

# Auf dem Wege zum Ton

Wolfgang Wunsch

Man muss, wenn man das Musikalische begreifen will, in das Geistige hinein.  
(R. Steiner in GA 283, 2. Vortrag, S. 142)

Die nachfolgende Darstellung möchte in schlichter Weise einen in der Arbeit mit Kindern, Jugendlichen, Studentinnen und Studenten gefundenen Weg beschreiben, um dem Geheimnis des Tones näher zu kommen. Bei dieser Annäherung wollen wir in sieben Schritten vorgehen.

## 1. Der Ton als eigenständiges Wesen

Wir schlagen mit einem geeigneten Schlägel auf einem Marimba- oder Metallophon einige Töne in mittlerer Lage an und achten darauf, wie sich der Anschlag auf das Klangerlebnis auswirkt. Nach einiger Zeit können wir darauf kommen, dass auf der einen Seite Töne entstehen, denen – wenigstens im ersten Stadium des Klingens – etwas Gequältes oder Erzwungenes anhaftet und auf der anderen Seite Töne, die sich freier entfalten. Und wir bemerken, dass immer dann, wenn der Spieler mehr auf das Zurückspringen des Schlägels achtet, die „Erschütterung“ des Materials – wie es Goethe in seinem Entwurf zur Tonlehre nennt – nur von ganz kurzer Dauer ist, der Ton sich freier, ungezwungener entfaltet. Auf das Zurückspringen des Schlägels also kommt es an, damit die Schwingungsform im Metall oder im Holz sich selbständig bilden kann, in die der Ton sich hineinbettet.

Beim Weiteren Üben des richtigen Abspringenlassens des Schlegels werden wir gewahr, dass wir den Ton gar nicht „machen“, sondern ihn im wahrsten Sinne des Wortes „hervorrufen“, ihm die Grundlage schaffen, auf der er sich entfalten kann. Wir versuchen dabei, den „Geburtsschmerz“ im Moment des Anschlags möglichst gering zu halten. *Der Ton tritt uns auf diese Weise als eigenständiges Wesen entgegen.*

In ähnlicher Weise können wir auch solche Versuche z. B. auf Leiern, Kantelen oder Gitarren durchführen. Wollen wir unsere Beobachtungen nun aber auch auf Blas- oder Streichinstrumente oder gar auf die Singstimme ausdehnen, so kommt noch ein weiterer Gesichtspunkt dazu.

## 2. Die Wesensartigkeit des Tones

Blasen wir z. B. eine Blockflöte an, so hängt es wiederum von der Art unseres Anblasens ab, wie der Ton sich entfalten kann. Jedoch ist es hier nicht das Material, das erschüttert wird, sondern die eingeschlossene Luftsäule. Mit dem Atem regulieren wir die Qualität des Tones und schaffen die Voraussetzung, dass der Ton sich frei entfalten kann. Doch im Gegensatz zum klingenden Holz oder Metall haben wir es hier mit einem *langen* Ton zu tun. Der auf einer Metall- oder Holzplatte erzeugte Ton benötigt einen kleinen Moment der Entfaltung – man spricht vom Einschwingvorgang –, ist aber dann vom Augenblick der vollkommenen Erscheinungsform an ein abklingendes, verklingendes Tongebilde.

Auf der Flöte aber ist er in voller Länge präsent. Wie das vorgeht, können wir am besten an einem Saiteninstrument zeigen. Betrachten wir den Vorgang in Zeitlupe.

Wenn der Streicher eine Saite anstreicht, haftet der mit Kolophonium bestrichene Bogen an der Saite, zieht sie ein Stück mit, bis die Spannung der Saite zu groß wird; die Saite springt zurück und wird sofort von Neuem erfasst. Der lange Ton entsteht also dadurch, dass er fortwährend neu gebildet wird, und obwohl es beim Blasinstrument und auch beim Singen nicht so unmittelbar sichtbar ist, führt auch hier die „Erschütterung“ der Luftsäule nur durch ständige Neubildung zum gehaltenen Ton. Dauer wird nur durch ständige Erneuerung geschaffen. Man kann auch sagen: Der Ton wird in jedem Moment neu geboren. Dieses Prinzip aber, dass etwas nur dann bestehen kann, wenn es sich ständig erneuert, ist ein geistiges Prinzip. Wir können daher formulieren: *Der Ton ist geistiger Wesensart.*

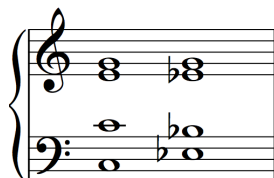
In sehr anschaulicher Weise wird uns das in diesem Kapitel Dargestellte von Rudolf Steiner im Toneurythmiekurs (GA 278, 6. Vortrag) gezeigt. Es geht um den „beharrenden Ton“ (bei Rudolf Steiner „beharrende Note“). Über diesem „Orgelpunkt“ erklingt eine Melodie. Das Ganze wird von zwei Eurythmistinnen dargestellt. Da heißt es dann:

... so dass die schöne Variation herauskommen kann zwischen den beiden Personen, dass die eine Person fortgeht in der Bewegung, die andere Person bei der beharrenden Note stehen bleibt und man dann die Bewegungen so ausführt, dass diejenige Person, welche stehen zu bleiben hat, einen kleinen Bogen auszuführen hat, diejenige Person, welche mittlerweile fortzuschreiten hat, hat einen ausführlichen Bogen zu gehen – und sie finden sich wiederum.

