töne in der musikalischen Komposition? Das war meine Frage.»⁴ Auf den ersten Blick erscheint es fremd, dass Hamilton durch das Obertonspektrum eines Motorflugzeugs zu einer musikalischen Frage angeregt wird. Doch mag das auch charakteristisch sein für die fein-vibrierende, sensuelle Atmosphäre der Seine-Stadt, die in französischer Sinnlichkeit den äusseren Eindruck von Licht und Ton in ihrer Schönheit kunstvoll zum Erlebnis bringt, im fluktuierenden Licht des Tageslauf in der Malerei (wie bei Monet), im raffinierten Gestalten von Klängen, welche sich von der alten Tonalität befreien (wie bei Debussy). Hierzu gehört auch die seit den 1970er Jahren entstandene «Spektralmusik» eines Tristan Murail, Gérard Grisey und anderer Komponisten, welche aus der Akustik des Obertonspektrums zu einer neuen kompositorischen Gestaltung von Klang und Rhythmen, aber nicht von neuen Skalen kamen. Dann sprach Hamilton bei Gedalge gelegentlich davon, dass sie nach anderen Skalen suche, worauf der Meister gesagt haben soll: «Wenn das temperierte System einem Beethoven genüge, wird es auch für Elsie Hamilton ausreichend sein.»⁵ Damals soll Hamilton auch schon eigene Klavierkonzerte aufgeführt haben, ebenso soll eine Oper entstanden sein. Doch liess sie diese Welt nach einem Ereignis im Sommer 1916 radikal hinter sich.

Als Hamilton von einer Theosophischen Sommertagung mit einem Kurs «Occult Aspect of Music»⁶ im englischen Carbin Bay/Cornwall erfuhr, reiste sie über den Kanal nach England – in der Zeit des U-Boot-Krieges ein nicht ungefährliches Unternehmen – und nahm vom 29. Juni bis 12. August an der Tagung teil. Es war Kathleen Schlesinger, die den angekündigten Musikkurs hielt und ihre Forschungen über die alten Tonarten der Griechen darstellte. Was Hamilton über Jahre als differenzierte Skalenwelt gesucht hatte, findet sie unerwartet hier.

Zunächst wollte sie nur für kurze Zeit nach London gehen, wo Schlesinger lebte und arbeitete, um den Inhalt des Kurses zu vertiefen. Schon in wenigen Wochen beherrschte sie die griechische Skalenwelt und begann sofort darin zu komponieren⁷ – doch bald zog sie ganz in die Themse-Stadt um. Schlesinger selbst hatte bei ihrer wissenschaftlichen Forschung nicht daran gedacht, dass diese «alten» Skalen auch eine Bedeutung für «lebende» Komponisten haben könnten, und so entstand eine fruchtbare Symbiose zwischen Forscherin und Komponistin. In den folgenden Monaten begann Hamilton, um sich eine Gruppe von qualifizierten Instrumentalisten und Mitgliedern des Queen's Hall und London Symphony Orchestra's zu sammeln, mit denen sie schon 1917 eine Demonstration gab und kurz darauf ein neu komponiertes Septett (Streichquartett, Flöte, Oboe und Horn) aufführte. Das brachte mit sich, dass Instrumente umgestimmt, umgebaut und neugebaut werden mussten. Beim Klavierstimmer fand nach anfänglichen Hemmungen die neue Stimmung grossen Zuspruch – denn nun waren verschiedene Intervalle rein und nicht mehr temperiert zu hören. Unter den Streichern des Orchesters gab es aber auch Angst, sich das Gehör zu verderben. Doch das Gegenteil trat ein: die Musiker konnten in der Folge um vieles besser «normal» hören.⁸ Dann kam 1918 ein Trio für Oboe, Viola und Klavier in der dorischen Skala zur Uraufführung.⁹ Es folgte eine Bühnenmusik für Harfen, Flöten, Oboe und Gesang zu «Sensa» (Maud Hoffman hatte den Roman «The Idyll of the White Lotus» von Mabel Collins über Alt-Ägypten als Drama eingerichtet) mit drei überfüllten Aufführungen in der Etlinger Hall in London Paddington.¹⁰

Aus ihren Londoner Aktivitäten reiste Hamilton im April 1921 mit Schlesinger nach Dornach, um deren Forschungen, wenn möglich, Rudolf Steiner vorzustellen.¹¹ Nachdem Schlesinger am 10. Mai Dornach wieder verlassen hatte, gab Hamilton für die interessierten Dornacher Musiker einen Kurs über die altgriechischen Skalen. Zu den Kursteilnehmern gehörte auch der Komponist Leopold van der Pals, der in seinem Tagebuch niederschrieb, wie er diese unbekannte musikalische Welt in seiner ersten Kursstunde am 11. Mai erlebte: «Sehr interessant, aber auch kompliziert. Die Töne, die zwischen unseren temperierten Tönen sitzen und die man auf dem Monochord hervorbringen kann, klingen wundervoll. Das sind ja die Zwischentöne, die einem immer fehlen und die man durch sogenannte Dissonanzen ersetzen will.»¹² Er war wiederum bei Hamilton am 14. und dann am 22. Mai zu Gast, als sie ihm eigene Werke vorspielte. Darüber heisst es im Tagebuch: «Manches wie eine Musik zum Drama «Sensa» ist schön. Doch muss man das mit richtig auf die griechischen Tonarten gestimmten Instrumenten hören. Auf dem Klavier unterscheidet das sich nicht von einer Musik im gewöhnlichen Tonsystem.» Dann bewegt er die Frage, wie in den Skalen Kompositionen entstehen können. «Ich glaube, man muss beim Komponieren alle Tonarten und Saitenteilungen vergessen und nur alle die aus der Differenziertheit der Töne gewonnenen Möglichkeiten gebrauchen.»¹³

Aber es waren in Dornach wohl nicht alle Musiker so offen und selbständig im Urteil gegenüber Hamiltons Darstellungen und Vorführungen, denn Steiner hatte so etwas nie zur Sprache gebracht. Deshalb bat Elsie Hamilton in einem Brief vom 21. April Rudolf Steiner in dieser Situation um Rat:

«Verehrter Herr Doktor Steiner. Sie werden sich vielleicht daran erinnern dass Sie vor einigen Wochen die Liebenswürdigkeit gehabt haben, das alte Musiksystem der Griechen der pré-Aristotelischen Zeit mit Miss Schlesinger aus London zu untersuchen.

Seitdem habe ich hier in Dornach darüber gesprochen mit denjenigen die sich für die Musik interessieren. Dies haben sie alle sehr interessant gefunden; einige sind jedoch der Meinung, dass es nicht zusammen passt mit den Mitteilungen, die Sie über die Musik schon herausgegeben haben. So bin ich ganz betrübt dass ich vielleicht einen falschen Weg betrete; beson-

ders dass ich andere Leute auch verführe, - weil man immer einige Nachfolger findet wenn man auch noch so dumm ist. Miss Schlesinger behauptet nur, dass sie das alte Musiksystem der Griechen richtig zusammen gestellt hat. Eigentlich bin ich alleine daran schuld, dass ich dies jetzt wieder gebrauche in meinen Compositionen als eine musikalische Sprache, die ich durch mein kleines Orchester in London veröffentlicht habe.

Möchte ich dann Sie bitten, mir einige Minuten zu geben, um mich auf den richtigen Weg zu der Musik der Zukunft zu setzen?

Dadurch würden Sie mir einen sehr grossen Dienst leisten, den ich hoffe in der richtigen Weise zu erkennen, indem ich den starken Wunsch habe der Menschheit behülflich sein zu können.

In tiefster Verehrung Ihre Ergebene Elsie Hamilton.»¹⁴

Es ist nicht bekannt, ob es nach dem Brief zu einem Gespräch mit Steiner kam.¹⁵ Jedoch ist er bei seinen folgenden England-Aufenthalten mit Hamilton zusammengetroffen und hat sich auch Musik von ihr angehört. «Er hat mich aufs herzlichste aufgemuntert und gesagt, dass der Same der künftigen Musik in diesen alten Tönen liege.»¹⁶ Auch hat Steiner sie damals wohl gebeten, einzelne seiner Wahrspruchworte zu vertonen.¹⁷ Als dann die feierliche Einweihung des Ersten Goetheanum für den Sommer 1923 geplant wurde – zu den vier Mysteriendramen sollte ein fünftes mit Szenen im alten Griechenland entstehen – fragte Steiner wohl Hamilton, ob sie dazu Musik komponieren würde.¹⁸ Der Brand des Goetheanum machte aber auch diesen Plan zunichte.

Durch ihre Bekanntschaft mit Steiner und dessen Anfrage herausgefordert, beschäftigte Elsie Hamilton sich in der folgenden Zeit mit seinen Darstellungen zur Musik, die ihr vielleicht aus Dornach zur Verfügung gestellt worden waren. Aus ihrer Feder stammt dann der erste zusammenhängende Aufsatz über Steiners Anschauung vom Musik und Mensch überhaupt, der ein Jahr nach seinem Tod in England unter dem Titel «The Nature of Musical Experience in the Light of Anthroposophy»¹⁹ erschien. Hier gibt sie in grossen Linien das Wesentliche aus Steiners Dornacher Vorträgen im Winter 1914/15, in Stuttgart im März 1923 und in Torquay im August 1924 wieder.

Hamilton komponierte weiterhin, und neben der schon erwähnten Mime «Agave» im Dezember 1923²⁰ vertonte sie auch verschiedene Volkslieder auf der Suche nach deren originalen Skalen. Dazu reiste sie auch auf die Hebriden. 1929 wurde die Tanzkomödie «The Seven Scorpions of Ysith» von Terence Gray mit der Bühnenmusik von Elsie Hamilton im Court Theatre London aufgeführt, erneut eine Geschichte aus dem alten Ägypten. Im Programmheft waren wieder jene Londoner Musiker aufgeführt, mit denen sie schon länger zusammenarbeitete, so Mr. J. McDonagh (Oboe und Englischhorn), Miss McDonagh (Harfe), die Komponistin selbst hatte die Gesangspartie übernommen.²¹

Wie intensiv Elsie Hamilton am zeitgenössischen Musikleben der englischen Hauptstadt teilnahm, oder ob sie eher in theosophisch künstlerischen Kreisen verkehrte, ist schwer zu sagen. Die Werke, zu denen sie Bühnenmusiken komponierte, sprechen eher für letzteres, aber wahrscheinlich beschäftigte sie beides. Im Herbst 1932 jedenfalls hatte sie die folgenreiche Bekanntschaft der Künstlerin²² Xenia L'Orsa gemacht, über deren damalige «neue Ideen betreffs Musik, Stimme etc.» wohl in den Zeitungen zu lesen gewesen war.²³ Im Winter reiste sie mit weiteren Londoner Künstlern nach Sils-Baselgia im Engadin und mietete sich dort in der Casa L'Orsa ein. Wahrscheinlich kamen die Gespräche auf Alban Berg und die zweite Wiener Schule durch die «Interpretationen» von Xenia L'Orsas Kunst. Aber vielleicht bewegte Hamilton im Gespräch auch den Gedanken an eine kompositorische Fortbildung besonderer

Art. Jedenfalls schrieb Xenia L'Orsa am 11. Januar 1933 aus Sils-Baselgia an Alban Berg mit der Bitte, Elsie Hamilton Kompositionsunterricht zu erteilen.²⁴ Berg muss positiv geantwortet haben und Hamilton muss dann sofort nach Wien abgereist sein. So hatte sie zwischen Mitte Januar und der ersten Februarwoche 1933 einige Kompositionsstunden bei Alban Berg. Am 8. Februar 1933 finden wir sie wieder in London bei einem BBC-Konzert, in dem Arnold Schönberg seine «Variationen» für Orchester op. 31 dirigiert. Nach dem Konzert ergab sich ein kurzes Gespräch mit Schönberg über Schlesingers Forschungen.²⁵ Fünf Tage später, am 13. Februar, besuchte Hamilton ein weiteres BBC-Konzert mit einer Aufführung von Bergs «Lyrischer Suite» durch das Kolisch-Quartett, auf die der Komponist in Wien wahrscheinlich hingewiesen und um einen Bericht gebeten hatte. Am 14. Februar schreibt Hamilton über beide Konzerte an Berg.

23 Thurlow Rd., Hampstead, London

Sehr geehrter Herr Berg!

Ich beeile mich Ihnen mitzuteilen, dass ihre «Lyrische Suite» einen grossen Erfolg gehabt hat und auch tadellos gespielt wurde.

Es schien mir fast unmöglich, dass Sie eine 12tönige Reihe ohne Abweichung benützt hatten. Durch ihr grosses künstlerisches Können und den Reichtum Ihres Erfindungsvermögens war dies kaum zu bemerken. Ich könnte mir wünschen, dass Sie mir ihr grosses Werk gezeigt hätten, anstatt der alten Träumerei von Schumann, die ich immer gehasst habe! Ich habe auch die «Variationen» von Schönberg gehört. Sie haben mir, auch dem Publikum, weniger gefallen, und die Handlungsweise war für mich allzu sehr bemerkbar. Es ist mir immer noch nicht klar, warum man eine Reihe aufsetzen soll und nie davon abweichen darf! Nachher durfte ich mit Herrn Schönberg sprechen. Er war sehr liebenswürdig, sagte sogar, dass das Buch von Miss Schlesinger, das später auch auf Deutsch erscheinen wird, ihn sehr interessieren würde.

Von Ihnen sprachen wir auch. Herr Schönberg behauptete, dass er nicht mehr von Ihnen als von seinem Schüler sprechen dürfte, da Sie eben selber Meister geworden wären. Mit meinen besten Empfehlungen an Sie und an Ihre reizende Frau Gemahlin danke ich Ihnen aufs Herzlichste für alles, das Sie mir in einer so grossmütigen Weise gegeben haben.

Ihre ergebene Elsie Hamilton.»²⁶

Berg antwortete ihr am 17. März²⁷ und wies darauf hin, dass Anton von Webern am 21. und 23. April zwei BBC-Konzerte dirigieren werde. Inzwischen hatte Elsie Hamilton am 8. März unter Sir Henry Wood in London Bergs «Drei Fragmente aus Wozzek» gehört und antwortet nach Wien am 23. März. Mit Erstaunen nimmt man Hamiltons Urteil über «Wozzek» als die «allerbedeutendste Oper der modernen Zeit» zur Kenntnis, was ihr musikalisches Urteil charakterisiert. Auch berichtet sie über ihre eigene Arbeit und Befindlichkeit und schreibt:

«Sehr geehrter Herr! Über Ihren freundlichen Brief habe ich mich ausserordentlich gefreut. Ja, Miss Schlesinger und ich habe, wir haben alle beide die Konzertstücke aus «Wozzek» gehört und waren ganz begeistert davon. Auch das Publikum hat sie furchtbar applaudiert.

Ich habe sogar an Sir Henry Wood geschrieben, um zu fragen, ob die ganze Oper im [in der] Opernsaison, Mai-Juni nicht einen Platz finden dürfte. Ich halte «Wozzek» für die allerbedeutendste Oper der modernen Zeit, und sie sollte gemäss auch in London aufgeführt werden.

Ich werde mich auch sicher am 21. u. 23. April freihalten, um diesen schönen Konzerten von Anton von Webern beizuwohnen. Natürlich wäre mir noch schöner, wenn Sie und Ihre liebe Frau Gemahlin die Absicht auch hätten nach London zu kommen, aber ich würde es schon

als eine grosse Ehre betrachten, wenn ich Herrn von Webern in irgend einer Beziehung behülflich sein dürfte. Er hat es nur zu fragen oder schreiben. Andernfalls werde ich mir erlauben, mich ihm gelegentlich bekannt zu machen.

Ich bin ziemlich besorgt um Herrn Schönberg in diesen Tagen. Es schein[en] unglaubliche Dinge in Berlin vorzugehen.²⁸ Wie könnte ich mir wünschen, dass die drei Freunde (Schönberg, Webern, und Berg) sich hier in London einmal wiedertreffen sollten. Gewiss wären Sie alle drei totunglücklich bei einem so unkünstlerisch veranlagten Volke, aber denken Sie nur an unsere Freunde! Könnten Sie uns nicht einmal dieses Opfer entgegenbringen?!!!

Sehr fleissig bin ich seit meinem Zurückkehren nicht gewesen. Dafür wäre es nötig, dass Sie hinter mir wären! Trotzdem habe ich einen Auftrag von Terence Gray²⁹ (Besitzer des «Festival Theatre» in Cambridge) bekommen, etwas Musik für die alten griechischen Dramen zu schreiben. Allerdings werden die alten griechischen Tonarten hier von den [der] richtigen Stelle sein. Er hat schon 6 Komponisten gehabt aber er ist immer noch nicht zufrieden, sagt er, und ich weiss warum. Es ist weil die alle zu wissend sind, zu begabt um sich in einen so einfachen Rahmen hinein stellen zu wollen. Er brauchte jemand[en] von sehr beschränkten und bescheidenen Fähigkeiten, der einfach nicht fähig wäre, etwas Fabelhaftes schreiben zu können! Da bin ich hier den auch an der richtigen Stelle. Sie können sich vorstellen, wie einfach solche Thöne sein müssten. Und die Begleitung dürfte höchstens aus Kitharen und Aulos bestehen, um nicht aus dem Stile heraus zu fallen. Von Harmonien kaum eine Spur – so dass es keine sehr anstrengende musikalische Arbeit sein wird.

Ich wünschte, dass ich meine Studien bei Ihnen noch einmal weiterführen dürfte. Denken Sie immer noch [in] die schönen Alpen hinzufahren? Sie würden gewiss dort die nötige Ruhe finden um ihre neue Oper³⁰, auf die ich mich schon freue, fertig schreiben zu können.

Bitte entschuldigen Sie mir diesen unendlichen Brief! Ihnen und Ihrer lieben Frau Gemahlin vom Herzen grüssende Elsie Hamilton.»³¹

Das Jahr 1933, in dem sich eine folgenreiche geistige Verdunklung in Mitteleuropa vollzog, brachte für die Australierin auch die Bekanntschaft zweier niederländischer Damen, Wilhelmina Roelvink und Mary Wilbers, die sich bald für ihre Kompositionen und die griechischen Skalen dauerhaft und nachdrücklich einsetzen, so dass sie Anfang der 1950er Jahre rückblickend deren «unschätzbare Hilfe» lobt.³²

Wilhelmina Roelvink (1891-1963) war Tochter eines reichen Bankiers, der ihr viel Geld zur Kulturförderung zur Verfügung stellte. Sie absolvierte Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre in Stuttgart eine Ausbildung zur Kleinodien-Künstlerin und war sonst mit ihrer Freundin Mary Wilbers (1900-1969) viel auf Reisen. Seit 1929 gehörten die beiden auch zum Kreis der Gesangsschüler von Valborg Werbeck-Svärdström, welche die altgriechischen Skalen seit der Dornacher Musikertagung 1926 kannte und sie bei Gelegenheit auch in Aufführungen oder Demonstrationen mit einbezogen hatte. In den Jahren nach 1933 reiste Elsie Hamilton, wohl zumeist mit den beiden Damen als ihren getreuen Schülerinnen und betreute bestehende und neu begründete Initiativen an verschiedenen Orten, wo in diesen Skalen in Ensembles und kleinen Musikerguppen geübt und musiziert wurde. In Freiburg bestand schon seit 1926 eine solche Gruppe, die von dem Priester der Christengemeinschaft und Künstler Friedrich Doldinger gefördert wurde. Als sie sich zwischen 1935 und 1937 auch in Stuttgart aufhielt, machte der Komponist Georg von Albrecht ihre Bekanntschaft und interessierte sich für diese Arbeit. Von Albrecht hatte sich schon länger mit dem Komponieren in Tönen der Oberton- wie der Untertonreihe versucht und 1934 einen Zyklus von «Zwölf Préludes» op. 42 in Ober- und Untertonreihen komponiert, was auf dem Klavier nur in Grenzen möglich war und dabei zunächst den 13. Teilton durch die grosse Sext zum Grundton wiedergegeben, während er

später die kleine Sext für richtiger hielt (siehe «Zwölf Préludes» op. 61). Er berichtet: «In dieser Überzeugung bestärkte mich die Bekanntschaft mit Mrs. Hamilton (...). [Sie] leitete ein kleines Orchester von Leiern, die in Untertonreihen gestimmt waren. Während eines mehrere Monate dauernden Aufenthalts in Stuttgart – es mochte im Jahr 1935 sein – konnte ich bei ihren Orchesterproben zuhören und mich in den Klang der Untertonreihen einleben.»³³

Weiterhin bestanden kleine Gruppen in La Motta in Brissago/Schweiz, in England in Wynstones/Gloucestershire, in Finnland und wohl auch Mitte der 1940er Jahre in Kalifornien. Als Hamilton für einige Jahre (1945-1950) und dann 1956 endgültig nach Australien zurückging, setzten die niederländischen Damen getreu und streng ihre Arbeit alleine fort und erzählten während ihrer Kurse immer wieder Ereignisse und Anekdoten aus dem Leben Hamiltons.³⁴ Aber es ist fraglich, ob die beiden nur ein Erbe erlernter Regeln verwalteten oder sich darüber hinaus bewusst waren, an einem «Samen der künftigen Musik» zu arbeiten. Dieser wird sich wohl erst stärker entfalten können, wenn durch den Schulungsweg sich die Anfänge eines erweiterten Bewusstseins an der Schwelle öffnen.³⁵

Anmerkungen:

- [1] Vorabdruck des vierten Teils aus Kapitel XI «Rudolf Steiner und Kathleen Schlesinger» aus dem im Sommer im Verlag am Goetheanum erscheinenden Buch «Rudolf Steiner und die Kunst der Musik – Biographisches, geisteswissenschaftliche Forschung, Zukunftsimpulse»
- [2] Gotthard Killian – Die Monochordschule des Pythagoras und das Musikalisch-Organische. Die Wiederentdeckung der alt-griechischen Planetenskalen durch Kathleen Schlesinger und die Erweiterung der Tonkunst, Zürich, Den Haag, Melbourne 2006, S. 46ff. Dann: Elsie Hamilton - Die Tonarten Altgriechenlands (ins Deutsche übersetzt nach dem englischen mit Schreibmaschine vervielfältigten Manuskript von 1953 «The Modes of Ancient Greece» von Friedrich Doldinger), Privatdruck Heygendorf 1994. S.a. Schlesinger – The Greek Aulos, S. 541ff. Dazu finden sich in Ulrich Göbels Privatdruck «Zur Planetenmusik» (sechs kleine Bände zwischen 1996 und 1999) Berichte und Anekdotisches der beiden Niederländerinnen Wilhelmina Roelvink und Mary Wilbers. Bei nicht gesicherten Fakten helfe ich mir mit der Formulierung «wahrscheinlich» bzw. «wohl» oder «scheint». Dazu kommen neue eigene Forschungsfunde.
- [3] Wahrscheinlich 1910/11 bis 1916.
- [4] Zur Planetenmusik Band I S. 4.
- [5] Ulrich Göbel –Zur Planetenmusik Band VI, S. 6 (Roelvink und Wilbers).
- [6] S.: Crispian Villneuve – Rudolf Steiner in Britain (2 Bände) 2. korrigierte Auflage Forest Row 2009, S. 518f.
- [7] Kathleen Schlesinger – The Greek Aulos, S. 542.
- [8] Ulrich Göbel –Zur Planetenmusik Band VI, S. 8ff (Roelvink und Wilbers).
- [9] Das Klavier wird später durch einen Psalter ersetzt, den Hamilton noch zu spielen lernte.
- [10] Zu den wichtigen Aufführungen s. The Greek Aulos S. 542.
- [11] Siehe Teil 1 des XI Kapitels.
- [12] Tagebuch vom 11. Mai 1921; Copyright: Van der Pals Archiv, Wolfram Graf, Hof/Saale.
- [13] Tagebuch vom 21. Mai 1921; Copyright: Van der Pals Archiv, Wolfram Graf, Hof/Saale.
- [14] Rudolf Steiner Archiv.
- [15] Ernst Marti schreibt in seinem Text: Das neue Ton-Erleben. Zum 80. Geburtstag von Miss Elsie Hamilton, Blätter für Anthroposophie April 1960, S. 153: «1920 kamen die beiden Freundinnen (Schlesinger und Hamilton) zum ersten Mal nach Dornach und hatten ein langes Gespräch mit Rudolf Steiner. (...) Nach dem Gespräch hat er sie (Elsie Hamilton) gebeten, in Dornach zu bleiben und «alle die Erfahrungen, die ich schon mit dem alten griechischen System gemacht hatte, den Dornacher Musikern zu bringen» (schriftliche Mitteilung von E. H.)» Das passt nicht ganz zum Brief Hamilton vom 21. Mai 1921. Vielleicht kam die Aufforderung erst in dem erbetenen Gespräch oder in England. In Martis Text stimmt auch die Jahreszahl des Treffens 1920 nicht.
- [16] In: Ernst Marti – Das neue Ton-Erleben. Zum 80. Geburtstag von Miss Elsie Hamilton, Blätter für Anthroposophie April 1960, S. 153. Dort ist dieser Satz als «schriftliche Mitteilung von E. H.» zitiert.

