

# *Meine Verantwortung gegenüber Zuschauenden in der Musikeurythmie*

Kate Reese Hurd

Veröffentlicht im Rundbrief der Sektion für Redende und Musizierende Künste, Nr. 81, Michaeli 2024. (Deutsche Übersetzung durch die Autorin, überarbeitet von Margot M. Saar; nochmals überarbeitet von der Autorin, October 2024.) [www.eurythmyfoundationmatters.website](http://www.eurythmyfoundationmatters.website)

## **Überprüfung der frühen Aufzeichnungen: Was zeigen sie?**

### **Wie erleben Zuschauenden unseren aktuellen Winkelgebärden- ausdruck?**

#### **Transformation unserer Eurythmiepraxis:**

##### **Ein klarer Ausdruck tonaler Erfahrung, wie er 1915 von Rudolf Steiner vorgestellt wurde**

Seit 2012 feiern wir das 100jährige Bestehen der Eurythmie – eine wunderbare Gelegenheit, auf die Entwicklung dieser Kunst zurückzublicken und sie zu würdigen. Wie sieht es mit ihren Wurzeln aus? Besonders hervorzuheben sind einige Leserbriefe im Sektionsrundbrief, in denen Kolleg:innen diese Fragen eindringlich aufgreifen.<sup>1</sup> Ich bin zutiefst dankbar, dass diese Themen dort offen angesprochen werden. Ende 2012 begann ich selbst, meine eigene eurythmische Arbeit ernsthaft zu erneuern.

In der Musikeurythmie ist es entscheidend, dass wir die Frage „Warum hat sich die Praxis auf diese Weise entwickelt?“ beantworten. Aus den Aufzeichnungen über den Ursprung der Winkelgebärden geht klar hervor, dass sie Ausdruck der tonalen Skala und ihrer sieben Verhältnisstufen sind. Es wurden Aufzeichnungen aus erster Hand vom 23. und 26. August 1915 veröffentlicht, die zeigen, dass Marie Steiner notierte, was Dr. Rudolf Steiner über das Wesen dieser Sequenz sagte: „Das Verhältnis der Sekunde zur Prim, der Terz zur Prim, der Quart usw.“ – jedes Skalenmitglied ist wirklich ein Verhältnis zur Prim. Erna van Deventer (née Wolfram) notierte, dass diese Verhältnisse sowohl für Dur- als auch die Moll-Tonarten gelten.<sup>2</sup> Für mich als Musikerin ist das vollkommen einleuchtend.

Ich habe meine erneuerte Arbeit und Forschung im Bereich der Musikeurythmie veröffentlicht: In meinem Artikel „The Agrippa von Nettesheim Positions: Rudolf Steiner told Lory to Jump!“ (Die Agrippa-von-Nettesheim-Positionen: Rudolf Steiner forderte Lory auf zu springen)<sup>3</sup> geht es um die Verwandtschaft der Agrippa-Positionen mit der Dynamik der unteren und oberen Tetrachorde der tonalen Skala; in „The Singing and Jumping Exercises: Real Sound Experiences Lead to Real Gestures“ (die Sing- und Sprungübungen – echte Lauterlebnisse führen zu echten Gebärden),<sup>4</sup> stelle ich Übungen vor, die mit einer Kollegin oder einem Kollegen zusammen gemacht werden können, um direkte Erfahrungen mit der tonalen Skala und den Verhältnissen zwischen ihren Mitgliedern anzuregen. Wir

können so „aus dem Inneren“ heraus beweisen, dass die Winkelgebärden als Ausdruck der tonalen Skala seelisch-geistige Tatsachen sind, die aus dem formativen Skalengebilde selbst entstehen. Wir können bestätigen, dass Rudolf Steiner sich mit Sicherheit keine Zeichensprache für die tonale Skala ausgedacht hatte!