Was im Physischen ein Widerspruch ist, ist im Geistigen eine Realität: Der stehen zu bleiben hat, macht einen kleinen Bogen.

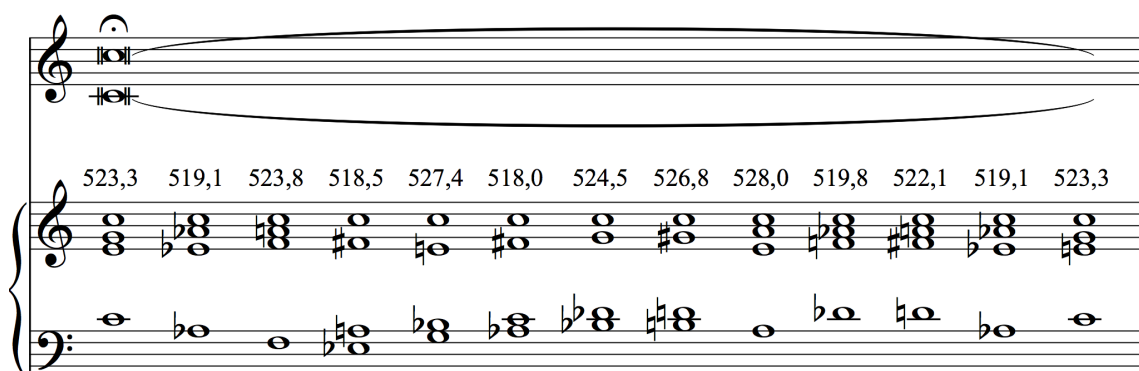
### 3. Die Atmung des Tones

Haben wir uns bisher mit der *Ausdehnung* des Tones in die Länge, mit der Tondauer beschäftigt, so wollen wir uns jetzt noch mit einer anderen Art der „Ausdehnung“ befassen. Wir spielen vierstimmig einen C-Dur Dreiklang:



Das G wird gehalten, während die anderen Stimmen den Es-Dur-Akkord bilden. Das gehaltene G verändert sich. Ein sich an Tasteninstrumenten (in temperierter Stimmung) orientierender Mensch würde sagen: „Das ist ein subjektives Gefühl, denn auf dem Klavier bleibt der Ton exakt der gleiche“.

Von Hans-Erik Deckert, ehemals Professor an der Musikhochschule in Aarhus (Dänemark) bekam ich die Darstellung folgenden Experimentes:



Es spielte ein Streichquartett unter Anwesenheit von Prof. Deckert und einem Physiker. Die Musiker bemühten sich, alle vorgegebenen Akkorde so „sauber“ wie möglich zu spielen. Dabei veränderte der erste Geiger, der nur das C zu spielen hatte, gefühlsmäßig diesen Ton in der angegebenen Weise (Angaben in Hertz). Was liegt da vor?

Erstaunlicherweise finden wir eine Antwort bei jemandem, der uns weniger als Musiker bekannt ist: bei Johann Wolfgang von Goethe. In seinem Briefwechsel mit dem von ihm sehr geschätzten Carl Friedrich Zelter (1758–1832), Leiter der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, geht es in teilweise scharfen Auseinandersetzungen um das Problem der großen und kleinen Terz, bzw. den Dur- und Moll-Dreiklang. Der Dur-Dreiklang erscheint in der Obertonreihe im 4., 5., und 6. Oberton. Daraus zog man den Schluss, der Dur-Dreiklang sei ein *donum naturae*, ein Geschenk der Natur, was man vom Moll-Dreiklang so nicht sagen könne. Im Gegensatz dazu sieht Goethe in Dur und Moll eine echte Polarität. Damit setzt er sich besonders in seinem Entwurf einer Tonlehre auseinander. Hier ein kleiner Ausschnitt:

