

## Die Winkelgebärden: Eine Bestätigung der Eurythmie als sichtbarer Gesang

Bevis Stevens, CH-Dornach

Den Impuls, diesen Aufsatz zu schreiben, bekam ich von der interessanten Diskussion in den letzten Rundbriefen über die Tonwinkel<sup>1</sup>. Im folgenden Beitrag möchte ich einige Aspekte in der Hoffnung behandeln, daß ich zu einem tieferen Verständnis und zur Wertschätzung der Winkelgebärden beitragen kann.

### *Zwei Arten von Winkelgebärden*

Es gibt zwei Arten von Winkelgebärden. Erstens die 30° Winkelgebärden für die Intervallstufen der Tonleiter und zweitens diejenigen Winkel, die die Halbtöne und Töne einer Tonleiter berücksichtigen. Ich habe die ersteren immer als archetypisch betrachtet und werde sie deshalb archetypische Gebärden nennen. Als solche stehen sie hinter den letzteren, von denen ich meine, daß sie näher der physischen Natur der Töne stehen, die sie darstellen. Deshalb sind die letzteren auch den gleich temperierten Tönen<sup>2</sup> näher (aber nicht mit ihnen identisch<sup>3</sup>).

### *Die archetypischen Gebärden*

Die archetypischen Gebärden fühlt man in der gleichen Weise wie die Stellungen der Meditation „Ich denke die Rede“, d. h. hinter einem stehend. Beim Bilden der Gebärde schlüpfe oder trete ich in die Form, die ich vorher hinten gefühlt habe. Ich könnte auch sagen, ich bekleide mich mit der Form, indem ich in sie hinein trete.

Die archetypischen Gebärden werden weniger abstrakt, wenn man im Fühlen Unterschiede zwischen ihnen macht. Dies kann auf folgendem Weg getan werden, auf ähnliche Weise, wie es Alan Stott vorschlägt: Man kann sich in einem Kreis stehend vorstellen, der sich in der seitlichen Ebene befindet, in der die archetypischen Gebärden liegen. Man unterscheidet nun zwischen der Farbe, die man im Raum zwischen den Armen fühlt – z. B. gelb – und der Farbe, die man im Umfeld fühlt – z. B. blau. Bei der Prime ist das Gelb zwischen den Armen am schmalsten und das Blau der Peripherie am breitesten. Bei der Sekund wächst das Gelb zwischen den Armen, das Blau im Umfeld zwischen den Armen und den Beinen nimmt entsprechend ab. Es ist heutzutage wesentlich zu betonen, daß die Arme dabei von der Farbe bewegt und getragen werden. Die (in diesem Fall) gelbe Farbe wächst und bewegt die Arme dadurch. Mit der Quinte kehren die Farben um. Nun wird das Gelb zwischen Armen und Beinen gefühlt, während das Blau zwischen den Beinen und über den Armen gefühlt wird. In den folgenden Skalenstufen wächst das Gelb, bis es bei der Oktave das ganze Umfeld einnimmt.

Eine interessante Abwandlung, die sich ganz anders anfühlt, ist es, die Gestalt in der gleichen Farbe wie die des Raumes zwischen den Armen zu fühlen. Im ersten Tetrachord (Prime bis Quarte) ist die Gestalt gelb oder licht und das Umfeld ist dunkel. Im zweiten Tetrachord (Quinte bis Oktave) ist die Gestalt blau oder dunkel und ist von auswärts durch das Licht getragen<sup>4</sup>.

### *Die archetypischen Gebärden zusammen mit den Tongebärden*

Nun bleibt, wenn ich von den Skalenstufen weitergehe und die Töne einer Tonart in Betracht ziehe, diese archetypische Tonleiter gegenwärtig hinter mir. Wenn ich zum Beispiel G in G-Dur bilde, mache ich den G-Winkel und hinter mir steht die archetypische Prime: ich trete in die archetypische Gebärde mit der G-Gebärde hinein und bekleide das G damit. Es ist wesentlich, daß ich es in dieser Weise fühle. Wenn ich ihn recht verstanden habe, geht Alan Stott den falschen Weg, und so ist es kein Wunder, daß Reinhard Wedemeier Schwierigkeiten hat, sich vorzustellen oder zu tun, was Alan Stott vorschlägt „...dass man bei der G-Gebärde in G-Dur sowohl Prim als auch ursprünglich 5. Stufe (in C-Dur) erleben sollte“ (zitiert nach Wedemeyers Aufsatz). Es ist die Prime, die als Archetypus zu fühlen ist, nicht die Quinte<sup>5</sup>. Die Gebärde für den Ton ist nicht der Archetypus. Die Tongebärde ist einen Schritt näher zum Physischen; deshalb können die Winkel für die Töne auch geändert werden, um der Ton/Halbtöne-Struktur der Skala Ausdruck zu geben.