## **Überprüfung der frühen Aufzeichnungen: Was zeigen sie?**

Warum also gaben die frühen Eurythmistinnen diese Art von Ausdruck der tonalen Skala auf? Sie begannen, diese tonalen Gebärden auf bestimmte Tonhöhen festzulegen. Dies war eine enorme und schockierende Veränderung, die wir verstehen müssen! Ich frage mich, warum die Eurythmistinnen das taten, weil mir die unbedingte Notwendigkeit dieser tonalen Ausdrucksweisen bei meiner ersten Begegnung mit den Tonwinkeln klar wurde.<sup>5</sup> Aus den Aufzeichnungen erkenne ich, dass diese im Übersinnlichen begründete Notwendigkeit tonalen Ausdrucks auch Rudolf Steiner deutlich vor Augen stand. Zusammenfassend hat dieser Ausdruck nichts mit benannten Tonhöhen und materialistischen Maßen von Ganz- und Halbtonschritten zu tun: Er ist Ausdruck der Prim, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und wiederum der Prim (Oktave) der tonalen Skala. Dies machte Rudolf Steiner besonders deutlich, indem er das „Cis“ als „Prim-Beispiel“ für den Moll-Ausdruck der tonalen Skala verwendete, bei dem die Winkel alle gerade sind, unter den Schultern und etwas nach vorne hängend, als „polarischer Gegensatz“<sup>6</sup> zum Dur-Ausdruck. E. van Deventer hat sich notiert, was er über den Winkel- ausdruck in Moll gesagt hat: „Diese Formen gelten für alle Molltonarten. Sie drücken schmerzliches aus. Die Hände werden nach vorn gestreckt. Der Sprunge geschieht nach vorn. Alle Bewegungen nach innen = schmerzvoll. Die melod.[ische] Molltonart also weich empfinden, die harmonische hart wie Eiszapfen.“<sup>7</sup> Diese Ausdrucksweisen gelten für alle Moll-Tonarten, genau wie die Winkel oben für die Dur-Tonarten. „Sie sind nicht Notenwerte“,<sup>8</sup> sie stellen keine auf einem Instrument gespielten Noten dar.

Das war der Anfang. Gab es Gründe dafür, diese Gebärden stattdessen als Tonhöhen darzustellen? Ich beschreibe kurz die frühe Entwicklung, wie sie sich in *Eurythmie als sichtbarer Gesang* darstellt:<sup>9</sup> Eine Ellbogenbeuge wurde zum "Erhöhen" gemacht; dann rundeten die Dornacher Eurythmistinnen sie zum „Erniedrigen“ ab.<sup>10</sup> Diese Ausdrücke von nicht-Skalenmitgliedern, die in den Strom der Melodie eingehen, zwingt nicht dazu, die tonalen Winkel zur Darstellung von Noten in der Musik zu verwenden (siehe unten). Die 30-Grad-Winkel wurden geändert (nicht Rudolf Steiners Idee).<sup>11</sup> Da der grundlegende Ausdruck der Skalenverhältnisse erhalten bleibt und die Neuaufteilung für alle Tonarten gilt, ist durch diese Änderung kein Zwang zu einer Verschiebung gegeben.

Nach dem Kurs im August 1915 bezeichneten die Eurythmistinnen die Winkel mit Buchstaben.<sup>12</sup> Auch dies zwingt nicht zu einer Verschiebung: Bezeichnungen mit Buchstaben, wie sie in der Musiktheorie und auch von Rudolf Steiner verwendet werden,<sup>13</sup> verdeutlichen lediglich die Gesetze, die für alle Tonarten gelten. Daher heißt der engste Winkel „C“ („a“ in Moll), ist aber dennoch in jeder Tonart Ausdruck der Prim.<sup>14</sup> Hüpfen ersetzte das Öffnen der Beine im Sprung. Um Tief und Hoch widerzuspiegeln, konnte die Prim in Dur nach vorne statt nach oben ausgedrückt werden; und die Oktave in Moll konnte eher nach vorne (herunterhängend) als nach unten ausgedrückt werden. Für schnelle Notenfolgen könnten kleine Winkel an den Ellbogen oder Handgelenken gemacht werden (auch oberhalb der Oktave). Nichts macht es hier zwingend notwendig, die tonalen Winkel zur Darstellung bestimmter Noten zu verwenden.

Elena Zuccoli schrieb, dass in der frühen Praxis der kleinste Winkel immer die Prim sichtbar machte,<sup>15</sup> und es war zu spüren, wie sich die Melodie im Verhältnis zur Prim (zum Grundton/zur Oktave) öffnete und schloss.<sup>16</sup> (Ich empfinde diese Bewegung als eine Art Atmung.) Dann, „weil die Tonika [Prim] durch die vertikale Bewegung in jeder Tonart ausgedrückt wurde, ergaben sich gewisse Schwierigkeiten hinsichtlich der Modulation im Verlauf eines Musikstücks.“<sup>17</sup> Bei der Modulation treten nicht zur Skala gehörende Töne in die Musik ein; gebeugte Winkel bringen diese tonalen Erlebnisse zum Ausdruck. Zum Beispiel: Um auf die Tonart der Quarte (Subdominante, IV) zu modulieren, ersetzt ein nicht-Skalenmitglied die bestehende und erwartete Septime. Das Verhältnis dieser Septime zur Prim ist unterbrochen und der Septimenwinkel wird gebeugt. Dieser neue Ton dient als die neue Quarte. Wenn die neue Tonart festgelegt ist, können die normalen Winkel von der Prim bis zur Oktave sie ausdrücken. Daher macht auch die Modulation keine Zuordnung der Tonwinkel zu bestimmten benannten Tonhöhen zwingend notwendig.