- Ein entsprechender Brief von Hamilton an Marti war bisher nicht aufzufinden.
- [17] In Zur Planetenmusik II sind Hamiltons Vertonungen von «Wenn der Mensch warm in Liebe» und «Ecce homo» abgedruckt.
- [18] In: Ernst Marti – Das neue Ton-Erleben. Zum 80. Geburtstag von Miss Elsie Hamilton, Blätter für Anthroposophie April 1960, S. 153.
- [19] Anthroposophy Vol. I, # 4, April 1926. Auch abgedruckt in: Healing Music – Hg. Lionell Stebbing, London o.J..
- [20] S. Kapitel XI Teil 2.
- [21] Die Noten sind gegenwärtig nicht auffindbar.
- [22] Es könnte sich um Dr. Celestina L'Orea-Zschokke (1883-1968), die in Sils niedergelassen war, handeln.
- [23] S. den in der folgenden Fussnote abgedruckten Brief.
- [24] Am 11.1.1933 schreibt Xenia L'Orsa an Alban Berg - zitiert aus dem Katalog der Musiksammlung der ÖNB (F21.Berg.1164):
 „Engadin Schweiz Sils-Baselgia 11.1.33.
 Herrn Alban Berg Wien Verehrtester,
 Via Dr. Kolisko [wahrscheinlich der Dirigent Robert Kolisko, der 1931 in Zürich den «Wozzek» dirigiert hatte] gelange ich an Sie mit einer Bitte & Anfrage. Nämlich ob Sie eine mir befreundete Musikerin als Schülerin aufnehmen würden wann u zu welchen Bedingungen. Die Dame ist Australierin, resp. Halb-Schottin, spricht sehr gut Deutsch, studierte in Paris bei Gédalge Composition, u war auch in Berlin für Studienjahre. Sie ist ein überaus feiner, kultivierter Mensch, discret u bescheiden u ihr Wesen sehr wohlthuend, sodass man sich keine bessere Schülerin wünschen könnte, wie ich konstatiere seit sie in m[einem] Hause lebt. Sie lernte mich in England kennen u las in den Zeitungen was mehr od. weniger richtig über mich geschrieben stand resp. über m[eine] neuen Ideen betreff Musik, Stimme etc. etc. währendem Aufenthaltes dort diesen Herbst. Dies veranlasste sie u andere englische Künstler, nach Sils zu kommen u ihr Zelt eine Weile als Mieter in Casa L'Orsa aufzuschlagen. Miss Hamilton arbeitet seit einigen Jahren auch auf der Basis der phytagogischen Scalen, die neu entdeckt - nächstens auch der Öffentlichkeit in einem Werk nahe gebracht werden nachdem sich die Fachleute längst dafür interessieren. Meine Interpretation neuer Musik beeindruckte E. Hamilton derart stark, dass sie weg-entscheidend wirkte. Das Resultat ersehen Sie aus eben dieser Anfrage! Da ich Ihre Adresse nicht kenne wende ich mich an Dr. K., der schon einmal ja zwischen uns eine Art Vermittlung war liebenswürdiger Weise. Da die Dame nur kurz mal hier ist u Ihre Antwort bestimmend sein wird auf ihr nächstes tun und entscheiden, wäre sie für gütige baldigste Antwort höchst dankbar. So auch ich und begrüße Sie zugleich mit aufrichtiger Hochachtung Ihre Xenia L'Orsa.» Ich danke herzlich Herrn Klaus Lippe von der Alban Berg Gesamtausgabe in Wien, der mir diesen Text zur Verfügung gestellt und des Weiteren bei der Datierung der Berg-Briefe und der darin erwähnten Konzerte geholfen hat.
- [25] Ob Kathleen Schlesinger auch anwesend war, ist aus dem nachfolgenden Brief nicht ersichtlich.
- [26] Hamiltons Briefe befinden sich in der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) F21: Berg. 814/1-3
- [27] Der Brief ist gegenwärtig nicht auffindbar.
- [28] Schönberg war Professor für Komposition in Berlin, und Elsie Hamilton bezieht sich hier auf die Machtübernahme der Nationalsozialisten mit ihren bekannten Folgen für jüdische Künstler.
- [29] Der Dichter von «The Seven Scorpions of Ysyt».
- [30] Elsie Hamilton nimmt hier auf das Opernprojekt «Lulu» bezug.
- [31] ÖNB Wien xxx
- [32] Zur Planetenmusik I, S. 2.
- [33] Georg von Albrecht – Vom Volkslied zur Zwölftontechnik, Frankfurt 1984, S. 156.
- [34] Hier weiss man nicht, was im Laufe der Jahre auch zur kleinen Legende geworden ist.
- [35] Näheres hierzu in den Teilen 1-3 des XI. Buchkapitels.

BERICHTE

Forschungsprojekt Eurythmiepädagogik heute

Jürgen Frank, Hamburg

Vor fast zwei Jahren traf sich ein Kreis von ca. 20 Eurythmiepädagogen und Ausbildern von Eurythmieschulen aus Deutschland, Holland, Norwegen und Schweden in der Alanus Hochschule in Alter. Ziel dieses Treffens war es, in einer gemeinsamen Initiative des Fachgebietes Eurythmie und dem Fachbereich Bildungswissenschaft der Alanus Hochschule unter der Leitung von Prof. Stefan Hasler (Eurythmie) und Prof. Dr. Charlotte Heinritz (empirische Sozialforschung) ein Forschungsprojekt zur Eurythmiepädagogik ins Leben zu rufen.

Aus verschiedenen Blickwinkeln sollte untersucht werden, worin die Zielsetzungen des Eurythmieunterrichtes bestehen und wie sie begründet werden. Wie ist die *menschenkundliche Grundlage* des Eurythmieunterrichtes unter Berücksichtigung neuer Erkenntnisse aus der Entwicklungspsychologie zu begründen sowie im Vergleich zu ähnlichen Zielsetzungen und Ergebnissen aus anderen Bewegungsfächern zu sehen? Die so gewonnenen Erkenntnisse bieten die Grundlage für weitere Forschungen wie etwa zur Wirkungsweise des konkreten Eurythmieunterrichtes.

Was ist meine Frage?

Was möchte ich untersuchen, mit welcher Frage gehe ich als Eurythmielehrer zur Zeit um, was bewegt mich?

Als Stefan Hasler unser erstes Treffen mit diesen Fragen begann, war es für mich, als langjähriger Eurythmiepädagoge, etwas Unverhofftes, ein Moment, der mich tief berührte, und der im ersten Moment fast Verwunderung in mir hervorrief. «Endlich fragt mal jemand», und ich bemerkte, wie stark ich verinnerlicht hatte, obwohl es meiner eigenen Lebenswirklichkeit nicht entspricht, dass die Eurythmiepädagogen häufig wie eine Randerscheinung in den Waldorfschulen betrachtet werden und sich eher gedrängt fühlen/gezwungen sehen, selbst auf die Bedeutung ihres Faches hinzuweisen, als dass sie danach gefragt würden.

Nach kurzem inneren Anlauf ging es dann sehr munter los, so als hätte jemand den Korken von einer Flasche entfernt. Ja, wir hatten und haben Fragen, jenseits aller Unterrichtsroutine! An diesem Tag haben wir Eurythmisten viele grosse Themen benannt: War es bei dem Einen die Frage nach der Besprechbarkeit der Eurythmie, wie kann ich mich als Eurythmist so artikulieren, dass ich endlich in der Aussenwelt verstanden werde, bei dem Anderen, wie kann man «beweisen», dass Eurythmie gesund macht, wieder andere wollten eine bessere Grundlage bekommen um in den leidigen Deputatsdiskussionen stärkere Argumente zu bekommen, und vieles mehr. Wir wurden nicht müde, neue, allerdings, wie wir schnell bemerken mussten, häufig auch kaum zu erforschende Themen vorzuschlagen. Wie uns unsere betreuende Bildungswissenschaftlerin Charlotte Heinritz schnell und unmissverständlich deutlich machen konnte, war vieles einfach gar nicht machbar, hätte teilweise Vergleichsgruppen erfordert, die wir gar nicht haben konnten, hätte Langzeitstudien benötigt, vieles war gar nicht messbar, etc.

Aus diesem ersten Treffen ergab sich, dass sieben Eurythmie-Pädagogen bearbeitbare Fragestellungen erforschen wollten. Ein Expertenrat wurde gebildet, bestehend aus acht Persönlichkeiten und den beiden Projektleitern Stefan Hasler und Charlotte Heinritz, der beratend an dem Projekt beteiligt ist.

Die sieben Pädagogen beschäftigten sich im Weiteren erst einmal damit, ihre eigenen Fra-

gen an ihren Unterricht zu finden und zu formulieren, ein Prozess, der erstaunlich viel Zeit kostete, da ja immer im Hintergrund mitschwang: Wie kann man dies untersuchen, wie führt man diese Arbeit durch, mit welcher Klasse könnte ich forschen, was benötige ich für ein «Setting», was bedeutet Forschen? etc.

Es folgten viele Treffen, in denen wir forschenden «Kollegen» (anfangs traute man sich dieses Wort ja kaum in den Mund zu nehmen – ebenso wie das Wort: wissenschaftlich) durch die beiden Projektleiter fortgebildet und intensiv gecoacht wurden: Charlotte Heinritz beriet dabei vor allem die methodischen Vorgehensweisen, Stefan Hasler war zuständig für die eurythmiespezifischen Fragen.

Wir konnten über fast zwei Jahre die Gedanken und Ideen der anderen Forscher nachvollziehen, haben die Inhalte besprochen und wurden so Teilnehmer an den Prozessen, den Suchbewegungen, den Irrtümern, auch an den Nöten und Fragen der anderen Mitglieder der Gruppe.

Die Berührungssängste, die wir doch fast alle hatten, mit dem, was man «wissenschaftlich haltbare Forschung» nennt, schwanden immer mehr dahin, was an unseren unklaren Vorstellungen, oder besser Vorbehalten, lag und die sich durch die gelebte Wirklichkeit «Schritt für Schritt» auflösten. Denn der Forschungsansatz war ein höchst realer, es war die genaue Betrachtung, Beobachtung meines individuellen Handelns als Lehrer. Es war nichts Abgehobenes und Weltfernes und hatte mit mir als Pädagoge und meiner Klasse unmittelbar zu tun.

Mit einem Wort: Es ging um meine persönliche Frage als Lehrer an meinen Unterricht, diese ernst zu nehmen und andere Menschen daran teilhaben zu lassen, dies einfach mal zu untersuchen und dabei begleitet zu werden. So wurde es nun Dauerbeschäftigung und mit der Zeit Passion für ein intensives und beglückendes Arbeitsjahr.

Zu der Arbeit gehörte das gegenseitige Hospitieren, und zwar möglichst nicht als «Insider», sondern als teilnehmender Beobachter. Dies bedeutet, dass nach der Hospitation mit dem unterrichtenden Lehrer Interviews geführt wurden, in denen jegliches Fachsimpeln untersagt war. Es ging einfach nur um die Fragen, was habe ich von aussen gesehen, und warum machst du dies oder jenes. Besonders eindrucksvoll war bei mir die Hospitation durch Ch. Heinritz und Stefan Hasler. Charlotte Heinritz befragte als Nichtlehrerin, Nichteurythmistin meinen Unterricht und mein Handeln. Das waren Fragen, die kein Insider stellen würde, und dadurch erstanden bei mir eigene Fragen in den Bereichen, die ich meine dunklen Flecken nennen möchte, wie Unterrichtsstrategien, die ich schon lange nicht mehr hinterfrage, da ich sie (erfolgreich) schon immer so mache und vieles mehr. Es war wie ein grosser Spiegel, der nur fragte, und keine Rechtfertigung sondern Aufklärung forderte. Dies war eines der spannendsten und klärendsten Momente, die ich in Bezug auf Unterrichtsbeobachtung in meiner langjährigen Lehrtätigkeit erlebt habe. 45 Minuten Unterricht und danach zwei Stunden intensive Fragen. Diese Interviews, sowohl von Charlotte Heinritz wie auch von Stefan Hasler, der als Eurythmist die fachinternen Fragen stellte, haben wir aufgezeichnet und sie wurden uns dann verfügbar gemacht. Man konnte das Gespräch noch einmal in Ruhe anhören, und sich selber, als Antwortenden zuhören und daraus Schlüsse ziehen.

Ein Beispiel:

Meine Schüler der 10. Klasse kommen aus der Umkleide in meinen Eurythmieraum, setzen sich auf die bereitstehenden Bänke, ich begrüsse sie und rede einige persönliche Sätze mit ihnen. Danach stellen sich die Schüler in den Kreis und wir beginnen mit einer Anfangsübung. So beginnt mein Unterricht immer, und zwar seit vielen Jahren.

Frage von der Hospitantin Ch. Heinritz: Dein Unterricht begann damit, dass die Schüler sich hinsetzten und du mit Ihnen einige Sätze gewechselt hast und dann stellten sie sich in einen Kreis. Das scheint mir eine Art Ritual zu sein. Warum machst du das? Was willst du damit errei-

chen, wenn du mit ihnen vorher redest? Muss das ein Kreis sein? Ist das immer so? Was sind deine Absichten mit dieser Art des Stundenbeginns?

Ein weiteres:

Stefan Hasler: die Töne in dem Musikstück scheinen mir sehr hart angesetzt – ist das Absicht, kann man das nicht weicher (eurythmischer) machen?

Eine Frage, über die ich wirklich lange nachdenken musste, da ich die Art des Tonlernens (für ein Musikstück) schon lange so mache. Ist der Weg richtig von hart zu weich? Mache ich das richtig, oder nur aus meiner eigenen selbst entwickelten Tradition? Oder bin ich einfach verhärtet und habe es gar nicht bemerkt?

Das wirklich Erstaunliche war in meinem Fall, dass sich durch die intensive Arbeit meine Unterrichtsstrategien in diesem Jahr wirklich verändert haben. Es ist ein interessanter Vorgang, wenn man unterrichtet und sich stetig selber reflektiert. Das Handeln als Lehrer, was beim Eurythmisten ja nicht nur eine Unterrichtskonzeption voraussetzt, sondern auch ein ständiges Interagieren mit Schülern, die sich im Raum bewegen, einem Pianisten, dem Unterrichtsstoff und den jeweiligen persönlichen Befindlichkeiten der Schüler, ist ein mehrschichtiger Vorgang. Erhebt man sich aber darüber noch hinaus und versucht sich als Lehrer selber zu beobachten, entsteht erst einmal eine fast schizophrene Situation. Manch einer von uns sieben erlebte eine neue Unsicherheit und fing an sich selber infrage zu stellen. «Warum mache ich dies eigentlich? Ich verliere den Boden unter den Füßen!»

Was sind unsere Ziele als Eurythmiepädagogen?

Dies führt zu der Kernfrage des Projektes, nach dem was wir im Eurythmieunterricht der Schule als Lehrer wirklich bewirken wollen. Wir machen ja keine Eurythmieausbildung «light»! Wir sind auch nicht nur Zuarbeiter für die anderen Fächer und bereiten deren Inhalte bewegungsmässig auf und vor! Wir sind nicht ein anthroposophischer Bewegungseinschub im Unterrichtsalltag der Schüler, ein sogenanntes «Waldorf-Add-on», ein Relikt aus alten Zeiten als Waldorfschulen, deren Klientel noch nicht so abschlussorientiert war! Wir unterrichten das zentrale Fach der Waldorfpädagogik (sehen andere Fachbereiche anders) und können Antworten auf die Fragen der Zeit geben, wenn es uns gelingt, sie zu formulieren!

Was sind meine persönlichen Zielsetzungen als Eurythmielehrer und wie und warum versuche ich diese Ziele zu erreichen?

Sicherlich haben alle tätigen Eurythmielehrer den Waldorflehrplan als Grundlage ihrer Arbeit, und doch ist es in Wirklichkeit so, dass viele Eurythmiepädagogen einen individuellen Lehrplan entwickelt haben. Wir bauen auf den Erfahrungen früherer Kollegen auf (*Zitat aus dem Lehrplan von Caroline von Heidebrand: In der Toneurythmie wird das Erlernte weitergeführt ...*), wir benutzen Stoff- und Materialsammlungen, die eifrig kopiert werden, und wir haben als Grundlage für den Unterricht inzwischen diverse einschlägige und teilweise auch sehr fundierte, gebrauchsfähige Schriften. So sind in den Waldorfschulen verschiedenste, individuelle, sicher auch zutiefst berechnete, Curricula entstanden. Was ist also die gelebte Wirklichkeit? Was davon ist allgemein gültig und sinnvoll? Was müsste in den Ausbildungen geübt und unterrichtet werden?

Eine allgemeine Begründung der so neu entstandenen Curricula ist auf diesen persönlichen Wegen noch nicht entstanden. Aktuelle Fragen der Erziehungswissenschaft sowie neue Erkenntnisse aus der Medizin werden bislang individuell und eher intuitiv verarbeitet. Wie könnte sie also aussehen, die zeitgemässe begründete Eurythmiepädagogik in der Schule?

Was ist eigentlich guter Eurythmieunterricht? Und woran messe ich ihn? Ist ein Unterricht als gut zu bezeichnen, wenn alle Schüler ruhig sind und konzentriert mitarbeiten? Wenn regelmässig aufgeführt wird? Sind Widerstände der Schüler im Eurythmieunterricht wirklich

negativ, oder nicht eher eine grosse Chance? Ist ein «chaotischer» Unterricht vielleicht viel fruchtbringender? Was sollten Schüler an eurhythmischen Mitteln erlernen, und welche sind wirklich menschenkundlich, altersgemäss wichtig, nötig, unabdingbar?

Und zu guter Letzt: Was zeichnet eigentlich einen guten Eurythmie-Lehrer aus? Welches Fähigkeitsspektrum, ausser einer soliden künstlerisch-eurhythmischen Bildung, einer «strebenden» anthroposophischen Haltung, braucht man, um den Unterricht in Schulen sinnvoll zu gestalten? Was kann davon in Ausbildungen vermittelt oder zumindest angeregt werden?

Auf dem Symposium in Alfter im Herbst vergangenen Jahres haben wir unsere Zwischenergebnisse dargestellt und haben nun unsere Texte für die im Frühsommer dieses Jahres (2013) erscheinende Publikation fertiggestellt.

Zwischenstand:

Andreas Borrmann arbeitete an dem Thema «Vergnügen und Unmittelbarkeit im Umgang mit Lauten». Seine Fragestellung «Gibt es eine pädagogische Tradition, die vermittelt, wie ich mit Lauten umgehen kann? musste er mit «nicht genügend» beantworten. Er ging auf die Suche und entwickelte mit seinen Schülern die Basis dafür. So entstanden sehr handhabbare Übungen zur Lautmodulation mit Schülern.

Norbert Carsten faszinierte das Thema «Farbe», und sein Ziel war es, auch die Schüler in diese Faszination hinein zu holen. Wie kann man Farbe gestalten und im Raum bewegen? Können die Steinerschen Farbgebärden im Unterricht erforscht werden? Können sie mit Begriffen bewegt werden? Was ist Farbe? Sind die Farbgebärden mit Schülern gestaltbar?

Claudine Gauthier bewegte die Frage «Ist Eurythmie ein Mädchenfach – oder werden Jungen nicht richtig angesprochen, gar unterfordert?». Sie erforschte zunächst die Jungenpädagogik, beobachtete, hospitierte, befragte Hospitanten ihres Unterrichts. Sie veränderte ihren Unterricht, versuchte sich von Vorurteilen zu lösen und kam zu klaren Ergebnissen über ihre Fragestellung.

Peter Elsen (assistiert von *Annette Himmelstoss*, die als Schularztin hospitierte und mit auswertete) untersuchte das Phänomen des Widerstands in der Eurythmie. Aus eigenen Widerstandserfahrungen war seine Fragestellung erwachsen. Wie kann ich Widerstand im Unterricht wahrnehmen lernen? Wie kann ich meine Interpretationen, Vorurteile, Empfindlichkeiten usw. überprüfen und relativieren, wie die der Schüler. Unerlässlich, so erfuhr er, ist die gewachsene Beziehung zwischen Lehrer und Schüler. Diese ermöglicht es, trotz Widerständen zu unterrichten, sie evtl. aufzulösen oder zu verwandeln. Es kann auch am Lehrer liegen, wenn es Widerstände gibt, oder wenn dieser Verhaltensweisen der Schüler als Widerstände interpretiert ...

Jürgen Frank stellte für seine Forschung die Hypothese auf: «Eurythmie ist gelungen, wenn der Schüler eigene Begriffe bildet.» Sein Ziel war dabei, für das Denken-Tun-Empfinden eine jeweils eigene Begrifflichkeit zu finden, wofür der Lehrer die Lern- und Erlebnissituation schaffen muss. Er erlebte, wie schwach die Schüler zunächst in der Eigen-, wie «grandios» in der Fremdwahrnehmung waren. Daraus erwuchs ein didaktisches Konzept, das als Basis ein erübtes Feedback beinhaltet. Untersucht wurde die Entwicklung in einer 9. Klasse «im Spannungsfeld zwischen Vorurteil und Interesse».

Imogen Scheer-Schmidt beschrieb in ihrer Arbeit ihren inneren Prozess mit ihrem Thema «Bewegungsräume, Freiräume, Begegnungsräume» durch die Erfahrungen im Unterricht, im Ausprobieren unterschiedlicher Methoden und Stile, die Wirkungen auf die Schüler, die Rückwirkungen auf sie. Sie fragte sich: «Wie kann ich herausfinden, ob meine Haltung Wirkung hat?» Sie erlebte, wie festgefahren sie in Mustern und Urteilen war, wie schwer das Zulassen von Freiheit, von Raum-Geben war. Sie erfuhr, wie sie als Lehrerin «wirkt». Sie geriet in

eine Krise, deren Bewältigung ihr zum «Mut zum Prozess» verhalf. Sie wagte mit den Schülern zusammen ein Projekt mit den «neuen» Verhaltensgrundsätzen.

Michael Werner hat mit der Frage «Wie kann die Selbstständigkeit der Schüler im Rahmen des Eurythmieunterrichts einer 11. Klasse gefördert werden?» seinen Forschungsgegenstand gefunden. Dieser Frage ging er bezogen auf Soloarbeit im Tandem nach. Er entwickelte dafür folgende Methoden: Beobachtung (Selbst- und Schüler-), Unterrichtsprotokolle, Notizen von Gedanken und Einfällen, Forschungstagebuch («Was habe ich gemacht?»), Studium der Fachliteratur, gegenseitige Hospitation der Kollegen, Interviews mit Kollegen der Forschungsgruppe, Gespräche mit Hospitanten und Studenten, anonyme schriftliche Schülerumfrage.

Was bewirkt eine forschende Lehrerhaltung?

Darauf kann ich in diesem Beitrag nur persönlich antworten und möchte aus meinem Bericht zitieren, der sich auf meinen Unterricht in einer neu übernommenen 9. Klasse bezieht:

Bei mir als Lehrer hat sich durch die Forschungsarbeit ein interessanter Perspektivwechsel vollzogen, da ich die Schüler der untersuchten Klasse wesentlich stärker als meine anderen Klassen fragend betrachte. Mir ist aufgefallen, dass eine meiner Betrachtungsweisen gerade in der Oberstufe auf das Können (Fähigkeiten) hinzielt. In der jetzigen neunten Klasse schaue ich viel intensiver auf das, was als Entwicklung innerhalb der Klasse geschieht. Ich erlebe einen wesentlich grösseren Freiraum für mich als Lehrer, der mir die Möglichkeit gibt, stärker auf die Prozesse als auf mögliche Ziele hinzuschauen.

Rückblickend auf meine Lehrerbiografie erscheint mir mein Ansatz, wenn ich eine neue Klasse übernehme, eher emotional geprägt zu sein. Ich versuche die Schüler gewissermassen auf die Seite der Eurythmie zu ziehen und will durch guten Unterricht überzeugen und auch «gefallen». In diesem Fall, in dem ich die Klasse als Forschungsgegenstand betrachte, verhält es sich anders. Ich betrachte die Klasse mit mehr Distanz, und - was mir im Moment viel wichtiger erscheint: Mein eigenes Handeln als Lehrer ist einer wesentlich stärkeren Selbstbeobachtung und Reflexion unterzogen. Dieser Positionswechsel ist sehr wohltuend, ungewohnt in der Klarheit und führt mich vielleicht zur Antwort auf die wesentliche Frage: Was braucht der Schüler in der 9. Klasse im Eurythmieunterricht wirklich?

Setting:

Die Alanus Hochschule bietet uns die Plattform, um in einem dreijährigen Projekt eurythmiepädagogische Themen wissenschaftlich zu untersuchen. Ein Hintergrund war die (bestürzende) Entdeckung, dass es zur Eurythmiepädagogik in 100 Jahren keine einzige wissenschaftlich haltbare Studie gab.

Im ersten Projektteil des Forschungsprojekts geht es um die Untersuchung von Fragestellungen aus der eurythmiepädagogischen Praxis. Sieben erfahrene Eurythmielehrer aus Berlin, Hamburg, dem Ruhrgebiet und aus Süddeutschland untersuchen und beschreiben ihren eigenen Eurythmieunterricht. Diese Frage wird individuell und empirisch angegangen und untersucht. Die eingesetzten Instrumente sind Intervision und Hospitation. Ziel ist es dabei eurythmiepädagogische Erfahrungen als Material zu sammeln, zu untersuchen und in einer verständlichen Sprache zugänglich zu machen.

