

ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Andrea Szewieczek

Matrikelnummer: 00912896

Musik als Kunst der Transformation

Die Verbindung ausgewählter Elemente der Lehre Georges I. Gurdjieffs mit der musikalischen Praxis

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums KMA Klavier

Studienkennzahl: RA 066 711

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Helmut Schönleitner

Zweitleser: Ao.Univ.Prof. Mag. Till Alexander Körber

Linz, 26. Juni 2020

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der philosophisch-esoterischen Lehre Georges Iwanowitsch Gurdjieffs und der Frage, inwieweit Teilbereiche dieser mit bestimmten musikphilosophischen Überlegungen vereinbar sowie in die musikalische Praxis integrierbar sind.

Auf eine überblicksmäßige Einführung in die Hauptthesen Gurdjieffs sowie eine nähere Erläuterung ausgewählter Teilaspekte und einen kurzen historischen Umriss deren Überlieferung und Rezeption folgt die Untersuchung der Kompatibilität mit der Welt der Musik. Diese basiert auf der Annahme, dass sich die Grundintentionen des Musikers mit jenen der Lehre Gurdjieffs decken, indem beide als Hauptziel den tiefgreifenden Entwicklungsprozess des Menschen, also dessen *Transformation*, verfolgen. Inwiefern auch in der Herangehensweise zu deren Verwirklichung Parallelen und Überschneidungen bestehen, vor allem aber, was der praktizierende Künstler aus den theoretischen Ansätzen Gurdjieffs lernen kann, wird anhand einzelner Bereiche beleuchtet.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
1 Einführung in die theoretischen Grundlagen	6
1.1 Allgemeine Einführung.....	6
1.1.1 Grundintentionen des Vierten Weges.....	6
1.1.2 Die großen Dimensionen – Gesetze des Universums	8
1.2 Die Gurdjieff'sche Persönlichkeitsanalyse – Teilaspekte	12
1.2.1 Die Spaltung des Ichs.....	12
1.2.2 Der unbewusste Mensch als Maschine.....	16
1.2.3 Die drei Zentren.....	18
1.3 Praxis und Überlieferung.....	21
1.3.1 Leben und Wirken Gurdjieffs.....	21
1.3.2 Drei bedeutende Schüler.....	23
1.3.3 Auswirkungen der Lehre Gurdjieffs auf diverse Sparten der Künste	25
2 Relevanz der Lehre für die Musik.....	27
2.1 Arbeit an Wissen und Sein als Voraussetzung für Musik.....	27
2.1.1 Ohne Sein kein Wissen.....	27
2.1.2 Ohne Wissen kein Sein.....	28
2.1.3 Mögliche Auswirkungen eines Ungleichgewichtes.....	30
2.2 Der gespaltene Musiker.....	31
2.2.1 Musiker-Ichs und Gesellschafts-Ichs.....	31
2.2.2 Übe-Ichs und Bühnen-Ichs.....	32
2.3 Der unbewusste Musiker als Maschine.....	36
2.3.1 Zur Unfähigkeit des bewussten Wechsels der Ichs.....	36

2.3.2 Die Notwendigkeit von Automatismen in der Musik.....	37
3 Integration einzelner Elemente der Lehre in die Praxis des Musizierens...	40
3.1 Die musikalische Entwicklung als spiritueller Prozess.....	40
3.1.1 Allgemeine Intentionen des Musikers.....	40
3.1.2 Der Musik Lehrende als spiritueller Mentor.....	41
3.1.3 Die Eigenverantwortung des Schülers.....	42
3.2 Der Musiker als Beobachter seiner eigenen Ichs.....	44
3.2.1 Selbstanalyse nach Gurdjieff.....	44
3.2.2 Mögliche Herangehensweisen in der musikalischen Praxis.....	47
3.3 Erste Schritte auf dem Weg zu objektivem Bewusstsein.....	49
3.3.1 Von der Analyse zur Einflussnahme.....	49
3.3.2 Innere Freiheit als Gegenkonzept zur Identifikation.....	51
3.3.2 Identifikation auf der Bühne.....	52
3.4 Musizieren zwischen <i>Tun</i> und <i>Geschehen</i>	55
3.4.1 Mögliche Probleme im Zusammenspiel der drei Zentren.....	55
3.4.2 Die sinnvolle Vernetzung der Zentren.....	57
Zusammenfassung.....	61
Literaturverzeichnis.....	63
Fachliteratur.....	63
Artikel.....	65
Internetquellen.....	66
Textmaterial.....	66
Videomaterial.....	67
Abbildungen.....	67
Eidesstattliche Erklärung.....	68

Einleitung

„Gurdjieff – Magier, Mystiker, Menschenfänger“¹: So lautet der Titel einer der bedeutendsten Biographien Georges Iwanowitsch Gurdjieffs. Die Rezeption seiner Lehre schwankt zwischen einem Abtun als Scharlatanerie und der Bezeichnung seiner Person als „*die einprägsamste, wahrhaftigste und am stärksten repräsentative Gestalt unserer Zeit*“². Abgesehen von der Frage, welche dieser Auffassungen wohl eher zutreffend ist, scheint eines klar zu sein: Gurdjieffs Wirken kann und soll nicht nur dem Gebiet der Philosophie, sondern in gleichem Maße jenem der Esoterik zugeordnet werden; aus streng wissenschaftlicher Sicht wirken seine Thesen in weiten Bereichen angreifbar und bisweilen scheinbar haltlos.

Als ich im April 2019 bei einem Gedenkkonzert zum 70. Todestag Gurdjieffs im Brucknerhaus Linz auftrat³, war genau diese rationale Unfassbarkeit Hauptthema der Moderationen von Jan David Schmitz⁴: Schmunzelnd las dieser einzelne Textausschnitte aus Gurdjieffs Werken vor und verglich deren Inhalt sarkastisch spöttelnd mit Science-Fiction-Romanen. Nun darf sich wohl jeder Mensch über jegliche philosophische Strömung seine eigene Meinung zurechtlegen – eine derartige Auffassung und Darstellung des Vierten Weges⁵ als sinnlose Phantasterei beruht jedoch meiner Ansicht nach auf einem fatalen Irrtum. *Ja*, die Ideen Gurdjieffs sind großteils von ungewohnter Originalität, stehen in keinem Zusammenhang mit anderen spirituellen Lehren und *ja*, sie mögen daher auf den ersten Blick fremd und bizarr wirken. Nichtsdestoweniger ist das System, welches er entwirft, von einer solchen Raffinesse und durchdachten Komplexität, ganz zu schweigen von dessen schier unermesslichem Umfang und verblüffendem Detailreichtum, dass eine pauschale Bewertung als nicht weiter ernstzunehmendes Hirngespinnst ihm in

1 Moore, James: *Gurdjieff – Magier, Mystiker, Menschenfänger*, S. 1.

2 Peter Brook, zitiert nach: Moore, James: *Gurdjieff – Magier, Mystiker, Menschenfänger*, S. 5.

3 „*Georges I. Gurdjieff – Zum 70. Todestag*“, 07. April 2019, Brucknerhaus Linz, Foyer Mittlerer Saal.

4 Dramaturg am Brucknerhaus Linz, <https://www.brucknerhaus.at/das-haus/team>.

5 Bezeichnung für die Lehre Gurdjieffs, siehe hierzu Kapitel 1.1.1.

keinster Weise gerecht werden kann. Meines Erachtens ist Jan David Schmitz in dieser Hinsicht in eine Falle getappt, zu deren Vermeidung Peter D. Ouspensky, einer der bedeutendsten Schüler Gurdjieffs, einst schon eine allgemeine Regel aufstellte, nämlich jene, *„dass Sie nicht über die Ideen des Systems [...] sprechen dürfen, [...] bevor Sie die Ideen nicht kennen und verstehen“*⁶.

Nun möchte auch ich selbst mir nicht anmaßen, die Lehre Gurdjieffs in ihrer ganzen Fülle zu begreifen. Was ich aber tatsächlich sagen kann, ist, dass ich mich seit geraumer Zeit mit großer Faszination und einer gewissen Beharrlichkeit damit auseinandergesetzt habe, wobei ich in den meisten Bereichen, aus persönlichem Interesse, nicht beim Mindestmaß an der für die vorliegende Arbeit nötigen Literaturrecherche stehen geblieben bin. Daher wage ich zu behaupten, dass ich zumindest mit jenen Aspekten, welche in den folgenden Kapiteln beleuchtet werden, vertraut genug bin, um in angemessener Weise darüber zu berichten.

Eine allgemeine Einführung in die theoretischen Grundlagen des Vierten Weges findet sich im ersten Kapitel. Es sei allerdings schon an dieser Stelle erwähnt, dass dieses einen vergleichsweise geringen Teil des Gurdjieff'schen Gedankengebäudes behandelt und daher keineswegs als Versuch einer zusammenfassenden Gesamtdarstellung aufzufassen ist. Neben der darin enthaltenen peripheren Andeutung der größeren Dimensionen der Lehre habe ich mich in der Auswahl der anschließend ausgeführten Teilaspekte auf jene Thesen der Gurdjieff'schen Persönlichkeitsanalyse beschränkt, welche meiner Ansicht nach mit dem Bereich der musikalischen Praxis am besten kompatibel sind. Was die dahingehenden, in den darauffolgenden Kapiteln 2 und 3 ausgeführten Überlegungen zu einer möglichen musikalischen Umsetzung betrifft, ist anzumerken, dass diese lediglich auf meiner Einschätzung beruhen – von Gurdjieff selbst sind, abgesehen von seinen kommentarlos stehenden musikalischen Eigenkompositionen, keine konkreten Äußerungen zu einer möglichen Adaption seiner philosophischen Lehrinhalte in die Praxis der Musik überliefert. Und auch umgekehrt ist keinerlei direkter Bezug vorhanden: Keine

6 Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 383.

der zitierten Persönlichkeiten aus Musik und Musikwissenschaft hat sich in ihren Äußerungen meines Wissens in irgendeiner Weise direkt auf Gurdjieff bezogen. So ist die Untersuchung möglicher Zusammenhänge und die Verknüpfung der Philosophie des Vierten Weges mit jener des Musizierens, sowie deren Untermauerung durch anderweitig vorhandene musiktheoretische Überlegungen, wie etwa jene in György Sebőks Klavierunterricht, Daniel Barenboims musikphilosophischen Erörterungen oder Seymour Bernsteins musikpädagogischen Schriften, alleine meiner persönlichen Betrachtungsweise zuzuschreiben und kann als Hauptziel der vorliegenden Arbeit definiert werden.

1 Einführung in die theoretischen Grundlagen

1.1 Allgemeine Einführung

1.1.1 Grundintentionen des Vierten Weges

Über der gesamten, aufgrund ihrer Komplexität kaum zu begreifenden Lehre Georges Iwanowitsch Gurdjieffs (1866 - 1949) steht ein einziger Grundgedanke: Sie ist eine „*Anleitung zur Entfaltung des wahren menschlichen Potenzials*“⁷ Denn darum dreht sich alles, darauf läuft alles hinaus: Die Entwicklung des Menschen durch konstante Arbeit an sich selbst, und zwar weder im Sinne einer Aneignung und Perfektion äußerer Fähigkeiten, noch einer ausschließlichen Anhäufung von Wissen, sondern vielmehr in Form einer Vertiefung ins eigene Wesen, einer ständigen Beschäftigung mit dem individuellen seelischen Innenleben, einer immerwährenden Selbstanalyse⁸ – Gurdjieffs *Arbeit an sich selbst* ist *Bewusstseinsarbeit* mit dem Ziel der persönlichen Transformation, also der Überschreitung der Grenzen der momentanen eigenen Natur.⁹

Gurdjieffs Lehre wird im Allgemeinen als Synthese und Weiterentwicklung dreier Wege angesehen, welche ähnliche spirituelle Ansinnen verfolgen: Demjenigen des Fakirs, in dessen Arbeit der Körper im Mittelpunkt steht, dem des Mönches, welcher vorwiegend mit seinem Geist beschäftigt ist und jenem des Yogi, der seine Ziele hauptsächlich auf seelischer Ebene verfolgt. Daraus ergibt sich ihre Bezeichnung als *Vierter Weg*.¹⁰

Den gegenwärtigen Bewusstseinszustand des durchschnittlichen Menschen – und er meint damit tatsächlich die gesamte Menschheit mit Ausnahme einer verschwindend kleinen Minderheit höher entwickelter Individuen – bezeichnet

7 Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S.2.

8 Vgl. ebenda, S. 42ff.

9 Vgl. Bennett, John D.: *Transformation*, S. 15.

10 Vgl. <https://www.gurdjieff-work.de/der-vierte-weg/>.

Gurdjieff als kümmerlich. Der Homo sapiens sehe zwar so aus, als wäre er wach, in Bezug auf die Nutzung seines wahren Bewusstseinspotenzials sei sein Stadium aber viel eher als *Schlaf* zu definieren.¹¹

Er vergleicht dabei den menschlichen Geist mit einem Flugzeug, in dem das unbewusste Individuum sitzt und durchs Leben rollt, ohne überhaupt zu wissen, dass sein Vehikel technisch gesehen dazu in der Lage wäre, zu fliegen. Ebenso wie die Steuerung eines Flugzeuges auf dem Landweg zwar eine mögliche, jedoch mit Sicherheit nicht dessen sinnvollste Verwendung darstellt, nützt der Mensch auf diese Weise nur einen Bruchteil seines geistigen Potenzials und lebt dadurch weit unterhalb seines eigentlich angestammten Niveaus¹² – „*der Unwissende ist wie ein Gefangener, der in seiner engen Zelle, die sein Grab werden wird, darbt, weil er nicht entdeckt hat, dass die Tür nicht verschlossen ist.*“¹³

In diesem Aufruf zum Erwachen aus dem Schlaf der Unbewusstheit wird eine Parallele zu diversen buddhistischen Lehren deutlich – die wörtliche Übersetzung von „*Buddha*“ lautet schließlich „*Der Erwachte*“¹⁴. Jedoch bleibt die Vereinbarkeit weitestgehend auf dieses, bei näherer Betrachtung wohl auch nur *scheinbar* gleiche Endziel, welches Gurdjieff als *Objektives Bewusstsein* bezeichnet, beschränkt. Denn der Weg dorthin führt nicht über mönchische Isolation, Meditation und innere Ruhe, sondern vielmehr über schonungslose Selbstanalyse unter alltäglichen Gegebenheiten, unablässige Anstrengung zur Überwindung innerer Widerstände und dadurch kontinuierlichen inneren Kampf.¹⁵

Parallel dazu ist die intellektuelle Beschäftigung mit Gurdjieffs Thesen und Methoden in Form von Wissenserwerb unerlässlich – die Voraussetzung für die Beschreitung des Vierten Weges ist also eine gleichzeitige Arbeit am *Wissen* und am *Sein* in möglichst harmonischer Synergie.¹⁶

11 Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 35f.

12 Vgl. ebenda, S. 52f.

13 Vgl. Bennet, John D.: *Transformation*, S. 30.

14 Der Brockhaus von A – Z, Band 1, S. 272.

15 Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 375f. und S.456.

16 Vgl. ebenda, S. 71f.

1.1.2 Die großen Dimensionen – Gesetze des Universums

„Hinter allen Dingen stehen kosmische Gesetze. Sie können nicht verstehen, warum etwas auf die eine oder andere Art geschieht, so lange Sie keine Vorstellung von diesen Gesetzen haben.“¹⁷ So begründet Ouspensky, einer der bedeutendsten Vertreter der Tradition Gurdjieffs, die Notwendigkeit der Beschäftigung mit den Grundsätzen des Universums als Teil der Ergründung seines Selbstes und jeglicher Vorgänge in und um die eigene Person. Zugleich aber räumt er ein, dass ein Großteil der kosmischen Thesen Gurdjieffs für Menschen niedriger Bewusstseinssebenen, also im Grunde für alle am Beginn des Transformationsprozesses stehenden Individuen, vollkommen unverständlich und nicht nachvollziehbar seien.¹⁸

In diesem Sinne dient der erste Kontakt mit den im Folgenden beschriebenen Thesen lediglich als Vorausblick auf etwas, das im Laufe kontinuierlicher Bewusstseinsarbeit studiert und im Idealfall zu einem späteren Zeitpunkt nachvollzogen werden kann.

Als eines der beiden grundlegenden Gesetze des Universums bezeichnet Gurdjieff das *Gesetz der Drei*, der sogenannten *Triade*. Dieses besagt, dass jegliches Ereignis das Ergebnis dreier Kräfte, namentlich einer *aktiv-positiven*, einer *passiv-negativen* sowie einer *neutralisierenden* Kraft, ist.¹⁹

Aktive und passive Kraft sind im Alltag als Aktion und Widerstand mitunter noch relativ leicht zu erkennen, die Beobachtung der neutralisierenden Kraft dagegen stellt bereits ein weitaus schwierigeres Unterfangen dar. Wäre sie allerdings nicht vorhanden, so würden die beiden übrigen Kräfte ergebnislos umeinander kreisen.²⁰

Als Beispiel hierfür führt Ouspensky als zu beobachtendes Ereignis das Studium einer gewissen Materie an – dabei seien jene Anteile des Ichs (siehe hierzu Kapitel 1.2.1), welche am Studienprozess interessiert sind, die *aktive* Kraft und

17 Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 286.

