

## Das Wort in der Musik

Von der musikalischen Aufmerksamkeit  
(«Das Goetheanum» Nr. 23 / 06.06.1999)

Ein Grundphänomen des Musikalischen besteht sicherlich dann, daß man einen vorgegebenen Ton – gesungen oder auf einem Instrument gespielt – auf Anhieb, ohne Versuche zu machen, wiedergeben kann. So selbstverständlich das zu sein scheint, ist es doch nicht ohne weiteres zu erklären. Denn was man hört, scheint keine Anweisung in sich zu tragen im Hinblick auf das, was man tun muß, um dieselbe Tonhöhe im Hervorbringen zu treffen. Dabei geht dieses Hervorbringen offensichtlich nicht durch den Umweg der Begriffe; nur diejenigen, die ein absolutes Gehör haben, wissen, um welchen Ton es in unserem Skalensystem geht. Ebenso überbewußt ist der Vorgang, wenn man einen zuvor nie gehörten Laut, zum Beispiel einer Fremdsprache, auf Anhieb ziemlich genau reproduzieren kann. Das bedeutet aber, daß das Phänomen nicht unmittelbar mit Übung oder Einübung zu tun hat, da man ja nicht wissen muß, welcher Ton im Sinne eines Tonsystems wiederzugeben ist. Die Aufmerksamkeit muß belehrt sein, auf das Wesentliche, in diesem Fall auf die Tonhöhe zu achten und von allen Umständen, ob der Ton gesungen, gesummt, auf einer Geige und so weiter hervorgebracht worden ist, wie auch von vielfach auftretenden Nebentönen abzusehen.

Im Gegensatz zu einer gewöhnlichen Wahrnehmung kehrt die Aufmerksamkeit im Musikalischen nicht sofort zum Wahrnehmenden zurück, um das Wahrgenommene denkend-begrifflich zu erfassen: sie bleibt, solange sie Musik oder musikalische Elemente vernimmt, «draußen» beim Wahrzunehmenden. Deshalb ist das «Verstehen» des Musikalischen nicht «zweitaktig» wie das Verstehen eines Textes oder im gewöhnlichen Wahrnehmen: da sind Wahrnehmungsmoment und Begreifungsmoment deutlich zu unterscheiden, auch wenn das zweite sehr rasch auf das erste folgt. Wenn ich eine Musik beim Hören nicht «verstehe», höre ich sie auch nicht, bloß Töne, Intervalle oder Geräusche, wie ich von einem Text auch bloß die Worte vernehmen kann, ohne den *Sinn* zu erfahren. In beiden Fällen müssen die wahrnehmblichen Elemente durch innere Aktivität ergänzt, «zusammengelesen», zusammengehört werden, falls ich zum «Sinn» gelangen will. Je weniger trivial, je ungewöhnlicher das Vernommene ist, um so intensiver muß die ergänzende Aktivität sein. Musikalische Erziehung bedeutet die Erziehung in dieser inneren Aktivität.

Daß die musikalische Aufmerksamkeit beim Phänomen bleibt und in diesem Bleiben doch differenziert wahrnehmen beziehungsweise hervorbringen kann, mit Sicherheit das Schöne vom Unschönen zu unterscheiden vermag, zeigt, daß in ihr vereinigt ist, was sonst getrennt im Bewußtsein auftritt: Wahrnehmen und Denken. Nur sind eben deshalb beide Komponenten von ihrer gewöhnlichen Form sehr verschieden: beide sind auf einer höheren Ebene vereinigt, die für das Alltagsbewußtsein *überbewußt* ist. Offensichtlich ist in der musikalischen Aufmerksamkeit das Wahrnehmbliche mit dem Ideenhaften durchdrungen, aber beide Elemente sind lebendig, fühlend und im Hervorbringen der Musik auch wollend. Die mögliche Sicherheit in der Handhabung des Musikalischen zeigt, daß es sich dabei um ein *sagendes*, worthaftes Ideenelement handelt, das aber in der Wortsprache nicht auszudrücken ist. Die Musik hebt die Aufmerksamkeit zu einem Fühlen im Hören, im Hörbaren hinauf, zur fühlenden Aufmerksamkeit für das intersubjektive Element der Musik. Im Gegensatz zu den selbstempfindenden subjektiven Gefühlen wie Neid, Ehrgeiz und so weiter ist dieses Fühlen auf das Phänomen gerichtet, es fühlt «Das» und bestimmt auch damit jenes «Das».