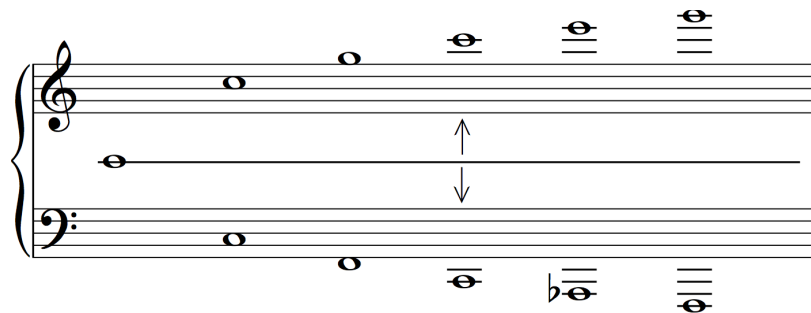
... Hindeutung auf den Mollton. Er entspringt nicht durch das erste Mitklingen. Er manifestiert sich in weniger fasslichen Zahl- und Maßverhältnissen, und ist doch ganz der menschlichen Natur gemäß, ja gemäßer als jene erste fassliche Tonart.

Objektiver Beweis rückwärts durch Mitklingen in diesem aus der Erfahrung genommenen Ton gestimmter Saiten. (So gibt der Grundton C hinaufwärts die Harmonie von C-Dur, herabwärts die Harmonie von F-Moll.)

Dur- und Moll-Ton als die Polarität der Tonlehre. – Erstes Prinzip der Beiden. Der Dur-Ton entspringt durch Steigen, durch eine Beschleunigung nach oben, durch eine Erweiterung aller Intervalle hinaufwärts. – Der Moll-Ton entspringt durchs Fallen, Beschleunigung, Erweiterung der Intervalle nach unten.

Indem Goethe den f-moll-Dreiklang erwähnt, weist er auf die Untertonreihe, den Spiegel der Obertonreihe hin. (Siehe auch hierzu das Kapitel *Die Untertonreihe* aus dem Buch von Heiner Ruland: *Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebnisses*.)

Im Spannungsfeld dieser beiden ihm innewohnenden Tendenzen kann der Ton „atmen“, nach oben ausstrahlen oder nach unten zusammenziehen. Das war es, was in dem zuletzt beschriebenen Beispiel erlebt wurde.



Versuchen wir es, noch anders zu zeigen. Es ist etwas, das häufig vorkommt: Ein Satz in Moll endet mit einem Dur-Akkord:



Es ist nicht immer leicht, im Alt die rechte Dur- Terz zu finden. Oft spielen auch die äußeren Umstände, der Raum, die allgemeine Stimmung usw. eine Rolle. Wesentlich aber wird sein, dass vor dem Schlussakkord die „nach oben sich weitende“, befreiende Durstimmung innerlich hervorgerufen wird und zwar nicht nur im Alt, sondern in allen Stimmen; auch das C des Basses bekommt eine andere Färbung. Wir erleben hier – Rudolf Steiner führt das an mehreren Stellen dieser beiden Vorträge an –, wie das musikalische Erleben mehr vom Astralleib ergriffen wird, von dem Wesensglied, welches sich nachts von den unteren Wesensgliedern löst, während beim Moll das Erleben dem Ätherleib zugewandt ist.

Und diese Polarität begegnet uns nicht nur in der klassischen, harmonisch gebundenen Musik, sondern unabhängig von der großen oder kleinen Terz, durch andere musikalische Parameter, in jeglicher Musik. Es ist eine Ursphäre. Wir können für dieses Kapitel festhalten: *Der Ton atmet.*

#### 4. Die beseelten tiefen Töne

Wir haben im 1. Abschnitt den Ton als Wesen kennengelernt. Wir konnten wahrnehmen, wie er sich als solches von der Materie befreit. Allerdings können wir auch erleben, wie ihm in den tiefen Tönen noch etwas vom Materiellen anhaftet. Bei Kontrabässen, Basstuben, anderen tiefen Instrumenten oder Stimmen – wie z. B. den tiefen Bass-Stimmen der tibetischen Mönche – kann das Leichtwerden der Materie als etwas Wohltuendes erlebt werden. So erlebte ich es auch einmal in einer 4. Klasse, als plötzlich zu den C-Blockflöten, die ja im Verhältnis zur Singstimme der Kinder stets um eine Oktave zu hoch klingen, der Kontrabass mit wenigen Tönen dazu kam. *In den tiefen Tönen erleben wir das Beseeltwerden des Stofflichen.*

#### 5. Die Bewegungsqualität

Wenn wir den Ton ansetzen, d. h. wenn wir uns bereit machen, ihn in Empfang zu nehmen – wir haben im 1. Abschnitt schon darüber gesprochen – sei es gesänglich, oder auf dem Instrument, werden wir bemerken, dass es uns am besten mit einer feinen Bewegung gelingt.

Es ist eine mehr innere Bewegung, die das Leibliche nur leicht mitnimmt. Sie ist auf jedem Instrument und auch beim Singen etwas verschieden. Beim Singen und Blasen ist es etwas mehr der Kopf, der in leichter Bewegung ist, bei Streichinstrumenten sind es mehr die Arme, aber eigentlich ist es der ganze Mensch, der diese feine Bewegung macht. Gelingt es uns mit einem solchen Bewegungsansatz, uns mit dem Ton zu verbinden, so erleben wir seine Bewegungsqualität.

