

Steffen Hartmann

Tonerleben und Meditation

Ein Versuch zum Wesen des einzelnen Tones

Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müsste. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt.¹ – *Johann Wolfgang von Goethe*

Allem in der physischen Welt liegt ein Ton zugrunde. Ein jedes Gesicht repräsentiert bestimmte devachanische Töne. Alle Gegenstände haben auf dem Grunde ihres Wesens einen geistigen Ton, und der Mensch selbst ist in seiner tiefsten Wesenheit ein solch geistiger Ton.² – *Rudolf Steiner*

Dem Ton ist Leben gegeben im Menschen. In ihm ist er Element, Trieb, Vorstellung und Auftrag. Der Ton, mit seinen unendlichen Entfaltungsmöglichkeiten, ist in den Menschen gesetzt, und verlangt von ihm die Verwirklichung jener Möglichkeiten.³ – *Artur Schnabel*

Als Musiker und als Hörer von Musik gehen wir ständig damit um: Wir produzieren ihn, wir spielen ihn, wir hören ihn, wir genießen ihn, wir empfinden ihn ganz innerlich und intim – den Ton und den Zusammenklang der Töne. Doch nicht nur im Konzertsaal begegnen wir der Welt der Töne. Das Tönende umgibt uns ständig. Die Vögel zwitschern, die Kirchenglocken läuten und bei jedem Kaufhaus-Besuch werden wir berieselt von Hintergrundmusik. Musik kann zutiefst beglücken; sie kann aber auch nerven und einem den Schlaf rauben, wenn die Party des Nachbarn bis spät in die Nacht andauert. Das Erleben der Töne reicht also vom ergreifenden und beglückenden Konzertbesuch bis hin zur nächtlichen Ruhestörung, bei der das Tönende einem bedrohlichen oder störenden Geräusch gleicht.

Doch was ist eigentlich ein Ton seinem Wesen nach? Diese Frage wird selten gestellt. Auch Musiker nehmen in der Regel die Existenz ihres »Materials«, das Vorhandensein und die Eigenart der Töne fraglos hin. Einer Tonart oder einer Melodie schreiben wir einen gewissen Ausdruck zu, sprechen von einer bestimmten Atmosphäre oder einem Charakter. Der einzelne Ton dagegen scheint merkwürdig nackt und neutral zu sein. Dies ist insofern erstaunlich, als beispielsweise die einzelnen Farben, das »Material« des Malers, unmittelbare Empfindungen wachrufen

Zur Einführung

1 Johann Wolfgang von Goethe: *Maximen und Reflexionen*, Hamburger Ausgabe, Band 12, 1994, S. 473.

2 Rudolf Steiner: *Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen* (GA 283), Dornach 1991, S. 14.

3 Artur Schnabel: *Aus dir wird nie ein Pianist*, Hofheim 1991, S. 271.

und Gegenstand zahlreicher Untersuchungen sind, so z.B. in Goethes Farbenlehre, in der er die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben beschrieben hat. Wirkung und Ausdruck der einzelnen Farben wird wohl kein Mensch ernsthaft bestreiten, wenn auch vielleicht etwas verschieden charakterisieren und werten.

Doch wie verhält sich das bei den Tönen? Kann man ihre Eigenart und Qualität auch unmittelbar erleben und beschreiben? Gibt es eine spezifische C-Qualität im Unterschied zu einer D-Qualität etc.? Ist die Eigenschaft eines Tones an eine bestimmte Tonhöhe gebunden? Und schließlich: Was ist überhaupt ein Ton? Ist der Ton ein rein akustisches Phänomen? Die bloße Schwingung der Luft, die gemessen werden kann? Oder handelt es sich nicht vielmehr beim »wirklichen« Ton um ein innerlich seelisch Erlebtes? Oder, noch anders gewendet, ist das »eigentliche« Wesen des Tones nicht eine rein geistige Qualität, die für sich besteht, unabhängig von ihrem physischen Erklingen?

Hör-Versuche zum einzelnen Ton und den Phasen seines Erklingens

Wird nach dem Ton, nach Wesen und Erscheinung des Tönenden gefragt, ergeben sich Fragen über Fragen. Man stößt zunächst wie gegen eine unsichtbare bzw. unhörbare Wand, und eine Selbstverständlichkeit nach der anderen löst sich in Luft auf. Welcher Musiker wüsste schon auf die Frage nach der spezifischen Qualität des Tones c spontan eine Antwort zu geben, geschweige denn anzugeben, wie sich ein fis im Unterschied zu einem gis anfühlt. Auch die Begabung der Synästhesie hilft hier nicht wirklich weiter; denn die Verbindung bestimmter Töne mit bestimmten Farben führt ja nur umso deutlicher auf die Frage zurück, warum wir die unterschiedliche Qualität der Farben unmittelbar empfinden, eine vergleichbare Erlebnisevidenz in Bezug auf die Töne zunächst aber nicht auffindbar ist.

