

Sinnestür und Ohrenlicht - Gedanken zur Musik

1

Musik durch offene Sinne

Auch wenn wir es manchmal wünschen, die Ohren können wir nicht schliessen; sie sind immer offen. Jedes Geräusch, alle ungebetene Musik, jedes Gespräch, das nicht für unser Ohr bestimmt war, kommt ungebeten in uns hinein.

Trotzdem hören wir wenig von dem, was da zu uns kommt. Im Gespräch hören wir oft, was wir hören wollen: „Typisch, wie er wieder...“ Oder wir hören nur, was wir schon wissen: „Die sagt jetzt auch wieder nichts neues. Das weiss ich doch alles schon.“ Im Garten hören wir einen Vogel: „Aha, Vogel.“ Fertig. Aber was für ein Vogel? Wie singt er? Hören wir seinen Gesang? Oft sind es unsere Vorstellungen, die uns am unbefangenen Auffassen hindern. Wir versuchen immer, das Gehörte sofort zu erkennen. Damit sind wir in der Vergangenheit, wir haben erkannt, was eben *war*, doch nicht in der lebendigen vollen Gegenwart. In dem Moment aber hören wir nicht mehr wirklich.

So können wir im Hören grundlegend üben, die Tür überhaupt zu öffnen und einen Moment offen zu halten, mit weniger Urteilen und Wissen zu hören, dafür mit unbefangener Hingabe an das, was sich gerade zeigt. Dieses Hören kann man überall und jederzeit üben. Man kann es als eine Art Reinigung erleben. Je mehr es gelingt, desto grösser wird die Welt.

Der englische Dichter William Blake wusste davon: *Würden die Pforten der Wahrnehmung gereinigt, erschiene dem Menschen alles, wie es ist – unendlich.*¹

Sinnessymbiose

Unsere Sinne sind die Türen, durch die wir ständig Kunde von der Welt bekommen. Besonders im künstlerischen Schaffen und Aufnehmen verbinden sich alle Sinne enger miteinander als im Alltag. So wird ein hoher Ton mit einem bestimmten Klang nicht nur als hoch und laut erlebt (Hörsinn), sondern ausserdem als kalt (Wärmesinn), als hart (Tastsinn), als hell, als weisslichgelb (Sehsinn), als schmal und durchdringend, nicht rund und einhüllend (Sinn für Gestalt). Er schmeckt nicht süss, sondern vielleicht sauer oder scharf. Vielleicht bringt er uns auch aus dem Gleichgewicht (Gleichgewichtssinn). Vielleicht erzeugt er Unbehaglichkeit und ein leichtes Unwohlsein (Lebenssinn nach Rudolf Steiner). Das Zusammenspiel mehrerer Sinne kann man Synästhesie oder schöner Sinnessymbiose nennen.

Auf all dieses kann man aufmerksam werden und es sich beim Hören einstellen, sich ereignen lassen. Nicht etwas *vorstellen* soll man beim Üben mit den Sinnen, sondern nur *wahrnehmen*, was sich draussen und im Innern ereignet.

Wir machen mit – vom inneren Tanz

Strömt nun Musik durch die offenen Sinnestüren, bleiben wir nicht rein aufnehmend, sondern „machen mit“. Wie ein nachahmendes Kind bewegen wir die Bewegungen der Musik innerlich mit, das heisst, wir möchten beginnen zu tanzen. Wir strömen mit und werden zum Fluss, wenn die Musik strömt. Wir werden zum Sturm, wenn die Musik stürmt. Wir richten uns auf, wenn sich die Musik aufrichtet. Wir dehnen uns aus, wenn die Musik sich ausdehnt und ziehen uns zusammen, wenn sie es tut. Das geschieht nicht im Kopf oder im Ohr, sondern im ganzen Menschen, auch und gerade im Leib, in den Beinen und Armen, im Zwerchfell, in der Atmung, in allen Muskeln, in den Strömungen innerhalb des Körpers. Musik ergreift uns, wir lassen uns ergreifen, und wir machen unmittelbar mit, was in uns einströmt.² Äusserlich bleiben wir ruhig sitzen, während wir Musik hören, aber innerlich tanzen wir. Ohne diesen inneren Tanz würden wir nicht wirklich hören.³ Wir würden aber auch nicht wirklich musizieren ohne diesen inneren Tanz.⁴ Rudolf Steiners Erneuerung der Tanzkunst, die Eurythmie setzt genau dort an.

Würden die Musiker in diesem Sinne körperlicher hören und musizieren, sie würden die Tore zur Musik nicht nur sich selbst öffnen, sondern auch uns. Leider führt die professionelle Musikausbildung oft zu einer Intellektualisierung des Hörens. Ein Intervall soll richtig benannt und sauber gespielt werden, aber das volle Erlebnis wird oft nicht gefördert. Zwar haben die grossen Meister dieses volle Erlebnis, aber es wird als eine Frage der künstlerischen Begabung aus der Verantwortung der Lehrenden abgeschoben. Zum Glück gibt es Ausnahmen.

Seelensinne

Während sich die bisher angesprochenen Hörprozesse verhältnismässig dicht am Leib abspielen, kommt die seelischere Schicht von *Stimmungen und Gefühlen* dem gewohnten Musikhören näher. Man kann sich für das öffnen, was sich seelisch im Tönenden offenbart. Welche Stimmung klingt da? Welche Stimmung haben bestimmte Farben? Nehmen wir einmal die Stimmung im Vogelgesang wahr oder die Stimmung im Tonfall des Gesprächspartners, in seiner Körpersprache, in seiner Mimik. Wir müssen und können diese Wahrnehmungen vielleicht nicht in Worte fassen. Aber indem wir versuchen, sie zu beschreiben, schulen wir die Wahrnehmungsfähigkeit für Seelisches.

Wer tönt da?

