

## Orgel, Klavier und Synthesizer

### Über die Notwendigkeit, den Klang der Welt ganz neu zu entdecken

#### *Gedanken zum Verständnis der mechanischen und elektronischen Instrumente und zur Bedeutung, Aufgabe und Zukunft der Instrumente überhaupt.*

##### *(Vorbemerkung 1)*

Geht man von heute gängigen Vorstellungen aus, liegt ein ganz wesentlicher Zukunftsimpuls darin, dem Menschen den Zugang zu neuen Wirklichkeiten, zu sogenannten virtuellen Welten zu eröffnen. Schaut man jedoch zurück, so muss man feststellen, dass dieser Impuls alles andere als neu ist! Spätestens seit dem Zeitpunkt, an dem die Menschheit das einheitliche Erleben irdischer und geistiger Wirklichkeit verlor und anfang, das irdische Leben als Mühsal zu erleben, zeigte sich das deutliche Bedürfnis, diese Welt zeitweise zu verlassen und in eine als höher erlebte Wirklichkeit einzutauchen. Dem dienten vor allem Mythen und kultische Rituale und später, daraus hervorgehend, Kunst, Religion und Wissenschaft, die ja zunächst nur die Darstellung des göttlichen Ursprungs der äußeren Welt und des Wirkens der Götter darin pflegten. Dieser esoterische Charakter blieb allerdings nur da erhalten, wo die Einbindung in Kultus und Mysterien erhalten blieb. Im übrigen lösten sich Wissenschaft und Kunst nach und nach heraus und nahmen auch exoterische Züge an, so dass jeweils zwei Formen, eine okkulte und eine auf das Äußere gerichtete, entstanden.

Während in der Wissenschaft der exoterische Charakter mit der Zeit überhand nahm, auch wenn man letztendlich nur immer wieder auf dieselben geistigen Gesetzmäßigkeiten stieß, behielt die Kunst in ihrem Wesen immer, wenn auch abnehmend, einen okkulten Charakter. Jede Geschichte, jedes Drama, jedes Bildwerk ermöglicht es dem Wahrnehmenden, aus der Alltagswelt heraus in eine allgemeinere, nicht durch persönliche Sorgen und Nöte beeinträchtigte Welt einzutreten. Entscheidend für das Interesse der Menschen an der Kunst und der in ihr erlebbaren Welt war und ist, ob die Welt darin in Ordnung ist, ob sie in der Besinnung auf den Ursprung und/oder die Zukunft der Menschheit und der Welt tatsächlich zu einem höheren Erleben führt, bzw. ob sie eine Lösung und Erlösung von den Nöten des Alltags und damit Flucht oder Ermutigung herbeiführt. Natürlich verschoben sich auch hier die Verhältnisse, und neben die Suche nach Erhebung und Erlösung trat immer mehr das Bedürfnis nach sinnlichen Reizen.

In diesem Zusammenhang ist das Musikalische hervorzuheben, welches am längsten im Kultisch-Religiösen gebunden blieb. Man bedenke nur, wie die Musik, neben der Kirchenmusik, in der Volksmusik das ganze Leben und Arbeiten durchzog und begleitete, bzw. wie sie noch in den „Sieben freien Künsten“ in der geistigen Anschauung verblieb. Es scheint im Wesen auch der äußerlich erklingenden Musik zu liegen, dass sie diesen esoterischen Zug nicht verlieren kann: Gerade zu dem Zeitpunkt, an dem auch die Musik anfängt sich herauszulösen und weltlich zu werden, beginnt in der neu entstehenden weltlichsten Form, der Instrumentalmusik, eine Tendenz, rein geistig aufzufassende musikalische Formen auszubilden, die schließlich in Fuge und klassischer Sonatenform einen Höhepunkt erfährt. In diesen instrumentalen Formen geht es um das Erfahren einer Welt, die nicht auf an der äußeren Welt gebildete Begriffe angewiesen ist, gerade weil auf das Wort verzichtet wird und verzichtet werden kann. Natürlich spielt auch hier zunehmend der äußere sinnliche Reiz eine Rolle, wenn man z.B. die Entwicklung des Orchesters und der Orgeln von der Renaissance bis in die Romantik betrachtet. Doch muss man andererseits feststellen: Diese Entwicklung wäre nicht möglich geworden, wenn nicht die Instrumente in dieser Zeit Erdenfarbe, Erdengeschmack verloren hätten. Der schrille, erdige und sehr festgelegte Klang z.B. einer mittelalterlichen oder arabischen Schalmei würde sich immer selbst als musikalische Aussage behaupten, er könnte nie zugunsten einer geistig formalen Aussage zurücktreten. Dazu bedarf es des gemilderten und beweglich gemachten Klanges der modernen Oboe, wobei sogar dieser manchem Komponisten zu erdig war, so dass sie in geistlichen Werken nicht immer eingesetzt wurde, z.B. von Igor Strawinsky in seiner Messe.

Das Zurückdrängen des erdigen Klangcharakters der Instrumente und das Strapazieren von technischer Machbarkeit und Statik bis an die äußerste Grenze des Möglichen (wie es an der Entwicklung der Geige und besonders den Umbauten alter Geigen abzulesen ist) sind also Voraussetzungen für die geistige Sprache der Form in der klassischen Musik. Mit dieser Ablösung von der „natürlichen“ Schöpfung erweist sich aber das klassisch-romantische Orchester, welches ja, wie oft beschrieben, als Bild des Menschen anzusehen ist, als künstliches Gebilde, als ein Homunkulus. Übernimmt man die klassische Zuordnung: Blasinstrumente - Kopf und Denken, Saiteninstrumente - Rumpf und Fühlen, Schlaginstrumente - Gliedmaßen und Wollen, so zeigt sich dieser Homunkulus allerdings in einer merkwürdig verzerrten Gestalt: Durch die tragende, alles dominierende Funktion der Streichinstrumente, die stark gemilderte, d.h. in ihrem Eigenwesen eingeschränkte, große Vielfalt der Blasinstrumente und die in Fülle und Aufgabe stark reduzierten Schlaginstrumente ergibt sich das Bild eines klein- und vielköpfigen Rumpffüßlers mit wenigen und unbedeutenden Gliedmaßen. Dieses Orchester ist also in all seiner Großartigkeit wirklich ein künstliches, d.h. virtuelles Gebilde, wie auch die Musik, der es angehört.

Dies ist in keiner Hinsicht negativ zu sehen, vielmehr ist es ein Zeichen der Emanzipation des Menschen von der Natur und der göttlichen Schöpfung. Es ist Voraussetzung für die Ichgeburt des Menschen im 20. Jahrhundert. Doch wird mit dieser Entwicklung auch der Boden bereitet für die virtuellen Entwicklungen unserer Zeit, wie auch eine Gewöhnung daran erzeugt, dass Kunst und Kultur nicht unbedingt real, wirklich, wirksam sein müssen, dass der Mensch für sich einen „Elfenbeinturm“ bauen kann. Auch entsteht dadurch ein Verständnis für viele problematische Phänomene unserer Zeit: nämlich, dass Musik als Droge wirken kann, ein Disco-Besuch bereits ein virtuelles Erlebnis ist, warum die Elektronik zu einem bestimmten Zeitpunkt auftritt, welche Bedeutung sie hat u.v.a.m.

Gleichzeitig wird überdeutlich, dass wir nicht mehr so weiter machen können, wie vor der Ichgeburt der Menschheit, dass wir unsere ganze Lebenseinstellung grundlegend ändern müssen, dass die Suche nach Erlösung von dem Übel, solange sie der Mensch egoistisch auf sich allein bezieht und die Erde als Ganzes davon ausnimmt, kein zeitgemäßer geistiger Weg sein kann. Es zeigt sich aber auch, dass gerade an den musikalischen Erscheinungen abgelesen werden kann, wo die Menschheit tatsächlich steht. Ob daran auch abgelesen werden kann, was zu tun ist und wie zukünftige Entwicklungen gesund verlaufen können, wird im weiteren noch Thema sein.

### (Vorbemerkung 2)

Es liegt nach wie vor eine große Schwierigkeit darin, die Welt der Instrumente, die dem Musikalischen im weitesten Sinne dienen, zu überschauen und in ihrer Bedeutung zu verstehen. Die ungeheure Fülle der Instrumente und der aus ihnen gebildeten Ensembles, die ja in inniger Beziehung zu den kulturellen Eigenarten und Geisteshaltungen bestimmter Völker, Kultur- oder Menschengruppen stehen und vielleicht sogar als jeweils hohe Blüte anzusehen sind, mit der sich die jeweiligen Mitglieder identifizieren, verleitet den Einzelnen leicht dazu, ein bestimmtes Instrumentarium für sich als Höchstes auszuwählen und über alles zu stellen. Die E-Gitarre beispielsweise dient bestimmten Gruppen unserer Gesellschaft als Identifikationsmerkmal, während andere sie als die Mutter aller musikalischen Übel ansehen.