Um an dieser Erlebnis- und Erkenntnisgrenze weiterzukommen, tut Beschränkung not. Zunächst soll in einem ersten Schritt das Erklingen und Verklingen eines Tones in Raum und Zeit untersucht werden. Diese Untersuchung kann dann als Grundlage für die weitere Klärung der spezifischen Eigenqualitäten der Töne dienen.

Am Institut *MenschMusik Hamburg* machen wir seit einiger Zeit im Rahmen einer Forschungsgruppe⁴ verschiedene Experimente zum Tonerleben. In einer Reihe von Hörversuchen widmeten wir uns intensiv den verschiedenen Phasen des Erklingens und Verklingens eines einzelnen Tones. Wir versuchten, die einzelnen Phasen eines Tonverlaufes – die zum Teil sehr schnell ver-

4 Ich danke in diesem Zusammenhang meinen Kollegen Karin van Buiren und Matthias Bölts sowie unseren Studenten für die vielen anregenden Stunden des gemeinsamen Fragens, Übens und Hörens. Ohne diese gemeinsame Forschungsarbeit wäre der vorliegende Text wohl kaum zustande gekommen.

gehen und ineinander übergehen – so stark wie möglich zu erleben und so differenziert wie möglich zu beschreiben. Es zeigte sich dabei zunehmend, dass für das Hören eines Tones und ein differenziertes Erleben seines Phasenverlaufs die *Stille vor* dem Ton sowie die *Stille nach* dem Ton ebenso essentiell sind wie die eigentlichen akustisch hörbaren Phasen. Das folgende Protokoll fasst einige Ergebnisse dieser Versuche zusammen und gliedert das Erklingen eines Tones in insgesamt zwölf Hörphasen:

Die *Stille davor* gliederte sich nach einiger Zeit des hörenden Übens und des übenden Hörens in drei Phasen. Der allererste Anfang könnte beschrieben werden mit den Worten: Ich schaffe einen konzentrierten Hörraum (1). Die Aufmerksamkeit fokussiert sich auf ein zu Hörendes, dieses ist noch nicht weiter bestimmt, es könnte ein gesprochenes Wort, ein Geräusch oder eben ein Ton sein. Dieser Höranfang ist das *allgemeine* Moment in der Stille davor.

In einem zweiten Hörschritt öffne ich mich nun ganz bewusst für Tönendes (2). Phase eins und zwei zu unterscheiden, wird einem ungeübten Hörer wohl kaum gelingen; sie werden ihm eher als *ein* kurzer Augenblick vorkommen. Diese zweite Hörphase möchte ich als das *besondere* Moment der Stille davor bezeichnen. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass ich in meiner Hörintention anderes, z.B. Geräusch und Wort, ausschließe. Ich will einen Ton hören.

Die dritte Phase beginnt, wenn ich nicht nur irgendeinen Ton vorhöre, sondern *diesen* einzelnen, z.B. den Kammerton a (3). Für Menschen ohne absolutes Gehör kommt es bei diesem Versuch nicht darauf an, den innerlich vorgehörten Ton dem Namen nach zu kennen, sondern ganz konkret einen bestimmten einzelnen Ton in die Stille davor »hineinzuhören«. Ich nenne diese dritte Phase das Moment der *Einzelheit* in der Stille davor. – Bevor ich die vierte Phase beschreibe, möchte ich kurz innehalten und darauf aufmerksam machen, dass diese Dreigliederung der Stille vor dem Ton, die ich hier nur andeuten kann, das Ergebnis intensiver meditativer Hörbemühungen ist, und dass sie wohl erst gefunden werden kann, wenn man den hier beschriebenen Hörversuch immer wieder *als Ganzes* durchlaufen hat.

Die vierte Phase bringt einen deutlichen Einschnitt. Es erfolgt ein Ruck, der Überwindung kostet; der Ton wird physisch zum Erklingen gebracht (4), beispielsweise durch das Anschlagen einer Stimmgabel. Phase vier möchte ich die Willensintention nennen, die Stille davor zu durchbrechen. Es ist der Wille zum

Ton, der in Aktion übergeht und sich nicht mit einem rein innerlichen Vorhören begnügt. Die nächste Phase ist durch ein kurzes Einschwingen des Tones im jeweiligen Material gekennzeichnet (5). Dieses Einschwingen im Material hat Geräusch-Charakter: der Schlag des Klavierhammers auf die Saite, die Berührung von Bogenbewegung und Geigensaite, die Berührung der schwingenden Stimmgabel mit einer Tischplatte etc. Diese fünfte Phase ist dasjenige, was wir als Musiker möglichst unhörbar machen wollen: das mit der Tonerzeugung einhergehende Nebengeräusch. Im Rahmen unseres Experimentes interessiert uns diese fünfte Phase natürlich genauso wie alle anderen.

