

Moving Pictures

“Bewegte Bilder”

German and English translated by Cameron MacArthur pages 12-20,

(3400 words in English, 3100 words in German)

(p.12)

Der Auftrag und die Folgen

Am Ende des Ersten Weltkrieges, 1918/19, erging an den niederländischen Musiker und Komponisten Jan Stuten (1890-1948) ein ungewöhnlicher Auftrag. Er war damals neunundzwanzig Jahre alt und hatte sich 1912, noch als Student der Kölner Musikhochschule, nach einer Begegnung mit Rudolf Steiner der anthroposophischen Bewegung angeschlossen. Seit Kriegsbeginn befand er sich in der Schweiz, um in Dornach (bei Basel) beim Aufbau des ersten “Goetheanum, speziell bei der plastischen Ausgestaltung des Innenraums, mitzuarbeiten. Seine aussergewöhnlichen bildnerischen Fähigkeiten waren bei den umfangreichen Schnitzarbeiten zu den Säulen, Kapitellen und Architraven der doppeltkuppeligen Holzkonstruktion zutage getreten. Bald schuf er auch erste Bühnenbild-Entwürfe für geplante Aufführungen in dem “Haus des Wortes” und gab Proben seines darstellerischen Ausdruckstalents in Szenen aus Goethes “Faust”. Eine universalkünstlerische Begabung war während dieser Zeit zur Entfaltung gekommen.

Rudolf Steiner (1861-1925) hatte wohl seinen Gesprächspartner mit Bedacht gewählt, als er Jan Stuten die Idee einer völlig neuartigen szenischen “Licht-Spiel-Kunst” vortrug, die das gesprochene dichterische Wort und den musikalischen Vortrag optisch, durch ein lebendig malendes und plastizierendes Licht, in ein Spiel bewegter Formen und flutender Farben zu verwandeln vermöchte. Nichts Geringeres als das Konzept eines synästhetischen Gesamtkunstwerks lag der Idee Rudolf Steiners zugrunde: Musikalische Klangfarben und deren Modulationen sollten in fluktuierende Farbklänge überführt werden; poetische Bilder, Rhythmen, Figuren sollten in einem Prozess bildnerischer Verdichtungen und Variationen sichtbar, vor allem aber intensiver erlebbar gemacht werden.

Der betrachtende Zuhörer der neuen Kunst, der zugleich der zuhörende Betrachter wäre, sollte optisch wie akustisch unmittelbar in das Entstehen und Vergehen von Klang-Bild-Räumen einbezogen werden. Dadurch könne seine Phantasie – und Einbildungskraft aktiviert und zur schöpferischen Teilnahme an der sich neu gestaltenden Gesamtkomposition von Wort, Ton, Licht, Farbe, Form und Bewegung animiert werden. Ziel dieses gesamt-künstlerischen Entwurfs eines “Farbenhörens” und

“Tonesehens” war der Gedanke, den ganzen Menschen als erlebenden Mitgestalter anzusprechen, den Zuschauer und Zuhörer aus seiner zumeist einseitig fixierten und passiven Konsumentenrolle zu befreien und ihm das sinnesoffende und erweiternde Erlebnis einer schöpferischen Teilhabe an komplexen Ton-Bild-Prozessen zu vermitteln. Der zuschauende Zuhörer als der letztlich wahre Vollender einer aktuell sich vollziehenden synästhetischen Komposition, einer Kunstwirklichkeit, die sich im Wahrnehmenden stets neu erschafft – diese Idee lag dem vorgetragenen Konzept zugrunde (siehe dazu auch Kap. IV).

Die Frage der technischen Möglichkeiten, solch eine gewiss aufwendige Lichtspielkunst zu realisieren, blieb zunächst offen. Rudolf Steiner vertraute wohl einer rasch sich entwickelnden Beleuchtungstechnik, die seit der Einführung des elektrischen Bühnenlichtes (1882) grosse Fortschritte gemacht hatte, und er setzte seine Hoffnung auf das praktisch-künstlerische Ingenium des vielseitig begabten Jan Stuten, für die komplexen Anforderungen eine Herausforderung bedeuteten (siehe dazu auch Kap. V).

Als erste konkrete Aufgabe für dieses zu entwickelnde Bühnenprojekt gab Rudolf Steiner dem niederländischen Musiker und bildenden Künstler ein Motiv: “Metamorphosen der Furcht”. Dieses Thema, offensichtlich erwachsen aus den leidvollen Erfahrungen und den Schrecken des gerade beendeten Ersten Weltkriegs, forderte den Komponisten ebenso wie den Bühnenbildner, den Beleuchtungstechniker und Lichtgestalter ebenso wie den dramaturgischen Szenographen und Librettisten.

Einige stimmungsvolle lyrische Entwürfe zu dem benannten Motiv der Furcht aus der Feder Jan Stutens datieren schon aus dem Jahr 1917 (siehe S. 26). Es klingen, sehr eindringlich und expressiv, erste bildhaft-visionäre Verdichtungen und Verwandlungen des Themas an – ein poetischer Vorentwurf aus der Zeitstimmung heraus. Kompositionen liegen nicht vor, nicht einmal thematische Skizzen oder Entwürfe dazu; keinerlei musicalische Ideennotation fand sich im Nachlass.⁶ Eine mögliche Erklärung für diese erstaunliche Tatsache: Jan Stuten beherrschte genial die Mittel der Improvisation. Mit Sicherheit hat er zu dem gestellten Thema spontan seine “Inventionen” und “Variationen” auf dem Flügel phantasiert, ohne sie je schriftlich zu fixieren. Das tat er nur, wenn ihn die Gelegenheit, der Auftrag zur Komposition rief und drängte. Dann notierte er schnell und gewissenhaft seine “gefundenen Töne”.