Es scheint so zu sein, dass sich im Klang, in der Sprache eines Instrumentes oder Instrumentariums jeweils eine Geistigkeit ausspricht, mitteilt, ja sogar manifestiert, der ich mich stellen muss, schon wenn ich ein Instrument nur ertragen will, die sogar etwas von mir fordert, was mich abstößt oder anzieht, dem gegenüber ich aber kaum gleichgültig bleiben kann - jedenfalls ist dies so bei „starken“ Instrumenten mit deutlicher Eigenart (ob „schwache“ Instrumente, sofern es sie überhaupt gibt, ein Problem darstellen, bleibt als Frage offen). Dies sei an zwei Beispielen verdeutlicht:

In einer seiner späten Aufnahmen, dem Stück „Who knows“, gerät Jimi Hendrix in ein ekstatisches freies Musizieren. Dabei verändern sich im Verlauf des Stückes die Behandlung von Stimme und Instrument radikal: Der Gesang greift das dem Stück zugrunde liegende Riff (Ostinato-Motiv) auf, welches vorher nur die Instrumente spielten, während die Stimme eine Art Sprechgesang bot. Dabei nähert er sich in Klangfarbe und melodischer Gestaltung einer instrumentalen Diktion an und rutscht dabei, was sicher nicht bewusst geübt, sondern aus dem ekstatischen Hören gefunden wurde, in die exakte Intonation des Slendro, der ältesten musikalischen Stimmung der Welt, dessen fünf Stufen in gleichen Abständen stehen und damit entschieden von abendländischen Tonleitern abweichen. Diese gesangliche Improvisation bekommt auch dadurch den Charakter eines urzeitlichen Rituals, einer Beschwörung. Insgesamt tut sich ein Ewigkeitserlebnis auf, welches noch dadurch gefördert wird, dass Bass und Schlagzeug ihre rhythmisch tragende Funktion weitgehend zurücknehmen. In diesem Zusammenhang verändert sich das Gitarre-Spiel ganz zu einem geräuschhaft-sprachlichen Duktus. Beschworen wird gewissermaßen der musikalische und damit auch der geistige Ursprung der Menschheit und zwar mit äußerster Konsequenz, denn alle Aspekte dieser Improvisation greifen ineinander: Musik und Sprache, Stimme und Instrument werden wieder zu einer urbildlichen Einheit zurückgeführt, in der die älteste musikalische Schicht aufleuchtet, was sich bis in die Intonation hinein auswirkt. Dies kann man, gerade auch im Lichte der Äußerungen Rudolf Steiners zu den Anfängen des Musikalischen, als eine äußerst bedeutsame Erscheinung erachten, und trotzdem wird manch einer den verzerrten Klang dieser Stimme und des Instrumentes nicht ertragen können, sondern nur erleben, dass Stimme, Instrument und das musikalische Hören und Empfinden bis aufs äußerste gequält und gemartert werden, ja, dass ihm das, was er vielleicht denkend einsieht, eben im Erleben verschlossen bleibt, weil es ihn zerreißt.

Umgekehrt mag sich mancher gequält fühlen, wenn z.B. in Morton Feldmanns „Violinkonzert“ die klassischen Orchester-Instrumente gar nichts mehr „Besonderes“ darbieten dürfen, sondern so an der Grenze des Hörbaren gespielt werden, dass „elektronisch“ wirkende Klänge entstehen und sich ihr bekannter und geliebter Klang gar nicht entfaltet. Dieses Leid mag auch dann noch empfunden werden, wenn man einsieht, dass es im Lärm unserer Zeit notwendig ist, gerade das Musikalische in die Stille zu führen, dahin, wo es an der Grenze des Hörbaren unmittelbar seinen geistigen Ursprung, sein Wesen im Geistigen äußert.

Es wird, so hoffe ich, unmittelbar aus den Beschreibungen deutlich, dass in beiden Phänomenen Bedeutsames zu finden ist, und dass dieses etwas ist, was helfen kann, sich auf Wesentliches zu besinnen und was im Blick auf zukünftige Entwicklungen des Musikalischen nicht übersehen und vernachlässigt werden darf. Die Instrumente und deren Behandlung, neben dem, was als musikalische Eigenart ausgebreitet wird, lassen einen aber trotz dieser Einsicht leiden - wenn es einem bei diesen Beispielen nicht so geht, so wird man vielleicht doch für sich eines finden können, an dem man entsprechendes erlebt -.

Dieses Leiden führt dann vielleicht doch dazu, dass man wieder auf Gewohntes zurückgreift, auf dasjenige, was einem angenehm ist, und dass man dort seine persönlichen „Wahrheiten“, seine Zukunftsaspekte sucht. Dadurch, eben weil das Musikalische so persönlich erlebt wird, weil sich Geistigkeit darin so deutlich ausspricht, dass man sich entscheiden muss, und weil es sich, damit zusammenhängend, in so ungeheurer Vielfalt ausbildet, ist es ungeheuer schwer, zu einer Gesamtschau des musikalischen Lebens, oder auch nur des Instrumentariums zu kommen.

Gleichzeitig finden sich darin aber auch Erscheinungen, die in sich ambivalent sind, zu deren Wesen verschiedene Schichten gehören, die u.U. zu sich widersprechenden Urteilen führen können, wie z.B. in Heiner Rulands Darstellungen zur „Mission des Klaviers“, wo sehr deutlich gezeigt wird, welche große Bedeutung dem Klavier zukommt, welches großes Problem es aber auch darstellt.

Es wird also im Folgenden gar nicht möglich sein, die Gesichtspunkte so darzustellen und zu belegen, dass ihnen nicht von mancher Seite durchaus begründet widersprochen werden könnte. Es wird eben immer darauf zu schauen sein: Welche Schicht eines Wesens wird gerade behandelt und wie stehen andere Schichten dieses Wesens dazu in einem Verhältnis. Dabei wird es wichtig sein, die Schichten deutlich zu trennen, zumal in einem solchen Aufsatz nur wenig berührt werden kann - man muss also vieles hinzufügen. Entsprechendes gilt für die zuerst geschilderte Ebene: Ich muss deutlich unterscheiden, wo ich um Überschau und Verständnis ringe, und wo ich mich mit Hilfe meines Geschmackes für ein Phänomen erwärme, denn letzteres wird mir in den meisten Fällen nur dort gelingen, wo ich mich bereits zu Hause fühle. Gerade, um dieses Unterscheiden und Trennen leichter zu machen, werden die folgenden Überlegungen so radikal wie möglich dargestellt, so dass der im Leser aufkeimende Widerspruch zum Organ der Aufmerksamkeit für die verschiedenen Schichten des Wesenhaften werden kann. Dies impliziert auch, dass auf eine wissenschaftliche Darstellung mit entsprechenden Belegen weitgehend verzichtet wird, was einerseits den Rahmen des Aufsatzes sprengen würde, andererseits aber dem Leser die Möglichkeit gibt, den Gedankengang selbst auszufüllen und zu erweitern.

### Über die Instrumente

Vorbereitend ist es nötig, noch einmal in Kürze anzureißen, in welcher Beziehung die Musikinstrumente zum Menschen stehen:

In seinem Vortrag „Des Menschen Äußerung in Ton und Wort“ legt Rudolf Steiner dar, wie menschlicher Leib und Musikinstrumente gleichermaßen aus dem Logos, so wie er konsonantisch-plastisch im Tierkreis lebt, herausgebildet sind. Leib und Instrumente werden gewissermaßen gleichgestellt in ihrer Funktion, nämlich als Instrumente, auf denen die Seele vokalisch, d.h. den Planetengesetzen folgend, spielt. Die gängige Gliederung der Instrumente in Blas-, Saiten- und Schlaginstrumente kommt diesem Ansatz durchaus entgegen, denn es läßt sich eine Entsprechung dieser Dreigliederung zur Dreigliederung des menschlichen Organismus aufzeigen.

Die Blasinstrumente werden mit dem Mund gespielt und mehr oder weniger sogar in diesen hineingenommen. Ton und Klang werden ganz wesentlich durch die Sprachorgane und den Atem geformt. Allerdings kommt nur ein Aspekt des Atems zum tragen: das Ausatmen - nur sehr wenige Instrumente, die auch nicht als Hauptvertreter anzusehen sind, wie z.B. die Mundharmonika, beziehen die Einatmung mit ein. So entsteht in der Regel ein Missverhältnis zwischen Ein- und Ausatmung, nämlich ausgiebige Ausatmung während eines Melodiebogens und kurze schnelle Einatmung. Dabei wird vielfach der Atemstrom gepresst, z.T. sogar, wie bei der Oboe, so, dass der Spieler sich der Atemluft kaum entledigen kann, also vor dem Einatmen erst Luft ausstoßen muss. So trägt der Atem zwar das Spiel der Blasinstrumente, doch kommt er selbst darin nicht zur eigentlichen Äußerung seines Wesens. Vielmehr prägt sich bei den Blasinstrumenten in vollkommener Weise das Wesen des Melos aus, also das gedankliche Element des Musikalischen, sie sind also gewissermaßen „Haupt“-Organe. In ihrer Gestalt, der des Röhrenknochens, sind sie eine Umstülpung der Gliedmaßen, prägen aber für die Tonerzeugung Lippen, Zungen, Kanten, Spalte und in einzelnen Formen sogar dem Kehlkopf ähnliche Gebilde aus, die den Sprachwerkzeugen entsprechen.