Anmerkungen:

Das Projekt ist vernetzt mit den Eurythmieausbildungsstätten Stuttgart, Den Haag, Witten und der Alanus Hochschule. Finanzielle Förderer sind u.a. die Anthroposophische Gesellschaft, die Pädagogische Forschungsstelle beim Bund der Freien Waldorfschulen, die GLS

Treuhand, die Damus-Stiftung, sowie diverse andere Stiftungen.

Im Sommer erscheint diese Forschungsarbeit als Publikation im Verlag am Goetheanum unter folgendem Titel: Beiträge zur Eurythmiepädagogik, aus der Forschungsarbeit an der Alanus Hochschule, Teil 1, Hg. Stefan Hasler und Charlotte Heinritz mit Beiträgen von Andreas Borrmann, Norbert Carsten, Claudine Gauthier, Peter Elsen, Jürgen Frank, Imogen Scheerschmidt, Michael Werner, Jost Schieren und Charlotte Heinritz.

Weitere Informationen dazu unter www.eurythmieforschung.de

(Jürgen Frank, Eurythmielehrer an der Rudolf Steiner Schule Hamburg-Bergstedt, Dozent in der Schulpraktischen Qualifikation zum Eurythmielehrer/in BA an der Hogeschool Helicon und an der Eurythmie Academie Den Haag)

Warum Eurythmie mit Masken?

Sieglinde Lehnhardt

«Es war gottvoll entzückend, es war wirklich etwas Grossartiges. (...) es kann daraus (...) für die Eurythmie etwas entstehen».

So begeisterte sich Rudolf Steiner über die Verwendung der Maske.

In der heutigen Zeit gibt es nur wenige Möglichkeiten, «Bühneneurythmist» zu sein und doch ist der Wunsch, eine Eurythmieaufführung zu gestalten, gross. – Nun hat in den letzten Jahren der Trend zur Soloaufführung enorm zugenommen. Um aber ein Abendfüllendes Programm zu gestalten, verlangt es nach sehr viel Verwandlungsgabe. Abwechslungsreich soll so ein Solo oder Duo Programm sein, sonst bleiben die Zuschauer fort. Damit dies nicht geschieht, möchte ich auf ein Hilfsmittel hinweisen: Die Maske.

Eine Dokumentation meines Maskenprogramms, welches ich vor Jahren mit viel Erfolg aufführen konnte, möchte eine Anregung geben, sich mutig mit dem Kunstmittel «Maske» einzulassen. Auch nach fünfzig Aufführungen kamen immer noch weitere Anfragen.

Masken sind faszinierend und schlagen den Zuschauer in ihren Bann. Seit alters her haben Tanz und Schauspiel zur Maske gehört. Ich kann jedem Eurythmisten versichern, er wird wunderbare Erfahrungen damit machen. Natürlich braucht man eine sehr gute und lange Vorbereitungszeit, um die Maske mit der Eurythmie in Einklang zu bringen, aber die Mühe lohnt sich. Besonders geeignet ist die dramatische Gestalt in der Dichtung und die Humoreske.

Ein weiteres Arbeitsfeld mit der Maske wäre der Unterricht in den Schulen mit den Schülern der Oberstufe. Auch die Eurythmieschulen könnten mit Hilfe der Maske die Kopfstellungen und Seelengesten eindrucksvoll erproben.

Es ist mir eine Herzensangelegenheit, die Maske den Eurythmisten näher zu bringen. Rudolf Steiner äusserte sich sehr enthusiastisch im «Dramatischen Kurs» über die Aufführung eines orientalischen Singdramas. Er hoffte und glaubte, dass die Eurythmisten das Element der Maske in ihre Kunst aufnehmen könnten.

«Wir waren in London, besuchten die Ausstellung in Wembley; es war ein Theater dort, in dem wurde nun allerdings nicht ein griechisches Drama aufgeführt, aber so etwas von einem orientalischen Singdrama, gesungenen Drama. Aber es war gottvoll entzückend, es war wirklich etwas Grossartiges. Und ich hoffe nur, dass Fräulein Senft dort gewesen ist, denn ich

glaube, es kann daraus, dass Fräulein Senft dort gewesen ist und elektrisiert worden ist durch dasjenige, was dort gesehen werden konnte, für die Eurythmie etwas entstehen. Das gottvoll Entzückende war nämlich dieses, dass diese Schauspieler wiederum Masken gehabt haben, zuweilen sogar Tiermasken; sie sind nicht mit ihren menschlichen Gesichtern aufgetreten, aus einer Zivilisation heraus, in der man wusste, dass bei der Geste das Gesicht am wenigsten in Betracht kommt, dass die Geste am besten erstarrt bleibt in der Maske. Die griechischen Schauspieler haben Masken getragen; die orientalischen tun es also heute noch. Und das gottvoll Entzückende ist tatsächlich, dass man nun den interessanten Menschen an



sich hat, den Menschen, der eine Menschen- oder Tiermaske trägt, zum Teil eine solche, die der moderne Zivilisierte ganz unästhetisch findet. Man hat den Menschen, der eine Maske trägt, aber als Mensch nur dadurch auf einen wirkt, dass er mit dem übrigen Menschen im Gestikulieren ist und man nicht gehindert ist, ihn durch die Maske nach oben in der Schönheit zu ergänzen. Und man hatte das Gefühl: Gott sei Dank, dass du wiederum einmal etwas vor dir hast, wo auf dem Rumpf und den zwei Beinen und den Gliedern, die so schön dasjenige ausdrücken können, was ausgedrückt werden soll, nicht der fade Menschenkopf drauf sitzt, sondern die künstlerisch ausgeführte Maske, welche aus einer Art von Geistigkeit heraus die Fadheit des menschlichen Gesichts etwas verhüllt. – Nun, es ist etwas radikal gesprochen, aber man wird wohl einsehen aus diesem Radikalismus des Ausgesprochenen, was ich eigentlich damit meine. Es ist nicht so schlimm gemeint, selbstverständlich, dass ich kein einziges Menschengesicht sehen möchte. Aber was damit gemeint ist, wird schon verstanden werden können. Und ich glaube, dass man so etwas verstehen muss, um wiederum zum Künstlerischen in der Sprachgestaltung zurückzukommen. Denn, was ist das Schlimmste, wenn gesprochen wird? Das Schlimmste, wenn gesprochen wird, ist, wenn man den Mund in seinen Bewegungen sieht, oder gar, wenn man das menschliche Fadgehicht in seiner Physiognomie, in seinem Mienenspiel sieht. Dagegen ist es schön, wenn man auf der Bühne die Gestikulation des übrigen Menschen sieht, und nicht durch das Antlitz beirrt wird, und nur dasjenige zum Ausdruck bringt durch das Antlitz, was das wirkliche Sprechen oder Singen ist, und was die innerliche sachgemässe *Ergänzung desjenigen ist, was nun eigentlich der Gestus des Menschen so grossartig offenbaren kann. Die Sprache als gestalteter Gestus ist daher das Höchste, weil der Gestus hinauf vergeistigt ist. Die Sprache, die nicht gestalteter Gestus ist, ist im Grunde genommen etwas, was keinen Boden unter den Füßen hat.*» (Rudolf

Steiner, GA 282, Sprachgestaltung und dramatische Kunst, Vortrag 7. September 1924, Die Sprache als gestalteter Gestus)

Für private Zwecke wurde letztes Jahr eine Dokumentation «Gestaltenwandel – Eurythmie mit Masken» erstellt. Die wenigen Exemplare waren so gefragt und fanden ein solches Echo, dass dann auch von der Sektion die Anfrage kam, ob diese Dokumentation nicht einem größeren Personenkreis als Buch zur Verfügung gestellt werden könnte?

Somit besteht nun also die Möglichkeit, dass – bei genügendem Interesse – «Gestaltenwandel – Eurythmie mit Masken» als Buch im Verlag am Goetheanum herausgegeben wird.

What moves you

Holger Arden und Birrethe Arden Hansen, August 2012

Wir sind in der Rudolf Steiner-Schule - Dahlem auf Kreuzberg in Berlin. Es ist August 2012, ein Sommermonat, obwohl es nicht sehr sommerlich ist. Aber an diesem besonderen Abend scheint die Sonne wunderbar und... ‚es ist ganz schön heiss‘.

Wir spazieren in den Schulhof hinein unter den kühlen Schatten der Bäume. Junge Menschen laufen an uns vorbei, grüssen und lächeln uns mit ihren wachen und strahlenden Augen freundlich an. Die ganze Atmosphäre ist durchdrungen von Erwartung und auch von etwas Nervosität...wird es wohl auch heute gelingen?

Aus den Fenstern des Schulgebäudes hört man Töne klingen, von Trompeten, Hörnern, Posaunen und vielen anderen Instrumenten. Das russische Konservatorienorchester aus Moskau spielt sich ein. Es hört sich an wie ein summender Bienenstock.

Bald sind wir am Eingang und werden freundlich und gelassen willkommen geheissen von den Veranstaltern, eben denjenigen, die das Ganze ins Leben gerufen haben. Das sind u. a. Projektleiter André Macco, seine Frau Gisind und Johannes Duve, der Projektassistent. Sie lassen sich Zeit mit uns, als ob sie nichts anderes zu tun hätten. Das Publikum strömt hinein und die Flure werden gefüllt von frohen, erwartungsvollen Gesichtern. Die Vorstellung ist ausverkauft bis zum letzten Platz. Durch die verschlossenen Türen hören wir die letzten Takte der Vorprobe vom Finale der Symphonie. Im nächsten Moment sind wir umweht von viele jungen Mitwirkenden, die schnell zu ihrer Garderobe laufen, um sich noch zu schminken.

Nun sind wir im Saal. Die Streicher nehmen ihrer Plätze ein. Wie von selbst wird es für einen Moment ganz still. Dann tritt Andre Macco auf die Bühne. Mit grosser Bescheidenheit spricht er seinen warmen Dank aus an alle Mittragende, an die Lehrern und Instruktoren, die Sponsoren und vor allem an die Jugendlichen, die einen ganzen Monat Tag und Nacht stundenlang geübt haben.

Zweiundachtzig Schüler und fünfzig junge Musiker bilden das ganze Ensemble. Das Programm ist keine Kleinigkeit: die ‚Fünfte‘ von Beethoven und ‚Fratres‘ für Cello solo und Streicher von Arvo Pärt - alles mit Eurythmie. Wie soll das überhaupt funktionieren?

Es ist nicht lange Zeit zum nachdenken. Das Orchester leitet ein mit Air von J.S.Bach, sanft und deutlich auf russische Art gespielt. Und gleich danach fängt das Wunder an: Im hinteren Teil des Bühnenraums fangen Gestalten an, sich zu bewegen, von rechts und links ganz simultan und einander gegenüber, biegen nach vorne ab, ihre Gesichter zu uns gewandt. Noch einmal ein abbiegen gegen die Ecken der Bühne, sie kommen die Treppen herunter und

umschliessen mit einem gewaltigen Kreis das ganze Publikum. Dann erheben sie ihre Armen und machen ein langsames und grosses E-V-O-E über unsere Häupter! Es ist kein Atemzug zu hören, die gewaltige Stille senkt sich über uns hernieder.

Das Orchester fängt wieder an zu spielen, ‚Fratres‘ von Arvo Pärt, beginnend mit dem Solocello, dann gefolgt von den Streichern, in sich wiederholenden Metamorphosen, aufsteigend bis zu einem Climax, während diejenigen auf der Bühne eine ausdrucksvolle Formgestalt entwickeln, die fortwährend von neuen Gestalten übernommen wird. Der grosse Kreis im Saal bewegt sich ganz langsam kreisend und schickt stets neue auf die Bühne, während die vorigen sich wieder dem Kreis anschliessen. Alles ist wie eine grosse Bewegung - What moves you - ja der ganze Raum wurde zur Zeit!

Langsam klingt das Ganze aus, im Einklang mit der Musik, und das Dunkel umschliesst uns zusammen mit einer überwältigenden Stille. Es ist Pause.

Was sind es für junge Menschen, die sich plötzlich so zu sagen aus dem Nichts angesammelt haben für einen Monat harte Arbeit?

Es ist vielleicht ein Phänomen, das man auch andern Orts wahrnehmen kann, z.B. mit jungen Leuten, die Geige studieren wollen. Sie tauchen auf in einem gemeinsamen Wellenzug, viele auf einmal und sie ‚kennen‘ einander im Voraus. Davor und danach ist nichts ungewöhnliches zu bemerken. Ist diese ‚Eurythmiewelle‘ auch eine solche Botschaft aus der geistigen Welt? Jedenfalls scheint es so, als ob sie zu einander ein recht inniges Verhältnis haben. Sie erzählen es selber, man sieht es aus den Fotos, man merkt es wenn sie herumlaufen und man merkt es vor allem auf der Bühne. Sie sind ergriffen von demselben Ernst, sowie jubelnder Lebensfreude und frohem Humor. Die meisten sind ehemalige Waldorfschüler annähernd in der selben Altersgruppe, und sie haben schon viel Erfahrung mit der Eurythmie. Aber auch Nicht-Waldorfschüler nehmen teil. Ohne jegliche eurythmische Erfahrung werden sie von den anderen wunderbar mitgetragen, ja man bemerkt kaum den Unterschied in ihren Bewegungen. Zweiundachtzig sind sie insgesamt.

Im Laufe eines sehr hektischen Monats haben diese Teilnehmer unter der Leitung einer Handvoll grossartiger Eurythmieinstruktore bis zu sechs Stunden jeden Tag geübt - man kann sich kaum vorstellen, was für einen Aufwand an Energie und ungewohnter Disziplin es von den jungen Teilnehmern gefordert hat. Eine Ahnung bekommt man vielleicht aus dem untenstehenden Zitat eines Teilnehmers aus dem schönen Programmbuch:

«Every morning it is really hard to get up...But, after a good breakfast, I begin to enjoy the day and it makes me happy. It gives me motivation to think that we are approximately 80 young people wanting to work together for a project like this. I also enjoy learning new things in every lesson about Eurythmy but also about me. At the end of the first week, I was really exhausted. I thought I will not be capable to continue but Monday I was standing in the «morning power» with everyone and a little bit proud of myself that I had overcome my fatigue. For that I really want to thank my teachers, because they are always there for us and give us a lot of motivation.»

Wir sprechen mit mehreren Teilnehmern. Warum sind sie hier und was wollen sie mit der Eurythmie in ihrer Zukunft.

Das anziehende bei diesem Projekt war eben das Projekt selber. Gross angelegt, symphonisch, viele Gleichgesinnte in ihrer eigenen Generation und einen «stunt» von Arbeit.

Und ihre Zukunftspläne? Eurythmie studieren? Ja, viele wollen das, aber «man kann ja nicht davon leben!» Aber warum nicht, als ein Fach neben einem anderen, geordnet als ein «Eurythmy-light» - mit nur einem Studienjahr? Doch nur für «erfahrene Waldorfschüler» oder ähnliches.

Eine Idee und Aufforderung an die Ausbildungsstätten?

Die Pause ist vorbei, das Orchester wurde erweitert durch die Bläser, und jetzt ist es Beethoven! Die ganze Gruppe teilt sich jetzt in vier Gruppen, eine für jeden Satz.

Und jetzt erleben wir es wirklich: auf der Bühne wird Eurythmie von hoher Klasse gemacht. Die Choreografie ist grossartig in jedem Moment. Trotz ihrer Komplexität vermögen die jungen Menschen die Musik, gespielt vom temperamentvollen Moskauer Orchester, zu durchdringen und dahinter zu kommen in ihren Gebärden, ihren Körperbewegungen usw. so dass man deutlich sieht, sie machen etwas nicht hörbares von der Musik. So soll es ja auch sein? Jede Gruppe ist nahtlos zusammengeschweisst und es gibt keine Augenblicke wo nicht die Spannungen, die Zwischenräume usw. gegenwärtig in den Bewegungen - What Moves You - auf der Bühne ausgefüllt sind.

Ein herrlicher Höhepunkt bildet der C-Dur Dreiklang am Anfang des Finalesatzes mit seinem C-E-G in den Trompeten und Posaunen, unvergesslich von den männlichen Jugendlichen strikt gegen das Publikum mit den Händeflächen geknickt nach vorne gerichtet. Rot! Zweimal wird es gegeben, und es ist ein Fest!

Der Applaus nimmt kein Ende. Ja, wir applaudieren noch... langsam verlassen wir die Schule nach dem Plenum in der Halle, mit den bewegenden jugendlichen Appellen aus der ganzen Welt, hinaus in die etwas kühlere Sommernacht, wo einzelnen Sterne am Himmel schon zu sehen sind.

Ja, es gibt eine Zukunft für die Eurythmie.

Eviva Eurythmia

Gia van den Akker, Corteglione, IT, 2012

Wie lebendig die Eurythmie ist, hat man 2012 ausgiebig erleben können! Ich möchte gerne von vier Events berichten an denen ich teilgenommen und mitgearbeitet habe.

Sao Paolo 8.-12. Juli 2012: Eurythmiefestival Congresso Comemorativo

Milano, 6.-9. Dezember 2012: Convegno : Il bel ritmo, la risorsa del domani

Den Haag, 11. Dezember 2011: Eurythmie-Gala Festabend

Alfter 5.-7. Oktober 2012: Schnittstelle 100

Eurythmiefestival Congresso Comemorativo Sao Paolo

Vom 8.- 12. Juli 2012 fand in Sao Paolo, in dem Gebäude der Waldorfschule, das erste Süd-Amerika übergreifende Eurythmiefestival statt. Hier trafen sich 180 Menschen, Eurythmisten und auch andere Interessierte aus dem ganzen Kontinent. Wie viele Eurythmisten es inzwischen gibt! Es war Winter in Brasilien aber oft schien die Sonne. So viele Formen und Farben, wie man alleine schon in dem Viertel, in dem die Schule sich befand, sehen konnte, so viele Farben und Gestaltungen waren auf der Bühne erlebbar. Warmherzig, beweglich, spontan und schwungvoll war die Atmosphäre des gesamten Festivals. Das Programm war sehr vielschichtig:

Es gab «Bom dia- para todos», «Guten-Morgen-Eurythmie» für alle, Demonstrationen und Aufführungen von den Wochensprüchen in portugiesischer Sprache, Einführungen, die von den Eurythmisten Renate Nisch, Claudio Bertalot, Reg Down, Cecilia Texeira und Norman Kingeter gehalten wurden und eine von dem Arzt Bernardo Kaliks.

Es gab sowohl pädagogische, therapeutische, als auch künstlerische Arbeitsgruppen, die von Claudio Bertalot, Harlet Trujillo, Reg Down, Norman Kingeter, Eduardo Torres und Gia van den Akker geleitet wurden.

Am späteren Nachmittag und am Abend fanden künstlerische Darbietungen statt.

Schüler aus Botucatu, Eurythmisten aus Chile, Argentinien und Peru, die für das Festival zusammen etwas vorbereitet hatten, ein Abschlusskurs aus Santiago de Chile, Terra Nova, UniSono, die Ex-Impulse Eurythmy Studenten, Duo Programme von Renate Nisch und Mari-
lia Barretto, Claudio und Patricia Bertalot, ein Märchen durch Mitglieder aus dem früheren ‚Gruppo‘ und aus Europa ‚Junge Bühne Witten‘, Eduardo und Gia.

Es waren verschiedene Niveaus, Stile und Themen sichtbar. Es war Bewegungsfreude, Beweglichkeit und Expressivität erlebbar. Alle Künstler wurden mit einem warmen, lauten Beifall empfangen. Es gab eine herzliche, interessierte und offene Stimmung in der Garderobe, in der alle zusammen untergebracht waren. Es gab Fachgespräche, Begegnungen, Austausch und neue Freundschaften.

Was mich persönlich berührt hat und was ich erwähnen möchte:

Seit dem Anfang der neunziger Jahre, also seit nunmehr 21 Jahren wird die Eurythmie in Brasilien aufgebaut und durchgetragen. Eine Gruppe von Kollegen, ausgebildet in Europa, hat aus einem künstlerischen Impuls heraus mit Ensemblearbeit angefangen. Die Gruppe hat professionell gearbeitet (wir erinnern uns an einige Programme, mit denen sie nach Europa kamen). Die Eurythmisten haben das in Europa Gelernte so transformiert und individualisiert, wie es den Verhältnissen in Brasilien angemessen ist. Wir haben in einer der Ansprachen gehört, dass in den Anfängen der Unterricht und somit auch der Eurythmieunterricht in der Waldorfschule in Deutsch gehalten wurde.

Das wäre heute undenkbar. Die Gruppe brasilianischer Kollegen hat die «brasilianische Eurythmie» entwickelt. Die Anfangsgruppe ist auseinander gegangen und aus ihr sind wieder individuelle Initiativen entstanden (unter anderem eine Ausbildungsinitiative in Sao Paolo/Botucatu). Wir konnten einige brasilianische Kolleginnen, die dort ausgebildet wurden, auf der Bühne bewundern. Auch Terra Nova ist ein Beispiel. Inzwischen gibt es eine Ausbildung in Argentinien und in Chile hat ein Ausbildungskurs vier Jahre bis zum Abschluss stattgefunden. Dort setzen sich junge Menschen dafür ein, dass ein zweiter Kurs anfangen wird.

Ich war von einigen sehr authentisch-südamerikanischen Darbietungen beeindruckt und begeistert. Man kann heute die Anthroposophie, die Eurythmie, die in Europa «geboren» sind, nicht «kolonialistisch» in anderen Kontinenten ausüben, vielmehr ist Transformation durch «native-speakers» inspirierte, mutige Künstler gefragt, die vor Ort mit der eigenen Sprache und aus der eigenen Quelle heraus arbeiten. Daraus wächst Zukunftspotenzial. Brasilien im Allgemeinen wächst und macht gerade eine grosse Entwicklung durch. Trotz enormer Armut und Kriminalität strahlen die Menschen Energie, Zukunftshoffnung und Vertrauen aus. Die Kunst lebt. Theater, Konzerte, Tanz, es gibt täglich hunderte von Aufführungen in Sao Paolo. Spannend, wie nun die Begegnungen und Kontakte mit Universitäten und mit andern Künstlern sich weiter entwickeln werden. Hoffentlich wird in Europa in Zukunft wieder mehr Eurythmie aus diesem Kontinent sichtbar!

Convegno : Il bel ritmo, la risorsa del domani, Milano

Die Jahresversammlung der anthroposophischen Gesellschaft Italien trug den Titel: « Il bel ritmo, la risorsa del domani movimento sentimento carattere.»

Initiatoren waren die Anthroposophische Gesellschaft Italien zusammen mit der Associazione di euritmisti vertreten durch Maria Teresa Fossati und Maria Enrica Torciati.

Die Tagung wurde in der Waldorfschule Via Clericetti gehalten. Hier war die Stadt teilweise in eine zarte Schneedecke eingehüllt. Der Charakter war winterlich, besinnlich, intim und warm. Es gab 220 Teilnehmer. Der Lebensstrom dieser Tagung war ein Eurythmischer und wurde vor allem durch die Wochensprüche, den Grundsteinspruch und den Michaelsspruch gebildet. Peter Selg hielt den Eröffnungsvortrag über «Die Stiftung für theosophische Art und Kunst, der Rosenkreuzerimpuls von 1912». Sowohl die Wochensprüche, als auch die Eurythmie waren aus dem Esoterischen geschaffen und für beide wurde ein Leben in der Öffentlichkeit vorgesehen. Selg nahm die Zuhörerschaft mit in die Zeit Anfang des 20sten Jahrhunderts, knüpfte an, fokusierte und entwickelte.

Dr. Gudrun Merker führte an allen Tagen in verschiedene Wochensprüche ein, die dann als Demonstration gezeigt wurden. Es wurde sehr anschaulich, wie das Seelenleben des Menschen in allen Aspekten sich im Verhältnis zur Welt bewegt. Alle Aspekte: der Raum, die Farben, die Zahl von Eurythmisten, die Formprinzipien, der Inhalt sind Form geworden, lebendig-bewegte Bilder des Inneren. Beeindruckend war es, als ein Spruch sowohl auf deutsch als auch auf italienisch ausgeführt wurde und sich die Qualitäten der Seele in und durch die Sprache offenbarten.

Die Steigerung war die Aufführung von zehn Wochensprüchen durch etwa dreissig Eurythmisten in verschiedenen Gruppierungen.

Der Abschlussvortrag über Salz, Merkur und Sulfur im makrokosmischen Sinne des Seelenkalenders wurde von Dr. S. Pederiva gehalten. Es gab zahlreiche Arbeitsgruppen, und zwei Abendprogramme. Am ersten Abend ein Theaterstück, *Misteroso*, eine Darstellung vom Lebensweg Jesus Christus durch einen Sprechchor, Regie, Silvia Giorgi.