Dieses «Bestimmen» wird durch die jeweilige Qualität der Aufmerksamkeit mitbeeinflusst: wieweit sie «greifend» oder «empfangend» ist, wieweit sie durch «Greifen» - «Begreifen» - den Charakter des Begreifenden in das entstehende Hörbild hineinträgt, wieweit sie sich in einer empfangenden Gebärde prägen läßt von der Intention der gegebenen Musik. Diese Intention ist aus der des Komponisten und des Interpreten zusammengesetzt. Die Aufmerksamkeit beginnt gewöhnlich mit der Konzentrierung der greifenden Gebärde. Begegnet sie einem

Neuen oder Höheren, so kehrt sie um, läßt sich von dem Begegneten formen, wird empfangend und sagt: «Dein Wille geschehe». Durch den Ausgleich dieser zwei Gebärden kommt das Hörbild der Musik zustande.

### *Die Wirklichkeit der Musik*

Die Wirklichkeit der Musik und die eines Textes entsteht durch die gegenseitige Anpassung des Aufmerksamkeitswillens des Zuhörenden und der Intention des Autors, der im Falle der Musik noch durch die Interpretation modifiziert wird. Ein Text kann mir immer nur sagen, was ich von ihm verstehe: das ist für mich die Wirklichkeit des Textes, von zwei Seiten her gebildet. Der erscheinende Teil ist eindeutig festgelegt, zum Beispiel in einem Buch; der verborgene Teil des irdischen Wortes kann sich ändern; man macht oft die Erfahrung, daß «derselbe» Text, nach einiger Zeit wiedergelesen, etwas völlig Neues sagt – und das kann wiederholt passieren. So ist es auch mit einem Meditationsthema und mit den Objekten der bildenden Künste und natürlich auch mit einem Musikstück.

Die zeitlichen Kunstphänomene können sowohl in ihrer Erscheinungsform als auch in ihrem verborgenen Teil in ihrem Sinn oder ihrer Bedeutung variieren. Die Naturdinge sind in ihrer Erscheinungsform veränderlich und in ihrer Ideenhaftigkeit festgelegt: eine Pflanze bleibt in ihrer *Art* dieselbe, während ihre Erscheinung mit dem Jahreslauf und den Umständen wechselt. Daher sagt Thomas von Aquin: «Das Naturding ist zwischen zwei Intellectus – das heißt erkennende Geistwesen, nämlich den göttlichen und den menschlichen — konstituiert; und wahr wird es genannt kraft seiner Angeglichenheit an beiden» (Ver. 1,2). Das Naturding ist demnach das *Ergebnis* der Angeglichenheit, der *adaequatio*: wo die Aufmerksamkeit und die Intention des Autors, des Schöpfers, sich begegnen, in jener Grenzfläche entsteht die jeweilige Wirklichkeit, ja, diese Grenzfläche *ist* die jeweilige Wirklichkeit.

