

Ein musikalisches Koan

„Steiner hat bereits Anfang der Zwanziger Jahre in seinen Dornacher Vorträgen beschrieben, dass in einem einzelnen Ton ein ganzer musikalischer Kosmos schwingen könne. Die meisten Menschen haben das erst Jahre später durch den Jazz erfahren – durch Musiker wie Louis Armstrong und natürlich durch die großen Saxophonisten Johnny Hodges, Coleman Hawkins, Ben Webster...

Was da alles in einem einzigen Ton lebt! Kein Jazzkritiker hat das je so exakt gekennzeichnet wie Rudolf Steiner Anfang der Zwanziger Jahre – lange vor dem Jazz. Jeder einzelne Ton ist ein Symbol aller Töne des Universums; wie die Perle des Gottes Indra alle Perlen enthält.

Die ganze heutige Musik hat ihr Ton- und Klangbewusstsein durch den Jazz gefunden, aber Rudolf Steiner wusste davon schon lange vor dem Jazz.“ (Der „Jazzpapst“ Joachim Ernst Berendt in dem Interview „Höre, so lebt deine Seele jetzt!“ in „Flensburger Hefte“ Nr. 19: „Musik“; Flensburg 1987)

*

Man meint oft, Anthroposophie sei ein Lehrgebäude oder System, nach welchem ein Anthroposoph sich zu richten habe. Nichts ist falscher: *gar nichts* muss ich glauben, nach *gar nichts* mich richten. Rudolf Steiner gibt nicht *Anweisungen*, sondern *Anregungen* und eröffnet Perspektiven in der Musik, auf die man ohne Anthroposophie schlichtweg nicht kommt. *Inspiziert* hat mich Rudolf Steiner, nicht *belehrt* oder mir *gar etwas vorgeschrieben*.

Seine Aussagen sind wie zenbuddhistische „Koans“: Lebensrätsel, Stachel im Bewusstsein, auf die man, wenn man schöpferisch ist, mit immer mehr eigenen, individuellen Fragen zu antworten beginnt. Wäre Anthroposophie eine Lehre, so könnte es nicht die teilweise extrem großen Unterschiede zwischen den Anschauungen anthroposophischer Musiker geben, die nicht weniger untereinander differieren als anderswo auch. Wenn es so aussieht, als wollte ich etwas von Steiners Aussagen *ableiten*, dann deshalb, weil ich mich nur in der normalen Sprache und Logik ausdrücken kann. Anthroposophie wirkt aber *jenseits* der Logik, auch wenn sie sich ihrer bedient.

– Ein ganz bestimmtes „Koan“ soll nun als Ausgangspunkt den Anfang bilden (meine ganze Schrift „Neue Musik und Anthroposophie“ ist ein Versuch, in ihrem Verlauf einige Aspekte dieses Koans zu „lösen“): nämlich Rudolf Steiners rätselhafte Aussagen über

die „Melodie im einzelnen Ton“

– Rudolf Steiner: „...*Ich habe öfter einmal auf gewisse Fragen, wie die Musik sich entwickeln soll, die Antwort gegeben: man muss im Ton, im einzelnen Ton die Melodie gewahr werden, nicht den Akkord, im einzelnen Ton die Melodie gewahr werden. Es stecken im Ton eine Anzahl Töne, in jedem Ton jedenfalls drei Töne darinnen. Aber bei dem einen Ton, den man eigentlich hört als den Ton, der eben anklingt, den man mit dem Instrument erzeugt, bei dem haben wir Gegenwart. Dann ist einer drinnen, bei dem ist es, wie wenn wir uns an ihn erinnerten. Und ein dritter ist drinnen, bei dem ist es, wie wenn wir ihn erwarteten. Jeder Ton ruft eigentlich Erinnerung und Erwartung als Nebentöne melodios hervor. Das ist dasjenige, was man auch später einmal darstellen wird. Man wird schon die Möglichkeit finden, dadurch die Musik zu vertiefen, dass der einzelne Ton zur Melodie vertieft wird. Heute möchte man im einzelnen Ton den Akkord suchen und denkt darüber nach, wie dieser*

Akkord in den Obertönen lebt. Es geht also eigentlich auf das materialistische Erfassen der Musik hinaus...“ („Eurythmie als sichtbarer Gesang“, GA 278, S. 48)

Rührt eine solch merkwürdige Aussage, die völlig abseits von allem steht, was sonst über Musik gedacht wird, irgend etwas in mir an? Falls ja, dann ist es sicherlich sinnvoll, nach Verbindungen zur *zeitgenössischen Musik* zu suchen. Steiner selbst weist darauf hin, dass bereits *Claude Debussy* von diesem neuen Erlebnis des einzelnen Tones ergriffen sein muss:

„...So glaube ich, dass in dem ganzen Tonempfinden gegenwärtig ein Umschwung sich vollzieht, und dass eben, wie auch eine bestimmte Tonkunst in den wirklich manchmal recht grotesken Formen des Experimentierens zum Vorschein kommt, dass sich darin etwas ankündigt von dem, was da heraus will. Denn ich muss zum Beispiel sagen: Entweder verstehe ich Debussy gar nicht, oder ich kann ihn nur so verstehen, dass er etwas von diesem Hineinleben in den Ton vorausahnte. Es ist doch eine ganz andere Art des musikalischen Empfindens bei Debussy als zum Beispiel selbst noch bei Wagner...“ („Das Wesen des Musikalischen“, GA 283, S.85)

Da aber Debussy wohl mit Fug und Recht als der *erste moderne Komponist* bezeichnet werden darf, könnte es da nicht sein, dass nicht nur er, sondern vielleicht überhaupt die gesamte Moderne von diesem Einzelton-Erlebnis ergriffen ist?!