Verborgener, aber nicht weniger wirklich lebt hinter den Stimmungen und Gefühlen ein *Jemand*. Wer tönt da? Wer offenbart sich im Tönenden? Wir können mit Worten nicht aussprechen, wer, das heisst *welches Wesen* sich dem inneren Sinn zeigt. In unmittelbaren Wahrnehmungen, nicht in Vorstellungen oder Urteilen, zeigt sich uns ein Wesen. Am leichtesten zugänglich ist uns ein Wesen in der Begegnung mit einem Menschen. Wir

nehmen unmittelbar sein Ich war, deshalb sprach Rudolf Steiner von einem Ichsinn.⁵ Diese Wahrnehmung ist wie ein kurzes Untertauchen in den anderen, und nach dem Untertauchen erfolgt die Rückkehr. Die Wahrnehmung von „*Wer tönt?*“ ist ständig im Hintergrund des Hörens anwesend. Es ist aber auch sinnvoll, mit dieser Frage bei nichtmenschlichem Klingen umzugehen. Wer tönt im Wind? Und wer im Präludium von Bach? Für alte Kulturen sprach auch im Wind und in den Wellen ein *Jemand*.

Vom Türhüter

Ich rate nicht, sich beim Hören einfach grenzenlos überschwemmen und überwältigen zu lassen, kann doch Musik auch betäuben und fortreißen. Aber zum Glück wacht im Innern jemand wie ein Türhüter darüber, was *wirklich* hineinkommt und was nicht. Dieser Türhüter kann seine Arbeit gut oder nachlässig machen, er kann schlafen oder wachen oder er kann sich vor der Arbeit drücken. Er kann seine Aufgabe auch missbrauchen, indem er nicht hereinlässt, was herein sollte. Oder er ist mit dem Dieb im Bunde. Manchmal ist er auch überfordert, zum Beispiel durch Dauerberieselung mit Musikkonserven. Natürlich muss er seine Arbeit ein wenig üben, so wie alle Arbeiten geübt sein wollen. Aber er ist sehr lernfähig und freut sich auf seine wichtigen Aufgaben. So wird zur Öffnung des Hörens eine Ergänzung – der Türhüter – für den atmenden Wechsel von Öffnen und Schliessen hinzugefügt.

2 Musik als Nahrung

Was ernährt die Seele? Was baut sie auf und stärkt sie? Nehmen wir einmal an, *dass* Musik eine Nahrung ist, *wie* ernährt man sich dann mit Musik?

Wie bei der äusseren Ernährung muss man sich auch bei der Ernährung mit Musik öffnen, muss die Nahrung in sich hereinlassen, sie sich zu eigen machen, sie „verdauen“ und umwandeln. Dass man auch geistige Inhalte „verdauen“ kann, sieht man an einem Menschen, der etwas Gelesenes zu einem Teil seines Lebens gemacht hat, im Unterschied zu jemand, der den Gelesenen Inhalt nur wiedergibt. Der Inhalt bleibt ihm fremd (so wie eine unverdauliche Nahrung); der Eindruck, den diese zwei Menschen auf ihre Umgebung machen, ist sehr gegensätzlich. So kann man auch die Musik nur „kennen“, oder man kann sie zu einem Teil des Lebens machen. Letzteres braucht aber seine Zeit und ist ein schwer zu beschreibender Prozess. Die Gesetze dieser inneren Lebenstätigkeit hat zuerst Rudolf Steiner beschrieben.⁶ Er nannte die in Betracht kommenden Vorgänge die „sieben Lebensprozesse“. Diese sind Teil alles dessen, was lebt (Pflanzen, Tiere, Menschen), zunächst in den leiblichen vitalen Vorgängen. Dann aber sind sie auch Teil eines lebendigen Seelenlebens. Die sieben sind: Atmung,

Wärmung, Ernährung, Absonderung, Erhaltung, Wachstum, Hervorbringung.

Die körperliche Atmung wird zu einer seelischen, die körperliche Wärmung ebenfalls und so weiter. Für viele Lern- und Schaffensprozesse gilt diese Grundstruktur, weshalb sie schon öfter beschrieben und auch praktisch angewendet wurde.⁷

1 Atmung: *Etwas frei herankommen lassen und wieder loslassen.* Noch wirkt keine Absicht und kein Erkenntnisdrang. Offenheit, lockere Neugier, spielerischer Zugang sind die Haltungen dieser Stufe. Jederzeit und an jedem Ort kann man sie zu üben anfangen. Siehe das erste Kapitel, „Musik durch offene Sinne“.

2 Wärmung: *Etwas durch Wiederholung und Interesse vertrauter werden lassen.* Umgangssprachlich sagen wir „Mit etwas warm werden“. Die „Verliebtheit“ und Vertrautheit im Verhältnis zum Musikstück wachsen unmerklich. Wiederholtes Hören ist wichtig für ein Kennenlernen, so wie wiederholtes Spielen für den Übprozess. Die Bindung an das Musikstück wächst, wenn wir beginnen, mit ihm zu leben.

3 Ernährung: *Etwas nach Innen aufnehmen, gefühlsmässig differenzieren, aber auch analysieren. Aus dem zuerst naiv wahrgenommenen Ganzen werden jetzt Teile.* Hierher gehören Fragen wie: Welche Stimmung haben die verschiedenen Teile, welche Bewegung? Wie gliedert sich überhaupt das ganze Stück? Die Gliederung umfasst vom ganzen her gesehen grosse Teile, kleinere Abschnitte, Unterteile usw. bis zum musikalischen Motiv, dem kleinsten Baustein. Die Bindung an das Musikstück wächst durch das Kennenlernen der Details weiter.

4 Absonderung: *Eigenes Verhältnis zum Aufgenommenen, eigene persönliche Fragen, individuelle Anbindung.* Analytische Fragen sind anders als persönliche, existenzielle Fragen. Um die geht es auf dieser Stufe. Wie der Körper in vielfältiger Form eigene Substanzen absondert, nach innen wie nach aussen, so haben wir ein persönliches, aus unserer Biographie stammendes Interesse an einem Musikstück. Das eigene wirkliche Interesse ist der Kern des ganzen Lernprozesses, so wie der vierte Schritt die Mitte der sieben Schritte ist. Durch Interesse kann der ganze hier skizzierte Prozess erst geschehen.

