

[Hier eingeben]

Forschungsbericht zu der Frage nach der Ich-Es Beziehung anhand der Appassionata von L. v. Beethoven

Inhaltsverzeichnis

<u>EINLEITUNG</u>	<u>1</u>
<u>BEGRIFFSKLÄRUNG UND ARBEITSWEISE</u>	<u>1</u>
WAS IST DAS „Es“?	1
WIE ENTSTEHT DAS „Es“ IN UNSERER ARBEIT?	2
<u>ARBEITSPROZESS AN DER APPASSIONATA</u>	<u>3</u>
ERSTER SATZ	3
ZWEITER SATZ	5
DRITTER SATZ	6
<u>FORM UND FREIHEIT</u>	<u>6</u>
<u>FAZIT</u>	<u>9</u>

Einleitung

Unsere Ausgangsfragen zu dieser Forschungsarbeit waren folgende:

Wie ist der Dialog zwischen Ich und Es? Inwieweit ist Ich Es und Es Ich? Was müssen wir tun, um in das Wahrgenommene so hineinzuwachsen, dass wir schließlich 'Ich' dazu sagen können, weil wir es uns angeeignet haben?

Unser Forschungsgegenstand war die Klaviersonate Opus 57 „Appassionata“ von L. v. Beethoven. Sie war unser gewähltes „Es“, an welcher wir unsere Fragestellungen untersucht haben.

Ausgehend von diesen Fragestellungen näherten wir uns in verschiedenen Herangehensweisen an die Appassionata. Dabei wurde deutlich, dass das

[Hier eingeben]

Wesentliche bei der Annäherung an unser gewähltes „Es“ die eigene Haltung ist, mit der wir dem Werk begegnen. Im ganzen Arbeitsprozess stand, neben der musikalischen Erschließung des Werkes, das Erüben dieser Haltung im Vordergrund, die wir in dieser Forschungsarbeit detailliert vorstellen werden und die schlussendlich die musikalisch-eurythmische Ausarbeitung ausmachte.

Im Folgenden möchten wir nach einer Begriffsklärung und der Darstellung unserer Arbeitsweise unsere Entwicklung in diesem Arbeitsprozess beschreiben. Anschließend folgt eine Diskussion unseres Umgangs mit Form und Freiheit. Die Arbeit schließt mit einem Fazit zu der Eingangsfrage.

Unsere Ausführungen begründen sich auf der Erfahrung unserer Praxisforschung, welche eine Fortführung aus der vorigen Forschungsphase war. Unsere Erkenntnisse und Begrifflichkeiten stehen in Beziehung mit der persönlichen Auseinandersetzung mit dem Werk Rudolf Steiners und der seminaristischen Arbeit mit Wolf-Ulrich Klünker und anderen.

Begriffsklärung und Arbeitsweise

Was ist das „Es“?

Für uns ist der Begriff „Es“ allgemein gesprochen ein Inhalt, den ich wahrnehmen und erkennen kann. In unserer Forschung fokussieren wir uns auf Musik und Bewegung.

Das Es ist dabei eine aus dem musikalischen Hören entstehende Bewegungsidee, welche durch meine Bewegungsintention, mein Sehen, mein Hören, mein Bewegen herausgebildet und durch mich aussagefähig wird. Damit diese erkennbar bleibt und sich gegebenenfalls deutlicher ausgestalten und entwickeln kann, ist es notwendig den Bezug zu ihr kontinuierlich aufrecht zu erhalten. Und darüber hinaus diese Idee auch zu meinen, mich mit ihr zu identifizieren und sie zu „werden“. Ein Musikalisches Werk spricht seinen wesentlichen Gehalt in einer Zeitgestalt/Prozess aus. Das Wesen einer solchen Komposition liegt nicht in den einzelnen Tönen, sondern in den Themen und deren Entwicklungsnotwendigkeit. Um dieses Wesenhafte zu erkennen und es auch zu werden, wie in unserem Fall über die Bewegung, müssen wir über einen Bewegungsimaginationsprozess einzelner Bewegungsideen hinaus in die

[Hier eingeben]

Entwicklungsnotwendigkeit kommen. Diese Entwicklungsnotwendigkeit entsteht, wenn in die Imagination eine Notwendigkeitsempfindung bzw. Inspiration eintritt.

