

Hubert Pausinger

*Dies ist eine Leseprobe.
Die Anzahl der angezeigten Seiten ist begrenzt.*

Resonantes Musikhören

Grundlagen und Anleitungen zur Praxis
auf der Basis der Musicosophia Hör-Methode

musicosophia

Erste Auflage 2021

© Musicosophia-Austria

www.musicosophia-austria.at

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Umschlag nach Entwürfen von Hubert Pausinger

Satz: Musicosophia-Austria

Druck: Neudorffhofer, Grein OÖ

Mit der freundlichen Unterstützung des Musicosophia-Verlags

D-79271 St. Peter im Schwarzwald

ISBN 978-3-3929669-48-0

Urheberrechtlich geschütztes Material.

Inhalt

Vorwort	7
-------------------	---

Kapitel 1

Musikhören ist anspruchsvoll	9
Die Bedeutung der Emotionen	10
Die Herausforderungen des Musikhörens	12
Die Unsichtbarkeit	13
Die Flüchtigkeit	14
Die Komplexität	15

Kapitel 2

Konzertsaal und technische Wiedergabegeräte als Resonanz-Quellen	17
Vom Hören im Konzertsaal	17
Vom Hören mit technischen Wiedergabegeräten	20

Kapitel 3

Musik als resonanter Erlebnis-Raum	24
Der mathematische Raum	24
Musik als Erlebnis-Raum	25
Die „Koordinaten“ des Hör-Raums	26
Orientierung nach Klangart	30
Orientierung nach Besetzung	30

Kapitel 4

Resonanz als physikalisches und als soziales Phänomen	39
Resonanz als physikalisches Phänomen	39
Resonanz als soziales Phänomen	42

Kapitel 5

Die Resonanz-Modi der Musik: Komponieren, Interpretieren, Hören	46
Was zieht Menschen zur Musik?	46
Modus der Komposition: In Resonanz mit der Idee	48
Modus der Interpretation: In Resonanz mit dem Klang	51
Modus des Hörens: In Resonanz mit dem Erlebnis	52

Kapitel 6

Die Resonanz-Auslöser in der Musik	55
a) Melodie und Harmonie	55
b) Rhythmus und Metrum	58
c) Die Struktur	60
d) Die musikalische Idee	62

Kapitel 7

Die Resonanz-Sphären im Menschen	65
a) Die emotionale Sphäre	66
b) Die physische Sphäre	69
c) Die mentale Sphäre	71
d) Die geistige Sphäre	75
Resonanz-Dämpfer	77

Kapitel 8

Stufen des resonanten Musikhörens	82
1. Stufe: Die Musik auf sich wirken lassen	84
2. Stufe: Mit der Musik mitsingen und schreiten	85
3. Stufe: Mit der Musik in Dialog treten	89
4. Stufe: Die Abschnitte erkennen	93
5. Stufe: Die Abschnitte bezeichnen	97
6. Stufe: Das Zeichnen der Melodielinien	101
7. Stufe: Die musikalische Gebärde oder die Melorhythmie . . .	108
8. Stufe: Die Verinnerlichung oder die Musik-Meditation	121

Kapitel 9

Musik als „innere Zauberflöte“	130
--	-----

Nachwort	141
--------------------	-----

Anhang

Die Analyse in der Übersicht	145
Die Melorhythmie in der Übersicht	148
Anmerkungen	153

*Mein besonderer Dank
für das Lektorieren und die Korrekturen gilt:
Manfred Lellek, Carola Zenetti, Bernhard Pausinger.
Insbesondere danke ich auch meiner Frau Gertraud,
die mich bei meiner Arbeit sehr unterstützt hat.*

Vorwort

Als ich 1982 die Musicosophia Hör-Methode kennenlernte war sie noch in ihren Anfängen. Dr. George Balan (1929), rumänischer Musikwissenschaftler und Philosoph, begann sie 1979 zu entwickeln, nachdem er 1977 als politischer Flüchtling nach Deutschland gekommen war. In seinen zahlreichen Seminaren im In- und Ausland und über seine Bücher gelang es ihm, viele Menschen für die Musik der großen Meister zu begeistern und ihnen neue Hör-Räume zu eröffnen. Er legte dabei weniger Wert auf die Vermittlung seiner Hör-Methode, sondern konzentrierte sich insbesondere auf eine philosophische Ausarbeitung der Hör-Eindrücke.

Bald wurde mir jedoch der universelle Charakter der Hör-Methode klar, und so begann ich, sie für Kinder aller Altersstufen pädagogisch aufzubereiten. Um Eltern und Erziehern etwas Konkretes anbieten zu können, stellte ich in meiner Schrift „Kinder hören Klassik“ Höranleitungen mit einer Übungs-CD zusammen. Anhand dieser Arbeit wurde immer deutlicher, wie wichtig es ist, die Musicosophia Hör-Methode in eine allgemein verständliche und mitteilbare Form zu bringen. Die darauffolgenden „Stufen des Musikverstehens“ mit Übungs-CD sollten auch Erwachsenen ein geeignetes Instrument für ihre persönliche Hör-Arbeit zur Verfügung stellen. Bald war zu bemerken, dass dafür ein wirkliches Bedürfnis vorhanden war, das sogar über den deutschsprachigen Raum hinausging. Übersetzungen ins Italienische und Spanische folgten.

Mit der Zeit wurde aber auch offensichtlich, dass lediglich die praktischen Anleitungen und eine philosophische Deutung der Musik für

ein vertieftes Verständnis nicht mehr ausreichen. Alles drängte dahin, die eigentlichen Hintergründe und Erfahrungen des Resonanz-Geschehens beim Musikhören aufzuarbeiten und in einem Buch zusammenzufassen. Der entscheidende Impuls dazu kam schließlich mit der Resonanztheorie des deutschen Soziologen Hartmut Rosa. Denn durch sie ließen sich nun viele Resonanz-Phänomene, die beim Hören auf ganz natürliche Weise auftreten, besser beschreiben, einordnen und in ihren Zusammenhängen erkennen.

Somit waren nach einem langen Reifungsprozess die Voraussetzungen für dieses Buch gegeben, und die Vorarbeiten brauchten nur noch gesichtet, neu geordnet und aufgezeichnet zu werden. Wenn sich bei einzelnen Kapiteln thematische Überschneidungen ergaben, so liegt dies daran, dass es sich um ein und denselben Sachverhalt (das resonante Musikhören) handelt, der jeweils aus verschiedenen Perspektiven betrachtet wird. Zudem sei erwähnt, dass ich mich in diesem Buch auf die Musik der großen europäischen Meister wie J. S. Bach, W. A. Mozart, Ludwig van Beethoven, Anton Bruckner und viele andere beziehe, die uns mit ihrem Schaffen unermessliche Schätze geschenkt haben.

Linz / Donau, Dezember 2020

Kapitel 1

Musikhören ist anspruchsvoll

Resonantes Musikhören ist eine Kunst. Es vertieft nicht nur die Gefühlsresonanzen, sondern öffnet in den Hörenden *alle* Resonanz-Sphären. Darin unterscheidet es sich vom gewöhnlichen Hören.

Wirkliches Zuhören ist aber schwierig. Allein im Alltag müssen wir immer wieder erfahren, wie wenig Aufmerksamkeit wir anderen schenken oder von ihnen erhalten. Gründe dafür gibt es viele. Oft fehlt es an Gelegenheiten oder der Ort ist nicht der richtige oder man ist einfach innerlich nicht bereit, dem Anderen zuzuhören. Dennoch wissen wir, wie wichtig das Zuhören für uns ist. Ohne Zuhören verlieren wir den Kontakt zu den anderen, spüren sie nicht mehr, wir werden einsam und fühlen uns verloren.

Michael Ende beschreibt sehr eindrucksvoll, was ein aufmerksames Zuhören bedeuten kann und was dabei vor sich geht. *„Sie konnte so zuhören, dass ratlose oder unentschlossene Leute auf einmal ganz genau wussten, was sie wollten. Oder dass Schüchterne sich plötzlich frei und mutig fühlten. Oder dass Unglückliche und Bedrückte zuversichtlich und froh wurden. Und wenn jemand meinte, sein Leben sei ganz verfehlt und bedeutungslos und er selbst nur irgendeiner unter Millionen, einer, auf den es überhaupt nicht ankommt und der ebenso schnell ersetzt werden kann wie ein kaputter Topf – und er ging hin und erzählte alles das der kleinen Momo, dann wurde ihm, noch während er redete, auf geheimnisvolle Weise klar, dass er sich gründlich irrte, dass es ihn, genauso wie er war, unter allen Menschen nur ein einziges Mal gab und dass er deshalb auf seine besondere Weise für die Welt wichtig war. So konnte Momo zuhören!“*¹⁾

Dass es tatsächlich so ein Zuhören gibt, wie Michael Ende es hier so anschaulich schildert, haben vielleicht manche von Ihnen selbst erfahren. Solche Momente werden als etwas Besonderes und Wertvolles erlebt, an sie erinnert man sich noch lange. Was aber Michael Ende in seinem Buch nicht erwähnt, ist, *wie* es geht oder *wie* man lernt, in dieser Weise zuzuhören. Im Grunde wissen wir nur, dass es nicht immer leicht ist, einem Menschen unsere ganze Aufmerksamkeit zu schenken, ganz bei ihm zu sein und ihn so anzunehmen wie er ist. Und wenn es gelingt, dann stellen wir uns kaum die Frage, wie wir das gemacht haben. Es war einfach ein gutes Gespräch. Was aber das Besondere daran ist, dass das eine Gespräch gelingt und ein anderes weniger oder gar nicht, darüber machen wir uns weiter keine Gedanken. Aber noch viel schwieriger ist es, der Musik zuzuhören. Denn wir haben in ihr kein Gegenüber, dem wir in die Augen blicken können und an dessen Mimik sich so mancher Gedanke ablesen ließe. Musik können wir nicht sehen, nur hören und fühlen, und dann ist sie schon wieder weg. Warum aber wollen wir Musik hören und sogar so oft wie möglich?

Die Bedeutung der Emotionen

Es ist seit jeher eine Sehnsucht von Musikhörerinnen und -hörern, mit Musik im tiefen Einklang zu sein. Sie spüren intuitiv, wie sehr sie in der Hingabe an die Musik ihr inneres Menschsein intensiver erleben und daraus Kraft schöpfen. Aber sie wissen auch, dass diese Momente nur selten und flüchtig sind und dass sich diese nicht willentlich hervorrufen lassen. Ausübenden Musikern hingegen ist Musik stets nahe. Sie können sie aus sich heraus lebendig machen, wann immer sie das wollen oder wenn es von ihnen gewünscht wird. Sie besitzen ein Instrument oder eine geschulte Stimme, durch die sie die Nähe der Musik erfahren und mit ihr für Augenblicke verschmelzen können. Deshalb werden sie bewundert und von vielen sogar darum beneidet.

Hörerinnen und Hörer verfügen jedoch weder über ein Instrument noch über eine geeignete Technik, um mit Musik schöpferisch umzugehen. Leonard Bernstein (1918 – 1990), der sich als Dirigent und Musikpädagoge auch intensiv mit dem Hören beschäftigt hat, beschreibt diese Problematik sehr anschaulich: *„Musik ist schwierig. Es ist nicht leicht, einem Stück zuzuhören und wirklich immer zu erkennen und zu fühlen, was darin geschieht. Für viele Menschen mag ein Werk leicht und angenehm zu hören sein; es kann phantasievolle Bilder hervorrufen oder die Menschen in sinnensfreudiges Behagen versetzen, sie anregen, beruhigen oder was auch immer. Aber nichts davon heißt ‚zuhören‘.“*²⁾

Leonard Bernstein hat mit seiner Darstellung sicherlich recht. Denn tatsächlich wird das Erleben der eigenen Emotionalität häufig mit dem Erleben von Musik verwechselt. Die Gefühle als *elementare resonante Reaktion* auf Musik sind für Hörerinnen und Hörer eine Erfahrung, auf die sie nicht verzichten können und sollen. Durch ihre Emotionen erleben sie Musik nahe und als etwas zutiefst Vertrautes. Dennoch bleiben Gefühle eine nur resonante Reaktion *auf* Musik, und können daher über das gehörte Stück selbst nichts aussagen. Darüber hinaus hängt der emotionale Musik-Eindruck sehr stark von der Befindlichkeit und der Verfassung der Hörenden ab. Es ist bekannt, dass uns ein und dasselbe Stück in einer bestimmten Gemütslage zutiefst berühren und in einer anderen vollkommen gleichgültig lassen kann.