### *Die Tonhöhe als Inkarnationsniveau*

Die archetypischen Winkel sind von der Tonhöhe unabhängig. Ihre Qualität kann am besten als Inkarnationsniveau beschrieben werden, d. h. mehr in der Gestalt (erster Tetrachord) oder

mehr in der Peripherie (zweites Tetrachord). Wenn aber der Ton zusammen mit einem Archetypus gemacht wird, entsteht etwas ähnliches wie ein Tonhöhengefühl. Zum Beispiel mit G in G-Dur entspricht das Inkarnationsniveau der Gestalt demjenigen der archetypischen Prime, A in D-Dur ist durch das Inkarnationsniveau der archetypischen Quinte gefärbt. Das Ergebnis ist eine entsprechende Änderung im Urraum des Eurythmisten, die leicht und genau durch den Eurythmisten und durch den Zuschauer erfahren und beschrieben werden kann. Eine gute Übung ist zum Beispiel, den Ton A mit dem Gefühl für Prime, Sekund, Terz... Oktave zu gestalten. Der Winkel bleibt gleich, das Inkarnationsniveau ändert sich.

#### *Erhöhte und erniedrigte Töne*

In seinem Aufsatz „Die drei Seinsebenen des Tones (Teil I)“<sup>14</sup>, weist Heiner Ruland darauf hin, daß zusätzliche Töne, die zur diatonischen Siebentonskala hinzugefügt werden, als chromatische „Färbung“ der bereits vorhandenen Töne erfahren werden. Dies spiegelt sich wider in Rudolf Steiners Angaben, wie man erhöhte und erniedrigte Töne macht: für die Erhöhten eine Aufhellung in einen rechten Winkel hinein und für die Erniedrigten eine analoge Verdunkelung. Der Winkel bleibt der gleiche. Aber was ist die Beziehung zwischen, sagen wir, C und Cis? Wir können sie finden, wenn wir Folgendes berücksichtigen: der Unterschied zwischen c und C ist eine Oktave von Sekunden (c, d, e, f, g, a, h, C). Der Unterschied zwischen C und Cis ist eine „Oktave“ von Quinten (C, G, D, A, E, H, Fis, Cis)! Dadurch ist die Rechtfertigung gegeben, C und Cis den gleichen Ton zu nennen! C, eine Oktave von Quinten höher, ist mit Licht erfüllt und wird zu Cis. Ein analoges Vorgehen beim Dunkler werden gilt zum Beispiel für C und Ces (C, F, B, Es, As, Des, Ges, Ces)! Dieser Gedanke ist eine wunderbare Erweiterung der Tontheorie von Goethe, der sagt: die Tonmonade zieht sich zusammen und weitet sich aus.

#### *Wie können die Winkel als Wirklichkeit erfahren werden?*

Die Schwierigkeit, eine direkte Gefühlserfahrung von der Beziehung der Winkelgebärden zu den erklingenden Tönen und Skalenstufen zu finden, wurde oft dargelegt. Ich fühle mich deshalb veranlaßt, über die folgenden zwei Erfahrungen zu berichten, in der Hoffnung, daß sie hilfreich sein können.

Erstens: habe ich beim Improvisieren oft erfahren, daß die Arme von der Musik in eine Winkelgebärde hinein bewegt werden, die, wenn ich in der Musik nachgesehen habe, die richtige war. Ich habe gelernt, daß ich die Tonart eines Stückes durch Vertrauen darauf bestimmen kann. Ein gewisses Gefühl im Ton bringt die Arme dazu, die entsprechende Gebärde finden zu wollen; ein G weist ein anderes Gefühl auf als ein E, ein Ton ohne Vorzeichen ein anderes als ein erhöhter oder erniedrigter. Dies sagt mir, daß ein wirklicher Zusammenhang zwischen den erklingenden Tönen oder Skalenstufen und den entsprechenden Winkelgebärden bestehen muß.