18 Vgl. ebenda, S. 37f.

19 Vgl. ebenda, S. 37.

20 Vgl. ebenda, S. 284.

jene, welche sich dagegen stellen, die *passive* Kraft. Man nehme nun an, das Studium rufe ein bestimmtes Gefühl im betreffenden Menschen hervor – dieses Gefühl wirke sodann als *neutralisierende* Kraft, ohne welche sich die positiv und negativ eingestellten Kräfte vergeblich gegenseitig bekämpfen würden.²¹

Das zweite kosmische Grundgesetz ist das *Gesetz der Sieben*, auch *Gesetz der Oktave* genannt. Dieses gliedert jegliche Vorgänge der Welt, seien dies nun Naturphänomene oder menschliche Handlungsprozesse, gemäß der sieben Intervalle einer musikalischen Dur-Tonleiter in sieben Entwicklungsstufen. Ebenso wie die musikalische Oktave aus fünf Ganzton- und zwei Halbtonschritten besteht, werden auf diese Weise auch jeder anderen Kette von Ereignissen sieben ähnlich angeordnete Stufen zugeschrieben, wobei die Übergänge zwischen dritter und vierter sowie zwischen siebter und achter Stufe, an denen sich in der Tonleiter die Halbtonschritte befinden, auch in sämtlichen anderen Prozessen Knackpunkte darstellen: Hier durchläuft jede Entwicklung, sofern sie ohne äußere Einflussnahme bleibt, eine bestimmte Änderung in Richtung oder Intensität.²²

Auf die äußeren Vorgänge der Welt angewandt bedeutet diese Gesetzmäßigkeit und insbesondere das damit verbundene, jedem Prozess innewohnende zweimalige Potenzial der Richtungsabweichung, den Grund, warum nichts in der Natur geradlinig verläuft, kein Ereignis auf direktem, ungebrochenen Wege seiner Bestimmung entgegenstrebt – in einfacheren Begriffen ausgedrückt: warum Naturphänomene wie etwa Regenwetter und Erdbeben von sich aus nicht ewig weilen, sondern jeweils nach bestimmter Zeit ein Ende finden.²³

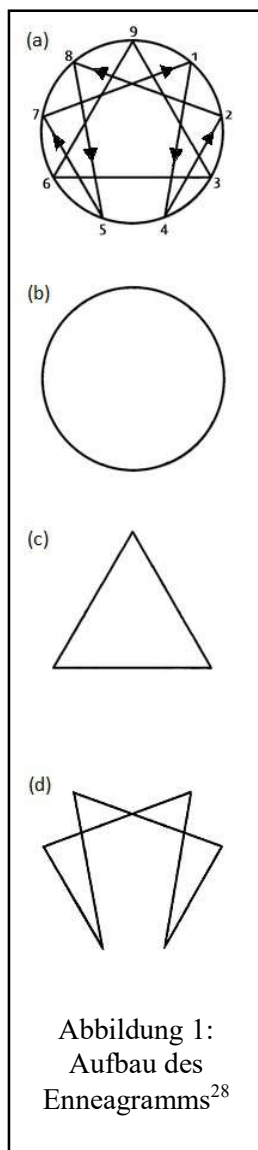
Für einen menschlichen Handlungsprozess, wie beispielsweise wiederum die kontinuierliche Studienarbeit in einem bestimmten Bereich, bedeutet dies, dass eine Folge von Anstrengungen für eine Weile in eine Richtung verläuft, sich die Entwicklung jedoch an einem gewissen Punkt – in den Begriffen des Oktavgesetzes gesprochen also erstmals zwischen dritter und vierter Stufe des Prozesses – ohne erkennbaren Grund verlangsamt oder ihren Verlauf ändert. Dieser Richtungsabweichung kann zu gegebenem Zeitpunkt durch besondere

21 Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 285.

22 Vgl. ebenda, S. 287f.

23 Vgl. ebenda, S. 38f.

Art der Anstrengung, sogenannte bewusst oder unbewusst gesetzte *Schocks*, entgegengewirkt werden, die kritischen Punkte können dadurch überbrückt und die Handlungsrichtung beibehalten werden.²⁴



Eine bildhafte Darstellung der Vereinigung beider oben genannter Gesetze – das der Triade und jenes der Oktave – bildet das von Gurdjieff geprägte Symbol des *Enneagramms*. Dieses bezeichnet er als „die fundamentale Hieroglyphe einer Universalsprache“²⁵, als Sinnbild, mittels welchem jegliches Wissen zusammengefasst und gedeutet werden kann.²⁶

Es besteht, wie aus der nebenstehenden Abbildung 1 (a) ersichtlich, aus einem Kreis (b) sowie den darin eingetragenen Formen eines gleichseitigen Dreiecks (c) und eines gefalteten Sechsecks (d), welche den Kreis in neun Punkte teilen. Dabei symbolisiert das Dreieck als statische Form grundsätzlich das *Gesetz der Drei* (3-6-9) und der durch Pfeile dargestellte Verlauf des Sechsecks, welcher stets als Bewegung in eine bestimmte Richtung gelesen werden soll und im Zuge dessen dem Punkt „1“ eine doppelte Verwendung als Ausgangs- und Endpunkt zuteil wird, das *Gesetz der Sieben* (1-4-2-8-5-7-1).²⁷

Bemerkenswerterweise entspricht diese siebenstellige Ziffernfolge jener wiederkehrenden Periode, welche sich bei der Teilung jeder natürlichen Zahl, die selbst

kein Vielfaches von sieben ist, ergibt: $1/7 = 0,142857142..$; $2/7 = 0,2857142857..$; $3/7 = 0,42857142857..$ und so fort.²⁹

Nun kann dieses Enneagramm auf vielseitigste Weise gedeutet werden – wird es

24 Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 287f.

25 Georges I. Gurdjieff, zitiert nach: Reifarth, Wilfried: *Bejahren, Verneinen, Versöhnen – Gurdjieff und das Enneagramm*, S. 206.

26 Vgl. ebenda.

27 Vgl. ebenda, S. 140.

28 <https://www.ewigeweisheit.de/tags/enneagramm>.

29 Vgl. https://roseimhof.at/wp-content/uploads/sites/46/2018/01/Enneagramm_07-06.pdf, S. 22.

beispielsweise als Beschreibung für einen sich selbst erneuernden Prozess gelesen, so steht der Kreis für dessen zeitlichen Verlauf, das Dreieck für drei beteiligte Vorgänge oder Kräfte und das Geflecht des Sechsecks für die dem Prozess innewohnende Struktur.³⁰

Genauso gut kann es jedoch, um aus der Fülle der Möglichkeiten nur zwei weitere Beispiele zu nennen, im Sinne eines Perpetuum mobile, als graphische Darstellung für das Prinzip Leben an sich interpretiert werden, oder, was wohl den heutzutage am weitesten verbreiteten Gebrauch darstellt, als psychologisches Modell zur Darstellung verschiedener Persönlichkeitstypen, wobei den Formen und Zahlenfolgen in den diversen Interpretationsansätzen freilich jeweils andere Bedeutungen zugeschrieben werden.³¹

Diese Thesen und die unter ihnen hergestellten Zusammenhänge mögen auf den ersten Blick als haltlose Spielereien erscheinen. Dies ist meines Erachtens allerdings nur deren vollkommener Andersartigkeit zur gewohnten westlichen Denkweise geschuldet, sowie ihrer Komplexität, welche eine wesentlich tiefer greifende Beschäftigung mit der Materie voraussetzen. In der Lehre Gurdjieffs stellen sie den Ausgangspunkt für unzählige weiterführende Überlegungen und Theorien dar, was an dieser Stelle nur sehr randlich angedeutet werden konnte, mit dem einzigen Zweck, die vielschichtigen Weiten des Vierten Weges erahnen zu lassen und dadurch wenigstens in der Grundintention folgender Behauptung John Bennetts³² gerecht zu werden: *„Versuche immer, das Ganze zu sehen [...]. Selbst wenn es dir nicht gelingt, [...] so ist es besser, sich darum zu bemühen, als sich mit einem isolierten Fragment zufrieden zu geben.“*³³

Das nun folgende Kapitel 1.2 bewegt sich, gestützt vom vorangegangenen Ausblick auf größere Dimensionen, in einem deutlich enger gesteckten Rahmen – nicht zuletzt, um im weiteren Verlauf der Arbeit (Kapitel 2 und 3) die Etablierung nachvollziehbarer Zusammenhänge mit der Praxis des Musizierens zu ermöglichen.

30 Vgl. https://roseimhof.at/wp-content/uploads/sites/46/2018/01/Enneagramm_07-06.pdf, S. 9ff.

31 Vgl. Liebelt, Wolfgang W.: *Enneas – Das Enneagramm Gurdjieffs*, S. 43 und S. 146f.

32 Bedeutender Schüler Gurdjieffs, siehe hierzu Kapitel 1.3.2.

33 Bennett, John D.: *Transformation*, S. 34.

1.2 Die Gurdjieff'sche Persönlichkeitsanalyse – Teilaspekte

1.2.1 Die Spaltung des Ichs

Wenn ein Mensch sich selbst, ungeachtet aller situationsabhängiger, verschiedener Tagesverfassungen zugeschriebener oder anderweitig bedingter charakterlicher Inkohärenzen, immer und unterschiedslos als *Ich* bezeichnet, wird er dann der Gesamtheit seines seelischen Innenlebens gerecht? Meint der Begriff *Ich* immer dasselbe, bezieht er sich zumindest stets auf ein ausreichend ähnliches Etwas, um eine dauerhafte Definition als *Ich* rechtfertigen zu können? Oder wird die Realität viel eher durch ein gedankliches Konstrukt abgebildet, welches Hermann Hesse in einem seiner berühmtesten Romane in Form eines „*Unterrichts über den Aufbau der Persönlichkeit*“ umreißt – nämlich, „*dass der Mensch aus einer Menge an Seelen, aus sehr vielen Ichs besteht*“³⁴?

Ob Hesse nun im *Steppenwolf* direkt auf die Lehre Gurdjieffs Bezug nimmt, oder ob es sich um eine zufällige Parallele handelt, sei dahingestellt. In jedem Fall formuliert er jedoch mit seiner Kritik an der „*fehlerhaften und Unglück bringenden Auffassung, als sei der Mensch eine dauerhafte Einheit*“³⁵ und seinem analytischen Ansatz, diese „*scheinbare Einheit der Person in [...] viele verschiedene Personen auseinanderzuspalten*“³⁶ eine der Hauptthesen des Vierten Weges.

Denn genau darin, in dieser allgemeinen Betrachtungsweise des Ichs als Einheit, besteht laut Gurdjieff der größte Irrtum im Konstrukt der Selbstwahrnehmung: Der Mensch meint, sein Innenleben – charakterliche Eigenschaften, Ansichten, Absichten, Handlungsweisen und Ähnliches – zu einer einzigen, mehr oder minder logisch aufgebauten Persönlichkeit namens *Ich* zusammenfassen zu können und geht daher von der Annahme aus, sich mit dem Begriff *Ich* immer auf dasselbe zu beziehen.³⁷

34 Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*, S. 245.

35 Ebenda.

36 Ebenda, S. 245f.

37 Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 57.

Diese Einheit des Ichs sei jedoch, zumindest was den gegenwärtigen, *unbewussten* Zustand betrifft, eine Illusion, welcher Gurdjieff folgende Überlegungen entgegenstellt: Was im Alltag pauschal als *Ich* bezeichnet wird, ist in Wahrheit ein Konglomerat aus unzähligen *verschiedenen* Ichs, denen es, gleich einzelner Inseln, an Zusammenhang mangelt und zwischen denen jede Person im Leben, ohne dass sie darauf bewusst Einfluss nehmen könnte, situationsbedingt hin- und hergerissen wird.³⁸

Jedes Individuum besitzt hierbei eine Palette an Ichs für sämtliche den Alltag beherrschenden Rollen – im Freundeskreis sind andere Ichs aktiv als in der Familie, wiederum andere, wenn der Mensch allein ist, wenn er sich in der Arbeit, im Straßenverkehr, in der Freizeit oder wo auch immer sonst befindet. Jedes dieser Ichs ist dabei als eigener Charakter, als abgeschlossene Persönlichkeit anzusehen, wobei manche Differenzen nach außen hin in Erscheinung treten, andere wiederum nur im Innenleben des Menschen selbst, ohne äußere Manifestation bleiben.³⁹

So können beispielsweise die Ansichten und Handlungsweisen eines Familien-Ichs eklatant von jenen am Arbeitsplatz abweichen, oder aber mag in ruhigen Momenten mitunter vollkommen das Verständnis für ein eigenes vorhergegangenes Verhalten in bestimmter Gesellschaft fehlen, ferner kann eine Person demselben Thema gegenüber morgens, mittags und abends völlig konträre gefühlsmäßige Einstellungen haben, und so fort.⁴⁰

Als Exempel für die hohe Geschwindigkeit, mit welcher der Wechsel zwischen den Ichs vor sich gehen kann, sei hier jenes angeführt, das der Philosoph Osho in Bezug auf unsere verschiedenen *Masken* – in diesem Fall gleichzusetzen mit Gurdjieffs *Ichs* – innerhalb von hierarchischen Systemen erwähnt: Die Persönlichkeit, mit der jemand am Arbeitsplatz seinem Vorgesetzten gegenübertritt, löst sich oft blitzartig mit jener ab, mit der derselbe Jemand seinen Untergebenen begegnet – hat er möglicherweise gerade noch dem Chef wohlwollend zugelächelt, fällt es ihm keineswegs schwer, sich schon im nächsten Moment im Befehlston eines dominanteren Ichs einem hierarchisch

38 Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 36.

39 Vgl. ebenda, S. 60f.

40 Vgl. ebenda, S. 234.

niederer stehenden Mitarbeiter zu präsentieren.⁴¹

Landläufig werden solcherart charakterliche Differenzen als verschiedene Seiten, als ganz natürliche Variabilität ein- und derselben Persönlichkeit angesehen. Dies deklariert Gurdjieff jedoch als Fehlinterpretation und führt für das fälschliche Zusammenfassen aller Ichs, also die scheinbare Herstellung eines Zusammenhangs zwischen ihnen, den Terminus *falsche Persönlichkeit* ein. Als Begründung hierfür konstatiert er, dass für die Vereinheitlichung aller Teil-Ichs eine übergeordnete Instanz, quasi ein über allen Teilen stehendes Bewusstsein vorhanden sein müsse, das willentlich zwischen jenen wählen, oder sie zumindest in ihrer Fülle und Verschiedenheit wahrnehmen könne – genau dieses fehlt dem unbewussten Menschen aber. Stattdessen lebt er, während eines seiner Ichs aktiv ist, unter dem ständigen Eindruck, dieses sei das Ganze, sei *das* Ich. Wechselt er dann aus gegebenem Anlass in ein anderes Ich, fühlt er sich wiederum, ohne den Unterschied überhaupt zu bemerken, in *diesem* Ich ganz zu Hause, hält dieses nun für *das eine* Ich.⁴²

Während eine Person beispielsweise alleine in den eigenen vier Wänden ist, kommt sie kaum auf den Gedanken, in ein Freundeskreis-Ich überzuwechseln, geschweige denn wäre sie, aufgrund der nicht vorhandenen Kontrollinstanz, überhaupt dazu fähig. Dieses unbewusste, völlig unfreiwillige Sich-Verlieren in jedem Ich, das fälschliche Auffassen des momentanen Ich-Zustandes als das Ganze, als das *eine* Ich, bezeichnet Gurdjieff als *Identifikation*. Sie ergibt sich automatisch aus dem Nicht-Vorhandensein eines übergeordneten Bewusstseins, welches gleichzeitig mehrere Ichs, oder zumindest den generellen Zustand der Aufspaltung wahrnehmen könnte.⁴³

Die gänzliche Identifikation mit dem jeweils aktiven Ich impliziert auch ein völliges Aufgehen in der momentan vorherrschenden Gefühlslage – ähnlich dem buddhistischen „*Verhaftet-Sein/Anhaften*“⁴⁴. Das unbewusste Individuum fühlt sich in einer von negativen Eindrücken gefesselten Situation *total*