Eine Musik *gefällt* oder *gefällt nicht*. Im Allgemeinen gilt dies als wesentliches Kriterium, das Hörerinnen und Hörern zur Verfügung steht, um über ein Stück zu befinden. Das Gefallen, das durch Musik erzeugte Hochgefühl, ist jedoch nicht die Erfüllung eines Hörerlebnisses oder gar eines Musik-Verstehens. Es ist ein rein fühlendes Wahrnehmen, das an der Emotionalität gemessen wird, die man auch im

Alltagsleben erfährt. Wirkliches Berührt-Sein geht jedoch weit über die Alltagsemotionalität und über ein Gefallen oder Nicht-Gefallen hinaus, es berührt den Menschen in seinem existentiellen Wesenskern.

Das Berührt-Sein ist jedoch die unentbehrliche Voraussetzung, damit Hörer mit Musik in ein tieferes resonantes Verhältnis kommen. In ihm werden die unbewussten Ahnungen für das Tiefe und Bedeutsame, das in den Tönen verborgen liegt, spürbar. Von diesem Gesichtspunkt aus bekommen Emotionen eine ganz neue Bedeutung: Sie werden nicht mehr als bloßer Ausdruck einer subjektiven Befindlichkeit erlebt, sondern als ein Sensorium für das Verborgene, das sich noch nicht der bewussten, sinnlichen Wahrnehmung erschlossen hat. Nehmen wir diese Gefühle ernst, und machen wir sie zum Ausgangspunkt unserer Suche, dann sind sie sogar noch mehr als ein hochsensibles Sensorium: Sie sind eine tragende Kraft, die die Hörer auf ihren Weg zu einem vertieften resonanten Musikerleben führt.

Damit stellt sich für Musikhörerinnen und -hörer die Frage: Wie können sie ein Musikstück, von dem sie in ihrem Inneren berührt wurden, auf eine bewusste Ebene heben? Wie bei jeder Bewusstseinstätigkeit, braucht es dazu ein geeignetes Wissen und eine Methode. An dieser Stelle ist es hilfreich, sich zunächst einmal die Herausforderungen des Wahrnehmens von Musik genauer anzusehen und nach möglichen Lösungsansätzen zu suchen.

Die Herausforderungen des Musikhörens

Musik hat etwas Eigentümliches an sich. Sie kann uns in den tiefsten Schichten unseres Wesens ansprechen, ohne dass wir wissen, was es wirklich ist. Ist es die faszinierende Stimme der Sängerin, der satte Ton des Cellos, das Zusammenspiel des Ensembles, die fantastische Hifi-

Qualität oder ist es etwas ganz anderes? Wir sehen nichts, wir hören nur, es kommt und geht, spricht mit vielen Stimmen gleichzeitig und bleibt stets im Vagen, Unbestimmten. Rainer Maria Rilke vermutet sogar, dass die Musik durch ihre Unbestimmtheit „alles Vorhandene“ in bloßen „Möglichkeiten“ auflösen würde: *„Musik löst alles Vorhandene auf in Möglichkeiten und diese Möglichkeiten wachsen und wachsen und vertausendfältigen sich, bis die ganze Welt nichts ist als eine leise schwingende Fülle, ein unabsehbares Feld von Möglichkeiten, von denen man keine einzige zu ergreifen braucht.“*³⁾ Was die Unbestimmbarkeit der Musik ausmacht, lässt sich jedoch genau auf drei ihrer Eigenschaften zurückführen: Unsichtbarkeit, Flüchtigkeit und Komplexität. Diese sind für Hörer die große Herausforderung, denn sie verlangen eine Wahrnehmung, die über den Bereich unserer täglichen Erfahrungen hinausgeht. Daher lohnt es sich, diese Eigenschaften näher zu untersuchen.

Die Unsichtbarkeit

Unsere westliche Kultur hat sich immer mehr zu einer Kultur des Sehens entwickelt. Die visuellen Eindrücke werden allgemein höher bewertet und somit für wahrer gehalten als die akustischen. Die Fähigkeit, sich an Klängen und Tönen zu orientieren, verliert immer mehr an Bedeutung. Für heutige Menschen ist es sogar schwierig, hinter Tönen eine Ordnung oder tiefere Zusammenhänge zu vermuten oder gar zu erkennen. Das Wissen, dass das eigentliche Wesen der Musik aus Gedanken, Formen, Beziehungen und Proportionen gebildet ist, ist allgemein in Vergessenheit geraten. Um diese Dimensionen in der Musik wahrnehmen zu können, müssen sich Hörende eigene Fähigkeiten erwerben. Gustav Mahler (1860 – 1911) meinte genau diese, als er einmal in einer Probe die Musiker der Wiener Philharmoniker dazu aufforderte, nicht nur die Noten zu spielen, sondern auch das, was zwi-

schen diesen stünde. Er wollte damit erreichen, dass die Orchestermitglieder den dahinterliegenden musikalischen Gedanken erfassen und ihm Ausdruck geben sollten. Betrachten wir Musik unter diesem Gesichtspunkt, so wird deutlich, welche ungeheure Herausforderung dies für Hörer bedeutet: Ein Hören, das hinter den unsichtbaren Tönen die unsichtbaren, ordnenden Gedanken, Formen und Muster erkennt und ihre Beziehungen unmittelbar wahrnimmt und versteht.

Die Flüchtigkeit

Musik, als eine flüchtige Erscheinung, zwingt unsere Aufmerksamkeit in das Jetzt. Lassen wir uns darauf nicht ein, dann fallen wir aus der musikalischen Gegenwart und landen bei unseren eigenen Gedanken, die sich entweder mit Erinnerungen aus der Vergangenheit oder mit den Vorstellungen in der Zukunft beschäftigen. Das „normale“ Hören von Musik ist ein ständiges Schwanken zwischen musikalischer Gegenwart und unseren Gedanken. Je mehr es uns aber gelingt in der Gegenwart zu verweilen, desto intensiver wird unser Hören und Erleben.

Die Wahrnehmung von Musik – wie überhaupt alles zeitliche Erleben – verhält sich ähnlich wie der Lichtstrahl eines Scanners, der einen Text abtastet. In unserem Bewusstsein befindet sich nur der beleuchtete schmale Streifen, der gerade vom Strahl erfasst wird. Daher werden im Moment des Hörens nur die gegenwärtigen Eindrücke bewusst erfasst, aber nie die ganzen musikalischen Zusammenhänge. Obwohl die Musik stets als Ganzes verstanden werden soll, nehmen Hörer immer nur den Ausschnitt des momentan Gehörten wahr.

Eine besondere Herausforderung sind daher die schnellen Tempi. Schnelle Läufe in einem „prestissimo“ können durch ihre Energien

Die Seiten 14 – 23 werden in dieser Darstellung nicht angezeigt.

Kapitel 3

Musik als resonanter Erlebnis-Raum

Der Begriff „Raum“ hat in unserer heutigen Zeit eine so vielfältige Verwendung erfahren, dass er an Klarheit verloren hat. Man spricht von kosmischen, politischen oder gesellschaftlichen Räumen sowie von Lebens-, Entwicklungs- und Erfahrungs-Räumen usw. All diesen Bereichen ist zwar der Begriff Raum gemeinsam, aber konkrete Vorstellungen, wie diese Räume geartet sind und was sie bedeuten, werden meist nicht kommuniziert. Sie bleiben vage und unbestimmt. Um Musik als resonanten Lebensraum möglichst anschaulich darzustellen, möchte ich diesen im Folgenden dem mathematischen Raum gegenüberstellen.

Der mathematische Raum

Der Raumbegriff, der heute in der Regel im Alltag verwendet und auch in den Schulen vermittelt wird, ist der dreidimensionale mathematische Raum. Dieser basiert auf dem Achsensystem von x-, y-, und z-Koordinate. Als solcher prägt er heute in überwiegendem Maß unser Denken und unsere Vorstellungen von Raum. Im mathematischen Raum gibt es keine Begrenzungen, denn jede Koordinate kann bis in die Unendlichkeit verlängert werden. Außerdem gibt es in ihm keine Richtung, die gegenüber den anderen bevorzugt wäre. Durch eine Drehung des Systems kann jede Richtung zu einer Koordinaten-Achse im Raum werden. Ähnlich ist es mit dem Mittelpunkt. Jeder beliebige Punkt im Raum lässt sich aufgrund einer Verschiebung der Koordinaten als Mittelpunkt (Nullpunkt) definieren. Daher fehlt dem mathematischen Raum die eigentliche Mitte, also das, was man im Volksmund ein „Herzstück“ nennen würde. Als abstrakt gedachter Raum

Urheberrechtlich geschütztes Material.

ist er jederzeit berechen- und somit kontrollierbar. Es handelt sich hier also um einen vollkommenen homogenen Raum. Diese Eigenschaften sind zwar für die technische Verfügbarmachung des physischen Raums unentbehrlich, jedoch für ein Verständnis des Erlebnis-Raums nicht brauchbar, so dass man nach anderen, geeigneteren Orientierungshilfen suchen muss.

Musik als Erlebnis-Raum

Der musikalische Raum ist ein Erlebnis-Raum, und in ihm herrschen die für ihn charakteristischen Gesetzmäßigkeiten. Der deutsche Philosoph und Pädagoge Otto Friedrich Bollnow (1903 – 1991) – auf den ich mich hier weitgehend beziehe – hat die Grundstrukturen des Erlebnis-Raums erforscht und in seinem Buch „Mensch und Raum“⁷⁾ ausführlich beschrieben. Um den Umweg über eine allgemeine Darstellung abzukürzen, werde ich hier Bollnows Bestimmungen des Erlebnis-Raums direkt auf den musikalischen Erlebnis-Raum übertragen.

Im Gegensatz zum mathematischen Raum gibt es im musikalischen Erlebnis-Raum einen festen Mittelpunkt, der ist die Hörerin bzw. der Hörer. Von diesem Mittelpunkt geht eine Erlebnis- bzw. Resonanz-Achse aus, die auf das Du – in unserem Fall die Musik – bezogen ist. Mit dem Du-Bezug gibt es nur eine Achse, die im Gegenüber ihr Ziel findet. Achsen, die sich in der Leere der Unendlichkeit verlieren, gibt es im Erlebnis-Raum nicht. Die Musik ist aufgrund ihrer Resonanz-Auslöser (Melodie, Rhythmus, usw., dazu Näheres im Kapitel 6) vielgestaltig und komplex und bildet deshalb keinen homogenen Raum. Mehr noch, der musikalische Erlebnis-Raum ist zeitlich-dynamisch, weil er dem ständigen Wechsel von laut und leise, schnell und langsam usw. unterworfen ist. Da der musikalische Erlebnis-Raum emotio-

nal aufgeladen ist, ist er kein wertneutraler Raum, sondern hat für die Hörenden eine persönliche Bedeutung. Daher hat dieser Raum auch einen konkreten und individuellen Bezug zum Menschen.