Die Saiteninstrumente bilden vielfach - gerade auch in den am weitesten entwickelten Formen - Gestalten aus, die dem menschlichen Rumpf entsprechen. Sie vereinen rahmenartige oder der Wirbelsäule ähnliche tragende Teile mit beweglichen, labilen Organen, oft vereint mit einem differenziert ausgestalteten Innenraum und werden meist auch in ihrer Haltung an die Mitte, den Rumpf herangenommen. Ihr Wesen entfaltet sich in der sympathischen Berührung durch Streiche(l)n und dem bisweilen mehr antipathischen Anschlagen bzw. Zupfen, welches sich, besonders deutlich in Ab- und Aufstrich der Streichinstrumente, oder auch in Ab- und Aufschlag der Zupfformen atmend ausbildet. Sie leben ganz das harmonische Element, das Fühlen und Atmen aus; Auch wenn z.B. die Geige sich in ihren melodischen Möglichkeiten den Blasinstrumenten annähert, so sind doch unter ihnen die reinen Harmonieinstrumente zu finden, ja auch die Geigenfamilie entfaltet ihren Klang am vollkommensten im harmonischen Zusammenklang des Streichorchesters oder des Streichquartetts.

Während die Blas- und Saiteninstrumente sich in ihrer Gestalt auf den menschlichen Leib beziehen lassen, finden wir bei den sogenannten Schlaginstrumenten eine ungeheure Fülle von Formen wie Kugeln, Stäbe, Röhren, Tonnen, Platten, Scheiben usw., so dass wir dadurch keine Zuordnung erhalten. Sie vereinen vielmehr alle Materialien und Wesen der Schöpfung: das Mineralreich in Steinklingern, das Pflanzenreich in Holzinstrumenten, das Tierreich in den Fellinstrumenten und das Menschenreich im Metallklang, welches den kosmischen Ursprung der Menschenseele hörbar macht (man vergleiche Steiners Schilderung des Eisenprozesses in der „Michaeli-Imagination GA 229). Auch ist bei genauerem Hinschauen auffallend, dass viele Formen und besonders auch Spielweisen anderer Instrumentengruppen aufgegriffen werden - Schlagen, Streichen, Zupfen, Luftbewegung usw. - weshalb ich sie im weiteren nicht Schlag- sondern Materialinstrumente nennen möchte. In ihrer Fülle von Materialien und Formen wird gewissermaßen die ganze Erde bzw. Natur zum Instrument, was einer Umstülpung der Hauptesgestalt entspricht, und insbesondere der menschlichen Arbeit (nicht Konstruktion) in ihren verschiedenen Ausprägungen und Qualitäten entgegenkommt. Im Schmieden, in der Holzbearbeitung usw. wird das Material der Schöpfung, d.h. die Erde selbst geistig fruchtbar gemacht und schöpferisch angeregt, wie es auf einer verwandten Ebene der Landwirt und Landschaftsgestalter durch seiner Hände Arbeit tut. Der Mensch entäußert sich hier seines Willens durch rhythmische Betätigung seiner Gliedmaßen, indem er der Erde und ihren Reichen ermöglicht, musikalisch zu klingen, d.h. ihr Wesen zu äußern. Der Spieler hält

sie entweder mit seinen Gliedmaßen oder legt, hängt oder stellt sie in den Wirkensradius derselben, schwingt oder bewegt sie bisweilen sogar. Dem entspricht die klangliche und rhythmische Aufgabe der Materialinstrumente in der musikalischen Praxis.

Wir können also das „Orchester“ in gleicher Weise als Instrument der Seele ansehen wie den menschlichen Leib, gebildet aus geistigen Urbildern, ja sogar als deren physische Manifestation, deren Inkarnation. Es deutet sich dabei an, welche wesentliche Bedeutung die Instrumente für den Menschen und seine Entwicklung haben. Doch zeigt sich vielleicht auch in einem ersten Ansatz, besonders bei den Materialinstrumenten, dass in ihnen eine Zukunftsaufgabe des Menschen liegt: Nämlich durch seine Arbeit und durch sein Spiel - falls dies überhaupt etwas verschiedenes sein muss - die Erde selbstlos zu verwandeln und ihr zu helfen, sich geistig-wesenhaft zu äußern (siehe auch GA 257, 5. Vortrag).

Nimmt man an dieser Stelle die Aussage Rudolf Steiners „In der Kunst erlöst der Mensch den in der Welt gebundenen Geist, in der musikalischen Kunst den in sich selbst gebundenen Geist“ hinzu, zeigt sich deutlich, dass die Instrumente nicht der musikalischen Kunst angehören, und dass somit ihre eigentliche Aufgabe gar nicht darin liegen kann, dem Menschen für seine Kunst, die Musik, zur Verfügung zu stehen, diese zu tragen und zu stützen. dass der Mensch sie so verwendet, ist eigentlich egoistisch, ein Missbrauch der Instrumente! Er muss sie in Zukunft frei geben und frei machen, von sich ablösen, entlassen aus dem Dienst der musikalischen Kunst, die ihrem Wesen nach nicht im Hörbaren urständet.

### **Die mechanischen und elektronischen Instrumente**

Der Mensch bringt nun im Laufe der Geschichte für jede der drei Instrumentengruppen ein Instrument hervor, welches die Eigenheit der jeweiligen Gruppe zusammenfasst, gewissermaßen abstrahiert und, so möchte ich sagen, auf menschliches Maß reduziert.

Erlebte der Mensch der ersten musikalisch sich äußernden Zeiten im Klang der Blasinstrumente noch die Naturgeistigkeit, die Geistigkeit des Ätherischen, die Weltgedanken, wie sie sich in Wind, Wetter, Wasser, Tierlauten und überhaupt allen Naturgeräuschen ausdrücken, in den Saiteninstrumenten das Mysterium der Menschwerdung und in den Materialinstrumenten die Schöpfergeister, also für ihn konkret erlebbare geistige Wesenheiten, so musste der Mensch des erwachenden Erden- und Selbstbewusstseins sich davon absetzen. Für ihn wurde es notwendig, nicht mehr in jedem Klang, in jedem Ton ein geistiges Wesen sprechen zu hören, sondern zu erleben, wie er selbst den Klang erzeugt, wie er selbst ein Gerät erstellen kann, welches zwar klingt und auf den Menschen wirkt, aber in seiner Funktion durchaus durchschaubar ist. Er brauchte Abstand von den geistigen Wesenheiten, die hinter den Dingen stehen und in ihnen wirken, um sich selbst als Eigenwesen fühlen und denken zu können und nicht nur den Gott. Er musste also den Dingen und damit auch den Instrumenten ihre Wirkung, ihre Magie nehmen. So ist es nicht verwunderlich, dass gerade im Übergang von der griechischen zur römischen Antike, mit dem Aufkeimen des Ich-Bewusstseins, das erste mechanische Instrument entsteht:

#### **Die Orgel.**

Die Orgel ist das erste Instrument, bei welchem der Mensch nicht mehr unmittelbar an der Tonerzeugung beteiligt ist. Gerade auch die ersten Orgeln sind echte mechanische Instrumente, es sind Wasserorgeln, bei welchen der Luftdruck für die Pfeifen durch Wasserdruck erzeugt wird. Dadurch unterscheiden sie sich deutlich von Mundorgel und Sackpfeife, bei welchen der Spieler den Luftstrom noch durch Atem- bzw. Armdruck reguliert, also noch direkten Einfluss wenigstens auf die Dynamik hat. Auch äußere technische Bauteile zur Klangverstärkung, wie Schalltrichter, Schweller und ähnliches, wurden der Orgel schon in römischer Zeit beigegeben. Sie ist durchaus im Zusammenhang mit den starken Tendenzen zur Veräußerlichung in der römischen Zeit zu sehen.

Zwar gibt es nur wenige Funde und schriftliche Quellen, doch läßt sich auf Grund des Wenigen vermuten, dass ihre hauptsächlich Verwendung darin lag, als Statussymbol reicher Männer und zur Unterhaltung auch in öffentlichen Häusern und im Zirkus zu dienen. Wahrscheinlich ist, dass hier der äußere Reiz und die Lautstärke im Vordergrund standen, wie gerade auch die Einrichtungen zur Rundumbeschallung in manchen Zirkusbauten nahe legen. Damit spielt zum erstenmal der persönliche Reiz und Genuss eine wesentliche Rolle, auch wenn der Klang noch nicht unserem Schönheitsideal der, ich möchte sagen, abgerundeten und abgemilderten Harmonie entspricht. Ein neuer Zug kommt in das musikalische Leben und Erleben hinein: die Ausrichtung auf die Persönlichkeit bzw. die Masse und damit auf das individuelle Erleben. Nicht mehr das Erleben des geistigen Ursprungs und der geistigen Gemeinschaft mit den Göttern, der Erde und der gesamten Menschheit, sondern die Bestärkung des Selbsterlebens auch als Gruppenwesen stehen im Vordergrund. Ton und Klang werden ihres geistigen Wesens, ihrer geistigen Wirklichkeit beraubt. Das gilt natürlich nicht nur für die Orgel, vielmehr ist ihre Entstehung ein Symptom dieser Entwicklung.