41 Vgl. Osho: *Das Buch vom Ego*, S. 32.

42 Vgl. Ouspensky, Peter D., *Der Vierte Weg*, S. 249ff. und S. 449f.

43 Vgl. ebenda, S. 31f.

44 Vgl. ebenda, S. 31 und Suzuki, S.: *Zen-Geist Anfänger-Geist*, S. 136ff.

unglücklich und in einem anderen, beispielsweise von persönlichem Erfolg oder Entspannung geprägten Moment *vollkommen* fröhlich, ohne sich währenddessen der Vergänglichkeit all jener gegenwärtigen Gefühls-Momentaufnahmen bewusst zu sein: Im gegenwärtigen Zustand kann eine Person immer nur *ein* Gefühl empfinden und ist nicht in der Lage, sich gleichzeitig anderer zu erinnern.⁴⁵

Vergleicht man das theoretische Konstrukt der *falschen Persönlichkeit* mit einem unendlich langen Zug, so entsprechen die verschiedenen Ichs den einzelnen Waggons: Während sich der Mensch in einem davon befindet, ist es ihm weder möglich, in ein anderes Abteil zu schauen, noch, mehrere gleichzeitig wahrzunehmen, und schon gar nicht ist er dazu in der Lage, sich in mehreren der abgegrenzten Räume gleichzeitig zu befinden. Hinzu kommt, gleichsam wie Federungen zwischen den Zugwaggons, ein psychologisches Phänomen, welches Gurdjieff als *Puffer* bezeichnet: Ähnlich den Stoßdämpfern in den Zwischenräumen der Waggons produziert die Imagination unbewusst gewisse Mechanismen, welche ein Aufeinanderprallen der Ichs verhindern, beziehungsweise den Schock bei Zusammenstößen verringern.⁴⁶

Passt die Verhaltensweise oder Einstellung eines Teil-Ichs augenscheinlich nicht zu einem anderen Ich, wird also jemandes aktuelle Illusion des Ganzen durch einen charakterlichen Widerspruch gestört, so federt das Unterbewusstsein diesen, anderen Personen gleichermaßen wie sich selbst gegenüber, durch relativierende Behauptungen und Gedankengänge ab: „Gewöhnlicherweise streite ich nie“, wäre beispielsweise ein solcher Puffer-Gedanke, oder: „Im Normalfall hätte ich nicht so reagiert“. Dadurch wird das eigene widersprüchliche Verhalten als eine von äußerlichen Umständen herbeigeführte Ausnahme klassifiziert – wenn also mehrere Ichs felsenfest davon überzeugt sind, ein friedvoller Mensch zu sein und sich nie zu streiten, können sich andere Ichs streiten, so viel sie wollen, ohne dass es die übrigen, dezidiert friedvollen Ichs bemerken würden. Im Zustand des auf Ebene des Bewusstseins unterentwickelten Menschen stellen Puffer demnach eine

45 Vgl. Ouspensky, Peter D., *Der Vierte Weg*, S. 232.

46 Vgl. ebenda, S. 61.

Schutzfunktion dar, die ihn davor bewahrt, sich seiner inneren Unvereinbarkeiten gewahr zu werden.⁴⁷

1.2.2 Der unbewusste Mensch als Maschine

Die mangelnde Einheit eines Individuums im Stadium der Unbewusstheit, also das Fehlen *einer* bleibenden Ich-Instanz in Zusammenhang mit der absoluten Unwissenheit über diesen Zustand führen zu einem anderen, für den unbewussten Menschen charakteristischen Merkmal: seiner „*vollständigen Mechanisiertheit* [sic!]“⁴⁸. Gleichsam wie eine Maschine werden er, sein Verhalten und selbst die Entscheidung, *welches* Ich überhaupt in Aktion tritt, vollends von äußeren Umständen beherrscht und gelenkt. Zwar lebt er in der Illusion, sein Dasein samt aller Aktionen und Reaktionen nach seinem persönlichen Willen zu gestalten, dieser *Wille* wäre aber nur als ein solcher zu bezeichnen, wenn er von Bestand wäre. Und dies wiederum würde *ein* bleibendes Ich voraussetzen. Im gespaltenen Zustand dagegen existieren so viele verschiedene Willen, wie verschiedene Ichs aktiv sind.⁴⁹

Durch die Identifikation mit dem jeweilig vordergründigen Ich entsteht zwar der Eindruck willentlicher Entscheidungen, dies ist aber lediglich eine Verwechslung mit einem Mechanismus, der viel eher als *Verlangen* eines temporären Ichs zu klassifizieren ist – „*Verlangen ist, wenn Sie tun, was Sie möchten. Willen ist, wenn Sie tun können, was Sie nicht möchten*“⁵⁰, konstatiert Gurdjieff. Durch die Unmöglichkeit zum beständigen Willen entstehen des öfteren eklatante, vom unbewussten Menschen jedoch weitestgehend unbemerkte Diskrepanzen in der Planung und Ausführung diverser Vorhaben, was sich unter anderem auch in einer Inkonsequenz in der *Arbeit an sich selbst*, also der praktischen Gurdjieff'schen Arbeit am Bewusstsein auswirkt: „*In einem*

47 Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 233ff.

48 Ebenda, S. 36.

49 Vgl. ebenda, S. 36f.

50 Ebenda, S. 377.

*Augenblick sind sie [die unbewussten Menschen, Anm. d. Verf.] ernsthaft, in einem anderen Augenblick vergessen sie alles, in einem dritten versuchen sie wieder, etwas zu finden, im nächsten Augenblick sind sie mit dem, was sie haben, völlig zufrieden.*⁵¹

Im unbewussten Zustand, welcher zur Folge hat, dass vielfach das Ich, welches einen Entschluss fällt, und jenes, das ihn ausführen sollte, nicht übereinstimmen, kann daher von beständigem Willen nicht die Rede sein.⁵²

In diesem Sinne ist auch ein bewusstes Handeln im Grunde unmöglich, und hier wird wohl am deutlichsten klar, warum Gurdjieff das unbewusste Individuum als Maschine bezeichnet: Der mechanisierte Mensch kann nichts *tun*, alles *geschieht* ihm, da sein ganzes Wesen und alles, was daraus resultiert, nahezu ausschließlich von äußeren Gegebenheiten abhängig sind. Um seinem Wissen gemäß handeln zu können, müsste er sich auf einer höheren Bewusstseinsstufe befinden.⁵³

Ein Nebeneffekt der Mechanisiertheit des unbewussten Menschen ist der hohe Anteil an Energie, den er für Überflüssiges aufwendet: Durch eine unreflektierte Handlungsweise, also das mechanische *Geschehen*lassen seines Handelns als unbewusste Folgereaktion auf äußere Umstände, was ein ständiges Abspielen gewohnter, automatisierter Muster nach sich zieht, verpufft inadäquat eingesetzte Kraft vielfach im Nichts.⁵⁴

Diese These korreliert mit Oshos Behauptung, dass die Maschine Mensch – er bezeichnet sie als *Homo Mechanicus* – 90 Prozent ihrer Energie für Redundantes vergeude.⁵⁵ Er prägt hierfür die Begriffe *Aktivität* für alles mechanische, unbewusste und daher mit Überflüssigem beladene Tun und andererseits den Terminus *Aktion* für alles bewusste, wache Handeln. In der Aktivität liegt die Grundlage des Handelns in der Benutzung vorher eingepprägter Automatismen, bei der Aktion dagegen resultiert die Qualität des

51 Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 461.

52 Vgl. ebenda, S. 57.

53 Vgl. ebenda, S. 360 und S. 455.

54 Vgl. ebenda, S. 109ff.

55 Vgl. Osho: *BewusstSein*, S. 203.

Tuns stets aus der gegenwärtigen Situation – die Voraussetzung für letztere ist ein hoher Grad an Aufmerksamkeit.⁵⁶

1.2.3 Die drei Zentren

Zur näheren Analyse des menschlichen Handelns, in Oshos Worten also jeglicher *Aktivität* oder *Aktion*, unterteilt Gurdjieff deren zugrunde liegende Energien in drei Zentren: Bewegungs- oder motorisches Zentrum, Gefühls- oder emotionales Zentrum und Verstandes- oder gedankliches Zentrum.⁵⁷

Hier ergibt sich eine deutliche Diskrepanz zwischen den verschiedenen Auslegungen der Lehre Gurdjieffs, welche in der vorliegenden Arbeit als Hauptquellen benutzt werden⁵⁸: Während die oben beschriebene Aufteilung in drei Zentren etwa der Überlieferung nach Bruno Martin entspricht, geht Peter D. Ouspensky von vier Zentren aus, indem er den drei vorigen noch ein *instinktives* Zentrum hinzufügt – ein Bereich, den Martin dem Bewegungszentrum anrechnet. Zudem unterteilt Ouspensky auch diese vier Grundzentren noch weiter in kleinere Areale, sodass beispielsweise ein *mechanischer Teil des Denkzentrums* und dergleichen entstehen.⁵⁹

Wolfgang W. Liebelt, der verschiedene Quellen und Überlieferungen der Lehre Gurdjieffs verglichen hat, schreibt dazu folgendes: „*Wenn sich die Leserinnen und Leser über die unterschiedliche Zahl der Zentren wundern sollten, so sei angemerkt, dass Gurdjieff das selbst je nach Situation und Entwicklungsstand des Teilnehmerkreises verschieden handhabte.*“⁶⁰ Er habe seine Lektionen oftmals mit der Behauptung von drei Zentren begonnen, deren Anzahl mitunter aber durch weitere Aufspaltung auf bis zu sieben erweitert.⁶¹

56 Vgl. Osho: *Kreativität*, S. 25ff.

57 Vgl. Martin, Bruno: *Gurdjieff Praxisbuch*, S. 56f.

58 Siehe hierzu Kapitel 1.3.2.

59 Vgl. Ouspensky, Peter D., *Der Vierte Weg*, S. 101.

60 Liebelt, Wolfgang W.: *Gurdjieff denudatus II*, S. 37.

61 Vgl. ebenda.

Für den weiteren Verlauf dieser Arbeit sei hier festgehalten, dass im Sinne der geringeren Komplexität und der dadurch leichteren und schlüssigeren Übersetzung der These in die musikalische Praxis von Bruno Martins Definition der *drei* Zentren ausgegangen wird. Auf etwaige definitionsbedingte Inkohärenzen wird an gegebener Stelle hingewiesen, um inhaltliche Irrtümer zu vermeiden.

Laut Bruno Martins Exegese spricht Gurdjieff also vom „*dreihirnigen Menschen*“⁶², wobei sich die drei Gehirne im Anteil der Aufmerksamkeit unterscheiden, den sie voraussetzen: Während die motorische Art des Handelns keinerlei oder sehr wenig Aufmerksamkeit benötigt, also vorwiegend automatisierte Muster und Gewohnheiten wiedergibt, basiert die Gefühlsebene bereits auf einem höheren Bewusstseinsanteil in Form von Aufmerksamkeit ohne besonders zielgerichteter Anstrengung, und das Verstandeszentrum als am höchsten bewusste Form auf vollkommen beherrschter Aufmerksamkeit.⁶³ Im Idealfall sind alle drei Gehirne ähnlich ausgeprägt entwickelt, sodass sie harmonisch aufeinander abgestimmt arbeiten können – im unbewussten Menschen sind allerdings meist nur ein oder zwei Zentren gleichzeitig an der Ausführung einer Handlung beteiligt, und selbst diese arbeiten, wie im Folgenden beschrieben, nicht immer adäquat.⁶⁴

Denn die mechanische, also unbewusste Aufteilung des Tuns auf die drei Zentren führt oftmals zu einer unangemessenen Arbeitsteilung – ein Zentrum übernimmt unbemerkt einen oder mehrere Aspekte einer Tätigkeit, die von einem anderen Zentrum oder unter Hinzunahme eines zweiten Zentrums erfolgreicher bewerkstelligt werden könnten.⁶⁵ Dies ist wohl der Hauptgrund für die im vorhergehenden Kapitel 1.2.2 zitierte Behauptung, dass mechanische Handlungen einen Energieverlust durch überflüssige Aktivität mit sich bringen. Aufgrund der niedrigsten Erfordernis an Aufmerksamkeit resultiert eine solcherart mechanische Arbeitsaufteilung meist in einer Abgabe des

62 Vgl. Martin, Bruno: *Gurdjieff Praxisbuch*, S. 56.

63 Vgl. Ouspensky, Peter D., *Der Vierte Weg*, S. 100.

64 Vgl. Martin, Bruno: *Gurdjieff Praxisbuch*, S. 57.

65 Vgl. Ouspensky, Peter D., *Der Vierte Weg*, S. 105.

größtmöglichen Anteils ans motorische Zentrum. Nun ist freilich unbestritten, dass auch die motorische Energieform sinnvolle Funktionen erfüllen kann: Vor allem Tätigkeiten des Alltags wie beispielsweise Laufen oder Schreiben erfordern einen hohen Teil an Automatisierung, und auch bei komplexeren Tätigkeiten ist die automatisierte Ausführung einzelner Teilbereiche unerlässlich (siehe dazu Kapitel 2.3.2) – problematisch wird es allerdings, wenn die Motorik auch die Arbeit der anderen Teile übernimmt, wenn also auch Tätigkeiten, bei denen eine erhöhte Aufmerksamkeit und im Zuge dessen ein bewusstes Einschalten anderer Ebenen nützlich wäre, stattdessen automatisiert ausgeführt werden. Nur absolut einförmige, abwechslungslose Arbeit ist sinnvoll rein motorisch zu bewerkstelligen. Sobald eine Handlung nur ein klein wenig komplizierter wird, ist es umso sinnloser und weniger zielführend, je mehr sie auf das Bewegungszentrum beschränkt bleibt.⁶⁶

Das Ziel wäre also, die Teilaspekte des Handelns mit der jeweils am sinnvollsten dafür geeigneten Energieform auszuführen und die drei Bereiche auf diese Weise in Einklang zu bringen. Eine solche Kooperation der drei Zentren – Gurdjieff spricht in diesem Zusammenhang auch von *Synchronisation* – erfordert bereits einen gewissen Grad von Wachsein. Gleichzeitig aber dient sie auch als Ausgangspunkt, als Notwendigkeit für die Erlangung höherer Bewusstseinszustände.⁶⁷

Als Beispiel für eine Tätigkeit, welche ein gleichzeitiges Arbeiten aller Zentren an einem Handlungsprozess, also einen hohen Grad an Synchronizität erfordert, führt Gurdjieff den Akt des künstlerischen Schaffens an.⁶⁸ Mit der Frage, in welcher Weise dieser Anspruch in der Welt der Musik zu verwirklichen sein könnte, beschäftigt sich Kapitel 3.4.

⁶⁶ Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 93 und S. 105ff.

⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 105ff.

⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 97.

1.3 Praxis und Überlieferung

1.3.1 Leben und Wirken Gurdjieffs

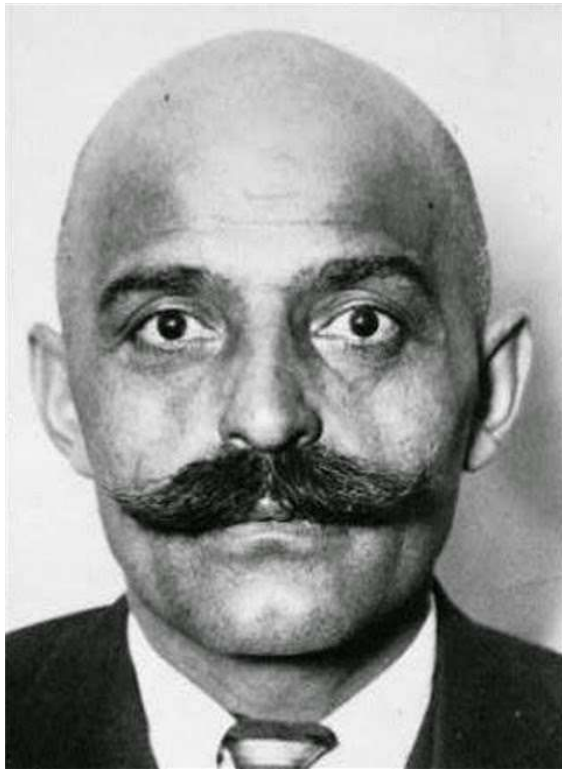


Abbildung 2: Georges I. Gurdjieff⁷⁰

Georges Iwanowitsch Gurdjieff wurde vermutlich 1866 in Alexandropol, dem heutigen Gyumri im russischen Armenien, als Sohn eines griechischen Bauern und einer armenischen Mutter geboren. Trotz der sehr einfachen Verhältnisse genoss er eine gute allgemeine Schulbildung und vertiefte sich neben der Beschäftigung mit verschiedenen Sparten der Künste bereits in frühen Jahren in das theoretische Studium jeglicher ihm zugänglicher philosophischer und esoterischer Schriften. Darüber hinaus begab er sich, angetrieben

von tiefer gehendem Wissensdurst nach alten Weisheitslehren und Praktiken von Schamanen, Derwischen und Mönchen, auf ausgedehnte Forschungsreisen, die durch die geographische Entlegenheit mancher Destinationen, wie beispielsweise der Wüste Gobi, weiten Teilen Tibets oder Sibirien, nach heutigem Maßstab wohl mehr dem Charakter einer Expedition als jenem einer Bildungsreise gleichkamen. Hierbei war er stets umgeben von einer Gruppe ähnlich Gesinnter, größtenteils Gelehrter wie etwa Priestern, Ingenieuren, Ärzten und Fürsten, welche sich selbst als *Sucher nach der Wahrheit* bezeichneten.⁶⁹

⁶⁹ Vgl. Martin, Bruno: *Auf einem Raumschiff mit Gurdjieff*, S. 16.