5 Erhaltung: *Die Form des Ganzen kommt ins Bewusstsein (nicht nur gedacht, auch gefühlt).* Im Körper muss alles, was durch Absonderungsprozesse entstanden ist, auch erhalten und in seiner Form gehalten werden. Die Stoffe, aus denen der Körper aufgebaut ist, wechseln, seine Form jedoch bleibt. Sonst würden wir einen Menschen nach ein paar Jahren nicht mehr wiedererkennen. Im Hörerlebnis kommen die einzelnen Teile, die im dritten Prozess für uns auseinandergefallen sind, wieder zu einer Einheit zusammen. Erst hier kann man vom Erlebnis der musikalischen Form sprechen, das heisst von Aufbau und Gestalt des Musikstückes. Die Form kann man auf dem Papier

nachvollziehen, man kann sie aber auch gefühlsmässig erleben, zum Beispiel dort, wo sich durch Wiederkehr etwas „rundet“, oder dort, wo wie bei Beethoven sich der Schluss des Stückes schon vorher ankündigt. Oder dort, wo man fühlt, gleich, gleich ist es soweit, dass der erste Teil wiederkommt („Reprise“ in der Sonate). Oder wenn man erlebt, dass die verschiedenen Themen so gut zueinander „passen“. Im Grunde muss man beim ersten Ton des Stückes schon den Schluss geistig präsent haben, und beim letzten Ton den ersten.

6 Wachstum: *Das Stück wächst in mir, ich wachse in ihm. Zunehmender „Horizont“ des Stückes, es ist Teil eines grösseren Ganzen. (Hintergrund, gefühlsmässige Grösse, menschheitliche Bedeutung, Zeitbezug).* Auf dieser Stufe wird verhindert, dass wir eine Auffassung des Musikstückes wie eine unwandelbare Wahrheit vor uns her tragen, sei es als inneres Bild, sei es als „Interpretation“. Sie wächst im Laufe der Zeit mit uns mit. So muss sich alles, was einmal gültig und stimmig war, noch weiter verwandeln können. Nur so bleibt es im Prozess des Lebens.

7 Hervorbringung: *Eine gute Aufführung lässt uns spüren: Das Stück ist durchs Ich-Bin des Musikers gegangen. Er bringt etwas hervor, als wäre es sein eigenes und als würde es wirklich eben jetzt entstehen. Als Hörende können wir die Musik Teil von uns und unserem Leben werden lassen, so sehr, dass sich Aufnehmen und Hervorbringen annähern.*

Der ganze Prozess von der Atmungsstufe bis zur Hervorbringung verwandelt etwas gegebenenes ins Ich und setzt es wieder heraus aus dem Ich. Beim Zuhörer ist das Hervorbringen verborgener als beim Musiker. Er kann aber bemerken, dass gutes Zuhören nicht nur für ihn selber von Bedeutung ist. Denn einerseits bereichert die intensive Hörerfahrung sein Leben und wird damit indirekt für alle erfahrbar, mit denen er umgeht. Andererseits sind wir beim intensiven Hören nicht allein. Beim lebendigen Musiker-Zuhörer-Bezug hilft der Hörer durch sein Hören dem Musiker und sogar den anderen Hörern, umso mehr, je mehr er eine Beziehung zu dem Stück hat. (Sie haben alle schon einmal jemandem etwas erzählt, aber der hört nicht zu. Spätestens dann bemerken Sie die Bedeutung des Zuhörens. Und umgekehrt: Durch ein intensives Zuhören wurden Sie emporgehoben und gesteigert.) Geht jemand vorbereitet ins Konzert, ist die Hörerfahrung eine ganz andere, denn aktives Zuhören bringt auch etwas hervor.

Gemeinsam zuhören schafft Inseln aus unsichtbarem Leben. Die Frucht dieses Webens ist unhörbar und unsichtbar, aber deshalb nicht weniger wirklich. Vielleicht haben auch die Verstorbenen und andere geistige Wesen etwas davon, vielleicht bieten wir Menschen auch ihnen unsichtbare Nahrung an.

Wir sind Teil eines grösseren Ganzen, das gilt für den Bäcker, den Musiker, den Lehrer, sogar für den einsamen Denker. Der aufführende Musiker ist Teil einer Gemeinschaft, zu der er und das Publikum gehören. Er ist aber auch Teil einer geistigen Gemeinschaft, zu der alle gehören, die das Stück gespielt haben („Tradition“, Lehrer,

Vorbilder), zu der auch alle gehören, die ihn unsichtbar inspirieren. Er ist Teil einer geistigen Gemeinschaft, zu der auch geistige Wesen gehören, die in der christlichen Tradition Engel genannt werden, zu der auch die Verstorbenen gehören, mit denen er verbunden ist.

Ich sah einen Chor bei der Aufführung von Bachs h-moll-Messe. Die jungen Leute waren ganz der Musik hingegeben. Wie der Wind das Kornfeld wogen lässt, so wogte die Dynamik der Musik durch die Chorsänger. Es sah aus, als wirkten Engelwesen durch das Menschenkornfeld. Ich fand, die Menschen waren nicht nur untereinander verbunden, sondern auch mit höheren Welten. Celibidache wie auch Friedrich Rittelmeyer „sahen“ während der Aufführung einer Brucknersymphonie bzw. eines Mendelssohn-Werkes Engelwesen, die zuschauten oder zuhörten. Vielleicht sahen sie im Ausnahmezustand etwas, was gar nicht so sehr die Ausnahme ist, wenn Menschen mit einer gewissen Offenheit miteinander musizieren oder zuhören? Noch im Mittelalter war die Vorstellung, dass die Engel mit uns mitsingen, nicht unbekannt.⁸

Konservenmusik?

Ich glaube nicht, dass beim Hören von Musikkonserven die siebte Stufe erreicht werden kann. Aufnahmen sind aber geeignet, einen Kontakt mit Musik, Spieler oder Sänger, Stil und Epoche *vorzubereiten*, ein Stück oder einen Komponisten kennenzulernen. Als Hilfsmittel haben Aufnahmen schon ihren Wert. Aber ein Ersatz für den vollen wirklichen Musikgenuss kann die Konserve nie sein, auch wenn sie immer perfekter klingt als ein Konzert und auch wenn uns bei einem Konzert manches ablenken kann, auch die evt. unzulängliche Aufführung selbst. Aber die lebendige, vom Willen getragene Tat fehlt. Geradezu gespenstisch kann es erscheinen, mit einer Musikkonserve „zusammenspielen“. Von Zusammenspiel kann ja keine Rede sein, wenn einer der Partner gar nicht aktuell spielt, überhaupt abwesend ist – *niemand zuhause* – und natürlich gar nicht zuhören kann. Da prallt die Fähigkeit, Musik selbst hervorzubringen, auf ein ein totes Medium und wird von diesem abgestossen.

Wirkliches Hervorbringen, Zusammenspiel und Zuhören hingegen erschafft eine innere Nahrung, die uns und andere kräftigt und aufbaut.