Der Bühnen- und beleuchtungstechnischen Frage zu dieser Aufgabe ist er, durchaus mit praktischem Verstand und experimenteller Erfindungsgabe ausgestattet, lebenslang nachgegangen. Bis hin zum Zeitpunkt der Pariser Weltausstellung 1938 hat er sich Lösungen erhofft, die ihn der Verwirklichung des geplanten Licht-Spiel-Projekts näherbringen würden. Im Kleinen hat er experimentiert, so ab 1944 im Rahmen der von geliebten Puppenspielbühne “Zum Gold” in Basel und des farbigen Schattenspiels.⁷ Gemeint aber war wohl die szenische Grossform auf offener Bühne. Was er von diesem umfassenden, gesamt-künstlerischen Konzept zunächst realisieren konnte, das waren fünfzehn farbige Skizzen, ausdrucksstarke programmatische Entwürfe einer dramaturgisch schlüssigen Bilderfolge zum Thema

“Metamorphosen der Furcht” - das einzige, aber sprechende Zeugnis einer Idee, die immer noch, als eine Herausforderung an Künstler und Techniker, einer szenischen Umsetzung in die avisierte neue Lichtspielkunst harret.

Was aber war der Anlass und der Grund für diese Idee Rudolf Steiners, der mit der 1912 entstandenen und seither weiterentwickelten Eurythmie⁸ bereits in Bereiche synästhetischer Kunstvorstellungen vorgedrungen war? Bewegen sich in dieser neuartigen Ausdruckskunst nicht, durch einen farbigen webenden Lichtraum hindurch, “beseelte Skulpturen”, die Wort und Musik zur “sichtbaren Sprache”, zum “sichtbaren Gesang” verwandeln? Werden hier nicht Laute und Töne in die szenische Darstellung überführt und zur Sprache von atmenden Ausdrucksgebilden metamorphosiert – in die fließend bewegte, lebendige Raum-Zeit-Gestalt der Choreographischen Form, in ein Fluten von Farben und wechselnden Lichtstimmungen? Ist hier nicht das Hörbare zum sichtbaren Ereignis einer szenischen Darstellung geworden? Und die intendierte Durchdringung von Farbe, Form, Ton, Wort, Bewegung zu einem vertiefenden Gesamteindruck, ist sie in der Eurythmie nicht schon erreicht?

Die Antwort ist schlagend: Rudolf Steiner suchte nach einem künstlerisch Überzeugenden Gegenentwurf zu dem damals neuen Medium Film, dessen bedeutsame Rolle er sofort richtig einschätzte. Diese “kommende Kunstgattung” entspricht seiner Ansicht nach einem elementaren Bedürfnis des Menschen nach Bildern und Bilderlebnissen. Zudem ist seinen Aussagen zufolge die Eurythmie vor allem für die “grossrhythmische Form” geeignet, nicht jede Komposition kommt als darstellerische Aufgabe in Frage.⁹

Während des Ersten Weltkriegs setzte sich Rudolf Steiner nicht nur mit der Technik des neuen Projektionsmediums auseinander, sondern ihn beschäftigte auch die hypnotische Wirkung auf die Zuschauer, die offensichtliche Suggestionskraft des Films, die denn auch sofort propagandistisch ausgenutzt wurde: “Ich habe das geprüft; insbesondere während der Kriegszeit, wo in den Filmen agitiert worden ist für alles Mögliche, konnte man sehen, wie gierig die Menschen die Filmproduktionen aufnahmen – ich war nicht darauf aus, sehr die Filme zu beobachten, sondern das Publikum, und ich konnte durchaus konstatieren, wie der Film einfach im ganzen Programm der Materialisierung der Menschheit liegt, indem gewissermaßen der Materialismus schon in die Perzeptionsgewohnheiten hineingenommen wird.”¹⁰

Rudolf Steiner spricht in diesem Zusammenhang von einer Mechanisierung, die auf die seelisch-geistige Konstitution des Menschen eine außerordentlich schädigende Wirkung ausübt. Der “vermechanisierende” und damit “vermaterialisierende” Effekt werde allein durch die Projektionstechnik des Films bewirkt, denn es handelt sich ja keineswegs um “bewegte Bilder” oder gar um “Bildbewegungen”, sondern um eine äußerst hektische Sequenz von statischen Momentaufnahmen (16 bis 24 Bilder pro Sekunde), die sich allein aufgrund der Trägheit des Auges zu einer Bewegungsabfolge verbinden. Im Film liegt folglich eine perfekte Täuschung vor, eine Vorspiegelung von scheinbewegten Bildern. In Wirklichkeit sieht das Auge des Zuschauers nur Schnitte, Bild-Ausschnitte, die hart aneinandergelagert