⁷⁰ <https://www.ewigeweisheit.de/blog/s-levent-oczkan/2017/09/11/gurdjieff-vierter-weg-sarmoung-naqshbandi-sufis>.

Im Alter von 48 Jahren begann Gurdjieff offizielle Lehrtätigkeit – vorerst in Moskau, später, durch die russische Revolution samt seiner Schülergruppe zur Flucht gezwungen, an wechselnden Orten in Georgien, der Türkei und Deutschland. Schließlich ließ er sich in Frankreich nieder, wo er 1922 in Fontainebleau bei Paris das *Institut für die harmonische Entwicklung des Menschen* gründete. Hier lehrte und arbeitete Gurdjieff, wenn auch in Zeiten des Zweiten Weltkrieges vorübergehend nur aus dem Pariser Untergrund agierend, bis zu seinem Lebensende im Jahre 1949.⁷¹

Gurdjieffs schriftliche Hinterlassenschaft beläuft sich auf vier philosophische Schriften, etwa 300 Klavierstücke und 100 Tanzchoreographien, den sogenannten *Heiligen Tänzen* oder *Movements*. Den weitaus schwerer wiegenden Anteil seines Nachlasses aber bildet die persönliche Weitergabe und -entwicklung seiner Ideen durch seine Schüler und Enkelschüler.⁷² Neben deren mündlicher Lehrtätigkeit, die sich über die ganze Welt verteilt – Institute befinden sich zur Zeit beispielsweise in Frankreich, England, den Vereinigten Staaten, Kanada, Mexiko, Brasilien, Indien, Südafrika und Australien⁷³ – ist es der große Verdienst einiger Gefolgsleute Gurdjieffs, die oftmals verwirrende Vielfalt und Komplexität dessen mündlicher wie auch schriftlicher Äußerungen in klarere Strukturen zu übersetzen und sie somit, zumindest bruchstückhaft, einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.⁷⁴

Dieser Umstand macht die Schriften der bedeutendsten Schüler Gurdjieffs, allen voran jene Peter D. Ouspenskys, John G. Bennetts und Bruno Martins zu den meistzitierten Quellen der vorliegenden Arbeit.

71 Vgl. Martin, Bruno: *Auf einem Raumschiff mit Gurdjieff*, S. 17f.

72 Vgl. Moore, James: *Gurdjieff – Magier, Mystiker, Menschenfänger*, S. 6f.

73 Vgl. <https://www.gurdjieff.org/foundation.htm>.

74 Vgl. Moore, James: *Gurdjieff – Magier, Mystiker, Menschenfänger*, S. 6.

1.3.2 Drei bedeutende Schüler

Einer der wichtigsten Schüler und Vermittler der Lehre Gurdjieffs war der 1848 in Moskau geborene **Peter Demianovich Ouspensky**. Ursprünglich in den Bereichen der bildenden Kunst sowie den Naturwissenschaften (namentlich Biologie, Psychologie und Mathematik) verwurzelt und beruflich hauptsächlich als Journalist tätig, beschäftigte er sich schon in frühen Jahren intensiv mit der theosophischen Frage einer Synthese von Mystik, Religion und Wissenschaften. Er genoss auf diesem Gebiet bereits allgemeines Ansehen, als er im Jahre 1915 erstmals Gurdjieff begegnete und sich diesem als Schüler anschloss. In den folgenden Jahren entwickelte sich eine enge Zusammenarbeit zwischen beiden, welche jedoch allmählich zu Uneinigkeiten und einem zunehmend zwiespältigen Verhältnis Ouspenskys gegenüber Gurdjieff und der damals aktuellen Entwicklung seiner Lehre führte. 1924 brach Ouspensky endgültig mit der Person Gurdjieff als Lehrer – nicht jedoch mit dessen bis dato verbreiteter Lehre: Gefolgt von einer eigenen Schülergruppe gründete er die *Study Society*, im Rahmen derer er, vorerst in London und später in den Vereinigten Staaten, bis zu seinem Tod im Jahre 1947 an der Exegese der ursprünglichen Lehrinhalte Gurdjieffs arbeitete.⁷⁵

Das in der vorliegenden Arbeit zitierte Werk Ouspenskys, *Der Vierte Weg*, ist durchgehend im Frage- und Antwortstil verfasst und gibt auf diese Weise den Dialog zwischen Ouspensky und seinen Schülern wieder.

John Godolphin Bennett (1897 - 1974), ein englischer Mathematiker, kam erstmals im Jahre 1920 mit Ouspensky und dadurch mit der Lehre Gurdjieffs in Kontakt. Trotz mehrerer persönlicher Treffen mit letzterem und einiger Aufenthalte an dessen Pariser *Institut für die Harmonische Entwicklung des Menschen* schloss er sich, wohl auch aus geographischen Gründen, als Schüler nicht direkt Gurdjieff, sondern Ouspensky an. Auch nach dessen Bruch mit dem persönlichen Kreise Gurdjieffs blieb Bennett Ouspensky bis zu dessen Ableben treu. Erst danach begab er sich als persönlicher Schüler Gurdjieffs dauerhaft

⁷⁵ Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 662f.

nach Paris und folgte wiederum diesem bis zu dessen Tod.⁷⁶

Bennett war einer jener Schüler Gurdjieffs, welche von ihm persönlich mit der Weiterverbreitung seiner Lehre beauftragt wurden.⁷⁷ In diesem Sinne scharte auch er bald eigene Schülergruppen um sich und arbeitete weiter an der Auseinandersetzung mit den Gedanken des Vierten Weges – vorerst an seinem 1946 gegründeten Londoner *Institute of the Comparative Study of History, Philosophy and the Sciences*, später an der 1971 ebenfalls von ihm eröffneten und bis zu seinem Tod im Jahre 1974 geleiteten *Academy for Continuous Education* in Sherbourne, England. Ähnlich wie Ouspensky legte auch Bennett in seiner Arbeit besonderes Augenmerk auf die Suche nach einer Vereinigung von Spiritualität und Wissenschaft, was wohl auf deren beider biographische Hintergründe im Bereich der Naturwissenschaften zurückzuführen ist.⁷⁸

Der im deutschsprachigen Raum bedeutendste Vertreter der Lehre Gurdjieffs war und ist der 1946 geborene Philosoph **Bruno Martin**. Er war einer der ersten Schüler an Bennetts *Academy for Continuous Education* und ist somit als Gurdjieffs Enkelschüler in direkter persönlicher Linie mit dessen Tradition verbunden. Neben seiner Forschungstätigkeit zum Erbe Gurdjieffs, im Zuge dessen er etwa, auf persönliches Geheiß des Autors hin, sämtliche philosophischen Schriften Bennetts ins Deutsche übersetzte, beschäftigt sich Martin überdies mit verschiedensten anderen spirituellen Lehren, darunter diverse Ausprägungen des Buddhismus und Sufismus. In diesem Sinne sieht er sich selbst als spirituellen Kosmopoliten – Den Vierten Weg jedoch bezeichnet er unter allen Einflüssen als seine geistige Heimat.⁷⁹

Martin lebt und lehrt in der Lüneburger Heide in Deutschland, wo er regelmäßig Seminare zu Gurdjieffs Lehre und deren praktische Integration in den Alltag abhält. Einen besonderen Schwerpunkt legt er hierbei auf physische Übungen – er lehrt die Ausführung der *Heiligen Tänze* ebenso wie die Arbeit mit eigens von ihm entwickelten Übungen und Bewegungsabfolgen zur Schulung und Entwicklung des Bewusstseins.⁸⁰

76 Vgl. <https://www.gurdjieff-work.de/john-bennett/>.

77 Vgl. Martin, Bruno: *Auf einem Raumschiff mit Gurdjieff*, S. 10.

78 Vgl. Bennett, John D.: *Transformation*, S. 172ff.

79 Vgl. <https://www.gurdjieff-work.de/bruno-martin/>.

80 Vgl. ebenda und <https://www.gurdjieff-work.de/seminare/>.

1.3.3 Auswirkungen der Lehre Gurdjieffs auf diverse Sparten der Künste

Die direkteste Manifestation von Gurdjieffs Gedankengut im Bereich der Kunst stellen wohl dessen, größtenteils als Klaviersätze überlieferte, eigene Kompositionen dar. Diese sind überwiegend auf Melodien aufgebaut, welche er auf seinen Forschungsreisen an spirituellen Orten aller Art gehört und memoriert hatte. Da Gurdjieff zwar angeblich ein sehr genau ausgeprägtes Gedächtnis für Musik besaß, jedoch keine fundierte Ausbildung in Notensatz und Musiktheorie, war er, was die anschließende Ausarbeitung und Niederschrift jener Melodien betrifft, auf Hilfe angewiesen. Er fand sie in seinem Schüler Thomas de Hartmann, einem Komponisten und Schüler Alexander Skrjabin, welcher zu Gurdjieffs frühesten und langjährigsten Anhängern zählte. De Hartmanns Aufgabe war es hierbei nicht nur, die von Gurdjieff vorgesungenen Melodien zu notieren, sondern auch, diese nach eigenem Ermessen zu harmonisieren, weswegen bei sämtlichen derart entstandenen Kompositionen als Urheber nicht nur Gurdjieff selbst, sondern stets auch de Hartmann angegeben wird.⁸¹

Der wohl berühmteste lebende Interpret der Kompositionen Gurdjieffs und de Hartmanns ist der US-amerikanische Pianist Keith Jarrett (*1945), welcher von einem Teil davon, namentlich den *Sacred Hymns*, im Jahre 1980 eine Studioaufnahme schuf. Obwohl Jarrett sich nie einer offiziellen Gurdjieff-Studiengruppe angeschlossen hatte, ist bekannt, dass er sich zu diesem Zeitpunkt bereits mehr als zehn Jahre mit der Philosophie Gurdjieffs beschäftigt hatte und von dessen Gedankengut fasziniert war.⁸² Zu den Hintergründen des Albums äußerte er sich folgendermaßen: „[...] *I knew more about it than just the music. [...] I used that recording as an exercise in not inflicting that music with my personality.*“⁸³

81 Vgl. Martin, Bruno: *Auf einem Raumschiff mit Gurdjieff*, S. 254ff.

82 Vgl. Petsche, Johanna: *G. I. Gurdjieff's Piano Music and its Application in and Outside the 'Work'*, S. 12.

83 Ebenda, S. 12, deutsch: „[...] *Ich wusste mehr darüber als nur den musikalischen Gehalt. [...] Ich benutzte diese Aufnahme als Übung, meine Persönlichkeit nicht der Musik aufzudrängen.*“

Neben der Musik nutzte Gurdjieff als weiteres künstlerisches Medium zur Verwirklichung seiner Ideen den Bereich der physischen Bewegung: Einen Teil der praktischen Arbeit am Sein stellte für ihn und seine Anhänger die Ausführung seiner eigens komponierten und choreographierten *Heiligen Tänze*, den *Movements*, dar. Die Bewegungsabfolgen sind hierbei an das vom Tanzpädagogen Francois Delsarte begründete *Prinzip der Dreiheit*, der Vereinigung von Intellekt, Gefühl und Körperlichkeit, angelehnt.⁸⁴ Ebenso wie Delsartes war es auch Gurdjieffs Bestreben, in Form von Tänzen einerseits bestimmte kosmisch-physikalische Grundgesetze zu veranschaulichen, andererseits aber für die Ausführenden eine wirksame Methode zur Synchronisation der drei Bereiche Geist, Emotion und Bewegung, also des Verstandes-, Gefühls- und Bewegungszentrums, zu bieten.⁸⁵

Als bedeutendstes Beispiel eines lebenden, in seiner Arbeit vermehrt auf die Prinzipien Gurdjieffs Bezug nehmenden Künstlers aus dem Bereich der darstellenden Künste sei der englisch-französische Theater-, Opern- und Filmregisseur Peter Brook (*1925) erwähnt. Er war viele Jahre Mitglied der spirituellen Studiengruppe rund um Gurdjieffs direkte Schülerin Jane Heap. 1979 führte er Regie in der Verfilmung von Gurdjieffs gleichnamiger autobiographischer Schrift *„Begegnungen mit bemerkenswerten Menschen“*.⁸⁶ In Verbindung mit seiner Arbeit als Regisseur war Brook allem voran an Gurdjieffs Thesen über Bewegungsabläufe und Proportionen interessiert – auf die in einem Interview im Jahre 2010 gestellte Frage, in welcher Weise diese konkreten Einfluss auf sein Schaffen hätten, antwortete er jedoch: *„Dies ist etwas so Vielschichtiges, dass nichts schädlicher wäre, als es in wenigen einfachen Phrasen beschreiben zu wollen.“*⁸⁷

84 Vgl. Stebbins, Genevieve: *Delsarte System of Expression*, S. 41, original: „principle of trinity“.

85 Vgl. Martin, Bruno: *Gurdjieff Praxisbuch*, S. 187ff.

86 vgl. Petsche, Johanna: *G. I. Gurdjieff's Piano Music and its Application in and Outside the 'Work'*, S. 1, Originaltitel: *„Meetings With Remarkable Men“*.

87 Peter Brook, zitiert nach: <https://www.theguardian.com/stage/2010/jan/17/peter-brook-eleven-twelve>, original: *"This is something so rich that nothing would be more harmful than trying to encapsulate it in a few easy phrases"*.

2 Relevanz der Lehre für die Musik

2.1 Arbeit an Wissen und Sein als Voraussetzung für Musik

2.1.1 Ohne Sein kein Wissen

Für das Verständnis der Lehre Gurdjieffs ist die eingehende intellektuelle Beschäftigung damit zwar unerlässlich, jedoch kann sie nicht die alleinige Ebene darstellen – jeder ernsthafte Versuch des Nachvollziehens setzt zur Arbeit am Wissen eine gleichzeitige Arbeit am Sein voraus: „*Der Mensch kann nur so viel Wissen aufnehmen, wie es sein Wesen erlaubt, sonst wird sein Wissen nur Worte sein.*“⁸⁸

Analog verhält es sich meines Erachtens auch mit der Musik: Jeder ernsthaft übende Künstler⁸⁹ ist sich wohl seiner Aufgabe bewusst, sich neben dem äußerlichen, technischen Studium seines Instruments und aller intellektuell erfassbaren Komponenten des Musizierens, also jenem Bereich der Musik, welcher in Bezug auf Gurdjieffs Definitionen dem Überbegriff des *Wissens* zugeordnet werden kann, auch mit sich selbst, seiner eigenen Individualität und deren Verwirklichung zu beschäftigen. Demnach könnte obiges Zitat folgendermaßen umformuliert werden, ohne an Wahrheitsgehalt einzubüßen: 'Der Musiker kann nur so viel Musikalität aufnehmen [und entwickeln, Anm. d. Verf.], wie es sein Wesen erlaubt, sonst wird seine Musik nur Töne sein.'

Dies entspricht einer Überlegung, deren Wichtigkeit auch der Pianist und Klavierpädagoge György Sebók laut seiner Klavierschüler Zeit seines Lebens stets betonte: Im Zuge von tief gehender musikalischer Arbeit müsse ein Künstler neben der Beschäftigung mit konkreten musikalischen Belangen in gleichem Maße auch nach seiner eigenen Vollendung als menschliches Wesen,

⁸⁸ Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 72.

⁸⁹ Aufgrund der wohl stärksten Ausprägung aller im folgenden behandelten Merkmale wird hier und im weiteren Verlauf von der Persönlichkeit von *Berufsmusikern* ausgegangen.

also der Entwicklung auf Ebene des *Seins* streben – „denn er glaubt nicht, dass man jemals ein großer Interpret werden kann, ohne einen überlegenen Stand der [...] psychologischen Harmonie erreicht zu haben.“⁹⁰

Die Voraussetzung hierfür ist freilich eine möglichst umfassende Selbstwahrnehmung des Musikers über die in Kapitel 2.2.1 näher beschriebenen Grenzen seiner verschiedenen Ichs hinweg, was im Grunde bereits einem Streben nach Einheit, nach *einem* bleibenden Ich entspricht.