Bevor ich über eine weitere Erfahrung berichte, die anderen beim Erfassen der Art der Beziehung zwischen Musik und den Winkeln behilflich sein kann, möchte ich kurz darüber sprechen, was mich zu dieser führte: Jacques Lusseyran beschreibt, wie ein jeder Gegenstand einen Druck auf einen ausübt, so daß eine blinde Person diesen „sehen“ kann: Die Größe eines Raumes, ein Eingang, die Form eines Stuhles oder der Umriss einer Gebirgskette. Er sagt, daß dies eine Fähigkeit sei, die wir alle haben, es ist nur die Frage, ob wir die Aufmerksamkeit aufbringen. Beim Prüfen der Wirklichkeit in dieser Hinsicht machte ich bald die Entdeckung, daß alle Formen in einem ein bestimmtes Gefühl erwecken – ein seelisches, das wir im Körper fühlen. Dies kann auch gefühlt werden, wenn wir durch die Augen wahrnehmen. Über die Jahre habe ich dieses Schauen von Formen und Gebärden geübt – an Gemälden, in der Natur, an Architektur oder Skulptur – und entwickelte dadurch eine Sensitivität für das so entstandene Seelengefühl. So kam ich zum Beispiel zu der Erfahrung, daß der Übergang von einer Kapitelform des ersten Goetheanums zu der anderen ein ähnliches Gefühl erweckt, wie die Bewegung von einem Ton zum anderen in einer Melodie oder wie die des Auges von einer Farbe eines Gemäldes zu der anderen.

Zweitens: Es trifft sich eine kleine Gruppe von Eurythmisten, Sprechern, Musikern und Wissenschaftlern regelmäßig in Dornach unter dem Namen „Kairos“, um die ätherischen Grundlagen der Eurythmie zu erforschen. Bei einem solchen Treffen hörten und beobachteten wir die ersten drei Skalenstufen, gespielt und eurythmisiert (durch archetypische Gebärden). Wir fanden es zu viel, gleichzeitig die Musik hören und die Gebärden schauen zu müssen, so haben wir zuerst mehrmals die drei Stufen angehört und dann schauten wir den archetypischen Gebärden in der Stille mehrmals zu. Auf die oben beschriebene Weise beobachtend erfuhr ich ein Seelengefühl durch Hören der Skalenintervalle, das durch die Form der Eurythmiegebärden genau wiedererschaffen wurde. So habe ich eine neue Bestätigung dafür erfahren, daß die Eurythmie ein sichtbarer Gesang ist. Das durch Hören der Musik empfangene Gefühl ist das gleiche, wie das, das beim Sehen der Winkelformen aufsteigt!

Ich hoffe, daß ich nun geholfen habe, das Problem der Winkel zu enträtseln und möchte zu anderen Fragen und Bemerkungen übergehen, die, so glaube ich, Möglichkeiten, ja eine gewisse Notwendigkeit der weiteren Entwicklung aufzeigen.

*Unterscheidung zwischen verschiedenen Typen des gleichen Intervalls – eine weitere Möglichkeit zur näheren Erfahrung der Winkel- und Intervallgebärden. Möglichkeiten der Weiterentwicklung?*

Aufgrund meiner Erfahrungen glaube ich, daß die Ton- und Winkelgebärden weiterentwickelt werden können und eine tiefere Beziehung zu und ein Verständnis von Eurythmie und Musik erzielt werden können, solange die Änderungen auf direkter Wahrnehmung und nicht auf blosser Theorie beruhen. Ich bin überzeugt, daß die Mittel zur Entwicklung der Eurythmie in dieser Kunst selbst liegen, es ist lediglich eine Frage der Aufmerksamkeit, ob wir sie weiterentwickeln können oder nicht.

Eine Möglichkeit könnte durch feineres Unterscheiden zwischen Tönen und Intervallen in verschiedenen Typen von Tonleitern gefunden werden. Als Beispiel möchte ich das Terzintervall im C-Dur näher anschauen. Rudolf Steiner sagt, daß durch die *große Terz* die Seele mit sich selbst spricht<sup>8</sup>. Viele Eurythmiestudenten können dies nicht erleben, wenn sie geheißen werden zu fühlen, wie ein Klavierton oder ein Intervall tönt und meinen, sie seien „unmusikalisch“. Warum ist dies so? Wenn wir zum Beispiel drei verschiedene Terzen miteinander vergleichen, können wir interessante Entdeckungen machen und beginnen Antworten zu finden.

Hören wir die Apollinische (Pythagoräische) Terz 81:64 und vergleichen sie mit der natur (Dionysischen) großen Terz 5:4 und mit der gleich gestimmten großen Terz 63:50<sup>9</sup>. Vergleichen wir nun das Gefühl, wenn wir die Intervallgebärde der Terz machen, wie es in *Eurythmie als sichtbarer Gesang* angegeben ist, bei all diesen verschiedenen Skalenstufen. Dann tun wir das Gleiche für den archetypischen Terzwinkel und mit der Tongebärde.