Um so erstaunlicher ist es, dass die ursprünglich der weltlichen Musik angehörende Orgel seit dem Mittelalter zum tragenden Instrument der Kirchenmusik wird. Darin drückt sich unmittelbar der innere Zwiespalt des sich von Gottheit und Schöpfung emanzipierenden Menschen aus, die Beziehung des neuzeitlichen Bewusstseins zu sich selbst und wie göttliches und natürliches Wirken im Menschenwesen erlebt wird: Die eigene Leiblichkeit und das Wirken der Natur in ihr wird als etwas Niedriges, dem Subjekt, dem Verfall und dem Bösen anheim Gegebenes empfunden, man hört nicht mehr aus ihr die Stimme des Schöpfers ertönen, wie über Jahrtausende zuvor. Alles, was aus ihr heraus klingt, bis hin zur Gefühlsäußerung, ist Aufschrei der gepressten, im Jammertal gefangenen Natur, die ihrem Wesen nach schmutzig ist und dem Geiste des Menschen nur hinderlich sein kann. Als rein, dem Menschen und der Gottheit würdig konnte nur die Pflege des Wissens und der Offenbarung gelten und vor allem, seit der Scholastik, das Denken des Menschen, welches er der Gottheit entgegenträgt. Die Empfindung setzt sich durch, dass nur dasjenige, was

vom Erdenstaub und vom subjektiven Gefühl gereinigt und befreit, also objektiv ist, dem höheren Streben des Menschen und damit Gott würdig ist. Diesem Bedürfnis, welches sich musikalisch in der Suche nach einer Himmelmusik, einer Engelsmusik äußert, kommt die Orgel sehr entgegen. Sie wird als Königin der Instrumente begriffen, die befreit ist von dem Erdenstaub und der Subjektivität der unmittelbar angeblasenen Instrumente. Durch die neuen Möglichkeiten des Zusammenklangs und der Harmonie, die Fülle der Klänge, welche das gesamte Instrumentarium in sich vereinen, und durch ihren hierarchisch gegliederten Bau, kann sie als Bild der Weltordnung gelten. Da heraus läßt sich nachempfinden, dass die Orgel als einziges, wirklich für die Kirche geeignetes Instrument aufgefasst wurde.

Wie teuer diese vorgestellte Reinheit, dieses Bild der Weltordnung erkaufte wurde, kann sich uns erst heute in vollem Maße erschließen, wenn wir würdigen, welche Entwicklungen dadurch angeregt und welche Qualitäten dafür aufgegeben wurden. Betrachtet man die Entwicklung von Orgelbau und Orgelmusik, so zeigt sich deutlich eine Zuwendung zum sinnlichen Reiz der Klangfülle und Klangstärke, die durchaus auch prägend für die Entwicklung des Orchesters wurde. Wenn wir in diesem Zusammenhang die oben beschriebene Zuordnung der Instrumentengruppen anschauen und die Blasinstrumente als Hauptorgane, durch die der Mensch sich ausatmend, sich hingebend äußert, auffassen, zeigt sich, dass mit der Hervorhebung der Orgel in eine kulturprägende Funktion der Mensch seine Fähigkeit der Hingabe an den göttlichen Strom der Schöpfung, an die Schöpfungsgedanken, an den Atem Gottes, der alles durchweht, auf dem Altar des eigenen Denkens, des Fortschrittes opfert. Er verliert die Blasinstrumente an die Orgel, er opfert das Leben im Schöpfungsgedanken, im Schöpfungsstrom für eine Vorstellung des Schöpfungsstromes und des Weltenbaus. Das bedeutet aber letztlich: Er vertauscht die göttliche Wirklichkeit, den belebenden Hauch Gottes mit einer „künstlichen“ Welt.

### Das Klavier

Nach dem Aufkommen der Dreiklänge in der Mehrstimmigkeit und mit dem Beginn der Instrumentalmusik als eigenständige Kunstform entstehen seit der frühen Renaissance neben der Orgel und der weiter entwickelten Laute weitere Harmonie-Instrumente: die Vorläufer des Klaviers wie Clavichord, Virginal, Cembalo u.ä. Hierbei werden erstmals Saiten mechanisch angeschlagen, angezupft, angerissen. Zunächst ist die entstehende Mechanik sogar viel direkter als bei der Orgel, wo nur eine Luftklappe mechanisch geöffnet wird, während der Ton dann durch den Luftdruck entsteht, denn der Tastenhebel regt bei den frühen Formen unmittelbar die Saite an. Bei einer Form, dem Clavichord, welches sich wegen seiner eingeschränkten Lautstärke und Akkordbildungsmöglichkeit allerdings nicht durchsetzen konnte, ist es sogar so, dass durch den Anschlag Dynamik und Intonation differenziert werden konnten. Doch ist sehr deutlich, dass es nicht die Möglichkeit feinerer Tonbildung und Klanggestaltung war, welche zum Motor der weiteren Entwicklung werden sollte, was sich auch deutlich im Verschwinden der Laute zu Ende des Barock zeigt. Wichtig wurden vor allem zwei andere Aspekte: zum einen die Lautstärke und Durchsetzungsfähigkeit in größeren Ensembles und zum anderen die Möglichkeit, solistisch die Fülle an Stimmen und Akkorden eines Orchesters, eines Chores wiedergeben zu können. Was das bedeutet, muss genauer angeschaut werden.

Betrachtet man die Mehrstimmigkeit des späten Mittelalters, so fällt auf, dass sich noch keine Harmonik findet, die in der Lage ist, einen musikalischen Zusammenhang zu tragen. Die Beschränkung auf die reinen Intervalle Oktave, Quinte und die später als dissonant erlebte Quarte kann das noch nicht leisten. Alle Zusammenhang stiftenden Elemente, vor allem natürlich der Cantus firmus, aber auch Schlusswendungen u.ä. sind im wesentlichen melodischer Natur. Rhythmus und Harmonik treten hinzu, spielen aber, außer in einzelnen Fällen mehr weltlicher Musik, eine weniger tragende Rolle. Dies ändert sich radikal mit dem Erweichen des Terzenempfindens und der daraus resultierenden Bildung von Dreiklang und harmonischer Kadenz als tragendes Gerüst. Es bildet sich eine klare, erlebbare Hierarchie der Töne und Harmonien in Bezug auf den tragenden Grundton, die, wenn sie durch Wiederholungen bestärkt wird, auch größere Zusammenhänge stiften kann. Natürlich gab es entsprechende Vorstellungen auch schon früher, doch waren sie eher theologischer und melodischer Natur und prägten das Erleben mehr für einen engeren Zusammenhang, für einen Ton und seine engere Umgebung, während nun ein ganzes Werk, auch wenn es sich zeitweise vom Grundton entfernt, rein harmonisch auf diesen bezogen werden kann. Das bedeutet aber, die Tonart mit ihrem Grundton wird gewissermaßen als „Heimat“, als „Urgrund“ empfunden, der alles zusammen hält - man denke nur an die rein harmonisch gestalteten Präludien der Renaissance und Präludien des Barock. Durch diesen harmonischen Zusammenhalt wird es aber auch möglich, das Melos freier zu gestalten, wie in manchen schier unendlichen und sich ständig verändernden barocken Melodien, und die Polyphonie (Mehrstimmigkeit) in ihre höchste Blüte, die Fugen J.S.Bachs, zu führen.

Es ist nicht mehr ein äußeres Bild des Weltenbaus wie bei der Orgel, sondern ein innerlich erlebbares Bild, welches durch die harmonische Hierarchie der Töne und das immer harmonisch bleibende Mit- und Gegen-einander der Stimmen gebildet wird. Daraus ergibt sich, wie bei Bach, unmittelbar die Frage nach einem Instrument, welches in der Lage ist, dieses innere Bild des Weltenbaus und seine Baugesetze, das heißt die Architektur des musikalisch Tönenden darzustellen. Ein Instrument, mit dem es möglich ist, jeden Ton, jeden Akkord, jede Melodie, jede Stimme individuell und seiner Bedeutung gemäß zu spielen und hervorzuheben, ohne jedes störende Beiwerk, wie Klangfarbe, Strichwechsel, Atmen-müssen usw., mit dem die Verhältnisse von Spannung und Lösung, Dissonanz und Konsonanz, Auseinander- und Zusammenstreben, rein und möglichst „objektiv“ dargestellt werden können. Diese harmonischen Verhältnisse sind durchaus geistig und seelisch objektiv, sie liegen letztendlich allen Atmungs- und Entwicklungsprozessen zugrunde, doch ist die unterschiedliche Bewertung von Konsonanz und Dissonanz und die dadurch entstehende Kausalität, dass nämlich eine Dissonanz in eine Konsonanz aufgelöst werden muss, etwas, was nur der Seele des Erdmenschens entspricht. In durchaus subjektiver Weise entsteht, gewissermaßen als Krücke, als Angelpunkt in

der ständig fließenden Wirklichkeit, gerade dadurch der Grundtonbezug, der dieses innere Bild des Weltenbaus zusammenhält.