*„...Es ist wohl kaum zweifelhaft, dass mit dem Zeitpunkt, den heute Herr Baumann in einer ausgezeichneten Art charakterisiert hat durch das **Heraufkommen der Septimen**, eigentlich im musikalischen Erleben der zivilisierten Menschheit ein sehr großer Umschwung eingetreten ist. Ich glaube, dass man nur das frühere Musik-Erleben heute noch nicht genug kennt; das heißt, theoretisch schon, aber man hat es nicht mehr so im Erleben, dass man diesen Umschwung klar und dass man ihn intensiv genug empfindet. Aber das, was da heraufgekommen ist, ist eigentlich bis jetzt noch nicht abgelaufen, und vielleicht stehen wir mitten drinnen in einer Umwandlung, wenn ich so sagen darf, des musikalischen Bedürfnisses der Menschen. Natürlich vollziehen sich solche Dinge nicht so rasch, dass sie in deutliche Definition zu bringen sind, aber sie vollziehen sich eben doch, und sie lassen sich in einer gewissen Weise in der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit abfangen.*

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 gesamten 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. Nun, dass sie ihn verschieden erleben, das ist ja ganz zweifellos; aber ihn so verschieden erleben, dass dieses verschiedene Erleben in irgendeiner Weise in ihr Musikverständnis hineinspielt.

Man kann nämlich, glaube ich, deutlich wahrnehmen, dass heute die Tendenz besteht, gerade bei den musikalisch erlebenden Menschen, gewissermaßen in den Ton tiefer hineinzugehen. Nicht wahr, man kann bei einem Ton mehr an der Oberfläche bleiben, oder tiefer in den Ton hineingehen.

*Und da frage ich nun die Persönlichkeiten, die früher mitdiskutiert haben, ob sie irgendeine Vorstellung damit verbinden können, wenn ich sage: 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? Ich meine, ob damit irgendeine Vorstellung verbunden werden kann? Denn es lässt sich eigentlich über die Frage der **Erweiterung des Tonsystems** kaum reden, ohne dass man einen Untergrund hat, von dem aus man redet...“* (Rudolf Steiner: „Das Wesen des Musikalischen“, GA 283, S.47f).

Eine Einzeltonkunst

Wenn man in die Tiefen eines Tones hineinlauscht, hineinmeditiert, was sicherlich notwendig ist, will man diesem Rätsel nachspüren: gelangt man dann vielleicht zum „Urton“, so wie Goethe hinter der Fülle der sinnlich sichtbaren Pflanze die „Urpflanze“ sah, die sie alle hervorgebracht hat? Für diesen Urton dürfte vielleicht Ähnliches gelten wie das, was die Sängerin *Valborg Werbeck-Svårdström* in ihrem Buch „Die Schule der Stimmenthüllung“ über den „Urklang“ sagt: „...*Die Goethesche Urpflanze wird geistig anschaulich, aber nicht zugleich hörbar; der Urklang ist nicht nur in der Idee erfassbar, sondern in der Sphäre des Ideellen auch innerlich hörbar...*“ Und der Dichter *Albert Steffen* soll ausgerufen haben: „*Der Urton ist der Donner!*“

Die Frage nach dem Urton ist im Zusammenhang mit der „Melodie im Ton“ insofern wohl unabdingbar, als die Neue Musik sich diesem Punkt – und damit auch dem Phänomen der *Stille*, aus der heraus allein mögliche „Nebentöne“ aufsteigen können – ein paar Mal vehement genähert hat, gerade in ihren interessantesten Momenten.

Tatsächlich kann man in der *atonalen* Richtung der Neuen Musik (*Joseph Mathias Hauer, Arnold Schönberg, Anton Webern*) sowie in der Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre un-
schwer eine „Einzeltonkunst“ (von *Karlheinz Stockhausen* „punktuelle Musik“ genannt) erkennen – im nächsten Kapitel wird ausführlich darüber zu sprechen sein. Andere zeitgenössische Künstler konnten dies in Schönbergs Musik durchaus bemerken und vielleicht sogar treffender beschreiben als dieser selbst:

„*Auch Kandinskys Freund Franz Marc reagierte in einem Brief vom 14. Januar 1911 an August Macke auf dieses Konzert (Schönbergs): „Kannst Du Dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten irgend einer Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich musste stets an Kandinskys große Komposition denken, der auch keine Spur von Tonart zulässt (...) und auch an Kandinskys „springende Flecken“ beim Anhören dieser Musik, die jeden angeschlagenen Ton für sich stehen lässt (eine Art weiße Leinwand zwischen den Farbflecken!)...““* (Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: „Briefe, Bilder und Dokumente einer ungewöhnlichen Begegnung.“ Hrsg. v. Jelena Hahl-Koch, München 1983)