sind. An die Stelle sinnlich erfahrbarer Wirklichkeit, die sich erst über die Vielfalt der Sinne, der hinzutretenden Empfindungen, Gefühle und Gedanken im Betrachter zu einem Gesamteindruck erbildet, tritt das synthetisch-illusionäre Surrogat von Wirklichkeit, dazu noch in perspektivischer Verkürzung und fixierter Einseitigkeit. Das Auge kann gar nicht anders blicken, als es ihm die ausgerichtete Linse der Kamera vorführt und der Projektionsapparat vermittelt. Der Zuschauer sieht und erfährt die gefilmte Realität nur mit dem "Auge" des eingestellten "Objektivs"; seine "Optik" und damit seine Wahrnehmungen, aber auch seine Gefühle und Gedankenwelt werden fokussiert. Mechanische Abläufe (ein Stakkato von Bildern), ein abrupter Wechsel der Motive, Bildschnitte und Bildeinstellung fixieren den Blick und bilden für den Zuschauer eine Gefahr: Seine Phantasie und Denkfähigkeit geraten in den Bann der Bilderflut, werden schliesslich gelähmt. Es fehlt die ästhetische Distanz, aus der heraus allein der Betrachter die Freiheit seiner Bildwahl, seines Mit-Bildens und Bild-Erkennens gewinnen kann. Statt dessen droht er, von vorprogrammierten optischen Effekten aufgesogen und emotionalisiert zu werden. *

[*Es werden hier Rudolf Steiners generelle Einwände gegen das neue Medium Film referiert. Gleichwohl darf nicht verkannt werden, dass die Entwicklung der Film-Kunst die technischen wie auch künstlerischen Möglichkeiten des Mediums gezeigt hat. Bildschnitte und perspektivische Verkürzungen können, wie die Werke S. Eisensteins, Fr. Murnaus und J.L. Godards gezeigt haben, als Ausdrucksmittel (Montage bspw.) bewusst eingesetzt und daher zum Ereignis einer künstlerischen Aussage gemacht werden. Auf der anderen Seite haben Filmregisseure wie A. Resnais, L. Visconti, M. Antonioni und A. Tarkovskij durch häufig eingesetzte Totale, langsame Kamerafahrten und gleitende Schwenks den Bildschnitt und die verengende Kameraeinstellung überspielt. Der Zuschauer wird zum einlässigen Betrachten der Bilder und der differenzierten Motive eingeladen.

Rudolf Steiner plädiert mit seinen Anregungen nicht für eine Abschaffung des Films, sondern für einen künstlerisch überzeugenden Gegenentwurf einer neuen Licht-Spiel-Kunst, die dem berechtigten Bedürfnis des Menschen nach Bildern als schöpferische Alternative entgegenkommt.]

Rudolf Steiner sah mit grosser Sorge, wie sich durch das filmische Medium Wirklichkeit verfälschen lässt und schliesslich sich Wirklichkeitsverlust einstellen kann. Die Beziehung des Menschen zu Raum und Zeit werde letztlich korrumpiert. Die grösste Gefahr aber beruhe darin, dass der Film mit technisch raffinierten Mitteln das Panorama einer visionären Innenwelt synthetisch hervorzuzaubern vermag. Er wird im wörtlichen und metaphorischen Sinn zur "Traumfabrik". Je perfekter die Technik – man denke an heutige Science fiction-Filme, an Psycho-Thriller und den Zeichentrick etc.-, desto grösser und tiefer sei auch die hypnotische Kraft. Die Magie dieser Bilder suggeriere Innenwelt und verdränge eigenes, individuelles Erleben im Zuschauer.¹¹

Über seine Wahrnehmungen und Erkenntnisse sprach Rudolf Steiner eingehend mit Jan Stuten; er gab ihm damit indirekt die menschenkundliche sowie kunstästhetische Begründung für eine neu zu entwickelnde Lichtspielkunst, die dem Menschen schöpferische Freiräume für wahre Erlebnisse und

Erfahrungen von Wirklichkeiten eröffnet, an denen er kreativ mit seiner Fähigkeit zur Imagination zu bilden vermag.

Dieses Gespräch ist uns, authentisch aus dem Munde Jan Stutens, von dem Kunsthistoriker und Pädagogen Rudolf Kutzli (geb. 1915) mitgeteilt worden, der den niederländischen Komponisten 1947 traf, um mit ihm über einen bestimmten Film zu sprechen, der, wie sich wenig später herausstellen sollte, im direkten Zusammenhang mit Rudolf Steiners Idee einer neuen Lichtspielkunst stand, speziell sogar mit der Eurythmie und den Bildentwürfen von Jan Stuten, den "Metamorphosen der Furcht".¹²

Rudolf Kutzli hat in der Frage des vorliegenden Zyklus und seiner Geschichte unverzichtbare Vorarbeit geleistet; ohne ihn hätten wir kaum ein Kenntnis von den zugrundeliegenden Zusammenhängen. Er vermittelte wesentliche Aspekte für den Versuch einer Deutung der Bilder in ihrem gemeinten Kontext.¹³ Zunächst sei das Referat Kutzlis über ein Gespräch, das Jan Stuten mit Rudolf Steiner im Herbst 1918 geführt hat, ausführlich zitiert: "Ein Jahr nach Beendigung des Ersten Weltkrieges, in einer Zeit tiefster Not, sprach Rudolf Steiner mit Jan Stuten über Probleme des Filmes. Er bezeichnete den Film, der ja damals noch in den ersten Anfängen stand, als eine kommende Kunstgattung von grosser Bedeutung, weil sie einem elementaren Bedürfnis der Menschen in raffinierter Weise entspreche: dem Hunger nach der Welt der Bilder. Rudolf Steiner bezeichnete den Film aber als un Künstlerisch, weil, 'unmusikalisch'. Man versteht ihn besser, wenn man eine andere Formulierung Rudolf Steiners dagegenhält: Musik sei das, 'was man nicht hört', also der Zwischenraum, das Intervall, das Geistige. Der Film hat kein Intervall! Dort, wo bei der Musik das Intervall lebt, ist bei ihm das Nichts." ¹⁴

Rudolf Steiner habe dann Stuten gegenüber geäußert, dass es "ein menschheitspädagogisch unerhört wichtiges Anliegen" sei, dem "mächtig heraufkommenden" neuen Medium etwas gegenüberzustellen, was sich ähnlicher Mittel bediene, aber "schöpferisch gestaltet, nicht durch einen vom Menschen losgelösten technischen Apparat geliefert sei. Also eine Art Lichtspielkunst zur Musik oder Sprache bewegter Formen und Farben. Aber vom Menschen geführt (siehe dazu Kap. III, S. 61). Rudolf Steiner regte Stuten an, so etwas zu versuchen, und Stuten bat ihn um ein konkretes Thema. Da bekam er das Thema: Furcht!