Es bleibt unklar, warum diese Veränderung vorgenommen wurde und warum Rudolf Steiner sich nicht direkt damit auseinandersetzte. Drei Dinge könnten dabei eine Rolle gespielt haben.<sup>18</sup> Das erste ist ein Hinweis von Reinhard Wedemeier: „Als ich sie fragte, wie absolute Töne entstanden seien, antwortete Elena Zuccoli: ‚Weil man zu faul war.‘“<sup>19</sup> Ich würde sagen, es handelt sich nicht so sehr um Faulheit, als um Mangel an musikalischen Kenntnissen: Sie wussten nicht, wie sie die tonale Skala mit echter Tiefe in der Gefühlswahrnehmung erleben sollten. Daher fehlte ihnen die Fähigkeit, tonale Ereignisse lebendig zu erfassen und zum Ausdruck zu bringen, besonders bei den erstaunlichen Modulationsprozessen. Bei vielen Stücken, die die Eurythmistinnen selbst auswählten, bestand die einzige Möglichkeit darin, den hörbaren Noten so zu folgen, wie sie aufgeschrieben waren. Einige sind musikalisch extrem kompliziert – also nichts für Anfänger! Zweitens habe ich

das Gefühl, dass sich Rudolf Steiner selbst vielleicht noch nicht darüber im Klaren war, wie er den Eurythmistinnen mit diesem Mangel an Wissen helfen konnte: Wie er 1912 sagte, erfordert die Geburt der Eurythmie „die Weisheit der ganzen Welt.“<sup>20</sup> Wir sehen, dass seine Vorträge über Musik und Eurythmie aus den Jahren 1923 und 1924 darauf abzielen, diese tonalen Erlebnisse zu erwecken und es uns zu ermöglichen, die notierten Tonhöhen zu überwinden und zu verwerfen und in die reine Musik einzutreten.<sup>21</sup> Drittens respektierte Dr. Steiner stets die künstlerische Freiheit der Eurythmistinnen.<sup>22</sup>

Die Winkelgebärden, die die tonale Skala ausdrücken, waren Teil des Apollinischen Kurses von 1915. Am 8. März 1923 führte Rudolf Steiner in Stuttgart den dionysischen Ausdruck der gleichen tonalen Erlebnisse als Bewegungen im Raum ein: die Intervall-Formen von der Prim bis zur Septime. Er bezeichnete diese Intervalle auch als „Stufen.“<sup>23</sup> Und im siebten Vortrag von *Eurythmie als sichtbarer Gesang* führte er die Knochensequenz-Gebärden für diese tonalen Erlebnisse ein, wiederum als völlig menschlich-dionysische Ausdrucksweisen. Nirgendwo macht er diesen Ausdruck hier an Tonhöhen fest.

Wenn wir ein starkes Empfinden für die Skala und ihre Intervall-Stufen hätten, so würden wir es meiner Meinung nach als zutiefst störend empfinden, Gebärden zu machen, die zu den gerade in der Musik wirkenden, die Melodie leitenden und regelnden und so Harmonien hervorbringenden Erfahrungen im Widerspruch stünden. Würden wir die Skalenverhältnisse wirklich erleben, so würden wir spüren, wie unharmonisch es ist, den Prim-Winkel auszuführen, wenn das Prim-Erleben für uns in der Musik in diesem Moment nicht vorhanden ist. Wir könnten es nicht tun!

### **Wie erleben Zuschauenden unseren aktuellen Winkelgestenausdruck?**

Was passiert für Zuschauende, wenn diese tonalen Gebärden als Tonhöhen dargestellt werden, so dass der engste Winkel immer „C“ und der weiteste Winkel ohne Sprung immer „F“ darstellen muss, usw.? Sensibel Wahrnehmung kann uns bewusst machen, dass es das Publikum tatsächlich musikalisch verwirrt, wenn in der Eurythmie die eigentliche Prim einer Melodie anders als in der engsten Winkelform dargestellt wird. Lory Maier-Smits fragte Rudolf Steiner, ob sie den Vokal „I“ mit nach links und rechts ausgestreckten Armen machen dürfe. Er antwortete, dass die von ihr dargestellte sichtbare Form wichtig sei und berücksichtigt werden müsse: Wird das „I“ nach links und rechts ausgestreckt gezeigt, so sieht das Publikum eine Kreuzform: „E“ anstatt „I“. Er riet ihr, diese Gebärde für „I“ zu vermeiden.<sup>24</sup>