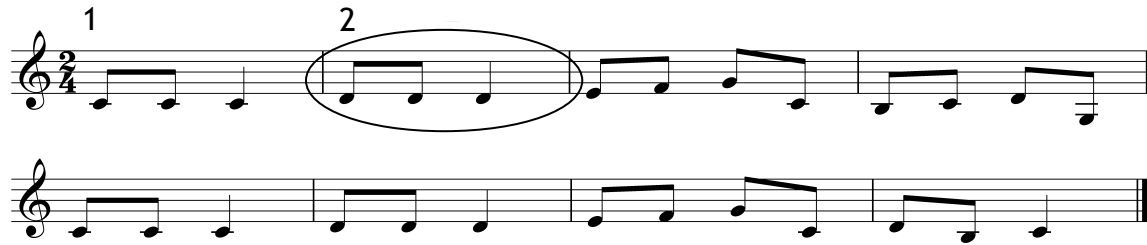
3

Vom Licht der musikalischen Zusammenhänge

Die Erfahrung eines Zusammenhangs ist immer ein Lichterlebnis. Wenn das Kind eine Rechenaufgabe löst, wenn es einen Zusammenhang versteht, zaubert sich auf sein Gesicht ein Licht, eine kleine „Erleuchtung“. Zusammenhänge sind selber unsichtbar, so wie das Licht. Sie geben allen Erfahrungen Gestalt und Sinn, aber sie kommen aus einer anderen Quelle als die Sinneserfahrungen.⁹

Ein Motiv, das wiederholt oder sequenziert wird, lässt einen musikalischen

Zusammenhang erleben, eine musikalische Logik, die Licht auf die Einzelheiten wirft.
Nehmen wir als Beispiel das bekannte „Sur le pont“.



Der zweite Takt setzt den ersten logisch entwickelnd fort. Er fügt nicht irgend etwas an den ersten an. Sondern er entfaltet, was angelegt wurde, er „versteht“ den ersten. Er greift alle Elemente auf, die in Takt 1 schon da waren: Tonart, Tempo, Motiv, Taktart, Rhythmus, Satzart, Tonhöhe. Und er führt die Melodie im Sinne eines organischen Wachstums weiter. Wir erleben nicht eine blosser Verlängerung des Liedes, sondern eine Weiterentwicklung, eben ein Wachstum.

Hier im Gegenbeispiel ist Takt zwei tonartlich, tempomässig, motivisch, taktartlich, tonhöhenmässig und satztechnisch völlig neu: Der Hörende hat kein Lichtelebnis wie beim Original.



Der Musiker muss in diesen Wachstumsprozess eintauchen und ihn hörbar machen. Im Hinblick auf eine so kleine harmlose Melodie könnte das als übertrieben erscheinen. Erfülltes Musizieren und Hörens gibt es aber schon auf einfachstem Niveau. Deshalb sage ich im Unterricht lieber: „Höre, wie die Melodie wächst“ als „Mache hier ein crescendo.“ Das erste regt die Eigenaktivität an, das zweite beeinflusst den Schüler von aussen.

Wie erst das Licht eine Landschaft dem Blick als etwas ganzes erscheinen lässt, so auch in der Musik. Nur scheint das Erkenntnislicht eher innerlich, ätherisch, nicht äusserlich wie für das durchs Auge wahrgenommene Licht. Aber sogar beim Sehen ist das äussere Licht nur die Hilfe, durch die der Zusammenhang einer Landschaft erlebt wird.

Als Beispiel, wie Musiker einen Wachstumsprozess hörbar machen können oder auch nicht, ist folgende Gegenüberstellung sinnvoll.

Zuerst hören Sie einen Pianisten mit starkem, aber dummem Spiel. Die Lichtlosigkeit offenbart sich darin, wie er die Motive nicht verbinden kann. Alles kommt nebeneinander, aber ohne innere Entwicklung. Sie können hören, wie die Musik am

Anfang zwar lauter wird, aber nicht wächst. Die Musik lebt nicht, sie leuchtet nicht. Lazar Berman erschlägt Chopins Polonaise fis-moll op. 44:

<http://www.youtube.com/watch?v=XwGeIfPLt4g&feature=related>

Vladimir Horowitz mit demselben Stück (ist es dasselbe?):

<http://www.youtube.com/watch?v=jKNy3HEEceE>

Oder stellen wir zwei Aufnahmen der Aria der Goldbergvariationen von Bach einander gegenüber.

Zuerst Alexis Weissenberg. Nicht nur sind die Motive nicht lebendig wachsend verbunden. Mehr noch, jedes Motiv fällt selber auseinander. Das Spiel soll irgendwie barock erscheinen, ist aber nur dumm und gekünstelt.

<http://www.youtube.com/watch?v=3mX9qIVbMcA>

Dann Maria Tipo, in allem das Gegenteil: www.stefanabels.de/ariaanfngtipo.mp3

Das Ohrenlicht

Zwei Lichter erhellen unsere Welt. Eines liefert die Sonne, und ein anderes antwortet ihm – das Augenlicht. Nur dank ihrer Verschwisterung sehen wir: fehlt eines, sind wir blind... Ohne ein inneres Licht, ohne ein gestaltgebendes inneres Vorstellungsvermögen sind wir blind.¹⁰

Ähnliches gilt für das Ohr. Analog zum Sehen könnt man sagen: *Zwei Hörströme erfüllen unsere Hörwelt. Einen liefert alles Klingende, und ein anderer antwortet ihm – das innere Hören. Nur dank ihrer Verschwisterung hören wir: fehlt einer, sind wir taub.* Ohne ein inneres Hören, ohne ein gestaltgebendes inneres Hör-Vorstellungsvermögen sind wir taub. Die Verschwisterung der Hörströme ist ein Lichterlebnis. Wir gehen nachts durch einen Wald. Ein unbekanntes Geräusch dringt an unser Ohr. Verunsicherung und Angst kommen auf. Bis wir erkennen: Es war nur ein fallender Ast. Vor diesem Erkenntnismoment hätte es für uns auch ein Tier oder ein Mensch sein können. Im Erkenntnismoment wird es hell in uns, auch in der Dunkelheit des nächtlichen Waldes.

Gesteigert werden diese Hör-Lichterlebnisse noch, wenn es sich um Sprache oder Musik handelt, weil noch andere Ideen mit ihrem Licht in den Prozess einfließen.