Das Geistige-Wesenhafte, das von jenseits der Bewusstseinsschwelle furchterzeugend wirkt – so berichtete Stuten von den Gesprächen mit Rudolf Steiner –, müsse sichtbar gemacht, zur Anschauung gebracht werden und könne dadurch bezwungen werden. Ahriman werde besiegt, wenn man ihm in die Augen schaue. Wenn allerdings diese Konfrontation zu brutal geschehe, dann könne sie allenfalls vom Menschen nicht ertragen werden, und er fliehe dann davor. - Welch ein Leitmotiv für eine Dämonologie und Dämonographie der modernen Kunst, die so viele ihrer Inhalte jenseits der Schwelle sucht und findet und ungeprüft oder gar zynisch auf die Menschen loslässt! - Nicht Furcht und Flucht, sondern das exakte Gegenteil, Erkenntnis muß der moderne Mensch aufbringen, wenn er in der Welt bestehen wolle. Die Haltung des Erkenntnisstümmen werde ihm helfen, die inneren Kräfte zu entwickeln, um im rechten Moment den Abgrund des Bösen, das Nichts, überspringen zu können. Die geforderte

neue Kunst solle helfen, diese Kräfte zu üben, und könne gegebenenfalls somit pädagogisch und auch therapeutisch wirken. Die zu dieser Wirkung führende künstlerische Technik müsse gesucht werden. Rudolf Steiner machte hier auf die Möglichkeit aufmerksam, von der uralten spirituellen Kunst des Schattenspiels zu lernen, ohne sie in konservativer Art aufzuwärmen; auch sei der bewusstseinsgeschichtliche Moment eingetreten, wo man für die Mittel einer neuen Marionettenkunst ein neues Verständnis und zu der Führung ihrer Gestalten ein neues Verhältnis gewinnen könne. Stuten entwarf nun mit Kreide auf Packpapier fünfzehn Skizzen, die so etwas wie eine Partitur zu einem neuen farbigen Lichtspiel sein sollten. Die durch die Entwürfe angeregten Bühnenbilder sollten mit Musik in einer nicht näher bezeichneten Weise bewegt werden und sich verwandeln.“¹⁶

Rudolf Kutzli, ohne dessen verdienstvolle, engagierte Recherchen die konzeptionellen Zusammenhänge, ja das Projekt der neuen Lichtspielkunst selbst unentdeckt geblieben wären, war auf Jan Stuten gestossen, als er anlässlich einer pädagogischen Tagung einen Vortrag über Walt Disneys ersten Zeichentrickfilm “Fantasia” hielt. Das war im Juli 1947, ein Jahr vor Jan Stutens überraschendem Tod. Kutzli, der sich mit dem Thema Film phänomenologisch und problemkritisch auseinandergesetzt hatte, faszinierte Disneys “Fantasia” aus dem Jahr 1942 aus einem speziellen Grund. Er entdeckte zu seiner Überraschung gewisse Parallelen zur Eurythmie und fragte nach dem Ursprung dieser Inspiration – vollkommen zu Recht, wie er bald erfahren sollte: “Nun, der Film musste einen ja wirklich auf höchsten Interessieren, stellte er sich doch die Aufgabe, hörbare Musik mit einem sichtbaren Geschehen zu Zusammenklang zu bringen. Wie Disney dieses Problem in Angriff nehmen würde, darauf konnte man sehr gespannt sein. Zuerst sah man ein grosses Orchester, die Musiker kamen herein, Instrumente wurden gestimmt. Und nun ging es schon über die Photographie hinaus: beim Celloklang glühte das Instrument in einem warmen Rot auf, Flötenklänge zeigten sich als hellgelbe Strahlen. Und nun kam der grosse Magier, ganz Pose, ganz Suggestion: Leopold Stokowsky – man weiss von ihm, dass er sich mit den Problemen elektronischer, synthetischer Music intensiv beschäftigte, er schrieb fasziniert davon, alle elektrischen Schwingungen zu berechnen, die eine einzige Arie der ‘Zauberflöte’ erzeugen, er sah in der elektronischen Erzeugung der Musik Möglichkeiten, zu deren Wiedergabe bisher das menschliche Medium des Orchestermusikers als Hindernis im Wege stand, er sah in ihr den Triumph der reinen Musik, und nun spielte unter seiner Führung das Orchester die Toccata und Fuge in d-moll von Bach. Die spielenden Musiker verwandelten sich in geheimnisvoller Weise, das Ausserliche verschwand allmählich und wurde zu einem sich bewegenden Spiel von Formen und Farben. Ein zauberhaft schönes, unheimliches Tanzen von farbigen Schatten, von sich verwandelnden Formen, sichtbare Music, sichtbarer Gesang! Und das wahrhaft Erschütternde an dem ganzen Geschehen war das: hier wurde nicht nur etwas Ausserlich gezeigt und dem Hörer dadurch abgenommen, was ein musikalisches Erlebnis im Innern des Menschen sein kann, sondern – man hielt den Atem an – diese imaginativ-inspirative Formen- und Farbenwelt war sogar in gewisser Weise richtig, entfaltete sich nach Gegebenheiten, die man von der Eurythmie her kannte, war eine Art nachgeahmte, mit Ausserster Perfektion dargebotene synthetische Eurythmie! Woher hatte Disney die Ideen, die Kenntnisse und Einsichten? Wer hatte ihm das souffliert?”¹⁷