Ich finde, daß eine höchst befriedigende Übereinstimmung festgestellt werden kann: 1) zwischen der Intervallgebärde für die Terz wie in *Eurythmie als sichtbarer Gesang* angegeben und der natur großen Terz; 2) zwischen der archetypischen Winkelterz und der Apollinischen Terz. Obwohl die Helligkeit der 81:64-Terz durch Aufhellung des hinteren Raumes oder durch heller Stehen im Raum angedeutet werden kann, kann man dies in der Intervallgebärde der Terz nicht darstellen. Mit dem Winkel jedoch tritt die Helligkeit im Raum und in der Gebärde auf. Andererseits kann der Winkel nicht intim genug für die 5:4-Terz gemacht werden, die so innerlich ist, daß sie fast wie eine kleine Terz tönt. Diese Innerlichkeit muß in der Intervallgebärde gefunden werden.

In Bezug auf diese Intervalle kann eine hilfreiche Angabe in der Konferenz der Eurythmieschule<sup>10</sup> gefunden werden. Rudolf Steiner spricht über den Zusammenhang zwischen musikalischen Intervallen und Knochenproportionen. Das Intervall, welches das Musiksystem bestimmt, von dem er spricht, ist die Terz und die Terz, die er angibt, ist die natur (Dionysische) große Terz 5:4. Dies ist die Terz, von der wir oben fanden, daß sie der Intervallgebärde der Terz am besten entspricht, welche im Zusammenhang mit der Strömung durch die Knochen steht, wie es in *Eurythmie als sichtbarer Gesang* angegeben ist.

Die gleich gestimmte Terz ist ein Problemfall. Mit der Intervallgebärde kann eine Art Entsprechung erreicht werden, wenn die Arme relativ weit von der Gestalt gestreckt werden. So tun es auch die meisten Eurythmiestudenten, wenn man sie arweist, die Gebärde so zu machen, wie sie es vom Klavierton her fühlen. Sie werden korrigiert und bekommen gesagt das ist viel zu weit weg, machen Sie es intim, die Seele spricht mit sich selbst. Die Winkelgebärde ist auch unbefriedigend. Man kommt mit ihr etwas näher heran, wenn ein Winkel auf

dem halben Weg zwischen den Winkeln für die Töne E und F gemacht wird. Tatsächlich entsprechen viele Intervalle der gleich gestimmten Tonleiter weder den Intervallgebärden noch den Winkeln, sie tönen „außerhalb“ von und ohne Beziehung zum menschlichen Wesen, sie „passen“ einfach nicht. Ich habe keine Antwort warum, aber es ist aus dem Gesagten offensichtlich, daß dieser Kompromiß der gleich gestimmten Tonleiter für die Eurythmie nicht sehr geeignet ist (angenommen, daß man wirklich eine Entsprechung zwischen der Gebärde und dem Ton- oder Intervallgefühl erreichen will). Es müssen neue Tonleitern gefunden werden und neue Instrumente, die diese spielen können.<sup>11</sup>

Die von Maria Renold entdeckte Methode des Stimmens, welche Rudolf Steiners Kammer-ton-Angaben enthält<sup>12</sup>, steht in einem schönen Zusammenhang mit den archetypischen Gebärden. Sie ist deshalb ein Schritt in die richtige Richtung. Aber ein Stimmen, das auch die natur (Dionysischen) Intervalle enthält, muß erst noch entwickelt werden.

---

<sup>8</sup> Rudolf Steiner, *Die Kunst der Eurythmie*, S. 107.

<sup>9</sup> Rudolf Steiner, *Die Kunst der Eurythmie*, S. 107.

<sup>10</sup> Rudolf Steiner, *Die Kunst der Eurythmie*, S. 107.

<sup>11</sup> Rudolf Steiner, *Die Kunst der Eurythmie*, S. 107.

<sup>12</sup> Rudolf Steiner, *Die Kunst der Eurythmie*, S. 107.