Besteht die gleiche Gefahr für die Zuschauenden mit den sichtbaren Formen, die wir in der Musikeurythmie darstellen? Auf jeden Fall! Als Zuschauerin leide ich beim Besuch von Aufführungen sehr darunter. Wenn zum Beispiel

die eigentliche Prim einer Melodie mit horizontalem Winkel ohne Sprung dargestellt wird (weil sie in der Partitur „F“ ist und der Quart-Winkel ausschließlich dem „F“ zugeordnet wurde), sehe ich die weite Quart-Form, nicht den kleinsten Winkel, die Prim-Form. Auch hilft es nicht, wenn Eurythmist:innen versuchen, ein echtes Prim-Erleben in die Knochen bzw. hinter oder um diesen als „F“ dargestellten horizontalen Quart-Winkel zu legen (d.h. sie versuchen zwei divergierende tonalen Ausdrücke gleichzeitig): Die sichtbare Form dominiert. Nehmen Zuschauende die Prim in der Musik sensibel wahr, so werden sie den Konflikt zwischen der sichtbaren Quart-Form und ihrem tatsächlichen Prim-Erleben nicht lösen können. Sie verstehen nicht, warum ihnen der Quart-Winkel gezeigt wird, wenn in diesem Moment kein Quart-Erleben in der Musik vorhanden ist. Die Verwirrung wird noch dadurch verstärkt, dass in der Eurythmie heute so wenig gesprungen wird: Handelt es sich bei dieser sichtbaren Form um ein „G“/Quinte oder ein „F“/Quarte? Man hört auch, dass zu den Winkelformen ohne Sprung nun ein Sprung hinzugefügt werden darf! Demnach kann der Quart-Winkel als „F“ mit einem Sprung dargestellt werden, wenn die Quinte, Sexte oder Septime in der Musik vorkommen – doch welche davon ist gemeint?<sup>25</sup> Und da das Springen oder Nichtspringen tatsächlich inhärenter Teil jeder tonalen Winkelform ist, verschwindet doch diese Quart-Form bei einem hinzugefügten Sprung, oder? Als Zuschauerin fühle ich mich durch solche Disharmonien immer desorientiert und kann mich musikalisch nicht zurechtfinden! Die Bedürfnisse des Publikums müssen, wie Rudolf Steiner sagte, berücksichtigt werden. Bei diesem Umgang mit den Winkeln werden weder die Zuschauenden noch ihre Bedürfnisse berücksichtigt.

In Wirklichkeit offenbart die Art, wie die Winkel ausgedrückt werden, immer die sieben Skalenverhältnisse. Diese unterschiedlichen Verhältnisse sind das „Absolute“ in der tonalen Musik. Eine einzelne Tonhöhe hat keine spezifische tonale Relevanz. Im Mittelalter dienten die Bezeichnungen von Tonhöhen noch nicht wie heute der tonalen Musik.<sup>26</sup> In der Musik heute können dieselben Noten in der Partitur Dur oder Moll sein – zum Beispiel verwenden F-Dur und d-Moll dieselben Tonhöhen. Nur aufgrund der formativen Skalengebilde der Beziehungen wissen wir, welche es ist! Die *Skalenmitglieder* „sagen“, welche Tonhöhe als Prim dienen muss. Daher kann das „C“ nicht die einzige Prim sein, und es ist sinnlos, den tonalen Winkeln 'absolute' Tonhöhen zuzuordnen. Stattdessen muss ich absolute *Tonalität* erleben. Dabei habe ich herausgefunden, dass diese tonalen Skalenstufen als eigenständige „Töne“ erlebt/empfunden/wahrgenommen werden können, nicht abhängig von oder gebunden an bestimmte Tonhöhen. Wenn man andererseits die Vorstellung vertritt, dass man mit jeder tonalen Winkelgebärde das „Wesen“ einer bestimmten bezeichneten Tonhöhe ausdrückt, so muss ich

dazu sagen, dass ich dieses „Wesen“ noch nie erlebt habe. Einer meiner wichtigsten Leitsätze ist, dass ich möglichst keine Gebärden für Laute (oder andere Phänomene) mache, die ich kaum oder gar nicht unmittelbar erlebe. Ich lüge, wenn ich Gebärden ausführe, die für mich unwahr sind; und das ist äußerst ungesund. Es besteht ein enormer Unterschied zwischen dem Erleben einer erlernten Gebärde, von der wir denken, dass sie zu einem bestimmten Phänomen gehört, und dem Erleben des Phänomens selbst. Ich weise nochmals darauf hin, dass die Winkelgebärden nur tonale Verhältnisse innerhalb der Skala ausdrücken. Das ist ihr Ursprung, nicht das System der Notenbezeichnungen, der Notation, und der Tastaturen, Griffbretter und Hebel an Instrumenten, die allesamt den materiellen Notwendigkeiten hörbaren Musizierens dienen.