Am Ende des Films wird Mussorgskijs “Eine Nacht auf dem kahlen Berge” und Schuberts “Ave Maria” in Bildformen transponiert. Man sieht zunächst einen Tanz von Geistern, Dämonen und Hexen, der schliesslich in einer Satansmesse gipfelt: “Das Geschehen, ganz parallel zur Musik, wandelte sich in eine Art Walpurgisnacht, alles strömte zu einem Berge, auf dem riesengross der Bose selber alles dirigierte. Zwerghaft kleine Menschen wurden in seine Klauen zermamt, die Grossaufnahme wuchs an zu einem hollischen Paroxysmus, lähmende Angst und Furcht erzeugend – da ertönten Kirchenglocken, unter deren Klängen der Bose langsam zu Fels erstarrte, und unter den Klängen des Ave Maria von Schubert zu einer Prozession von Lichtträgern durch ein gotisches Kirchentor hindurch in eine elysisch-paradiesische Landschaft des Friedens und der Freude!

Also ein Film, der – wenn auch oft in unerträglicher Verzerrung – Bilder bot, die einen zutiefst berührten. . . , sichtbar gemachte Musik, technisch erzeugte Imaginationen, Projektionen seelischer Innenerlebnisse und schliesslich: ein höchst zeitgemässes Menschheitsproblem, das Problem von Angst und Furcht. Ein Volltreffer in ein Erleben, das alle Menschen heute. . . mehr als je bewegt, Angst vor Armut, Angst vor Verantwortung, Angst vor der Freiheit, Angst vor dem Tod. . .

Woher hat Walt Disney das? Überwinden und Verwandeln der den Menschen bedrohenden Furcht in gelobte Freude, Katharsis?”¹⁸

Ebenso erstaunlich wie frappant ist die Antwort auf jene berechtigten Fragen Kutzlis. Walt Disney und sein amerikanisches Team hatten auf der Pariser Weltausstellung 1938 das Gastspiel der Goetheanumbühne Dornach gesehen – teilweise in den Bühnenbildern und mit der Musik von Jan Stuten zu Goethes “Faust”. Dieser Auftritt fand internationale Beachtung und wurde mit der Goethe-Plakette prämiert.

Die Amerikaner zeigten sich vor allem an der Eurythmie interessiert, suchten das Gespräch mit Jan Stuten über diese neuartige Bewegungskunst, die sich “sichtbarer Gesang” und “sichtbare Sprache” nannte. Stuten, der sich auf der Weltausstellung kundig gemacht hatte über die modernsten Projektions- und Beleuchtungstechniken, um den Auftrag Rudolf Steiners weiter zu verfolgen, zeigte den Amerikanern seine fünfzehn Skizzen zur neuen Lichtspielkunst Rudolf Steiners: die “Metamorphosen der Furcht”. Die Filmleute um Disney studierten sie mit grosstem Interesse. Kutzlie resümiert: “Kurze Zeit später erschien Fantasia mit der Bach-Fuge, deren Bilder mit Sicherheit von den Stuten-Skizzen inspiriert, ja in einzelner beinahe kopiert waren; ‘Fantasia’ mit dem Furchtmotiv, das Rudolf Steiner zwanzig Jahre vorher Stuten gegeben hatte, und in einer Ausführung, die diesen Film zum perfekten Gegenspieler dessen machte, was die Intentionen Rudolf Steiners gewesen waren und sind!”¹⁹

Die Ironie dieser Begebenheit: Was als Gegenentwurf gegen die filmische Illusion und Suggestion konzipiert war, wird von den Produzenten des neuen Mediums, der “Traumfabrik” Hollywood, aufgegriffen, in eigene Vorstellungen umgemünzt und zu weltweitem Erfolg begracht, während der Ursprung, das Konzept Rudolf Steiners und die Entwürfe Jan Stutens, für längere Zeit in Vergessenheit geriet und weiterhin auf die gültige Form einer szenischen Verwirklichung wartet.*

[*Die Frage der Umsetzung des Konzepts bleibt weiterhin offen. Kutzli pladiert für das Farbige Schattenspiel, also für die kleinere Form, während unsere Darlegungen auf die grosse szenische Lösung einer Lichtspielkunst hinzielen, wie sie heute mit den Mitteln moderner Beleuchtungskunst zu gestalten wäre (vgl. Kap. III und IV, S 61 ff. und 87 ff.). Rudolf Steiner dachte sicher, darauf deuten seine konzeptionellen Vorstellungen hin, an einen Beitrag zur zeitgerechten Mysterienbühne. 20]

p. 20

English Translation

“Moving Pictures”: The Mission and the Consequences

At the end of the First World War, in 1918/19, an unusual commission was given to the Dutch musician and composer Jan Stuten (1890-1948). He was twenty-nine years old at the time and had joined the anthroposophical movement in 1912, while still a student at the Cologne University of Music, after meeting Rudolf Steiner. ³ Since the beginning of the war he had been in Switzerland to work in Dornach (near Basel) on the construction of the first “Goetheanum”, especially in the sculptural design of the interior. His extraordinary sculptural skills were evident in the extensive carving work on the columns, capitals and architraves of the double-domed wooden structure. Soon he also created the first stage designs for planned performances in the “House of the Word” and gave samples of his expressive acting talent in scenes from Goethe's “Faust”. A universal artistic talent had developed during this time.