Sie ist veränderlich. Auf dem Gebiete der Kunst oder der Meditation oder im Hinblick auf die Wirklichkeit eines anspruchsvollen Textes ist das allgemeine Erfahrung. Aber auch die Natur wird anders gesehen von einem Laien, einem Förster, einem Heilkräutersammler oder einem Eingeweihten. Das Wahrnehmungsbild wird nur durch adäquate, das heißt höhere, lebendige, fühlende, wollende Ideen verändert, die *in das* Wahrnehmen hineinwirken können. Der Chemiker *sieht* die Mineralien, der Botaniker die Pflanzen nicht anders als vor ihrem Studium, nur *wissen* sie nachher mehr über das Gesehene, teils auch, was alles zu sehen ist. Das Wahrnehmungsbild aber ändert sich nicht qualitativ, wie in der Kunstwahrnehmung es geschieht, wenn eine künstlerische «Idee» erfaßt wird. Die *Wahrnehmung* verändert sich, weil in *allen* Künsten *allein* die Wahrnehmung gilt: die deutende innere Gebärde, die im gewöhnlichen Erkenntnisleben «Denken» genannt wird, muß schon in der Sinnestätigkeit vor sich gehen, es kann kein nachträgliches Verstehen außerhalb des Wahrnehmens – höchstens im Vorstellen – stattfinden. Und weil die Ideenhaftigkeit nicht «eindeutig» im Alltagssinne ist, kann ein Musikstück auf verschiedene Weise «schön» gespielt werden.

Die Begrifflichkeit, die sich in der Alltagssprache deutlich von dem Hörbild – im Lesen vom vorgestellten Hörbild – abhebt, taucht in dem Musikhören in die Hörtätigkeit ein. Dadurch entstehen musikalische Ideen – weit entfernt von aller intellektuellen Theoretisierung – und dadurch werden sie auch vernommen. Ähnliches Zusammenwachsen der Ideentätigkeit mit anderen Sinnestätigkeiten geht in den anderen Künsten vor sich, und so bildet sich eine spezielle Aufmerksamkeit für jede Kunst.

Wie die Aufmerksamkeitsbereitschaft des Kindes durch Begriffstätigkeit belehrt werden muß, um die einzelnen Sinnesqualitäten selektiv zu erfahren – zum Beispiel von Gestalt, Größe, Stofflichkeit abzusehen und nur auf die Farbe eines Gegenstandes zu achten –, so muß auch der Sinn für die Musik belehrt werden. Und wie das erste Begriffssystem der Muttersprache durch überbewußte Intuition «erworben» wird und die zweite Sprache durch bewußte,

größtenteils intellektuelle und anstrengende Tätigkeit, so prägt die musikalische Muttersprache meistens noch viel stärker den Sinn für Musik. Das ist die Erklärung, daß der musikalische Geschmack so zäh ist und daß es in jeder Zeitepoche schwierig ist, die jeweils neue Musik zu ‹verstehen›. In unserem Zeitalter ist es schwierig, neue Ideen zu finden, und es erfordert eine geistige Aktivität; ähnlicherweise ist es verlockend leichter, einer Musik, deren Formen und Klanggebilde eingeübt sind, die innere Ergänzung angedeihen zu lassen, als ungewohnten musikalischen Phänomenen durch aktive innere Tätigkeit zu folgen.

### *Das künstlerische Umgehen mit dem Überbewußten*

Wie die Logik eine *nachträgliche* Beschreibung dessen ist, was wir im Denken spontan tun, ist die Ästhetik, jede Formulierung des Schönen ein nachträglicher – und stets unvollkommener – Versuch, durch die Begriffe des gewöhnlichen Bewußtseins zu erfassen, was im künstlerischen *Können* ohnehin und *vor* jedem Begreifen geschieht. Ebenso ist es mit der Grammatik: sie versucht in Gesetze zu fassen, wie der Mensch, besonders aber das Kind, ohne Kenntnisse ähnlicher Art mit der Muttersprache umgeht.

Daher werden diese Arten des Könnens – Sprechen, Denken, künstlerisches Tun, aber auch eine gewollte geformte Bewegung der Gliedmaßen – als *überbewußte* Fähigkeiten bezeichnet. Das auf Antrieb gelingende Nachmachen des vorgespielten Tones ist auch solches Können.