### **Transformation unserer Eurythmiepraxis:**

#### **Ein klarer Ausdruck tonaler Erfahrung, wie er 1915 von Rudolf Steiner vorgestellt wurde**

Im Jahr 1924 brachte Rudolf Steiner im ersten Vortrag von „Eurythmie als sichtbarer Gesang“ seine Sorge über genau das – die Notwendigkeit unmittelbaren Erlebens – zum Ausdruck. Er betonte etwas, auf das ich in diesem Zeitraum der Hundertjahrfeier reagiere. Ich bemühe mich, seinem Aufruf zu folgen und wirklich zu tun, was er gesagt hat: „Da ist aber vor allen Dingen notwendig, dass über das bloße Gebärden-Machen und Bewegung-Erzeugen in der Eurythmie hinausgegangen werde, dass tatsächlich innerhalb des Eurythmischen – auch in der Lauteurythmie – der wirkliche Laut empfunden werde.“ Und wenn ich dieser Aussage entspreche und das tue, so kann ich auch sicher sein, dass ich keine Verwirrung in meinem Publikum stifte.

Das Singen des Anfangs von Bachs Arioso für Solo-Oboe und der Sinfonia kann helfen, den Unterschied deutlich zu machen (siehe mehr zu diesem Arioso, BWV 156, in *Singing and Jumping*, Teil III, „Fixed Do and Movable Do in Our Eurythmy: Does It Matter?“<sup>27</sup>):



Um die tonale Bewegung eines Stücks innerhalb des formativen Skalengebildes zu verfolgen, ist der beste Ausgangspunkt, wie ich festgestellt habe, das Singen der Skalenstufen in den Melodielinien (auch des Basses) mit Hilfe von Zahlen. Um dies voll und ganz zu erleben, ist es wesentlich, dies tatsächlich mehrmals in Gesang und Gebärde zu tun. Die Fülle des Erlebens und der Gebärden der tonalen Skalenstufen erschließt sich uns erst, wenn wir ein Stück wirklich durch sie erfassen. Hinweis: Für die tonalen Gebärden im Stehen (wie am Anfang, im Jahr 1915)

drücke ich Prim, Sekunde und Terz nach vorne aus; Sprung für Quinte, Sexte, Septime; kleiner Sprung mit dem Gefühl, die Oktave nach hinten oben zu erreichen,<sup>28</sup> und hohe Winkel der Handgelenke für hohe Skalenstufen über der Oktave. Dies ist die Reihenfolge der Skalenstufen in der Arioso-Melodie:

3 4 5 6 2 3 4 5 | 1 8 6 4 2 7 5 4 3 4 | 3 2 1

Bei diesem Motiv, das mit der Terz beginnt, sich mit der Sekunde wiederholt und mit der Prim abschließt, fühle ich mich friedvoll, befreit.

Wenn ich aber die Zahlen so singe, dass sie den Tonhöhen entsprechen – wobei „C“ die einzige Prim ist – dann ist die Reihenfolge völlig anders. Ich muss das „B“ als den niedrigeren Nachbarn der Sieben betrachten und um dies zu singen, werde ich den Vokal abdunkeln: „Sehb'n“. Ich notiere das als „<7.“ (Eine Tabelle finden Sie in *Singing and Jumping*, Teil III<sup>29</sup>). Hinweis: Bei den Gebärden für 5., 6. und <7., ist das Springen naturgemäß und obligatorisch. Ich singe:

6 <7 8 2 5 6 <7 8 | 4 4 2 <7 5 3 1 | <7 6 <7 | 6 5 4

Wenn ich der Melodie auf diese Weise an die Noten gebunden Ausdruck verleihe, stelle ich fest, dass ich nicht mehr mein Erleben dieses über die Terz, Sekunde und Prim absteigenden Motivs zum Ausdruck bringe, also ein von mir empfundenes tonales Ereignis. Ich habe es im oberen Tetrachord verwickelt und dadurch Unordnung geschaffen. Die tonale Form der Melodie und ihr Atmen-Bewegung innerhalb des formgebenden Skalengebildes sind nun blockiert. Wenn ich die Melodie singe und die Gebärden auf diese Weise ausführe, fühle ich mich innerlich äußerst unwohl. Als Musikerin habe ich daran gearbeitet, die physischen, hörbaren und geschriebenen Noten verschwinden zu lassen, um die Musik zum Leben zu erwecken. Aber hier bin ich ständig dabei, sie zu identifizieren; ich bin auf sie fixiert.