- (1) Siehe die Aufsätze von Alan Stott und Reinhard Wedemeier in den Rundbriefen Ostern und Michaeli 2002 und Michaeli 2003.
- (2) Siehe das Schlußkapitel dieses Aufsatzes (Unterscheidung zwischen verschiedenen Typen des gleichen Intervalls), aus dem ersichtlich wird, warum ich meine, daß viele Töne und Intervalle der gleich temperierten Stimmung den Eurythmiegebärden nicht entsprechen.
- (3) Siehe *Ton- und Lauteurythmie durch Elena Zucconi*. Verlag Walter Keller 1997, S. 15.
- (4) Es ist interessant zu bemerken, daß die Menschenfigur im linken Motiv des roten Fensters im zweiten Goetheanum von innen scheint, während diejenige des rechten Motivs von außen beleuchtet und die Gestalt selbst dunkel ist!
- (5) Möglicherweise schlägt Alan Stott vor, gleichzeitig zwei Archetypen zu machen, aber in der Praxis erweist sich dies auch als unmöglich; obwohl man beide sich gleichzeitig vorstellen kann, ist es für eine Person nicht möglich, sie gleichzeitig sichtbar zu machen.
- (6) Siehe den Rundbrief Ostern 2002.
- (7) Obwohl Töne für Musiker und Eurythmisten gleichermaßen ein Problem darstellen, da Rudolf Steiner das Unhörbare in der Musik betont – d.h. die Intervallstufe hinter dem Ton –, können viele Musiker einen Ton aufgrund dessen eigener, individueller Qualität erkennen, unabhängig von der Skalenstufe. So erfahre ich zum Beispiel, daß die Qualität von C eine gewisse Körnigkeit aufweist im Gegensatz zu Gz.B., welches die Qualität von lichterfülltem Atem aufweist. Ich persönlich betrachte es als berechtigt, dass man Töne in der Eurythmie darstellen will, wenn es solche Qualitäten gibt, mit denen man die Gebärde zu füllen versucht. Unser heutiges Bewußtsein ist noch entfernt von der Erfahrung der Qualität der Töne als Wesen. Aber die Tatsache, daß wir den Tönen Namen geben, versucht schon auf das Wesen hinzudeuten, das im Ton lebt, besonders wenn man die Namen im Solfeggio (Do, Re, Mi usw.) berücksichtigt, die von einem ganzen Vers herkommen.
- (8) Rudolf Steiner *Eurythmie als sichtbarer Gesang*, GA 278, Dornach 2001 (5. Aufl.).
- (9) Hier liefert ein längeres Monochord (ca. 90 cm) die notwendige Genauigkeit und bedeutet eine unschätzbare Hilfe.
- (10) Rudolf Steiner *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*, GA 277 a, Dornach 1998.
- (11) Es ist offensichtlich, daß Rudolf Steiner die Eurythmiegebärden nicht vom erklingenden Ton oder Intervall aus entwickelt hat, sondern aus einer geistigen Realität heraus, die durch den Ton zum Ausdruck kommen will. Deswegen hat die Qualität der Gebärde eine Wirkung auf die Art, wie wir den Ton oder das Intervall hören (d.h. wenn die Intervallgebärde für die Terz innerlich gemacht ist, dann hören wir die gestimmte Terz auf diese Weise – wir erkennen die Qualität im Intervall). Dadurch kann einer mit Recht sagen, daß es nicht notwendig ist, Töne und Intervalle zu haben, die zu den Gebärden passen. Aber, um eine Analogie zu gebrauchen, ist dies nicht, wie jemandem zuzuhören, der in einer für ihn fremden Sprache vorträgt? Der Vortragende ist nicht imstande, die Worte zu finden, die den Gedanken voll ausdrücken, da aber der Zuhörer den Gedanken versteht, erhalten die Worte doch die erforderliche Bedeutung. Es ist ein interessantes Phänomen, aber wäre es nicht ideal, die Worte zu finden, die den Gedanken voll ausdrücken?
- (12) Siehe *Von Intervallen, Tonleitern, Tönen und dem Kammerton c=128 Hertz*, von Maria Renold, Dornach 1988).

(Übersetzt aus dem Englischen von Jan Pohl)