Der musikalische Raum setzt sich aus zwei Hemisphären zusammen, aus dem *äußeren akustischen* und dem *inneren resonanten* Erlebnis-Raum, die sich gegenseitig durchdringen. Das hat zur Folge, dass Hörende bei intensivem Lauschen ein Verschmelzen der beiden Hemisphären erfahren können: Das Außen und das Innen fließen zu *einem* ungeteilten Erlebnis-Raum zusammen.

An dieser Stelle möchte ich noch über die Zweckfreiheit der Musik sprechen (siehe auch Kapitel 5). Musik an sich hat keinen zwingenden Bezug zur physischen, zweckgebundenen Alltagswelt. Das heißt, sie ist für die physische Existenz des Menschen nicht notwendig und erfüllt „nur“ dessen rein geistig-seelische Bedürfnisse. Hörende erleben in ihr Gefühlswelten, die sie ohne die stimulierende Wirkung der Töne nicht erfahren könnten. Daher ist Musik ein ganz eigener Erlebnis-Raum, der für und in sich Bestand hat. Erlebnis-Räume können im Allgemeinen aber nur dann als solche erfahren werden, wenn man sich in ihnen orientieren kann. Dafür braucht es zuverlässige und eindeutige Bezugspunkte, die auch mit den konkreten Lebenserfahrungen übereinstimmen. Haben sie diese nicht, dann handelt es sich um illusorische Räume, denen der sinnliche Wirklichkeitsbezug fehlt.

Die „Koordinaten“ des Hör-Raums

Musik wird zunächst als ein *zeitliches* und nicht als ein *räumliches* Phänomen wahrgenommen. Daher müssen Hörende – wie schon erwähnt – das Vergangene im Gedächtnis behalten, um dieses zum Gegenwärtigen in Bezug zu bringen. Das verlangt eine hohe Konzen-

trationsfähigkeit und eine rege Geistestätigkeit. Sobald aber vergangene und gegenwärtige Töne aufeinander bezogen werden, ergeben sich notwendigerweise räumliche Bezugspunkte, die den Hörenden Orientierung geben.

HOCH UND TIEF. Mit *hoch* und *tief* orientieren sich Hörerinnen und Hörer in der vertikalen Achse, wobei die eigene Stimmlage (Sopran, Alt, Tenor, Bass) die persönliche Bezugsebene ist. Diese bildet die imaginäre Mitte, von der aus das Gehör den musikalischen Raum auslotet. Hohe und tiefe Töne aktivieren unbewusst unsere Erfahrungen von *oben* und *unten* im physischen Raum. So entstehen bei hohen Tönen Eindrücke wie Licht, Leichtigkeit, bei tiefen Tönen Dunkelheit, Schwere, usw. Diese rufen Gefühlsresonanzen in allen nur erdenklichen Schattierungen hervor, die von Freude und Geborgenheit bis hin zu Aggression und Bedrohung reichen. Dadurch wird deutlich, dass hohe und tiefe Töne nicht nur abstrakte räumliche Dimensionen darstellen, sondern auch Erlebnisqualitäten vermitteln und eine symbolische Bedeutung haben.

Hohe und tiefe Töne sind jedoch nur relative Bezugspunkte, die sich von Musikstück zu Musikstück verändern. Ein und derselbe Ton kann in einem Werk als hell und strahlend empfunden werden, weil die ihn umgebenden Töne tiefer liegen, und in einem anderen Fall als dumpf und unbedeutend, da ihn die anderen Töne überstrahlen. Es kommt stets auf das melodisch-harmonische Umfeld an, in dem ein Ton verortet ist. Auch melodische Bewegungen wie Auf- und Absteigen werden durch die vertikale Koordinate von *hoch* und *tief* bestimmt und lösen Gefühlsresonanzen aus. Aufsteigende Melodielinien erleben wir in der Regel expansiv, optimistisch und weitend, während absteigende verinnerlichend, beruhigend oder auch bedrückend erlebt werden.

Die Seiten 28 – 65 werden in dieser Darstellung nicht angezeigt.

Kapitel 7

Die Resonanz-Sphären im Menschen

Die Wahrnehmung von Musik ist ein komplexer Vorgang. Die Töne erreichen den Menschen am ganzen Körper und versetzen ihn – wenn auch kaum merklich – in Schwingungen. Der französische Psychiater Eugène Minkowski (1885 – 1972) spricht sogar davon, dass Töne den menschlichen Körper durchdringen: *„Eine Melodie, eine Symphonie, selbst ein einziger Ton, vor allem wenn er schwer und tief ist, verlängern sich in uns hinein, durchdringen uns bis in den Grund unseres Seins, klingen wirklich in uns wieder.“*²¹⁾ Das Trommelfell am Ende des Gehörgangs ist das resonante Eingangstor, durch das die Töne zum Gehirn gelangen. Dort werden sie verarbeitet und als solche zu einem Teil bewusst wahrgenommen. Daher kann man hier von zwei Resonanz-Bereichen sprechen: einem unbewussten im Körper und einem bewussten im Gehirn. Obwohl der unbewusste Bereich so gut wie nicht spürbar ist, spielt er eine wichtige Rolle für das allgemeine Musik-Empfinden, und – was von großer Bedeutung ist – auch für das musikalische Körpergedächtnis.

Die vier Resonanz-Auslöser (Melodie-Harmonie, Rhythmus-Metrum, Struktur und Idee) werden von Hörern als sehr unterschiedliche Resonanz-Qualitäten erlebt und wahrgenommen. Die Melodie eines Volkslieds ruft zum Beispiel ganz andere Empfindungen hervor, als die Rhythmen einer Rockgruppe. Das heißt, sie stimulieren unterschiedliche Resonanz-Sphären in den Hörenden. Aufgrund der Resonanz-Qualitäten kann man daher sehr genau bestimmen, in welcher der vier Resonanz-Sphären die Hörenden angesprochen werden:

- a) Melodien und Harmonien sprechen die emotionale Sphäre an,
- b) der Rhythmus die physische Sphäre,
- c) die Struktur die mentale Sphäre und
- d) die Idee die geistige Sphäre.

Alle vier Sphären sind miteinander eng verbunden und befinden sich in einem ständigen Austausch. Doch erst durch eine differenzierte Betrachtung lässt sich feststellen, welche Sphäre resonant aktiv ist und welche nicht, bzw. wo die Resonanzen gedämpft werden. An dieser Stelle ist anzumerken, dass resonantes Hören nichts mit einer musikalischen Ausbildung im herkömmlichen Sinne zu tun hat. Interpretinnen und Interpreten – wie bereits bei den Resonanz-Modi deutlich wurde – haben grundsätzlich eine andere resonante Beziehung zur Musik als Hörer. Ihr Verhältnis zur Musik definiert sich über das Instrument bzw. über die Stimme und nicht über das Zuhören im resonanten, sondern im kontrollierenden Sinn von „richtig“ und „falsch“. Selbst Hör-Profis wie Musikwissenschaftler haben häufig Schwierigkeiten, als Hörende mit Musik in eine tiefe, resonante Beziehung zu treten. Denn ihr Hören ist durch ihren Beruf geprägt. Und da geht es vorwiegend um Einschätzen, Bewerten und Beurteilen von musikalischen Werken und Aufführungen, aber nicht so sehr um das Erleben.

a) Die emotionale Sphäre

Die emotionale Sphäre zählt mit der physischen zu den elementaren Sphären. Elementar nennt man sie deshalb, weil sie von der Musik direkt angesprochen und aktiviert wird, ohne dass Hörerinnen und Hörer dafür eine eigene Leistung aufzubringen haben. Emotionen sind tief im menschlichen Unbewussten verankert und stellen sich unvermittelt bei äußeren Reizen bzw. inneren Befindlichkeiten ein. Der österreichische Psychotherapeut Alfried Längle (1951) sieht zu Recht

in den Gefühlen eine existentielle menschliche Kategorie: *„Ohne Gefühlsresonanz bleibt die Welt flach und stumm – die Musik hat keinen Klang, die Bilder haben keine Farbe, die Erinnerung ist blass, nichtssagend. Durch die Gefühle kommt Leben herein.“* ²²⁾ Musik erreicht die Menschen nicht nur in ihren tiefsten emotionalen Schichten, sie wirkt sogar bis weit ins Unbewusste hinein. Selbst im Traum kann sie noch *Gefühlsresonanzen* auslösen.

Gefühle sind ein Hinweis darauf, dass zwischen Hörer und Musik eine *Beziehung* besteht. Sobald sich Hörer auf ein Stück *einlassen*, sich von ihm *berühren* und es auf sich *wirken lassen*, vertieft sich diese Beziehung. Gefühle brauchen Zeit und Geduld, damit man auch wirklich wahrnimmt, wie sich das *Berührtsein* durch eine Melodie anfühlt. Ist ein Gefühl stark genug, dass es auf die Lebenskraft einwirkt, dann bekommt man eine grobe Orientierung für das, was das Leben fördert bzw. lähmt. Melodien, die die Lebenskräfte fördern oder dies nur versprechen, werden im Moment des Hörens subjektiv als Wert erlebt. Das heißt als etwas, das für den Einzelnen von höchster Bedeutung sein kann. ²³⁾ *„Oft, wenn ich im Sommer durch die heißen Straßen gehe und aus einem unbekannten Haus ein Klavier tönt, stehe ich still und meine, an dieser Stelle sterben zu sollen. Ich möchte im Anhören eines Musikstücks sterben“*, schrieb einmal Robert Walser und setzt dann ernüchtert fort: *„Wie die Töne aufhören, ist alles wieder ruhig in mir. Ich gehe dann an meine Schulaufgaben, zum Essen, zum Spielen und vergesse es.“* ²⁴⁾

Walser bringt hier in seiner beiläufigen Art zum Ausdruck, wie das unverhoffte Klavierspiel in ihm unmittelbare, existentielle Gefühle auszulösen vermochte. Kaum sind die Töne verklungen, wird das Erlebte auch schon wieder vergessen, und er geht seinen gewohnten Tätigkeiten nach. Hier tut sich die ganze Diskrepanz zwischen einer tiefen

Musik-Erfahrung und dem Alltagsleben auf: Der Hörer merkt plötzlich, dass er ein Bürger zweier Welten ist. Die tieferen Gefühle, die Musik in den Hörenden auslöst, haben offensichtlich mit denen des Alltags wie Freude, Wut, Trauer usw. nichts gemeinsam. Musikalische Gefühle besitzen eine ganz eigene emotionale Ladung, für welche Hörern die Begrifflichkeit fehlt. Deshalb werden sie schnell wieder vergessen.

Gefühle sind jedoch nicht gleich Gefühle. Bei manchen stellt sich die Frage, ob sich in ihnen tatsächlich die ganze Tiefe und Bedeutung einer Musik widerspiegelt. Denn häufig sind die Gefühle so stark an die eigenen Bedürfnisse, Wünsche und Sehnsüchte gebunden, dass sie eine tiefere Berührung durch die Töne nicht zulassen. Die melodischen Bewegungen werden dann nur zum Anlass genommen, um in diesen zu schwelgen. Hörerinnen und Hörer, die Musik ausschließlich wegen der Gefühlsresonanzen genießen, erfahren in einem bloß quantitativen Musikgenuss keine wirkliche Steigerung ihrer Erlebnissfähigkeit. Wenn sie dasselbe Stück immer und immer wieder hören, dann stellen sie fest, dass mit jeder Wiederholung die Gefühlsintensität sogar abnimmt. Dieses Phänomen hat offensichtlich nichts mit der Musik selbst zu tun, sondern damit, dass die dafür notwendigen Resonanz-Sphären (mentale und geistige) nicht aktiviert sind. Daher ist jede Art von Musikkonsum kontraproduktiv, weil sich die Erlebnissfähigkeit nicht quantitativ steigern lässt, sondern nur durch eine vertiefte Beziehungs-Resonanz.