Es wird oft angenommen, dass wir eine Fülle zum Ausdruck bringen, wenn wir die Noten jeder geschriebenen Tonart im Quintenzirkel, der zu „C“ gehört, als Winkel darstellen. Also lernen wir, sie auf diese Weise auszuführen.<sup>30</sup> Man geht davon aus, dass jede Note, jetzt als Winkel, eine Rolle in verschiedenen Tonarten übernimmt. In diesem Arioso zum Beispiel, das in F-Dur notiert ist (obwohl Barockinstrumente es als Fes-Dur/E-Dur klingen lassen), wird dadurch, dass das „B“ die Rolle der Quarte einnimmt, die Quarte nicht als tonale Tatsache, als Erlebnis, gezeigt. Es wird durch den Wunsch zu zeigen, dass das „B“ diese Rolle übernimmt, verdrängt. Daher wird anstelle des Quart-Winkels der enge, gebeugte Sprungwinkel gezeigt. Das „B“ übernimmt die Rolle der Quinte in Es-Dur, die Rolle der Terz in g-Moll und so weiter.

Aber warum interessiert mich das „B“ beim Arioso? Um den Skalenverhältnissen der Melodie innerhalb des

gewünschten Tonumfangs der physischen Oboe treu zu bleiben, müssen Oboist:innen natürlich in der Lage sein, die korrekten, hörbaren, materiell gemessenen Töne zu spielen.<sup>31</sup> Aber die Arioso-Melodie moduliert nicht für dieses „B“ in einem Schritt vom „C“ zur Subdominante (IV). Daher spüre ich zu Beginn des Stücks keine direkte Verbindung zur Tonart „C“ als Tonika (I). Stattdessen bestimmen die direkt empfundene Tonika und der Quintenzirkel des Arioso selbst das Stück. Das bloße Hören eines „B“ löst bei mir nicht diese enge, gebeugte, springende Gebärde aus. Daher sehe ich diese Note in dem Stück als abstrakt – als technisch-materielle, notationsbedingte Notwendigkeit.

Damit sich ein solcher Winkel dennoch nicht abstrakt anfühlt, habe ich mir früher vorgestellt, dass ich etwas mit meinen Fingerspitzen berühre – das wurde uns beigebracht, um sicherzustellen, dass sich die Gebärde echt anfühlt. Aber nach hundert Jahren Eurythmie frage ich mich jetzt: Will das Publikum, dass ich etwas vortäusche? Nein! Als Eurythmistin ist es meine Verantwortung, erlebte Wahrheit zu vermitteln. In der tonalen Musik muss dies eine eindeutige tonale Wahrheit sein. Das heißt, dass ich das formgebende Atmen der Skalenstufen in jeder Melodie und auch die melodischen Intervalle zwischen den Stufen wahrheitsgemäß zum Ausdruck bringen muss. Wenn ich das tue, braucht es keine große Vorstellungskraft, denn das lebendige tonale Erleben wird selbst dazu führen, dass ich die Arme auf bestimmte Weise hebe!

Ich möchte all denen danken, die sich mit mir diesem lange vernachlässigten Impuls ernsthaft widmen wollen. Bei Fragen finden Sie meine Kontaktdaten unter EANA.org. Ein Tutorial zu diesem rein tonalen Impuls kann von mir angefordert werden.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> *Sektionsrundbrief*, RB, Nr. 76, R. Wedemeier; Nr. 77, K. Rennert. Siehe auch den Artikel von F. Lindenmaier in Nr. 64.

<sup>2</sup> *Eurythmie als sichtbarer Gesang*, ESG, GA 278, 2015/16, S. 173.

<sup>3</sup> „The Agrippa von Nettesheim Positions: Rudolf Steiner told Lory to Jump!“ *Eurythmy Association of North America Newsletter*, Frühjahr 2020.

<sup>4</sup> „The Singing and Jumping Exercises: Real Sound Experiences Lead to Real Gestures“, veröffentlicht als Teil IV von *Singing and Jumping Opens the Way to a Vital Music Eurythmy Foundation (Singen und Springen öffnet den Weg zu einer lebenswichtigen Musik-Eurythmie-Grundlage)*. Siehe EANA.org, künstlerische Kategorie.