Jeder Ton für sich allein, herausgerissen aus dem Gesamt- Fluss (weiße Leinwand zwischen den Farbflecken)? Dadurch müsste ja die gesamte Musik *auseinanderfallen* – nun ja, das tut sie auch, denn diese *Emanzipation des einzelnen Tones* scheint nur der Kulminations- und Höhepunkt zu sein einer Tendenz der

Spaltung der musikalischen Elemente

ab dem 20. Jahrhundert überhaupt. Hier zeigt sich erst die ganze Dimension der „Einzeltonfrage“: Wie in allen Lehrbüchern zu lesen ist und oben auch von Franz Marc beschrieben wird, hat die moderne Musik in ihren radikaleren Tendenzen *den Grundton verlassen*. Bis zur Hochromantik waren noch alle musikalischen Elemente, alle Töne, Intervalle, alle Zwischentönenarten auf die Grundtonart bezogen, auf den Grundton der Grundtonart. Es war eine wunderbare, hierarchische Anordnung der Tonarten, Intervalle und Einzeltöne zueinander, jeder hatte seinen festen Platz in der Rangordnung. Auf dem Fundament des Grundtones erhob sich die Architektur der barocken, klassischen und romantischen Musik. Die Anziehungskräfte des Grundtones hielten diese Musik zusammen, die von den feinen Nuancen und Abstufungen innerhalb dieser Hierarchie lebte.

Dadurch, dass nun in der Moderne der Grundton verlassen wird, reißen sich alle musikalischen Elemente los aus jahrhundertelangem Verbund und *schweben in der Luft*. Ohne einigendes Band lösen sie sich voneinander und gewinnen ein Eigenleben, am auffälligsten vielleicht die Grundelemente *Melodie, Harmonie* und *Rhythmus*: es gibt jetzt Melodien, die sich frei in den Raum schwingen, es gibt melodie- und akkordlosen reinen Rhythmus und es gibt rein farbige Klangflächen ohne melodische und rhythmische Bewegung.

Zweitens emanzipieren sich die *Intervalle*. Intervallschichtungen gleicher Intervalle tre-

ten auf. Auch im melodischen Zusammenhang haben die Intervalle ein viel größeres Eigenleben als vorher, weil sie sich nicht mehr in das hierarchische Gefüge eingliedern müssen (in *eurythmischer* Terminologie: „Melodieintervalle“ dominieren immer mehr über die auf den Grundton bezogenen „Stufenintervalle“). Am stärksten wird dieses Eigenleben bei mikrotonalen Abweichungen von unserem Tonsystem, die überhaupt erst in der Moderne auftreten – korrespondierend allerdings mit vielen Formen der vor-abendländischen und außer-europäischen Musik – dieses zentrale Thema wird das ganze Buch durchziehen.

So ist das Selbständig-Werden der Einzeltöne nur die Kulmination, der Höhepunkt eines umfassenden Emanzipations-Prozesses, der mit dem Verlassen des Grundtones seinen Anfang nimmt, ausgelöst durch die „*Emanzipation der Dissonanz*“ (Schönberg), die nicht mehr aufgelöst wird. In Konsonanzen (Dreiklängen) verschmelzen die Töne miteinander zum (Wohl-)Klang. Die Dissonanz lässt die Töne schmerzlich aneinander reiben (nicht nur im Akkord, auch in der melodischen Folge) – emanzipierte Dissonanzen sind die Freiheitskämpfe der Einzeltöne. Anton Webern, der dies auf die Spitze trieb (verbunden mit riesigen Intervallsprüngen, die ebenfalls die Einzeltöne in den Vordergrund stellen, weil der durchlaufende Fluss der Linie aufgehoben wird), soll laut Friedrich Oberkogler gesagt haben: „Ich wollte *den Ton zu sich selber bringen*“.

Mit dem Freiwerden der musikalischen Elemente branden aber jetzt Elementargewalten, die bisher gebändigt waren, mit ungeheurer Wucht im 20. Jahrhundert auf. Die Musik geht dadurch in eine Art

magische Wirksamkeit

hinein und Hand in Hand damit steigen auch die alten magischen Musikkulturen in der Begegnung der abendländischen mit der außereuropäischen Musik wieder auf. Bezeichnenderweise ist es Debussy, den als ersten die Musik Asiens angerührt hat. Die „Freiheitszone“ der Klassik, gewaltig und erschütternd, aber nicht *magisch* wirkend, ist verlassen, alle Energien der Elemente, in der Klassik innerhalb der Grundton-Hierarchie gebändigt und dadurch freilassend, sind jetzt frei geworden und fangen an zu *wirken*, tief in den Menschen – auch in die Natur! – einzugreifen.

Das aber ist die Grundlage einer *Musiktherapie*, die es in der Klassik nicht gab und nicht geben konnte. Neue magische Wirkungen der Musik können sein wie Medizin in der Hand des Musiktherapeuten – sofern er damit umgehen kann. Allerdings hat nicht nur der Musiktherapeut, sondern *jeder* Musiker heute eine therapeutische Aufgabe, auch außerhalb der Musiktherapie im engeren Sinne, denn die Zeit der rein schöngeistigen „l'art pour l'art“ ist abgelaufen.