## Frédéric Chopin: 24 Préludes pour le pianoforte

*Seitenblicke in den Disput zwischen Alan Stott und Robert Kolben,*

*geworfen von Julian Clarke, DE-Stuttgart*

Die 24 Préludes von Chopin stellen offensichtlich einen echten Zyklus zur praktischen Aufführung dar. 24 Präludien – mit Fugen – bei Bach stellen einen höchst eindrücklichen Zyklus im ideellen Sinne dar, sind aber eindeutig zu lang, um als praktischer Aufführungszyklus zu gelten; die Chopin-Préludes hingegen vereinigen die ideelle Tonartstruktur mit den Ausmassen eines sonstigen zyklischen Klavierwerks (etwa einer Sonate von Beethoven oder Chopin) und sind durchaus sorgfältig als zusammenhängendes Ganzes komponiert. Dazu gehört natürlich, dass die Tonartfolge durch den Quintenzirkel geht, statt chromatisch geordnet zu sein; dies bewirkt einen einheitlichen Zusammenhang der Stücke anstelle eines Absetzens zwischen jedem Stück und dem folgenden. Das Alternieren von Dur- und Moltonarten gewährleistet wiederum einen Kontrast, der bei einem aus so vielen Einzelstücken bestehenden Zyklus ebenso unentbehrlich ist wie die Einheitlichkeit. Kontrast

und Gliederung werden weiter durch Stil und Charakter, zunächst deutlich durch die *Tempi* bewirkt: Prélude 1 (C-Dur) schnell; 2 (a-moll) langsam; 3 (G-Dur) schnell, 4 (e-moll) langsam; 5 (D-Dur) schnell, 6 (h-moll) langsam. Dadurch entsteht am Anfang stark die von Alan Stott hervorgehobene Paarbildung. So kann es allerdings nicht weiter gehen mit mechanischem Abwechseln zwischen schnellen Durstücken und langsamen Mollstücken. Zum Glück gibt es auch mittlere *Tempi*, die sowohl zwischen einer langsamen und einer schnellen Nummer wie (im Falle der Nrn. 17 und 23) zwischen zwei schnellen Stücken stehen können. 7 (A-Dur) ist in einem solchen mittleren Tempo (*Andantino*), 8 (fis-moll) dann schnell und 9 (E-Dur) langsam. Nr. 9 hat breite, gewichtige Schlusswirkung, Nr. 10 dagegen ist ein echt prélude-artiges Stück, kurz, flüchtig, weiterleitend (Endung piano ohne *ritenuto*), so dass 9 + 10 beim Vortrag kein eigentliches Paar ergibt; vielmehr entsteht eine 3-er Gruppe. Vielleicht ist es relevant, dass, während 7 und 8 in Paralleltonarten stehen nach unserem »äolischen« Mollbegriff, 8 und 9 in Paralleltonarten stehen nach dem älteren »dorischen« Mollbegriff, der namentlich in Frankreich lange nachwirkte. Fortan vermeidet Chopin die eher statische regelmässige Paarbildung der ersten Stücke; auch Nr. 11 ist ein kurzes flüchtiges Stück (– nur an dieser Stelle folgen drei schnelle Stücke aufeinander –) mit wirklichem Préludecharakter (Endung wieder *diminuendo* ohne *ritenuto*), so dass 10 und 11 ein Doppelprélude zur gewichtigen Nr. 12 bilden. 13 und 14 ergeben wieder kein richtiges Paar, vielmehr bildet 14 ein richtiges Prélude zu Nr. 15, so dass die 3-er Gruppe 13 + 14 + 15 (langsam – kurzes schnelles Zwischenspiel – langsam) das Herz des ganzen Zyklus bildet. Danach steigert sich die Dynamik durch Häufung von gewichtigen, dramatischen, schnellen Stücken (16, 18, 22, 24) bei nur noch einer kurzen langsamen Nummer und drei Stücken im mittleren Tempo. 16 + 17 + 18 ergeben wieder eine dreier Gruppe (sehr schnell, Mitteltempo, sehr schnell); 17 endet unentschlossen auf der dritten Stufe, 18 setzt gleich mit denselben Tönen fort und schliesst höchst emphatisch ab (fast als ob der Zyklus hier zu Ende wäre). 19 setzt sich weiter dadurch von 18 ab, dass es auch im sehr schnellen Tempo ist. Chopin durchbricht das Alternieren von schnell/langsam wieder durch die Verwendung eines mittleren Tempos für Nr. 21. (Er gibt zwar dafür keine Tempoangabe, es muss aber wohl zwischen dem breiten *Largo* von Nr. 20 und dem *Molto Agitato* von Nr. 22 liegen.) Die letzten sechs Nummern lassen sich wieder am ehesten in zwei dreier Gruppen unterteilen: Nr. 21 hat ziemlich breite Schlusswirkung, 22 + 23 + 24 (schnell und dramatisch, kurzes moderato Zwischenspiel, schnell und dramatisch-gewichtig) ergibt einen ganz eindeutigen und eindrücklichen Gesamtschluss. Auf jeden Fall dürfte ausser Zweifel stehen, dass Chopin sehr sorgfältig auf zyklische Wirkung geachtet hat, schon vor der Betrachtung der von mir erwähnten Stil- und Charakterfragen, sowie der von Alan Stott und Robert Kolben gesuchten Motivbezeichnungen.