Wegen der eindeutigen Lichtqualität dieser Hörerfahrungen können wir analog zum Augenlicht von einem *Ohrenlicht* sprechen.

Ähnlich wie beim Sehen ist der innere Anteil am Gesamterlebnis – eben das Ohrenlicht – in Dunkelheit gehüllt. Denn wir wissen viel über die äusseren Bedingungen des Hören, über Schallwellen und ihre Ausbreitung, über die Vorgänge im Ohr und im Gehirn. Aber über die innere Seite des Hörens wissen wir wenig.

Gestalten

In allem, was lebt, wird uns der innere Zusammenhang der Teile in äusserster

Vollkommenheit gezeigt. Jede Zelle, sogar jeder Teil einer Zelle ist mit dem Ganzen des Organismus verwoben. Wenn etwas aus dem Ganzen herausfällt, dann, weil es abgestorben ist: das welke Blatt, der Fingernagel. Ähnlich in der Musik: Ein gutes Musikstück (und sei es nur jenes französische Lied) und jede gelungene Aufführung zeigen uns alle Einzelheiten integriert in ein Ganzes. Insofern können wir von dem Musikstück als einem Organismus oder einer „Gestalt“ sprechen und von einer „lebendigen“ Spielweise, bei der ein Künstler keine Einzelteile präsentiert, sondern die Teile und er selber Teil eines grösseren Ganzen werden, aus dem heraus die Einzelheiten und die Tätigkeiten des Musikers erst Sinn und Platz bekommen.

Alles dieses hängt eng mit dem Licht zusammen. Sowohl in der Entstehung (die Pflanze wächst am Licht und durch das Licht), als auch in der Erfahrung.

Licht und Liebe gibt es, aber Interpretation gibt es gar nicht

Licht ist selbst unsichtbar, macht aber die Dinge sichtbar. Im Leben gilt dasselbe für die Liebe. Der Liebende tritt selbst zurück und gibt selbstlos Raum für anderes. Ein grosser Eingeweihte des musikalischen Lichts war im 20. Jh. der Dirigent Sergiu Celibidache (1912 – 1996), Schüler Wilhelm Furtwänglers (1886 – 1954). Er selbst hatte nicht das Gefühl, er würde die Musik „interpretieren“, das heisst es auslegend übersetzen und anhand von mehr oder weniger originellen Ideen von aussen her gestalten. Es gibt keine „Interpretation“, so wenig wie den „Anschlag“ des Pianisten. „Interpretation“ ist nur ein intellektuelles Gespenst, entstiegen einem licht- und liebevollen Vakuum.

Celibidache „las“ im geistigen Licht die Notwendigkeiten ab, die die Erscheinung von etwas Ganzem im Hörraum bedingen. Er las ab, was die Phänomene ihm zeigten („Phänomenologie“), und danach richtete sich die musikalische Gestaltung. Nicht er als der Musiker „machte“ oder „interpretierte“ die Musik, sondern die Musik machte sich, wenn all die Bedingungen gegeben waren, in den Musikern. Das gelingt aber nur, wenn das Bewusstsein des oder der Musiker ausreichend beleuchtet oder erleuchtet ist. Trotzdem ist eine solche Aufführung nicht ich-los medial. Celibidache war als ganzer Mensch mit seinem Ich-Bin beim Musizieren dabei, gleichzeitig las er „nur“ ab, was sich ihm im geistigen Licht zeigte.

4

Tod und Todüberwindung in der Musik

In Vokalmusik wird der Tod oft thematisiert, eine Beispielsammlung wäre umfangreich. Hier möchte ich aber der Frage nachgehen, wie sich das Thema *in* der Musik selbst und im Musikerlebens zeigt.

Akkord als Leichnam der Melodie

Von Rudolf Steiner gibt es eine drastische Charakterisierung des Akkordes im

Gegensatz zur Melodie. *Die Melodie wirkt in der Zeit. Der Akkord ist der Leichnam der Melodie. Im Akkord erstirbt die Melodie.*¹¹ Sobald etwas gestorben ist, fällt der Leib aus der dem Leben eigentümlichen Lebenszeit heraus. Er wird insofern räumlicher, als er es lebend ist. Genauso fällt der Akkord tendenziell aus dem musikalischen Zeitstrom heraus. Vertikalität bedeutet in der Musik immer ein tendenzielles Herausfallen aus der Zeit. Zeit aber ist das Lebendige.

Darum sind *Trauermärsche* meist akkordisch komponiert. Das Intervall, das sie prägt, ist die Prime, die unter den Intervallen dasjenige ist, das am wenigsten „vom Fleck kommt“. Der strenge Takt, oftmals als das allernüchternste musikalische Element verkannt, bekommt in Zusammenhang mit Trauermärschen fast etwas sakrales, so als würde unsere irdische endliche Existenz durch ihn auch geweiht.

(aus: Sonate Op. 26 von Beethoven)



Dur und Moll

Natürlich sind Trauermärsche in Moll komponiert. Der Tod spielt in der Musik seit der Renaissance in Moll, das Leben oder gar die Auferstehung in Dur. In Moll fühlen wir uns und unseren Leib mehr, wir sind mehr inkarniert, in Dur sind wir angenehm exkarniert, das heisst „aus dem Häuschen“. Deshalb, könnte man sagen, wenn wir sterben, d.h. aufgelöst werden, ist das ein Dur-Erlebnis (vgl. Beethoven, Sonate op. 111, 1. Satz, Ende).

Steigen und Fallen

Die fallende Melodie hat einen natürlichen Bezug zu allem Fallenden: Das Lastende, Schwere, die Träne, das Sterben mit dem Herausfallen aus dem Leben und seiner vitalen Leichtigkeit.

Kadenz

Lateinisch *cadere* heisst fallen. Die abschliessende Wirkung einer Kadenz hat auch mit Schwere zu tun. Im Unterschied zur immer bewegten Quintfallsequenz kommt die Musik in einer Kadenz an, es kommt etwas zu einem Ende. So führt uns die Kadenz ein wenig in das Erlebnis des Todes.

Uns so wie der Tod nicht nur Ende, sondern zugleich Anfang von etwas neuem ist, so bereitet auch die abschliessende Kadenz etwas neues vor, das nach diesem „Ende“ erklingt.

128

The musical score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, ornaments, and dynamic markings.