Heute muss sich jeder fragen, der mit einigermaßen offenen Augen durch die Welt läuft: Darf ich heute überhaupt noch Musik machen? Die Welt brennt und ich mache Musik, ist das nicht ein Luxus, ja ein Zynismus ohnegleichen? Man kennt dies vor allem in der Formulierung: *Ist nach Auschwitz Kunst überhaupt noch möglich?* (In der 68er-Bewegung wurde diese Frage sehr existentiell gestellt. Viele junge Musiker hängten damals ihre Instrumente an den Nagel. Mit dem Selbstverständlich-Werden von Amokläufen und Terroranschlägen, dem zunehmenden Rechtsradikalismus und der Abschaffung der Demokratie in immer mehr Ländern stellt sie sich schärfer denn je zuvor – von der Umwelt-Katastrophe einmal ganz abgesehen.) Musik, die nur benutzt wird, vor den Problemen der Gegenwart in eine heile Welt oder einen Rausch zu flüchten, hat *sicherlich keinerlei Berechtigung*.

Aber natürlich gibt es heute eine dringende Notwendigkeit, Musik zu machen, diese aber liegt einzig und allein darin, zu *heilen* und „eine neue Welt aufzubauen“. Dazu hat die Musik ab dem 20. Jahrhundert die Mittel bereitgestellt.

Nur sollte man wissen, wie diese Mittel einzusetzen sind. Falsch angewandte Medikamente machen den Menschen krank. Die Möglichkeiten zu verheerenden Zerstörungskräften

liegen genauso in der Neuen Musik wie wirkliche Heilung. Fehlt vielleicht noch ein bisschen die *Weisheit*, mit den neuen Kräften sinnvoll umzugehen?!

Die Aufspaltung und Emanzipation der Elemente reißt diese jedoch in die *Bewusstheit* herein; sie tauchen überhaupt erstmals als Eigenwesen auf. Bewusstheit ist jedoch ein *Sterbeprozess*, in der Anthroposophie auch als „Tor des Todes“ bezeichnet. Man könnte fast sagen, dass dieser Schritt in die Bewusstheit Ursache und Wirkung zugleich dessen ist, was ab dem 20. Jahrhundert auftritt als ein immer stärker werdender

Verlust der Begabungskräfte

: „Eher geht ein Kamel (ein Unbegabter) durchs Nadelöhr (des Bewusstseins), als dass ein Reicher (Begabter) in den Himmel (neuer spiritueller Fähigkeiten) kommt!“

Man kann dies daran ablesen, dass die Komponisten des 20. Jahrhunderts allesamt keine „ungebrochenen Gestalten“ mehr sind wie noch die Komponisten der Romantik. Die *Krise* ist das Erkennungszeichen des modernen Komponisten. Bei den Interpreten tritt dieses Phänomen etwas später auf, etwa ab der Jahrhundertmitte. Immerhin ist das 20. Jahrhundert noch das Zeitalter der großen Dirigenten und großen Instrumentalisten. Dass aber auch dieser Strom am Versiegen ist, hat als erster *Yehudi Menuhin* demonstriert, der mit einem Schlage all sein geniales Können verlor und es nur durch gewaltige Bewusstseins-Arbeit wieder erlangte. Bei quasi allen modernen Komponisten kann man dagegen schon am Anfang des Jahrhunderts konstatieren, dass nach den ersten großen Würfen, noch aus der Jugendgenialität geboren, schwere Krisen einsetzen.

Dies hat zunächst verheerenden Folgen. Man versucht, auf verschiedenste Art neue „Systeme“ aufzustellen, neue Kompositionslehren. Nie zuvor gab es ein solches Phänomen. Kompositionslehren wurden in früheren Zeiten immer *im Nachhinein* aufgeschrieben (von anderen), nachdem die Gesetzmäßigkeiten, die sie beschreiben, durch eine neue Komponistengeneration bereits wieder überholt sind.

Im 20. Jahrhundert wird hingegen das „Abenteuer der Vernunft“ gewagt – aber noch nicht bestanden. Jeder versucht, aus einem relativ engbegrenzten Erfahrungshorizont gleich das neue große System abzuleiten, nach dem sich die übrige Menschheit gefälligst zu richten habe; vieles ist davon an den Haaren herbeigezogen. Die Folge ist eine katastrophale Intellektualisierung und Ideologisierung, die zu all dem ausgedachten, abstrusen Zeug führt, das den Normalsterblichen, wenn er einmal aus Versehen Neue Musik im Radio erwischt, sofort den Ausschaltknopf betätigen lässt, leider auch dann, wenn er wirklich einmal an ein zutiefst durchgehörtes und durchgefühlt Werk Neuer Musik gerät. Bis in die 1950er Jahre hinein steigern sich die ausgedachten Systeme immer mehr, bis sie in der *seriellen Musik* einen absoluten Gipfelpunkt erreichen, der aber auch die Ideologisierung ad absurdum führt. Ab den 1970er, 1980er Jahren setzt die Gegenreaktion ein, eine Bewusstseinsflucht, welche man dann später Postmoderne nennt, die wiederum das Kind (der Bewusstwerdung) mit dem Bade ausschüttet.