Im Gegensatz zum Sprechen, Denken, Gehen oder absichtlichen Sich-Bewegen ist das künstlerische Können, auch in seiner passiven Form, *bewußt* erlernbar und übbar, ja, fast ausschließlich auf diese Weise anzueignen. Allenfalls geht die Bewußtheit dabei nur bis zu einer Grenze, wo das eigentliche Gebiet des Schönen beginnt, verläßt man sich auf das überbewußte Können, das sich durch Üben und Lernen entwickelt und weiterentwickelt werden kann. Das Sich-Versetzen oder Versetzt-Werden in das künstlerische Bewußtsein – in den überbewußten Zustand -, der ‹Übertritt›, wird nicht bewußt, nicht durch eine Kontinuität des Bewußtseins vollzogen, wie das in einer zeitgemäßen Bewußtseinsschulung zum höheren *Erkennen* erforderlich ist. Wenigstens gilt das für die traditionellen Künste. Sie stehen in der Mitte zwischen den überbewußten Fähigkeiten, die im Kindesalter ohne bewußtes Lernen erworben werden, und der kontinuierlichen Erhöhung des erkennenden Bewußtseins im Erwachsenenalter durch bewußte Schulung. Was die Sprachorgane des Kindes ‹gelernt› haben, wird den Fingern, Händen, allen in Anspruch genommenen Körperteilen und dem ganzen Körper im Musikunterricht und durch Üben beigebracht: Freiheit von allem Gewohnten, Innervierten, damit Hände, Finger und so weiter der musikalischen Inspiration jeweils folgen können, wie die Sprachorgane die Sprechintention ausführen. In der Musik lernt der Mensch mit der entsprechenden überbewußten Fähigkeit umzugehen und, wie es geschildert wurde, ohne auf die Bewußtseinsebene des Alltags dauernd zurückkehren zu müssen.

Das Hinaufgehobenwerden auf eine höhere, sonst überbewußte Bewußtseinsebene geht in jeder Kunst mit Hilfe ihres speziellen Elementes vor sich. In der Malerei sind es die Farben, in der Musik die *reinen* Töne, die aus einem Grundton und aus seinen Obertönen bestehen. Diesen Elementen entsprechen höhere Begrifflichkeiten, als sie durch das gewöhnliche Bewußtsein zu erfassen sind. Wir stehen ihnen ähnlich wie den Naturphänomenen gegenüber, für die wir auch keine wirklichen Begriffe haben. Wir verspüren, daß ‹grün› etwas sagt, der entsprechende Begriff aber bleibt überbewußt. In der Malerei lernt man mit dieser höheren Worthaftigkeit umzugehen.

Reine Töne kommen in der Natur ebensowenig vor wie Sprachlaute. Die meisten Naturtöne und auch die Sprachstimme bestehen – von wenigen archaischen Sprachgewohnheiten abgesehen – aus gemischten Tönen, die aus vielen, dicht nebeneinander liegenden Grundtönen und ihren Obertönen entstehen. Mehr oder weniger arbeitete jede Musik mit reinen Tönen: die homophone weniger, die mehrstimmige mehr.

Reine Töne sind wie durchsichtige Edel- oder Halbedelsteine: man kann sich in sie vertiefen, ohne an eine undurchsichtige Grenze zu gelangen. In der Musik geht der Mensch mit diesen höheren Worten um, ohne sie dabei als Worthaftigkeiten zu verstehen: das Umgehen geschieht rein im Wahrnehmbaren, im Hörbaren. Er schafft zu der hörbaren Welt, auch schon in den reinen Tönen, etwas hinzu. Dieser der Natur hinzugeschaffene Wahrnehmungsbereich *spricht* zum Menschen in der Sprache des Schönen – der Mensch spricht in ihm in dieser Sprache. Auch in dieser Beziehung steht die Kunst in der Mitte zwischen Natur und höherer Ideensprache, das heißt übersinnlichen Erkenntnis: die Natur ist für den heutigen Menschen verstummt, und um die Mitteilungen aus höheren Erkenntnissen zu verstehen, muß der Mensch wenigstens seinen Begriffsschatz durch höhere Begriffe bereichern.