Osho sieht in der Notwendigkeit des Lernens auf Ebene des Seins den Unterschied zwischen einer *wissenschaftlichen* Entdeckung und einer *religiösen* Entdeckung: Albert Einstein beispielsweise habe nach jahrelanger Arbeit die Relativitätstheorie entdeckt und könne nun eine intellektuelle Wegbeschreibung geben, die für andere zum Verständnis führen könne. Der Weg der Bewusstseinsentwicklung könne jedoch durch keinerlei Erklärung abgekürzt werden: Jeder müsse ihn eigenmächtig gehen, müsse sozusagen selbst zu einem Buddha werden.⁹¹

2.1.2 Ohne Wissen kein Sein

Die eben beschriebene These mag nun so wirken, als ob in der Lehre Gurdjieffs die Entwicklung des Seins als Voraussetzung für jene der Wissens gesehen wird, dass also, was die Welt der Musik betrifft, der Mensch zuerst weise zu sein hat, bevor er ein guter Musiker werden kann. Doch ist dem wirklich so, beflügelt immer erst die Ebene des Seins jene des Wissens? Eine solche Auffassung wäre meines Erachtens zu kurz gedacht – vielmehr entspricht der Zusammenhang beider Ebenen wohl eher dem Sinnbild von Henne und Ei, sodass auch eine umgekehrte Wirkungsweise zu beobachten ist. Denn in gleichem Maße wie die Entwicklung eines Musikers auf der Ebene des Seins zur Qualität seines

⁹⁰ Zuber, Jean-Jacques: *Von Szeged nach Ernen – via Bloomington*, S. 12.

⁹¹ Vgl. Osho: *Kreativität*, S. 222.

Musizierens beiträgt, so kann andererseits auch seine eingehende Beschäftigung mit Musik, also sozusagen der Erwerb musikalischen Wissens, seiner Entfaltung auf der Seinsebene zuträglich sein: „*Der Mensch [...] entwickelt sich in der Tätigkeit und durch die Tätigkeit, d. h. [...] die Persönlichkeit [...] entwickelt sich während des Übungsprozesses und durch den Prozess des Übens.*“⁹²

Bei der Untersuchung dieser Überlegung liegt der Versuch nahe, noch einmal zu definieren, worin Gurdjieffs *Arbeit am Sein* denn nun eigentlich besteht. Ouspensky beschreibt diese als eine „*ununterbrochene Kette, [...] eine Richtung von Anstrengungen, die zu einem bestimmten Ziel führen.*“⁹³ Allem voran beinhaltet diese Anstrengungskette die möglichst lückenlose, ehrliche Analyse seiner selbst, also aller Teil-Ichs, und fortan den konstanten Versuch der Abwendung von allem als sinnlos mechanisiert Erkannten und Gespaltenen hin zu einer bewussteren Handlungsweise und dem, in Bezug auf sämtliche Gegebenheiten des Lebens, schrittweisen Aufbau eines bleibenden Ichs.⁹⁴

Zu solch einer eingehenden, sich über einen langen Zeitraum erstreckenden kontinuierlichen Kette von Anstrengungen im Sinne einer Beschäftigung mit der eigenen Person ist meines Erachtens kaum eine Berufsgruppe prädestinierter als jene des Musikers. Einerseits ist dieser im Zuge seiner instrumentalen Übetätigkeit in weit überdurchschnittlichem Maße dazu genötigt, Zeit mit sich selbst zu verbringen und andererseits wird durch die Inkohärenz seiner Selbstwahrnehmung zwischen ebendieser Situation der alleinigen Vertiefung und der Situation Bühne wohl kaum jemandem öfter und drastischer die Spaltung seines Ichs vor Augen geführt als dem auftretenden Künstler.⁹⁵

Was ersteres, also den Übealltag des Musikers betrifft, schreibt auch der Pianist und Pädagoge Seymour Bernstein, dass gerade dieser aufgrund der Isolation und dem zum Musizieren unumgänglichen Kontakt mit dem eigenen

92 Schulze, Helmut: *Einige Überlegungen zur Persönlichkeitsbildung im Übungsprozess*, S. 57.

93 Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 428.

94 Vgl. ebenda, S. 241f.

95 Siehe hierzu Kapitel 2.2.1.

Innenleben dem Musiker die ideale Gelegenheit bietet, sich selbst zu ergründen – beständiges Üben eröffne die Möglichkeit, seine wahre Natur zu erkennen. Überdies helfe ihm die musikalische Praxis, in ihm einen Einklang von Gefühlen, Gedanken, Sinneswahrnehmungen und Bewegungen zu schaffen. Musik könne ihn so zu einer Beherrschung seines Ichs führen, die weit über seine jetzige Fähigkeit dazu hinausgehe.⁹⁶

2.1.3 Mögliche Auswirkungen eines Ungleichgewichtes

Gerade der wechselseitige Charakter der gegenseitigen Beeinflussung von Wissen und Sein beweist die Notwendigkeit der *gleichzeitigen, ausgewogenen* Entwicklung des Menschen und Musikers in beiden Bereichen. Stehen die Arbeit an Wissen und Sein dagegen im Ungleichgewicht, so besteht, allgemein gesehen, laut der Lehre des Vierten Weges die Gefahr von Fehlentwicklungen in zweierlei Richtungen: Im Falle eines Überwiegens des Intellekts gegenüber dem tatsächlichen persönlichen Erleben entsteht ein Individuum, welches Gurdjieff als *schwachen Yogi* bezeichnet – ein Mensch, der viel *weiß*, aber nichts *versteht*, also nicht in der Lage ist, sein eigenes Wissen zu deuten und der daher gut *reden*, aber nichts *tun* kann. Das andere Extrem dagegen, wenn also die Seinsentwicklung der Wissensaneignung voraussetzt, begünstigt das Symptom des *dummen Heiligen* – also einer Person, welche alles tun kann, jedoch nichts damit anzufangen weiß und demnach nicht dazu fähig ist, ihre vorhandenen Kräfte in realisierbare Bahnen zu lenken.⁹⁷

Auch diese Theorie kann meiner Ansicht nach nahezu unverändert auf die Welt der Musik umgelegt werden: Der *schwache Yogi* entspräche in diesem Fall einem nach äußerlichen Kriterien gut ausgebildeten Musiker, der alle technischen und intellektuellen Mittel erworben hat, um sein Instrument zu

⁹⁶ Vgl. Bernstein, Seymour: *Mit eigenen Händen*, S. 21ff. und S. 106.

⁹⁷ Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 82.

beherrschen, welcher aber in Bezug auf sein seelisches Innenleben, also seine Entwicklung auf der *Seinsebene*, zu wenig Reife besitzt, um seine Musik mit spirituellem Gehalt zu füllen und daher zu keiner berührenden musikalischen Interpretation in der Lage ist. Der *dumme Heilige* der Musik dagegen käme einem Künstler gleich, welcher aufgrund besonderer Eigenschaften, wie beispielsweise einer überdurchschnittlich hohen emotionalen Sensibilität, zwar viel auszudrücken hätte, dem aber, sei es aus mangelnder Übedisziplin oder zu geringem intellektuellen Verständnis, die konkreten Möglichkeiten zur Verwirklichung und Mitteilung seines seelischen Reichtums fehlen. So sind also beiderlei Ausprägungen eines Ungleichgewichtes zwischen Wissen und Sein, ähnlich wie in der Lehre des Vierten Weges, auch in der Welt der Musik absolut unerwünscht.

2.2 Der gespaltene Musiker

2.2.1 Musiker-Ichs und Gesellschafts-Ichs

Beim Versuch, das seelische Innenleben eines Musikschaftenden nach dem Prinzip der Aufspaltung zu analysieren, ergibt sich zuallererst die folgende Unterteilung sämtlicher vorhandenen Ichs in zwei Gruppen: Einerseits alle am Musizierprozess beteiligten Ichs (*Musiker-Ichs*) und andererseits alle übrigen Persönlichkeitsanteile, die im weiteren als *Gesellschafts-Ichs* bezeichnet werden.

Seymour Bernstein schreibt, die „*Spaltung seiner selbst in Musiker-Persönlichkeit und Gesellschafts-Persönlichkeit*“⁹⁸ werde von vielen Künstlern, wenn auch nicht immer bewusst, als Zwiespalt erlebt. Der Bereich der Kunst werde dabei so stark vom übrigen Leben getrennt, dass im betreffenden Menschen quasi zwei Seelen nebeneinander existieren und seine Wesensart sich

98 Bernstein, Seymour: *Mit eigenen Händen*, S. 16

in den beiden Welten mitunter stark unterscheiden könne. Der mangelnde Austausch, die oft fehlende Überschneidung beider Bereiche sei allerdings von großem Nachteil – sowohl für das musikalische als auch für das gesamte übrige Dasein. Bernstein meint gar, ein Musiker, der nicht zumindest versuche, beim Musizieren stets die ganze Breite seines Daseins zu berücksichtigen, die Vereinigung von Gesellschafts- und Musiker-Persönlichkeit also nicht einmal anstrebe, habe den wahren Zweck des Übens nicht erkannt.⁹⁹ Denn einerseits könne die menschliche Erfahrung außerhalb der Musikwelt enorm viel zur musikalischen Entwicklung beitragen, und andererseits auch die Musik „*mit ihrer Weisheit den Weg bestimmen, auf dem ein Mensch im Leben geht*“¹⁰⁰.

Bernsteins Analyse bleibt hier, bei der einmaligen Teilung in Musiker- und Rest-Person, stehen. Folgt man allerdings Gurdjieffs Theorie der Spaltung, so kann diese Dualität lediglich als Ausgangspunkt, als größte Ebene der Unterteilung angesehen werden, von der aus nun die Rolle der Musiker-Persönlichkeit wie folgt in weitere, kleinere Ichs aufgegliedert werden muss.

2.2.2 Übe-Ichs und Bühnen-Ichs

Nachdem der Wechsel unserer zum Vorschein tretenden Ichs mehr oder minder direkt von den jeweils gegebenen Umständen abhängig ist, ergibt sich als naheliegendste Einteilung der Ich-Gruppen jene in verschiedene Rollen und Konstellationen des Musiker-Alltags: Als am weitesten entfernte Verhältnisse stehen hier die Situation *Üben* (alleiniges Musizieren mit oder ohne konkreter Zielsetzung, jedenfalls aber ohne den momentan durch äußere Umstände bedingten Anspruch auf Perfektion) sowie die Situation *Bühne* (Präsentation des eigenen Musizierens vor einer Allgemeinheit, somit Aussetzen der Ergebnisse eigener musikalischer Arbeit gegenüber der Kritik einer

⁹⁹ Vgl. Bernstein, Seymour: *Mit eigenen Händen*, S. 16ff und S. 184.

¹⁰⁰ ebenda, S. 263.

unbestimmten Menge). Musizieren im Rahmen von Probenarbeit, Ensemblespiel, Einzel- oder Gruppenunterricht und Ähnliches seien hier als Mischformen der Übe- und Bühnensituation definiert.

Die entscheidende Frage im Diskurs, ob Gurdjieffs Spaltungstheorie auf die Welt des Musizierens umlegbar und demnach für die Entwicklung der musikalischen Identität von Relevanz ist oder nicht, lautet nun: Ist die Selbstwahrnehmung zwischen Überaum und Bühne von ausreichend übereinstimmender Natur, um von einem einheitlichen musikalischen Ich-Bewusstsein sprechen zu können, oder wird die Realität treffender dargestellt durch die Annahme einer inselhaften Anordnung verschiedenster kleiner Musiker-Ichs zu einem Mosaik nach Art einer *falschen (Musiker-) Persönlichkeit*? Meiner Ansicht nach ist eindeutig letzteres der Fall und Gurdjieffs These lässt sich ganz hervorragend auf den Aufbau des musikalischen Seelenlebens anwenden – mehr noch: dieses scheint geradezu prädestiniert dafür zu sein, Beweise für die Stichhaltigkeit des Prinzips der Spaltung zu erbringen.

Ein mögliches Beispiel, um sich die Entfernung der Bühnen-Ichs von allen übrigen Ichs vor Augen zu führen, besteht etwa darin, sich den Unterschied im Grad der Schwierigkeit bewusst zu machen, die es einer beliebigen Person im Alltag bereitet, klare Sätze zu formulieren und jenem, den dieselbe Person fühlt, wenn sie im Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit sprechen soll. „*Jeder ist ein Redner, die Leute reden ihr ganzes Leben lang*“¹⁰¹, schreibt Osho, doch sobald man jemanden vor einer Menschenmenge auf ein Podium stelle, hätte derjenige größte Probleme, einen natürlichen Sprachfluss zu finden. Das Ich, welches beispielsweise bei der Kommunikation im Freundeskreis spontan und sprachgewandt auf diverse Reize reagiert, steht dem öffentlich Sprechenden im Moment des Bühnenauftritts nicht zur Verfügung.¹⁰²

Und ganz ähnlich verhält es sich mit der Musik: Jeder auftretende Künstler

101 Osho: *Kreativität*, S. 73.

102 Vgl. ebenda.

weiß, dass sich die Selbstwahrnehmung entscheidend anders anfühlt, wenn es darum geht, ein- und dasselbe Werk im Konzert zu präsentieren, als es, vielleicht nur kurze Zeit zuvor, im isolierten Rahmen des alleinigen Musizierens der Fall war. Der praktizierende Musiker unterscheidet mitunter zwischen Werken, die er schon einmal öffentlich aufgeführt hat, die er also bereits im Zustand eines Bühnen-Ichs ausprobiert hat, und anderen, die er *nur* geübt hat.

Das wohl markanteste Gefälle zwischen Übe-Ich und Bühnen-Ich zeigt sich dabei im Selbstvertrauen: „*In einem Augenblick vertrauen wir, in einem anderen sind wir misstrauisch.*“¹⁰³ Und ein solches Misstrauen in das eigene Selbst beeinträchtigt freilich sowohl die ungehinderte Verfügbarkeit gespeicherter Gedächtnisinhalte als auch jene der intuitiven Musikalität: Ein Übe-Ich hat mitunter das Gefühl, es könne, sprichwörtlich gemeint, Bäume ausreißen; es habe also ein Stück sicher im Griff und könne daher die Musik genießen, wohingegen sich, denselben musikalischen Inhalt betreffend, bei einem Bühnen-Ich vielleicht Zweifel und Unsicherheit breit machen, das Musizieren vom Genuss zur Prüfung wird und der musikalische Vortrag dadurch häufig tatsächlich an Qualität einbüßt. Als *Puffer* kommen hierbei, im Sinne einer unbewussten Rechtfertigung eines Ich-bedingten Leistungsabfalles des Bühnen-Ichs im Vergleich zu einem vorhergehenden Übe-Ich, oftmals gedankliche Formeln wie etwa „*Eigentlich kann ich das*“, oder „*Zu Hause hat es ja funktioniert*“ zum Einsatz.

Der Vollständigkeit halber sei hier auch der umgekehrte, meiner Ansicht nach allerdings seltener auftretende Effekt der *Rampensau* erwähnt, bei dem ein selbstsicheres Bühnen-Ich über die bisherigen Errungenschaften des Übe-Alltags hinauswächst, indem beispielsweise Stimmungen erzeugt werden, die zuvor unerreichbar schienen.

Die theoretische Auffächerung der *falschen Musiker-Persönlichkeit* auf die beiden Pole der Übe-Isolation und Bühnenerfahrung ist aufgrund der eklatanten Differenzen in der jeweiligen Ich-Wahrnehmung meines Erachtens verhältnismäßig leicht nachvollziehbar. Noch etwas feiner nuanciert wird es

103 Ouspensky, P. D., *Der Vierte Weg*, S. 232.

jedoch beim nächsten Schritt, den die konsequente Anwendung der Gurdjieff'schen Persönlichkeits-Analyse mit sich bringt und derzufolge sich nun die Frage ergibt: Übt immer dasselbe Ich, und tritt immer dasselbe Ich auf?

Hier sei wiederum eine Äußerung Seymour Bernsteins erwähnt: Er meint, es gebe in jedem Musiker „*Teile des Ichs*“, welche der Musik dienen würden, und andere, die ihr im Wege stünden.¹⁰⁴ Setzt man diese *Teile des Ichs* mit jenen zuvor als *Übe-* und *Bühnen-Ichs* bezeichneten Bausteinen der falschen Musiker-Persönlichkeit gleich, so lässt sich daraus folgern, dass einige dieser Ichs sowohl der musikalischen Entwicklung als auch dem Auftrittsverhalten zuträglicher sind als andere.

Was unsere Übe-Ichs betrifft, kennen beispielsweise viele Musiker Prinzipien und Übe-Techniken wie etwa „*deliberate practice*“¹⁰⁵ und wüssten, dass solch ein effektives Üben meist der sinnvollste Weg wäre, die Zeit am Instrument zu verbringen. Und dennoch: Wie oft übt der durchschnittliche Musikschaaffende wirklich nach solch gewinnbringenden Prinzipien, und wie oft arbeitet in ihm stattdessen ein passiv agierendes Übe-Ich, das „*nach dem Prinzip Hoffnung*“¹⁰⁶ seine Übezeit absitzt?