Ein erster Schritt zum bewussten Umgang kann sein, dass man sich die losgelösten musikalischen Elemente genau anhört, sie befragt, *meditiert*, wer sie eigentlich sind und wie sie wirken. Solche „Phänomenstudien“, besser: „Phänomen-Meditationen“ wurden vielleicht als erstes von *Anny von Lange* angestellt. Dadurch öffnen die Elemente ihre Tore. Alle musikalischen Parameter: Einzeltöne, Intervalle, Akkorde, Rhythmen, Skalen, Melodien und musikalische Formen lassen sich so „befragen“ und damit gleichzeitig ins Bewusstsein wie ins Erleben – die Voraussetzung für das Erstere – heben.

Solche Phänomenstudien oder -meditationen könnten vielleicht den Mittelweg zwischen *Intellektualisierung* und *Bewusstseinsflucht* darstellen, allerdings als ständige Gratwanderung. Man kommt, weil man ja in die Bewusstheit *muss*, um die Auseinandersetzung mit dem Intellekt, mit dem Ausgedachten nicht herum. Es ist ein Weg voller innerer Kämpfe,

Spannungen und Verzweifelungen; man geht durch ständig größer werdende

Zerreißproben

hindurch. Die Neue Musik entsteht tatsächlich *aus dem Nichts*.

Und die Musik stellt, wenn sie wahr ist – *Musik muss nicht schön, sondern wahr sein*, sagte Arnold Schönberg –, diese Zerreißproben auch äußerlich dar: in dem Chaos, den Dissonanzen, dem Schweigen, in allen freigewordenen Grundelementen. Am intensivsten tut sie es vielleicht in der Einzeltonkunst Anton Weberns und dem, was sich daran anschließt, in extremster Form sicherlich bei *Morton Feldman*. Wenn diese Zerreißproben in der Musik wirklich *durchlitten* und erst dadurch *erlöst* sind, sind sie Verarbeitungen der Zerreißproben, in denen jeder Mensch heute aufgrund der Zeitsituation einfach darinnensteht. Eine große Kraft ist notwendig, diese innere und äußere Zerrissenheit auszuhalten und durch sie hindurchzugehen. Diese Kraft kann von der Musik (von der Kunst uberhaupt), und das ist ihre therapeutische Wirkung, heute ausgehen.

Die Einsamkeit des Einzeltones ist insofern ein archimedischer Punkt der Neuen Musik, auf den vielleicht alles hinausläuft, ist das Nadelöhr, durch das alles hindurch muss. (*„Als Archimedes den Hebel erfunden hatte, da glaubte er mit seiner Hilfe den ganzen Kosmos aus den Angeln heben zu können, wenn er nur einen Punkt fände, wo er sein Instrument aufsttzen könnte.“* – Rudolf Steiner: „Die Philosophie der Freiheit“).

– *Karlheinz Stockhausen* war einer von denen, welche den

„Urton“

suchten. Er glaubte ihn in der *Elektronik* zu finden – als *Sinuston*, den physikalisch einfachsten nur möglichen Ton, eine reine Sinusschwingung. Nur leider ist dieser Ton ungenießbar, er „schmeckt wie destilliertes Wasser“. Wäre der Mensch ein Roboter, eine physikalisch zu definierende Maschine, so wäre zweifellos der Sinuston für ihn der „Urton“ – allerdings fragt man sich, was er denn mit diesem Ton uberhaupt anfangen kann außer zur Informationsübermittlung. Kunst – das, was mich im Innersten berührt – *ist schlichtweg nicht physikalisch, chemisch oder im materiellen Sinne biologisch zu erklären*, im Gegenteil, jegliches künstlerische Erleben ist ein direkter Beweis des bersinnlichen.

Tatsächlich ist der Urton alles andere als eine Reduktion aufs Physikalische. Wenn Albert Steffen den Urton als Donner beschreibt, dann hat er damit – ebenso wie Valborg Svrdstrm – etwas ganz anderes erfasst: eine Begegnung, ein Wesen, eine Gottheit. Einen Gott, der erst in der Neuen Musik sich anfängt, zu offenbaren. Er hat es allerdings in ganz urferner Musik bereits schon einmal getan, wie jeder bestätigen wird, der einmal ein Didjeridoo oder ein wahrhaft donnerndes Tamtam gehört hat – modernste und uralte Musik berühren und überhöhen einander.