<sup>5</sup> Siehe meinen Bericht in Teil I von *Singing and Jumping*.

<sup>6</sup> Siehe ESG, S. 183.

<sup>7</sup> Siehe ESG, S. 185.

<sup>8</sup> ESG, S. 173.

<sup>9</sup> Siehe *ESG*, p. 170ff.

<sup>10</sup> H. Hollenbach, *ESG*, S. 314.

<sup>11</sup> *ESG*, S. 313.

<sup>12</sup> T. Kisseleff, *ESG*, S. 309. Die Winkel können nicht als festes Do ausgeführt werden. Siehe meinen Artikel

<sup>13</sup> *ESG*, Vortrag 4, Mitte: Sein Gebrauch war „wie gewöhnlich.“ Felix Lindenmaier bestätigte dies ausführlich: „Rudolf Steiner und die Musiktheorie seiner Zeit“ in *ESG*.

<sup>14</sup> Hinweis: T. Kisseleffs *Eurythmie Tagebuch*-Skizzen für Moll gelten nur, wenn der engste Winkel immer die Prim ist, nicht eine benannte Tonhöhe. *ESG*, S. 306. (Siehe meinen Artikel, *RB* 78, S. 67-8.)

<sup>15</sup> E. Zuccoli, *Aus der Toneurythmie-Arbeit an der ersten Eurythmie-Schule in Stuttgart 1922–24*, *TA*, S. 13, 19.

<sup>16</sup> Hinweis: T. Kisseleffs Zeichnungen im *Eurythmie Tagebuch* für Moll funktionieren nur, wenn der engste Winkel immer die Prim ist. Dies ist ein beweglicher Ausdruck. Siehe *ESG*, S. 306. Tatsächlich können die Winkel nicht als festes Do ausgeführt werden. Wenn wir versuchen, die Winkel, die sie gezeigt hat, an bestimmte Noten zu binden – wie es unsere Gewohnheit ist – wird der Ausdruck für uns zu einem Chaos, das nicht behoben werden kann. Siehe meinen Artikel, „The Earliest Records Show the Angle-Gestures as Movable Do“, *EANA*, spring 2022 (und auf Deutsch viel kürzer, „Die Winkelgesten von 1915 sind bewegliches ‚Do‘“, *Sektionsrundbrief*, Nr. 78, Östern 2023).

<sup>17</sup> E. Zuccoli, *Aus der Toneurythmie-Arbeit an der ersten Eurythmie-Schule in Stuttgart 1922–24*, *TA*, S. 13, 19.

<sup>18</sup> Es ist auch sehr wahrscheinlich, dass wichtige frühe Eurythmistinnen eine Ausbildung in das festen Do in ihrer musikalischen Praxis hatten oder wenig oder keine Erfahrung mit dem Singen von Melodien mit beweglichem Do-Solfège hatten. Wenn das der Fall war, haben sie vielleicht leicht erwartet und beharrlich angenommen, dass eurythmischer Ausdruck ein festes Do sein muss. Der bewegliche Do-Ausdruck fördert ein tiefes Bewusstsein und Erleben von Skalenbeziehungen in jedem Moment der Musik. Die Praxis des festen Do erreicht dies nicht, weil es nur Notennamen angibt (aufsteigend, C Cis D Dis...; absteigend, D Des C Ces...). Siehe Teil I von *Singing and Jumping* (beginnen Sie mit dem Abschnitt „Basics“). Der Rest von Teil III dieses Berichts (nicht abgeschlossen) enthält viel ausführlichere Diskussionen der frühen Aufzeichnungen und der Entwicklungen seitdem.

<sup>19</sup> „Die Urkatastrophe in der Toneurythmie.“ *RB* Nr. 76, Östern 2022, S. 81-82.

<sup>20</sup> Magdalene Sieglöcher, *Lory Maier-Smits, Die erste Eurythmistin und die Anfänge der Eurythmie*, Kap. 2; Verlag am Goetheanum, 1993.

<sup>21</sup> Siehe Rudolf Steiners Nachrichtenblatt, 2. März 1924: „[D]as Bedürfnis entsteht, alles Unmusikalische in der Musik abzustoßen und nur ‚reine Musik‘ in das Reich des Sichtbaren hinüberzutragen.“ *ESG*, S. 293-94.

<sup>22</sup> E. Zuccoli, *TA*, Anfang.