Dann beginnt der Ton sich klanglich zu entfalten (6). Dies ist eine längere Phase des Erklingsens des Tones. Der Ton breitet sich im Raum aus. Ich höre den Ton außer mir als akustisch real Klingendes. Diese Phase geht früher oder später über in das Erlebnis: »Der Ton klingt in mir« (7). Der Ton breitet sich in mir aus, findet in mir eine Resonanz. Gleichzeitig erklingt er aber auch noch akustisch, »draußen«. Das heißt mit anderen Worten, Phase sechs und Phase sieben gehen ineinander über, sind aber deutlich voneinander unterscheidbar (außen – innen), obwohl sie sogar eine Zeit lang parallel zueinander verlaufen.

Phase acht ist durch das Verklingen des Tones gekennzeichnet (8). Das Ton-Ende ist diffus, nicht eindeutig fassbar, sehr leise bis unhörbar. Der mittlerweile sehr leise Ton verschwindet irgendwann. Jetzt klingt der Ton nur noch in mir. Es gibt dabei eine kurze Phase, in der der Ton in meinem Ohr anschwillt und abschwilt, das Phänomen des physiologischen Nachklangs (9), vergleichbar dem Nachbild beim Farberleben.

Und dann beginnt die *Stille danach*. Sie ist wieder in drei Phasen erlebbar, ähnlich der Stille davor, und doch ganz anders. Phase zehn: In der nun eingetretenen äußeren Stille klingt der Ton in mir nach (10). Ich kann den Ton innerlich hörend bewusst weiter verfolgen, ihn sozusagen innerlich weiter singen. Diese Phase kann intentional verstärkt werden zu dem Erlebnis: »Der Ton klingt und strömt in mir«. Dann kommt ein Moment der Loslösung: Ich lasse den Ton los (11). Genauso muss ich aber auch sagen: Der Ton lässt mich los. Ich spüre, dass der Ton in mir war, mit mir verbunden war. Und schließlich bleibt eine konzentrierte nachhörende Verfassung im Allgemeinen (12). Ich höre nicht mehr jenen bestimmten Ton, aber die Hörintention als solche ist noch da. Ich spüre, ich bin ein anderer geworden, nachdem dieser Ton in mir war. Mit anderen Worten, die Stille

danach in ihrem letzten Stadium ist genauso allgemein wie die Stille davor in ihrem ersten Stadium, aber sie ist im Unterschied zu dieser »erfüllter« und »gesättigter«.

Es wird im wiederholten Durchlaufen dieser zwölf Phasen immer deutlicher, dass sich die Stille davor und die Stille danach wie spiegelbildlich zueinander verhalten, wie Inkarnation und Exkarnation des Tones.

Die beschriebenen zwölf Stufen sind durch wiederholtes übendes Hören (Meditieren) ins bewusste Erleben gebracht worden. Methodisch wurde folgender Zweischritt angewendet: *Zuerst* so intensiv und hingeeben wie möglich *hören* und *erleben*. Und *dann*, in einem zweiten Schritt, das ursprünglich Erlebte so *differenziert* wie möglich *beschreiben*. Durch diese Erkenntnismethode erübrigen sich Spekulationen und Diskussionen; denn jedes Erlebnis ist als Erlebnis wertvoll und »richtig«. Und jede Erlebnisbeschreibung sollte das Erlebte so rein und differenziert wie möglich wiedergeben (reflektieren) und damit für den ursprünglich Erlebenden transparent und für Außenstehende nachvollziehbar machen. Die Erlebnisbeschreibung, die sich aus einem nachträglichen Beobachten speist, ist also im Idealfall keine »von außen« hinzu gefügte Interpretation, sondern eine differenzierte Bewusstmachung des ursprünglichen Erlebens.⁵