Die Entwicklung dieses Instrumentes hat Bach nicht mehr erlebt. Und bezeichnend ist, dass das Klavier, als es in der Klassik endlich zur Verfügung stand, nicht mehr zur Darstellung der seelischen Architektur, sondern zur Darstellung der Persönlichkeit, d.h. der seelischen Dramatik verwendet wird. Die Polarität, der Zwiespalt der Seele wird zum Inhalt der klassischen Klaviersonate und der Sinfonie und findet darin in der Übereinstimmung von Form und Inhalt einen vollkommenen Ausdruck. Damit ist der Mensch als individuelles und ideelles Wesen zum eigentlichen Thema des musikalisch Tönenden geworden. Dieser Begriff des ideellen Menschen, der die Ichgeburt der Menschheit im 20. Jhdt. vorbereitet, ist rein als Idee fassbar, er bedarf nicht der sinnlichen Darstellung, es sei denn als Krücke. So wird erklärbar, dass in der Klassik die Klaviersonate, die Form also, in der der sinnliche Eindruck der Instrumentalfarben ganz zurückgenommen ist, im Zentrum steht und Sinfonien, Streichquartette, Opern usw. in Form von Klavierauszügen verbreitet werden, ohne dass dies als grundlegendes Manko erlebt wird. Das geht im Extrem soweit, dass Menschen wie z.B. Th. W. Adorno den eigentlichen musikalischen Genuss im Lesen einer Partitur und nicht im Hören eines Konzertes empfinden. Die Instrumente und insbesondere die Saiteninstrumente, die, bis auf wenige Ausnahmen von der Geigenfamilie und dem Klavier verdrängt, als Träger des Harmonischen (s.o.) in der Literatur ihren Höhepunkt erleben, werden in ihrer Bedeutung für die eigentliche musikalische Aussage zurückgestoßen, negiert. Ihr Klang verkommt zum beigefügten sinnlichen Reiz, der sich in der Romantik und in der entstehenden Unterhaltungsmusik in den Vordergrund drängt, zum brillanten Werkzeug des Virtuosen bzw. zur ideell verbrämten Zutat. Das wird in der Programmmusik überdeutlich, wenn z.B. in „Peter und der Wolf“ keine realen geistigen Wesen sich durch die Instrumente aussprechen, sondern karikierte Märchenfiguren durch ihren Klang abgebildet werden.

Zusammenfassend müssen wir also sagen: Mit der ideellen Darstellung des Menschen durch das Klavier und auch die Geige als Ausdruck seelischer Harmonie und idealistischer Gedankenkraft verliert der Mensch den unmittelbaren Bezug zu den Saiteninstrumenten und damit den realen Anschluss an die kosmische Harmonie, an das, was durch die Darstellung des Pythagoras mit dem Monochord an der Kathedrale von Chartres ausgedrückt werden soll, die Sphärenmusik.

## Synthetische Elektronik - der Synthesizer

### Der Aufbruch

In den begeisterten und idealistischen musikalischen Aufbruch nach dem zweiten Weltkrieg schlug die künstlerische Entdeckung der neuartigen Möglichkeiten elektronischer Klanggestaltung ein wie eine Bombe. Fußend auf der technischen Entwicklung des Magnettonbandes und der Sinus- und Rauschgeneratoren sowie vorbereitet durch die Versuche mit der „musique concrète“ von Pierre Schaeffer in Paris wurde das neue Terrain in Windeseile erobert. Es bildeten sich Zentren in Frankreich, Italien, USA und vielen anderen Ländern; das wohl bedeutendste entstand jedoch in Köln, das Studio für elektronische Musik beim WDR unter der Leitung von Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen, welches technisch jeweils auf dem neuesten Stand war und von Komponisten aus aller Welt aufgesucht wurde. Ein weiteres Zentrum ganz besonderer Art bildete sich in den „Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik“, auf denen die Musik Anton Weberns zum ersten mal ein größeres Interesse fand und zum künstlerischen und gedanklichen Ausgangspunkt gerade auch für die Entwicklung der seriellen und elektronischen Musik wurde. Wesentlich war hier aber auch der künstlerische Austausch und das gemeinsame Lernen und Entwickeln von jungen Musikern aus aller Welt.

Die Bedeutung dieses Zentrums als Quellpunkt einer Bewegung vor allem junger Musiker wird oft übersehen, zumal keine großen und direkten Einflüsse auf das Kulturleben zu sehen sind und man nach wie vor den Eindruck haben muss, dass die Neue Musik ein Randdasein führt und wenig im gesellschaftlichen Leben beachtet wird. Die Bedeutung wird vielmehr an drei Phänomenen deutlich:

Die neuen Impulse der Serialität<sup>1</sup>, der Elektronik, der Aleatorik,<sup>2</sup> der intuitiven Musik,<sup>3</sup> um nur die wichtigsten zu nennen, die in Darmstadt lebten und vorgestellt wurden, konnten sich durch die Teilnehmer sehr schnell in alle Welt verbreiten, und es knüpften sich Beziehungen, die die Bildung von Stätten Neuer Musik in aller Welt förderten, ohne die kaum ein tragfähiger Boden für deren Weiterentwicklung entstanden wäre. Einflüsse in Jazz, Rock- und Pop-Musik wurden dadurch möglich.

Die Entwicklung der technischen Verfahren zur elektronischen Klangerzeugung und Klangmanipulation wurde wesentlich von den Darmstädter Ferienkursen und den vielen entstehenden Studios beeinflusst und vorangetrieben, d.h. die Voraussetzungen für vieles im Bereich der Unterhaltungselektronik bis hin zum Techno usw. wurden hier geschaffen.

Die hier gebildeten reduzierten Vorstellungen über die Beschaffenheit von Klang und Ton, z.B. die Zusammensetzung des Klanges (Tones) aus Klanghöhe, Klangdauer, Klangstärke und Klangfarbe haben sich allgemein verbreitet und Eingang in Klassenzimmer und Schulbücher gefunden.

Wir können also nach diesem kurzen Blick schon konstatieren, dass die Wirkung dieses Aufbruchs eine die Welt umfassende ist, auch wenn der eigentliche Inhalt, die Neue Musik, sich nicht dadurch verbreiten konnte.

1 Erweiterung der Reihen-Organisation (Zwölf-Ton-Technik) auf alle Bestandteile des Tones/Klanges (s.u.)

2 Art der Komposition, die Zufallselemente einbezieht bzw. dem Interpreten freie Gestaltungsmöglichkeiten einräumt

3 Partituren, die ganz oder teilweise aus Anregungen (Mantra) zur intuitiven Gestaltung einer Aufführung bestehen

## Die Technik

Voraussetzung für die kompositorische Arbeit mit elektronisch erzeugten Klängen ist, dass diese aufgezeichnet werden können. In den Anfängen wurde dafür das Mehrspur-Magnettonband verwendet, welches gegenüber der Schallplatte zwei Vorzüge besitzt: Klänge können übereinander gespielt und in ihrer Länge genau definiert werden, indem man das Band entsprechend zerschneidet und neu zusammenfügt. Es wird also eine Schwingung **analog** ihres Verlaufes magnetisch oder bei der Schallplatte als Ritzung aufgezeichnet. Heute werden **analoge** Verfahren meist durch **digitale** ersetzt, bei denen zu speichernde Schwingungen in Informationseinheiten aufgespalten werden, welche dann speicher- und wieder abrufbar sind.

Für die Erzeugung elektronischer Schwingungen und Klänge gibt es grundlegend zwei Verfahren, welche nebeneinander verwendet werden: Beim **synthetischen** Verfahren erzeugt man mit Tongeneratoren einzelne Sinusschwingungen (charakter-, farb- und eigenschaftslos klingende „Töne“, die am ehesten noch an einen sanften Flötenton erinnern), aber auch anders gestaltete Formen wie Rechteck- und Sägezahnschwingung („Töne“ mit deutlichem Charakteristikum), aus denen durch Schichtung verschiedene Klänge und Klangfarben gebildet werden. Beim **analytischen** Verfahren wird vom durch Rauschgeneratoren erzeugten „weißen Rauschen“ (ein diffuses uncharakteristisches Rauschen), in dem mit gleicher statistischer Häufigkeit alle Frequenzen des Hörbereiches vorkommen, ausgegangen. Dieses wird dann durch Ausfiltern deutlich umrisseener Frequenzen und Frequenzbereiche zu „farbigem Rauschen“ bzw. zu klar konturierten Klängen geformt.

In beiden Fällen schließt sich an die Klanggewinnung die Klangbearbeitung und -verarbeitung an. Zunächst bekommen die Klänge Dauer und Dynamik zugewiesen, worauf dann eine „Belebung“ der Klänge durch verschiedene Verfahren der Klangmodulation einsetzen kann. Diese Verfahren können auch auf aufgenommene Musik, Natur- und Straßengeräusche usw. angewendet werden, die dadurch bis zur Unkenntlichkeit verfremdet und verzerrt werden können.

Im Vordergrund stand für die Komponisten die totale Kontrolle über die Klangparameter (Höhe, Dauer, Stärke, Farbe) und deren „Belebung“ und Verfremdung, wobei die Imponderabilien des instrumentalen und vokalen Musizierens gezielt ausgeschaltet oder durch Zufallsoperationen imitiert oder verstärkt werden können. Weiter entwickelte Geräte ermöglichten bald, dass vorgefertigte Klänge unmittelbar abgerufen, verarbeitet, moduliert und abgemischt werden konnten, was Voraussetzung der sogenannten „Live-Elektronik“ ist. Heute ist es in der sogenannten „Ernsten Musik“ wie in der „Unterhaltungsmusik“ weit verbreitet, elektronische und auch instrumentale und vokale Musik mit solchen „Live-Effekten“ zu versehen und zu präzisieren.