In einem schlichten, sich verändernden Bühnenbild schuf sie bewegte, innige, durch Sprache getragene Bilder. Am zweiten Abend fand eine Eurythmieaufführung einer Gruppe italienischer Eurythmisten, die von Annemarie Bäschlin einstudiert wurde statt. Titel war «Ein Blick zwischen Himmel und Erde», mit Werken u.a. von Bach, Bruckner, Händel, Francesco d'Assisi. Der zweite Teil des Programms bestand aus einer Märchenaufführung von Schülern unter der Leitung von C. Mochner aus Palermo.

Diese Kombination verschiedener Generationen in einer Aufführung war sehr überzeugend. Die Eurythmie als sichtbare Anthroposophie konnte sich offenbaren. Es ist berührend, wie sehr die Italiener diese Kunst lieben, wieviel Begeisterung und Wärme den Eurythmisten entgegen gebracht wird. Auch in dieser Tagung, ebenso wie in Sao Paolo, wurde erlebbar, wie die Eurythmisten in etwa 21 Jahren die Eurythmie in Italien entwickelt und durchgetragen haben - in einem Land, in dem das Durchtragen nicht selbstverständlich ist.

Es wird erwartungsvoll nach jungen italienischen KollegInnen Ausschau gehalten, die die Kraft, die Geduld und Inspiration haben, die ‚nächsten‘ 21 Jahre zu stemmen. So entstand unter einigen KollegInnen der Wunsch, in den kommenden Jahren ein Festival mit verschiedenen Aufführungen zu planen.

Eurythmie-Gala Festabend, Den Haag

Da Clara Smits im Dezember 1911 Rudolf Steiner nach einer Bewegungskunst für ihre Tochter fragte, hat Faridah Zwanikken eine Initiative ergriffen und einen Festabend im Dezember 2011 organisiert. Es wurde extra das Diligentia-Theater angemietet, wo Steiner 1921 an seinem 60sten Geburtstag gesprochen hatte. Dieser Festabend mit dem Titel: *aarde-adem-geest*, übersetzt: Erde, Atem, Geist, - bot dem Publikum einen Blumenstrauß von verschiedensten künstlerischen Darbietungen. F. Zwanikken wollte an diesem Abend den Raum für die neue Generation freigeben. Es gab Werke von Bach, Beethoven, Chopin, Kodaly, Debussy, Messiaen

und Lucebert, also aus allen Stilepochen etwas. Auffallend war, dass es fast nur musikalische Werke waren.

Die Darbietungen waren sehr unterschiedlich im Stil. es gab Eurythmieformen von R.Steiner, ausgeführt mit seinen Licht -und Kostümangaben, verschiedene eurythmische Ausarbeitungen mit eigenen Choreographien, und solche, durch Improvisation selbstgeschaffene Geschichten in Eurythmie, z.B. mit Texten von Bukowsky, die auf Bach Preluden gesungen waren, oder Tangomusik durch S. Gubaidulina transformiert und in einer Choreographie, die aus Tango und Eurythmie gestaltet war. Das Euritmie Ensemble Nederland bildete mit zwei längeren Sätzen von Kodaly eine Art Ruhepol. Hier, in Den Haag, wehte der holländische Geist, der offen und positiv, aber nicht kritiklos die Beiträge entgegen nahm. Viele junge KollegInnen haben keine Möglichkeit mehr, um eine Lehrzeit in einer bestehenden Bühnengruppe zu absolvieren, sie suchen mehr oder weniger mühevoll ihren Weg und zeigen ein Potential an Bewegungsfreude, innerer Motivation und Expressivität. In 2012 wurden in Den Haag auch Arbeitstage und Aufführungen von den Wochensprüchen organisiert. Leider konnte ich nicht teilnehmen, also auch nicht darüber berichten.

Schnittstelle 100, Alfter

Auf dem Johannishof im ländlich herbstlichen Alfter trafen sich 200 Menschen um die Eurythmie in der Spannbreite eines Jahrhunderts wahrzunehmen.

Die Intention der Initiatoren Melaine MacDonald und Alexander Seeger, sowie Ephraim Krause für die Organisation, war eine Gegenüberstellung der historischen Entwicklung der Eurythmie zu der des Tanzes in den Mittelpunkt zu stellen. Es gab reichhaltige Eindrücke, wie die Eurythmie am Anfang war und welche Tanzstile es in der Zeit ihrer «Geburt» gab. Dann folgten Darstellungen aller Generationen und Stilrichtungen. Am ersten Tag gab es eine Rekonstruktion der ersten internen Eurythmieaufführung 1913 mit Schreiten, Rhythmen, Stabübungen usw. einstudiert mit Studenten des 2. Jahres von Alexander Seeger. Man konnte den Atem der Reigen und die archetypische Gestaltung des Raumes erleben. Im Anschluss gab es eine Demonstration von Tänzen Isadora Duncans. Dann drei Darstellungen im Kontext: Isodora Duncan Tanz durch Lilly Zetterberg, Mary Wigman Tanz durch Fabian Barba und Eurythmie, Gia van den Akker. Der Zuschauer erlebte beim ‚Duncan Tanz‘ mehr Jugendstilelemente, Leichtigkeit, Romantik und eine gewisse Naivität, die bei den späteren Tänzen mehr Schwere bekam. Beim ‚Wigman Tanz‘ war eine starke Erden-Verbundenheit, mehr Dramatik, Tiefe und Expressionismus sichtbar und erlebbar. Dies wurde noch verstärkt durch die Tatsache, dass ein Mann tanzte. Die eurythmische Darstellung wurde von einer Zuschauerin folgendermassen erlebt: «Eine von Atem getragene Bewegungsart und ein sehr detailliertes Ergreifen der Musik».

Am nächsten Tag wurden durch Birgit Hering und Stefan Hasler Stilangaben in der Laut- und Toneurythmie demonstriert. Das Publikum konnte eine Probe in differenziertem Aufbau miterleben, die von Hans Fors sensibel moderiert wurde. Wie vielschichtig, phantasievoll und vital wirkt die Eurythmie, wenn die Angaben wirklich geübt und gekonnt werden!

Dann gab es eine offene Bühne («Fringe») «Neue Strömungen», mit Martje Brandsma, der Alanus-Projektbühne, Miranda Markgraf und Rebecca Ristow, Elisa Martinuzzi, Anna de Millas, und dem P.O.M-Ensemble (Isabelle Rennhack und Lisza Schulte). In diesen Beiträgen wurden sehr individuelle, kräftige Aussagen im Umgang mit aktuellen Themen und unterschiedlichen Bewegungsansätzen erlebbar. Anschliessend wurde in einem offenen Gespräch mit dem Publikum darüber diskutiert.

Am Abend standen Highlights auf dem Programm mit Darbietungen von Tille Barkhoff, Barbara Feger, Bettina Grube, Tanja Mierau, Ulla Hess und meiner Person (Isolda Sacrestano

und Donna Corboy mussten leider absagen). In diesen Darbietungen, – so wurde es beschrieben – wurde ein vielfältiger individualisierter Umgang mit den eurythmischen Mitteln sichtbar, und ein reifes Können erlebbar. Das Publikum war begeistert und diese Begeisterung fand noch eine kleine Steigerung, als Melaine in Begleitung eines süßen ‚Eurythmiehundes‘ (Hunde scheinen die Herzen vieler Eurythmisten erobert zu haben...) eine Schokoladentorte mit 100 Kerzen auf die Bühne brachte. Der Abschluss am Sonntag wurde zum «Ideenlabor» unter der Leitung von Andrea Heidekorn; Rückblicke, Fachgespräche und Aussprache über Wünsche für das nächste Festival. Es war ein anregendes Gespräch, das durch die Methode, zuerst in kleinen Gruppen zu sprechen, auch im grossen Kreis sehr erfolgreich war. Am Ende wurde «Der kleine Muck – oder die Kunst trotzdem gross zu sein» gezeigt, eine bezaubernde Inszenierung des «Eurythmietheater Orval».

Es war ein gelungenes Festival und alle gingen bewegt, durch Fragen angeregt und inspiriert nach Hause.

Nachwort

Die Teilnahme an diesen Ereignissen war wie eine Reise durch die Zeit und durch den Raum; es gab Begegnungen unter viermal einem anderen Genius Loci; man traf auf Menschen-Schicksale und Eurythmie-Schicksale. In Ehrfurcht für all diese Schicksale und in Dankbarkeit dieses Jubiläumsfest in so verschiedenen Gestaltungen miterlebt haben zu dürfen!

100 Years of Eurythmy – Impressions from the Centennial Conference at Eurythmy Spring Valley

Beth Dunn-Fox

There are so many stories in the biography of eurythmy that reveal its capacity to draw us toward the essential in life. One such story unfolded at Eurythmy Spring Valley during our August, 2012, conference to celebrate the 100th Birthday of Eurythmy. .

We began our centennial celebration on Friday evening, August 17, in the large room of the Eurythmy School in Spring Valley. As the minutes drew closer to start, more and more eurythmists entered the space, until the circle brought us right out to the walls! New faces, old friends, recent graduates and seasoned veterans all jumped into the weekend immersion with Dorothea Mier, taking up the first movement of Dvořák's *New World Symphony*, Symphony No. 9 in E Minor, "From the New World," Op. 95, B. 178. The forty-one eurythmists participating in this celebration came from North America, Europe and Asia, forming a perfect microcosm of the larger body of eurythmy, with diverse backgrounds, experience and spoken languages. This was a double celebration for us at Eurythmy Spring Valley, as Dorothea had celebrated her eightieth birthday during this centennial year.

On the first evening, Dorothea plunged right in with a clapping exercise, in unison, based on a very simple pattern. That, of course, was only the beginning. It was when she counted off around the circle, designating a canon pattern, that you knew the full test of the exercise was about to begin... As the evening progressed Dorothea introduced a number of different tone elements, including simple exercises to experience the diverse qualities of string tone, wind tone, and brass tone.

This opening class offers a glimpse into what Dorothea wants to forge in our connection to these different tone qualities. There is a disarming simplicity to the choices she makes in her warm-ups to help enter the world of tone. One can sense in her devotion to working on basic elements that she is helping us to come back to the essential...to clear away habits and preconceptions, and to open a space where the tone can *teach us about itself*. Even in the opening exercise she took us from being embedded in the unison clapping, to challenging us to hold a connection as the clapping moved up and down the scale, and finally, preparing us for choral work through the canon; embodying our own rhythm while sounding in concert with others holding different rhythms. The experience was so engaging, often punctuated with laughter at the lapses in concentration, it was easy not to notice what was truly underway.

As the weekend progressed Dorothea brought all into the layered sounding of the different instruments in this wonderful first movement. By Sunday evening, each eurythmist had settled into an instrument and was ready to fully tackle the first 179 bars of the piece! Over the next nine days they would learn not only one choreography for these 179 bars, but two, as Dorothea laid on forms that would allow all to rotate through key parts in the piece. The last half of the movement had been developed before the conference, with members of the Eurythmy Spring Valley Ensemble and local eurythmists, to allow completion of the piece during the conference.

A new rhythm began on Sunday evening that interspersed the symphony work with other explorations with Christina Beck, Annelies Davidson, and Natasha Moss, highlighting the qualities alive in English speech eurythmy, some of which have been described in other articles. On Tuesday evening we had an opportunity to see the work of conference members and local eurythmists in a rich evening of solos, duets, and group pieces shared in a studio program. During the week we also had presentations on individual research by Brigida Baldszun and Maria Ver Eecke.

Over these nine days an invisible event was also taking place through the hours of moving together...we were beginning to recognize how eurythmy lives differently, uniquely, in those around us. It was quite an experience to see how strings, wind, and brass all held a space for the other voices and learned to blend with diverse partners in one's instrument and beyond. The conference was a living experiment, confirming what can grow in a short of amount of time, with engagement, openness and sleeves rolled up!

This remarkable growth was fostered by the way Dorothea worked and supported by the rare opportunity of having different instruments played in some rehearsals. We also had our very skilled pianist, Oleg Arzoumanov, accompany us every step of the way. A surprising moment happened in a rehearsal, when the trombone and trumpet players first joined us. These two very fine musicians came to us from the West Point Band, a top military band on the east coast. You have to imagine them walking into the eurythmy school for the first time and sitting down to play in front of 45 eurythmists, women and men in dresses and veils, never having seen eurythmy. After the second day of rehearsals, we were very curious to hear how they were experiencing it. During the rehearsals, we had introduced them to the eurythmists who were moving their instruments and pointed out all of the symphonic voices they were seeing before them. At one point, very spontaneously, the trombone player exclaimed, "This is so cool!" He had experienced one of those eye-opening flashes of insight that eurythmy can give. By the end of the conference, he and the trumpet player were very eager to continue working with us, enthralled by what eurythmy was making visible.

On the final evening of our conference, August 25th, 2012, this wonderful, diverse cast of eurythmists brought the first movement of Dvorák's *New World Symphony* to a full audience in Rose Hall at the Green Meadow Waldorf School. It was an indescribable experience to per-

form this memorable piece, on a large, beautiful stage, with a full orchestra. The Dvorák was brought at the beginning and the end of the performance, enclosing a group of pieces highlighting Rudolf Steiner's work by the Eurythmy Spring Valley Ensemble. For those of you familiar with the North American Tour of the New World Symphony in 2005, we were very fortunate to have the conductor from that tour, Jim Papoulis, join us again to lead the orchestra in this project. The process of learning Dorothea's choreographies for the Dvoák, over nine days, with forty-one eurythmists of diverse backgrounds and experience, is truly a remarkable picture of what is possible in eurythmy. A deep thanks and warmest gratitude go out to Dorothea for her extraordinary work in this conference.

We were blessed in bringing about this celebration of eurythmy by the support of many friends. Our conference and performance would not have been possible without the generous support of Green Meadow Waldorf School for gifting the use of the stage, the Eurythmy Association of North America for supporting conference scholarships, the North American Performing Arts Section for supporting conference musicians, and the Threefold Educational Foundation for their continual, daily work to help us make a home for eurythmy. Our work together could only have become a reality through this symphony of effort and support.

When we set about planning this conference to celebrate the 100 years of eurythmy, we wanted not only to look back at its rich legacy, but to have a direct experience of what is germinating in eurythmy now and to glimpse at what may "grow to leaf" in the future. What we saw was a potent strength in the eurythmists who gathered to celebrate eurythmy at this moment. A conference, like a performance, is only the vessel for something to happen... no matter what the preparation, it is always grace when we step beyond what is normally possible. From the first tones that sounded in this conference, it was a "moment of grace."

Eiland der Entwicklung

Heike Bienek, Ursula Reichert, Sabine Wiedemann

Die Teilnehmer der Sommerwoche «Euritmia - una gioia» in Cortiglione, Italien, vom 29. Juli bis 4. August 2012 zeigten ein kleines Abbild unserer heutigen Gesellschaft: die Vielfalt der Nationalitäten (Italien, Niederlande, Deutschland, Griechenland, Belgien, Schweiz), die Spannweite des Alters (von 14 bis 74 Jahren) und der Berufe (Hebamme, Glasmaler, Handwerker, pädagogische und soziale Berufe...) waren eine spannende Ausgangsbasis für eine Woche gemeinsamer Arbeit. Die eurythmische Erfahrung war ebenso weit gefächert, absolute Neueinsteiger, Amateure, Eurythmiestudentinnen und erfahrene Eurythmistinnen fanden sich in der Bewegung zusammen.

Zum sechsten Mal begleiteten Gia van den Akker und Christina Dal Zio in ihrer freilassenden, unterstützenden und angenehm leichten Art die Arbeit in Ton- und Lauteurythmie in dieser Sommerwoche. Nicht zu vergessen auch Claudia Lanni, die uns mit der Klavierbegleitung erfreute.

In der Musik verlief der Bogen von Scarlatti und Pardo über Einaudi zu Fontanelli und so ergaben sich Möglichkeiten zu – sagen wir klassischen Eurythmieformen – sowie Improvisationsübungen und Erfahrungsmomente experimenteller Art.

Die Gedichte von Alda Merini und Guiseppa Ungaretti vermittelten uns die Klangfarbe des Italienischen und die Vergleiche mit den anderen Sprachen waren nicht nur amüsant, son-

dern verdeutlichten auch den Charakter der jeweiligen Sprache.

Viele Details könnten wir noch über die äusseren Bedingungen geben, - Sonne, Wärme, Italianità, piemontesisches Essen, Ausflüge nach Nizza Montferrato, Acqui Terme, die schönen Abschlusspräsentationen mit Fest, Tanz unterm Sternenhimmel bis weit in die Nacht hinein, die tolle Organisation, die gelungene Einbettung in das lokale Leben, all dies war wunderbar! Aber das Wesentliche war wirklich die menschliche Begegnung in der Eurythmie und das Erlebnis, dass in einer Woche gemeinsamen Tuns Äusserlichkeiten an Bedeutung abnahmen, Gemeinsamkeit wuchs. Vermutlich hat jede TeilnehmerIn (zwei Männer waren dabei!) einen Impuls für sich mitnehmen können, die wiederum so vielfältig sein werden wie die Unterschiedlichkeiten des Beginns. Auf alle Fälle bietet La Fabbrica einen Ort an dem jeder Mensch ein Stück Bewegung und Begegnung aufnehmen kann – im Kleinen wie im Grossen.

Ungaretti begann sein Gedicht ‚Fase‘ mit Camina, camina... Loop door, loop door... wandernd, wandernd - so hoffen wir, dass wir im nächsten Jahr wieder eine Möglichkeit haben werden an diesen aussergewöhnlichen Ort zurück kommen zu können. Und vielleicht sind Sie dann ja dabei? Denn wie der Titel der Woche schon sagt: Eurythmie- eine Freude!

«Sounding die Logos» in Aberdeen: Eine Stimme aus der Zukunft

Annamária Balog-UK-Stourbridge

Als angehende Studentin des zweiten Studienjahres, merkte ich, dass ich nicht ein «Kind» in der Eurythmie bin, sondern ein «Embyro»! Der Grundstein Spruch, der Planetentanz, die Zwölf Stimmungen mit der herrlichen Satire – sie alle waren neu für mich! Die täglichen Gespräche und Einführungen, vor allem von Dr. Jenny Josephson, waren inspirierend, für mich als ‚Anfängerin‘.

Für mich waren die Aufführungen von über 90 Künstlern sehr interessant: es gab andere Ansätze, andere Künstler, auch andere Interpretationen des gleichen Stückes zu sehen. Die Sprüche aus dem Seelen-Kalender von R. Steiner waren reich und verschieden – wann wird das besondere Ereignis, alle 52 Sprüche in wenigen Tagen zu sehen, wieder kommen? Es war besonders gut, andere Schulen und Lehrer erleben zu können und den meisten der vielen Eurythmisten auf dieser Inseln begegnen zu dürfen.

Wir sahen ‚Goethes Märchen‘ von ‚London Eurythmy‘, und Programme von ‚Eurythmy West Midlands‘, ‚Peredur und ‚Botton Eurythmy‘. Am ersten Abend gab es ein einzigartiges Programm mit modernen Stücken, welche für die Cambridge Musik Tagung extra für die Eurythmie komponiert worden sind (Veranstalterin: Elizabeth Carmack). Maren Stott und Ursula Zimmermann präsentierten eine Reihe von Auftragskompositionen von Nigel Osborne und Howard Skempton.

Es gab vier parallele Workshops zu den oben erwähnten Sprüchen, sowie Toneurythmie, und am Nachmittag «Schnupper-Sessions» aus den verschiedenen Fachbereichen der Eurythmie. Nicht zu vergessen, Richard Steel vom ‚Karl König Archiv‘ führte uns täglich durch den ‚Seelen Kalender‘, zusammen mit den ausgestellten Bildern von Karl König (nun auch als Buch veröffentlicht).

Die Begegnungen, die Gastfreundschaft, die eurythmischen Künstler, Sprecher und Musiker, die technische Unterstützung, all die harte Arbeit – und der Humor – machten die ganze Feier zu 100-Jahren Eurythmie mit Sprachgestaltung, vom 17. bis 22. Juli 2012, im wunderbaren neuen Saal von Camphill, Newton unvergesslich.

Wieder ein aussergewöhnliches Sprachseminar mit Michael Blume

Sylvia Bardt, Stuttgart

Wie erfüllt waren wir, nachdem wir zwei Wochen im August (2012, red.) mit Michael Blume sprachlich gearbeitet hatten! – Das klingt prosaisch, doch war es eine wunderbare, arbeitsame Festeszeit.

Man wohnte in einem einfachen Hotel an einem kleinen Moorsee im Bayrischen Wald; das garantierte frische Luft, erquickende Spaziergänge und sogar ein Bad in natürlich reinem See-wasser. So weit die äusseren Bedingungen für eine strenge, ernst-heitere künstlerische Arbeit.

Viereinhalb Stunden wurde an jedem zweiten Tag Sprachgestaltung getrieben: Wochen-sprüche Rudolf Steiners, Texte aus den Mysteriendramen und Wahrspruchworte, Morgenstern – ernst und heiter, Balladen. Wir, das heisst, 22 Teilnehmer, übten viel und wurden korrigiert. Aber das «Wie» dieser Hilfestellungen war ein Kunstgenuss für sich. Nie beschämend – (und wie schnell kann das so sein!) – Ein Lob, ein heiteres Aber, ein kurzes Vorbild – und der Prozess war unüberhörbar in Gang gebracht. Kunst in der pädagogischen Übung, Pädagogik im künstlerischen Tun wurde zur Realität. Viereinhalb Stunden wurden gewichtslos, zeitlos.

Natur – künstlerisches Üben, – und der Dreischritt wurde durch ein grosses Geschenk ergänzt und gekrönt: An sechs Abenden wurde der ganze Faust in grossen Intervallen für uns, vor uns, in uns lebendig. Michael Blume sprach alle Rollen frei, von der Zueignung bis zu Fausts Tod. Er sprach nicht, er war, er gestaltete alle prägenden Charaktere. Die Auswahl war so, dass wir tief in den inneren Gang des Dramas eintauchen konnten. Wir liebten und litten mit Gretchen, lebten mit in Auerbachs Keller und in der Hexenküche. Michael Blume zeichnete stets zuerst mit kurzen, skizzenhaften Worten die Drama- und Bühnensituation vor uns hin. Und dann nahm er uns mit Goethe und seiner so wunderbar differenziert gestalteten Sprache hinein in dieses Welten-Werk. Diese Kunst-Abende waren die reifen Früchte einer Lebensarbeit. Jede Szene, jedes Bild und Wort war durchdrungen, durchdacht und eben durchgestaltet. Man erlebte den Regisseur, den Schauspieler und die Begeisterung des Menschen, der sich ein langes Leben über mit diesem Werk verbunden hat.

Ein Wehmutsstropfen in den grossen Kelch der Dankbarkeit fiel, als wir realisierten, dass diese wunderbaren Arbeits- und Festtage vielleicht das letzte Mal in dieser Form abgehalten worden sind. Metamorphosen gehören zur Kunst und zum Leben – wir warten auf die Verwandlung einer solchen Arbeit und sind voller Dank an Michael Blume und auch an seine liebe Frau Beate, die dem ganzen Unternehmen mit Feinsinn und Stil den angepassten Rahmen gab.

Im Ringen um musikalische Schwellenerlebnisse

Komponistentreffen am Goetheanum

Wolfram Graf

Bereits zum sechsten Mal hat sich Anfang Mai 2012 eine Gruppe von Komponisten und ausübenden Musikern um Michael Kurtz am Goetheanum zur Durchführung einer Wochenend-arbeit getroffen, die sich verstärkt um ein Verständnis von Rudolf Steiners letztem Vortrag in dem Zyklus «Das Initiatenbewusstsein» bemühen. Dabei ist das Bestreben, nicht nur die spe-

zifische Problematik der darin genannten Intervallzusammenhänge im Verbund mit einem von Steiner beschriebenen kompositorischen Prinzip in Verbindung zu bringen, auch der Blick auf die vorangehenden zehn Vorträge mit Fokussierung auf die quasi kulminierenden Bemerkungen der abschliessenden Erläuterungen des Gesamtzyklus' spielen bei der Arbeit eine wichtige Rolle. So wurde es von allen Beteiligten als grosse Bereicherung empfunden, dass Frau Dr. Seija Zimmermann vom Vorstand der AG eine ausführliche Betrachtung auf den im dritten Vortrag beschriebenen Kupfer-Zustand mit Blick auf die Nierentätigkeit durchführte. Wie gerade in diesem Zyklus die medizinischen mit den geisteswissenschaftlichen Vorgängen korrelieren, wurde dadurch auf eindrucksvolle Weise deutlich. Michael Kurtz wies in diesem Zusammenhang darauf hin, wie überhaupt in diesen ungeheuer weit reichenden Vorträgen die verschiedensten Schichten, sei es eben die Medizin, aber auch menschenkundliche Aspekte, kosmische Gesetzmässigkeiten und Planetenwirksamkeiten, Naturphänomene oder die verschiedenen künstlerischen Felder im eminentesten Sinne im Zusammenhang mit dem Schulungsweg und den beschriebenen wahren und falschen Wegen zur geistigen Erkenntnis beleuchtet werden. Eine Betrachtung einzelner Vorträge aus dem Teilnehmerkreis heraus mit weiteren Spezifizierungen in die Bereiche «Rhythmische Wirksamkeiten» und «Mediumismus» schloss sich daran an. Der Einbezug von eurhythmischen Übungen, nach der wunderbaren Vorarbeit von Imme Atwood und Astrid Prokofieff in den vergangenen Jahren, wurde in diesem Jahr von Christian Ginat durchgeführt und ganz neu gegriffen. Eine Vokalarbeit, dieses Mal unter Leitung von Jitka Koželuhová, nachdem die Chorleiterin Petra Ziebig die vergangenen Treffen diesbezüglich begleitete, gehörte dabei ebenso selbstverständlich zu der Begegnung wie das abschliessende Konzert in der Halde, das sich musikalisch dem gestellten Thema zu nähern versuchte. Dabei erklangen Werke von Wolfram Graf, Raimund Schwedeler, Rudi Spring, Johann Sonnleitner, Franz Schubert und Jitka Koželuhová in den Besetzungen Klavier solo und vierhändig, Viola solo, Viola und Klavier sowie Sopran-Leier. Letztere wurde gespielt von Barbara Hasselberg, die Bratsche von Christian Ginat und die Klavierparts von den anwesenden Komponisten des Abends Graf und Koželuhová. Das Treffen soll in den kommenden Jahren noch zwei Mal stattfinden, so dass man im achten Jahr, sozusagen um eine Oktave ansteigend, den so grossartigen wie aktuellen Vortragszyklus «Das Initiatenbewusstsein» von Rudolf Steiner mit besonderem Blick auf mannigfaltigste Aspekte des Schulungsweges in Bezug zu künstlerisch-musikalischen Prozessen durchlaufen haben wird. Als Ziel ist dabei ein weiteres Konzert aus dem Teilnehmerkreis heraus anvisiert, in welchem wiederum Kompositionen, die sich den von Dr. Steiner so konkret gegriffenen musikalischen Angaben klingend annähern, aufgeführt werden sollen.