Es gibt aber seltene Momente, in denen ein Werk ein Ergriffen-Sein, eine Betroffenheit oder sogar seelische Erschütterungen auslöst, so dass das Erlebte noch weit in den Alltag hineinwirkt. Solche Gemütsbewegungen sind keine Gefühlsresonanzen mehr im herkömmlichen Sinn, sie werden als ein Eingriff in die Seele erfahren. Hörer sind in

diesen Augenblicken besonders offen und empfänglich für die Berührung der geistigen Resonanz-Sphäre. Das heißt, hier durchbricht die geistige die emotionale Resonanz-Sphäre. Ein solches Ereignis stellt Hörer unmissverständlich vor ihr persönliches Lebensthema, und es liegt an ihnen, ob sie sich diesem stellen wollen oder nicht. Man darf aber davon ausgehen, dass es – egal wie die Antwort der Hörer ausfällt – Spuren in ihrem Leben hinterlassen wird. Psychologisch-rational lässt sich das nicht erklären, solche Augenblicke kommen ungerufen und sind unvorhersehbar. Sie sind wie ein innerer Anruf, der nach einer Antwort verlangt. Wie diese aussehen soll, müssen die Hörer selbst herausfinden.

b) Die physische Sphäre

Die physische Sphäre ist wie die emotionale eine elementare Resonanz-Sphäre. Sie wird von den Rhythmen direkt angesprochen und stimuliert. Dadurch entstehen vitale Resonanzen im Körper. Rhythmen sind motorische Kräfte, welche Melodien energetisch aufladen und ihnen so Dynamik und Vitalität zuführen. Sie sind von solcher Macht, dass sie – ungezügelt von Takt und musikalischer Form – Melodien und Harmonien unweigerlich zerstören. (Hier drängt sich der Vergleich zur Physik auf, wo die beständige Anregung mit der Eigenfrequenz zur Resonanzkatastrophe führt).

Die zerstörerische Macht des Rhythmus ist seit jeher bekannt. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass alle Kulturen versuchten, die rhythmischen Energien mit bestimmten Techniken zu bändigen, weil man zwar durch die Rhythmen die Lebenskräfte steigern, aber andererseits ihrer schädlichen Dynamik nicht verfallen wollte. In den afrikanischen Kulturen, wo der Rhythmus mit seiner Vitalresonanz vorwiegend beheimatet ist, wird seine destruktive Dynamik durch

Die Seiten 70 – 82 werden in dieser Darstellung nicht angezeigt.

Kapitel 8

Stufen des resonanten Musikhörens auf der Basis der Musicosophia Hör-Methode

Wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt wurde, geht es bei einem resonanten Musikhören nicht um ein *Wissen über* Musik, sondern um eine vertiefte *Beziehung zur* Musik. Der rumänische Musikwissenschaftler Dr. George Balan hat mit der Musicosophia Hör-Methode dafür die entscheidenden Grundlagen geschaffen. Um diese Methode auch entsprechend anwenden zu können, bedarf es einer besonderen Einstellung zum Hören, die Hans Zender sehr treffend beschreibt: „Metzger nahm sich Zeit, begnügte sich für ein Urteil nicht mit einem einmaligen Hören, er befragte das Stück, statt es wie ein Insekt aufzuspießen und zu zergliedern. Er war ein genialer Hörer, arbeitete sozusagen mit am Werk, entwickelte das Hören zu einer schöpferischen Tätigkeit [...]“. ³³⁾

Die Musicosophia Hör-Methode setzt also keine musikalisch-theoretischen Vorkenntnisse voraus. Sie geht davon aus, dass jede Hörerin und jeder Hörer musikalische Phänomene mit dem Gehör wahrnehmen und folglich mit ihnen in Beziehung treten kann. Somit ist die Musicosophia Hör-Methode eine phänomenologische Methode, die allen zugänglich ist, unabhängig von Alter und kulturellem Hintergrund. Sie schließt den emotionalen Bereich der Hörer mit ein, um aus ihm die Kraft für den Hör- und Erkenntnisprozess zu gewinnen. Da Musik wie die anderen Künste nicht allein durch mathematisch-logisches Denken erfasst werden kann, bedient man sich hier eines Denkens, das die musikalische Wirklichkeit mit Hilfe phänomenologischer Betrachtungsweisen und Analogien erfasst. Dabei kann es nicht um eine sogenannte *objektive Wahrheit* gehen, sondern um eine *subjektive Gewissheit*, aus der Hörerinnen und Hörer Erkenntnisse und Lebenskraft beziehen können.

Urheberrechtlich geschütztes Material.

Da die Grundlagen für ein resonantes Musikhören in den vorangegangenen Kapiteln dargelegt wurden, können wir uns hier den Anleitungen zu ihrer praktischen Umsetzung widmen. Ich greife dabei auf mein Buch „Stufen des Musikverstehens“³⁴⁾ zurück, in dem ich die Musicosophia Hör-Methode in acht Stufen beschreibe. Darin geht es vor allem um eine systematische und pädagogische Darstellung der einzelnen Hör-Stufen, die mit Musikstücken auf einer beiliegenden CD eingeübt werden können. In jenem Buch liegt der Schwerpunkt auf dem praktischen Einüben, hier ist es mir wichtig, die Hintergründe des Resonanz-Geschehens der einzelnen Stufen herauszuarbeiten. Daher sehe ich in dem obengenannten Buch eine gute Ergänzung zu den folgenden Ausführungen.

Für eine resonante Beziehung ist es unentbehrlich, ein und dasselbe Musikstück mehrmals zu hören. Die Wiederholungen sind das Herzstück von Resonanzen, ohne sie entstehen keine vibrierenden, lebendigen Verbindungen. Deshalb ist für Hörer ein technisches Wiedergabegerät das ideale Instrument. Sie können ein Stück beliebig oft hören und sich, ihrem inneren Rhythmus folgend, mit ihm vertraut machen. Die Pausentaste unterstützt sie dabei, an Stellen anzuhalten, die sie für wichtig halten oder die ihnen unverständlich sind. Mit ihr können sie Abschnitte abgrenzen und mit Hilfe der Zeitangabe diese sekundengenau bestimmen, um sie mit anderen zu vergleichen. Papier und Stifte reichen aus, sich die Zeiten bestimmter Stellen zu notieren sowie Proportionen und Formen zu skizzieren. Somit ist auch schon das Handwerkszeug der Hörer vorgestellt. Ein ruhiges Umfeld und genügend Zeit sind für ein produktives Hören natürlich genauso wichtig. Sind all diese Voraussetzungen gegeben, dann kann man sich an das eigentliche Hören machen, und das beginnt mit der ersten Stufe.

1. Stufe: Die Musik auf sich wirken lassen

Auf der ersten, elementaren Stufe soll man sich ganz dem Fühlen hingeben. Aus der Gefühlsresonanz bezieht man die Kraft für alle weiteren Stufen. Dieses Fühlen darf jedoch nicht mit Sentimentalität verwechselt werden. Denn das Fühlen ist auf das Du, auf die Musik bezogen, während Sentimentalität in erster Linie auf das Erleben der eigenen Gefühle abzielt. Mit diesem Hinfühlen wird ein Beziehungsraum geschaffen, in den die Musik eintreten kann. In einer Konzertsituation können solche Räume nur schwer entstehen. Denn vor dem Erklängen des ersten Tons ist noch viel Unruhe im Raum und in den Gedanken vieler Hörer. Der „Fühl-Raum“ kann aber nur in der Stille entstehen. Und er entfaltet sich, wenn allmählich die Alltagsgedanken abfließen. So entsteht ein Erwartungsraum ohne konkrete Erwartung.

Gedanken wie: „In welcher Zeit ist das Stück entstanden?“, „Was hat sich der Komponist bei diesem Stück gedacht?“, „Welche Interpretation ist die beste?“ stören den Fühl-Raum und lenken die Aufmerksamkeit von der Musik weg, das Hinfühlen wird unterbunden. Förderliche Gedanken gehen in die Richtung: „Wie kommst du auf mich zu?“, „Was möchtest du mir sagen?“, „Wer bist du?“. Tritt dann die Musik in den Fühl-Raum ein, so entsteht schon mit dem ersten Ton ein unmittelbarer Kontakt zum Werk, und die Töne beginnen zu wirken. Während des Hörens spürt man, was stark und was zart ist, was das Gemüt öffnet und was es schließt. Ganz in diesem Fühlen macht die Seele die Bewegungen der Musik mit, sie synchronisiert sich gleichsam mit ihr, unbewusst.

Am Ende, wenn die Musik verklungen ist, tritt man wieder in den Raum der Stille ein, lauscht dem Nachklang der Musik und spürt sich durch die verklungene Musik „hindurch“ zurück zum Anfang, bis zu der Stille, bevor die Musik Klang geworden ist. Indem man

zuerst die erste Stille in sich bewegt und dann die zweite, erfährt man, dass die *Stille vor der Musik* eine ganz andere Qualität hatte als die *Stille nach der Musik*. Ohne dies zu bewerten, spürt man diesen beiden Gefühlsqualitäten nach. Die Gefühlsresonanzen werden dadurch auf das *Davor* und *Danach* des Musikstücks ausgedehnt, und man nimmt wahr, dass es über das „bloße“ Erklängen noch hinaus wirkt. Die Stille gehört zur Musik genauso wie der Klang, sie ist Teil ihres Wirkbereichs.

Für das Fühlen soll man sich Zeit lassen und alles vermeiden, was von ihm ablenken könnte. Unruhe nimmt der Stille und dem Fühlen die Kraft und führt zu einer Desorientierung. Auch das „nur Genießen“ des Gefühls sollte vermieden werden. Denn wer im Genuss seiner Gefühle verweilt, verliert den Du-Bezug zur Musik und gerät in den Sog der Selbstbezogenheit. Sobald man nur noch bei seinen Gefühlen verweilen und sie festhalten möchte, verliert man die Beziehung zu seinem Gegenüber. Das Fühlen ist das Verletzlichste am Menschen, jedoch gerade dieses besitzt die Kraft, der Musik Raum im Menschen zu ermöglichen, den elementaren Erlebnisraum. Man kann ein Musikstück in diesem Zustand öfter hören, je nach Bedürfnis. Sobald aber das Fühlen an Kraft verliert, soll man es gehen lassen, denn nun ist man bereit, der nächsten Stufe Raum zu geben.

2. Stufe: Mit der Musik mitsingen und schreiten.

Wenn das intensive Fühlen langsam nachlässt, spürt man, wie sich innerlich eine Kraft meldet. An diesem Punkt wird man aktiv mit der Musik in Resonanz treten. Das Mitsummen und Mitsingen mit dem Musikstück ist die natürlichste Art, mit dieser Kraft mitzugehen. Beim Summen mit geschlossenem Mund wirken die Resonanzen stärker nach innen, mit offenem Mund gehen sie schon etwas nach außen

und beim lauten Singen tritt man mit seiner Umgebung in resonanten Kontakt. Mitsummen und Mitsingen sind nicht nur wichtige Resonanzverstärker, sie sind auch wirksame Mittel, um störende Gedanken beim Musikhören fernzuhalten. Dadurch gelingt es, der Musik ganz nahe zu sein.

Beim Summen und Singen geht es nicht darum, eine Melodie besonders schön zu intonieren, sondern um mit ihr in eine *aktive Resonanz* zu treten. Das „allzu schöne“ Singen entfernt sogar den Hörer von seiner inneren Mitte, so dass sich die musikalische Bewegungskraft im Außen verliert. Die Art des Mitsingens, um die es hier geht, ist eine reine Imitation, ganz ohne Selbstaussdruck und ohne eigenschöpferischen Anteil. Dadurch wirken aber die Resonanzen umso tiefer. Kleinkinder treten mit Erwachsenen in resonanten Kontakt, indem sie diese imitieren. Auf diese Weise eignen sie sich Sprache, Gestik und Verhalten ihrer Nächsten an. Kinder lernen vor allem das leicht, was ihnen gefällt und woran sie Freude haben. Das nährt ihre Seele und regt ihre Fantasie an.