Wie entsteht das „Es“ in unserer Arbeit?

Im Folgenden beschreiben wir in grundsätzlicher Weise, wie wir Üben mit Bewegungsideen in Beziehung zu kommen und sie zu entwickeln. Die Voraussetzung, um eine Idee zu entwickeln, ist die individuelle imaginative Zusammenhangs- und Fantasiebildung. Durch das Imaginieren - inspiriert durch die Musik- komme ich mit einem geistigen Form- und Bewegungsinhalt in Kontakt. Der schwierige Schritt besteht darin, mit dieser Bewegungsimagination im kontinuierlichen Bezug zu bleiben, die sich während dem musikalischen Prozess mitentwickelt.

Im Üben mit dem Inhalt in Kontakt zu sein und ihn in diesem Kontakt zu entwickeln, bildet sich eine Kraft in mir, die man als Richtekraft und Konzentration an der Sache beschreiben kann. Diese wächst im beständigen Üben. Ist meine Konzentration verbraucht, falle ich auf mich selbst zurück. Hier entsteht eine Not, die sich als Ideenlosigkeit zeigt, die ich aushalten lernen muss. Um nicht inhaltslos zu bewegen braucht es eine Wachheit in der Selbstwahrnehmung, es braucht den Mut, sich auf Wesentliches zu reduzieren und Pausen zu machen, wo ich nichts „zu sagen“ habe. Sonst erleben wir an uns die Tendenz zu überformen, also zu stark in den Willen zu gehen oder dass wir uns in der Bewegung verlieren.

Wir üben uns für den Prozess Zeit zu nehmen, indem wir die Bewegung loslassen oder verlangsamen, um wieder eine Idee zu bilden, mit der wir erneut in Bewegung gehen. Dabei spielt Wiederholung und somit Verdichtung eine Rolle.

Wir arbeiten an dem Gleichgewicht, dass der Einzelne einerseits nicht über seine Kraft geht und andererseits nicht unter seiner Aussagefähigkeit bleibt. Ich brauche dafür in meiner Bewegung eine Sensibilität und eine Offenheit.

Um in die Begegnung mit einem „Es“, in diesem Fall der Appassionata, zu kommen, beobachten wir, dass ich mich in den Zusammenhang der oben beschriebenen Notwendigkeitsentwicklung begeben muss, die dieses „Es“ ausmacht. Die Notwendigkeit führt mich von der willkürlichen Imagination hin zu einer Imagination, die aus der Appassionata inspiriert ist.

[Hier eingeben]

Das bisher Beschriebene bezieht sich auf den Imaginationsprozess jedes Einzelnen. Die Zusammenhangsbildung wird dann herausfordernder, aber auch vielseitiger und inspirierend, wenn ich mit meiner Imagination in Kontakt zu Anderen trete, d.h. einen Zusammenhang über mich hinaus bilde. Das setzt voraus, dass das hervorgebrachte Verhältnis zwischen meiner Bewegung und meiner Imagination zu einem sich konstituierenden gegebenen Verhältnis verwandelt und somit zu einem „natürlichen Sein“ wird. Dieser Prozess ist eine Art Vertrauensbildung; die Idee wird in der Bewegung ein „Vertrautes“. Dies geschieht, wenn ich den Zusammenhang gebildet habe und an ihm so drangeblieben bin, dass „Es“ in eine gewisse „Autonomie“ kommt.

Damit wird die Imagination ein Gegenüber, mit dem ich in einer Beziehung und einem Dialog stehe. Dieses sich selbst tragende Verhältnis zwischen Bewegung und Imagination ist notwendig, um mit den anderen in eine inspirierende Begegnung kommen zu können, ohne aus der eigenen Zusammenhangsbildung herauszufallen. Die bei den Anderen durch die Bewegung wahrgenommene Idee muss nun in die eigene Imagination integriert werden, d.h. dem gemeinsam Gehörten zugeordnet werden, wenn ein Gesamtzusammenhang sich herstellen soll.