Und auch am Podium ist meiner persönlichen Einschätzung nach die Selbstwahrnehmung starken Schwankungen ausgesetzt, es kommt also auch hier zweifelsfrei nicht immer dasselbe Ich zum Vorschein. Ein zu bevorzugendes Bühnen-Ich wäre beispielsweise jenes wohlwollende, mit sich selbst zufriedene, das die folgende, vom Musikpädagogen und -psychologen Gerhard Mantel als in Konzertsituationen erstrebenswert beschriebene Einstellung innehat: „*Ich spiele so gut, wie ich es jetzt überhaupt kann. [...] Mehr brauche ich von mir nicht zu verlangen.*“¹⁰⁷

Ebenfalls erstrebenswert wäre wohl ein Bühnen-Ich, welches dem in der Technik des *Inner Game* als *Selbst 2* bezeichneten Zustand gleichkommt: Dieser ist durch eine von jeglicher störender Gedankenflut befreiten, der Musik intuitiv begegnenden Einstellung geprägt und dadurch in der Lage, seine volle verfügbare Musikalität auszuschöpfen, ohne durch Ich-bezogene Sorgen in der

104 Vgl. Bernstein, Seymour: *Mit eigenen Händen*, S. 202.

105 Vgl. Rink, John: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, S. 86ff.

106 Mantel, Gerhard: *Einfach üben*, S. 15.

107 Mantel, Gerhard: *Mut zum Lampenfieber*, S.178.

Aufmerksamkeit abgelenkt zu werden.¹⁰⁸

2.3 Der unbewusste Musiker als Maschine

2.3.1 Zur Unfähigkeit des bewussten Wechsels der Ichs

Bei sämtlichen im vorhergehenden Kapitel 2.2 dargestellten Ich-Gruppen wird die von Gurdjieff beschriebene Unausweichlichkeit deutlich, mit der der unbewusste Mensch durch Umwelteinflüsse an seine Ichs gefesselt ist und wie wenig er dazu imstande ist, bewusst auf deren Wechsel Einfluss zu nehmen. So ist die Qualität der Übe-Ichs meist ausschließlich durch Faktoren außerhalb des eigenen Innenlebens motiviert – bevorstehende Auftritte, strenge oder weniger strenge Mentoren, Tagesplanung und desgleichen haben hier meist uneingeschränkten Einfluss. Und ebenso steht der Zustand sämtlicher Bühnen-Ichs größtenteils in direktem Zusammenhang mit Äußerem – seien dies positive oder negative Rückmeldungen anderer Menschen, vorangegangene Erfolge oder Misserfolge, räumliche Gegebenheiten oder Ähnliches. Dabei erscheint eine absichtliche Umstellung in alle Richtungen meist unvorstellbar: Selbst wenn ein Musiker in einem Moment der konzertanten Aufführung, in dem er möglicherweise gerade in einem ihn blockierenden Bühnen-Ich gefangen ist, mitunter eindeutig lieber in die Befindlichkeit eines inspirierten Übe-Ichs übertreten würde, steht ihm der Weg dorthin keinesfalls offen. Und ebenso ist er nicht in der Lage, in einer Übe-Situation bewusst ein Bühnen-Ich zu aktivieren, auch wenn er weiß, dass dies nützlich wäre, um herauszufinden, zu wie viel mehr oder weniger dieses im Vergleich zu seinen übenden Ichs fähig ist.

Intuitiv wird auf diese Unzulänglichkeit in der Konzertvorbereitung oft mit der Simulation des Ernstfalles reagiert: Durch das Vortragen eines für zukünftige

108 Vgl. Green, Barry und Gallwey, Timothy W.: *Inner Game Musik*, S. 26ff.

Auftritte geplanten Repertoires vor Kollegen und Bekannten, im Laufe des Studiums selbstverständlich auch vor Professoren, kann immerhin eine Situation geschaffen werden, die Anteile einer Bühnen-Rolle hervorlockt und deren Eigenschaften dadurch vorhersehbarer und der willentlichen Gestaltung etwas zugänglicher macht.

Gerhard Mantel etwa empfiehlt ein gezieltes Einbinden derartiger Vorspielgelegenheiten in die Übungsphase als wirksame Strategie gegen Lampenfieber.¹⁰⁹

2.3.2 Die Notwendigkeit von Automatismen in der Musik

Neben der eben beschriebenen Unfähigkeit zum bewussten Wechsel der eigenen Ichs begründet Gurdjieff seine Bezeichnung des unbewussten Menschen als *Maschine*, wie bereits in den Kapiteln 1.2.2 und 1.2.3 ausgeführt, außerdem durch dessen zu hohen Grad an automatisiert, also unreflektiert ablaufenden Handlungen. Dies darf allerdings im Bereich der Musik nicht fälschlicherweise als ein Streben nach Abwendung von *jeglichen* Automatismen übersetzt werden. Denn dass nicht alle Teilbereiche einer derart komplexen Handlung wie jener des Musizierens einer bewussten Steuerung unterworfen sein können, liegt meines Erachtens auf der Hand. Man stelle sich dazu beispielsweise vor, welche gedankliche Meisterleistung alleine dazu vonnöten wäre, um als Pianist bewusst jede Bewegung zu steuern, die am Klavier dazu aufgebracht werden muss, um eine crescendierende Phrase, bestehend aus lauter gleichmäßigen Notenwerten, zu realisieren: Da die Dynamik des Klavierspiels, technisch gesehen, ausschließlich von der Geschwindigkeit abhängt, mit der die Hämmer auf die Saiten treffen, müsste der Pianist jede Taste willentlich etwas schneller anschlagen als die vorherige; um den gleichmäßigen Rhythmus der Phrase dadurch nicht zu verzerren, müsste er allerdings gleichzeitig bedenken, dass er nun jede Anschlagsbewegung etwas später beginnen müsste, und zwar nicht

109 Vgl. Mantel, Gerhard: *Mut zum Lampenfieber*, S.78ff.

ungefähr, sondern genau indirekt proportional zur Geschwindigkeitserhöhung, ansonsten entstünde schließlich ein ungewolltes *Accelerando*. Trotz der musikalischen Banalität dieser Herausforderung wäre ein solches Unterfangen offensichtlich aussichtslos; dies kann wohl als Beweis gesehen werden, dass innerhalb der musikalischen Praxis der Bereich des Unbewussten einen nicht geringen Anteil zur Steuerung beizutragen hat.

Die Musikwissenschaftlerin Susan Williams betont in ihren Ausführungen zur Thematik des optimalen Übens, wie wichtig es ist, den unbewusst vonstatten gehenden Prozess des motorischen Lernens am Instrument nicht durch bewusste Steuerungsversuche zu stören. Versucht der Übende während des Musizierens, im Speziellen beim Erlernen neuer Muster, mithilfe des Verstandes zu analysieren und zu beeinflussen, wie Klang und Musik erzeugt werden, so verliere sein Spiel an Flüssigkeit, der Lernprozess werde entscheidend behindert. Stattdessen empfiehlt Williams für die Arbeit an sämtlichen komplexen motorischen Abläufen die Form des *impliziten Lernens*, also die Steuerung durch dem Bewusstsein nicht zugängliche Gehirnareale.¹¹⁰

Auch Seymour Bernstein stellt die These auf, dass es in der Übungsphase von Vorteil sein kann, nicht durch übereifrige Kontrollversuche in unbewusste Prozesse eingreifen zu wollen. Er prägt dafür den Terminus der *unbewussten, organischen Konzentration*. Diese sei nicht das erzwungene Lenken der Aufmerksamkeit auf das gegenwärtige Tun, sondern bestehe eher in einer Vertiefung, einer Versunkenheit in den Prozess.¹¹¹

Mit Gurdijeff gesprochen bleibt die Übetätigkeit hier also, zumindest was das zum Musizieren notwendige Erlernen neuer Bewegungsmuster betrifft, weitgehend auf das motorische Zentrum beschränkt, ein Einschalten von Verstandes- und Gefühlsebene ist unerwünscht. Die vollkommene Beschränkung auf das motorische Zentrum ist allerdings auch hier unmöglich, da schon die Übersetzung des Notentextes in entsprechende Bewegung eine

110 Vgl. Williams, Susan: *Optimal Üben*, S. 16ff.

111 Vgl. Bernstein, Seymour: *Mit eigenen Händen*, S. 46f.

gewisse gedankliche Leistung voraussetzt. Was Williams und Bernstein meinen, ist lediglich ein möglichst geringes Maß an gedanklich-willentlicher Steuerungsversuche betreffend konkreter Bewegungen.

Überdies betont Bernstein auch außerhalb des Übe-Alltags, also in Bühnensituationen oder Mischformen, die Notwendigkeit, bestimmte Vorgänge der Musizierpraxis auf unbewusster Ebene, im Bereich der sogenannten *automatischen Steuerung* auszuführen. Der *Autopilot* des Musikers sei allerdings nur dann sinnvoll funktionstüchtig, wenn er im Vorhinein durch bewusste Arbeit aufgebaut wurde.¹¹²

Mit der Frage, wo hier die Grenze zwischen Mechanik und Bewusstheit gezogen werden soll und inwieweit gedankliches und emotionales Zentrum selbst in der Übetätigkeit, wenn auch nicht in konkret beeinflussender Rolle, so trotz alledem in einem gewissen Zusammenhang stehen sollen, inwiefern die Verwendung von Automatismen in der Musik also mit Gurdjieffs Prinzip der Synchronizität aller Zentren vereinbar ist, beschäftigt sich Kapitel 3.4.

112 Vgl. Bernstein, Seymour: *Mit eigenen Händen*, S. 53f.

3 Integration einzelner Elemente der Lehre in die Praxis des Musizierens

3.1 Die musikalische Entwicklung als spiritueller Prozess

3.1.1 Allgemeine Intentionen des Musikers

Ohne an dieser Stelle einen unerschöpflichen Diskurs über die Frage, was Musik sei, eröffnen zu wollen, sei hier exemplarisch die folgende allgemeine Darstellung des Wesens von Musik und der daraus resultierenden Ansprüche an den ausführenden Musiker zitiert: Seymour Bernstein schreibt, Musik sei ein Abbild der universellen Ganzheit und Ordnung einer tieferen Wahrheit, sie verwandle die Vollkommenheit der Schöpfung und deren ehrfurchtgebietende Dimensionen in eine unmittelbare Erfahrung. Doch um diese Erfahrung erleben zu können und uns ihrem Verständnis anzunähern, müssten wir an unserem eigenen Bewusstsein arbeiten: *„Wenn wir so sein wollen wie Musik, [...] müssen wir uns zu ihren Ansprüchen erheben.“*¹¹³ Dies stelle das höchste Ziel unseres Musizierens dar: Mit unserem eigenen Innenleben und unserem Tun der Ordnung der Musik gerecht zu werden, im Sinne eines *„eigenen besseren Ichs“*¹¹⁴ innerhalb unserer Person Einheit und Integration anzustreben, um der Ganzheit der Musik in Erfassung und Ausführung näher zu kommen. Eine oberflächlichere Auffassung und Beschäftigung mit Musik hält Bernstein für unverantwortlich – Verantwortungslosigkeit und Musik schlössen einander jedoch aus.¹¹⁵

Noch erweitert wird diese These vom Musikphilosophen Jochen Kirchhoff, welcher jegliche musikalische Erfahrung, die nicht an der Oberfläche bleibt, im Konkreten das vertiefte, bewusste *Hören* von Musik, als ein Stück

113 Bernstein, Seymour: *Mit eigenen Händen*, S. 262.

114 Ebenda, S.24.

115 Vgl. ebenda, S. 20f. und S. 242.

Selbsterfahrung und den Grad an Bewusstseinsanstrengung, der zur tiefgehenden Wahrnehmung von Musik notwendig ist, als immens bezeichnet.¹¹⁶ Die verfeinerte, vollkommen konzentrierte Beschäftigung mit Musik, die eine ebensolche Selbstwahrnehmung voraussetze, habe die Kraft, uns zu einer ganzheitlichen, integralen Bewusstseinsform zu führen und unseren Geist somit erst „auf das eigentlich gemeinte menschliche Niveau zu heben“.¹¹⁷

Ein Künstler, welcher seiner Beschäftigung mit Musik auf allen Ebenen und somit seinem gesamten musikalischen Werdegang derartige Ambitionen zugrunde legt, kann wohl mit ebenso großer Berechtigung wie die Anhänger des Vierten Weges als Mensch „Auf der Suche nach dem Wunderbaren“¹¹⁸ bezeichnet, sein Entwicklungsprozess einem *spirituellen* Weg gleichgesetzt werden.

3.1.2 Der Musik Lehrende als spiritueller Mentor

Die äußerlich am leichtesten erkennbare Parallele eines Studiums im Bereich der Musik mit jenem einer beliebigen spirituellen Richtung liegt meiner Ansicht nach auf der Hand: Ähnlich einer spirituellen Studiengruppe, wie beispielsweise jener noch heute von Enkelschülern Gurdjieffs geleiteten Zusammenschließungen an diversen Instituten des Vierten Weges, finden sich Musikstudenten gewöhnlich zu Klassen zusammen, in deren Zentrum, gleich einem spirituellen Mentor, ein Hauptfachlehrer steht. Und ganz so wie in der spirituellen Lehrer-Schüler-Beziehung kommt auch hier dem Lehrenden, gesetzt den Fall, dass dieser seine Rolle ernst nimmt, eine weitaus höhere Aufgabe zu als jene der ausschließlichen Vermittlung des musikalischen Handwerks.

116 Vgl. Kirchhoff, Jochen: *Klang und Verwandlung*, S. 26.

117 Kirchhoff, Jochen: *Klang und Verwandlung*, S.16.

118 Titel eines Werkes Ouspenskys über die Lehre Gurdjieff, vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 663.

Jeffrey Wagner, ein Schüler György Sebőks, beschreibt beispielsweise, dass er im Laufe seines Studiums auf mehreren Ebenen von ihm gelernt habe: So habe er mit dessen Hilfe nicht nur seine pianistischen Fähigkeiten und sein generell-musikalisches Verständnis verbessert, sondern sei in seinem gesamten menschlichen Wesen gewachsen. Auf ähnliche Weise habe Sebők durch seinen Unterricht auch unzähligen anderen Musikern dazu verholfen, ein tieferes Verständnis für sich selbst und das Leben überhaupt zu entwickeln.¹¹⁹

Mit der Frage, inwieweit solche Unterrichtserfolge als alleiniges Resultat einer pädagogischen Arbeit im Sinne einer klassischen Schüler-Lehrer-Aufteilung – der Lehrer als aktiv Gebender, der Schüler als passiv Rezipierender – zu sehen ist, oder bis zu welchem Grade eine solche Seinsentwicklung auch die Eigeninitiative und Aktivität des Lernenden voraussetzt, beschäftigt sich das folgende Kapitel.