Gesangstagung «Die Welt des Singens»

Singen, lauschen, gestalten

Rita Jacobs, Ammersbek (DE)

Der Sommer war am Goetheanum den Künsten gewidmet, der Eurythmie («Anthroposophie weltweit» Nr. 9/2012), der Musik mit der Internationalen Gesangstagung von 3. bis 7. August mit rund 300 Teilnehmenden aus 24 Ländern und der Bühnenkunst mit der Tagung mit und zu den Mysteriendramen Rudolf Steiners (siehe Seiten 1 und 6f.).

Das hat es im Goetheanum wohl noch nie gegeben: Aus den offenen Fenstern des Gebäudes tönte in die sommerwarme Nachmittagsluft Gesang, da oder dort auch instrumentale Klänge. Wer den Hügel heraufschritt, lauschte. Hochschule? Ja! Aber eine für Musik hätte es heuer sein können! Denn über 300 Singbegeisterte waren aus aller Welt gekommen. Darum wäre es auch möglich gewesen, das Tagungsmotiv zum Motto zu wenden: Das Singen der Welt!

Die gekommen waren, brachten nicht nur sich aus Nord- und Südamerika, Japan und Taiwan, Israel und slawischen Ländern, aus Nordeuropa, Frankreich, Grossbritannien, den Niederlanden, Deutschland und der Schweiz, sie brachten auch ihre Musik mit, die sie an alle verschenkten. Wer sich traute, der konnte das tun, denn in kluger Vorausplanung war dafür täglich am späten Nachmittag eine Zeit reserviert – und die wurde gern genutzt. Exzellente Begleiter am Flügel waren auch da, aber manche Sänger brachten selbst ihre Gitarren oder die Leier mit.

Gemeinschaft mit Begeisterung

Da standen sie nun auf der grossen Bühne des Grundsteinsaals, manche vielleicht zum ersten Mal überhaupt auf einer Bühne. Das steigerte sich dann im Können an jedem Tag hinauf bis zu den «Berufssängern». Die Zuhörer waren nicht einfach nur dies. Sie waren mit einer Intensität und Freude dabei, als sollten sie selbst alle vorsingen. Ab und zu taten sie es einfach; da gab es dann Momente, wo alle mitgesungen oder begleitend gesummt haben, weil sie unterstützen wollten oder weil ihnen eben die Musik gefiel. Und plötzlich war da eine Gemeinschaft mit Begeisterung beisammen! Denn es gab auch für jeden, ob am Anfang stehend oder doch schon mit viel Erfahrung und Können begabt, immer einen begeisterten Applaus!

An den vier Abenden ertönten im grossen Saal mit kleineren Ensembles oder grossen Chören Projektkonzerte, immer interessant. Auch zukunftsweisende Impulse wurden ausprobiert, zum Beispiel unter Zuhilfenahme von neu entwickelten Instrumenten, mit denen die Chorwerke «eingerahmt» waren.

Das Themenspektrum der Referenten, der Arbeitsgruppenleiter und der Chorleiter reichte von medizinischen Aspekten, auch der Anatomie des Kehlkopfes, über Biografisches bis in die methodischen und menschenkundlichen Gebiete. Alle diese Veranstaltungen waren sehr gut besucht – und eben wesentlich gestützt von der Begeisterung derer, die nun lauschten und wiederum auch singend mitarbeiteten.

Präsenz der Engel und der Selbsttäuschung

Immer ist es ja so, dass Lehrveranstaltungen nur so gut werden können, wie die Empfangenden Begeisterung entwickeln können, wenn die Teil-Nehmer zugleich alle miteinander eben auch Teil-Geber sind! Denn sie waren es, die der Tagung das Besondere verliehen: Sie taten mit Freude miteinander ihre Überschriffe im Singen, im Lauschen, im Gestalten. Aber sie waren ja auch begleitet durch die Präsenz ihrer Geist-Helfer: «Wenn der Mensch singt, stellt der Engel des Menschen seinen Astralleib zur Verfügung», so Rudolf Steiner. Und dies mag es denn wohl auch sein, was Beglückung und Intensität vermittelt. Wenngleich auch der Menschheitsverführer nahe dabeisteht – gerade beim Singen sind die ungeheueren Selbsttäuschungen und Eitelkeiten ja bekannt.

Der Schulungsweg, den jeder Musiker im Erüben eines Werkes beschreiten muss, er stellt einen Sänger wohl vor grösste Herausforderungen in diesem Sinne: das objektive Erkennen der eigenen Fähigkeiten und Grenzen, das immer tiefer gehende Erfassen des Werkes, das miteinander In-Beziehung-Setzen meiner Arbeit mit dieser Interpretation. Kann das gelingen, dann entsteht Bescheidenheit und zugleich auch Mut.

Methoden als Hilfen für den eigenen Weg

Zwar war die Tagung wesentlich gewidmet und geprägt von der «Schule der Stimmenthül- lung» von Valborg Werbeck-Svärdström, die – als grosse Sängerin von der Bühne kommend – in ihrer zweiten Lebenshälfte nun ausschliesslich therapeutisch mit ihrer Stimme und ihrer Methode arbeitete. Doch jede noch so bewährte Methode muss sich, wenn sie nicht zum Dogma erstarren soll, für jeden, der damit arbeiten will, individualisieren. Und gerade das Erüben des Singens ist im Grunde nie vollständig zu verallgemeinern. Denn nirgendwo sonst drückt sich Seelenbefindlichkeit, aber auch Gesundheit und Krankheit so deutlich ab wie im Atem und der Stimme. Jedoch kann man durch methodische Anregungen und therapeutisch erprobte Wege auch gerade etwas für sich finden, was aber unbedingt speziell sein muss in diesem Fall. Hier – wie auf jedem Weg einer Schulung – sind Methoden lediglich Hilfen im Sinne von Anregungen, um den eigenen Weg darauf aufzubauen. So war es gut, dass Michael Kurtz auch derer gedachte, die auch von Rudolf Steiner andere sängerische Hinweise bekommen haben.

Fraglos ist aber gerade die «Werbeck-Methode» einmalig in ihrer Verbreitung. Sie ist durch viele Sänger und Gesangstherapeuten inzwischen in fernste Teile unserer Welt getragen worden. Und so gibt es eine entsprechende, stetig wachsende Nachfrage und Resonanz!

Es wäre sehr zu wünschen, dass dieses einmalige Tagungserlebnis im Goetheanum eben gerade nicht einmalig bleibt. Michael Kurtz hat diese Tagung hervor ragend gestützt mit kluger Planung und perfekter Organisation. Sollte das – am liebsten jährlich! – nicht immer wieder möglich sein? Das wünschen sich alle, die dabei waren. Und der Genius Loci des Goetheanum wünscht es ganz gewiss auch!

Anmerkung:

Quelle: Anthroposophie weltweit Nr. 10/2012

NACHRUFE

Ekkehart Wacker (21.9.1938–1.10.2012)

Der Meister meiner Lehrjahre

Margarete Kokocinski



Ein kleiner, kecker, weisshaariger, fideler Kerl mit durch die leicht schmierige Brille hell blitzenden blauen Augen. Fest stellt er die Fersen auf und wippt danach elastisch auf dem Ballen nach. Sein Händedruck ist mittelfest, konturiert, erwartet ein Gegenüber. - Ekkehart.

Mit 23 Jahren trat ich 2005 in den Schuldienst und fand einen Menschen mit grossen Idealen, die Wegweisersterne. Jede Tat richtete sich nach ihnen. Ihr Licht leuchtete so stark, dass man sich fragen musste, habe ich auch so einen Stern? Ekkeharts strahlten durch seine Augen. In ihnen fand ich Orientierung im Dschungel des Lehrerdens. Stetig erinnerte er mich daran, sie nicht zu verlieren, erst sanft, dann in Steigerung bis zu heftigen cholerischen Auseinandersetzungen, die wir beide liebten.

Regelmässig nahm er am Unterricht teil. Sass kerzengerade vorne in der Ecke auf einem Stuhl und studierte die Schüler. Sanft legte sich ein Mantel aus Freude um die Eurythmie und bildete einen Raum der Freiheit in dem ich langsam reifen durfte, zum Lehrer. Einen Tag danach rief er an und verwickelte mich in ein anregendes Gespräch, stellte Fragen, hörte Fragen und dozierte Gesetzmässigkeiten der Eurythmie und der Pädagogik.

In der Zusammenarbeit im *Eurythmie Ensemble Dresden* strebte er nach charakteristischer Gebärde und urkünstlerischem Ausdruck. Im Hintergrund leuchteten Else Klink und Ursula-Ingrid und Friedhelm Gillert. Die Grenzen bildete die Anthroposophie.

Eine Produktion im Jahr mit vielfältigen Stücken war das gewöhnliche Pensum. Eindrücklich sind die vielen Humoresken, ob als Zigarette oder Koch. Ekkehart lebte sich ganz in seine Rolle ein und erwartete dieses Vorarbeiten von jedem im Kreise.

Mehrmals suchte ich das Gespräch mit ihm über die Wahl der Stücke im Alter und die adäquate Gestaltung. Besonders steht mir noch das Sommerbild von Friedrich Hebbel vor Augen:

*Ich sah des Sommers letzte Rose stehn,
Sie war, als ob sie bluten könne, rot;
Da sprach ich schauernd im Vorübergehen:
«So weit im Leben ist zu nah am Tod!»*

*Es regte sich kein Hauch am heissen Tag,
Nur leise strich ein weisser Schmetterling;*

*Doch ob auch kaum die Luft sein Flügelschlag
Bewegte, sie empfand es und verging.*

Wirksam ergriff er alle Angaben Steiners und liess bei den Aufführungen den Saal verstummen.

Mit Enthusiasmus versuchte er alle Sprachgestalter und Musiker zu integrieren und zu aktivieren. Zum üben motivierte er die Eurythmisten in Dresden mit viel Eifer. Er übte täglich!

Die Pflege der Wochensprüche an den Zweigabenden ergriff er erst mit Martina Möhle gemeinsam: Einer Tierkreis/Konsonanten, der andere Planeten/Vokale. Jede Woche. Dann er allein. Appollinisch. Zu besonderen Anlässen, wie den Jahresfesten fand er Eurythmisten für die Standardformen. So führte er mich in diese wesentliche Arbeit ein. Eurythmie für Anthroposophen. Ekkehart hatte immer die Eurythmie und die Anthroposophie als Kulturbewegung im Ganzen im Blick. Aus dieser Überschau schöpfte er im Augenblick und suchte Kontakt zu jedem, der sich auf dem Weg befand, ohne Berührungsängste. Viele kennen ihn von Tagungen, während derer er jede Probe verfolgte und danach das Gespräch suchte. Sehr aufmerksam studierte er die Schüler im Unterricht und seine Mitmenschen. Charakterisierte nach Steiner und schmiedete Pläne, wie es weiter gehen könne. Ich bekam zu besonderen Anlässen ein passendes Buch. Meist fühlte ich mich zu tiefst erwischt! In innerer Verbundenheit lebte er das, was er selbst erlebt hatte, als er eintrat in die Antroposophische Gesellschaft durch seine Patin. Aufmerksam Begleiten.

Mit viel Engagement entdeckte er in den letzten Jahren die Hygienische Eurythmie und bot kostenlos für Klassenlehrer an, mit ihr den rhythmischen Teil zu gestalten. Am liebsten für sieben Wochen jeden Tag! So fand er wieder in die Nähe der Freien Waldorfschule Dresden und genoss es, dazu zugehören.

Auch Kurse für Erwachsene gab er im Rudolf Steiner-Haus bis zweieinhalb Wochen vor seinem Tod.

Neben den Wochensprüchen begleitete ihn in der letzten Zeit an erster Stelle der Grundsteinspruch. Seine ganze Aufmerksamkeit galt der Pflege des Ätherischen, konkret in jeder Handlung.

Unvergesslich ist sein Auto, in welchem er: Sprachübungen schmetternd mit 120 km/h – da Benzin sparend – über die Autobahn schipperte; am Wochenende Ausritte zum Schloss Moritzburg oder zur Festung Stolpen unternahm; und spätestens am dritten Ferientag auf grosse Fahrt ging. Heitere Urlaubsgrüsse schickte er dann aus der Ferne auf teils selbst skizzierten Karten.

Viel Mühe hatte Ekkehart, sich in Ernstem schriftlich auszudrücken, was er selbst als Manko erlebte, dies glich er dafür durch zielstrebiges Handeln aus. Genau in dieser Zielstrebigkeit ist er nach einer herzlich erfüllten Geburtstagsfeier seines vierundsiebzigsten eine Woche später zu Michaeli über die Schwelle gegangen. Ein Michaelit kehrt heim.

VERANSTALTUNGEN DER SEKTION

EURYTHMIE

Kurs: *Die Worte der Grundsteinlegung von Rudolf Steiner*

Eurythmisches Üben und Textarbeit mit Ute Medebach

Einladung an Eurythmistinnen und Eurythmisten. Jeweils am Freitag von 17 bis ca. 18.30 Uhr am Goetheanum. Der Kurs hat bereits im November 2012 begonnen, neue Teilnehmer sind aber herzlich willkommen. Kosten: freie Spende zwischen 7 und 15 CHF / Probe.

Anmeldung erbeten an:

*Sektion für Redende und Musizierende Künste
Goetheanum, Postfach, CH-4143 Dornach,
srmk@goetheanum.ch
Tel. +41 61 706 43 59 / Fax -706 42 25*

*Die Eurythmie als Gegenwartskunst will mit
«Zug und Druck» die Gebärde gestalten –*

*mit Lyrik der Gegenwart und Luzifer und
Ahriman als Gestaltungsbeispiele*

Werner Barfod, 27.–28. April 2013

*Künstlerische Fortbildung mit Fragestellungen
zur Entwicklung von Selbstmanagement
und Unternehmergeist*

Gia van den Akker, 14.- 15. September 2013

Erwachsenenbildung und Durchführung künstlerischer Projekte in verschiedenen Lebensbereichen. Eine Arbeit nach Innen und nach Aussen im Gleichgewicht.

Vertiefungskurs zu Grundelementen der Eurythmie, Stil-Angaben von Rudolf Steiner, zur Phänomenologie und Ästhetik.

Entwicklung zum Unternehmergeist: Finden der eigenen Themen, Ziele und Zielgruppen,

Konzept und Ausarbeitung eines Unternehmensplanes, Präsentation, Kommunikati-

on, Durchführung, Finanzen und P.R.

Für Junge EurythmistInnen mit Mut und Phantasie, die Hilfe beim Aufbau der Selbstständigkeit brauchen / Eurythmie-PädagogenInnen, die freie Kurstätigkeit und Projekte entwickeln wollen

Das IAO und seine menschenkundlichen Grundlagen

Ursula Ziegenbein, Dr. med. Wilburg Keller
Roth und Dr. med. Dieter Roth,

2.-3. November 2013

Durch die Beschäftigung mit den Entwürfen Rudolf Steiners zur Deckenmalerei des Ersten Goetheanum – die jetzt auch im Zweiten Goetheanum zu sehen sind – lässt sich das Verständnis der drei grossen Lautgebärden I – A – O so vertiefen, dass in ihnen der Schlüssel zur gesamten Eurythmie und Heil-eurythmie gefunden werden kann.

«Die Vokale geben den inneren Schlüssel zum Makrokosmos» (Rudolf Steiner)

– Der Weg des Ich zwischen Inkarnation und Exkarnation

«Die Konsonanten der Evolutionsreihe ergreifen den ganzen seelisch-geistigen Menschen»

– Der Rhythmus der Seele zur Welt in der Zeit als Aussen- und Innenleben

Werner Barfod, 12.–13. Oktober 2013

Eurythmie zu Motiven der Klassenstunden

Ursula Zimmermann, 7. – 8. Dezember 2013

In einer Folge von jährlich zwei Wochenenden gehen wir durch Motive der 19 Klassenstunden; die Arbeit umfasst Hochschulgespräche und Eurythmie.

Eurythmische Kenntnisse werden vorausgesetzt.

Eurythmiekleid und Eurythmieschuhe erforderlich.

Für Hochschulmitglieder. Bitte blaue Karte mitbringen.

Der Zeitplan für jeden Kurs wird in etwa den

folgenden Zeiten entsprechen.

Beginn jeweils am Samstag um 9.30–18.00 Uhr und der Abschluss am Sonntag um 13.00 Uhr.

Anmeldeformulare zu jedem Kurs:

Goetheanum Empfang

Postfach, CH-4143 Dornach

Tel. +41 61 706 44 44, Fax +41 61 706 44 46,

tickets@goetheanum.ch

www.goetheanum.org

Kursgebühr: 120 CHF / ermässigt 80 CHF

SPRACHE

Arte de la palabra – introducción en castellano

Einführung in die künstlerischen Bedingungen der Sprachgestaltung in spanischer Sprache, mit spanischer Dichtung

Leitung: Ernst-Felix von Allmen, Dornach, dipl. Sprachgestalter

16. April 2013 bis 3. Mai 2013, jeden Dienstag/Freitag, 9.30 bis 10.30 Uhr, am Goetheanum.

Kosten für den Kurs: 130 CHF; bar zu bezahlen an den Kursleiter.

Voranmeldung nicht notwendig.

Arbeitstagung zur Therapeutischen Sprachgestaltung

23.-26. Oktober 2013 (Achtung! Datum einen Tag vorverschoben)

Fortsetzung und Vertiefung der thematischen Arbeit u.a. mit Dr. med. Katrin Studer-Senn im Anschluss an den Vortrag «Der unsichtbare Mensch in uns» von Rudolf Steiner vom 11.2.1923

27. Oktober 2013 Medizinisch-pädagogisch interdisziplinärer Thementag für Pädagogen, Schulärzte, Förderlehrer, Sprachgestalter, Sprachtherapeuten und Heileurythmisten.

Medizinische Sektion in Zusammenarbeit mit der Sektion für Redende und Musizierende Künste

MUSIK

Komponisten- und Musikertreffen VII (auf Einladung)

3.-5. Mai

Arbeit an Rudolf Steiners «Das Initiatenbewusstsein»

Sektionstag I

1./2. Juni

Vier italienische Komponisten – Lamberto Caffarelli, Claudio Gregorat, Roberto Lupi, Gaetano Luporini

Darstellungen, Gespräche und Konzerte (Veranstaltung zum 50. Todestag von Lamberto Caffarelli in Zusammenarbeit mit der Italienischen Anthroposophischen Gesellschaft)

Mit Giuseppe Fagnocchi, Gaetano Luporini u.a.m.

Sektionstag II

21./22. September

Vom Wesen des Musikalischen I – Lothar Reubke, Lorenz Stolzenbach, Siegfried Thiele

Darstellungen, Gespräch und Aufführung der Gemeinschaftskomposition: «Hymnen an die Nacht» Novalis

Sektionstag III

23. November

Vom Wesen des Musikalischen II – Drei Komponisten

Darstellungen, Gespräch und Konzert

ANKÜNDIGUNGEN

Eurythmie-Fortbildungskurse

Annemarie Bäschlin und Alois Winter

Grundelemente der Toneurythmie / Farben

11. – 20. Juli in Ringoldingen (Berner Oberland) Schweiz:

Eurythmie: Annemarie Bäschlin

Dramatische Elemente in der Lauteurythmie / Sprachgestaltung: Alois Winter

Tonheileurythmie-Kurse 2013

Für HeileurythmistInnen, HeileurythmiestudentInnen, MedizinstudentInnen, ÄrztInnen, MusiktherapeutInnen

Leitung: Annemarie Bäschlin

Übungen, welche Lea van der Pals in Zusammenhang mit Dr. med. Margarethe Kirchner-Bockholt entwickelt und ausgearbeitet hat. (Siehe auch «Tonheileurythmie» von Lea van der Pals / Annemarie Bäschlin; Verlag am Goetheanum)

30. Juni – 3. Juli in der Rudolf Steiner Schule Birseck, Apfelseestrasse 1, 4147 Aesch bei Dornach (Schweiz)

29. Juli – 2. August in Ringoldingen (Berner Oberland) CH: Mit medizinischen Beiträgen von Dr. med. Eva Streit

Auskunft und Anmeldung:

Annemarie Bäschlin

Ringoldingen, CH-3762 Erlenbach

Tel. +41 33 681 16 18

Kurse mit Annemarie Ehrlich

20.–21. April: Bologna, Tierkreis von Waage bis Fische

Anmelden: Bernardetta Masini Tel. +39 3388 161694; segreteria@scuolasteineriana.org

17.– 18. Mai: Freiburg, Der Rhythmus - im Herzen - in der Sprache - im Tage

Anmelden: Mona Lenzen, Tel. +49 7661 905 755; monalenzen@bewegdich.org

31.5.–2.6. Juni: Weimar, Tierkreis, Wort, Mensch, Meditation

Anmelden: Hans Arden, Tel. +49 36453 74811 zwischenraum@online.de

14.–16. Juni: Ljubljana, Eurythmie im Arbeitsleben

Anmeldung: Primoz, Tel. +38 631 31 12 25 primoz.kocar@sredina.org

14.–19. Juli: Den Haag, Fitness voor de ziel, Leven zonder stress - communicatie zonder woorden

Anmelden: Dedelstraat 11, 2996 RA Den Haag, Tel. +31 70 346 36 24

6.–7. September: Hamburg, Pädagogische Übungen zum Aufführen

Anmelden: frank@steinerschule-bergstedt.de

9.–13. September: Hamburg, Eurythmie im Arbeitsleben

Anmelden: Claudine Nierth, claudine.nierth@mehr-demokratie.de ; Tel. +49 4 12 126 14 75

12.–13. Oktober: Brügge, Die Sieben Rhythmen des Grundsteinspruches

Anmelden: Marie Anne Paepe, marie-anne.paepe@telenet.be

18.–20. Oktober: London, Tierkreis in vier Aspekten von Waage bis Fische

Anmelden: Karin Bemard, kaberna@o2.co.uk, Tel. +44 20 8992 4266

22.–23. Oktober: Budapest, Tierkreis in vier Aspekten von Waage bis Fische

Anmelden: Dora Mihalez, doramihalez@gmail.com

25.–26. Oktober: Wien, *Das Lebendige...*
Anmelden: Uta Guist; uta.guist@aon.at

28.–31. Oktober: Prag, *Pädagogische Übungen*
Anmelden: Hana Giteva; hana.giteva@post.cz

2. November: Prag, *Eurythmie im Arbeitsleben*
Anmelden: Hana Giteva; hana.giteva@post.cz

Eurythmie-Seminare und Kurse mit Werner Barfod

Avignon – *Berufsbegleitende Eurythmieausbildungsinitiative*
11.–13. April 2013

Prag – *Sprachausbildung*
«Der unsichtbare Mensch in uns und um uns
– in Leuchtkraft und Schweremacht»
10.–12. Mai 2013

Dornach – *Pfingsttagung am Goetheanum*
«Von den Quellen der Kunst – die Bewusstseinsseele an der Schwelle»
Eurythmiekurs mit Gegenwartsdichtung
17.–20. Mai 2013

Dornach – *Kulturtagung am Goetheanum*
«Labyrinth – Dimensionen eines Urbildes»
Eurythmie zwischen Mittelpunkt und Umkreis
7.–9. Juni 2013

Avignon – *Berufsbegleitende Eurythmieausbildungsinitiative*
13.–15. Juni 2013

Informationen: Werner Barfod
Fax +41 61 703 19 73

Fortbildungskurse EVS Eurythmie Verband Schweiz

Kurs Nr. 33, Sa./So., 20./21. April 2013
Die Vierecks- und Dreiecksverschiebung als Bild für den Übergang von der Klassenlehrerzeit in die Oberstufe
mit Helga Daniel, Den Haag

Die Geometrischen Formen und Verschiebungen begleiten den Schüler von der Mittelstufe bis in die Oberstufe hinein. Unter verschiedenen Gesichtspunkten und mit unterschiedlichen Zielen werden sie immer wieder verwendet.