## Was wurde gesucht?

Hinterfragt man die Impulse und Ansätze des geschilderten Neuaufbruchs, so wie sie sich gerade in der frühen elektronischen Musik verdichtet zeigen, so stößt man auf vier grundlegende Ideen und Anliegen:

Anreger und Vorbild für die elektronische Klanggestaltung, für den Aufbau elektronischer Klänge war die physikalische Phonetik, die nach dem ersten Weltkrieg neue Erkenntnisse über den Klang- bzw. Frequenzaufbau von Vokalen, Konsonanten und den Klangfarben der Instrumente vorstellte. Diese Erkenntnisse wurden wesentlich von Herbert Eimert, aber auch anderen eingebracht und boten den Pionieren der Elektronik Gesichtspunkte für eine mit dem Ohr nachvollziehbare Gestaltung, Differenzierung und Verfremdung elektronischer Klänge, die sich aber, mit dem Anliegen, neue Klangwelten zu erobern, deutlich genug von den Klängen herkömmlicher Instrumente unterschieden. Bemerkenswert ist dabei, dass hier, von der Physik ausgehend, der Anschluss an dasjenige gesucht wird, was Rudolf Steiner aus der Geisteswissenschaft heraus in seinem Vortrag „Des Menschen Äußerung in Ton und Wort“ vom 2. Dezember 1922 andeutet: die Bildung der Instrumente aus den zwölf Urkonsonanten, die als plastische Kräfte des Tierkreises den Bau der Welt und des menschlichen Leibes konstituieren, als zwölffach gegliedertes Bild des menschlichen Leibes, welchen er vokalisches beleben und erklingen lassen kann.

Kein Wunder ist es daher, dass die Mehrzahl rein elektronischer Kompositionen und viele der Musiken mit Live-Elektronik geistliche Werke sind, die oft auf die heiligen und apokalyptischen Bücher der Menschheit zurückgreifend, gerade diesen musikalisch/konsonantischen Weltenbau bzw. des Menschen Auseinandersetzung mit Gott und diesem Weltenbau zum Thema haben. Ein gewisser, aber nicht ausschließlicher Schwerpunkt liegt hierbei auf dem Gebiet der Zahlenmystik, weil sich daraus unmittelbar Gesichtspunkte für die kompositorische Gestaltung gewinnen lassen. Harmonikale Fragestellungen traten verstärkt ins Bewusstsein, die Übereinstimmung der Zahlenverhältnisse von Atommodell, Planetenbahnen, harmonischen Intervallen u.v.a.m. legte nahe, die Welt als nach Zahlengesetzen geordnet anzusehen und daraus Gestaltungsprinzipien zu entwickeln. Solche Gestaltungsprinzipien wurden sehr individuell geformt und bei vielen Komponisten auch von Werk zu Werk gewechselt. So entwickelte K. Stockhausen seine „Studie II“ aus der Zahl 5 bzw. aus der 25ten Wurzel aus 5 und entwarf in seinem Aufsatz „Wie die Zeit vergeht ...“ eine harmonikale Ordnung von Rhythmik und Metrik. Aber nicht nur die geistig-mathematische Auffassung der Welt, sondern auch die vom Menschen gestaltete und die natürliche Welt wurden häufig zum Gegenstand elektronischer Musik. Dieses läuft in der Idee einer Weltmusik als universaler Sprache zusammen, welche ihren vollkommenen äußeren Ausdruck in dem nach den Vorstellungen K. Stockhausens gebauten Kugelauditorium auf der Weltausstellung in Osaka 1970 findet.

Das dritte Anliegen ist die totale Kontrolle über alles Klanggeschehen, welches zunächst an die Idee der seriellen Musik geknüpft wird, sich später aber davon löst. Die meditative Individualisierung der Töne und Klänge, die die jungen Komponisten in der Musik Anton Weberns erlebten und als Ziel der Zwölftontechnik

auffassten, führte dazu, das Prinzip der Reihenbildung auf alle Klangparameter auszudehnen. Nicht nur die Klanghöhe, sondern auch Klangdauer, Klangstärke und Klangfarbe bis hin zu Formteilen wurden als Reihen, also seriell ausgebildet, so dass ein ganzes Musikstück in allen Bereichen nach einem Grundprinzip, einer Idee, einer mathematischen Formel organisiert werden konnte. Man glaubte, Weberns Goetherezeption und Schönbergs Idee der permanenten Variation dadurch zu ihrem Ziel zu führen, dass man die ständige Übereinstimmung des Einzelnen mit dem Ganzen und die ständige Veränderung durch die Permutationen der Reihen garantierte. Außerdem entstand durch Beschäftigung mit der Phonetik und durch elektronische Versuche die Überzeugung, dass alle musikalischen Parameter letztendlich zusammenhängen, ein Kontinuum bilden. Diese Gesichtspunkte ermöglichten es, einheitliche Gesichtspunkte für die Organisation des Musikalischen zu entwickeln: die Einheit des Musikalischen ohne Dominanz eines Parameters wieder herzustellen. Wenig verwunderlich ist, dass die Aufsätze vieler Komponisten, in denen sie die Idee ihrer seriellen Werke darlegten, oft wesentlich interessanter waren als der Höreindruck der Werke selbst; die Werke waren viel zu dicht, als dass das Anliegen hörend aufzufassen wäre. Die Gegenbewegung der Aleatorik, in der ähnliche klangliche Effekte freier, quasi improvisatorisch, durch Einbeziehung von Zufallselementen erzeugt wurden, entstand zwangsläufig. Dabei mußte natürlich wieder auf Instrumente und Gesangsstimmen zurückgegriffen werden, doch boten sich durch die Live-Elektronik vielfältige Möglichkeiten der elektronischen Klangverarbeitung während des Spielvorganges. Eine neue Funktion, oft mit der des Dirigenten verglichen, entstand - die des Klangregisseurs - welcher allmächtig am Mischpult sitzend die Klangverarbeitung regelt und, indem er Klänge der Instrumentalisten verändert, verstärkt oder auch ausblendet, das endgültige Klangbild gestaltet. Sogar bei intuitiver Musik, bei der die Klänge in sehr freier Weise entstanden, konnte so der Klangregisseur, in der Regel der Komponist selbst, einen wesentlichen Gestaltungsbeitrag leisten, aber gleichzeitig das Spiel der Musiker und das Endergebnis kontrollieren und ganz nach seinen Vorstellungen überformen.

Der letzte Aspekt ist, obwohl er sehr deutlich ist, nicht in seinem vollen Umfang ins Bewusstsein getreten, weil noch zu stark vom klassischen Instrumentarium her gedacht wurde. Es geht um die Klangqualität und die Klangbewegung. Die Gerichtetheit und begrenzte Beweglichkeit der Klänge der klassischen Instrumente waren relativ einfach durch elektronische Mittel zu überwinden: Man kann den Klang über ein System von Lautsprechern durch den Raum wandern und an beliebigen Stellen oder von allen Seiten gleichzeitig erscheinen bzw. verschwinden lassen, und gleichzeitig verschiedene Klänge ineinander überführen, was z.B. mit einer Oboe und einer Pauke nicht möglich wäre. Doch spielt auch der Charakter der gesuchten und verwendeten Klänge eine wesentliche Rolle: unendlich langgezogene sphärische Klänge, unendlich kurze Knackgeräusche, melodisches Blubbern, Krachen, Ächzen, Säusen, Donnern, Kichern usw. deuten darauf, dass ein Bereich der Geräusche und Klänge aufgesucht wurde, der jenseits des menschlich Musikalischen liegt, der, verwandt den Naturgeräuschen, ohne diese jedoch zu imitieren, den Bereich der elementarischen Welt berührt. In diesem Bereich des Lebendigen steigen die Äußerungen der vier Naturreiche auf in bis dato unerhörter Form: Wesen und Klang von Stein, Pflanze, Tier und Mensch. Dies ist aber der Bereich dessen, was sich musikalisch in den Materialinstrumenten äußert. Allerdings wird der Klang abgezogen, abstrahiert vom Material selbst, die Bewegung der Gliedmaßen und der Instrumente (Schwirrholz, Becken, Gehen mit einem Instrument u.ä.) wird durch Klangbewegung und die Willensbetätigung durch totale Kontrolle ersetzt.

Der Mensch verliert also zuletzt auch das Wesen der Materialinstrumente und mit diesem den Rest allen instrumentalen Musizierens überhaupt. An dessen Stelle treten musikalische Ideen, wie die der Weltmusik, die in vollem Umfang nicht mehr klanglich zu realisieren sind. Der reale Bezug zur Geistigkeit der Erde, der Natur, der Materie wird ersetzt durch eine Vorstellung, durch ein Modell dieser Geistigkeit. Damit ist die Emanzipation des Menschen abgeschlossen, er hat alles verloren und gleichzeitig sich untertan gemacht, nichts hat mehr aus sich heraus einen Wert für den Menschen, weil er diesen nicht mehr empfinden kann. So befindet sich der Mensch in vollkommenem Widerspruch zur Gottheit und zur Welt, er hat keinen Teil mehr an ihr und ist zum Fremdling geworden, soweit, dass er die Welt nicht mehr als wirklich, d.h. Selbstwahrnehmung erzeugend, erlebt und Wirklichkeit in Extremen und selbsterzeugten Welten suchen muss. Das Ergebnis der Emanzipation ist also Entfremdung.