Deutlich ist jedenfalls, dass Rudolf Steiner mit seinen im Zentrum seiner Musik-Angaben stehenden Aussagen zur „Melodie im einzelnen Ton“ seinen Finger auf genau diesen archimedischen Punkt der Neuen Musik legte. Alle, aber auch wirklich alle Fragen der Neuen Musik werden von ihm im Zusammenhang mit der „Melodie im einzelnen Ton“ aufgeworfen:

Geräusche

„...Die Bemerkung ist vorhin gemacht worden uber die **Geräusche**. Die ganze Diskussion uber die Geräusche ist vielleicht nur beantwortbar, wenn man eine solche Voraussetzung erst erledigt, wie ich sie hier angegeben habe. Denn wenn ich zum Beispiel annehme, – ich weiß nicht, ob diese Dinge heute schon sehr ausgiebig subjektiv erlebt werden – dass der Herr, der hier längere Zeit gesprochen hat, der uber die Geräusche sich ergangen hat, dass

der besonders geneigt ist, heute schon die Frage, ob im Ton eine Melodie wahrzunehmen ist, im weitestgehenden Sinne mit Ja zu beantworten, dann verstehe ich ihn, dann verstehe ich vollständig, wie er in den einzelnen Ton hineingeht, oder in die einzelnen Laute, die der andere bloß als ein Geräusch empfindet, und wie er dadurch, dass er in die Tiefen des Tones hineintaucht, allerdings etwas findet in den Tönen, die dann das Geräusch bilden, das er sich herausuchen kann, so dass etwas musikalisch zustande kommt, was derjenige, der nicht in diese Tiefen des Tones hinuntertaucht, eben nicht mitmachen kann.“ („Das Wesen des Musikalischen“, GA 283, S. 48f)

Es gab eine Zeit im 20. Jahrhundert, da die Musik fast nur noch aus Geräuschen bestand: die Sechziger Jahre mit ihren Cluster- und Flächenkompositionen. Dies war auch die Zeit, in welcher in der Musik – am radikalsten in *Györgi Ligetis* Jahrhundertwerk: „Atmosphères“ – die Zeit zum Stillstand gebracht, wo die Musik am meisten zur Meditation wurde – Meditation des Urtones? Kann man sich vielleicht vorstellen, was mit der Bedeutung des Geräusches gemeint sein könnte, wenn man den Ausspruch „Der Urton ist der Donner!“ berücksichtigt?

Das Hässliche

Mit dem Geräusch stellt sich aber unausweichlich noch eine ganz andere Frage, die ich nicht unerwähnt lassen kann: die Frage nach dem *Hässlichen*. Auch wenn es unendlich viele zarte, wunderschöne Geräusche gibt, das Plätschern eines Baches, das Rascheln des Laubes usw., so ist doch z.B. in der Musik von Edgar Varèse – oder im Jazz! – das Geräusch oft ein bewusst und lustvoll gesetztes Hässliches. Steiner äußert sich wie folgt dazu:

*„In der Wirklichkeit haben wir, so wie mit einem Ineinanderspiel von Evolution und Devolution, es zu tun mit einem Ineinanderspielen, und zwar einem harten Kampfe der Schönheit gegen die **Hässlichkeit**. Und wollen wir Kunst wirklich fassen, so dürfen wir niemals vergessen, dass das letzte Künstlerische in der Welt das Ineinanderspielen, das Im-Kampfe-Zeigen des Schönen mit dem Hässlichen sein muss. Denn allein dadurch, dass wir hinblicken auf den Gleichgewichtszustand zwischen dem Schönen und dem Hässlichen, stehen wir in der Wirklichkeit darinnen, nicht einseitig in einer nicht zu uns gehörigen Wirklichkeit, die aber mit uns erstrebt wird in der luziferischen, in der ahrimanischen Wirklichkeit. Es ist sehr notwendig, dass solche Ideen, wie ich sie eben geäußert habe, in die menschliche Kulturentwicklung einziehen. In Griechenland – Sie wissen, mit welchem Enthusiasmus ich von dieser Stelle aus oftmals über die griechische Bildung gesprochen habe –, da konnte man sich einseitig der Schönheit widmen, denn da war noch nicht die Menschheit in der absteigenden Erdenentwicklung begriffen, wenigstens nicht im Griechenvolke. Seit jener Zeit aber darf der Mensch den Luxus sich nicht mehr gönnen, etwa bloß das Schöne zu kultivieren. Er muss sich kühn und tapfer gegenüberstellen dem realen Kampfe zwischen Schönerem und Hässlichem. Er muss die Dissonanzen im Kampfespiel mit den Konsonanzen in der Welt empfinden können, mitfühlen, miterleben können.“* (Rudolf Steiner: „Die Sendung Michaels“, GA 194, S. 56f).

Improvisation

Aber weiter mit dem neuen Einzeltonerleben: „...*Ich möchte wissen, wie man eigentlich solche musikalischen Persönlichkeiten wie **Debussy** verstehen kann, wenn man sie nicht als einen vielleicht sehr vagen Vorläufer von irgend etwas Künftigem versteht, was in dieser Richtung liegt. Da kommen wir, wenn wir so etwas zugeben können, darauf, dass dann eine bestimmte Möglichkeit allerdings vor uns steht, nämlich die Möglichkeit, dass in einer anderen Weise als jetzt komponiert wird, nämlich in der Weise, dass das Verhältnis von Komponisten und reproduzierendem Künstler ein viel **freieres** wird, dass der Spieler, der repro-*