Arbeitsprozess an der Appassionata

Erster Satz

Wir erschlossen uns den ersten Satz in folgenden Schritten:

Als erstes hörten wir uns den ganzen 1. Satz mehrfach an und bewegten anschließend in der Stille aus einem inneren „Nachklang“. Daraufhin erarbeiteten wir uns den Satz über das Hören und Zeichnen. Hierbei entstand eine Charakteristik der einzelnen Themen und Motiven, die uns den Stückaufbau verdeutlichten.

Hier ein kurzer Überblick: Die Exposition besteht aus zwei Themen und zwei Zwischenspielen, in der Durchführung werden die Themen verarbeitet. Ohne die Überleitung des zweiten Zwischenspiels kommt die Reprise, im gleichen Aufbau wie die Exposition. Der Satz endet in einem ausführlichen Schlussteil, der eine zweite kleine Durchführung beinhaltet.

[Hier eingeben]

Über Bewegungsimprovisationen erarbeiteten wir uns die Charakteristik und die Qualitäten der einzelnen Themen, sowie deren Entwicklung durch die einzelnen Teile. Diese hielten wir auch bildnerisch fest. Wir sammelten Begriffe zu den gewonnenen Bewegungserlebnissen. Unser Vorgehen war, das Stück durch wiederholte Bewegungsimprovisationen zu den gesammelten Eindrücken zu erschließen. Hierbei gingen wir anverwandlerisch mit den Themen des Stückes um¹. Es entstanden Vertrautheiten (qualitativ Wiedererkennbares) in der Bewegung, die wir jeweils situativ aufsuchten und innerlich befragten, wie sie sich neu gegenwärtig in der Bewegung ausleben. Auch die Arbeit im Stillen stellte einen wesentlichen Teil unserer Arbeit dar, indem wir zuerst das Stück hörten und dann in der Stille mit den Motiven umgingen. Nachdem wir uns allein und im beliebigen Nebeneinander mit den Qualitäten auseinandergesetzt hatten, übten wir auf einen gemeinsamen Entwicklungsweg zu kommen und zu bemerken, wo wir in welchem Verhältnis und welcher Qualität miteinander in Beziehung stehen. Hierbei entstand die Thematik etwas aus mir selbst hervorzubringen, was ich meine, dem ich Bedeutung gebe. Die eigene Sinnggebung ermöglichte dem anderen erst einen Anlass zu haben, Bezug darauf zu nehmen. Gleichzeitig übten wir einander im Zuhören zu begegnen, denn erst wenn ich durch den Mitvollzug des anderen verstehen kann, wie er im Kontakt mit dem Werk ist, dann kann ich ihm antworten, ihn verstärken, in Gegenbewegung gehen usw... Diese Begegnungen gestalteten sich im Nacheinander und/oder in der Gleichzeitigkeit. Sie entwickelten sich u.a. wie Gespräche, Mehrstimmigkeiten und gegenseitige Verstärkungen in der Bewegung. Hierbei wurde ein wesentlicher Punkt unserer Arbeit deutlich, dass die Inspiration durch die Teilnahme am anderen und dessen Beziehung zum Werk phantasieleitend für mich sein kann und etwas über das Stück vermittelt, worauf man selbst gar nicht gekommen wäre.

Wir erarbeiteten das gesamte Stück in dieser Form, sodass die gesamte Entwicklungsdimension von Exposition, Durchführung etc. als Landkarte/Grundgerüst hervorgebracht wurde.

Michael Gees entwickelte seinerseits eine musikalische Anverwandlung des Werkes. Diese Anverwandlungen begegneten sich und wurden gemeinsam weiterentwickelt.²

¹ Anverwandlung meint, mit dem Wesen des Werkes umzugehen und sich zu fragen, wie man das Gesagte noch sagen könnte. Phantasieleitend wird improvisierend mit den Motiven des Werkes umgegangen, dabei entstehen kompositorische Weiterführungen. Die Grundstruktur bleibt dabei erhalten.

² In Alfter, Brüssel (Sommer 2019), Den Haag und Wien wurde dies zur Aufführung gebracht.

[Hier eingeben]

Auf Grundlage dieser Arbeit entwickelten wir eine choreographische Version des Originals des ersten Satzes (Herbst 2019-August 2020).³

Diese choreographische Fassung bildete nun das Grundgerüst für die Anverwandlung des ersten Satzes.