Rudolf Steiner (1861-1925) had probably chosen his conversation partner with care when he presented Jan Stuten with the idea of a completely new kind of scenic “light-play-art”, which visualized the spoken poetic word and the musical performance through a lively painting and sculpting light into a play of moving shapes and flowing colors. Rudolf Steiner's idea was based on nothing less than the concept of a synesthetic total work of art: musical timbres and their modulations should be converted into fluctuating color tones; Poetic images, rhythms, and figures should be made visible in a process of pictorial consolidations and variations, but above all should be made more intensely tangible [lit. “to be experienced”].

The observer of the new art, who at the same time would be the observer who is listening, should be optically and acoustically involved in the coming into being and fading away of sound-image-spaces. This enables his imagination and picturing power/capacity to be activated and encouraged to participate creatively in the newly designed overall composition of word, sound, light, color, shape and movement. The aim of this overall artistic design of “listening to colors” and “seeing sound” was the idea of addressing the *whole person as an experiencing co-creator*, to free the viewer and listener from his mostly one-sidedly fixed and passive consumer role, and to convey to him the sensorially-opening and expanding experience of a creative participation in complex sound-image-processes. The watching-listener as the ultimately true fulfiller of a synesthetic composition currently in progress, an artistic

reality that is constantly being recreated in the perceiving - this idea was the basis of the concept presented (see also Chapter IV).

The question of the technical possibilities of realizing such an elaborate light show initially remained open. Rudolf Steiner probably trusted a rapidly developing lighting technology that had made great strides since the introduction of electric stage lights (1882), and he placed his hopes on the practical and artistic ingenuity of the versatile Jan Stuten, for whom complex requirements meant a challenge (see also Chapter V).

So the first concrete task for this stage project to be developed, Rudolf Steiner gave the Dutch musician and visual artist a motif: "Metamorphoses of Fear". This theme, which evidently grew out of the painful experiences and horrors of the just ended First World War, challenged the composer as well as the stage designer, the lighting technician and lighting designer as well as the dramaturgical scenographer and librettist.

Some atmospheric lyrical drafts for the named motif of fear from the pen of Jan Stuten date back to 1917 (see p. 26). It sounds very haunting and expressive, the first visual-visionary consolidations and transformations of the topic - a poetic preliminary draft out of the mood of the time. There are no compositions, not even thematic sketches or drafts for them; No musical "idea-notation" whatsoever was found in the estate.⁶ One possible explanation for this astonishing fact: Jan Stuten was brilliant at improvisation. Certainly he spontaneously imagined his "inventions" and "variations" on the piano without ever fixing them in writing. He only did that when the opportunity, the assignment, called and urged him to compose. Then he quickly and conscientiously noted down his "found tones [notes]".

He pursued the stage and lighting technology question for this task throughout his life, thoroughly equipped with practical understanding and experimental inventiveness. Up until the time of the Paris World Exhibition in 1938, he had hoped for solutions that would bring him closer to the realization of the planned light-play project. He experimented on a small scale, so from 1944 on in the context of the beloved puppet theater "Zum Gold" in Basel and the colored shadow play.⁷ But what was probably meant was the large scenic form on the open stage. What he was initially able to realize from this comprehensive, artistic concept, were fifteen colored sketches, expressive programmatic drafts of a dramaturgically conclusive sequence of images on the subject of "Metamorphoses of Fear" - the only but telling testimony to an idea that still poses a challenge to artists and technicians awaiting a scenic implementation in the envisaged new light-play-art.

But what was the occasion and the reason for this idea by Rudolf Steiner, which with eurythmy ⁸, that emerged in 1912 and has been further developed since then, had already penetrated the field of synaesthetic art? In this innovative art of expression, don't "animated sculptures" move through a colored, weaving light space, transforming words and music into "visible language", into "visible song"? Are not sounds and tones transferred into the scenic representation and metamorphosed into the language of breathing expressions - into the flowing, lively space-time shape of the choreographic form,

into a flood of colors and changing light moods? Hasn't the audible here become a visible event in a scenic representation? And the intended penetration of color, form, tone, word, movement to a deepening overall impression, has it not already been achieved in eurythmy?

The answer is striking: Rudolf Steiner was looking for an artistically convincing alternative to the then new medium of film, whose important role he immediately correctly assessed. In his view, this “coming art form” corresponds to an elementary human need for images and visual experiences. In addition, according to his statements, eurythmy is above all suitable for the “large rhythmic form”, not every composition can be used for the performing task in question.⁹

During the First World War, Rudolf Steiner not only dealt with the technology of the new projection medium, but also concerned himself with the hypnotic effect on the audience, the obvious hypnotic power of the film, which was then immediately exploited propagandistically: “I tested that; especially during the war, when there was agitation in the films for all sorts of things, you could see how greedily people took up the film productions - I was not eager to watch the films, but rather the audience, and I could thoroughly confirm how film simply stands in the whole program of the materialization of mankind, in which, to a certain extent, materialism is already incorporated into the habits of perception.”¹⁰