### **Die heutige Situation**

Mit dem Beschriebenen ist bereits deutlich, wo wir heute stehen: Die Tendenzen zur Selbstzerstörung und zur Zerstörung der Welt sind überdeutlich allerorts zu sehen. Da kann auch der Hinweis nicht trösten, dass hier und da Ansätze einer Umkehr spürbar sind, dass an Zukünftigem gearbeitet wird, was man vielleicht gelegentlich oder gar regelmäßig, mit einer Spende unterstützt. Natürlich sind solche Zukunftsimpulse wichtig und unterstützenswert. Doch was hilft es, wenn wir die Arbeit von anderen machen lassen und uns gleichzeitig von der Welt, wie sie durch uns Menschen geworden ist, zurückziehen? Ist es nicht wenigstens unsere Aufgabe, diese Welt konsequent gedanklich und verstehend zu durchdringen, damit uns deutlich werden kann, wo unser Anteil an ihr liegt, wo wir persönlich Verantwortung annehmen und tragen können? (Kritische Randbemerkung des Autors: Wenn sich durch diese moralisch klingenden Äußerungen jemand „auf den Fuß getreten“ fühlt, so ist dies durchaus beabsichtigt, doch maße ich mir nicht an, darüber urteilen zu können, wieweit solche Aussagen auf einen Mitmenschen und insbesondere den werten Leser, der bis hierher durchgehalten hat, zutreffen oder nicht - ich trete mir gewissermaßen selbst auf den Fuß, und das darf jeder andere auch! Davon werde ich niemanden abhalten.)

Woran liegt es, dass Extremerlebnisse in immer größeren Maße gesucht werden, durch Drogen, Extremsportarten usw.? Was spricht sich darin aus, dass wir beim Radio-anzuschalten oft nicht mehr unterscheiden können, ob wir es mit einer Wiedergabe natürlich oder synthetisch erzeugter Instrumentalklänge



zu tun haben? Wie ist die Sucht nach Computer-Spielen und Cyber-Space zu verstehen und zu behandeln? Was wird bewirkt, was geschieht mit einem, wenn man sich der Techno-Musik mit allem Drum und Dran hingibt? ...

Solche und ähnliche Fragen gilt es, sich zu beantworten. Dabei wird unmittelbar deutlich, dass Dinge und Phänomene, die eine große Bedeutung für die menschheitliche Entwicklung haben oder hatten, nun gebraucht werden, um durch starke Reize zu einer Selbstwahrnehmung, zu einem Wirklichkeitserlebnis zu kommen. Deutlich ist auch, dass solche Wirkungen sich abschwächen und durch stärkere ersetzt werden müssen. Wir drehen uns also in einem Teufelskreis, der zunächst nur durch das Bewusstsein, durch die verstehende Betrachtung anzuhalten, aber noch nicht zu wenden ist. Wenn wir uns dann noch fragen, was geschieht dort, wo etwas sinn- und geistentleert ist, wenn der Mensch nicht mehr weiß, was er tut, wenn er die Kontrolle nicht halten kann? Welche Wesen kommen dann zur Wirksamkeit? Dann wird deutlich, dass diese verstehende Betrachtung harte Bewusstseinsarbeit ist, die ihre Konsequenzen fordert.

Bis hierhin wurde versucht, eine solche verstehende Betrachtung an einem Strang der abendländischen Entwicklung konsequent zu führen. Dies kann durchaus auch ein Weg sein, auf notwendige Konsequenzen aufmerksam zu werden und diese dann zu ergreifen. Doch geht es dabei sicher um Konsequenzen feinerer und tieferer Natur, denn es kann nicht Sinn der Sache sein, zu Klavierverbrennungen oder einem Orgelsturm aufzurufen; die verheerenden Wirkungen ähnlicher Aktionen sind ja aus der Geschichte bekannt. Es geht um die Frage: Wie können wir wieder geistig unabhängig werden von den Kunstprodukten, die wir uns als Krücken für unsere Emanzipation gebaut haben, und eine neue Orientierung finden? Um dieser Frage ansatzweise nachgehen zu können, ist es allerdings nötig, genauer auf das Wesen und die Aufgabe der Instrumente zu schauen.

### **Die Bedeutung der archaischen Instrumente**

In ältesten Mythen, z.B. denen der australischen Aborigines, werden die Instrumente als Taten, Äußerungen, Geschenke der Götter beschrieben. Die Ausführungen Rudolf Steiners unter anderem in dem bereits genannten Vortrag „Des Menschen Äußerung in Ton und Wort“ wirken wie eine moderne Fassung desselben Geschehens.

Er beschreibt die Bewegung der Planetengötter als ein Vokalisch-Musikalisches, das Wesen des Tierkreises als ein Plastisch-Konsonantisches, aus welchem heraus der menschliche Leib gebildet ist, während der Mensch durch das Vokalisch-Gesangliche diesen „toten“ Leib beseelt und belebt. Die Konsonanten, d.h. das Sprachliche, plastizieren den menschlichen Körper als Musikinstrument, welches von der Seele vokalisch gespielt wird. Die Hierarchien als Träger und Vermittler des Logos wirken in diesem Geschehen. Diese geistige Herkunft war den Menschen der Urzeit noch nicht verdunkelt, er lebte auch im Tagesbewusstsein darin, er ernährte sich aus ihr viel stärker als aus seiner irdischen Umgebung. Die irdische Umgebung war ihm fremd und gefährlich, wie eben auch sein eigener Leib, obwohl dieser noch viel feiner, beweglicher und durchlässiger war als es unser heutiger ist - er erschien ihm als Teil dieser Umgebung. Sich mit dieser Umgebung, diesem Leib anzufreunden, sie ertragen zu lernen durch Ursprache, durch Urgesang, darum ging es, nicht um Ausdruck der Empfindungen oder Kommunikation. Er lernte den Leib - sein Instrument - und auch die irdische Umgebung zu beseelen, zu beleben und erfuhr: Auch dieser Leib und auch die Erde sind geistigen Ursprungs, sind Sprache, Musik, Logos. Die irdische Erfahrung, die Hingabe an die Schöpfung wurde dadurch zu einem neuen Erlebnis der geistigen Herkunft, auch wenn sich diese im Tagesbewusstsein anfangs zu verdunkeln. Das Hineinlauschen in die Natur, auch in die Natur des eigenen Leibes, ließ dieselben Wesen erleben, wie das Erinnern an die Herkunft. Die Klänge eines Paar Kieselsteine weckten eine ganze Hörwelt bzw. Geistregion auf, die von zwei Holzstücken eine andere....

Wichtig ist dabei der Hinweis, dass dieses Erwecken der Hörwelt durch die einfachsten Instrumente den Ausgangspunkt bildet, durch den Sprache und Gesang hervorgerufen werden. Die Aufgabe dieser ersten Instrumente war unmittelbar Kultus, Kommunion mit der Geistwelt und der natürlichen Umwelt. Die so erfahrene Einheit der Welt konnte dann ihren vollkommenen Ausdruck in Sprache und Gesang erfahren. Bewirkt wird dies durch die Instrumente, die in dieser Wirkung selbst als geistig wesenhaft erlebt und verehrt werden, sie sind Bestandteil der Schöpfung, in ihnen tritt die Erde selbst in diesen Kultus ein, kommuniziert selbst. In den Instrumenten zeigt sich die Erde als Klang, der sie war und wieder sein wird.<sup>4</sup>

### **Die Bedeutung der klassischen Instrumente**

Spätestens mit dem Eintritt in die geschichtliche Zeit verdunkelt sich dieses Erlebnis der Einheit, und damit wird die Aufgabe der Instrumente und des Musikalischen eine andere. Zwar geht, wie oben beschrieben, der esoterische Charakter nie ganz verloren, doch schwindet die Unmittelbarkeit der Kommunion. Es geht nun im „finsternen Zeitalter“ darum, das Erlebnis des geistigen Ursprungs, gerade weil es nicht mehr unmittelbar gegenwärtig und bewusst ist, wenigstens als konkrete, wirkliche Erinnerung aufrecht zu erhalten. Das bedeutet: Mit Hilfe der Instrumente und des Gesanges gelingt es, die dem Tagesbewusstsein verlorene Welt der Schöpfergeister, die Sphärenmusik der Planeten und des Tierkreises als real erlebbare in-

<sup>4</sup> Mir ist vollkommen klar, dass sich diese Schilderung der Entstehung der Musikinstrumente im Gegensatz zur allgemein herrschenden Auffassung der Musikwissenschaft befindet, die vermutet, dass sie durch zufällige Erlebnisse in der Natur entdeckt wurden. Das mag ja in einzelnen Fällen durchaus zutreffen, doch scheint mir entscheidend zu sein, dass der Mensch schon innerlich weiß oder wenigstens ahnt, was er finden will, dass er also schon ein inneres Bild hat dessen, was er findet oder erfindet bzw. dass er bereits dazu gestimmt ist. Die Beobachtung künstlerischer Prozesse jedenfalls zeigt, dass nichts zufällig entsteht, sondern dass man nachher immer beschreiben kann, wieso es entstand, und welche innere Disposition Voraussetzung dafür war.

nerer Klangwelt aufleben zulassen. So kann sich der Mensch in geschilderter Weise emanzipieren, ohne den Anschluss an seinen Ursprung ganz zu verlieren. Ein Rest seiner geistigen Herkunft bleibt ihm als Erlebnis erhalten, der es ihm ermöglichen soll, nach dem Ende des finsternen Zeitalters aus freien Stücken und in neuer Weise wieder Anschluss zu finden an die geistige Welt. Liest man die geschilderte Entwicklung der Instrumente und der musikalischen Formen unter diesem Aspekt, zeigt sich deutlich, dass gegen Ende des Kali Yuga die Anstrengungen, diesen Erinnerungsfunken aufrecht zu erhalten, innerlich und auch äußerlich immer größer werden müssen, dass dadurch aber auch die Gefahr immer größer wird, diesen Funken zu verhüllen und zuzudecken durch die Ausbildung von Klangfülle, Brillanz und musikalischer Vorstellungskraft.