Ich schaue die Vierecksverschiebung unter dem Gesichtspunkt der Ereignisse der achten Klasse an und baue sie hier heraus auf. Die Dreiecksverschiebung wiederum bietet mir ein Bild des neu geborenen Astralleibes. Als Unterstützung dieses Alters erarbeite ich sie und lege ich sie an.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Zunächst durchlaufen wir tätig den Aufbau der jeweiligen Übung, um anschliessend die Schritte besprechend zu wiederholen, aufzuzeichnen und aufzuschreiben. In den Eurythmiestunden selbst arbeite ich zusätzlich an Übungen nur für den Eurythmielehrer selbst.

Ort: Eurythmeum CH, Aesch BL
Zeit: Sa, 20.4.2013: 9:00-12:30 / 15:00-18:30 / 19:45-21:00, So, 21.4.2013: 9:00-12:30 Uhr
Kosten: Mitglieder EVS und BV-DE 160.- CHF, Nichtmitglieder 210.-, Studierende im 4. Jahr 120.-
Fortbildungsnachweis: 11,5 Std. à 60 Min. / 15 Lektionen à 45 Min.
Anmeldung bis zum 12.4.2013

Vortrag: „Aetherisches Wahrnehmen“
von Dorian Schmidt
Sa 28. April 2013, 17:00 Uhr im Eurythmeum CH, Aesch BL

Kurs Nr. 34, Sa., 29. Juni 2013
Kulturepochen: «Der Mensch im Wandel der Zeiten» mit Frauke Grahl, Dornach

Einführung in die verschiedenen eurythmischen Angaben und Bewegungsqualitäten zu den alten Kulturepochen (Ur-Indien, Ur-Persien, Ägypten und Griechenland). Bei der eurythmischen Gestaltung geht es darum, die Entwicklung des menschlichen Bewusstseins durch die alten Kulturepochen mit Hilfe der verschiedenen eurythmischen Angaben zum Erlebnis zu bringen. In dem Kurs werden wir den Gang der Menschheit von der Ur-Indischen Epoche bis in unsere Zeit als Übersicht eurythmisch erarbeiten, durch die Verwandlung des Schrittes und unterschiedlichen Gestaltungen von Umkreis und Zentrum. Vertiefend werden wir an der Gestaltung der alten Kulturepochen (wie sie Rudolf Steiner in der «Geheimwissenschaft» beschreibt) anhand von verschiedenen Texten und Übungen arbeiten.

Ort: Eurythmeum CH, Aesch BL

Zeit: Sa. 29.6.2013: 9:00–12:30 / 15:30–18:00 / 19:00–20:30 Uhr

Kosten: Mitglieder EVS und BV/DE: 120.- CHF, Nichtmitglieder: 160.- CHF, Studierende im 4. Jahr: 90.- CHF

Fortbildungsnachweis: 7,5 Std. à 60 Min. / 10 Lektionen à 45 Min.

Anmeldung bis zum 21.6.2013

Tag der Begegnung

Referat, Workshops, Austausch, Darbietungen
Sa 2. November 2013 im Eurythmeum CH, Aesch BL

Kurs Nr. 35, Sa./So., 17./18. November 2013
Fortbildung mit Christiane Hagemann

Auskunft, Anmeldung für alle Kurse des EVS:

Rachel Maeder

Mannenbergweg 17, CH-3063 Ittigen

Tel. +41 31 921 31 44, Fax +41 31 921 9911

rachel.maeder@hispeed.ch

www.eurythmie-verband.ch

Pädagogische Seminare

der «Norddeutschen Eurythmielehrer-Fortbildung»

Mai 2013

Kulturepochen

Dozenten: Peter Elsen (Schopfheim, Helmut Eller (Hamburg)

Termin: Donnerstag, den 02.05 (18:00Uhr) bis Samstag, den 04.05. 2013 (21:00 Uhr)

Anmeldeschluss 20.04.2013

Ort: Schopfheim

Kosten: 175,- EUR

August / September 2013 in Berlin

Arbeit mit grossen Holzstäben – als Vorübungen oder als Überleitung in den dramatischen Ausdruck – vorwiegend für den Eurythmieunterricht der Oberstufe und der oberen Mittelstufe.

Dozent: Andreas Borrmann (Berlin)

Termin: Freitag, den 30.08.(18:00 Uhr) bis Sonntag, den 01.09. 2013 (12:00 Uhr)

Ort: Berlin

Kosten: 125,- EUR

Oktober 2013 in Berlin

«Ganz grosses Drama...»

Mit Lust hinein in die Balladenarbeit, mit intuitiv geführter Gebärdengestaltung. Wir werden uns übersichtliche und wirksame Lernmodule für eine Einführung besonders in die dramatische Lautgestaltung erarbeiten, wie auch eine den Lehrer entlastende Arbeitstechnik für die Auswahl, Vorbereitung, und praktische Ausgestaltung von Balladen.

Dozent: Andreas Borrmann (Berlin)

Termin: Freitag, den 18.10.(18:00 Uhr) bis Sonntag, den 20.10. 2013 (12:00 Uhr)

Ort: Berlin

Kosten: 125,- EUR

März 2014 in Augsburg

Rhythmus - Träger des Lebens

Als Metrum – in der atmenden Gestalt – als Form schaffendes Element in Dichtung und Musik.

Es wird durch alle Stufen hindurch gearbeitet, mit besonderem Schwerpunkt auf den 12-Klass-Abschluss.

Dozent: Doris Bürgener (Augsburg)

Termin: Samstag, den 01.03. (17:00 Uhr) bis Montag, den 03.03.2014 (12:30 Uhr)

Ort: Augsburg

Kosten: 125,- EUR

Februar / März 2014 in Berlin

Eurythmie im Kleinklassenbereich

Heilende Quellen aus den eurythmischen Elementen für besondere Kinder

Wir wollen erarbeiten, wie die Schüler, von dem Erlebnis der Geraden und Krümmen in der 1.Klasse freudig den Weg zu ersten Formen in der Laut- und Toneurythmie bis zur 5./6.Klasse finden können.

Welche Hilfestellungen und Zusatzübungen brauchen Schüler mit Lernschwierigkeiten?

Wie interessieren wir sogenannte aufmerksamkeitsgestörte Schüler auch in schwierigen Turbulenzen des Schulalltags?

Gastdozentin: Christel Feldhaus gemeinsam mit Helga Daniel

Termin: Freitag, den 28.02.(18:00 Uhr) bis Sonntag, den 02.03.2014 (12:00 Uhr)

Ort: Berlin

Kosten: 125,- EUR

Anmeldung:

Renate Barth, Katteweg 29 c

DE-14129 Berlin, reba@gmx.ch

Tel. +49 30 803 87 90 Fax +49 30 692 080 059

EurythmielehrerIn Bachelor of dance/Eurythmie in education

Schulpraktische Qualifikation

Der EurythmielehrerIn Bachelor (vormals Eurythmielehrer Referendariat) bietet auch im Schuljahr 2013-2014 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 of dance/Eurythmie in education -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: 26.08. – 06.09. 2013

(u.a. «Notfallkoffer» für die Klassen 1-12)

Unterstufe: 09.09. – 20.09. 2013

Mittelstufe: 06.01. – 17.01. 2014

Oberstufe: 20.01. – 31.01. 2014

Abschluss- und

Prüfungswochen: 02.06. – 13.06. 2014

Information:

Renate Barth

Katteweg 29 c, D-14129 Berlin

Tel: +49-30-803 87 90, Fax +49-30-692 08 00 59

reba@gmx.ch

Alanus Hochschule Fachgebiet Eurythmie 2013

Symposien

Symposium Eurythmietherapie «Es Tönen die Lieder II»

Freitag, 8. März, 17.00 Uhr bis Samstag, 9. März 2013, 18.30 Uhr

Praktische Anwendung der Tonheileurythmie in den Praxisfeldern

Workshops, Gespräche, Austausch. Offen für Heileurythmisten, Ärzte, Eurythmisten und Therapeuten. Unter anderem mit Shaina Stoehr.

Teilnahmegebühr: 40,- Euro (erm. 25,- Euro)

Komponistensymposium X mit Michael Denhoff

Freitag, 15. März 2013, 14.00 - 21.00 Uhr

Podiumsgespräch, Werkvorstellung und Konzert. In Zusammenarbeit mit dem Studium Generale der Alanus Hochschule und der Sektion für Redende und Musizierende Künste am Goetheanum.

Teilnahmegebühr: 25,- Euro (erm. 12,- Euro), nur Konzert 12,- Eur (erm. 6,- Eur)

Bewegungssymposium XI in Kombination mit dem Symposium für Eurythmie in Sozialen Arbeitsfeldern V.

Freitag, 3. Mai, 15.00 Uhr bis Sonntag, 5. Mai 2013, 14.00 Uhr

Bildekräfte, Pflanzenbewegung, Kunst und Kommunikation.

Mit Tanja Baumgartner, Silja Graupe.

Teilnahmegebühr: 60,- Euro (erm. 30,- Euro)

Forschungssymposium Eurythmiepädagogik II
Freitag, 20.9. bis Samstag, 21.9.2013

In Zusammenarbeit mit dem Institut für empirische Sozialforschung der Alanus Hochschule.

Aus der Forschungsarbeit des zweiten Projektteils des Forschungsprojekts «Eurythmiepädagogik heute» zum Thema Selbständigkeit und Persönlichkeitsentwicklung der Schüler im Eurythmieunterricht. Darstellung, Workshops, Gespräche.

weitere Informationen unter www.eurythmieforschung.de

Teilnahmegebühr: 40,- Euro (erm. 25,- Euro)

Aufführungen / Studieninfotage

Blickwechsel – Tage der Offenen Tür

Freitag, 22. März bis Sonntag, 24. März 2013

Eurythmieaufführungen aller Studienjahre, Regieprojekte des 3. Studienjahres, Märchenprojekt des 2. Studienjahres sowie Vorträge und Workshops

Aktuelle Zeiten unter www.alanus.edu.

Bachelorabschluss – Premiere an der Alanus Hochschule

Freitag, 14. Juni und Samstag, 15. Juni 2013, 19.30 Uhr

Abschlussaufführung der Studierenden des

4. Studienjahres

Samstag, 15. Juni 2013

Studieninfotag Sommer

Samstag, 15. Juni 2013

Workshops und Einführungen zu den Bachelor- und Masterstudiengängen, sowie Eurythmieaufführung des 4. Studienjahres

Eurythmielabor II

Freitag, 4. bis Sonntag, 6. Oktober 2013

Werkstatt für Eurythmie und Performance

Projekte

Märchen-Tournee

Samstag, 16. bis Donnerstag, 21. März 2013

Das zweite Studienjahr geht mit seinem diesjährigen Märchen auf Tournee in Schulen, Kindergärten und anderen Einrichtungen.

Eurythmieprojekt mit Gegenständen

Frühjahr 2013

Das erste Studienjahr geht mit dem Projekt für die Mittelstufe im Frühjahrssemester 2013 auf Tournee in Schulen.

Die Projekte führen wir auch gern bei ihnen vor Ort auf. buchen Sie uns!

Weiterbildung

Das Fachgebiet Eurythmie der Alanus Hochschule bietet Wochen- und Wochenendseminare in den Bereichen Bühneneurythmie, Eurythmietherapie, Eurythmiepädagogik und Sozialeurythmie zur Weiterbildung an. Wenn Sie sich für eine umfangreichere Weiterbildung interessieren, fordern Sie unser Informationsblatt zu den Hochschulzertifikaten im Bereich Eurythmiepädagogik oder Sozialeurythmie an. Die unten angebotenen Seminare können dafür angerechnet werden.

Weiterbildungen Eurythmiepädagogik (für Hochschulzertifikat anerkannt)

Eurythmie mit Jugendlichen

Dienstag, 2. April, 9.00 Uhr bis Mittwoch,
3. April 2013, 18.00 Uhr
Mit Imogen Scheer-Schmidt, Norbert Car-
stens 75,- EUR für Vereinsmitglieder, 100,-
EUR für externe Besucher

*Fachdidaktik und Anthropologie für alle
Altersstufen vom Kindergarten bis einschlies-
slich 12. Klasse* Freitag, 17. Mai, 9.00 Uhr bis
Samstag, 25. Mai 2013, 18.00 Uhr
Mit Ulrike Langescheid. 75,- EUR für Vereins-
mitglieder, 100,- EUR für externe Besucher

Fachdidaktik Mittelstufe
Freitag, 7. Juni, 15.00 Uhr bis Samstag, 8. Juni
2013, 18.00 Uhr
Mit Ulrike Langescheid, N.N.
50,- EUR für Vereinsmitglieder, 75,- EUR für
externe Besucher

*Weiterbildungen Sozialeurythmie
(für Hochschulzertifikat anerkennbar)
Eurythmie und Pflanzenwelt – Eurythmiefor-
schung*
Freitag, 5. April bis Samstag, 6. April 2013,
jeweils 9.00 bis 18.00 Uhr
Mit Tanja Baumgartner
75,- EUR für Vereinsmitglieder, 100,- EUR für
externe Besucher

Eurythmie mit Gegenständen
Samstag, 27. April 2013, 10.00 bis 20.00 Uhr
Mit Andrea Heidekorn
50,- EUR für Vereinsmitglieder, 75,- EUR für
externe Besucher

Erde und Kunst
Mittwoch, 1. Mai, 18.00 Uhr bis Freitag, 3.
Mai 2013, 13:00 Uhr
Mit Gabriella Kapfer
100,- EUR für Vereinsmitglieder, 150,- EUR
für externe Besucher

Veranstaltungsort: Alanus Hochschule für
Kunst und Gesellschaft Campus I – Johannis-
hof, D-53347 Alfter bei Bonn
Raum: siehe Ausschilderung vor Ort

Anfahrtsbeschreibung unter www.alanus.edu
Anmeldung:
Über Ephraim Krause
Tel. +49 22 22 93 21-12 74
eurythmieveranstaltung@alanus.edu

«Übe...» – Sommerakademie

*Eine künstlerische Fortbildungswoche für
Eurythmisten und Eurythmiestudenten in
Berlin mit Barbara Mraz und Mikko Jairi
vom 20. bis 25. Juni 2013*

In diesem Jahr wird bereits zum dritten Mal
die «Übe...» – Sommerakademie in Berlin-
Kreuzberg stattfinden!

Die «Übe...» – Sommerakademie 2013 bietet
Eurythmiekollegen aller Fachbereiche eine
Intensivwoche an, die nach künstlerischen
Anregungen und Austausch, aber auch nach
gemeinsamen künstlerisch- eurythmischen
Erfahrungen suchen.

Fragen nach der kontinuierlichen Arbeit an
dem eurythmischen Instrument und nach
einer neu zu entwickelnden Übkultur in
unserem Beruf auf Grundlage einer inneren
Beschäftigung mit der Anthroposophie und
nach dem Schulungsweg des Eurythmisten
in der heutigen Zeitnotwendigkeit werden
uns neben den künstlerischen Fragen
beschäftigen.

Im Zentrum dieser Intensivwoche wird die
chorische Arbeit an dem *1. Satz der 8.
«unvollendeten» Sinfonie von Franz Schubert*
stehen (Klavierauszug).

Im Gegensatz zu diesem klassischem Werk
werden wir praktische Einblicke in die der-
zeitige Arbeit der Compagnie Phoenix Berlin
an einem *zeitgenössischen Trompetentrio*
mit Originalbesetzung geben, welches zu der
Zeit kurz vor der Premiere in der Philharmo-
nie in Berlin stehen wird.

Es sind verschiedene Instrumentalisten für
die Arbeit an dem Satz aus der Schubert-Sin-
fonie eingeladen, damit die Teilnehmer an
dem individuellen Farbklang und Ansatz der

einzelnen Instrumente ihre Erfahrung machen können.

Lauteurhythmisch werden wir an dem *Wahrspruch* «*Finsternis, Licht, Liebe*» von Rudolf Steiner mit den dafür von ihm geschaffenen Formen arbeiten.

Es wird in dieser Woche eine öffentliche Werkstattaufführung der Compagnie Phoenix Berlin und ausserdem eine Betrachtung der beiden Komponistenbiographien geben und abrunden wird sich die Woche durch eine festliche Aufführung aller Beteiligten mit dem, was in dieser Woche entstanden ist!

An zwei Abenden gibt es die Möglichkeit für individuelle Solokorrekturen an vorbereiteten Soli.

Die Texte und Noten senden Sie bitte bis zum Anmeldeschluss an die nachfolgende Adresse. Wir freuen uns auf Ihr Kommen und die gemeinsame Arbeit und heissen Sie in der Kulturmetropole Berlin herzlich willkommen!

Anmeldeschluss: 14. Juni 2013

Kosten: Frühbucherrabatt 240,- EUR (bis zum 14. Mai 2013); 270,- EUR (ab dem 15. Mai 2013).

Veranstaltungsort: Freie Waldorfschule Berlin-Kreuzberg

Weitere Informationen z. B. für Übernachtung vor Ort und schriftliche Anmeldung an:

*Freie Waldorfschule Berlin-Kreuzberg,
z. Hd. v. Sabine Brüggemann,
Ritterstrasse 78, D-10969 Berlin
sab-brueggemann@versanet.de
www.compagniephoenix.com*

Der Übergang von Mittel- zu Oberstufe (8. – 10. Klasse)

und die meditative Vorbereitung des Eurythmielehrers

Drittes Pädagogisches Wochenend-Seminar mit Donat Südhof (Mannheim);

Unterrichtsbeispiele und seminaristische Arbeit zu Grundübungen des Schulungswegs

Termin: Freitag, 19.04.2013 (16 Uhr) bis Sonntag, 21.04.2013 (13 Uhr).

Ausgangspunkt der Gestaltung des Eurythmieunterrichts sind neben den geeigneten Unterrichtsinhalten in Laut- und Toneurythmie (und entsprechender Übungen) insbesondere auch menschenkundliche Aspekte des einzelnen Lebensalters. Um sich diesem Lebensalter und den Entwicklungsstadien der einzelnen Schüler in der Vorbereitung des Unterrichts nähern zu können, ist eine meditative Vorbereitung des Unterrichts zentral. Diese rückt heutzutage jedoch angesichts verbreiteter Berührungängste mit solchen Gesichtspunkten oder Unsicherheiten bei dem Versuch, sie umzusetzen, nicht selten aus dem Blickfeld. Vor diesem Hintergrund soll dieser Kurs zwei Schwerpunkte haben: zum Einen sollen in seminaristischer Vorgehensweise Grundübungen des anthroposophischen Schulungsweges angeleitet und diskutiert und in Kleingruppen erübt werden. Zum Anderen sollen Unterrichtsbeispiele für die Klassenstufen 8 bis 10 beispielhaft vorgestellt, in Teilen geübt und besprochen werden.

Bereits zum dritten Mal kommt *Donat Südhof* nach Weimar, um seine über 25jährige Berufserfahrung als Eurythmielehrer an der Freien Waldorfschule Mannheim mit uns zu teilen.

Ort: Freie Waldorfschule Weimar

Teilnahmegebühr: 120,- EUR incl. Kaffee / Tee / Pausensnack und anteiliges Pianisten-Honorar

ermäßigt für Vereinsmitglieder: 100,- EUR/
Vereinsmitgliedschaft jährlich: 20,- EUR

Alle Kurse bieten Gelegenheit, vor Beginn am Freitag oder nach Ende am Sonntag die wunderbare Kulturstadt Weimar kennenzulernen. Der Veranstaltungsort liegt nur eine kurze Distanz vom historischen Stadtkern mit Goethe-Haus am Frauenplan, Schiller-Haus oder Anna-Amalia-Bibliothek.

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. Weimar
Hans Arden, Am Weinberg 42
DE-99425 Weimar-Taubach
Tel/Fax +49 36453 74811
zwischenraum@online.de*

WORTspuren

Eine Performance mit Claudia von Knorr

14. 04. 2013, 18.00H, Ludwigsburg
Kleine Bühne, Kunstzentrum Karlskaserne
Hindenburgstraße 29 Ecke Fasanenstraße
Eintritt: 14.- EUR, ermässigt 10.- EUR

24. Mai 2013, 20.00H, Berlin
Rudolf Steiner Haus
Bernadottestraße 90/92, 14195 Berlin (Dahlem)
Eintritt: freie Spenden

25. Mai 2013, 14.00 bis 18.30H, Berlin
Rudolf Steiner Haus
Seminar mit Claudia von Knorr und Bernhard Merzenich
*Die sechs menschlichen Figuren des Agrippa von Nettesheim
in Bewegungspraxis und als Übungsweg*
Gebühren: 30.- EUR normal, 20.- EUR ermässigt, 35.- EUR (Förderpreis)

*Info und Karten: +49 160 453 56 56
info@imzwischenraum.com*

Zeichen an der Sonne

das aktuelle Tournéeprogramm des «Else - Klink- Ensembles Stuttgart» (Künstlerische Leitung Benedikt Zweifel)

Ein letztes Mal wird das erfolgreiche Programm Zeichen an der Sonne im Theaterhaus Stuttgart und im Burghof Lörrach zu sehen sein. Mit Überblendungen, Durchdringungen und stummen, dramatisch-choreografischen Elementen arbeitend, stellt Zeichen an der Sonne eine eurythmische Gesamtkomposition dar.

«Es werden Zeichen erscheinen an der Sonne, am Mond und in den Sternen; und auf Erden werden die Völker in Bedrängnis geraten und ratlos werden vor dem Heranbrausen des Meeres und seiner Wogen. ...» Diese Worte aus dem Lukasevangelium bilden den Auftakt des Programms. In einer Zeit, in der verstörende Meldungen von Naturkatastrophen und von Menschen verursachte Katastrophen zum Alltag gehören, in der sich auch der einzelne Mensch vor ganz neue Herausforderungen gestellt sieht, scheinen die prophetischen Worte des Lukas sich zu erfüllen. Das Programm Zeichen an der Sonne fokussiert dieses Hereingestellt-Sein des Menschen in eine Zeit, die aufrüttelt und in der vergangene Antworten keine Lösungen mehr darstellen sondern neue, geistige Wege – Wege aus der Mitte des Menschen heraus – gefunden werden müssen. Das dramatische Geschehen an der Schwelle sowie eine Hinführung zum Geistigen können beispielhaft erfahren werden in Dichtungen von Sachs, Celan, Jiménez, Beuys, Porteous und Musiken von Beethoven, Bach und dem georgischen Komponisten Sulchan Nassidse.

Choreographie Tania Mierau / Benedikt Zweifel
Musik: Jade Ensemble Stuttgart, Nune Arakelyan Klavier
Rezitation Sabine Eberleh, Martin Goldberg

Tournéedaten 2013:
7. April 2013 Burghof Lörrach,
23. April 2013 Theaterhaus Stuttgart

Else-Klink-Ensemble Stuttgart
Zur Uhlandshöhe 8, D-70188 Stuttgart
Tel. +49 711 / 2 36 42 30, Fax 2 36 43 35
info@eurythmeumstuttgart.de

Veranstaltungen und Kurse des Eurythmeum CH

Stabprojektabschluss, 1. Ausbildungsjahr
Do. 2. Mai 2013, 10.30 Uhr
Eurythmeum CH

Kulturen begegnen sich
Tag der offenen Tür am Eurythmeum CH
Sa. 25. Mai 2013
Eurythmeum CH

Tonprojektabschluss, 2. Ausbildungsjahr
Do. 30. Mai 2013, 10.30 Uhr
Eurythmeum CH

*Trimesterabschluss 1 Soli und Duos, kleinere
Gruppenarbeiten*
Do. 13. Juni 2013, 20:00 Uhr
Goetheanum, Grundsteinbühne

Trimesterabschluss 2 Gruppenarbeiten
Fr. 14. Juni 2013, 20:00 Uhr
Goetheanum, Grundsteinbühne

Diplomabschluss
Sa. 15. Juni 2013, 20:00 Uhr
Goetheanum, Grundsteinbühne

Diplomabschluss
So. 16. Juni 2013, 16:30 Uhr
Goetheanum, Grundsteinbühne

Festlicher Auftakt zum Studienbeginn
So. 1. September 2013, 18.00 Uhr
Eurythmeum CH

Beginn eines neuen Ausbildungskurses
Mo. 2. September 2013
Eurythmeum CH
Referate des Diplomkurses
Do. 26. und Fr. 27. September 2013
Eurythmeum CH
Poetik-Seminar mit Peter Engels
Mo. 22. April bis 3. Juni 2013
jeweils montags von 14.30 bis 15.45 Uhr
Eurythmeum CH

Eurythmie-Sommerkurs für Interessierte
Mo. 24. Juni bis Do. 27. Juni
Goetheanum, Rudolf Steiner Halde 1

*Pädagogische Epoche mit Claire Wyss und
Prosper Nebel*
im September 2013 jeweils drei Vormittage
Eurythmeum CH

Laut- und Toneurythmie
Regelmässig einmal pro Woche Eurythmie
erleben und tun mit den Studierenden des
ersten Ausbildungsjahres – Anmeldung
erwünscht
jeweils Mittwoch vormittags von 9.00 bis
12.00 Uhr
Eurythmeum CH

Pädagogische Eurythmie mit Marc Büche
jeweils freitags von 16.00 bis 18.00 Uhr
Eurythmeum CH

Auskunft und Anmeldung: Marc Büche
Tel. +41 61 701 15 23
marc.bueche@eurythmielehrer.com

*Weitere Informationen über
Fortbildungen, Intensivkurse, Laienkurse:*
Telefon: +41 61 701 84 66
Apfelseestrasse 9a, CH-4147 Aesch
www.eurythmeum.ch
Änderungen vorbehalten

Lichteurythmie

Der Beleuchtungsimpuls zur Eurythmie von Rudolf Steiner

*Sommerkurs in der Rudolf Steiner Schule
Tampere Finnland*

vom 5. bis 7. August 2013

Die Kunst der «Lichteurythmie» richtet sich nach den Gesetzmässigkeiten der Eurythmie. Der Bühnenraum soll durch das Licht so verwandelt werden, dass dieser zur bestmöglichen räumlich-unräumlichen Hülle wird. Im Ideal sollte der Bühnenraum erscheinen, als ob er ein Ätherraum wäre.