In this context, Rudolf Steiner speaks of a mechanization that has an extraordinarily damaging effect on the soul and spirit constitution of man. The “mechanizing” and thus “materializing” effect is brought about solely by the projection *technique* of the film, because it is by no means a matter of “moving images” or even “image movements”, but rather an extremely hectic sequence of static snapshots (16 up to 24 images per second), which combine to form a sequence of movements due to the inertia of the eye. In the film there is consequently a perfect illusion, a pretense of seemingly moving images. In reality, the viewer's eye only sees cuts, image details that are tightly joined together. Instead of sensually perceptible reality, which is only formed into an overall impression through the diversity of the senses, the added sensations, feelings and thoughts in the viewer, there is the synthetic-illusionary surrogate of reality, in addition in perspective shortening and fixed one-sidedness. The eye cannot see anything else than what the aligned lens of the camera shows and the projection apparatus conveys. The viewer sees and experiences the filmed reality only with the “eye” of the set “lens”; his “optics” and thus his perceptions, but also his feelings and thoughts are focused. Mechanical processes (a staccato of images), an abrupt change of motifs, image cuts and image setting fix the gaze and create a danger for the viewer: His imagination and thinking skills fall under the spell of the flood of images and are ultimately paralyzed. What is missing is the aesthetic distance from which only the viewer can gain the freedom of his choice of picture, his co-formation [lit. “co-picturing”] and picture-recognition. Instead, it threatens to be absorbed and emotionalized by preprogrammed optical effects. *

[* Rudolf Steiner's *general* objections to the new medium of film are presented here. Nevertheless, it should not be overlooked that the development of the film *art* has shown the technical as well as artistic

possibilities of the medium. Image cuts and perspective shortenings can, as the works of S. Eisenstens, Fr. Murnaus and J.L. Godards have shown, are consciously used as a means of expression (montage, for example) and are therefore made an event of an artistic statement. On the other hand, film directors such as A. Resnais, L. Visconti, M. Antonioni and A. Tarkovskij have overplayed the editing and the narrowing of the camera position through frequently used long shots, slow tracking shots and sliding pans. The viewer is invited to take a single look at the pictures and the differentiated motifs.

With his suggestions, Rudolf Steiner does not plead for the abolition of film, but for an artistically convincing alternative to a new light-play-art that meets the justified human need for images as a creative alternative.]

Rudolf Steiner saw with great concern how reality can be falsified through the medium of film and how a loss of reality can ultimately occur. The human relationship to space and time is ultimately corrupted. The greatest danger, however, lies in the fact that the film is able to synthetically conjure up the panorama of a visionary inner world with technically sophisticated means. It becomes a "dream factory" in the literal and metaphorical sense. The more perfect the technology - think of today's science fiction films, psycho thrillers and cartoons, etc. - the greater and deeper the hypnotic power. The magic of these images suggests the inner world and suppresses the viewer's own individual experience. 11

Rudolf Steiner spoke in detail with Jan Stuten about his perceptions and findings; he thus indirectly gave him the anthropological and art-aesthetic justification for a newly to be developed light-play-art that opens up creative freedom for true experiences and experiences of realities for the human being, on which he can creatively develop with his capacity to imagine.

This conversation was given to us authentically from the mouth of Jan Stuten, by the art historian and educator Rudolf Kutzli (born 1915), who met the Dutch composer in 1947 to talk to him about a certain film which, as it should turnout a little later on, was directly related to Rudolf Steiner's idea of a new artlight-play-art, especially with eurythmy and the pictorial sketches by Jan Stuten, the "Metamorphoses of Fear".12

Rudolf Kutzli did indispensable preparatory work on the question of the present cycle and its history; without him we would have little knowledge of the underlying relationships. He conveyed essential aspects for the attempt to interpret the images in their intended context.13 First of all, Kutzli's presentation of a conversation that Jan Stuten had with Rudolf Steiner in the autumn of 1918 is quoted in detail: "One year after the end of the First World War, at a time of deep need, Rudolf Steiner spoke to Jan Stuten about the problems of film. He described film, which was still in its early stages at the time, as a coming art form of great importance because it met an elementary need of people in a sophisticated way: the hunger for the world of images. But Rudolf Steiner described film as unartistic because it was "unmusical". One understands him better if one contrasts a different formulation by Rudolf Steiner: Music is "what one does not hear", that is, the space, the interval, the spiritual. The film has no interval! Where the interval lives in music, with it (film) there is nothing." 14

Rudolf Steiner then told Stuten that it was “an incredibly important concern in human education” to contrast the “powerfully emerging” new medium with something that uses similar means, but “is creatively designed, not provided by a technical apparatus detached from man. So a type of light-play-art to music or language of moving shapes and colors. But guided by people (see Chapter III, p. 61). Rudolf Steiner encouraged Stuten to try something like this, and Stuten asked him for a specific theme. Then he got the theme: *Fear!*

The essentially spiritual, which has a fearful effect from beyond the threshold of consciousness - as Stuten reported from the conversations with Rudolf Steiner - must be made visible, brought into view and can thereby be conquered. Ahriman will be defeated if you look him in the eye. However, if this confrontation happens too brutally, then at best the person cannot endure it, and he then flees from it. - What a leitmotif for a demonology and demonography of modern art, which seeks and finds so much of its content beyond the threshold and unchecked or even cynically lets loose on people! - Not fear and flight, but the exact opposite, modern man must muster courage for knowledge if he wants to survive in the world. The attitude of the courage to know will help him to develop the inner powers to be able to jump over the abyss of evil, the nothingness, at the right moment. The new art that is required should help to exercise these powers and can thus have an educational and therapeutic effect if necessary. The artistic technique leading to this effect must be sought. Rudolf Steiner drew attention to the possibility of learning from the ancient spiritual art of shadow play without, warming it up in a conservative way; the moment in the history of consciousness has also come when one can gain a new understanding of the means of a new marionette art and a new relationship to the management of its characters. Stuten then drew fifteen sketches with chalk on packing paper, which were supposed to be something like a score for a new colored play of light. The stage sets inspired by the sketches should be moved and transformed with music in a manner not specified in detail.”¹⁶