Beim Hören ist das sehr ähnlich. Zu Melodien, die man sich leicht merkt, hat man ein besonderes Naheverhältnis. Man steht mit ihnen in einer natürlichen Resonanz, weil sie dem eigenen, tieferen Wesen entsprechen. Melodien, die trotz mehrerer Wiederholungen nicht im Gedächtnis bleiben wollen, stehen einem seelisch ferner. Durch Singen und Summen lotet man sozusagen die seelische Entfernung zu einem Musikstück aus. Dabei kann es durchaus vorkommen, dass eine Melodie beim bloßen Hören zwar eine große Faszination ausübt, aber beim Mitsummen eine seelische Distanz spürbar wird. Diese Art von Melodien sind für Hörer die Einladung, mit ihnen über sich hinauszuwachsen. Wer sich auf sie einlässt und sich mit ihnen tiefer beschäftigt, erlebt dies wie das Erlernen einer neuen Seelensprache. Der bekannte

deutsche Philosoph Peter Sloterdijk (1947) sprach in einem Interview im Bayerischen Rundfunk von der „Alphabetisierung der Seele“: *„Also überhaupt, das Lied ist ein unentbehrliches Instrument, um der Seele das Singen beizubringen. Und eigentlich nur die Seele, die singt, ist eine zu Ende alphabetisierte Seele.“*³⁵⁾

Die meisten Hörerinnen und Hörer kennen das Phänomen, dass man Melodien, die für die eigene Stimmlage zu hoch oder zu tief sind, trotzdem mitsingen kann. Das ist deshalb möglich, weil man solche Melodien ganz ohne Absicht den eigenen Möglichkeiten anpasst. Aber es gibt auch Musikstücke bzw. Stellen, die man trotz ernsthafter Bemühung nicht mitsingen kann. Daran merkt man, dass sie vom Komponisten rein instrumental gedacht sind. Solche Melodien können zwar eine emotionale Nähe vermitteln, sind aber von den eigenen gesanglichen Möglichkeiten weit entfernt. Rein instrumental gedachte Melodien gehören einer musikalischen Sphäre an, die außerhalb der menschlichen Stimme liegt. Diese Sphäre kann jedoch noch gehört und gedacht werden. (Hiervon müssen natürlich geschulte Sängerinnen und Sänger ausgenommen werden, da ihre Stimme selbst zu einem Instrument geworden ist.)

Eine ganz andere Art, mit Musik in aktive Resonanz zu treten, ist das Mit-der-Musik-Schreiten. Hier wird in einer sehr gemäßigten Form die physische Resonanz-Sphäre angesprochen, so dass sie die Geistestätigkeit anregt. Zu starke körperliche Aktivitäten schränken jedoch das Zuhören ein oder können es sogar verhindern. Menschen, die ganz in der Körper-Resonanz leben, besitzen nicht mehr genügend Aufmerksamkeitsressourcen, um noch andere Eindrücke bewusst wahrzunehmen. Im antiken Griechenland gab es eine philosophische Schule, die Peripatetiker. Sie lehrten im Gehen, um das Denken anzuregen und in Fluss zu halten. Das Schreiten mit der Musik hat

eine ganz ähnliche Wirkung. Es ist nicht wie das Marschieren an den Takt gebunden, sondern folgt dem natürlichen Bewegungsimpuls.

Das musikalische Schreiten kann auf zweierlei Arten erfahren werden. Einmal, indem man die Ferse zuerst aufsetzt und die Fußsohle hin zum Fußballen abrollt. Die Akzente der Musik werden dadurch bewusst gesetzt. Zum anderen, dass man mit der Fußspitze zuerst den Boden berührt und über die Sohle den Fuß abrollt. Es ist eine Bewegung, die eher einem Ertasten des melodischen Flusses gleicht, um gleichsam die „Gangart“ der Musik zu erspüren.

Wer die Gangart eines Musikstücks erspüren kann, nimmt eine Dimension wahr, die dem Hören im Sitzen nicht zugänglich ist. Tempoänderungen, Haltepunkte, Pausen und anderes mehr werden durch das Schreiten viel plastischer erlebt. Die Gangart der Musik sagt viel über ihr Wesen aus, so dass man durch sie die tiefe Weisheit eines alten Indianerwortes sehr gut verstehen kann: „Urteile nicht über einen Menschen, ehe du tausend Meilen in seinen Mokassins gegangen bist.“ In Bezug auf die Musik könnte man daher sagen: „Sprich nicht über ein Musikstück, ehe du es tausendmal durchschritten hast.“ Im Schreiten bemerkt man, wie die Musik zurückwirkt und einen subtilen Einfluss auf die persönliche Gangart nimmt. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn man das Schreiten mit Summen oder Singen begleitet. Das Schreiten mit Musik ist ohne Ziel, ohne Absicht und konzentriert sich nur darauf, mit den Tönen in Einklang zu sein. Wer darin etwas geübt ist, erfährt, wie durch das harmonische Schreiten das Fühlen der ersten Stufe wieder zurückkommt, das sich nun zu einem Erspüren gewandelt hat.

3. Stufe: Mit der Musik in Dialog treten

Auf der ersten und zweiten Stufe haben Hörer zur Musik noch ein vages und diffuses Verhältnis. Hier wird ein Musikstück „bloß“ als Anwesenheit wahrgenommen, aber nicht als ein erkennbares Gegenüber. Bei einem Gegenüber, mit dem man sich austauschen kann, denken wir zuerst an Menschen oder an Tiere, die auf unsere Zuwendung aktiv reagieren. Es gibt jedoch auch einen Dialog mit Dingen wie Bücher, Bilder und natürlich auch mit Musik. Ein solcher Dialog entsteht, wenn man sich in sie hineinverteeft, so dass sie zurückwirken und dadurch zu neuen Gedanken und Ideen anregen. Sobald ein Gedanke einen anderen nach sich zieht, entwickelt sich eine Resonanz-Achse. Und überall wo sich Resonanz-Achsen bilden, gibt es Partner, die im Austausch stehen.

Durch Singen und Schreiten fördern Hörerinnen und Hörer ihre resonante Beziehung zur Musik, so dass allmählich Fragen auftauchen. Fragen entstehen überall dort, wo ein Interesse für das Andere geweckt wird. Und mit der ersten Frage, die der Hörer an die Musik stellt, verwandelt sich die Musik von einer *unbestimmten* Anwesenheit in ein *konkretes* Gegenüber. Diese Verwandlung geschieht nicht durch die Musik, sondern durch den Hörer, der seine Einstellung zu ihr verändert hat. Für Hörer, die in der Musik ein imaginäres Gegenüber wahrnehmen – für Komponisten und Musiker ist das die tägliche Erfahrung –, gibt es jetzt ein Du, mit dem sie in Dialog treten können. Die Beziehung zu ihr bekommt dadurch eine neue Qualität, die über das Fühlen und Spüren hinausgeht.

Damit die Musik dem Hörer zu „sprechen“ beginnt, muss er ihr die richtigen Fragen stellen. Dabei geht es nicht nur darum, wie eine Frage formuliert wird, sondern auch um die dahinterliegende Haltung, um die Art der Anteilnahme. Fragen, die allein die Neugierde befriedigen

wollen, wie „Was hat sich der Komponist dabei gedacht?“, sind für ein tieferes Musikverständnis nicht zielführend. Denn sie richten den Fokus nicht auf die Musik selbst, sondern auf die Persönlichkeit des Komponisten. Solche Fragen können somit von ihr nicht beantwortet werden. Hingegen erhält der Hörer auf Fragen wie: „Wie beginnst du?“ „Hast du einen Höhepunkt?“ „Wie endest du?“ sehr genau Auskünfte. Durch sie wird die Aufmerksamkeit fokussiert und bei nochmaligem Hören bekommt der Hörer eine klare, verständliche Antwort. Jede Antwort weckt wieder neue Fragen, so dass sich mit Hilfe des wiederholten Hörens ein Prozess des Kennenlernens entwickelt.

Die Frage „Wie beginnst du?“ lenkt die Aufmerksamkeit auf den ersten Ton. Dieser durchbricht die Stille, und die musikalische Entwicklung nimmt mit ihm ihren Lauf. Jedes Musikstück hat seine ganz charakteristische Art und Weise, anzufangen. Schon die ersten Töne geben Auskunft darüber, woher das Musikstück kommt: Es kann aus den Tiefen aufsteigen (z. B. das „Largo“ aus der Symphonie Nr. 9 „Aus der Neuen Welt“ von Antonín Dvořák), von den Höhen kommen (z. B. das Vorspiel zu „La Traviata“ von Giuseppe Verdi), aus einem Vibrieren eine Melodie entfalten (z. B. das Vorspiel zu „Lohengrin“ von Richard Wagner), mit einem Donnerschlag auftreten (z. B. der erste Satz aus der Symphonie Nr. 3 von Ludwig van Beethoven), ganz sanft zum Singen anheben (z. B. der erste Satz aus der Klaviersonate in A-Dur, KV 331 von W. A. Mozart) und vieles mehr. Ihr Auftreten kann man mit dem eines Menschen vergleichen, wenn er zur Tür hereinkommt. In der Art und Weise wie er die Tür öffnet und den Raum betritt, lässt sich bereits etwas von seiner charakteristischen Eigenart und seiner momentanen Befindlichkeit erkennen.

Die Frage „Wie endest du?“ konzentriert sich auf den Moment, in dem die Musik verklingt und wieder in die Stille eingeht. Auch hier gibt

Die Seiten 91 – 130 werden in dieser Darstellung nicht angezeigt.

Kapitel 9

Musik als „Innere Zauberflöte“

„Die Zauberflöte“ ist wohl die bekannteste und beliebteste Oper von W. A. Mozart (1756 – 1791). Der Grund dafür liegt sowohl in der Genialität der Musik als auch im Symbolgehalt der Handlung. Da Mozart wie auch der Librettist und Theaterdirektor Emanuel Schikaneder (1751- 1812) Logenbrüder waren, wird die Oper meist nur im Hinblick auf die Lehren der Freimaurerei interpretiert. Versucht man aber, die Zauberflöte als Instrument und als „handelnde Person“ zu betrachten und sie als solche zu deuten, macht man überraschende Entdeckungen. Ich möchte im Folgenden darauf eingehen und setze stillschweigend voraus, dass die Handlung des Bühnenerwerks in großen Zügen bekannt ist.

Das Libretto hat keinen einheitlichen Handlungsstrang, es sind vielmehr verschiedene Szenen und Bilder, die die Geschichte erzählen. Daher gestatte ich mir, die Szenen mit Bezug auf die Flöte herauszugreifen und sie neu zu ordnen. Von der magischen Herkunft der Flöte erzählt uns Pamina (gegen Ende der Oper), dass ihr Vater sie „in einer Zauberstunde aus dem tiefsten Grunde der tausendjäh’gen Eiche“ geschnitten hatte. Die spätere Besitzerin ist Paminas Mutter, die Königin der Nacht, die sie Tamino schenkt, um ihre Interessen gegen Sarastro zu verfolgen. Aber davon erfährt Tamino natürlich nichts. Ob die Flöte zuvor schon einmal ertönte oder nicht, geht aus dem Text nicht hervor.

Die Zauberflöte erklingt zum ersten Mal, nachdem Tamino vor dem Weisheitstempel abgewiesen wurde. Als er darauf spielt, offenbart sich unvermittelt ihre magische Wirkung: Die wilden Tiere kommen

auf ihn zu und verhalten sich ganz zahm. Sein Spiel hat aber auch noch einen anderen Effekt, er findet dadurch Pamina und mit ihr Papageno. Der zweite Auftritt der Flöte bleibt häufig unbemerkt. Als Pamina sich Tamino nähert und er wegen seines Schweigegelübdes auf ihre Fragen nichts erwidern darf, nimmt sie nicht wahr, dass er ihr mit der Flöte statt mit Worten antwortet. Ein Missverständnis, das sie in die Verzweiflung treibt. Beide befinden sich in zwei vollkommen verschiedenen Erlebniswelten. Pamina lebt ganz im Fühlen und Tamino ganz in der Konzentration auf sein Spiel. Ihre Wege trennen sich.