Tempo

Einen schnellen Trauermarsch können wir uns nicht leicht denken. Denn wie das Leben sich zum Schluss hin meist verlangsamt und dann er stirbt, so ist ein langsames Tempo ganz natürlich mit dem Todesthema verbunden.

Bachs Goldbergvariationen

Auch ohne Text kann Musik sich dem Todes- und Auferstehungsthema annähern. In den Goldbergvariationen gibt es zweimal in der Aufeinanderfolge von Variationen einen deutlichen Hinweis darauf, und zwar wenn auf die Mollvariationen 15 und 25 die anschliessende Durvariation erklingt. Man kann die Musik natürlich auch oberflächlicher erleben, dann findet man die Mollvariationen einfach traurig und die nächsten jeweils lustig. Aber Moll und Dur bieten dem Hörer viel mehr als nur traurig und lustig, so wie es oftmals im konventionellen Musikunterricht gelehrt wird.

5 Der Weg und das Leben

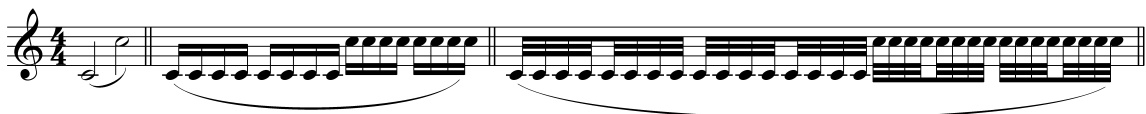
Jedes Musikstück hat seinen Weg vom ersten bis zum letzten Ton. Im Falle der Sonatenhauptsatzform¹² ist der Weg gut vom menschlichen Lebenslauf her zu verstehen. Der mittlere Teil (Durchführung) dieser in Klassik und Romantik sehr weit verbreiteten Form löst vieles auf, was im ersten Teil (Exposition) erklingen ist: Themen, Tonarten,

rhythmische Muster, manchmal wird sogar der Takt in Frage gestellt. Der anschliessende dritte Teil bringt alles wieder, was in der Exposition schon gewesen ist, aber nicht als rückwärtsgewandte Restauration, sondern als Ausdruck der menschlichen Lebenserfahrung des Sich-Verlierens und Sich-Wieder-Findens. Diesen Weg zu gehen, bedeutet, eine innere Verwandlung durchzumachen. Das grosse Urbild dieses Weges sehen wir im Weg des Christus durch Menschwerdung, Tod und Auferstehung. Im Kleinen finden wir diesen Weg im menschlichen Lebenslauf, insofern er durch die Phasen naiver Ganzheit, Krise und Verlust und schliesslich erneuter Ganzheitsfindung hindurchgeht.

Ein Intervall besteht nicht aus zwei Tönen bloss neben- und nacheinander, sondern aus einem erlebten Zwischenraum. Wir können Intervalle nie mit den Ohren hören; aber Spieler und Hörer gehen einen Weg vom einen Ton zum andern, vom Ton in die Pause, von der Pause in den Ton. Wer auf dem Weg geht, macht eine Verwandlung durch und kann so das Leben der Musik mitleben. Dieses strömt und pulsiert durch die Töne und die Pausen. Sogar der einzelne Ton kann als Weg erlebt werden.



Man kann, um in dieser Richtung innerlich in Bewegung zu kommen, eine Übung machen, die mein Lehrer Gregor Weichert „Zeitbeobachten“ genannt hat. Lange Noten werden innerlich in viele kleine, zum Beispiel Sechzehntel oder Zweiunddreissigstel unterteilt.



Dabei beobachtet man Qualität der Töne. Die vorgestellten Sechzehntel laufen nicht mechanisch ab, sondern fliessen in ständiger Verwandlung. Im zweiten Schritt stellt man sich vor, die vielen kleinen Töne würden miteinander verschmelzen. Die kleinen schnellen Töne gehen in der Verwandlungsbewegung auf. Schliesslich ist jeder Ton ein lebendiger Prozess geworden, in dem wir uns selber bewegen. Weg und Be-Weg-ung gehören zusammen.

Wie bei jedem Weg reicht es nicht aus, ihn anschauen. Man muss einen Weg gehen, und dazu muss der Willen eingesetzt werden. Genauso können in der Musik die inneren Wege nur mit dem Engagement des Willens gegangen werden, und die Verwandlungen, über die ich hier spreche, geschehen nicht von selbst, sondern nur im tätigen Mitvollzug der Musik, gleich, ob wir musizieren oder „nur“ hören.

Der Ton ist kein Ding oder Zustand. Er *ist* nicht, er *wird*. Er ist ein Weg, er ist lebendig.

Das Lebendige in der Musik

Viele Merkmale des Lebendigen kann man auch in der Musik wiederfinden.

Sie bildet durch Wachstumsprozesse zusammenhängende Gestalten und verwandelt sie. Jeder Teil hängt mit dem Ganzen zusammen. Sie steht in vielfältigem Kontakt zur Umgebung. Sie ist auf materieller Ebene ursächlich nicht fassbar, ihre Gesetze und Ursachen gehören einer anderen Ordnung an.

Alles Lebendige hat seine Zeit. So wird eine spätblühende Pflanze spät blühen und ein Frühblüher früh.¹³ Entsprechend hat lebendige Musik und jedes Musikstück eine eigene Zeit. Hier herrscht nicht die starre unerbittliche Uhren- oder Metronomzeit, sondern mehrere lebendige und seelische Zeitformen durchdringen und beeinflussen sich gegenseitig.

So werden wir manchmal von etwas Zukünftigen angezogen, oder wir streben beschleunigend von uns aus in die Zukunft. Oder die Zeit scheint in einer Verlangsamung zu ersterben. Oder ein vergangener Bewegungsimpuls läuft fort und fort und läuft schliesslich aus. Oder wir scheinen einen Weg rückwärts zu einem Ursprung zurückzugehen. Oder die Zeit kann „dickflüssiger“ verlaufen oder „dünnflüssiger“. Oder die sinnvollen Bezüge der Motiven und heben die Nacheinander-Zeit auf und lassen eine Gleichzeitigkeit desjenigen erleben, was physisch nacheinander klingt (Zusammenhänge sind selber zeitlos). Wie vertikal von oben (aus der Überzeitlichkeit) treffen auf die Zeitströme Geistesblitze, Urteile und Entschlüsse. Wie von unten (aus der Unterzeitlichkeit) kommen die noch ungeordneten Wahrnehmungen an die Seele heran.