Durch ein solches Üben erfahre ich nicht nur zwölf verschiedene Phasen des einzelnen Tones, sondern ich erfahre auch zunehmend etwas über mich selbst als Hörenden. Kommt es nämlich wirklich zu einem intensiven Erleben des beschriebenen Phasenverlaufs, verändere ich mich selbst als Hörer bzw. ich nehme auch an mir und meiner Organisation Veränderungen und Entwicklungen wahr. Schon die Stille davor kann nicht einfach passiv wahr- und aufgenommen werden; *ich muss sie erzeugen, um sie wahrnehmen zu können*. Ich erzeuge einen Hörraum, in dem der ganze Versuch überhaupt erst stattfinden kann. Diese schaffende Hörgeste könnte als Lauschen bezeichnet werden. Dieses Lauschen kann als eine Hörbewegung erlebt werden, die zwar von den Ohren ausgeht, aber über die Ohren hinausgeht, in den hinteren Raum eintaucht und sich empfangen-wollend nach vorne hin öffnet – so als ob mir riesige Ohren wachsen würden, die sich wie zu unsichtbaren Schüsseln aufspannen. Das Erklingen des Tones wird, solchermaßen vorbereitet, *für mich* zu einem Hörereignis. Der Ton fängt an, in mir, in meiner

Auswertung der Versuche und erste Konsequenzen

⁵ Vgl. zu dieser Methodik geistiger Forschung meinen Essay *Die Beobachtung des Denkens als geistige Zeugung*, in: *Der Europäer*, Juni 2009.

leiblichen Organisation, feinstofflich zu schwingen und zu vibrieren. Eine Folge davon ist, dass ich mich unwillkürlich aufrichte (oder müsste ich sagen: Der Ton richtet mich auf?). Mein Atem vertieft sich. Ich atme ruhiger, tiefer und freier. Es bilden sich innere Resonanz-Räume, und das Erlebnis stellt sich ein: »Der Ton berührt mich.« Dieses Erlebnis kann richtiggehend einen Schreck auslösen; denn der Ton *berührt* mich so sanft, aber bestimmt und mir zugewendet, wie ich das sonst nur von einer Berührung durch einen anderen Menschen kenne.

Wir rühren hier an eine Erlebnisschicht, die etwas von der eigentlichen Größe und Gewalt der Töne offenbaren kann. Es entsteht eine Ahnung davon, dass die Begegnung mit einem Ton zu einer tiefen und verwandelnden Wesensbegegnung werden könnte. Und wir verstehen einmal mehr des Dichters Wort »Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil« (Goethe, *Faust II*, Z.6272).

Der bisherige Gang der Untersuchung legt den Schluss nahe, dass gar nicht von einer Tonrealität unabhängig vom hörenden Menschen gesprochen werden kann. Ja, dass je nach Hörintensität und hörender Differenzierung die jeweilige Tonrealität sich wandelt, vertieft und wächst. Es ist banal und doch tiefgründig: Je genauer ich höre, desto mehr höre ich. Etwas philosophischer ausgedrückt: Das Wie meines Hörens bestimmt das Was meines Hörens.⁶

Rudolf Steiner hat auf diesen Zusammenhang im Rahmen seiner Untersuchung des Erkenntnisproblems im Allgemeinen hingewiesen. In *Wahrheit und Wissenschaft* schreibt er: »Das Resultat dieser Untersuchungen ist, dass die Wahrheit nicht, wie man gewöhnlich annimmt, die ideelle Abspiegelung von irgendeinem Realen ist, sondern ein *freies* Erzeugnis des Menschengeistes, das überhaupt nirgends existierte, wenn wir es nicht selbst hervorbrächten. Die Aufgabe der Erkenntnis ist nicht: etwas schon anderwärts Vorhandenes in begrifflicher Form zu *wiederholen*, sondern die: ein ganz neues Gebiet zu *schaffen*, das mit der sinnfällig gegebenen Welt zusammen erst die volle Wirklichkeit ergibt. Damit ist die höchste Tätigkeit des Menschen, sein geistiges Schaffen, organisch dem allgemeinen Weltgeschehen eingliedert. Ohne diese Tätigkeit wäre das Weltgeschehen gar nicht als in sich abgeschlossene Ganzheit zu denken. Der Mensch ist dem Weltlauf gegenüber nicht ein müßiger Zuschauer, der innerhalb seines Geistes *das* bildlich wiederholt, was sich ohne

6 Zu dieser Bezüglichkeit von Was und Wie des Erkennens siehe auch meinen Aufsatz *Wesen und Erscheinung* (3. Teil), in: DIE DREI 4/2005, insbesondere S. 12.

sein Zutun im Kosmos vollzieht, sondern tätiger Mitschöpfer des Weltprozesses; und das Erkennen ist das vollendetste Glied im Organismus des Universums.«⁷

Die Wahrheit existiert nicht an sich und unabhängig vom Menschen, um in der Erkenntnis des Menschen bloß abgespiegelt zum Bewusstsein zu kommen. Die Wahrheit ist vielmehr »ein freies Erzeugnis des Menschengeistes«. Im Erkennen *schaffen* wir etwas, das mit dem Gegebenen zusammen »erst die volle Wirklichkeit ergibt«. Das Erkennen (z.B. eines Tones) ist somit ein *realer Prozess*, der nicht bloß (ideell) ein Vorhandenes spiegelt, sondern durch das Erkennen (in diesem Fall des Tönenden) wird der Mensch »tätiger Mitschöpfer des Weltprozesses«.