### *Die Angleichung – Adaequatio*

Nur in der modernen Zeit spricht die Musik, sprechen die Künste *zum Menschen*. Ursprünglich galt die Musik, wie auch die Sprache, mit der sie eins war, der Gottheit. Die Abbildungen der Glasfenster in den gotischen Kathedralen sprechen noch Gott an (der Besucher muß sie durch das Fernglas betrachten, wenn er die Figuren erkennen will).

Die gottgerichtete Musik – die Kunst überhaupt – war schweigsam; wandte sie sich dem Menschen zu, wurde sie immer mehr gesprächig, in Tonart und Ausführung gleicherweise. Es wurden nunmehr nicht nur Themen geboten, sie werden *ausgearbeitet* – entfaltet, erklärt, kommentiert – und zwischen den Themen erscheinen Überführungen, um den Übergang dem Zuhörer *verständlicher* zu machen.

Die gottgerichtete Musik arbeitete an der Begegnung von Mensch und Gottheit, an der Angleichung der beiden, an dem, was Thomas von Aquin *adaequatio* nennt. Kunst war menschheitliche, göttliche Pädagogik, sie *wollte etwas*, nur war dieses Etwas nicht aus dem menschlichen Intellekt entsprungen, sondern aus der überbewußten Führung der Menschheit.

An der Grenze, an der der Aufmerksamkeitswille Höherem begegnet, wo die jeweilige Wirklichkeit durch Prägung des umgekehrten Willensstromes entsteht, geht die Angleichung vor sich: die vom Höheren geprägte Aufmerksamkeit erhöht ihre eigene Quelle, das Ichwesen, hebt es zum Höheren auf. Das ist der Sinn des Lobgesanges der Engel: nicht will Gott geschmeichelt werden, sondern die Engel passen sich im Gesang, der sie sind — sie haben ja keine Sprach- oder Singorgane -, an den Angesprochenen an, wie der Mensch im Gebet, sie werden vom Höheren durchklungen. Eine kleine gleichsam homöopathische Angleichung geht beim Nachahmen eines Tones vor sich: die Stimmbänder und der feinere Organismus machen den Ton unhörbar schon beim Wahrnehmen mit. Daher *«wissen»* die Stimmbänder, was im Hervorbringen dann zu tun ist.

Die große Errungenschaft der europäischen Musik, die Mehrstimmigkeit, beruht auf dem Prinzip des Durchklingsens und Durchklungenwerdens. Das ist nur mit reinen Tönen möglich. In der Mehrstimmigkeit lernt der Mensch im Musizieren etwas, was er sonst nicht oder sehr selten kann: zu tun mit Rücksicht auf das Tun der anderen Stimmen, so daß alle harmonieren oder symphonieren: die Grundlage des modernen Gottesdienstes, der zugleich und vorrangig Menschendienst ist. Wer in den anderen Menschen die Gottheit nicht vernehmen kann, wie könnte er sich mit höheren Wesen verbinden? Daher heißt es in der grundlegenden Meditation zum Sozialen (Matth. 18,19): *«Wenn zwei von euch auf Erden in allem ihrem Tun zusammenklingen (griechisch: symphonésosin), was sie auch bitten, es wird ihnen von meinem Vater im Himmel.»*

Musik, auch die einstimmige, war immer soziales Tun. Einstimmigkeit bedeutet, nach einer gemeinsamen höheren Bewußtheit zu singen. Mehrstimmigkeit ist das Zeichen, daß mehrere Ichwesen, Individualitäten, wie die Engel im Himmel, im irdischen Singen zusammenklingen, einander durchklingen können, ohne ihre Individualität aufzugeben. Das bedeutet

auch, daß die Musizierenden nunmehr auch in ihrem Überbewußtsein beginnen, individuell zu werden, denn Musizieren ist nur im Überbewußten möglich. Wenn mehrstimmige Musikalität auch andere Gebiete des menschlichen Tuns auf Erden durchdringt, können sich die sozialen, auch internationalen Gegensätze in Harmonieren verwandeln.