Bei der dritten Erscheinung der Zauberflöte enthüllt sich ihre ganze Macht. Pamina weiht Tamino in die Herkunft der Zauberflöte ein. Erst mit diesem Wissen wird sich Tamino der Bedeutung seiner Flöte im vollen Umfang bewusst. Damit erhält Tamino die Flöte im übertragenen Sinne ein zweites Mal zum Geschenk. Das erste Mal bekam er sie von der Königin der Nacht, den unbewussten weiblichen Kräften, nun von Pamina, den bewussten weiblichen Kräften. Pamina erhält ihre geistig-moralische Legitimierung dadurch, dass sie sich ihrer Mutter, der Königin der Nacht, verweigert, Sarastro zu ermorden. In diesem Moment wird sie sich – im Gegensatz zu ihrer Mutter – der zerstörerischen Seite ihrer emotionalen Kräfte bewusst. So wird sie durch ihre Standhaftigkeit zur neuen Besitzerin der Zauberflöte. Beim Gang durch die Prüfungen – Feuer und Wasser – spielt Tamino die Flöte und Pamina führt ihn, so dass beide unbeschadet diese bestehen können. Dabei wird auch in Worten ausgesprochen, worin die Zauberkraft der Flöte liegt: „*Wir wandeln durch des Tones Macht, froh durch des Todes düstre Nacht*“.⁴²⁾

Betrachten wir die Wirkungsmacht der Zauberflöte in den eben beschriebenen Szenen, dann kann man daraus Folgendes ableiten. Die

Zauberflöte hat ihren Ursprung in den unbewussten Regionen des Menschen (im tiefsten Grund der tausendjährigen Eiche bzw. in der Königin der Nacht). In seiner Ohnmacht dringt Tamino bis in die Regionen des Unbewussten vor und erhält, nachdem er daraus erwacht, die Zauberflöte zum Geschenk. Als er zum ersten Mal auf ihr spielt, lernt er ihre doppelte Wirkung kennen: Sie tönt nach innen, wo sie Wut, Leidenschaften und Begierden (diese werden im Symbol der Tiere dargestellt) beschwichtigt, und sie tönt nach außen, indem sie Pamina herbeiruft, so dass ihr Bild („Dies Bildnis ist bezaubernd schön“) nun Wirklichkeit wird. Die Wirkung der Zauberflöte erweist sich damit nach innen beruhigend und nach außen verbindend.

Der Umstand, dass Tamino die Zauberflöte zweimal bekommt, ist ein Hinweis auf ihren doppelten Ursprung: Sie vereinigt in sich die Welt der Nacht, des Unbewussten und die Welt des Tages, des Bewussten. Dadurch wird sie zu einem Symbol, in dem sich die Widersprüche auflösen. In der Feuer- und Wasserprüfung offenbart sie ihr magisches Wesen. Mit ihrer Hilfe können Pamina und Tamino unbeschadet durch alle Gefahren hindurchgehen und ganz bei sich selbst bleiben, ohne sich von den elementaren Gewalten in Angst und Schrecken versetzen zu lassen: *„Wir wandelten durch Feuergluten, bekämpften mutig die Gefahr, dein Ton sei Schutz in Wasserfluten, so wie er es im Feuer war.“* ⁴³⁾

„Um uns diese an Wunder grenzende innerliche Wirkung der Musik bewusst zu machen, hat Mozart das Symbol der Zauberflöte geschaffen, auf dessen tiefen Sinn so wenig geachtet wird. Die letzte Bedeutung der Prüfung, die Tamino und Pamina bestanden haben, ist die, dass die Musik über alles obsiegen kann, was uns auf unserem Weg gefährdet. Die Flöte, deren Ton die Ängste vertreibt und die den Mut verleiht, durch alle Gefahren voranzuschreiten, ist das Symbol der Musik selbst.“ ⁴⁴⁾

Mit dieser Aussage, weist George Balan darauf hin, dass Mozarts „Zauberflöte“ weit über ihren künstlerischen Wert hinausreicht und von universeller menschlicher Bedeutung ist. Die Musik wird als eine Kraft erkannt, die Gegensätze überwindet und den Menschen mit seinem innersten Wesen in Kontakt bringt. Anders ausgedrückt: Dank der Zauberflöte bleibt das Ich mit dem Sein im Kontakt.

Auch Dichter und Denker haben immer wieder von solch tiefen „Zauberflöten-Erfahrungen“ berichtet: *„Eine Melodie fällt dir ein, du singst sie ohne Stimme, nur innerlich, durchtränkst dein Wesen mit ihr, sie nimmt von allen deinen Kräften und Bewegungen Besitz – und für die Augenblicke, die sie in dir lebt, löscht sie alles Zufällige, Böse, Rohe, Traurige in dir aus, lässt die Welt mitklingen, macht das Schwere leicht und das Starre beflügelt.“* ⁴⁵⁾ Für gewöhnlich werden Aussagen wie die von Hermann Hesse als poetische Ergüsse sentimentaler Persönlichkeiten betrachtet. In diesem Zusammenhang sieht man jedoch, dass sie eine menschliche Realität aussprechen, die jedem zugänglich ist, der sich auf sie einlässt. Hermann Hesse bringt hier unmissverständlich zum Ausdruck, dass durch Musik seine düstere Gefühlswelt aufgehellt und wieder in Fluss gebracht wurde, ohne dass er es beabsichtigt hatte (Absichtslosigkeit). Daraus wird ersichtlich, dass diese Verwandlungen Zeichen von autonomen, schöpferisch-resonanten Bewegungen sind, die in uns leben und durch Musik stimuliert werden.

Man könnte nun entgegenhalten, dass solche Erfahrungen Ausnahmen sind, die sich nur bei besonders sensiblen und begabten Menschen einstellen würden. Ich glaube aber, dass es sich hier um ein allgemeines menschliches Phänomen handelt und sogar viel häufiger vorkommt, als man gemeinhin annimmt. Es wird in unserer Gesellschaft nur zu wenig wahrgenommen und beachtet. Deshalb möchte ich

Die Seiten 134 – 140 werden in dieser Darstellung nicht angezeigt.

Nachwort

Mit diesem Buch habe ich die Erfahrungen meiner jahrzehntelangen musikalischen Forschungen und meiner Seminarpraxis mit Teilnehmern aus vielen verschiedenen Nationen zusammengefasst und aufbereitet, um sie interessierten Hörerinnen und Hörern zugänglich zu machen. Die stärkste Motivation zu dieser Arbeit war die Erkenntnis, dass klassische Musik Menschen unabhängig von Alter, Bildungsgrad und kultureller Zugehörigkeit begeistern und sie in ihrem Innersten ansprechen und berühren kann. Das betrifft auch Erwachsene, Jugendliche und Kinder, die zuvor kaum oder nie klassische Musik gehört haben. Viele von ihnen waren von ihrer Fähigkeit überrascht, diese Musik tief erleben und sogar verstehen zu können. Das sind deutliche Hinweise, dass das resonante Musikhören ein außergewöhnliches Potential in sich birgt.

Resonantes Musikhören hat nicht nur für den Einzelnen eine Bedeutung. Es besitzt auch eine wichtige soziale Komponente, die das Musik-Erleben in der Gemeinschaft fördert und vertieft. Man kann sich zu zweit oder in einer Gruppe einem Musikstück widmen und sich gemeinsam auf eine musikalische Entdeckungsreise begeben. Auf der Basis des Hinhörens und gegenseitigen Zuhörens entsteht eine ganz besondere Gruppendynamik, weil stets die Musik als ein überpersönliches Element mit eingeschlossen wird. Die 8 Stufen des resonanten Musikhörens bieten dafür einen großen kreativen Freiraum, der genützt werden will.

Auf dieser Grundlage lassen sich neue pädagogische Konzepte entwickeln, mit denen Kinder und Jugendliche auf spielerische Weise an

klassische Musik herangeführt werden können. Musik als Quelle der Inspiration und der emotionalen Stabilität regt sowohl die Fantasie als auch das Denken in musikalischen Zusammenhängen an. Ähnliches gilt für die Erwachsenenbildung. Viele Musikfreunde erfahren im resonanten Musikhören schier unbegrenzte Gedanken- und Erlebnisräume. Durch einen bewussten Umgang mit Musik lassen sich starke Emotionen aus dem Alltag in größere Sinnzusammenhänge einbinden und verarbeiten. Resonantes Musikhören bringt auf einer elementaren Ebene auch Menschen im fortgeschrittenen Alter Freude, Trost und Zuversicht und kann Stunden der Einsamkeit lindern.

Es wäre wünschenswert, wenn das resonante Musikhören in Zukunft auch in Wissenschaft und Forschung Einzug halten würde. Mit seinem musikalisch-phänomenologischen Denkansatz könnte es befruchtend auf das traditionelle logisch-kausale Denkprinzip wirken und damit ein wichtiges Bindeglied zwischen Denken und Erleben herstellen. Die musikalischen Denkansätze könnten nicht nur einen Einfluss auf Psychologie und Sozialwissenschaften ausüben, sondern auch auf die philosophische Naturbetrachtung und die Naturwissenschaften selbst. Denn durch das resonante Musikhören wird – wie dargestellt – das Gegenüber nicht mehr als ein vom Betrachter entkoppeltes Objekt verstanden, sondern als etwas, das mit uns in Beziehung treten möchte und zu uns gehört. Das könnte von einer unerwarteten Seite her auch ein Brückenschlag zu den Erkenntnissen der Quantenphysik bedeuten, die der deutsche Quantenphysiker Hans-Peter Dürr (1929 – 2014) folgendermaßen zum Ausdruck bringt: *„Unsere Gefühle sind ja in diesem Sinne alle ein bisschen schwammig, ohne dabei unverständlich zu sein. Sie sind Bewegung, ihre Grenzen fließen. Wenn wir eine Ahnung von etwas in uns verspüren, dann deuten wir dies oft als etwas, was in uns zum Klingen gebracht wird. Dies empfinden wir als eine Resonanz mit etwas viel Umfassenderem. Die Felder in der Quantenphysik sind*