Zweierlei muss demnach festgehalten werden:

1. Es *gibt* Gegebenes, beispielsweise Tönendes bzw. die Potenz zum Tönen in Mensch und Natur.
2. Durch die menschliche Erkenntnistätigkeit – die sich dem Gegebenen erkennend zuwendet – *entsteht* ein Neues, ein Schöpferisches, das zusammengenommen mit dem naturhaft Gegebenen erst die »volle Wirklichkeit« bildet.

Wir können also in unserem Fragen nach dem Wesen (der »vollen Wirklichkeit«) der einzelnen Töne nicht einfach auf ein schon Vorhandenes zielen, sondern wir müssen uns selbst als Fragende, Hörende und schöpferisch Erkennende existenziell mit einbeziehen in die Untersuchung. Es könnte also sein, dass die Erwartung einer spezifischen Ton-Qualität der einzelnen Töne *als eines unabhängig von uns Bestehenden* gar nicht sachgemäß ist. Könnte es nicht vielmehr sein, dass in einem Jahrtausende währenden Prozess die Menschheit einzelnen Skalen und Tonleitern, ja ganzen Stimmungssystemen einen Charakter und eine sich je wandelnde Qualität *gegeben hat*,⁸ und dass dieser Prozess mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts langsam auf die einzelnen Töne übergegangen ist? Dass also, um es noch einmal zu sagen, die Töne bis dato »tatsächlich« an sich nackt und neutral waren und alles Einzelton-Spezifische vom musikalischen Erleben und Erkennen, zu dem wir uns heute bewusst aufschwingen können, abhängt. Was das 20. Jahrhundert und 21. Jahrhundert allerdings sicher von allen früheren Zeiten unterscheidet, ist die radikale Freiheitssituation, in die jeder Einzelne hineingestellt ist und bei der von einer allgemeinen und einheitlichen Entwicklung des Tonempfindens immer weniger auszugehen ist.

7 Rudolf Steiner: *Wahrheit und Wissenschaft* (GA 3), Dornach 1989, S. 11f.

8 Siehe zu dieser Entwicklung Hans Erhard Lauer: *Die Entwicklung der Musik im Wandel der Tonsysteme*, Köln 1960, und sehr ausführlich Heiner Ruland: *Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens*, Basel 1988.

Sich wandelndes und vertiefendes Tonempfinden

Das eingangs zitierte Goethewort macht darauf aufmerksam, dass es bei der Musik keinen Stoff gibt, der abgezogen werden könnte. Und das ist eben eines der wesentlichen Merkmale der Töne, dass sie gar nicht stoffartig, naturhaft auffindbar sind, höchstens in Grenzbereichen wie Vogelgezwitscher, Windessausen und Donnerrollen. Der Ton *als vom Menschen* Gesungenes oder Gespieltes ist immer schon ein Kunstprodukt (Form und Gehalt im Goetheschen Sinne). Das lässt sich von der Farbe des Malers und vom Stein des Bildhauers so nicht sagen; diese sind auch ohne den künstlerisch empfindenden und schaffenden Menschen stoffartig da (wenn auch nicht in all ihren Erscheinungsmöglichkeiten). – Über dieses Faktum sollte man staunen. Und in diesem Staunen wird einem irgendwann die Einsicht aufgehen, dass menschliches Tonempfinden und die Realität der Töne zutiefst miteinander verwoben und aufeinander bezogen sind.

Rudolf Steiner hat auf ein (möglicherweise) sich wandelndes Tonempfinden der Menschen und damit auf neue Tonrealitäten ein paar Mal tastend, suchend, ja geradezu fragend hingewiesen. Bis heute sind diese Aussagen Steiners rätselhaft geblieben, und sie sollten Ansporn sein für noch viel tiefer gehende Forschungen, als sie bisehr erfolgten.