duzierende Künstler **viel weniger determiniert** ist, dass er viel produktiver werden kann, dass er einen viel größeren Spielraum hat. Das ist aber im Musikalischen erst möglich, **wenn das Tonsystem erweitert wird**, wenn man wirklich die Variationen haben kann, die da notwendig sind, wenn wirklich stark variiert werden kann. Und da könnte ich mir vorstellen, dass zum Beispiel dasjenige, was der Komponist liefert, in der Zukunft mehr andeutungsweise wäre, dass aber, weil es mehr andeutungsweise wäre, der reproduzierende Künstler viel mehr Varianten, viel mehr Töne braucht, um die Dinge auszudrücken. Man kann ja, wenn man sich in die Tiefen des Tones nun eben hineinflndet, ihn in der verschiedensten Weise verteilen, indem man ihn nun wieder heraussetzt in Nachbartönen. Auf diese Weise würde ein bewegliches musikalisches Leben herauskommen...“ (Rudolf Steiner: „Das Wesen des Musikalischen“, GA 283, S. 52). – Hier wird (neben der Erweiterung des Tonsystems, s.u.) eine weitere zentrale Erscheinung in der Musik des 20. Jahrhunderts angesprochen, die *Improvisation* – im Jazz seit Anfang des 20. Jahrhunderts gang und gäbe, in den 1960er Jahren ganz stark (allerdings in völlig anderer Art) auch von der Avantgarde aufgegriffen. Das ein für alle Mal fertige „Werk“ gehört auf einmal der Vergangenheit an. Bei Rudolf Steiner taucht aber damit verknüpft noch ein anderes Phänomen auf:

Die Erweiterung unseres Tonsystems

im Sinne dessen, was man heute *Mikrotonalität* nennt:

„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 Weltenzeit herein einfach von vielen Menschen als *e i n* 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. Und man kann dann, meinte ich, wenn man die dadurch abgeänderten eigentlichen Töne hat mit den zwei Nebentönen, die man sich eigentlich herausgebildet hat, wenn man diese drei Töne hat, so kann man den variierten Hauptton ausdrücken. Er ist dann ein etwas anderer Ton. Und die neu entstehenden Töne, die gewissermaßen eine kleine Melodie geben, bei denen wird man bemerken, dass man den einen nach unten, den anderen nach oben abschieben muss. Da trifft man aber dann, wenn man die abschiebt, nicht auf unsere gebräuchlichen Töne, sondern da trifft man auf Töne, die eben unsere heutigen Tonsysteme nicht haben. Und auf diese Weise, glaube ich, wird eine Erweiterung unseres Tonsystems allerdings entstehen müssen. Und es ist auch so, dass in gewissem Sinne ein entgegengesetzter Prozess zu unserem heutigen Tonsystem wiederum geführt hat. Es ist auch das heutige Tonsystem durch allerlei Übereinanderlagerungen der Tonempfindungen erst entstanden. Unsere Töne würden in gewissen Zeitaltern nicht unmittelbar verstanden worden sein ...“ (Rudolf Steiner: „Das Wesen des Musikalischen“, GA 283, S. 85).

Erweiterung des Tonsystems: man denkt unwillkürlich an die verschmierten Töne und schiefen Intonationen des Blues und Jazz, an Alois Habas Viertel- und Sechsteltonmusik, an Fokkers Orgel in Harlem, welche die Oktave in 31 gleiche Teile einteilt, an elektronische Musik, die sich ganz frei im Tonraum bewegt, an die Salzburger „ekmelische“ (feinstufige) Musik, an „Weltmusik“, die mit den „schrägen“ Töne mancher exotischer Skalen arbeitet.

Anlass für Rudolf Steiner, die Erweiterung des Tonsystems anzusprechen, war die Viertel- und Sechsteltonmusik des bekannten anthroposophischen Komponisten *Alois Haba*. Dessen Bemühungen um eine Erweiterung des Tonsystems führen, als anthroposophische Musiker darauf aufmerksam wurden, zu Fragen an Rudolf Steiner, die er durch die obigen Aussagen beantwortete. Kurze Zeit später tauchte eine weitere Persönlichkeit im Umkreis

Rudolf Steiners auf, die sich auf ganz andere Art mit der Erweiterung des Tonsystems beschäftigte: *Kathleen Schlesinger*, die auf ausgegrabenen Exemplaren des altgriechischen Aulos (einem Rohrblattinstrument) aus unserem Tonsystem herausfallende Skalen (Modi, damals Moden genannt) gefunden hatte. Ihre Schülerin *Elsie Hamilton* hatte einen Flügel auf diese mikrotonalen Skalen gestimmt, was zu folgender Frage an Rudolf Steiner führte:

Frage: „Glauben Sie, dass ein wirklicher Fortschritt für die Zukunft der Musik darin liegt, dass man gemäß den von Fräulein Schlesinger entdeckten griechischen Tonarten (Moden) komponiert, und dass man Instrumente wie das Klavier entsprechend stimmen lässt? Ist es gut, dass wir uns an diese Moden gewöhnen?“