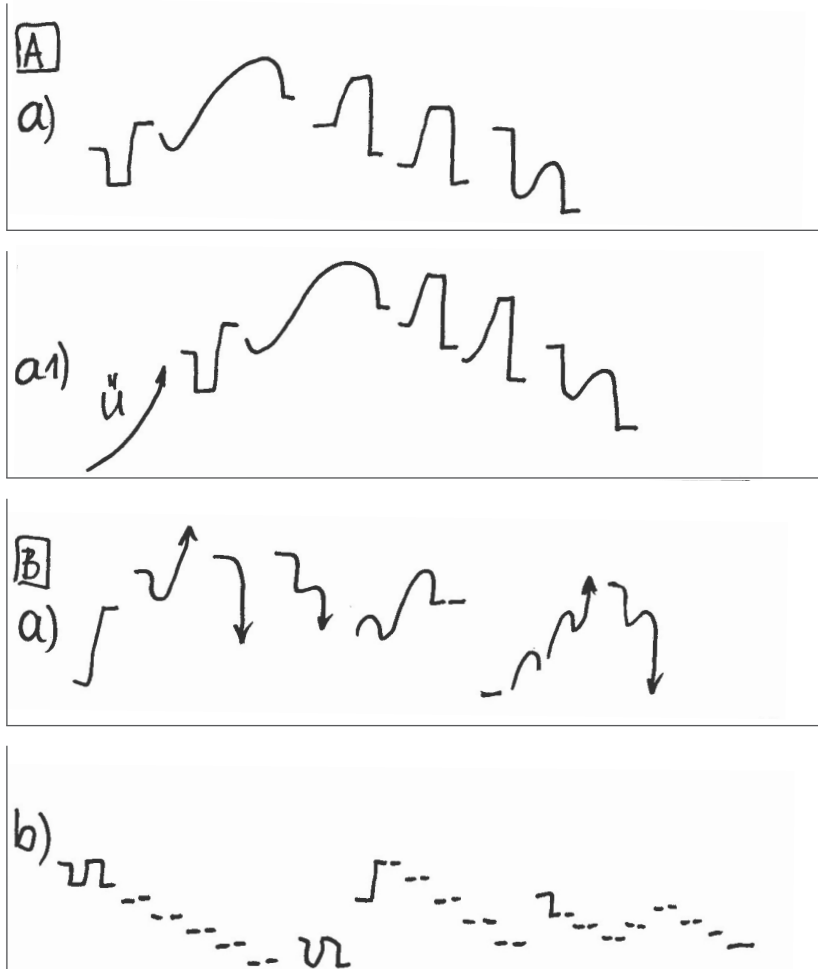
nicht nur immateriell, sondern wirken in ganz andere, größere Räume hinein, die nichts mit unserem vertrauten dreidimensionalen Raum zu tun haben. Es ist ein reines Informationsfeld – wie eine Art Quantencode. Es hat nichts zu tun mit Masse und Energie. Dieses Informationsfeld ist nicht nur innerhalb von mir, sondern erstreckt sich über das gesamte Universum. Der Kosmos ist ein Ganzes, weil dieser Quantencode keine Begrenzung hat. Es gibt nur das Eine.“⁵⁴⁾

Wie wir gesehen haben, eröffnen sich durch das resonante Musikhören eine große Anzahl vielschichtiger Themen, und so können wir mit Recht sagen, dass wir uns erst ganz am Anfang eines vielversprechenden Weges befinden. Ich wünsche möglichst vielen Menschen, dass sie das schier unerschöpfliche Potential der Musik für sich entdecken und damit ihre „innere Zauberflöte“ zum Klingen bringen.

Hubert Pausinger, Linz / Donau im Februar 2021

Anhang
Die Analyse in der Übersicht

Ludwig v. Beethoven, *Adagio cantabile* aus der Sonate für Klavier Nr. 8, c-Moll op. 13. In der Interpretation von Alfred Brendel.



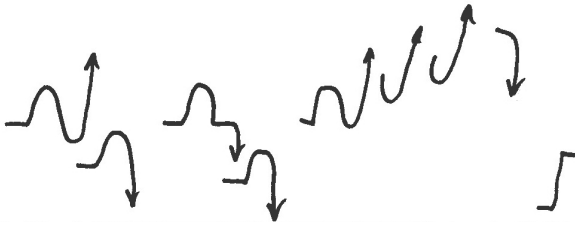
A₁

a)

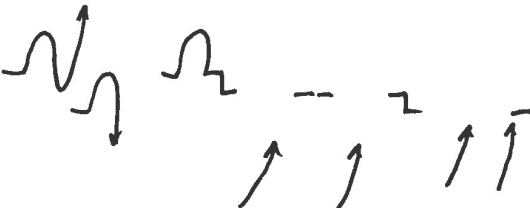


C

a)

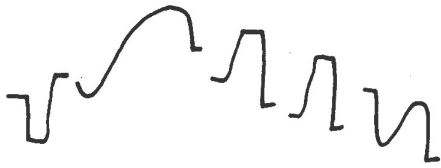


a)

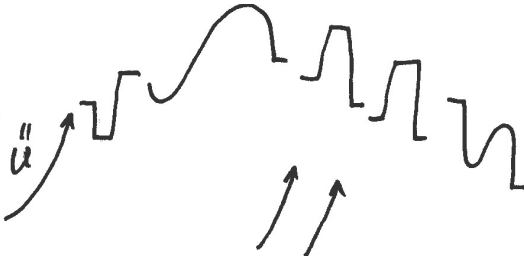


A) 2

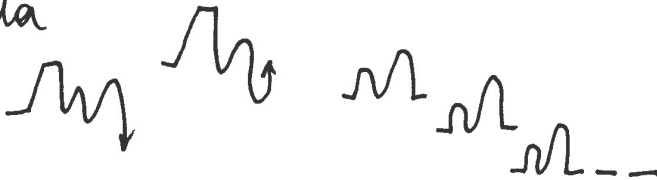
a)



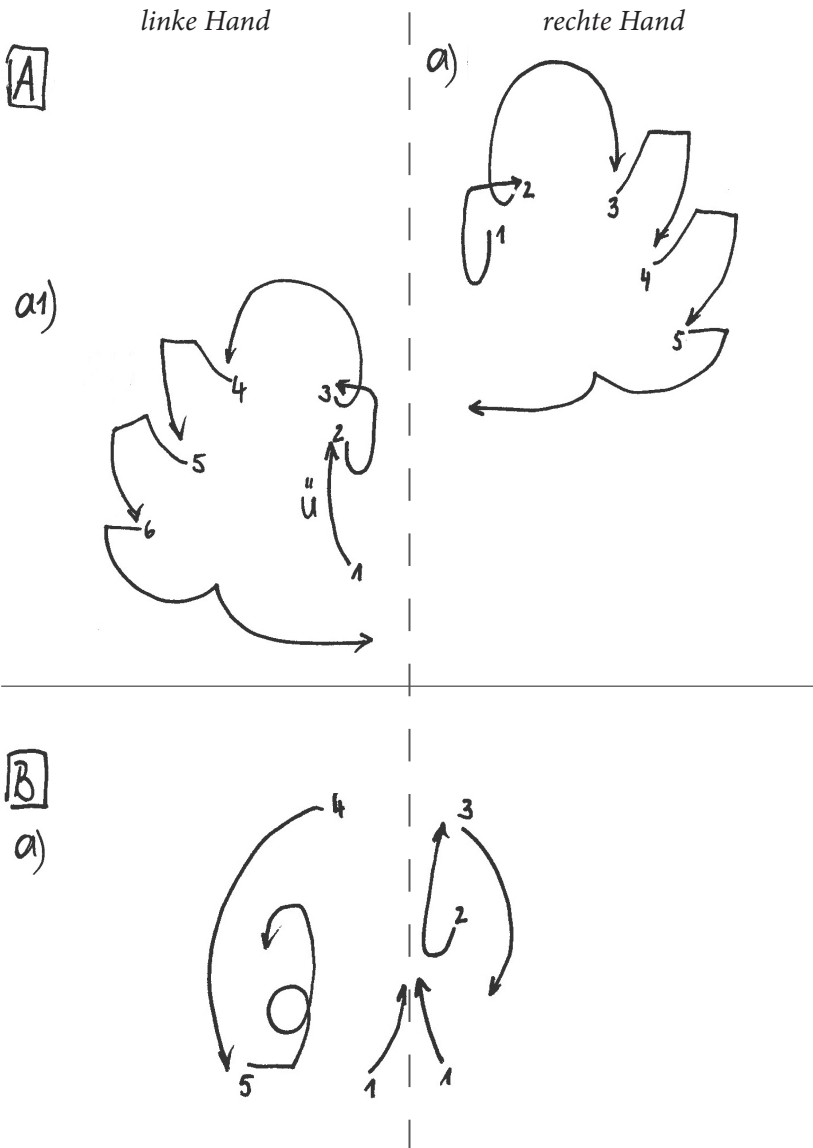
a)



Coola



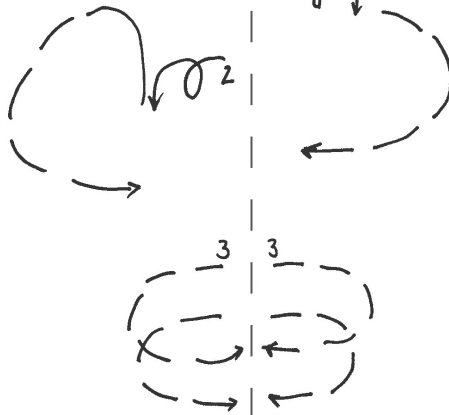
Die Melorhythmie in der Übersicht



linke Hand

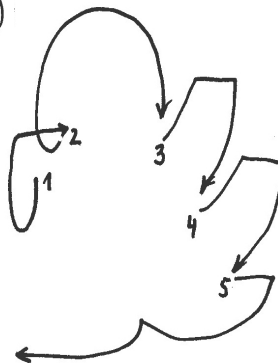
rechte Hand

b)



A₁

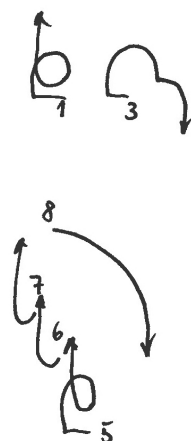
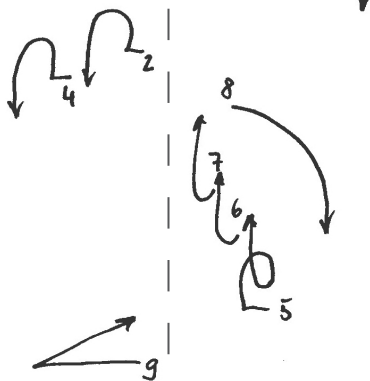
a)



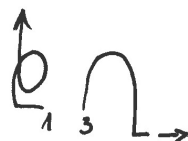
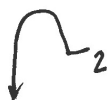
C a)

linke Hand

rechte Hand



a1)



← 5



← 9a



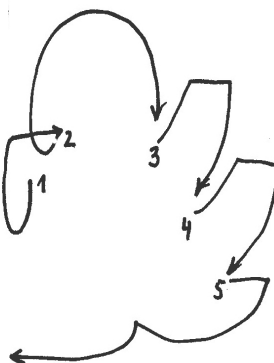
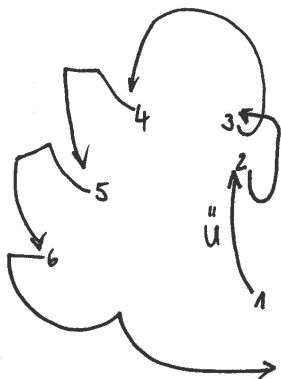
A 2

linke Hand

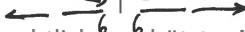
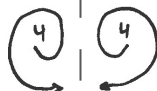
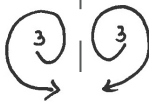
rechte Hand

a1)

a)



Coda



Urheberrechtlich geschütztes Material.