»Ich wollte selber eine Art von Frage zunächst an diejenigen Persönlichkeiten richten, welche sich beteiligt haben gerade an dieser Diskussion über die Erweiterung des Tonsystems. ... und vielleicht stehen wir mitten drinnen in einer Umwandlung, wenn ich so sagen darf, des musikalischen Bedürfnisses der Menschen. ... Und da möchte ich fragen, ob die einzelnen der vorhergehenden Unterredner, wenn sie sich besinnen auf das, was sie musikalisch erleben, nicht auf so etwas hinweisen können, was eine Art Umschwung in dem ganzen musikalischen Erleben überhaupt bedeutet. Konkreter formuliert die Frage: Ich möchte meinen, dass man sich heute im musikalischen Erleben eine Ansicht darüber bilden könnte, wie verschiedene Menschen – ich will jetzt mehr vom Musikalischen zunächst absehen – einen einzelnen Ton verschieden erleben.«⁹

⁹ Rudolf Steiner: *Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen*, a.a.O., S. 47ff.

Diese Worte Rudolf Steiners sind von einer öffentlichen Aussprache, die am 29.9.1920 in Dornach stattfand, überliefert. Es ist einer der ganz seltenen Momente, in denen Rudolf Steiner von sich aus ganz offen eine Frage an seine Zuhörer richtet – eine

Frage, die das Tonerleben jedes Einzelnen betrifft. Er versucht dann in mehreren Anläufen seine Frage weiter zu verdeutlichen:

»Man kann nämlich, glaube ich, deutlich wahrnehmen, dass heute die Tendenz besteht, gerade bei dem musikalisch erlebenden Menschen, gewissermaßen in den Ton tiefer hineinzugehen. ... Das musikalische Erleben der Gegenwart geht immer mehr und mehr dahin, den einzelnen Ton zu spalten in der Auffassung, und den einzelnen Ton gewissermaßen zu befragen, inwiefern er selbst schon eine Melodie ist oder nicht eine Melodie ist?«¹⁰

Es ist geradezu erschütternd, wie die überlieferte Aussprache – an der u.a. Jan Stuten, Paul Baumann und Walter Johannes Stein teilnahmen – deutlich zeigt, dass die Anwesenden die Frage Rudolf Steiners gar nicht verstehen konnten. In immer neuen Anläufen versucht er, die Frage nach dem sich wandelnden und vertiefenden Erleben *des einzelnen Tones* zu stellen, wird aber nicht verstanden und leitet schließlich zu anderen Themen über. Am nächsten Tag wird dieses Missverstehen von Steiner dann noch einmal angesprochen:

»Nun bin ich auch noch gerade vorhin auf einen Zwiespalt der Meinungen aufmerksam gemacht worden in bezug auf dasjenige, was ich gestern mit dem Hineinvertiefen in den Ton gemeint habe. Ich habe nicht gemeint, dass da in der Zeitfolge Töne noch vorhanden sind, die etwa zusammenklingen und dann als ein Ton aufgefasst werden. Dies ist nicht gemeint, sondern gemeint ist, dass man heute beginnt – das hängt einfach mit der Entwicklung der Menschheit zusammen – , gegenüber dem, was bis in unsere Weltzeit herein einfach von vielen Menschen als *ein* Ton erlebt worden ist, als von einer Gliederung zu sprechen, den Ton in sich zu spalten, so dass man gewissermaßen darauf hinsteuert, in den Ton tiefer hineinzugehen, unter den Ton hinunter und über den Ton darüber gewissermaßen hinausgeht zu einem anderen Ton. ... So glaube ich, dass in dem ganzen Tonempfinden gegenwärtig ein Umschwung sich vollzieht und dass eben, wie auch eine ganz bestimmte Tonkunst in den wirklich manchmal recht grotesken Formen des Experimentierens zum Vorschein kommt, dass sich darin auch etwas ankündigt von dem, was da heraus will. Denn ich muss zum Beispiel sa-

10 Ebd.

gen: Entweder verstehe ich *Debussy* gar nicht, oder ich kann ihn nur so verstehen, dass er etwas von dem Hineinleben in den Ton vorausahnte.«¹¹