Zweiter Satz

Wir erschlossen uns den zweiten Satz in folgenden Schritten:

Den zweiten Satz bewegten wir auf das Original improvisierend mit der Fragestellung:

Was erscheint jetzt als Stimmigkeit im Verhältnis zum Vorangegangenen (erster Satz)?

Wir erarbeiteten uns die Struktur des Stückes gemeinsam mit unserem Pianisten Michael Gees: Der Zweite Satz besteht aus einem Thema und drei Variationen. Michael Gees fügte eine vierte Variation dem Satz hinzu. Für jede Variation sammelten wir Begriffe, welche die Verwandlung der Bewegungsideen von einer Variation zur nächsten beschrieben. Daraus entwickelte sich für uns ein Grundthema: das individuelle Beten. Dabei ging es zuerst um die Kultivierung des eigenen Gebetes unabhängig von den anderen Mitbewegern. Jeder verfolgte dabei eine eigene Entwicklung in der Art und Weise seines Gebetes durch die Variationen. Der nächste Schritt war die anderen in ihrem Beten zu bemerken, zu begegnen und sich auch wieder zu lösen. Das Thema von allein sein und Begegnung wurde zum choreographischen Thema. Im gegenseitigen Zusehen bemerkten wir die für uns entscheidenden Aspekte, mit welchem wir das Gebet oder den zweiten Satz ausdrücken wollten. Es entstand eine Reduzierung in der Bewegung, die sich auf eine ganz schlichte menschliche Wahrnehmungsebene bezog. Es ging weniger darum etwas zu sagen, als vielmehr darum sich selbst in seiner Leiblichkeit zu bemerken und wahrzunehmen und damit in ein Spiel zu kommen. Wesentlich wurde dabei die Wertschätzung des eigenen Daseins und der gegebenen leiblichen Grundlage des Menschseins. So entstand eine einheitliche Aussage, welche einen Ruhepol zwischen dem ersten und dritten Satz schaffte.

³ Diese wurde in Wien (März 2020) aufgeführt. Danach wurde intensiv daran weitergearbeitet.

[Hier eingeben]

Dritter Satz

Wir erschlossen uns den dritten Satz in folgenden Schritten:

Wir näherten uns dem Satz zunächst durch freie Improvisation. Um einen Überblick zu gewinnen, bewegten wir einzelne Teile des Satzes. Die Bewegung wurde im Zuge von Wiederholungen qualitativ verdichtet, bis eine choreographische Gesamtgliederung vorlag. In der Begegnung mit Michael Gees ließen wir diese choreografische Grundlage wieder los, da sie sich in der gemeinsamen Auseinandersetzung mit der Aussage des 3. Satzes nicht als triftig genug erwies, aufgrund der choreographischen Erarbeitung konnten wir uns jedoch im Stück orientieren. Die musikalische Anverwandlung entwickelte sich dahingehend, dass der dritte Satz im Original gespielt wird, wobei Michael Gees die Wiederholung als Anverwandlung gestaltet.

Das was am Ende des zweiten Satzes für jeden individuell wesentlich geworden war, wurde als Motiv in den dritten Satz mitgenommen. Die Charakteristik des dritten Satzes besteht darin, dass ein Motiv sich permanent insistierend wiederholt und dadurch eine Dringlichkeit zur Verwandlung entsteht. Wir hatten während des Arbeitsprozesses die Schwierigkeit mit unserem jeweiligen Bewegungsmotiv in dieser insistierenden Konsequenz zu bleiben und der treibenden Kraft des Satzes standzuhalten. Den Umgang, den wir mit dieser Herausforderung fanden, war, mit der Kraft ident zu sein, durch sie hindurchzugehen oder ein Gegenüber zu bilden. Es forderte uns auf, das Stück als Schicksal zu begreifen, das „Müssen“ zu wollen. So machten wir das „in die Not geraten“ zum Thema. Dieses ließ sich nicht darstellen, sondern nur real existentiell durchleben. So entstanden Momente von Aussichtslosigkeit und Verlorensein, Momente der Leere und des „Nicht-weiter-wissens“, die wir auszuhalten übten, um daraus wieder kreativ zu werden.

Form und Freiheit

Anhand der Annäherung an die Appassionata, durch die Improvisation einerseits und die Choreografie andererseits, wollen wir nun unsere Auseinandersetzung mit Form und Freiheit beschreiben.