Der Kurs gibt eine grundlegende Einführung in den Beleuchtungsimpuls und das schöpferische Werk der Farben von Rudolf Steiner. Wir machen Erfahrungen mit Licht und Farbe im Bühnenraum. Durch Demonstrationen von Beispielen und Übungen lernen Sie die Gesetze und Wunder des Farbenflutens kennen.

Der Kurs wird mit und im Bühnenraum durchgeführt. Im Wechsel schauen wir die Phänomene von aussen an, und dann bewegen wir uns gemeinsam eurythmisch im Bühnenlicht.

Der Kurs richtet sich an Farb- und Eurythmie-Begeisterte. Voraussetzungen braucht es keine. Es ist jeder herzlich willkommen.

Die Kurssprache ist Deutsch und Finnisch.

Anmeldungen sind zu richten an:

Leena Tiisanen,

*Leppäkatu 5 A 4 ; FI-33100 Tampere
+358 40 584 4720; leenatiu@gmail.com*

oder:

Thomas Sutter

Dorfgasse 2, CH-4144 Arlesheim

Tel: +41 61 703 94 17, Fax +41 86 061 703 94 17

Licht@eurythmie.com

La Fabbrica, Italien 2013

*Künstlerische Fortbildung mit Entwicklung
von Management und Unternehmergeist*

La Fabbrica, Italien, 27. Mai- 7. Juni 2013

Eine Arbeit nach innen und nach aussen im Gleichgewicht.

Eurythmie: Vertiefungskurs Grundelemente der Eurythmie, Arbeit am Laut,- und Toneurythmiekurs, Stil-Angaben von R. Steiner, zeitgenössische Musik, Ensemble- und Soloarbeit,

Ästhetik, Kunstbetrachtung, Phänomenologie. Entwicklung, Unternehmergeist, Finden der eigenen Themen, Ziele und Zielgruppen.

Konzept und Ausarbeitung eines Unternehmerplans, Präsentation, Kommunikation, Durchführung, Finanzen und P.R.

Für Junge Eurythmisten mit Mut und Phantasie, die Hilfe brauchen beim Aufbau der Selbständigkeit.

Eurythmiepädagogen, die freie Kurstätigkeit und Projekte entwickeln wollen.

Kosten: 200 EUR

Für preiswerte Unterkunft und Verpflegung wird gesorgt.

Eurythmie-Sommerwochen in

«La Fabbrica» ist ein Eurythmie-Atelier, eine Arbeits- und Begegnungsstätte für Künstler und Kunstinteressierte. «La Fabbrica» steht für Qualität in der Arbeit und in der Begegnung, für Professionalität, Kreativität und Freude in der Eurythmie. La Fabbrica ist in der Dorfgemeinschaft Cortiglione, Piemonte, (N-Italien) integriert.

Unsere Gäste können im nahegelegenen Agriturismo übernachten. Die Mahlzeiten werden im Dorfkaffee gegenüber «la Fabbrica» von Caterina auf Piemontesische Art zubereitet.

«Euritmia, Una Gioia» 21.- 27. Juli 2013

Sommerwoche für Laien jung und alt und Eurythmiestudenten, eine künstlerische Erfrischung und Inspiration in einer sonnigen italienischen Umgebung.

Eurythmische Übungen für Körper, Herz und Seele.

Gemeinsame choreographische Arbeit an Hand von italienischer Poesie und Musik.

Mögliche Kunstaufzüge nach Mailand, Turin, Genua

Dozenten: Gia van den Akker (Incisa Scapaccino), Christina dal Zio (Venedig)

Kosten: 300 EUR, Studenten bekommen Ermäßigung

Anmeldung bis 15.Juli

Masterclass Eurythmie 04.-10. August 2013

für Eurythmisten und Eurythmiestudenten.

Thema: Dreifaches Instrument sein:

Bewegung–Gefühl–Charakter/ Ansatz–Sphäre–Intention

Phantasie in der Gestaltung

Disziplin im Üben

Liebe in der Ausführung

Morgens Arbeit in der Gruppe, mittags Solo-Duokorrektur und individuelle Fragen

Mögliche Kunstaufzüge nach Mailand, Turin oder Genua

Dozenten: Gia van den Akker (Incisa Scapaccino) und Hans Fors (Stockholm)

Kosten 300 EUR, Studenten bekommen Ermäßigung

Anmeldung bis 30. Juli

Übernachtungsmöglichkeiten im nahgelegenen Agriturismo.

Preise zwischen 20-80 EUR, für Studenten 20 EUR

Kontakt: Gia van den Akker,

Tel. +390141791247, +393484254007

info@giavandenakker.com Info:

www.giavandenakker.com

«Unsere Mutter Erde»,

sozial-eurythmische Skulptur mit Professionellen und Schülern in Italien 2013

«Unsere Mutter Erde» ist ein Projekt, in dem die Natur, unsere Liebe für die Natur, die Sorgen und unsere Verantwortung für sie zentral stehen. Was haben wir Menschen

angerichtet? Wir haben die Natur ausgenutzt. Was können wir beitragen für eine positive Zukunft? Wir wollen diese Fragen und Sorgen künstlerisch verarbeiten und das Bewusstsein dafür in kreativer Art wecken.

Wir, die Künstler, werden dieses Projekt als soziales Kunstwerk gestalten, an dem viele beteiligt sind: Künstler, Schüler, Lehrer, Eltern, Menschen aus der Politik und Landwirtschaft.

Die Eurythmisten werden zusammen mit einem Schauspieler und Musikern eine Geschichte aus den Dolomiten (Albolina) einstudieren. Schüler dreier Waldorfschulen (Turin, Mailand und Rom) und einer freien Jugendgruppe (Trento) werden die Gruppenchoreografien übernehmen. An den zwei Schulen wird das Thema mit Lehrern und Eltern bearbeitet und vorbereitet. Es findet jeweils in den drei Städten ein Themen-Tag statt, an dem verschiedene künstlerische Workshops angeboten und eine Podiumsdiskussion über Nachhaltigkeit und Landwirtschaft stattfinden werden mit Menschen aus der Politik und Landwirtschaft und als Abschluss wird die Eurythmieperformance «Albolina» aufgeführt.

«Albolina», eine Geschichte aus den Dolomiten. Die einzige Tochter eines Schlossherrn ist krank. Er sucht Hilfe und trifft eine Kräuterfrau aus dem Wald. Sie kann mit Hilfe der Natur, mit dem Licht und der Kraft der Morgensonne das Mädchen heilen. Jeden Morgen, bei Sonnenaufgang sagt die Tochter den Morgenspruch und wird immer kräftiger und schöner. Die Waldfrau hat sie gewarnt; so bald sie geheilt ist, solle sie damit aufhören, denn andere lebendige Wesen brauchen diese Kräfte auch. Sie ist aber so eitel und egoistisch und missbraucht die Kräfte der Natur für ihren Eigennutz. Sie wird gewarnt aber gehorcht nicht und so wird sie von Naturwesen entführt und von den Waldfrauen gestraft. Sie kann erst befreit werden, wenn sie aus eigenen Beweggründen jemand anderem hilft.

Die Hauptrollen werden von Eurythmisten

dargestellt, die Gruppenchoreographien von Schülern. Simone Fontanelli komponiert die Musik. (www.simonefontanelli.com)

Aufführungen:

5. Mai: «La nostra madre terra» in Torino (Grugliasco),

10. Mai: «Albolina» in Mart, Rovereto

Herbst: «La nostra madre terra» in Mailand, Rom und Colle

Mitwirkende:

Eurythmie: Livia Menuzzi, Roberto und Bettina Rossi, Vincenza Ferrarella, Giovanna Recusami, Gia van den Akker und Jugendliche aus Torino, Trento, Mailand und Rom.

Choreographie Schüler: Roberto und Bettina Rossi, Elisabetta Fusconi, Gia van den Akker
Sprecher/Schauspieler: Marco Conti

Musikalische Komposition: Simone Fontanelli

Musiker: Andrea Bertino und Ensemble

Kostüme: Katja Nestle

Bühnenbild: Luciano Passamani

Organisation: Fabrizio Fumagalli, Gia van den Akker

Konzept und Regie: Gia van den Akker

Eurythmieprojekt Momo

«Momo» von Michael Ende ist ein Projekt des Eurythmie-Studios Focus. Die Initiative hatten die Eurythmistinnen Franziska Knetsch und Anne-Kathrin Korf. Auf dem Weg zu künstlerischer Selbständigkeit entstand nach einem ersten Projekt, «It`s M&E», das Bedürfnis, sich im Bereich der Regie zu schulen. «Momo» schien ein geeigneter Stoff dazu. Elsemarie ten Brink wurde als Regisseurin und künstlerische Leiterin gefragt. Die Bühneneurythmistin Christina Kerssen kam als weitere Regisseurin gleich hinzu. Von den Mitarbeitern der Euritmie Akademie, Den Haag, wurde die Initiative mit Begeisterung aufgenommen. Ein Beschluss zur Zusammenarbeit wurde gefasst.

Mit «Momo» soll dem Publikum ein Eurythmieprogramm geboten werden, das zeitge-

nössische Themen behandelt und jungen Eurythmisten einen Raum für künstlerische Vertiefung ermöglicht.

In der spannenden und phantasievollen Geschichte für Kinder und Erwachsene geht es um ‚Zeit‘ und ‚Geld‘. Themen also, die Jugendliche und Erwachsene interessieren dürften in Zeiten von Wirtschaftskrisen, Zeitnot und daraus entstehenden Volkskrankheiten wie Stress, Burnout, und ADS.

Das Projekt startete im September 2012 mit einem vierwöchigem Fortbildungskurs. Mit den erfahrenen Bühneneurythmisten Bettina Grube, Elsemarie ten Brink und Baptiste Hogrefe wurden die Grundlagen der dramatischen Eurythmie, Stilepochen in der Toneurythmie und Gestaltungsmittel für zeitgenössische Musik behandelt.

Nach weiterer, dreimonatiger Probenzeit in Den Haag in der Akademie für Eurythmie, wo die Grundchoreographie angelegt wurde und jeder sich langsam mit seinen Rollen vertraut gemacht hat, war es eine Wonne vom 3. bis 11. Januar 2013 mit dem gesamten Ensemble auf der grossen Bühne des Goetheanum in der eigenen Rollen sich ganz entfalten zu können, und erste Bühnenerfahrungen durch die Arbeit zu sammeln.

Die Premiere findet am 6. April 2013 um 20.00 Uhr im Goetheanum statt. Weitere Aufführungen werden folgen. Am 1. Juni 2013 gibt es eine Aufführung innerhalb der Jugendtagung am Goetheanum, welche das Thema ‚Zeit‘ haben wird.

Am 4. und 5. Mai 2013 wird es mit einem integrierten Thementag Aufführungen im Theater Diligentia in Den Haag geben, und über den ganzen Monat Mai verteilt Aktionen mit Demonstrationen und Kursen an Schulen in Holland. Informationen zu allen Aufführungen werden demnächst erscheinen. 15 bis ca. 20 Aufführungen sind in der Schweiz, den Niederlanden und in Deutschland in Planung. Weitere Informationen unter www.momo-projekt.info

Künstlerische Leitung / Regie: Elsemarie ten Brink

Regie: Christina Kerßen, Anne-Kathrin Korf,
Franziska Knetsch
Eurythmie: Fionna Caspers, Kathrin Gericke,
Tamara Groß, Christina Kerßen, Anne-
Kathrin Korf, Franziska Knetsch, Elisabeth
Sophie Karnatz, Santiago Ortiz
Komposition: Pedro Guiraud
Sprache / Spiel: Arno Schostok, Paulina Sich
Coaching Solisten: Baptiste Hogrefe
Kostüme: Elise Hagemann
Fotos: Charlotte Fischer
Bühnenbild / Licht: Ilja v.d.Linden
Tournéeorganisation: Susanne Lin

*Bei Interesse und um Aufführungen zu
buchen für Schulen, Tagungen oder Kongres-
se nehmen Sie bitte Kontakt auf mit Susann
Lin, susanne.lin@gmx.de*

Eurythmy West Midlands

Stourbridge – UK

*Bühnen Jahr 2013-14 | Stage Project for Young
Graduates*

Oktober 2013– Sommer 2014

Im Oktober wird wieder ein neues Bühnen-
Projekt starten für diplomierte Eurythmisten
mit Initiative und Begeisterung, welche die
Bühnen Eurythmie weiter entwickeln möch-
ten. Zum erste Projekt 2011-12 fand sich eine
Gruppe von 6 jungen Eurythmisten aus ver-
schiedenen Ländern zusammen. Das Pro-
gramm ‚Contrasts‘ ging auf Tournee in UK
mit 20 Aufführungen inklusive dem Brighton
Fringe Festival.

Weitere 6 Eurythmisten arbeiten zur Zeit an
‚Impromptus‘. Dieses neue Programm von
Eurythmy West Midlands setzt sich mit
moderner Musik (Zimmermann, Osborne,
sowie Schubert u. Bach) auseinander, mit
Texten von Tolkien und Dylan Thomas und
einem dynamischen Volksmärchen. Hier in
der Mitte von England gibt es die Möglich-
keit, am Leben des neuen ‚Arts Centres‘ des
‚Glasshouse Colleges‘ (mit neuem Theater)

teil zu haben. Darüberhinaus bestehen
Möglichkeiten der Zusammenarbeit mit
dem ‚Drama Department‘ und dem ‚Mask
Studio‘. Künstlerische Leitung: Maren Stott
(Eurythmie) mit u. a. Geoffrey Norris und
Brenda Ratcliffe (Sprache), Bob Davey (Cel-
lo), Alan Stott (Klavier).

Information u. Anfragen zur Aufnahme:

Maren Stott, +44-1384 442563

eurythmywm@gmail.com

www.eurythmywm.org.uk

Announcement of a new MA in Eurythmy in England

In autumn of 2013 we plan to begin a part-
time Masters Programme in Eurythmy acc-
redited by a UK University and delivered by
Crossfields Institute in Stroud, Glouce-
stershire. This programme will be for profes-
sional Eurythmists who wish to deepen their
work, research areas of interest, and achieve
an internationally recognised higher educa-
tion degree. It will take place in 8 five-day
modules over 2 years with a final phase for
the dissertation/graduation project. The
modules will include Master Classes with
experienced eurythmy teachers and sessi-
ons for learning research skills, exchanging
experiences and addressing topics of inter-
est with a focus on professional develop-
ment. The aim is to provide an opportunity
for practice-based learning with an empha-
sis on individual projects and initiative. Stu-
dents will also be able to submit written work
in German or a Scandinavian language.

For further information please contact:

Shaina Stoehr

Programme Director

Shaina.Stoehr@crossfieldsinstitute.com

Eurythmy Spring Valley Training Program Options

Full-time Training - Opening a first year class 2013

We're excited to announce the opening of a brand-new first-year class in September, 2013. This course is open to all applicants who want to start a professional training in eurythmy in the English language. Our fall semester curriculum commences with an exploration in the basic elements of speech eurythmy and an invigorating block of rod exercises, surrounded by introductory courses in anthroposophy, biodynamic gardening, poetics, and others that support first steps in eurythmy. For those not familiar with our campus, our school is part of the Threefold Community, which is nestled on 140 acres of land, twenty five miles northwest of New York City. Other activities like the biodynamic gardening training, Waldorf Teacher training, fiber craft training, food coop, and Waldorf School, give us a rich community life, bringing people from many continents and countries to participate in courses offered in the arts, sciences and education. Information and application can be found on our website at www.eurythmy.org/school, or by contacting the Student Services Coordinator at 845-352-5020, ext. 13 or info@eurythmy.org.

Post-graduate Studies with a focus on Stage Craft 2013-2014

Eurythmy Spring Valley is offering a post-graduate program with a focus on stage craft beginning in the fall of 2013. Our program is for those interested in developing their eurythmic skills, while also providing ample opportunity for independent project work. Studies will include classes with master teachers on tone and English eurythmy elements, mentored projects and solo work, along with blocks on lighting and costuming. Throughout the year the training will offer a variety of performing experiences, including a culminating performance in May, 2014,

and the possibility of touring. Join us for this intensive opportunity to deepen your skills in eurythmy, both in its core elements and in performing. Program Dates: September, 2013–May, 2014. Deadline for application: July 15, 2013. For information contact us at 845-352-5020, ext. 13, or info@eurythmy.org.

Eurythmy Spring Valley

260 Hungry Hollow Road, Chestnut Ridge,
NY 10977 USA

Tel: 845 352 5020 x13 ; Fax: 845 352 5071

Email: info@eurythmy.org ; Web: www.eurythmy.org

BUCHBESPRECHUNGEN

Aufruf

Wegbereiter einer neuen Bewegungskunst. Biographische Porträts der ersten Eurythmisten 1912-1925

Margrethe Solstad

Wer die Möglichkeit hatte, im Sommer oder im Herbst das Goetheanum zu besuchen, konnte die Ausstellung: «Wegbereiter einer neuen Bewegungskunst. Biographische Porträts der ersten Eurythmisten 1912-1925» im Foyer wahrnehmen. Dr. Martina Maria Sam hat eine grosse Arbeit geleistet, um diese 84 ersten bekannten und unbekanntenen EurythmistInnen den Zuschauern durch Bildmaterial und biographische Skizzen nahe zu bringen. Es war ein richtiger Moment, dies zu tun. Nach 100 Jahren Eurythmie ist es wichtig, das Vergangene bewusst mit dem Zukünftigen zu verbinden.

Der Wunsch, diese Arbeit in Buchform erscheinen zu lassen, kam uns mehrmals entgegen. Sogar gingen dafür einige Spenden ein. Wir haben uns entschlossen, dieses Projekt durchzuführen. Dr. Sam hat zugesagt und ist bereits wieder an die Arbeit gegangen. Wenn Sie die Möglichkeit haben, dieses Projekt finanziell zu unterstützen, wären wir sehr dankbar.

Sie können Ihre Spende auf folgende Konten überweisen:

CHF-Konto

Allgemeine Anthroposophische Gesellschaft, Postfach, CH-4143 Dornach, Schweiz
IBAN CH36 8093 9000 0010 0607 1

Raiffeisenbank Dornach BIC: RAIFCH22

Die Angabe des Zahlungszwecks ist bitte dringend erforderlich: SRMK Buch 1410

Mit steuerlich wirksamer Spendenbescheinigung für Deutschland

Anthroposophische Gesellschaft in Deutschland
GLS Gemeinschaftsbank eG

Konto-Nr. 10 084 510, BLZ 430 609 67

IBAN: DE13 4306 0967 0010 0845 10

BIC: GENODEM1GLS

Die Angabe des Zahlungszwecks ist bitte dringend erforderlich: SRMK Buch 1410

Buchprojekt

Kommentierte Darstellung der medizinisch-menschenkundlichen Angaben Rudolf Steiners zur Sprachgestaltung

Jana Würker

Seit rund zwei Jahren wird an einem Buch zur Sprachgestaltung hinsichtlich der für Therapie und Pädagogik relevanten Angaben Rudolf Steiners gearbeitet. Das Projekt findet in Zusammenarbeit mit der medizinischen Sektion unter der Leitung von Michaela Glöckler und Dietrich von Bonin statt.

Im ersten Arbeitsschritt wurden aus 51 Zyklen Rudolf Steiners mittels der elektronischen Gesamtausgabe (HDD) alle im Rahmen der Suche relevanten Textstellen heraus gesucht. Es wurden Tabellen erstellt, die von jeder Textstelle die Schlüsselbegriffe, Kategorien und eine Inhaltsangabe beinhalten. Im jetzigen zweiten Arbeitsschritt werden diese Stellen unter bestimmten Ordnungsgesichtspunkten zusammengestellt, d.h. es entsteht eine erste Übersicht, anhand derer später die am meisten prägnanten Angaben heraus gefiltert werden können. Diese sollen dann in 1-2 Bänden kommentiert herausgegeben werden.

Maija Pietikäinen – Des Herzens Weltenschlag

Biographie von Valborg Werbeck-Svärdström

Hans Martijn

Als Cembalist und Liedbegleiter, der auch eine Reihe von Jahren in Schweden gelebt hat und lange mit der Schule der Stimmenthüllung verbunden ist, war ich besonders gespannt auf die Biographie der schwedischen Sängerin Valborg Werbeck-Svärdström (1879-1972). Sie erschien passend zur Anfang August 2012 am Goetheanum stattfindenden internationalen Tagung «Die Welt des Singens» unter dem Titel «Des Herzens Weltenschlag» und ist der 23. Band der Reihe «Pioniere der Anthroposophie» im Verlag am Goetheanum.

Es ist ein grosses Verdienst der Biographin Maija Pietikäinen, die Pionierleistung Valborg Werbeck-Svärdströms auf dem Gebiet des Gesanges sachlich und nüchtern aus dem Verlauf der Lebensereignisse erscheinen zu lassen, ohne sie plakativ auszudeuten. Wir erfahren diese Leistung aus einer Fülle von Begebenheiten, Orten, aus Konzertkritiken, Kurzbiographien von Persönlichkeiten in ihrem Lebenslauf, mündlichen und schriftlichen Mitteilungen, Interviews mit Gesangsschülern und Patienten und Beschreibungen aus den Jahren der beiden Weltkriege. Am Ende der Lektüre ist die Einsicht gewachsen: Valborg Werbeck-Svärdström war in der Tat Könnerin, Meisterin, Lehrerin, Pionierin und Therapeutin. Diese klare Einsicht wirkt auch wohltuend, weil ein reiches und detailliertes Bild dieser Sängerin gelungen ist.

Valborg Werbeck-Svärdström hat für einen Grossteil ihrer zweiten Lebenshälfte die Abgeschiedenheit gewählt und sich, teilweise auch auf einen Rat Rudolf Steiners, «rar gemacht». So gibt es heute nur noch wenige Menschen, die sie gekannt haben und wohl

niemanden mehr, der noch berichten könnte, wie sie gesungen hat. Deshalb kommt de facto alles, was wir wissen, aus zweiter Hand. Für nicht wenige Menschen war diese «zweite Hand» Jürgen Schriefer, den sie testamentarisch mit der Weiterführung ihrer Gesangsschule beauftragt hat. Und viele Menschen leben heute mit Informationen «aus dritter und vierter Hand». So wie alles, was sich auf der Erde manifestiert, Eigenschaften des Mediums aufweist, in dem es erscheint, blieb es nicht aus, dass auch Berichte und Mitteilungen, ja sogar gesangliche und therapeutische Übungen die Färbung der Umstände bzw. Persönlichkeiten angenommen haben, denen wir sie verdanken. Daher das Heilsame des von der Biographin stellenweise eingesetzten nüchternen Sprachstils. Ich habe gewusst, dass Frau Werbeck-Svärdström ihr Fach beherrschte, was vielfach durch Jürgen Schriefer in begeisternder Bildhaftigkeit dargestellt worden ist. Was Maija Pietikäinen durch ihren Überblick und auch ihre Chronologie der Presseberichte hervorruft – es wird aus zahlreichen Berichten und Kritiken öffentlicher Auftritte zitiert – übertrifft alles an Vorstellungen, die ich mir diesbezüglich gemacht hatte. Es wurde mir auch schlagartig deutlich, mit welcher Bescheidenheit Jürgen Schriefer die übernommene Aufgabe angegangen ist, eine Aufgabe, die wegen des hohen Zieles und der Ansprüche wahrlich nicht leicht war. Einen Eindruck dieser Herausforderung bekommt man, wenn man die im Buche aufgenommenen Brief- und Gesprächsauszüge zwischen Werbeck und Schriefer zur Kenntnis nimmt (S.).