Beide suchen eine »thematische Entwicklung« auf der Grundlage von bestimmten wiederkehrenden Motiven. Üben wir den von Alan Stott empfohlenen ehrlichen Skeptizismus! Wiederkehrende charakteristische Wendungen sind keineswegs das Gleiche wie eine Entwicklung; die gleichen Wendungen können auch in anderen Werken des gleichen oder anderer Komponisten vorkommen.

Zu den erwähnten Motiven werden gerechnet einerseits wiederholte Töne, andererseits melodische Folgen von Sekunden und Terzen mit Richtungswechsel. Das erste zitierte Beispiel aus Nr. 1 ist allerdings kein Motiv – die angegebenen Noten stammen nicht nur aus verschiedenen Motiven, sondern sogar aus verschiedenen viertaktigen Motivgruppen. Robert Kolben bezeichnet auch gerne alle grösseren Intervalle als »Steigerung« oder »Ausdehnung« von Sekunden und Terzen. Dann wird aber jede Tonwiederholung, unabhängig

von der musikalischen Wirkung (gleichbleibender oder veränderter Harmonie, Rhythmus usw.) zu Motiv X und jegliche andere Tonfolge zu Motiv Y; da kehren X und Y garantiert häufig wieder! Ein drittes »Motiv« stellt der »punktierte Rhythmus« dar, wofür gleich die Nrn. 1 und 2 zitiert werden, ohne Berücksichtigung der musikalischen Aussage der so notierten Stellen. Diese ist jedoch ganz verschieden je nach Tempo, Betonung, tatsächlichen Längenverhältnissen. Robert Kolbens erstzitierte »Punktierung« in Nr. 2 ist tatsächlich eine Doppelpunktierung und bedeutet das Notenlängenverhältnis 7:1 statt des nach heutigem Verständnis normalen 3:1 einer einfachen Punktierung. In Nr. 1 dagegen entspricht Chopins Benutzung des Punktes nicht unserem späteren Gebrauch und bedeutet Verhältnisse 2:1, 4:1 oder 5:1. Hier besteht die Gefahr, *alle* gleich langen Noten zu Motiv X und *alle* verschieden langen Noten zu Motiv Y zu deklarieren! Fragen wir stattdessen nach dem musikalischen Ausdruck der beiden Stücke. Sie sind äusserst gegensätzlich. Nr. 2 ist schwerfällig, schleppend, rau, ungehobelt, erdig; Nr. 1 ist beschwingt, davonziehend, geschmeidig, elegant, luftig bis feurig. Bei Nr. 1 stehen die Melodienoten hauptsächlich auf unbetonter

Taktzeit, die kurzen Noten fliegen ins Nichts statt in die Schwere der Betonung hineinzufallen. Dies ist der Rhythmus, ohne eigentliche Silbenbetonung und mit den häufigen ‚weiblichen Endungen‘ (e muet) der französischen Sprache; das Stück ist französisch fein geschliffen. Chopin war aber nicht nur Franzose, sondern zugleich Pole; die erstaunlich konzessionslose Nr. 2 ist ganz der polnischen Erde gewidmet, bäuerlich urtümlich, die kurzen Noten nach der Punktierung immer in die Erdschwere fallend – eine stark betonte polnisch-musikalische Sprache. Diese zwei kontrastierenden Sprachen sind die eigentlichen Leitmotive, die den Zyklus durchziehen. Natürlich! Die echten punktierten Rhythmen, z.B. in Nr. 7 und 10, sind, wie Alan Stott sagt, Mazurkarhythmen, polnische Tanzrhythmen. Wenn man zum Vergleich mit diesen Préludes etwa die Mazurken von Chopin oder Szymanowski heranzieht, sind die punktierten Rhythmen sowie die echten Ostinati in den Mazurken noch viel häufiger. Wenn man dagegen als Vergleich etwa die eminent französischen Nocturnes von Fauré nimmt (= wunderbare Musik, sehr geeignet für die Eurythmie!) sind punktierte Rhythmen und Ostinati in den Nocturnes viel seltener, dafür ist eine geschmeidig schwebende Melodiebildung mit vielen kleinen Intervallen, hin und her wiegenden Sekunden und Terzen, bis hin zu tatsächlichen B-A-C-H-Folgen, überall präsent. Auch wo (ohne Alan Stotts Umdeutung von Ces zu H!) letzteres bei Fauré vorkommt, beabsichtigt er wohl nichts weiter damit, als ein französisches melodisches Fortspinnen. Dieses ‚Motiv‘ kommt häufiger transponiert – also als gleiche Melodiebildung, aber mit anderen Notennamen – vor; als Franzose hat er ja keinen Grund, die deutschen Notennamen zu beachten.