Rudolf Kutzli, without whose commendable, committed research the conceptual connections, indeed the project of the new art of cinematography itself would have remained undiscovered, had come across Jan Stuten when he gave a lecture on Walt Disney's first cartoon “Fantasia” at an educational conference. That was in July 1947, a year before Jan Stuten's surprising death. Kutzli, who had dealt with the subject of film phenomenologically and critically, was fascinated by Disney's “Fantasia” from 1942 for a special reason. To his surprise, he discovered certain parallels to eurhythmics and asked about the origin of this inspiration - quite rightly, as he was soon to find out: “Well, the film really had to be extremely interesting, as he gave himself the task of adding audible music to bring a visible event to harmony. How Disney would tackle this problem would be very exciting. At first you saw a big orchestra, the musicians came in, instruments were tuned. And now it went beyond photography: when the cello sounded the instrument glowed in warm red, flute sounds showed up as bright yellow rays. And now the great magician came, very postured, full of suggestion: Leopold Stokowski - we know of him that he dealt intensively with the problems of electronic, synthetic music; he wrote with fascination, about calculating all the electrical vibrations that produce a single aria from 'Magic Flute'; he saw possibilities in the electronic production of music, to the reproduction of which the human medium of the orchestral musician stood as an obstacle; he saw in it the triumph of pure music, and now under his leadership the

orchestra played the toccata and fugue in D minor by Bach. The playing musicians transformed themselves in a mysterious way, the external gradually disappeared and became a moving game of shapes and colors. A magically beautiful, eerie dancing of colored shadows, of changing shapes, visible music, visible singing! And the really shocking thing about the whole event was this: here not only was something external shown and through which the musical experience inside a person could be removed from the listener, but – holding your breath- this imaginative-inspirational form and color world was in a certain way correct, unfolded according to circumstances that were known from eurythmy, was a kind of simulated synthetic eurythmy performed with extreme perfection! Where did Disney get the ideas, knowledge, and insights? Who had prompted him? "

At the end of the film, Mussorgsky's "A Night on the Bald Mountain" and Schubert's "Ave Maria" are transposed into image forms. First you see a dance of ghosts, demons and witches, which finally culminates in a Satan's mass: "The happening, parallel to the music, turned into a kind of Walpurgis Night, everything streamed to a mountain on which the giant Evil himself directed everything. Dwarfish little people were crushed in his claws, the close-up grew into a hellish paroxysm, causing paralyzing angst and fear - then church bells rang out, under whose sounds Evil slowly solidified to rock, and under the sounds of the Ave Maria von Schubert a procession of light carriers drew through a Gothic church gate into an Elysian-paradisiac landscape of peace and joy!

Thus, a film that - albeit often with unbearable distortion - offered images that moved one deeply. . . , music made visible, technically generated imaginations, projections of inner soul experiences and finally: a highly contemporary human problem, the problem of angst and fear. A bull's eye shot in an experience that all people today. . . More moved than ever, fear of poverty, fear of responsibility, fear of freedom, fear of death. . .

Where did Walt Disney get this from? Overcoming and transforming the fear that afflicts people into relaxed joy, catharsis? "18

The answer to Kutzli's legitimate questions is just as astonishing as it is striking. Walt Disney and his American team had seen the guest performance of the Goetheanum stage in Dornach at the Paris World Exhibition in 1938 – partly in the stage set and with Jan Stuten's music to Goethe's "Faust". This performance attracted international attention and was awarded the Goethe plaque.

The Americans were particularly interested in eurythmy and sought a conversation with Jan Stuten about this new art of movement, which was called "visible song" and "visible language". Stuten, who had learned about the most modern projection and lighting techniques at the world exhibition in order to pursue Rudolf Steiner's commission, showed the Americans his fifteen sketches for Rudolf Steiner's new art of cinematography: the "Metamorphoses of Fear". The film people around Disney studied it with great interest. Kutzli sums it up: "A short time later, Fantasia appeared with the Bach fugue, the pictures of which were certainly inspired by Stuten's sketches, indeed, some of them were almost copied;

‘Fantasia’ with the fear motif that Rudolf Steiner had given Stuten twenty years earlier, and in a version that made this film the perfect antagonist of what Rudolf Steiner's intentions were and are! ”19

The irony of this incident: What was conceived as an alternative to the cinematic illusion and suggestion is taken up by the producers of the new medium, the “dream factory” Hollywood, converted into their own ideas and welcomed to worldwide success, while the origin, Rudolf Steiner's concept and Jan Stuten's designs, has been forgotten for a long time and is still waiting for the valid form of a scenic realization. *

[* The question of the implementation of the concept remains open. Kutzli pleads for the colored shadow play, i.e. for the smaller form, while our presentations aim toward the great scenic solution of an light-play-art, as it could be designed today with the means of modern lighting art (cf. Chapters III and IV, pp. 61 ff. And 87 ff.). Rudolf Steiner certainly thought, as his conceptual ideas suggest, of a contribution to the contemporary mystery stage. 20]

(p. 20)