Versuchen wir festzuhalten, worauf Rudolf Steiner hier hinaus will: Es geht ihm um das Erleben eines einzelnen Tones. Also nicht um ein Erlebnis, das durch Aneinanderreihung verschiedener Töne entsteht. Dann fragt er, ob es möglich sei, *innerhalb* des einen Tones so etwas wie eine Spaltung, ja eine Art Melodie zu erleben. Und voran geht noch der Hinweis, »wie verschiedene Menschen ... einen einzelnen Ton verschieden erleben.« Es scheint also der einzelne Ton selbst eine gewisse Porosität zu bekommen und gleichzeitig ein bisher ungeahntes Innenleben, so als hätten die Menschen bis dahin nur die Oberfläche der Töne wahrgenommen. Die Vermutung liegt nahe, dass eine Musik, die diesem neuen Tonerleben Rechnung trägt, sich von allen tradierten und übergeordneten musikalischen Formen wie der Tonalität, dem Dissonanz-Konsonanz-Schema, dem Solo-Begleitung-Schema etc. befreien muss. Schließlich werden von so einer Musik aber auch Elemente wie Periodenbildung, ja gar Metrum und Takt in Frage gestellt werden. Dass das nicht ohne Experimente und Provokationen vonstatten gehen wird, ist absehbar.

»Intermission 6« von Morton Feldman

Wenn auch die Anthroposophen Rudolf Steiner in der zitierten Aussprache nicht verstanden haben, die Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts zeigt deutlich, worauf er damals hingewiesen hat. In Kompositionen von Arnold Schönberg und Anton Webern beispielsweise finden wir eine starke Reduktion auf einzelne Töne und Klänge, jenseits der Tonalität und tradierter musikalischer Formen.¹² Der Zuhörer muss, um diese Stücke zu erfassen, seine hörende Präsenz im Moment enorm steigern, und er muss bereit sein, »freischwebend« von einem Ton zum nächsten zu gelangen. Ein Prozess, der bei einem Komponisten wie Morton Feldman (1926-1987) zu einer gewissen Kulmination gelangt. In seinem Stück *Intermission 6. for one or two pianos* von 1953 werden fünfzehn vorgegebene Töne und Klänge in einer vom Interpreten frei und situativ zu wählenden Abfolge sehr leise zum Erklingen gebracht (siehe Abb.). Es handelt sich um ein Stück, das ich immer wieder in Seminaren für verschiedene Menschengruppen (Laien und Musiker) gespielt habe, und das jedes Mal, nach anfänglichen Irritationen, zu starken Hörerlebnissen der Teilnehmer geführt hat. Ich möchte daher gerne zum

11 Ebd., S. 75f.

12 So z.B. in den Klavierstücken op. 19 von Arnold Schönberg oder den Liedern op. 12 von Anton Webern.

Abschluss dieses Aufsatzes auf dieses Stück näher eingehen.¹³

Morton Feldman gibt folgende kurze Spielanweisung: »Composition begins with any sound and proceeds to any other. With a minimum of attack, hold each sound until barely audible. Grace notes are not played too quickly. All sounds are to be played as soft as possible. This ›Intermission‹ may be played with either one or two pianos.«

Feldman war der erste Komponist, der auf diese Weise den Interpreten radikal in die aktuell entstehende Gestaltung eines Stücks miteinbezogen hat – durch die freie Wahl der Abfolge der Klänge. Die Spielanweisung lässt sogar offen, ob alle Klänge gespielt werden; auch werden Wiederholungen weder gefordert noch verboten. Somit ist jede Aufführung dieses Werkes ein einmaliges Ereignis, das auch vom Spieler selbst nicht vorhersehbar ist.

Morton Feldman hat mit seinem Komponieren bei einem absoluten Nullpunkt angesetzt, jenseits von anerzogenen Hörerwartungen und tradierten musikalischen Ideen, und das betrifft auch die Hörerwartungen der klassischen Moderne (Schönberg, Bartok, Strawinsky etc.)! In einem Gespräch sagte er am 2.7.1985: »Wissen Sie, wann ich mich wirklich verlaufe? Wenn ich nicht mit Nichts anfangen. Es gibt da natürlich ein berühmtes altes chinesisches Gedicht, und das Gedicht heißt *Wo ist der Anfang*, das Vor dem Anfang. Das also befasst sich mit dem *Nichts*. Auch wenn meine Musik ebenso auszusehen scheint, wenn ich nicht mit Nichts anfangen, verlaufe ich mich. Ich verlaufe mich in der Geschichte, ich verlaufe mich in meiner eigenen Geschichte. Ich verlaufe mich in dem Moment, wo ich anfangen, über Ideen nachzudenken. In dem Moment, wo ich eine Idee brauche, bin ich verloren. Weil ich weiß, dass ich nur vortäusche.«¹⁴

Ohne eine stützende und ordnende Idee beginnt Feldman immer wieder mit Nichts. Mit Nichts anfangen, heißt für einen Musiker wie ihn pures Gegenwärtigsein in Tönen. So ein »Musikstück« kann dann zwei Minuten oder mehrere Stunden »dauern«.