Zu den schon im Umriss dargestellten zyklischen Strukturen kommt also das Ureigene von Chopin: das Abwechseln (und Kombinieren, wie bei Nr. 4) von charakteristisch französischen und polnischen Elementen. Diese Abwechslung ist ebenso sorgfältig geplant wie die schon erläuterten Aspekte. Ebenso, wie es in der Tempofrage ein Vermittelndes gibt zwischen dem Langsamen und dem Schnellen, gibt es neben dem Französischen und dem Polnischen ein drittes Element: das Italienische, das im Pariser Musikleben eine grosse Rolle spielte. Nr. 6 (zwischen der ganz französischen Nr. 5 und der mazurka-artigen Nr. 7) imitiert einen italienisch-barocken Cellosonatensatz; Nr. 9 ist eine italienische Bassaria, mit Trillern und kleinen Koloraturen – verbunden mit einem so eindrücklich polnischen Part für die rechte Hand, dass die Aria oft übersehen wird! Nr. 15 (Anfang und Ende) verbindet Französisches mit Belcantokoloraturen im Stile der Nocturnes; Nr. 21 (Cantabile!) ist stark der italienischen Aria verpflichtet.

So sehen also meine ersten ‚rein musikalischen‘ Blicke aus. Wenn man Zahlen- oder Motivkonstruktionen anführen möchte, wären irgendwelche Hinweise wünschenswert, dass Chopin sich überhaupt für solche Dinge interessiert habe. Bei Bach ist sowohl historisch wie notentextlich bestens belegt, dass er sich stark mit Zahlen in seinen Kompositionen beschäftigte (durch bedeutende eigenhändige Taktzahleintragungen u.v.m.); bei Chopin erscheinen solche Überlegungen jedoch ebenso abwegig wie etwa bei den Fauré-Nocturnes, wo Alan Stotts Zahlensuche sogar noch erfolgreicher sein könnte. Die Bedeutung von Chopins Beziehungen zum Französischen, zum Polnisch-Nationalen und zum italienischen Belcanto (namentlich zu den Werken seines Freundes Bellini) ist hingegen selbstverständlich. Nicht das Gleiche wie Zahlenspiele sind Proportionsfragen, wie z.B. die Platzierung eines dynamischen Höhepunkts. Diese ergibt notwendigerweise eine Proportion, die wiederum selbstverständlich eine Wirkung hat, womit Chopin genau so zu tun hat wie jeder Komponist des 19. Jahrhunderts. Kürzere Stücke vieler Komponisten (wie z.B. die achte Nocturne von Fauré) haben einen dynamischen Höhepunkt beim (zweiten, grösseren) Goldenen Schnittpunkt (der bei 100 Takten gegen Ende des 62. Taktes liegt). Dies lässt dem Komponisten empfindungsgemäss die richtige Zeit, um eine abgerundete Beruhigung des Stückes zu erzielen. Daher haben Stücke mit einleitendem statt abschliessendem Charakter oft einen *späteren* Höhepunkt, so dass die Beruhigung *nicht* eintritt (Nr. 5, 11, 14), während Stücke mit Höhepunkt um den Goldenen Schnittpunkt häufiger den Schluss einer Gruppe bilden (Nr. 4, 9, – wo Robert Kolben eine andere Proportion sehen wollte, – Mittelteil von 15). Nr. 1 (wie Robert feststellt) und Nr. 8 sind aber auch ziemlich genaue Beispiele. Wenn Chopin die Frage durch Berechnung statt Gefühl hätte lösen wollen, wären die Proportionen vielleicht noch genauer und die Musik dafür weniger überzeugend! Die hier erörterten Stil- und Charakterfragen sind doch dem Wesen seines Werkes viel näher als Zahlen- oder Motivspiele. Robert Kolben möchte Chopin im Dienste der deutschen Volksseele sehen, Alan Stott im Dienste nicht so sehr der englischen, wie vielleicht der keltisch-irischen Volksseele. Relevanter wäre eine fundierte Arbeit über seine Dienste für die französischen und polnischen Volksseelen.