Rudolf Steiners Darstellung ist anspruchsvoll, aber grundlegend.¹⁴ In meinem „Pfeil und Bogen“ gehe ich näher darauf ein.¹⁵

Wir können die oben genannten sieben Lebensprozesse auch in der Musik selbst wiederfinden. Am deutlichsten zeigen sie sich in Musikstücken mit fließenden oder verwandelndem Charakter.

Atmung: Ein Motiv wird genommen, um daraus etwas zu machen. Vielleicht auch nicht, wer weiss? Auf dieser Stufe kann noch alles mögliche geschehen.

Wärmung: Wiederholen, sequenzieren

Ernährung: Abspalten, zerkleinern, verflüssigen

Absonderung: Eine Absicht, eine Richtung wird erkannt, gefunden (meist die kommende Tonart)

Erhaltung: Diese Richtung wird beibehalten, dadurch bekräftigt.

Wachstum: In der beibehaltenen Richtung wächst die Musik weiter.

Hervorbringung: Ein kommendes Ereignis (z.B. die Reprise oder ein neues Thema) wird geboren.

Beethoven, Sonate f-moll, op. 2,1, erster Satz

T. 56 Atmung, T. 64 Wärmung/Ernährung, T. 79 Absonderung, T. 81 Erhaltung, T. 86 Wachstum, T. 93 Hervorbringung.

Beethoven, Sonate cis-moll, op. 27,2, erster Satz

T. 28 Atmung, T. 30 Wärmung, T. 32 Ernährung, T. 34 Absonderung, T. 38 Erhaltung, T. 39 Wachstum, T. 40 Hervorbringung.

(Die Taktzahlen sind zum Teil ungefähr, da Prozesse sich überlagern und nicht abgemessen verlaufen.)

6

Aus dem Häuschen - Genuss, Begeisterung und Rausch

Jeder kennt als Zuhörer oder auch als Musiker beim Aufführen das Ausser-Sich-Sein durch die Musik. Das geht vom Sich-Leicht-Fühlen, von der leichten „Erhebung“ bis zur Trance. Der meistens eher angenehme Zustand (oft wird durch Drogen nachgeholfen) hat seine Gefahren. Wem oder was vertrauen wir uns da an? Ist die Trance vielleicht nur Flucht und Zerstreuung mit entsprechenden Nachwirkungen? Weil auch die Musik und besonders die Konservenmusik selbst wie eine Droge – d.h. abhängig machend – wirken kann, kommen viele Menschen erst gar nicht zu der Entscheidung, welcher Musik sie sich anvertrauen wollen und welcher nicht. Sie werden überwältigt, als hätte ihnen jemand K.-o.-Tropfen ins Glas gegeben.

Wie kann man unterscheiden lernen, in wessen Hände wir uns beim Musikhören begeben wollen? Die Antwort ist entwaffnend einfach: durch das Hören selbst. Denn das Hören reicht tief.

Wir klopfen. Der Klang lässt uns das perfekte Imitat aus Kunststoff vom Original aus Holz unterscheiden. So führt uns das Hören einer Stimme tiefer als der äussere Anblick. Wenn wir in diesem Sinne tief hören, können wir entscheiden, wann wir „aus dem Häuschen“ kommen wollen. Nach einem Moment tieferen Hörens von Musik können wir wissen: Von dieser Musik lasse ich mich forttragen – oder eben auch nicht. Der innere Türhüter weiss, wer herein darf und wann wir aus dem Häuschen heraus dürfen.

Sind wir dann einmal „draussen“, ist die Frage, ob wir mit unserem Kern noch dabei sind, oder ob wir entkernt und schutzlos in den Wogen des Rausches treiben. Drei Fragen kann man hier stellen:

- Was suche ich in der Musik? Die Flucht mit einer klingenden Droge, die Betäubung mit einem klingenden Narkotikum? Je nachdem, was ich suche, werde ich die Erlebnisse in der Musik finden.
- Welcher Musik vertraue ich mich an? Je nach Musik werde ich sanft oder mit Gewalt entführt oder ist mein Kern, der wie ein Hirte beim Erlebnis wacht, geduldet oder nicht.
- Und drittens, welcher Art ist die Entrückung, die Begeisterung oder der Rausch?

Ein paar Anmerkungen zur dritten Frage.

Wer oder was zeigt sich in einem Rausch? Es gibt einen heiligen Rausch, den Bruder der heiligen Begeisterung, und es gibt den heiligen „Schaffensrausch“.

Dieselbe Frage können wir an die Begeisterung stellen: Wer oder was zeigt sich in ihr? Es gibt eine heilige Begeisterung, in der der ganze Mensch glüht und lodert und zugleich die Sache im Mittelpunkt steht. In der Schule hatte ich einen Mathematiklehrer, der vor der Klasse, einen Beweis entwickelnd, in heilige Begeisterung geriet. Das war wunderbar und hat mich für ihn und für die Sache ein Leben lang eingenommen.

Es gibt auch eine unheilige Begeisterung und einen unheiligen Rausch. Ein Musiker, der in unheiliger egoistischer Begeisterung sich selbst genießt, wirkt peinlich. In der Masse, in dem er sich selbst zur Schau stellt, wird die Musik selbst blass, denn er ist mehr mit sich selbst als mit ihr beschäftigt. Ich sah Kinder einen weltberühmten Pianisten (Video seines Spiels des Liszt'schen Liebestraums) auslachen. Sie sahen das groteske hinter dem Schein hoher Kunst.

Ebenso gibt es einen heiligen und einen unheiligen Genuss. Der unheilige rafft und giert und plündert die Welt und die Menschen. Der heilige Genuss liebt und schätzt die Qualitäten, die die Welt gibt.

In einem Absatz des Schulungsbuches „Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?“ schreibt Rudolf Steiner über den Umgang desjenigen, der höhere Erkenntnisse sucht („Geheimsschüler“), mit dem Genuss: *Der Geheimsschüler betrachtet den Genuss nur als ein Mittel, um sich für die Welt zu veredeln. Der Genuss ist ihm ein Kundschafter, der ihn unterrichtet über die Welt...*¹⁶

So könnte man auch den heiligen Rausch und die heilige Begeisterung als Kundschafter ansehen, durch die wir etwas über die Welt erfahren, was wir ohne sie nicht erfahren würden.