Intermission 6 besteht aus ganz einfachen Elementen: 7 Einzel-töne, 2 Intervalle, 4 Dreiklänge und 2 Vierklänge – insgesamt

INTERMISSION 6. FOR ONE OR TWO PIANOS

Morton Feldman

6426

COPYRIGHT © 1954 BY G.F. PETERS, 609, 333 PARK AVE. 20, NEW YORK 17, N.Y.

15 Klänge

13 Ich habe weder den Anspruch, eine erschöpfende Interpretation von *Intermission 6* zu liefern, noch möchte ich Morton Feldman für die Aussagen Steiners vereinnahmen. Es geht mir nur darum, auf ein Meisterwerk der Musik des 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der hier behandelten Fragen des Tonerlebens exemplarisch hinzuweisen.

14 *Musik-Konzepte* 48/49, Morton Feldman, München, Mai 1986, S. 19.

Autorennotiz: STEFFEN HARTMANN, geboren 1976 in Freiburg im Breisgau, studierte Klavier in Hamburg. Als Liedbegleiter besuchte er Meisterkurse u.a. bei Elisabeth Schwarzkopf und Dietrich Fischer-Dieskau. Freiberuflich tätig als Pianist und Autor. Verheiratet mit der Sopranistin Marret Winger. Forschungsprojekte zu Philosophie und Anthroposophie, Engelerkenntnis und spiritueller Physiologie. 2007 Gründung des Instituts *MenschMusik Hamburg*, zusammen mit Matthias Bölts und weiteren Kollegen. – Kontakt: www.menschmusik.de, info@menschmusik.de

15 Elemente. Die Spielanweisungen Feldmans bewirken, dass man in eine Hörverfassung kommt, die ähnlich derjenigen ist, die oben anhand des Hörversuches beschrieben wurde. Der einzelne Ton als Element steht deutlich im Vordergrund, macht er doch fast die Hälfte der benutzten Elemente aus. *Intermission 6* wirft den Hörer total auf sich selbst zurück; man hört eben nur das, was man zu hören vermag. Es sind sehr leise, unspektakuläre Klänge, die man geboten bekommt, und doch können ganze Welten aufgehen. Allerdings braucht es die Bereitschaft, mitgebrachte Gewohnheiten des Hörens und Erwartungen, was Musik sei (und was nicht), loszulassen. Dann kann eine elektrisierende Spannung entstehen, reines Gegenwartserleben, ohne jedes Wissen, wie es weitergehen wird.

Feldman hat das so ausgedrückt: »Aber ich glaube, wenn es sich um meine Musik handelt, ist es für Musikwissenschaftler schwierig, auch nur von A nach B zu gelangen. Kennen Sie die Bemerkung von Pascal? Er sagte: ›In dem Moment, wo man sein Zimmer verlässt, gerät man in Schwierigkeiten.« In dem Moment, wo man eine meiner Noten verlässt, um zu meiner nächsten Note zu kommen, ist man als Musikwissenschaftler in Schwierigkeiten. Weil ich mich nicht mit Musik befasse, die musikalischer Logik zu folgen scheint. Wenn wir über musikalische Logik sprechen, meinen wir die gültige Verfahrensweise.«¹⁵

Dass es dabei nicht um subjektive Willkür oder bloße Provokation geht, sondern um ein Ernstnehmen der Töne und ihrer Qualitäten, macht folgende Äußerung deutlich: »Ich höre die ganze Registratur anders hinsichtlich ihrer Tonhöhe. Ich nehme die Tonhöhe und die Tonqualität sehr ernst, während die meisten nur die Tonhöhe ernst nehmen. Wenn ich die Tonhöhe so ernst nehmen würde, wie sie es tun, gäbe es keine Musik.«¹⁶

Vielleicht kann man in diesem Sinne sagen: Ohne ein Ernstnehmen der Tonqualität gäbe es die Musik Feldmans nicht, und zwar gilt das nicht nur für ihn selbst als Komponisten, sondern auch für seine Interpreten und seine Zuhörer. Ohne ein Ernstnehmen der Tonqualitäten gäbe es *für sie* die Musik Feldmans auch nicht.

Ich möchte an dieser Stelle, vorläufig abschließend, die Frage festhalten, ob es auf der Grundlage der beschriebenen Hörversuche und vor dem Hintergrund der Musik Morton Feldmans Wege gibt, die Eigenqualität der sieben Stammtöne differenziert zu beschreiben, gleichsam die »Melodie im Ton« c,d,e,f,g,a und h zu entschlüsseln. Eine Antwort soll in einer zukünftigen Publikation versucht werden.

15 Ebd., S. 25.

15 Ebd., S. 32.