Anmerkungen

- 1) Michale Ende, Momo, Ein Märchen-Roman, Piper Verlag GmbH München 2009, S. 15.
- 2) Leonard Bernstein, „Worte wie Musik“, hrsg. und eingeleitet von Harald Schützeichel, Verlag Herder Freiburg i. Br. 1992, S. 19.
- 3) Rainer Maria Rilke, zitiert nach: Clara Mágr, Rainer Maria Rilke und die Musik, Amadeus-Verlag, Wien 1960, S. 50
- 4) Robert Walser, „Das Beste was ich über Musik zu sagen weiß“, Insel Taschenbuch 4420, S. 101
- 5) Eduard Hanslick, „Vom musikalisch Schönen“, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 21. Auflage, unveränderter Nachdruck von 1966, S. 8
- 6) Karl R. Popper, Auf der Suche nach einer besseren Welt, Vorträge und Aufsätze aus dreißig Jahren, Piper Verlag GmbH, München 1984, Taschenbuchausgabe, 20. Auflage Januar 2019, S. 66
- 7) Vgl. Otto Friedrich Bollnow, Mensch und Raum, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 2010, S. 17f
- 8) Hartmut Rosa, Resonanz, Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft 2272, Berlin 2019
- 9) Vgl. Hartmut Rosa, ebenda, S. 717
- 10) Hartmut Rosa, ebenda S. 317
- 11) Hartmut Rosa, ebenda S. 318
- 12) Rudolf Buchbinder spricht über seine Beziehung zur Burleske in d-Moll von R. Strauß, <https://www.youtube.com/watch?v=DQkozAdVMJQ> (hochgeladen: 09. 01. 2014)
- 13) Martin Geck, Johannes Brahms, Rowohlt Taschenbuch Verlag Hamburg 2013, S. 22

- 14) Gustav Mahler, aus Natalie Bauer Lechner „Erinnerungen an Gustav Mahler“, hrsg. von J. Killian, Eingeleitet von Paul Stefan Copyright 1923 by E. P. Tal a Co. Verlag, Leipzig, Wien, Zürich, S. 8
- 15) Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Anaconda Verlag GmbH Köln 2009, S. 237
- 16) Hans Zender, Denken hören - Hören denken, Musik als eine Grunderfahrung des Lebens, Hör und Denk-Tagebuch, Verlag Karl Alber 2016, S. 64
- 17) Robert Walser, ebenda S. 60
- 18) Victor Zuckerkandl, Vom musikalischen Denken, Die Tongestalt, Rhein-Verlag Zürich 1964, S. 31
- 19) Ernst Kurth, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2005, Erster Abschnitt, Grundlagen, Erstes Kapitel, Einstellung zur Theorie, S. 7
- 20) Ernst Kurth, ebenda S. 406
- 21) Eugène Minkowski, zitiert nach Otto Friedrich Bollnow, Mensch und Raum, W. Kohlhammer GmbH Stuttgart 2010, S. 306
- 22) Alfried Längle, Kann ich mich auf meine Gefühle verlassen?
<http://laengle.info/userfile/doc/Kann-ich-mich-auf-mein-Gefuehl-verlassen-2003.pdf> S. 13
- 23) Vgl. Alfried Längle, Hauptvortrag, Gefühle – erwachtes Leben, Zur Begründung und Praxis der existenzanalytischen Emotionstheorie,
<http://www.laengle.info/downloads/Gef%FChle%20Bull%202-10.pdf>
- 24) Robert Walser, ebenda, S. 18
- 25) Franz Werfel, Verdi. Roman der Oper, Fischer Taschenbuch 1992, S. Fischer Verlag GmbH Frankfurt/Main, S. 220 f
- 26) Johann Wolfgang von Goethe, Faust 1. Teil, Nacht.
- 27) Daniel Barenboim, „Klang ist Leben“, Hören und Zuhören, Pantheon Verlag, S. 43.
- 28) Johann Wolfgang von Goethe, Maximen und Reflexionen. Aphorismen und Aufzeichnungen. Nach den Handschriften des Goethe- und

- Schiller-Archivs hrsg. von Max Hecker, Verlag der Goethe-Gesellschaft, Weimar 1907. Aus Kunst und Altertum, 4. Band 2. Heft, 1823. Eigenes und Angeeignetes. Zitat im Original: „*Kenne ich mein Verhältnis zu mir selbst und zur Außenwelt, so heiß ich's Wahrheit. Und so kann Jeder seine eigene Wahrheit haben, und es ist doch immer dieselbige.*“
- 29) Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen zur Ästhetik, III. Das System der einzelnen Künste, III. Die romantische Kunst, Die Musik, 1. Allgemeiner Charakter der Musik, Wirkung der Musik aa), zitiert nach:, <https://www.textlog.de/5800.html>
 - 30) Alfried Längle, Existenzanalyse 27/2/2010 Hauptvortrag S. 70 <http://www.laengle.info/downloads/Gef%FChle%20Bull%202-10.pdf>
 - 31) Rainer Maria Rilke, Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, zitiert nach Clara Mágr, Rilke und die Musik, Amandus Verlag Wien 1960, S. 9
 - 32) Maxim Gorkin, zitiert nach: Hermann Weber, Lenin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1970, S. 80
 - 33) Hans Zender, ebenda S. 52
 - 34) Hubert Pausinger, Stufen des Musikverstehen (mit Übungs-CD), Musicosophia Verlag, zweite Auflage 2017
 - 35) Peter Sloterdijk in BR Klassik 2017, in einem Interview in der Sendung „Meine Musik“ Podcast (ab 5:44) <https://soundcloud.com/petersloterdijk/meine-musik-mit-peter-sloterdijk>
 - 36) Zirkelschluss ist ein Beweisfehler, bei dem die Voraussetzungen das zu Beweisende schon enthalten (siehe auch Wikipedia)
 - 37) Hans Zender, ebenda, S. 9
 - 38) Hans Zender, ebenda
 - 39) Saint-Exupéry, Der kleine Prinz, <https://www.exuperysprinz.de/text/21-kapitel/>
 - 40) Daniel Barenboim, ebenda, S. 42f.
 - 41) Alfried Längle, Gefühle – erwachtes Leben, ebenda S. 62
 - 42) W. A. Mozart, „Die Zauberflöte“, 2. Akt

- 43) W. A. Mozart, ebenda, 2. Akt
- 44) George Balan, Das Musikhören als Schöpfungstum, Die innere Zauberflöte, Musicosophia 1986, S. 30.
- 45) Hermann Hesse, aus dem Musikerroman „Gertrud“ zitiert nach: Musik, Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe, 1978, Suhrkamp Bibliothek Bd. 483, S. 138f
- 46) Alfried Längle, Kann ich mich auf meine Gefühle verlassen
<http://laengle.info/userfile/doc/Kann-ich-mich-auf-mein-Gefuehl-verlassen-2003.pdf>, S.21
- 47) Alfried Längle Die anthropologische Dimension der Personalen Existenzanalyse, Die Geistigkeit in der gewissenhaften Stellungnahme
<http://laengle.com/downloads/PEA-Anth99.pdf>, S. 23
- 48) Alfried Längle, ebenda, S. 24
- 49) Viktor Frankl, Der unbewusste Gott, Deutscher Taschenbuch Verlag 2018, Bd. 35058, S. 22
- 50) Erich Fromm, Der kreative Mensch, E-Book-Ausgabe 2016, Edition Erich Fromm erschienen bei Open Publishing Rights GmbH, München, für diese Ausgabe © 2016, Pos. 50 von 266
- 51) George Balan, Das Musikhören als Schöpfungstum, Musicosophia Verlag St. Peter / Schwarzwald 1986, S. 122
- 52) Erich Fromm, ebenda, Pos. 210 von 266
- 53) W. A. Mozart, Die Zauberflöte, Akt 1
- 54) Hans-Peter Dürr in einem Interview, Quelle: P.M. Magazin 05/2007 Geist und Materie - TANATARA IntegralesCoaching
<https://integrales-coaching.de/sites/geistundmaterie.html>

Weitere Informationen bei:
Musicosophia-Austria
www.musicosophia-austria.at

Musicosophia-Austria ist ein eingetragener Verein
zur Förderung des bewussten Musikhörens.

Klassische Musik braucht Förderung.
Deshalb bitten wir Sie,
unsere Hör-Arbeit mit Kindern und Erwachsenen
mit Ihrer Spende zu unterstützen.
Auch kleine Beträge sind herzlich willkommen.
Allen Spendern ein herzliches Dankeschön im Voraus!

Bankverbindung
Konto: Musicosophia
IBAN: AT30 3413 5000 0720 7608
BIC: RZOOAT2L135



Hubert Pausinger

REIHE:

Musik hören und verstehen.

Stufen des Musikverstehens

Eine praktische Einübung in
die Musicosophia Hör-Methode

ISBN: 978-3-929669-43-5

2. Auflage

52 Seiten (mit CD)

€ 15,00

In dieser Schrift wird die Musicosophia Hör-Methode in möglichst geraffter und klar umrissener Form dargestellt. So bekommen auch Leser erste Einblicke, die die Musicosophia Hör-Methode noch nicht kennen. Hier finden Sie:

- ▶ Eine Einführung in das schöpferische Musikhören.
- ▶ Einen systematischen Überblick über die acht Stufen der Musicosophia Hör-Methode.
- ▶ Praktische Hinweise, Wahrnehmungsübungen und Hörziele für jede Stufe.
- ▶ Eine CD mit Musikstücken (von W. A. Mozart, F. Schubert, F. Mendelssohn-Bartholdy und J. Brahms), anhand der Sie die einzelnen "Stufen des Musikverstehens" in die Praxis umsetzen können.
- ▶ Zahlreiche graphische Darstellungen mit Erläuterungen.

Musikalische Vorkenntnisse sind nicht erforderlich!

Urheberrechtlich geschütztes Material.



Hubert Pausinger
Kinder hören Klassik
Hör-Spiele für Kinder
von 6–10 Jahren

Eine praktische Einübung in
 die Musicosophia Hör-Methode
 für Kinder (6 – 12 Jahren)

ISBN 978-929669-48-0

2. Auflage

40 Seiten (mit CD)

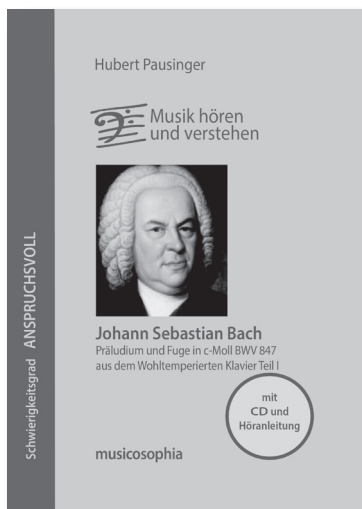
€ 15,00

Hier wird Ihnen in 8 Schritten der Ablauf eines Hör-Spiels nach der Musicosophia Hör-Methode vorgestellt. Dieses Buch ist auch für Leser geeignet, die die Hör-Methode noch nicht kennen. In diesem Buch finden Sie:

- ▶ Wie ein Hör-Spiel mit der Musicosophia Hör-Methode in 8 Schritten aufgebaut wird.
- ▶ Pädagogische Hinweise und praktische Anregungen.
- ▶ Ein reichhaltiges grafisches Anschauungsmaterial.
- ▶ Eine CD auf der die verborgene Geschichte eines Musikstücks von Johannes Brahms im Gespräch mit einem Kind entdeckt wird.
- ▶ Drei weitere Musikstücke von J. Brahms mit Anleitungen zum Selbergestalten.
- ▶ Eine kurze Vorstellung von Johannes Brahms.

Sie brauchen dafür keine musikalischen Vorkenntnisse.

Urheberrechtlich geschütztes Material.



Hubert Pausinger

REIHE:

Musik hören und verstehen.

Johann Sebastian Bach

Präludium und Fuge in c-Moll

aus dem Wohltemperierten

Klavier Teil I

Eine praktische Einübung in

die Musicosophia Hör-Methode

Schwierigkeitsgrad:

ANSPRUCHSVOLL

ISBN 978-929669-46-6

52 Seiten (mit CD)

€ 15,00

Dieses Buch ist ein Leitfaden für das bewusste Musikhören nach der Musicosophia-Methode. Sie finden darin:

- ▶ Eine CD mit dem Präludium und der Fuge in c-Moll BWV 847 in acht verschiedenen Fassungen (Klavier, Cembalo, Streichquartett)
- ▶ Höranleitungen nach der Musicosophia-Methode
- ▶ Zahlreiche graphische Darstellungen mit Erläuterungen
- ▶ Praktische Hör-Aufgaben, Wahrnehmungsübungen und Hör-Ziele
- ▶ Allgemeine Betrachtungen zum Wohltemperierten Klavier
- ▶ Eine Kurzbiographie des Komponisten

Sie brauchen dafür keine musikalischen Vorkenntnisse.

Urheberrechtlich geschütztes Material.