Darin verborgen kann aber vorbereitend auf das, was notwendig zu tun ist, schon etwas wesentlich neues geübt werden: mit dem Willen einzusteigen, tätig zu werden in einer letztlich nicht physisch gebundenen Welt. Dieser Wille zeigt sich in der verdichteten ethischen Aussage abendländischer Werke und Formen. Er schlägt sich nieder in der erstmaligen Ausbildung eines Klangkörpers als Bild der geistigen Organisation des Menschen, dem Orchester, unter der Führung des menschlichen Ich, repräsentiert durch die Geige. Die abendländische Musik erweist sich als eine Willensschule, denn das musikalische Kunstwerk ist nicht selbstverständlich für das Hören vorhanden. Es muss durch eine bestimmte Aktivität im Hören ständig neu erzeugt und aufrechterhalten werden, welche, über Jahrhunderte eingeübt, schon teilweise unbewusst verläuft. Diese hörende Aktivität ist das Erzeugen von Beziehungen zwischen Tönen, Klängen, Motiven, Themen usw. und nicht zuletzt zwischen Anfangs- und Schlussston eines Werkes. Von welcher tief greifender Bedeutung diese Fähigkeit ist, übersieht man gerne, da beim Hören vieles unbewusst und gewohnheitsmäßig verläuft. Doch schon bei der genauen Beobachtung des Hörens von zwei aufeinander folgenden Tönen zeigt sich, dass eine geistgemäße Weltauffassung geübt wird, die im Widerspruch zum Materialismus steht: Um das Intervall zwischen zwei Tönen zu erleben und zu erfassen, muss ich nicht nur vom ersten zum zweiten fortschreiten, sondern auch die Gegenbewegung vom zweiten zum ersten vollziehen; d.h. die Zeit wird also in zwei gegenläufigen Strömen erlebt.

Dies sind gewaltige Taten, die zukünftiges vorbereiten, doch sie sind teuer erkaufte durch den Verlust der Wirklichkeit, was sich in unserem Zusammenhang als Verlust der Instrumente erweist. Dieser Verlust ist schwer, nicht nur für den Menschen, vielmehr noch für die Schöpfung, für die Erde als Organismus. Sie verliert den Anschluss an die geistige Welt und damit sich selbst. Während in der Verfeinerung der Instrumente zum Ausdruck kommt, was die Erde werden will - ein tönendes, geistiges Wesen -, opfert sie sich selbst in den Instrumenten der Menschheitsentwicklung, damit der Menschheit die Erinnerung, die Möglichkeit des Anschlusses an die geistige Welt erhalten bleibt. Dies ist der Kreuzestod der Erde, dem Leib des Christus.

Es ist durchaus möglich, die Entwicklung der Instrumente als stellvertretend für die Leiden der Erde aufzufassen, doch offenbart sich in ihnen der Umfang, die Bedeutung und die Wirklichkeit dieser Leiden in vollkommenem Maße, weshalb es vielleicht doch richtig ist, sie so absolut ins Zentrum zu stellen, zumal sich Ursprung und Zukunft der Erde in ihnen offenbart.

### **Die zukünftige Aufgabe des menschlichen Umganges mit den Instrumenten**

„In der Kunst erlöst der Mensch den in der Welt gebundenen Geist, in der musikalischen Kunst den in sich selbst gebundenen Geist.“ R. Steiner

„Das Musikalische ist dasjenige, was man nicht hört, was man hört, ist niemals musikalisch“ R. Steiner

Schaut man den geschilderten Zusammenhang von diesen Zitaten ausgehend erneut an, so stellt sich eine grundlegende Frage, die ein vollständiges Umdenken erfordert: Was haben die Instrumente eigentlich mit Musik zu tun? Müssen wir die tönende Gestaltung, die Kunst der hörbaren, durch Instrumente erzeugten Klänge nicht den anderen Künsten zuordnen, nur nicht der Musik, müssen wir sie nicht als bildende oder ganz eigenständige Kunst begreifen?

Tun wir das, so hat das weitreichende Konsequenzen! Zunächst müssen wir uns ganz neu fragen: Was ist eigentlich das Musikalische, und wie können wir es pflegen? Dann ergibt sich: Welche Beziehung besteht, bzw. soll entstehen zwischen Instrumentenbau und instrumentaler Ton- und Klangbildung zu diesem Musikalischen? Und schließlich: Welche Aufgabe liegt in der menschlichen Arbeit an und mit den Instrumenten?

Liegt das Musikalische seinem Wesen nach wirklich ganz im Unhörbaren, im nicht sinnlich Wahrnehmbaren, so kommt es darauf an, die innere Hörwelt neu zu erwecken, so dass sie konkret und wirklich wird. Dabei werden wir sicherlich noch lange auf die sinnliche Wahrnehmung als Hilfe angewiesen sein, doch können wir in verschiedener Weise versuchen und üben, das sinnlich Gehörte in innerlich Hörbares umzuwandeln und fortzubilden. Meditative Phänomenstudien der Töne, Intervalle, Tonverhältnisse, Tonleitern, Stimmungen, Zusammenklänge, der Tempi, Rhythmen, rhythmischen Gliederungen usw. sind für eine solche Schulung geeignet. Dabei wird es gewiss günstig sein, sich nicht auf die „... ja doch mehr oder weniger, ich möchte sagen, zufälligen Skalen, die wir haben ...“ (R. Steiner, GA 303, Fragenbeantwortung vom 5. Januar 1922) zu beschränken, sondern sich auf die weitere Forschung, z.B. von Heiner Ruland u.v.a., und die Musik unseres Jahrhunderts zu stützen. Dies gilt sicher nicht nur für den Fachmusiker, sondern ist auch für den sogenannten Laien möglich. Doch liegt durchaus eine große Verantwortung bei den Musikern, ihre Musik und ihr Musizieren so zu verwandeln, dass die Fortbildung des äußerlich Hörbaren in innerlich Hörbares angeht und gefördert wird. Gelingt es, durch eine solche zugleich wissenschaftliche und künstlerische Betätigung, in neuer Weise eine innere Klangwelt zu erwecken, wird es vielleicht möglich, den Christusimpuls im Musikalischen zu finden, wie es R. Steiner im zwölften Vortrag von „Das Initiatenbewusstsein“, GA 243 be-

schreibt. Gelingt es auch nur, diesen Bereich zu berühren, ist ein wichtiger Schritt zur Überwindung des Materialismus und der Spaltung von Kunst, Religion und Wissenschaft vollzogen. Diese Richtung ist wohl gemeint, wenn Steiner von der Erlösung des gebundenen Menschengestes spricht.

Gleichzeitig würde damit deutlich, was die Forderung bedeutet, dass alle Kunst musikalischer werden solle: Den in der Welt gebundenen Geist zu erlösen, heißt, diesen an den Christusimpuls anzuschließen. Damit bekommt das Bauen von Instrumenten, das Musizieren mit den Instrumenten seine eigentliche, neue und zeitgemäße Aufgabe: die Pflege und Entwicklung der Erde selbst. Mit den Instrumenten Organe zu entwickeln, die der Erde angehören und die es der Erde ermöglichen, Anteil zu nehmen an der geistigen Klangwelt, Anschluss zu finden an den Christusimpuls. Die Ideen, die sich mit den mechanischen und elektronischen Instrumenten verknüpfen, erweisen sich nun als vorstellungsmäßige Entwürfe dessen, worauf es jetzt ankommt: Den Weltbau, seine Herkunft aus Engelreichen und seine Architektur wirklich zu fassen, das Drama der Menschenseele fortzubilden in das kosmische Drama des Mysteriums von Golgatha und die innere Klangwelt als wahre und wirksame Weltmusik zu entwickeln. Fasst man das Letztere als schöpferische Willenstätigkeit auf, die durch die Innenwelt hindurch Geistwelt gestaltet und durch die Arbeit an den Instrumenten Erdenwelt verwandelt, so wird zweierlei möglich: Die Spaltung der Seelenkräfte Denken, Fühlen und Wollen wird durch das Musikalische, d.h. das geistig Hörbare überwunden. Gleichzeitig wird in dem neuen Arbeitsbegriff, der in dem Bauen und Spielen der Instrumente gewonnen werden kann, die Grenze zwischen Ich und Welt, insbesondere die Grenze zur elementarischen und natürlichen Welt tätig und schöpferisch gesprengt - die Verwandtschaft mit den Rhythmischen Prozessen in der Herstellung von Medikamenten und den Präparaten für die biologisch-dynamische Landwirtschaft ist nicht zufällig. Mit der Verwandlung des Menschen durch das innere Hören und durch Instrumente, die dieses bis ins äußerlich Hörbare fortschreiben können, die losgelöst sind vom Egoismus des Menschen, kann so auch die Erde als Ganzes verwandelt, kann sie wieder geistiges Wesen werden.