Denn so ganz im Alltagsbewusstsein können wir eigentlich nicht musizieren – nicht einmal Musik hören. Die Grundeinstellung des Alltags ist kunstfremd: *Im Alltag benutzen wir die von uns getrennten Dinge.* Aber schon ein Ton ist kein Ding und als Gegenstand nicht zu „haben“ und nicht zu benutzen, nicht einmal vom Profi. Erst recht ist ein Musikstück kein Gegenstand. Immer bedarf es eines Rucks, um uns aus der Welt der Gegenstände heraus in eine andere Sphäre zu erheben. Bleiben wir ganz „normal“, sind wir Mechaniker, aber keine Künstler. Wer den Ruck nicht aus eigener innerer Kraft leisten kann oder will, greift oftmals zur Droge, um den „Absprung“ doch noch zu

schaffen.

Dieser Aufsatz soll mithelfen, mit innerer Kraft in die Sphäre der Musik zu kommen.

Alle bisher genannten Elemente gehören zu den Erfahrungen, die mit dieser Erhebung aus dem Alltagsbewusstsein zusammenhängen:

Die offene Sinnestür als Grundvoraussetzung.

Wenn wir mit Musik leben, baut uns als Nahrung auf und stärkt uns.

Durchs Ohrenlicht zum Licht der Musik. Leben in Zusammenhängen.

Durch Toderfahrung zur Todüberwindung.

Wege in der Musik, Bewegung der Musik.

Musik als Lebendiges, Zeit als Lebensqualität.

Aus dem Häuschen kommen, Genuss, Begeisterung und Rausch als Kundschafter.

Diese Gedanken wurden durch die sieben Ich-Bin-Worte des Johannesevangeliums angeregt.¹⁷

Allerdings habe ich den Bezug in freier Reihenfolge gehandhabt.

Sinnestür – *Ich bin die Tür* (Joh. 10,7), dort kommt auch der Türhüter vor.

Nahrung – *Ich bin das Brot des Lebens* (Joh. 6,35).

Ohrenlicht – *Ich bin das Licht der Welt* (Joh. 8,12).

Tod – *Ich bin die Auferstehung und das Leben* (Joh. 11,25).

Weg und Leben – *Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben* (Joh. 14,16).

Aus dem Häuschen – *Ich bin der wahre Weinstock* (Joh. 15,1) und *Ich bin der gute Hirte* (Joh. 10,11).

- 1 William Blake (1757-1827), aus *Die Hochzeit von Himmel und Hölle*. Zit. nach Arthur Zajonc
Lichtfänger. Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewusstsein, Stuttgart 2008, S.433
Gemäss diesem Ideal möchte ich einige Elemente einer Methodik des aktiven Hörens skizzieren.
- 2 Rudolf Steiner, *Das Wesen des Musikalischen und Das Tonerlebnis im Menschen* GA 283, 7.3.1923
- 3 Rudolf Steiner, *Erziehungskunst, Methodisch-Didaktisches*, Vierter Vortrag, 25.8. 1919, GA 294
Wenn einer etwas erzählt, so hört der andere zu, indem er das, was in Lauten physisch lebt, in
seinem Ich mittut, doch er unterdrückt es. Das Ich macht immer Eurythmie mit, und das, was
wieder die Eurythmie an dem physischen Leibe ausführt, ist nur das Sichtbarwerden des Zuhörens.
Sie eurythmisieren also immer, indem Sie zuhören, und indem Sie wirklich eurythmisieren, machen
Sie nur dasjenige sichtbar, was Sie unsichtbar sein lassen beim Zuhören. Die Offenbarung der
Tätigkeit des zuhörenden Menschen ist nämlich Eurythmie.
- 4 Rudolf Steiner, *Allgemeine Menschenkunde*, GA 293, Vortrag vom 1.9.1919
- 5 Rudolf Steiner, Themen aus dem Gesamtwerk / Themen TB Nr. 3, *Zur Sinneslehre*, von Rudolf
Steiner und Christoph Lindenberg (Hrsg.) Stuttgart 2004
Albert Soesman, *Die zwölf Sinne, Tore der Seele*, 2. Aufl. Stuttgart 2009
- 6 Rudolf Steiner, *Das Rätsel des Menschen* GA170, Vortrag 12.8.1916
- 7 Lindenau, *Der übende Mensch*, 3. Aufl. Stuttgart 2001
Coenrad van Houten, *Erwachsenenbildung als Willenserweckung*, Stuttgart 1999
- 8 Pfrogner, *Lebendige Tonwelt*, München 1976, S. 246
- 9 Zum Thema Gestalt und Zusammenhang in Musik ist unübertroffen Viktor Zuckerkandl, *Vom
musikalischen Denken*, Zürich 1964
- 10 Zajonc ebd. S. 11, S. 15
Wie ich durch die Märchenerzählerin Frau Wolle erfahre, heissen Märchen in der Mongolei
„Ohrenlicht“
- 11 Rudolf Steiner, *Das Wesen des Musikalischen und Das Tonerlebnis im Menschen* GA 283, Vortrag
21.2.1924
- 12 Sonatenhauptsatzform: ein musikalischer Bauplan, nach dem sehr viele (meist) erste Sätze von
Sonaten, Sinfonien, Instrumentalkonzerten, Streichquartette usw. seit etwa Mozart aufgebaut sind.
Für eine gängige Beschreibung siehe <http://de.wikipedia.org/wiki/Sonatenhauptsatzform>
- 13 Natürlich spielen sich diese zeitlichen Prozesse in Synchronisation mit äusseren Faktoren wie
Wärme, Licht und Feuchtigkeit ab, aber trotzdem hat alles Lebendige seine eigene Zeit. Viele
Forscher haben sich daher bemüht, die „innere Uhr“ von Organismen zu finden.
- 14 Rudolf Steiner, *Anthroposophie, Psychosophie, Pneumatosophie*, GA115, 4.11.1910
- 15 Stefan Abels, *Pfeil und Bogen, Vom Urphänomen musikalischer Form*, Marzell 1999, Selbstverlag
- 16 Rudolf Steiner, *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* GA 10, „Bedingungen“
- 17 Inhaltlich grossartig dazu: Friedrich Rittelmeyer *Ich Bin. Reden und Aufsätze über die sieben „Ich bin“-
Worte des Johannes-Evangeliums*, Stuttgart 1986