[Hier eingeben]

Als erstes beschreiben wir unsere Erfahrung an einer festgelegten Form (Choreografie) und anschließend an einer situativ geschöpften Form (Improvisation):

Die Choreografie unterstützte ein gemeinsames Konstellationsbewusstsein und ermöglichte uns eine gemeinsame Verortung im Raum. Somit hatten wir eine gemeinsame Orientierung in der Appassionata. Sie half uns, die Charakteristik und Ausdrucksweise der Musik in der Bewegung zu differenzieren und eine Ausformulierung in der Gebärde zu finden. Die durch diese Festlegung entstandene Begrenzung der Formelemente forderte zu einer Differenzierung in der Bewegungsqualität und einer inneren Aussagekraft im Ausdruck auf.

Gleichzeitig zeigte sich im Umgang mit der Choreografie, dass wir die Tendenz hatten, zu stark von etwas in der Vergangenheit Gebildetem auszugehen. Dies hinderte uns in eine freie Zukunftsgestaltung zu kommen, da häufig der Zwang entstand, das Gewordene zu reproduzieren. Indem wir dieses als gesetzt annahmen, ging uns der Zugang zur Entwicklungsnotwendigkeit der Appassionata verloren. Es war zwar möglich eine lebendige Imagination der gewordenen Idee (eine choreographische Gestaltung) hervorzubringen, wir schafften es jedoch nicht dabei den Raum der Zukunftsfreiheit zu erhalten, der für den Gesamtzusammenhang der Stückentwicklung notwendig ist. Wir bemerkten, dass wir zwar einen äußeren Gesamtzusammenhang des Werkes erschaffen konnten, dieser wurde jedoch nicht dem Wesen des Werkes gerecht. Wir stellten somit fest, dass wir nur durch eine zukünftig freie Intention das Werk herankommen können und nicht durch eine rückwärtige Perspektive. Damit ist gemeint, dass ich selbst eine fantasiestiftende und ständig neu hervorbringende geistige Haltung kultivieren muss, um zu der Idee des Werkes vorzudringen.

Das Ausschlaggebende dabei ist die innere Haltung, ein Wagnis einzugehen, d.h. nicht zu wissen was kommen wird, aber trotzdem einer Intention zu folgen.

Handle ich aus dieser Gegenwärtigkeit, nähere ich mich individuell dem allgemein Gesetzmäßigen, welches erkennbar wird.

Ich muss in die Entwicklungsnotwendigkeit der Idee hinein, sie durchleben, sie durchtragen, um dem Werk nahe zu kommen.

Schlussendlich entschieden wir Elemente der Choreografie als Grundlage für die Improvisation zu nutzen und damit spielerisch umzugehen. Wir nannten auch diese

[Hier eingeben]

bekannten Formelemente ein „Vertrautes“, in dem wir uns immer wieder neu begegnen konnten.

In der Improvisation zeigte sich das Thema von Form und Freiheit in anderer Weise. Wesentliche Aspekte sind im Kapitel 2 bei der Beschreibung über die Erarbeitung der drei Sätze einleitend beschrieben. Deshalb hier eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Aspekte: Im Vergleich zur Choreografie zeigt sich in der Improvisation das Potential, das Jetzt gestaltend zu ergreifen, geistesgegenwärtig zu sein und dafür eine Grundhaltung zu entwickeln. Jeder übte etwas aus sich selbst in Beziehung zur Musik hervorzubringen und weiterzuentwickeln. Damit übten wir einander zu begegnen und in eine gemeinschaftliche Entwicklung zu finden. Die dabei entstandenen Herausforderungen werden im Folgenden beschrieben:

Wir hatten dargestellt, dass die Imagination unsere Grundlage zur Eurythmie ist. Dabei kann die Einseitigkeit entstehen, so sehr mit der eigenen Imagination beschäftigt zu sein, dass der Kontakt zu den anderen nicht entsteht, bzw. verloren geht. Fehlt die Imagination als Grundlage, entsteht die Tendenz zu wenig Eigeninitiative und Aussagekraft zu haben, sodass man sich im peripheren Mitbewegen und den „unerkannten“ Ideen der anderen verliert. D.h. es besteht eine der größten Herausforderungen in der Improvisation darin, dass ein stimmiges Maß zwischen Eigenwahrnehmung und Außenwahrnehmung gefunden wird, damit eine individuelle und gemeinschaftliche Entwicklung stattfinden kann.