3.1.3 Die Eigenverantwortung des Schülers

„Wissen Sie, was der Unterschied zwischen einem Backofen und einer Mikrowelle ist?“ fragt Sebők die Schülerin eines Meisterkurses und gibt gleich darauf selbst die Antwort: „Der Backofen heizt von außen und die Mikrowelle von innen.“¹²⁰ Was dies betrifft, solle sich der Musizierende stets ein Beispiel an einer Mikrowelle nehmen, er solle die Musik demnach aus seinen inneren Intentionen entstehen lassen und nicht aufgrund von äußeren Kriterien und Ratschlägen. Eine wahrhaft gute, berührende musikalische Darbietung gehe seiner Meinung nach immer mit dem auf Seiten des Zuhörers entstehenden Gefühl einher, dass der Ausführende eine Art Geheimnis wisse, dass er ein gewisses Etwas in sich trage, über das zu sprechen nicht möglich sei, welches

119 Wagner, Jeffrey: *A Tribute*, S. 29.

120 Sebők, György: <https://www.youtube.com/watch?v=-UpzpCgkOoY>, 09:00 – 09:30, original: „[Do] You know what is the difference between an oven and a microwave? [...] The oven heats from the outside and the microwave from the inside.“

aber durch den Akt des Musizierens zum Ausdruck komme. Und genau dieses Geheimnisvolle sei jenes Element, welches nicht in direkter Weise unterrichtet werden könne: „*You can teach knowledge, but you cannot teach secrets.*“¹²¹ In diesem Sinne betrachtet Sebők seine pädagogische Aufgabe nach eigener Angabe viel eher als das Suchen und Finden von Hilfestellungen, die es dem Lernenden ermöglichen, in ihm Dinge zum Vorschein zu bringen, welche latent schon in ihm existieren, wobei er seine Rolle mit jener eines Gärtners vergleicht: Er *erzeuge* keine Pflanzen, sondern helfe diesen lediglich bei ihrer Entwicklung.¹²²

Auch der Pianist und Pädagoge Daniel Barenboim zeigt in seiner Unterrichtsphilosophie ähnliche Ansätze, wenn er behauptet, dass von allen an der Musik beteiligten Bereichen nur einige intellektuell erfassbare Komponenten im tatsächlichen Sinn *unterrichtet* werden können: Man könne beispielsweise anhand von Harmonien oder Rhythmen erklären, warum an einer bestimmten Stelle eines musikalischen Werkes ein *crescendo* stattzufinden habe und mitunter sei es auch notwendig, sich auf dieser Ebene darüber klar zu sein. Alles, was darüber hinausgehe, wie in diesem Fall der *Wille* zum *crescendo*, die brennende Leidenschaft für den musikalischen Ausdruck, welche eine absolute Notwendigkeit für wahrhaftes Musizieren darstelle, sei jedoch etwas, das aus dem Innersten des Interpreten selbst kommen müsse und demnach nicht im engeren Sinne unterrichtet werden könne: Die Beziehung seines Selbstes zu Musik könne niemand auf direktem Weg jemand anderem beibringen¹²³ – „*and this is why you cannot teach what you would call the miracle of the music*“.¹²⁴

Eine solche Betrachtungsweise künstlerischer Unterweisung und ihrer Grenzen setzt im Schüler ein beträchtliches Maß an Eigenverantwortung voraus – eine Anforderung, welcher meiner persönlichen Erfahrung nach in weiten Kreisen

121 Sebők, György: <https://www.youtube.com/watch?v=-UpzpCgkOoY>, 10:30 – 11:00, deutsch: „*Wissen kann man unterrichten, aber Geheimnisse nicht.*“

122 Vgl. Zuber, Jean-Jacques: *Von Szeged nach Ernen – via Bloomington*, S. 12.

123 Vgl. Barenboim, Daniel: <https://www.youtube.com/watch?v=bCwthMqPGYo>, 03:30 – 05:30.

124 Ebenda, 04:45 – 05:15, deutsch: „*Das ist der Grund, warum man das, was man als Wunder der Musik bezeichnen würde, nicht unterrichten kann.*“

musikalischer Unterrichtspraxis viel zu geringe Bedeutung beigemessen wird. Oftmals werden Lernende in eine sehr passive Rolle gedrängt und selbige – was vielleicht noch fataler ist – lassen dies unreflektiert mit sich geschehen. „*Der falsche Lehrer macht seinen Schüler von sich abhängig*“¹²⁵, schreibt Bennett in Zusammenhang mit den Methoden spiritueller Unterweisung, und eine der Inschriften an Gurdjieffs *Institut für die harmonische Entwicklung des Menschen* lautet: „*Wir können nur Arbeitsbedingungen schaffen, wir können dir deine Arbeit nicht abnehmen*“¹²⁶ – eine Aussage, welche Bennett noch durch die allgemeine Aufforderung an sämtliche Mitglieder spiritueller Schülerschaften erweitert, diese dürften niemals vergessen, dass sie ihre Wege in jeder Hinsicht eigenständig zu beschreiten hätten, dass niemand ihnen ihre jeweilig individuelle Art des Kampfes abnehmen könne.¹²⁷

In diesem Sinne liegt meines Erachtens der allgemeinste, allen weiteren Teilbereichen übergeordnete Aspekt, in welchem die musikalische Lehre von der spirituellen Lehre, im konkreten Falle jener des Vierten Weges, lernen kann, in der bewussten Abwendung von der Wahrnehmung des Schülers als *passiv* dem Lehrer folgender Anhänger, hin zu einer Definition und immer wiederkehrenden Bestärkung des Studierenden in seiner Rolle als *aktiv* Suchender, ein vom Lehrer unterstütztes, aber letztendlich eigenverantwortlich handelndes Individuum.

3.2 Der Musiker als Beobachter seiner eigenen Ichs

3.2.1 Selbstanalyse nach Gurdjieff

Die Praxis der Selbstanalyse bildet das Zentrum des Vierten Weges und es ist demnach kaum verwunderlich, dass Gurdjieff zu deren Ausführung eine

125 Bennett, John D.: *Eine spirituelle Psychologie*, S. 46.

126 Bennett, John D.: *Transformation*, S. 103.

127 Vgl. ebenda.

Vielzahl von Methoden entwickelt hat. Neben diversen Gruppenritualen und körperlichen Übungen besteht der grundlegendste Schritt allerdings schlichtweg in der puren, das eigene Empfinden, Handeln und Denken wahrnehmenden Selbstreflexion, dem sogenannten *Selbst-Erinnern*.¹²⁸ Die nun folgenden Kapitel sind auf letzteres und damit einhergehende allgemeine Überlegungen fokussiert.

Laut Gurdjieff liegt die erste Lektion, die der mechanisierte Mensch auf dem Weg zur Erlangung höheren Bewusstseins zu lernen hat, darin, überhaupt die *Notwendigkeit* zu erkennen, sein Innenleben kennenzulernen. Wer diesen Bedarf in aller Dringlichkeit wahrnehme, befinde sich bereits in einer besseren Lage.¹²⁹

Ein nächster Schritt besteht anschließend im Versuch, durch kontinuierliche Übung die Fähigkeit der Selbstanalyse zu schärfen: „*Ein Mensch muss beginnen, sich so zu beobachten, als ob er sich überhaupt nicht kenne, als ob er sich noch niemals beobachtet hätte.*“¹³⁰

Die wirkliche Transformation des Menschen beginne sodann in jenem Moment, da er nicht nur theoretisch, sondern auf persönlich erlebbarer Ebene nachvollziehen kann, dass sein bisheriges, imaginäres Bild von sich selbst und der tatsächliche Zustand seines Innenlebens nichts miteinander zu tun haben. Die größte Schwierigkeit am Beginn des selbstanalytischen Arbeitsweges mit dem Ziel, eine höhere Bewusstseinsebene zu erreichen, ist demnach der Irrglaube, sich auf letzterer bereits zu befinden.¹³¹ John Bennett formuliert in diesem Zusammenhang gar folgenden Ratschlag: „*Die Illusion, Sie wüssten schon, wer Sie sind, müssen Sie meiden wie die Pest, weil es nicht so ist.*“¹³²

Ist das Hindernis in Form von einer Aufgabe besagter Illusion erst überwunden, so besteht die Chance, innerhalb der *falschen Persönlichkeit* eine Gruppe von Ichs zu etablieren, die sich für die Bewusstseinsarbeit interessieren und dem Rest aller vorhandenen Ichs, also dem Persönlichkeits-Konglomerat, welches

128 Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 92ff.

129 Vgl. ebenda, S. 308f.

130 Georges I. Gurdjieff, zitiert nach: Martin, Bruno: *Gurdjieff Praxisbuch*, S. 78.

131 Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 496. und S. 55.

132 Bennett, John D.: *Transformation*, S. 86.

der unbewusste Mensch für sich selbst hält, in kritisch-beobachtender Weise gegenüberzutreten.¹³³ Hierbei soll versucht werden, statt über allgemein menschliche Charakteristika nachzudenken, die tatsächlichen, persönlichen Haupteigenschaften diverser eigener Ichs herauszufinden und so die jedem einzelnen Ich „*eigene, ihm eigentümliche Form des Mangels an Freiheit [zu] erkennen*“.¹³⁴

Dem ungeübten Selbstanalytiker wird anfangs eine lückenlose Selbstbeobachtung kaum gelingen. Gurdjieff empfiehlt hier eine Vorgehensweise in der Art von geistigen Schnappschüssen seines Selbstes, also eine punktuelle Bestandsaufnahme der Selbstwahrnehmung in verschiedenen Situationen, und die anschließende Auseinandersetzung damit – ehrliche Selbstreflexion sei am leichtesten vollziehbar, *nachdem* man etwas gesagt oder getan habe, da man im Moment des Geschehens schließlich im Charakter des jeweiligen aktiven Ichs lebe, mit ihm identifiziert sei.¹³⁵

Das Endziel sämtlicher Selbstanalyse und -reflexion liegt fraglos in der bewussten Beeinflussung alles Beobachteten bis hin zur Erlangung eines permanenten Ichs. Dies schon in einem frühen Stadium der Bewusstseinsarbeit anzuvisieren, macht allerdings aufgrund der weiten Entfernung dieser Bewusstseinsstufe noch keinen Sinn. Als realistischeres Ziel ist anfangs anzustreben, zwar von der Annahme auszugehen, vorerst weiterhin viele Ichs zu besitzen, jedoch in zunehmendem Maße dazu fähig zu werden, einige von ihnen zu beherrschen und in Augenblicken, da sich die *falsche Persönlichkeit* äußert, immer öfter Wege zu finden, sie aufzuhalten und bewusst zu beeinflussen.¹³⁶

133 Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 248.

134 Ebenda, S. 65.

135 Vgl. ebenda, S. 165.

136 Vgl. ebenda, S. 465f.

3.2.2 Mögliche Herangehensweisen in der musikalischen Praxis

Dass die Praxis der Selbstreflexion bis zu einem gewissen Grad im Alltag des Musikers integriert ist, ist meiner Meinung nach unbestritten. Seymour Bernstein beispielsweise behauptet, die ständige differenzierte Wahrnehmung seines Selbstes während des Musizierens, bestehend aus Beobachtung und Analyse, sei wesentlich für die persönliche Entwicklung eines jeden Künstlers – es gelte schließlich, herauszufinden, welche Teile des Ichs der Musik dienen würden und welche nicht. Dabei dürfe nichts der Aufmerksamkeit des sich selbst Beobachtenden entgehen – sei dies der Fall, dann könne dieses Selbststudium die reinste Form der Erkenntnis darstellen.¹³⁷

Auch Gerhard Mantel propagiert die Erweiterung der Diagnosefähigkeit im Sinne von „*Erkenne dich selbst*“¹³⁸; Susan Williams bezeichnet die Fähigkeit zur Selbsteinschätzung und -reflexion gar als essentielle Voraussetzung zur künstlerischen und persönlichen Entwicklung des Musikers.¹³⁹

Wie aber können nun die für die Lehre Gurdjieffs spezifischen Aspekte der Selbstanalyse in die allgemeine musikalische Selbstbeobachtung eingebunden werden? Eine mögliche Herangehensweise bietet der Versuch, ein erlebtes Bühnen-Ich mit einem früher beobachteten Übe-Ich in Vergleich zu setzen, idealerweise in einer unmittelbar auf die Erfahrung folgenden Reflexion, also beispielsweise nach einem Konzert. Man nehme sich hierbei die Zeit und Ruhe, eine Reihe konkreter, die Wahrnehmung des eigenen Selbstes, dessen Eigenschaften und deren Auswirkung auf die künstlerische Leistung betreffende Fragen möglichst ehrlich zu beantworten. Ein derartiger Fragenkatalog könnte etwa folgendermaßen lauten:

- Was waren die Haupteigenschaften und -empfindungen des Ichs während der Situation am Podium – war es kühn oder unsicher, vertrauensvoll oder ängstlich, waren eher Streben nach Anerkennung oder Gleichmut

137 Vgl. Bernstein, Seymour: *Mit eigenen Händen*, S. 202f.

138 Mantel, Gerhard: *Einfach Üben*, S. 12.

139 Vgl. Williams, Susan: *Optimal Üben*, S. 42.

vorherrschend, war es voller Tatendrang oder faul und unwillig?

- Welche dieser Eigenschaften stehen in direktem Gegensatz zu den vordergründigen Charakterzügen eines durchschnittlichen Übe-Ichs?
- Welche der eben genannten Empfindungspole hätte ein bewusstes, permanentes Ich – so dieses existieren würde – für die konkrete Situation gewählt? (Nicht zu vergessen sei hierbei übrigens die Erkenntnis, wie weit die Fähigkeit zu einer derartig bewussten Entscheidung auf der gegenwärtigen Bewusstseinsstufe entfernt scheint.)
- Welche äußeren Umstände waren ausschlaggebend dafür, gerade dieses Ich mit gerade diesen Eigenschaften zum Vorschein zu bringen? War beispielsweise im Publikum jemand anwesend, dessen professionelles Urteil gefürchtet wurde, sodass sich etwaige Unsicherheiten dadurch scheinbar logisch begründen ließen?
- Stellen die im vorigen Punkt herausgefundenen Gegebenheiten tatsächlich einen zwingenden Grund für die aufgetreten Empfindungen dar, waren letztere also eine angemessene, erfolgreiche Anpassungsmethode, oder wäre ein bewusst beherrschtes Ich der Situation anders begegnet?
- Welche Konsequenzen hatten die Wesensmerkmale des aktiven Ichs innerhalb der Musik? Inwiefern haben sich diese, wiederum in Vergleich zu einem vorhergehenden Übe-Ich, auf technisch-motorische Ausführung, Gedächtnisleistung, musikalische Gestaltungskraft und Ähnliches ausgewirkt?
- Waren im Falle eines Versagens in einem oder mehreren dieser Bereiche *Puffer* im Einsatz – wurde also ein etwaiges Misslingen, ob nun vor sich selbst oder vor anderen, beispielsweise als Zufall, als belanglose Ausnahme gerechtfertigt?

Selbstverständlich bildet die derartige Reflexion einer *Bühnensituation* nicht die einzige Möglichkeit zur musikalisch-Gurdjieff'schen Selbstanalyse – Bei entsprechender Umformulierung der Fragen kann letztere auch auf den Übealltag, diverse Probenszenarien sowie auf sämtliche andere für den Musizierprozess relevante Umfelder ausgeweitet werden.

Wird einer der oben angeführten Punkte oder eine ähnliche, individuelle Fragestellung als besonders wichtig für die weitere musikalische Entwicklung

erachtet, empfiehlt es sich außerdem, eine von Bennett beschriebene Arbeitsweise anzuwenden, welche dieser angeblich direkt aus der Praxis Gurdjieffs übernommen hat: Man schreibe die betreffende Frage auf ein Blatt Papier, trage sie eine Woche lang stets bei sich und lese sie immer wieder, mit der festen Entschlossenheit, sein eigenes dahingehendes Verhalten möglichst lückenlos zu ergründen.¹⁴⁰

Eine solcherart differenzierte Selbstanalyse und die damit verbundene Schärfung der eigenen Wahrnehmung und Achtsamkeit mag anfangs ein beträchtliches Maß an Überwindung und Anstrengung erfordern. Ouspensky führt dies auf mangelnde Gewohnheit zurück: Wir seien zu sehr darauf konditioniert, Vorgänge in uns immerfort unreflektiert geschehen zu lassen – *„Wenn wir die Aufmerksamkeit [...] beherrschen wollen, finden wir das schwierig, genau so wie körperliche Arbeit schwer ist, wenn wir sie nicht gewohnt sind.“*¹⁴¹

Der Schlüssel zur erfolgreichen Realisation dieses Bereiches der Bewusstseinsarbeit liegt also, wie auch in allen übrigen, in beständiger Übung.

3.3 Erste Schritte auf dem Weg zu objektivem Bewusstsein

3.3.1 Von der Analyse zur Einflussnahme

In der Arbeit am Bewusstsein ist der Übergang von der Analyse zur Einflussnahme, also die Entwicklung von der reinen Selbstbeobachtung hin zum tatsächlichen inneren Wandel, fließend. Denn einerseits ist die, im vorhergehenden Kapitel 3.2 beschriebene Selbstanalyse keineswegs als rein passive Tätigkeit zu bewerten – die Bemühung, sein eigenes Innenleben im Sinne der Gurdjieffschen Ideen kennen und verstehen zu lernen, hat

140 Bennett, John D.: *Transformation*, S. 144f.

141 Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 109.

entscheidenden Anteil am Kampf um höheres Bewusstsein und ist somit nicht mehr als rein mechanische, also unbewusste Handlung aufzufassen, sondern als Akt beginnender Bewusstheit. Und andererseits verändert sich so manche Inkohärenz im eigenen Sein und Tun schon alleine durch deren bewusste Wahrnehmung.¹⁴²

Osho vergleicht in diesem Zusammenhang Bewusstsein mit Licht sowie jegliche Illusionen samt der daraus resultierenden falschen Verhaltensweisen mit Dunkelheit und konstatiert: „*Wenn man Licht in einen Raum bringt, muss man die Dunkelheit nicht mehr daraus entfernen. Die Anwesenheit von Licht ist genug, denn Dunkelheit ist nur die Abwesenheit von Licht.*“¹⁴³

Einer der Fälle, in denen bewusste, zielgerichtete Aufmerksamkeit eine positive Entwicklung in Form von Aufgabe persönlicher Illusionen bewirken kann, ist das Phänomen der *Identifikation*. Eine wiederholt praktizierte Selbstanalyse, welche verschiedene Ichs in Vergleich setzt, mag mit der Zeit zu einem intuitiven Verständnis der eigenen Spaltung, somit zu einer weniger zwingenden Wahrnehmung des jeweils aktiven Ichs als alleinige Realität und dadurch zu einem geringeren Maß an Identifikation führen. Ein Indiz dafür, dass sich ein Mensch in zunehmender Weise des Prinzips des *Sich-selbst-Identifizierens* gewahr wird, dass er die Technik des *Selbst-Erinnerns* also nicht nur in der Theorie, sondern seine unmittelbar persönliche Lebenserfahrung betreffend nachvollziehen kann, ist es, wenn er im Laufe der Arbeit mehr und mehr, im Idealfall gar zu jedem gegebenen Zeitpunkt des Lebens in der Lage ist, sich selbst und seine Einstellungen betreffend zu verstehen: „*Manchmal betrachte ich es auf diese und manchmal auf jene Art.*“¹⁴⁴

142 Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 252. und S. 101.