Rudolf Steiner: „Nun, ich möchte dazu sagen, dass ich allerdings der Meinung sein muss aus den verschiedenen Voraussetzungen heraus, dass die Musik eine Art von Fortschritt dadurch erfahren wird, dass dasjenige eine immer größere Rolle spielen wird, was ich nennen möchte die **intensive Melodie**. Die intensive Melodie, die würde darin bestehen, dass man sich gewöhnen wird, den heute als einen Ton aufgefassten Ton zu empfinden schon wie eine Art von Melodie. Man wird sich also gewöhnen an eine größere Komplikation der Töne, des einen Tones. Man wird dazu kommen, und wenn man dazu kommen wird, dann wird das auch in einem gewissen Sinne eine Modifikation unserer Skala geben, aus dem einfachen Grunde, weil **die Intervalle in einer verschiedenen Weise ausgefüllt sein werden**, in einer verschiedenere Weise, als man es bisher angenommen hat. Sie werden konkreter ausgefüllt sein. Und dann wird man gerade, meine ich, auf diesem Wege wiederum einen Anschluss finden an gewisse Elemente dessen, was ich **Urmusik** nennen möchte, und von dem ich ja in den Entdeckungen der Moden der Miss Schlesinger tatsächlich sehr Wichtiges zu erkennen glaube. Ich glaube allerdings, dass sich da ein Weg eröffnet, um das musikalische Empfinden überhaupt zu bereichern und auf gewisse Dinge zu kommen, die einfach in den ja doch mehr oder weniger, ich möchte sagen zufälligen Skalen die wir haben (nicht enthalten sind?? A.D.), die das, was dadurch in das Musikalische hineingekommen ist, überwinden werden. Also ich glaube schon, dass es eine gewisse Aussicht hat, wenn diese besondere Entdeckung weiter verfolgt wird und wenn man sich im musikalischen Empfinden an diese Moden gewöhnt.“ („Die gesunde Entwicklung des Menschenwesens“, GA 303, S. 349).

In knappster und konzentriertester Form wird hier von Tatsachen gesprochen, die immer ungeheurerlicher erscheinen, je länger man sich mit ihnen beschäftigt, weit weg vom üblichen Musikverständnis. Diese Äußerungen rühren an geheimste und tiefste Bereiche der Musik überhaupt, die Sprache, in der sie gehalten sind, ist der gewöhnlichen Musiksprache so fremd wie nur irgend möglich.

Rudolf Steiner knüpft die Begriffe „Erweiterung des Tonsystems“, „Modifikation unserer Skala“ an die „Urmusik“ in Verbindung mit den von Kathleen Schlesinger entdeckten altgriechischen Aulos-Skalen und diese wiederum an die „Melodie im einzelnen Ton“. Was sonst oft als weit voneinander entfernt liegende Einzelprobleme angegangen wird (auch die Improvisation und die Geräusche gehören dazu), erscheint hier als ein einziger Komplex, der sich um ein zentrales Phänomen gruppiert. „...Denn es lässt sich eigentlich über die Frage der Erweiterung des Tonsystems kaum reden, ohne dass man einen Untergrund hat, von dem aus man redet.“

„... Also das ist es, was ich eigentlich gemeint habe, dass man aus dem einzelnen Ton heraus eine Art Melodie finde, die man dann nur verbreitet in der Zeit. Man kriegt aber diese Melodie nur zustande, wenn man ein anderes Tonsystem hat...“ (Rudolf Steiner: „Das Wesen des Musikalischen“, GA 283, S. 86)

Anton Webern und Béla Bartók

Es sei ausdrücklich betont, dass das Umgehen mit und Sich-Gewöhnen an mikrotonale Skalen – immerhin gibt Rudolf Steiner die Empfehlung, „sich an diese Moden zu gewöhnen“ –

nicht das Aufsteigen einer „Melodie im einzelnen Ton“ ist, denn man bedient sich eines „vorgefundenen Materials“. Soll erst einmal das Ohr dadurch „aufgebrochen“ werden?

Denn gegenüber der Tendenz zur „punktuellen Musik“, die in Anton Webern ihren Gipfelpunkt erreicht (in der zweiten Jahrhunderthälfte: der frühe Stockhausen, Bernd Alois Zimmermann, Giacinto Scelsi und Morton Feldman), gibt es eine Reihe von Komponisten, allen voran *Béla Bartók*, denen die Suche nach der „Urmusik“ das zentrale Thema ist. Bartók sucht die große musikalische Erneuerung großenteils in der *Volksmusik* – durch welche uralte musikalische Schichten hindurchscheinen. Unter anderem findet er hier die gleichen Skalen wie Kathleen Schlesinger im alten Griechenland.

Nähert man sich vielleicht auf der Suche nach der Urmusik derselben Sache von „außen“, der man sich durch das Nadelöhr des Einzeltones von „innen“ nähert? Besteht darin eines der Geheimnisse der Neuen Musik, auf deren auseinanderlaufende Strömungen man sonst nur mit einer gewissen Hilflosigkeit schauen kann? Liegt vielleicht eine große Polarität in der Moderne, die Polarität eines „Anton-Webern-“ und eines „Béla-Bartók-Weges“?

Rudolf Steiners Aussagen zur „Melodie im einzelnen Ton“ stehen die Phänomene der Neuen Musik gegenüber. Steiner fordert, seine geisteswissenschaftlichen Aussagen nicht zu glauben, sondern wissenschaftlich zu *prüfen*. Diese Prüfung, sicher oft schwierig und einer jahre-, manchmal jahrzehntelangen Beobachtung bedürftig, *öffnet aber in vielen Fällen überhaupt erst die Augen für die Phänomene*.

[Zurück zur Startseite](#)