Idealerweise gewinne ich also durch die Imagination den Zusammenhang von mir und den anderen in Beziehung zur Musik. Weitere Schwierigkeiten, Fragen, Herausforderungen haben sich dabei gezeigt:

Um den Gesamtzusammenhang der Appassionata herzustellen, war es für uns hilfreich mit „Vertrautem“ umzugehen. Diese ermöglichen uns, sich in bekannten Zusammenhängen wiederzufinden. Da dies eine Sicherheit gibt, gerieten wir mit dem Vertrauten immer wieder in ein Festhalten der Idee. Hier begegneten wir dem gleichen Problem, wie bei der Choreografie, uns an Gewordenem festzuhalten. Unsere Arbeit daran war, dass Vertraute nicht zu kontrollieren, sondern zu vertrauen, dass es mir immer wieder aus der Zukunft entgegenkommt, wenn es triftig ist. Da wir immer wieder neue Vertrautheiten gebildet haben, gewann das Werk an

[Hier eingeben]

Vielschichtigkeit. Das Vertraute immer neu entstehen zu lassen und doch mit ihm verbunden zu bleiben, bewirkte eine Begrenzung, die uns inspirierte.

Zusammenfassend kann gesagt werden: In dem Verhältnis von Choreografie und Improvisation war die Frage nach der eigenen schöpferischen Haltung entscheidend. Das Lebendige und Wesentliche hat die Notwendigkeit immer wieder neu durch den Menschen zu entstehen. Eine Form ohne Entwicklungsfreiheit bleibt Vergangenheit und kann nicht in seinen jetzigen lebendigen Entwicklungszustand eintreten. Das Lebendige braucht meine gestaltende Formkraft, um sich im Sichtbaren auszusprechen. Form und Freiheit sind also keine sich ausschließenden Gegensätze, sondern bedingen sich einander. Ob ich von einer Choreografie oder der Improvisation ausgehe, braucht es immer eine innere Haltung, um das Bekannte neu zu erkennen und sich mit dem Neugeschöpften bekannt zu machen. Choreografie braucht die Zukunftsfreiheit und Improvisation braucht den Formprozess. Anders gesagt muss das Festgelegte immer wieder neu erkannt werden, auch mit dem Risiko, dass es sich immer anders zeigt. Die Neuschöpfung ist auf einen sensiblen Formprozess angewiesen.

Fazit

An unserer Arbeit ist uns klar geworden, dass es keine Appassionata an sich gibt, die endgültig und abgeschlossen in einer fertigen Form existiert. Das Werk wird ein lebendiger Organismus, wenn Menschen versuchen diesem Werk durch ihre eigene Gestaltungsintention und schöpferische Fantasie in der Weise zu begegnen, dass eine sensible Wechselwirkung zwischen dem Ich und dem Werk (Es) entsteht. Somit ist die Form des Werkes eine nie fertige und sich immer wieder vollziehende Notwendigkeit der Begegnung zwischen Ich und Es. Das Werk ist demnach immer Potential einer bestimmten Wesenhaftigkeit, das durch die Fantasie der Menschen in Erscheinung tritt. Die sensible Form kann nur entstehen, wenn das Ich die Intention hat, sich dem Es anzuverwandeln, um Es zu erkennen und hervorzubringen und gleichzeitig sich im Es zu erkennen und dadurch sich neu zu erleben. Anverwandlung meint die vielen verschiedenen oben beschriebenen Annäherungen an die Appassionata, die wir im Laufe des Prozesses vorgenommen haben, um uns

[Hier eingeben]

dem Wesen des Werkes zu nähern. Dabei ist, wie schon formuliert, eine ernsthafte, zukunfts offene und sensible Haltung entscheidend. Wir bemerken jetzt, dass wir den Gesamtzusammenhang und das Wesentliche des Werkes nur im Vollzug desselben durch diese Haltung erfahren und erfassen können.

Alfter, den 30.06.2021

Michaela Prader, Jona Lindermayer und Emmanuel Rechenberg