Wir können diese Qualität auch noch etwas subtiler erfahren. Es ist doch erstaunlich, dass ein von einem Menschen gesungener Ton von anderen in der Regel sofort in der richtigen Tonhöhe nachgesungen werden kann.

Es sind viele Muskeln beteiligt, um den Stimmlippen die richtige Spannung zu verleihen. Wie kann das geschehen?

Jedes Sinnesorgan hat immer eine passive (rezeptive) und eine aktive (produktive) Seite. Deutlich sieht man das am Auge. Dort, wo das Auge (aktiv) Entfernungen misst, Formen nachbildet oder Bewegungen verfolgt, ist die Augenmuskulatur tätig. Im Ohr finden wir keine solche Muskulatur, aber wir finden sie im Kehlkopf. In diesem aber sublimiert sich der ganze Bewegungsmensch in Sprache und Gesang. Und auch hier können wir bemerken: *Dem Ton eignet die Bewegung.*

## 6. Die Gestaltungskräfte im Ton

Haben wir bisher unsere Erfahrungen im inneren Tonerleben gesammelt, so wollen wir jetzt einmal eine besondere Eigenschaft des Tones kennenlernen, indem wir ihn von außen betrachten. Den meisten der Leserinnen und Lesern dürften sie bekannt sein: die chladnischen Klangfiguren. Eine Metallplatte, mit feinem Sand bestreut, wird durch Anstreichen mit einem Bogen in Schwingung versetzt. Die dabei entstehenden Figuren sind allgemein bekannt. Weniger bekannt sind die Versuche, die Alexander Lauterwasser in seinem Buch *Wasser Musik* veröffentlicht hat. Hierin zeigt der Verfasser Fotografien von Formen, die im Wasser einer flachen Schale entstanden sind, wenn dieses Wasser durch klingende Töne zum Schwingen angeregt wird. Es sind Gebilde, die, ähnlich wie die chladnischen Figuren, denen einer Blüte (von oben gesehen) ähnlich sind.

Am stärksten ist der Eindruck dieses Phänomens, wenn man nicht nur das fertige Ergebnis auf der Metallplatte oder Fotografie anschaut, sondern den Prozess des Entstehens miterlebt, wenn man verfolgen kann, wie die dem Ton innewohnenden Formkräfte langsam aus der Materie das blütenähnliche Gebilde herausschälen. – Wir wollen vorerst nur festhalten: *Der Ton trägt Gestaltungskräfte in sich.*

## 7. Die Einmaligkeit des Tones

Im 2. Abschnitt haben wir erfahren, dass der Ton nur dann von Dauer ist, wenn er in jedem Augenblick neu geboren wird. In diesem Prozess des Tonwerdens haben wir etwas vom geistigen Wesen des Tones erlebt. Halten wir nur das messbare Ergebnis dieses Prozesses fest, z. B. auf einem sogenannten Tonträger, dann kann uns das helfen, in der Erinnerung dieses prozessuale Erleben wieder in uns wachzurufen. Wir werden aber in der bloßen Wiedergabe nichts vom Wesen des Tones finden. Es ist eben jedes musikalische Ereignis, ob Ton, Melodie oder auch ein ganzes Orchesterwerk vom geistigen Standpunkt aus gesehen ein einmaliges Ereignis. Deshalb sträubte sich auch Sergiu Celibidache (Chefdirigent der Münchener Symphoniker, 191 –1996) so sehr gegen Aufnahmen. Er schreibt u. a.:

Ich habe musikalisch nur einen Feind: die Routine. Wenn ein Stück zu viel gespielt wird und ich merke, dass ich nicht mehr spontan reagiere, so nehme ich mir die Partitur, die ich selber auswendig schreiben könnte, vor dem Schlafengehen vor und lese sie durch, als ob ich das noch nie gehört hätte. Gelingt es mir nicht, nehme ich sie mir am nächsten Abend wieder vor. Gelingt es mir aber, mich wie ein Kind zu verhalten, dann kann es eine wunderbare Aufführung werden.

Als Ergebnis dieses Kapitels können wir festhalten: *Jeder Ton ist einmalig.*

\*

In sieben Schritten haben wir versucht, dem Wesen des Tones näher zu kommen. Man kann diesen Weg fortsetzen, vertiefen, man kann aber auch ganz andere Wege beschreiten und dann schauen, inwieweit man sich mit Rudolf Steiners Aussage schon im Einklang befindet:

Dass (dereinst) der einzelne Ton als ein Musikalisch- Differenziertes empfunden werden wird.  
(2. Vortrag, S. 143).