<sup>23</sup> Siehe 5/8 im Vortrag „Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen“, *WMT*, GA 283. Hinweis: Meine Arbeit an *Singing and Jumping*, Teil IV, hat ergeben, dass die Stufen-Intervalle (strukturell) und die melodischen Intervalle (dazwischen) das gleiche Intervall-Erlebnis sind. Hinweis: In der Musik bedeuten die Wörter Skalenstufen und Skalengrade dasselbe.

<sup>24</sup> *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*, GA 277, S. 214, Hinweis 60.

<sup>25</sup> Siehe *WMT*, 8. März 1924. Der starke und direkte Ausdruck der Quinte, Sexte und Septime ist von größter Bedeutung für die ganze Menschheit in unserer Zeit. Das ist völlig verloren gegangen.

<sup>26</sup> Siehe *Singing and Jumping*, Teil 1, „Basics.“ *EANA*.org. Wenn man bestimmte Tonhöhen wirklich zeigen will, darf der Ausdruck meiner Überzeugung nach nicht von den sieben tonalen Verhältnissgebärden abgeleitet werden.

<sup>27</sup> „Festes Do“ und bewegliches Do in unserer Eurythmie: Ist das wichtig?“ *EANA*.org.

<sup>28</sup> Elena Zuccoli schrieb: „Bei der Dur-Oktave wurde ein Sprung nach hinten gemacht mit der Empfindung, dass sie auf einer höheren Stufe steht.“ *TA*, S. 13.

<sup>29</sup> Eine vollständige Tabelle und Anweisungen finden Sie im oben erwähnten Teil III. Für die Tonleiter in Moll drücken die Zahlen 1 bis 8 die natürliche Moll-Tonleiter aus und dann werden Änderungen für die harmonische und melodische Moll vorgenommen. Im Allgemeinen werden die Vokale für die nächsthöheren Nachbarn heller gemacht – zu „ie“, und für die nächstniedrigeren Nachbarn dunkler – zu „eh“, wie in „zehn“; y wird ausgesprochen wie „ei“ und è ist kurz, wie in „Nett“:

ween	tee	thry	feer	feev	seex	seev'n	eet
<b>one</b>	<b>two</b>	<b>three</b>	<b>four</b>	<b>five</b>	<b>six</b>	<b>sev'n</b>	<b>eight</b>
wayn	tay	thray	fayr	fayv	sayx	sayv'n	èt

<sup>30</sup> Die Skala selbst wird in der Eurythmie nicht mehr als Einzelphänomen verstanden, sondern in eine Vielheit von Skalen unterteilt. Das geht soweit, dass in der vor kurzem erschienenen englischen Ausgabe (Anastasi 2013, 2019) von *Eurythmy as Visible Singing (Eurythmie als sichtbarer Gesang)* Rudolf Steiners deutlicher Verweis auf die einzelne Skala im ersten Vortrag rückwirkend durch den Plural „scales“ ersetzt wurde. Was bei diesen Vorträgen auffällt, ist, dass R. Steiner in Bezug auf die Skala nie den Plural verwendete. Die einzelne Skala hat zwei Modi: Dur und Moll.

<sup>31</sup> Was wäre, wenn anstelle eines Oboisten ein Klarinetist als moderner Solist zur Verfügung stünde? Da die Klarinette immer einen Ganzton tiefer klingt als notiert, müsste die Melodie für sie in „G“ statt in „F“ notiert werden. Somit würde dieses „B“ in der Arioso-Melodie dem Klarinetisten als „C“ erscheinen. Wirft diese Tatsache – zusammen mit der (bereits erwähnten) Tatsache, dass das Stück auf Barockinstrumenten gespielt im Vergleich zur modernen Instrumentenstimmung etwa einen Halbton tiefer klingt als notiert – nicht auch die Frage auf: Welche Winkelgeste sollte ein Eurythmist für diese Note machen, die von der Klarinette gespielt wird? Wie entscheiden wir für das festem Do-System, ob es „B“ sein soll, wie es klingt, oder „C“, wie es geschrieben wird? Was ist unsere Rechtfertigung für die feste Tonart, die wir für unseren Ausdruck dieser Arioso-Melodie wählen? Beim beweglichen Do gibt es hier kein Geheimnis, was die wahre Erfahrung ist: Unser Ausdruck wird der Quartenzwinkel für diese Note sein, denn es ist der vierte Skalenschritt im Skalen-Gebilde der Arioso-Melodie. Und diese Tatsache kann in unserer Erfahrung nichts Abstraktes sein, wenn wir erst einmal lebhaft in das Wesen der tonalen Musik-Gebildes eingedrungen sind.