Schwierig war und ist, dass diese Arbeit nicht vorurteilslos entgegengenommen wurde und wird. Das muss sie auch nicht. Es gibt aber Urteile über die Untauglichkeit dieser «Methode» zum künstlerischen Einsatz; sie taugt «höchstens» für die Therapie. Dieses Urteil kann in konkreten Fällen wohl stimmen, aber nicht pauschalisiert werden. Es ist nicht schwierig zu erkennen, dass die

gesamte Anthroposophie und anthroposophische Bewegung mit diesem Problem der Anhänger und Gegner, des Pro oder Kontra aus Vorurteil zu tun haben. So geht Steiner im einleitenden Kapitel «Charakter der Geheimwissenschaft» ein auf Gründe zur «bedingten Ablehnung oder Annahme dessen, was sich der eine oder andere bei dem Wort Geheimwissenschaft vorstellt». Dieses Thema soll nicht ausgeweitet werden, aber ich darf noch bemerken, dass er zum Beispiel in Zusammenhang mit der Bewegung für soziale Dreigliederung das Unfruchtbare der Verwechslung zwischen dem «Beispiel» und der «Sache» selbst sehr bedauerte. Eine eben solche Pauschalisierung ist nämlich dem plakativ sogenannten, «Werbeckensingen» gegenüber vollzogen worden. Es gibt auch hier Gegner und Befürworter, die die Sache als Ganzes mit einzelnen Beispielen verwechselt haben (wer ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein). So kann es auch eine der Früchte dieses Buches werden, dass es den Leser anregt, sich mit diesem Phänomen, und von da aus auch mit der Bestimmung des *eigenen* Standorts und Werdeganges zu befassen.

Schicksalsreich war dieses Leben, voller Initiative und Begegnungen, Höhen und Tiefen, die nicht zuletzt aus der Bekanntschaft Werbecks mit der Anthroposophie und ihren Begegnungen mit Rudolf Steiner hervorgingen. Dieser bestätigte die «Richtigkeit» ihres Singens (S. 176), und zeigte ihr Übungen, auch therapeutische. Ferner arbeite sie mit den Ärzten Eugen Kolisko und Karl König zusammen; übernahm mit ihrem Ehemann Louis Werbeck zusammen im von diesem gegründeten Hamburger Pythagoras Zweig der Anthroposophischen Gesellschaft Verantwortung; gebar eine Tochter; gründete eine Gesangsschule; trat in Opern und Konzerten auf; arbeitete im ebenfalls in Hamburg von Louis Werbeck gegründeten und geführten Brockenhaus (während des ersten Weltkrieges auch als Näherin) mit; zog nach Schlesien im Riesengebirge, um später vor

der russischen Befreiung nach Eckwälden bei Göppingen zu flüchten. Dort konnte dann alles Errungene und Erfahrene weiter leben, auch teilweise unerwartet aufblühen. So die «Licht- und Tontherapie», die aus einem Strom therapeutischen Könnens gehoben wurde, welcher offenbar schon in ihren jungen Jahren in Schweden vorhanden war. Die Zusammenarbeit mit Eugen Kolisko erlebte sechs Jahre vor den 2. Weltkrieg einen Höhepunkt durch seine acht Vorträge über Heilsingen während einer Tagung im Heilpädagogischen Institut Pilgramshain (Niederschlesien), bei welcher auch Karl König anwesend war. Dieser wiederum lud Frau Werbeck sechs Jahre nach Ende des Krieges in seine Camphill-Einrichtung nach Schottland ein. Da entstand dann Musik für eine dort praktizierte Therapie mit Farbe und Klang. Etwas mehr als 20 Jahre später werden die Damen Helga Hammacher, eine Therapeutin, und Ute Gerlach, ein Ärztin, in La Branche unweit von Lausanne hiermit weiter arbeiten, bis nochmals 20 Jahre später im finnischen Heilpädagogischen Institut Sylvia-Koti um Christiaan Boele wieder ein neuer Impuls entsteht. Das sind wohl spätere Früchte eines Heillebens, das schon im Elternhaus sich zeigte: die Biographie führt uns in die Nähe von Norrköping, wo die Eltern Svärdström 1907 eine «Naturheilstätte», Solhemmet genannt, gründeten. Es heisst dann: «Die Familie Svärdström strahlte nicht nur durch einen Heilimpuls in ihre Umgebung...» (S. 37).

Und so fängt das Buch auch an: mit Beschreibungen von Schweden, von Geschäften des Vaters, von Hügeln und Wikingern, Zentren der Ziegelei, Naturerlebnissen und -bildern, von Djursholmen bei Stockholm, von Ortschaften, an denen mancher Schweden-Reisende vermutlich vorbeifährt; und mit Beschreibungen von Menschen. Wieder wird uns an diesem Beispiel klar, wie viele Menschen eine jegliche Biographie umgeben. Es gibt den Grundschullehrer von Valborg Svärdström, der auch

Glöckner und Organist war und ihr wegen seiner Milde und seiner besonders schönen Stimme im Gedächtnis blieb. Es gibt die Musiklehrerin nach der Grundschulzeit, Alice Tegnér, bekannt durch wunderbare Lieder und Texte über Dummköpfe, Weihnachtsböcke oder Olle, der seine gepflückten Blaubeeren an Brummelibrum den Bären verschenkt, und vieles mehr. Es gibt eine Lehrerin mit Namen Elsa Beskow, die auch im deutschen Sprachraum bekannte Urheberin von vielen vergoldeten Abendstunden für staunende Kinder und erzählende Eltern, während derer ins Haus der Familie Eichhörnchen eingezogen wird, oder wo wir auf unserem Eichblatt sitzend und vom Winde über den Wald getrieben schliesslich in einem Waldbach Segelabenteuer erleben. Viktor Rydberg, ebenfalls eine bedeutende Persönlichkeit in der schwedischen Kultur des 19. Jahrhunderts, war Leiter einer der Schulen, die von Valborg Svärdström besucht wurde. Wir verstehen, dass sie nicht in eine Natureinöde hereingeboren wurde, sondern in ein Schweden, das voller Kultur und Poesie ist. Mit gleicher Wirkung werden die Persönlichkeiten im Musikleben, ins besondere Sänger und Gesangslehrer vorgestellt, bei denen die schillernde Persönlichkeit Signe Hebbes als Lehrerin von Valborg Svärdström besonders hervortritt. Wir spüren den Atem italienischer und Pariser Gesangskultur. Später gibt Werbeck ein Konzert mit dem Leipziger Orchester unter Arthur Nikisch, der auch mehrere Jahre Chefdirigent der Berliner Philharmonie war.

Danach erscheinen alle Namen, die wir mit dem Wirken Rudolf Steiners verbinden. Die geschichtliche Verdunkelung der Nazizeit mit den zeitgleich verlaufenden, nach dem Sterben Steiners aufbrechenden Trübungen innerhalb der Anthroposophischen Gesellschaft, streifen auch an uns vorbei. Mit Bestürzung las ich, dass Valborg Werbeck-Svärdström wohl zu den Teilnehmern an Rudolf Steiners letztem Kurs für Sprachgestalter gehörte, dass es aber beim Folge-Kurs

nach seinem Tode hiess: »Teilnahme leider nicht möglich.« Oder dass in einer Kälteperiode angeordnet worden sei, das Haus des Pythagoras Zweiges in Hamburg, wo V. Werbeck eine Wohnung bezog, nicht mehr zu heizen. 1934 bat Walter Johannes Stein darum, eine Reihe von Texten über ihre Gesangsschulung in einer englischsprachigen anthroposophischen Zeitschrift publizieren zu dürfen. Doch die Umstände der Vorkriegszeit machten die Publikation unmöglich. Ihr Buch erschien 1938 in einem Verlag in Breslau. Als Folge der Verbote der damaligen Zeit wurden die Exemplare «nur» weitergereicht, die Restauflage ging verloren. Im Jahre 1969 erschien dieses Buch, «Die Schule der Stimmenthüllung», dessen sämtlicher Inhalt nach Aussage von V. Werbeck-Svärdström mit Rudolf Steiner besprochen worden war (281ff.), im Verlag am Goetheanum. Das war drei Jahre vor ihrem Tod, gut 40 Jahre nachdem die erste Bemühung zur Veröffentlichung des Buches in Marie Steiners Verlag ins Stocken gerät (S. 228ff), und 64 Jahre nach ihrer Stimmkrise, die gleichzeitig auch der Auslöser ihres weiteren Entwicklungsweges war. So gibt es noch mehrere Ereignisse, die dem Leser den Eindruck eines «abgerundeten» Lebenslaufs vermitteln. Im Alter von 90 Jahren, mitten in der wunderbaren Landschaft Eckwäldens, wo im Frühling die Kirschbäume zauberhaft blühen, nahe am Heilpflanzengarten der Wala und im geistigen Umfeld von Ernst und Maria Lehr-Röschl, Rudolf und Margaretha Hauschka und dem Arzt Frits Wilmar lebend, darf sie, wie schon erwähnt, das Erscheinen ihres Buches in einer von ihr gewünschten Form und der lang ersehnten Anbindung am Goetheanum erleben. Im Buche wie in der Gesangsschulung selber erhält der richtig gehandhabte Laut NG einen zentralen Stellenwert. Mit diesem Laut war ja einst die verstummte Stimme zurückgewonnen worden; hatte er sie doch an ihre Kinderstimme erinnert und ihr die Richtung für ihre zukünftige Entwicklung gewiesen. Als sie 90 war, durfte

ihr Gruss an die Kinderstimme erscheinen, eine Kinderstimme, die in ihren von Natureindrücken und einem betörenden Frühling umgebenen Kinder- und Jugendjahren frei blühte und tönte. Diese Kinderstimme durfte aber auch im Leben und Umfeld der Familie Svärdström sich entfalten, die «durch einen Heilimpuls strahlte...», und ferner in der geistigen Umgebung von Viktor Rydberg, Alice Tegnér, Elsa Beskow und vielen anderen herausragenden Gestalten.

Durch all diese neun Jahrzehnte trug sie in sich, in ihrem Herzen, einen Klang: den Klang der Stimme, den gemeinsamen Klang aller Stimmen; neben dem Klang die Einsicht darin, wie Stimmen sich enthüllen, aber auch wie sie sich verbiegen lassen; zudem die Bekräftigungen und Herausforderungen Rudolf Steiners; und schliesslich ein sicheres Gefühl für das Überpersönliche und dessen bis in die Leiblichkeit hinein greifende Wirksamkeit im Gesang. Die Stimme, nicht nur ein Menschengeschenk, sondern ein, hin und wieder von Musikern und Sängern erlebt, Göttergeschenk: es gibt Augenblicke der Gnade und des Lösens vom Vordergründigen in der Musik. Das hat V. Werbeck-Svärdström, so geht es aus Pietikäinens Biografie hervor, früh entdeckt und aus diesem Quell zu Singen, zu Lehren und zu Heilen gewusst. Sie bemerkte die Eigenständigkeit, die Lebendigkeit des Klangs in der Stimme und nannte dieses Phänomen «Klangführung». Dabei handelt es sich nicht um das Führen einer Stimme zu einem bestimmten Klangideal hin, sondern darum, ohne Naivität und Illusion, unter voller Selbstwahrnehmung also, die Stimme der Führung des Klangstroms zu übergeben, in vollem Vertrauen auf die in der Welt wirksamen göttlich-geistigen Wesen – Offenbarungen – Wirksamkeiten. Der Klang der Stimme «weiss» und weist den Weg. Walter Giesecking hat in ähnlichem Sinne bei Karl Leimer Klavier spielen gelernt: «Die meisten Klavierspieler hören sich selbst gar nicht richtig!; oder beim Üben der Triller: «Das Geheimnis

ist, wie gesagt, das Ohr zu öffnen ...» Allerdings spricht Leimer selber ganz eindeutig von einem System, einer Methode, was bei der Gesangsschule von Valborg Werbeck-Svärdström gerade nicht vorkommen sollte. Ausdrücke wie «Werbeckesingen» oder «Werbeckmethode» entsprechen ebenso wenig dem, was sie beabsichtigte, wie etwa der Name «Mistelmethode» dem anthroposophisch-medizinischen Wirken in der Krebstherapie. Wenn schon am Klavier das Hören so schwierig ist, wie schwierig ist es erst beim Singen. Hier kann man nicht mehr vom Ohr, vom Hören bloss in seiner Funktion als Kontrollorgan sprechen; es geht vielmehr darum, dass sich das Hören im Lauschen für eine mehr übergeordnete musikalische Wirklichkeit öffnet. In Goethes Tonlehre heisst es: «Doch ist bei dem Ohr die Leitung noch immer besonders zu betrachten...» Es gibt in aller Musikausübung solche Gnademomente, wo das Ohr «Wunder tut». Sie können unerwartet im Konzert des Schulchores oder des Klassenorchesters auf der Monatsfeier eintreten. Es gibt sie auch im Konzertsaal, diese Augenblicke, in denen wir wie durch ein Nadelöhr den Himmel «sehen», wenn Zuhörer «oh-rufend» sich umdrehen, weil die Stimme eines Peter Schreier plötzlich hinter und um uns herum klang.

Was ist nun, so wird manchmal gefragt, das Besondere an Valborg Werbeck-Svärdströms Lebensleistung?

Ist es, dass sie einen «Weg zur Katharsis in der Kunst des Singens», so wie der Untertitel ihres Buches lautet, gelebt und gelehrt hat und also ein Stück Läuterung der Seele im Nachtodlichen vorweggenommen hat, und obendrein in der konkreten Lebenspraxis diese Erfahrung fruchtbar angewendet hat?

Ist es, dass sie in der ihr von Rudolf Steiner gestellten Aufgabe «sich im Singen so hören zu lernen, als ob ein fremder Mensch singen würde,» ein Stück Weges gegangen ist?

Ist es, dass sie damit die Übung zur inneren Ruhe aus «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten» zur Lebenspraxis

machte und sich auch damit ins praktische Leben stellte?

Ist es, dass, Berichten über ihr Singen sowie über ihre therapeutischen Fähigkeiten zufolge, sie in ihrer Bühnen- wie Heilkunst die Menschen fühlen liess, dass sie Bürger dreier Welten sind?

Ist es, dass sie ein ununterbrochenes und fruchtbringendes, so selbstverständliches wie kraftvolles Vertrauen hatte in die geistige Welt, wie man es etwa auch aus dem Lebenslauf eines Eugen Kolisko oder eines Ehrenfried Pfeiffer vernimmt?

Ist es sogar, dass sie zur Überwindung einer manchmal auftretenden, schmerzhaften Empfindung des Abgeschnittenseins von der geistigen Welt einen Baustein beigetragen hat? Somit hätte sie im Geiste des Mottos gewirkt:

*Sterne sprachen einst zu Menschen,
Ihr Verstummen ist Weltenschicksal;
Des Verstummens Wahrnehmung
Kann Leid sein den Erdenmenschen.*

*In der stummen Stille aber reift,
Was Menschen sprechen zu Sternen;
Ihres Sprechens Wahrnehmung
Kann Kraft werden des Geistesmenschen.*

Alle solchen Fragen, Gedanken und Erlebnisse können bei der Lektüre dieser Biographie auftauchen und beflügeln. Für mein Empfinden sind Pietikäinens Wörter weder dramatisch noch treibend und versuchen keine Sensationen ans Licht zu bringen. Ihr ist vielmehr das Zeichnen von Bildern, ja eine grandiose Gemäldegalerie in Worten gelungen. Da gibt es vieles, was wir sehen, mehr noch, was wir nicht sehen. Dafür aber spürt man dann zeitweise auch, wie Geschichte und der Gang des Lebens als Weltenlauf ins eigene Leben hereinragen, wie Kosmos und Leben als Weltenklang in der eigenen Stimme, in unseren Instrumenten und unserer Musik leben, wie der Welten-Herzschlag im eigenen Herzen erlebt wer-

den kann.

Für das Buch «Des Herzens Weltenschlag» einen herzlichen Dank an die Autorin.

Maija Pietikäinen

Des Herzens Weltenschlag.

Biographie von Valborg Werbeck-Svärdström,
Verlag am Goetheanum EUR 42; CHF 54

Von der okkulten Schrift in der Eurythmie

Elisabeth Göbel

Rezension des 7. Bandes «Studien zur Menschenkunde des Eurythmieunterrichts» von Rosemaria Bock, (2012), «Die Ausbildung des Willens lernt man in der Welt der okkulten Schrift». (Rudolf Steiner)

Mit diesem 7. Heft der Studien zur Menschenkunde des Eurythmieunterrichts überrascht uns Rosemaria Bock mit einem neuen Blick auf unsere Kunst, ich möchte ihn einen «Tiefenblick» nennen. Bei geduldigem Lesen bekommt längst Vertrautes neue Dimensionen. Rosemaria verinnerlicht die Aussage Rudolf Steiners: «*Wenn Sie Ihr Gemüt schulen, um die okkulten Schriftzeichen zu verstehen, werden Sie durch die okkulte Schrift Ihren Willen stählen. Sie lernen Wege kennen, welche die der Natur zugrunde liegenden geistigen Wesenheiten beschreiten. Ein schwacher Nachklang davon sind symbolische Schriftzeichen, wie das Pentagramm oder das Hexagramm,... die Swastika... astralische Sinnesorgane, die Räder der Lotosblume.*» Und sie fügt hinzu: «So wird dies ein Aufruf zur Erziehung – der Selbsterziehung und der Erziehung der Kinder.» Denn Rudolf Steiner äusserte: «*...so zeigen sie einem Wege, um hineinzukriechen in die Dinge.*» (GA 101... und GA 97)

Das Okkulte, diese Brücke zur geistigen Welt, ist uns Heutigen verschlossen. Entschlüsselt kann es uns wieder werden durch ein mitbewegendes Tätigsein, ganz aus dem

eigenen Innern heraus – im Gegensatz zum Beharren auf Traditionen, ähnlich wie beim Nur-Nachvollziehen von Rudolf Steiners Angaben. Wie man den inneren Ansatz finden kann, wird in diesem Studienheft eingehend dargestellt.

Über des einzelnen Menschen eigenem Zenit und Nadir geht der Weg nun zu dem Element des Verbindenden des Kreises und weiter zu dem «Menschen als Hieroglyphe des Weltalls», als Zusammenfassung eines Netzwerks aller Geometrie. – Wir werden weitergeführt über die Linie zur atmenden, sozialen Plastik in Gruppenformen, wie man solches für Kinder zum freudigen Erlebnis bringen kann, indem sie selber die Wunder der Geometrie entdecken dürfen. – Dann geht es weiter von der Linie zum Zeichen, zum mitbewegenden Lesen des Dreiecks, des Vierecks, des Kreises, des Kreuzes und der Tierkreiszeichen, wie durch willentlichen Zugriff das «Hineinkriechen» eine Entzifferung und Eröffnung ermöglicht. – Sehr spannend ist die Methode im Kapitel «Vom Zeichen zum Symbol», wie Zeichen sich begegnen, durchdringen, verwandeln und metamorphosieren und dadurch ständig Neues entsteht – auch in der eigenen Erkenntnis. Sehr gut ist der Hinweis, Kinder besser nicht vor schon vollendete Tafelzeichnungen zu führen, sondern sie die Formen vorher bewegen und die Zeichnung mit ihnen gemeinsam entstehen zu lassen. Sonst verbreitet sich Verdruss und Langeweile unter ihnen. Dieses Kapitel schliesst mit dem Worten Rudolf Steiners: *«Zur Symbolik kommt man nur, wenn man sie studiert an der Wirklichkeit. Die Symbolik ist im Weltall begründet, sie ist irgendwo da. So ist es auch mit dem Kultus.»*

Dann wird auf mannigfaltigste Weise «Der Baum als Symbol» untersucht – bis zu Odins Weltenesche und dem Lebensbaum. – Die nun folgende eingehende Betrachtung über das Kreuz kann begeistern, weil es zugleich das Tiefste im Menschen und im Kosmischen berührt. Hier könnte ich vorschlagen,

im Lesen des Textes innezuhalten und erst einmal selber weiterzudenken ...umso grösser kann dann die staunende Aufmerksamkeit im Weiterlesen werden. Auch könnte man sich zwischendurch fragen, woher eigentlich die den Symbolen innewohnende magische Kraft herrührt, die merklich unsere Lebenskräfte anregt und stärkt?

Vieles wird noch ausgeführt, bevor das Hauptanliegen unter der Überschrift: «Eurythmie – eine okkulte Schrift» behandelt wird. – Endlich erscheint das grosse Kapitel «Die eurythmische Praxis im Sinne der okkulten Schrift» (auch in Toneurythmie), in dem sowohl die Bühnenarbeit als auch die pädagogische Praxis mit Kindern mit uns durchgenommen wird – mit kurzem Durchgang durch den Lehrplan.

Ich hoffe, Ihr Interesse für Rosemaria Bocks jüngste Ausarbeitung geweckt zu haben: Alles Bekannte erscheint in neuem Glanz. Aber darüber hinaus erhebt sie den Anspruch, eine Forschungsarbeit zu sein, die unfruchtbar wäre, wenn diese nicht fortgesetzt würde, indem sie als Anregung dienen möge – aus individuellem Ansatz und innerstem «Willenszugriff», die okkulte Schrift weiter zu entschlüsseln. Denn sie ist unergründlich.

7. Band «Studien zur Menschenkunde des Eurythmieunterrichts» von Rosemaria Bock, (2012), EUR 15 zusätzlich Versandkosten, zu beziehen bei: Rosemaria Bock Nikolaus-Cusanus-Haus, Törlesäckerstrasse 9, 70599 Stuttgart, Tel. +49 711 4583 100

Biografie über Helene Reisinger

Im Verlag am Goetheanum ist am 5. Februar 2013 die Biografie über Helene Reisinger erschienen. Geschrieben hat sie die Eurythmisten Angela Locher.

Aus dem Vorwort:

„Ein Versuch, Spuren und Wege, Ereignisse und „Erreignisse“ im Lebenslauf Helene Reisingers aufzusuchen und ihr Wirken im 20. Jahrhundert den an der Eurythmie interessierten Menschen zugänglich zu machen, soll sein, was auf den folgenden Seiten seinen Niederschlag findet. Wir begleiten ein Leben, welches mit der Begegnung der Eurythmie an der Schwelle zu ihrem 19. Lebensjahr seine Bestimmung und im weiteren Verlauf seine Mission findet.

Der Ort ihrer Tätigkeit ist Berlin, und er bleibt Berlin, mit vom Kriege bedingten Unterbrechungen. Ihren künstlerischen Werdegang in jungen Jahren und bis hin zu den reifen Früchten ihres späteren Lebens auf dem Hintergrund der dramatischen Zeitergebnisse zu sehen und zu begreifen, ist meinerseits ein Anliegen. Auch dies ist ein Versuch. Er möge als Anregung dienen, sich mit den geschichtlichen Ereignissen des vergangenen Jahrhunderts tiefer, gründlicher vertraut zu machen, als es mir möglich war. Es können sich daraus Perspektiven und Richtlinien ergeben für die weitere Entwicklung der Eurythmie in die Zukunft hinein, wenn es gelingt, als Zeitgenosse in das Zeitgeschehen zu lauschen und daraus seine Antriebe und Inspirationen für das künstlerische Schaffen zu finden, zu empfangen. Dieses wache Lauschen auf geistige Prozesse hinter dem Tagesgeschehen ist eine Fähigkeit, die man von Helene Reisingers Künstlerleben lernen kann.

Sie gehört zu der ersten Generation von Eurythmisten und hat das Schicksal, die intensive schöpferische Entwicklungsphase 1922/23 in Dornach mitzerleben. Eine Zeit, in der die Eurythmie als Bühnenkunst immer mehr in die Öffentlichkeit tritt unter der strengen Leitung Marie Steiners und der bereichernden schöpferischen Führung und Pflege Rudolf Steiners. Ihre entscheidenden Impulse verdankt sie dieser Zeit.“

Quelle: Helene Reisinger. Ihr Schicksal, die Eurythmie im 20. Jahrhundert, Verlag am Goetheanum 2013

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 Michaeliheft 2013 ist der 15. Juni 2013

für das Osterheft 2014 ist der 1. Februar 2014

Margrethe Solstad (Redaktion)

Goetheanum, Rundbrief der SRMK, Postfach, CH-4143 Dornach 1, Fax +41 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 (EUR 23.00)
- Email-Fassung deutsch oder englisch CHF 15.00 (EUR 11.50)

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

ADRESSÄNDERUNGEN, sowie alle KORRESPONDENZ Ihr Abo betreffend, richten Sie bitte nur an folgende Adresse:

ABO-SERVICE

Wochenschrift «Das Goetheanum», Abo-Service, Postfach, CH-4143 Dornach 1

Tel. +41 61 706 44 64 (vormittags), Fax +41 61 706 44 65, abo@dasgoetheanum.ch

ZAHLUNGEN

Mit der Osterausgabe erhalten Sie jeweils die Jahresrechnung. Bitte bezahlen Sie den Abobetrag ausschliesslich mit beiliegendem Einzahlungsschein, bzw. Kreditkartentalon.

Spenden können Sie natürlich jederzeit mit untenstehender Bankverbindung machen.

BANKVERBINDUNG SPENDENKONTO

Schweiz/Ausland: Raiffeisenbank, CH-4143 Dornach

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. 58 · Ostern 2013

© 2013 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

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