143 Osho: *BewusstSein*, S. 213.

144 Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 237.

3.3.2 Innere Freiheit als Gegenkonzept zur Identifikation

In der Intention, sich weniger in den momentanen Zuständen seiner Ichs zu verlieren, also in der zunehmenden Abwendung vom Prinzip der Identifikation, wird eine große Parallele zu den Ideen moderner, auf der Schulung von Achtsamkeit basierender Bewusstseinslehren deutlich: Der Historiker und Philosoph Daniele Ganser behauptet beispielsweise in einem Interview zum Thema Bewusstsein: *„Wenn man [...] die Gedanken und Gefühle als hundertprozentig dominant wahrnimmt, dann ist man der Gedanke und man ist das Gefühl.“*¹⁴⁵ Er empfiehlt dagegen, im Sinne eines Achtsamkeitstrainings jegliche Regungen in sich selbst bewusst zu beobachten und dadurch einen Zwischenraum zwischen Empfundem und Gedachtem einerseits, und dem Bewusstsein andererseits zu schaffen.¹⁴⁶

In dieser Abkoppelung des eigenen Ich-Bewusstseins von der Momentaufnahme aktueller Befindlichkeiten und in der Erkenntnis der Tatsache, dass der Mensch nicht seine Gedanken und Gefühle *ist*, liegt bereits der erste Ansatz innerer Freiheit, die wiederholte Übung dieser Vorstellung begünstigt den Übergang des Ich-Bewusstseins in eine höhere, die jeweiligen Gedanken und Gefühle *beobachtende* Ebene. Ein weiterer Schritt wäre es nun, in zunehmendem Maße dazu fähig zu werden, sich in einer Situation starker Gefühlsäußerungen bewusst gegenteilige Regungen in Erinnerung rufen zu können: *„Wenn wir uns inmitten der Freude an Schmerz und inmitten des Schmerzes an Freude erinnern könnten, dann hätten wir innere Freiheit schon halbwegs erreicht.“*¹⁴⁷

Ein solches Gewahrsein beschreibt Daniel Barenboim als etwas, das der Mensch von der Musik lernen könne: Denn diese sei niemals *nur* traurig oder *nur* fröhlich. Sie lache und weine stets zur selben Zeit und beinhalte auf diese Weise immerzu das gesamte Spektrum an emotionalen Potentialitäten. Als Beispiel führt er den Genuss und die emotionale Erfüllung an, welchen

145 Ganser, Daniele: <https://www.youtube.com/watch?v=C4wAOweRQM4>, 29:45 – 30:15.

146 Vgl. ebenda, 31:45 – 32:15.

147 Bennett, John D.: *Transformation*, S. 89.

Orchestermusiker mitunter bei der Aufführung tragischer, Leid beschreibender Kompositionen wie etwa jener eines Trauermarsches verspüren. Seiner Ansicht nach gebe es neben der Musik kein anderes Phänomen auf der Welt, welches den Menschen auf vergleichbare Art die Universalität der Emotionen lehren könne.¹⁴⁸

3.3.2 Identifikation auf der Bühne

Bei der Arbeit gegen die Identifikation soll laut Gurdjieff zuallererst in Lebensbereichen angesetzt werden, in denen die Widerstände am größten erscheinen und sich der Gedanke der Loslösung am weitesten entfernt anfühlt.¹⁴⁹

Was sich also für den Musiker wiederum am offensichtlichsten anbietet, ist die Situation Bühne: Denn hier ist er wohl aus Gewohnheit im stärksten Maße identifiziert, fühlt sich am unentrinnbarsten im jeweiligen Ich verhaftet und ist somit am weitesten von der Fähigkeit entfernt, sein Bewusstsein auf die Ebene eines sich selbst beobachtenden Ichs anzuheben. Dementsprechend könnte ein Ziel darin bestehen, in der Auftrittssituation die Fähigkeit zur *doppelten Aufmerksamkeit* zu erlangen, also zu lernen, am Podium neben dem eigenen musikalischen Handeln auch dem Zustand seines Ichs aufmerksam beobachtend gegenüberzustehen.

Die Pianistin Wanda Landowska etwa schreibt über gelungene Konzerterfahrungen: „Dass ich mir jederzeit völlig bewusst bin, erscheint mir als das Wertvollste [...] in meiner Arbeit. Selbst in den stürmischsten Augenblicken, wenn eine musikalische Phrase vor Leidenschaft überquillt, will ich meiner selbst bewusst bleiben.“¹⁵⁰

148 Vgl. Barenboim, Daniel: <https://www.youtube.com/watch?v=LCKZDSIHV80>, 01:30 – 03:30.

149 Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 499.

150 Wanda Landowska, zitiert nach: Bernstein, Seymour: *Mit eigenen Händen*, S. 65.

Eine solche Herangehensweise – Seymour Bernstein beschreibt sie als das Anstreben „*ein[es] Gleichgewicht[es] zwischen emotionalem Engagement und kritischer Distanz*“¹⁵¹ – mag auf den ersten Blick etwas halbherzig wirken. Für gewöhnlich würde man von einem Musiker eher erwarten, dass er sich der Musik voll und ganz hingeben, sich in ihr verlieren soll. Dem ist meines Erachtens in gewisser Weise zuzustimmen: Das Prinzip der *doppelten Aufmerksamkeit* hält als Gegenmodell im Vergleich zu einem völlig selbstvergessenen, gefühlt *Ich-losen* Zustand wohl nicht ganz stand. Wer also jederzeit und verlässlich dazu imstande ist, auf der Bühne eine derartige Verfassung zu erlangen und diese wohlgemerkt auch über die gesamte Dauer des Auftritts konstant beizubehalten, der braucht den Umweg über die oben beschriebene Arbeit am Bewusstsein offenbar nicht zu gehen. Wer allerdings noch nicht, oder zumindest nicht allzeit in solch himmlisch musikalischen Sphären schwebt, was meiner Einschätzung nach auf die Mehrheit der auftretenden Künstler zutrifft, dem kann dieser Ansatz möglicherweise eine wirksame Stütze im persönlichen Lern- und Entwicklungsprozess sein.

An dieser Stelle sei außerdem ein mögliches begriffliches Missverständnis aus dem Weg geräumt: Der Gurdjieff'sche Kampf gegen die Identifikation bedeutet im Falle des auftretenden Musikers natürlich keinesfalls dessen Kampf gegen die Identifikation mit der *Musik*, sondern lediglich jenen gegen die Dominanz seiner *Bühnen-Ichs* und deren der Musik unzuträglichen Eigenschaften.

Auch György Sebök sieht es als Voraussetzung für eine gelungene musikalische Darbietung an, dass der auftretende Künstler individuell empfundene Unfreiheiten, beispielsweise bedingt durch seine Rolle als Student, im musikalischen Vortrag *transzendieren* müsse, sodass seine Musik stärker werden könne als sein Umfeld.¹⁵²

Dass die Bewusstseinsarbeit vorrangig in den herausforderndsten Lebenslagen ansetzen soll, bedeutet freilich nicht, dass tatsächlich erst im Augenblick der

151 Bernstein, Seymour: *Mit eigenen Händen*, S. 74.

152 Vgl. Sebök, György: <https://www.youtube.com/watch?v=-UpzpCgkOoY&t=642s>, 19:00 – 20:30.

schwierigen Situation, im Falle des Musikers also bei Betreten der Bühne, damit begonnen werden kann. Es wäre ein recht aussichtsloses Unterfangen, meint Gurdjieff, neue Einstellungen im Moment gefühlsmäßiger Explosionen aufbauen zu wollen – schwimmen lerne man schließlich auch nicht im Sturm.¹⁵³ Stattdessen gilt es, den Boden im Voraus zu bereiten, indem, die anvisierte Situation im Hinterkopf, im Vorhinein eine beständig richtige Denkweise etabliert wird – Der anschließende Ernstfall stellt sodann den Prüfstein für die vorangegangene Bewusstseinsarbeit dar. Im Grunde entspricht dies dem Versuch, bestimmte Einstellungen zu konstruieren, zu welchen man durch höhere Bewusstseinszustände intuitiv gelangen würde. Dadurch kann, sozusagen über den Umweg der gedanklichen Anstrengung, an der Entwicklung des Bewusstseins gearbeitet werden. Für den Erfolg dieser Vorgehensweise spricht der Umstand, dass Gedankenkonstrukte im Allgemeinen von längerem Bestand sind als Äußerungen der Gefühlsebene – eine konstant richtige geistige Haltung kann also Bewegungen der Gefühlsebene überdauern und so zu deren Veränderung beitragen.¹⁵⁴

Als Beispiel für solch eine zu verinnerlichende Überzeugung führt Gurdjieff eine Behauptung an, die gerade für den praktizierenden Musiker in seinem ständigen Drang, gefallen zu wollen, von großer Bedeutung sein mag: „*Andere Menschen haben nicht so viel Gewalt über Sie, wie Sie denken.*“¹⁵⁵ Der unbewusste Mensch solle demnach zum Beispiel lernen, die direkte und unreflektierte Umwandlung negativer Äußerungen und Aktionen seiner Mitmenschen der eigenen Person gegenüber in eigene negative Gefühle beharrlich für vermeidlich, die Mitmenschen daher *nicht* für allmächtig zu halten.¹⁵⁶

153 Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 195f.

154 Vgl. ebenda, S. 174f. und S. 117.

155 Ebenda, S. 539.

156 Vgl. ebenda, S. 539.

3.4 Musizieren zwischen *Tun* und *Geschehen*

3.4.1 Mögliche Probleme im Zusammenspiel der drei Zentren

Zwei Gefahren, vor denen Gurdjieff im Zusammenhang mit seiner Theorie der drei Zentren warnt und die er als vorherrschende Grundprinzipien des mechanischen, unbewussten Menschen bezeichnet, werden in der Welt der Musik besonders deutlich: Diese sind, wie bereits in Kapitel 1.2.3 beschrieben, einerseits die unbeabsichtigte Übernahme gewisser Aufgabenfelder durch Zentren, die für die jeweiligen Anforderungen unangemessen sind, sowie andererseits die Beeinträchtigung eines Zentrums durch unzulängliche Arbeit eines anderen.

Ein Beispiel für die im Musizierprozess unvorteilhafte Arbeitsaufteilung innerhalb der Zentren ist ein unbewusstes Resultieren musikalischer Gestaltungsirrtümer durch zu langes rein motorisches Üben. Ist eine technisch herausfordernde Passage beispielsweise bei höherer Dynamik leichter zu bewältigen, so wird sich ein auf sich allein gestelltes motorisches Zentrum, ungeachtet der musikalischen Intentionen der jeweiligen Komposition, mit hoher Wahrscheinlichkeit für eine lautere Wiedergabe entscheiden, solange es nicht von anderen Zentren beeinflusst wird. Ähnlich wie bei der Analyse des gespaltenen Ichs, ist auch hier der Übergang von der bewussten Wahrnehmung eines solchen Fehlverhaltens und der aktiven Einflussnahme fließend. Denn schon das aufmerksame Beobachten des motorischen Zentrums erhöht die bewusste Entscheidungsfähigkeit des Musikers: Wird diesem etwa bewusst, dass aus motorischen Gründen die Gefahr zu einer unreflektierten interpretatorischen Fehlentscheidung – im obigen Beispiel also die Wahl einer zu hohen Lautstärke – besteht, so impliziert diese Erkenntnis quasi schon den nächsten Schritt, nämlich jenen des bewussten Gegenlenkens, also die Übernahme der Entscheidung durch ein anderes Zentrum.

Im Zuge eines Meisterkurses thematisiert auch György Sebők die Wichtigkeit einer differenzierten Wahrnehmung körperlicher Automatismen, und zwar im

Zusammenhang mit einer noch subtileren, den musikalischen Vortrag nicht einmal direkt beeinflussenden Ausprägung des motorischen Zentrums: Nachdem er wahrgenommen hat, dass eine Studentin an einer gewissen Stelle eines Stückes ihren Kopf jedes Mal nach links kippen lässt, fordert er sie auf, einmal während dieser Passage die gegenteilige Bewegung auszuprobieren, den Kopf also nach rechts zu neigen. Nachdem die Studentin diese Aufgabe nach anfänglicher Schwierigkeit erfolgreich bewerkstelligt hat, fügt er erklärend hinzu: „*You can put your head anywhere you want to, if you have a choice.*“¹⁵⁷ Er empfiehlt somit, auch scheinbar unwesentliche Bewegungen nicht allein der automatisch-motorischen Steuerung zu überlassen, sondern diese zumindest durch den Filter des Bewusstseins zu hinterfragen.¹⁵⁸

Ein umgekehrter Weg, wie das ungewollte Hervortun des Verstandeszentrums, zeigt sich möglicherweise am auffallendsten in Auftrittssituationen, welche den auswendigen Vortrag eines Musikstückes beinhalten: Viele Musiker kennen hier aus Erfahrung das plötzliche Auftauchen von auf Verstandesebene nicht schnell genug zu beantwortenden rationalen Fragen im Stil von „Was ist der nächste Basston?“. Dies geschieht mitunter an Stellen, welche im Übealltag nie Probleme verursacht haben, und die im Grunde innerhalb der automatischen Steuerung verlässlich gespeichert wären. Seymour Bernstein beschreibt das Entstehen von Gedächtnislücken durch eine derartige gedankliche Vorwegnahme als Produkt einer der Situation nicht angemessenen Art von Konzentration¹⁵⁹ – in Gurdjieffs Lehre übersetzt wäre dies mit einer der Situation unangemessenen Arbeitsaufteilung innerhalb der Zentren gleichzusetzen.

Auch die Auswirkung der suboptimalen Arbeitsweise eines Zentrums auf die Arbeitsqualität eines anderen zeigt sich im Alltag des Musikers nicht zu selten: So seien laut Bernstein „*Schwierigkeiten im Bewegungsablauf gewöhnlich ein Zeichen für ungenaues Denken*“.¹⁶⁰

157 Sebök, György: <https://www.youtube.com/watch?v=jFRHf-Lk8-w>, 6:15 – 6:30, deutsch: „*Sie können Ihren Kopf hinbewegen, wo Sie wollen, wenn Sie eine Wahl haben.*“

158 Vgl. ebenda, 05:15 – 06:45.

159 Vgl. Bernstein, Seymour: *Mit eigenen Händen*, S. 65.

160 Ebenda, S. 103.

Ebenso könne es zu immensen motorischen Erschwernissen kommen, wenn die Beschäftigung mit einem Stück, oder mit Musik im Allgemeinen, durch negative Emotionen besetzt sei – man denke nur an die unwillkürlichen Muskelkontraktionen, welche durch Gefühle wie Furcht oder Nervosität im ganzen Körper ausgelöst werden können und inwieweit dies unweigerliche Auswirkungen auf die technischen Fähigkeiten des Musikers habe.¹⁶¹

Die Liste an möglichen Fehlerquellen ließe sich beliebig fortsetzen, jedoch scheint es von höherer Wichtigkeit zu sein, der Frage auf den Grund zu gehen, welche möglichen Strategien sich unter Zuhilfenahme von Gurdjieffs Ideen ergeben, um eine zielführende Vernetzung der Zentren zu begünstigen.

3.4.2 Die sinnvolle Vernetzung der Zentren

Die vordergründige Prämisse lautet meiner Einschätzung nach, dass der Musiker alle Tätigkeiten, seien sie nun in direktem oder indirektem Zusammenhang mit seinem Musizieren, mit derselben Genauigkeit zu beobachten und analysieren hat, wie er dies (gemäß Kapitel 3.2) mit sich selbst, also der Beschaffenheit seiner Ichs tut. Er soll also nicht nur sich selbst als Person, sondern in gleichem Maße auch seine Handlungen zu verstehen lernen. Hier empfiehlt sich wiederum das Prinzip der *doppelten Aufmerksamkeit*: Die bewusste Wahrnehmung wird dabei zu gleichen Teilen auf die Vorgänge innerhalb des Selbstes wie auch auf das gegenwärtige Tun gelenkt.¹⁶²

Nach einer solcherart beobachteten Situation kann, ähnlich der in Kapitel 3.2.2 beschriebenen Reflexion über die Zustände des Ichs, analysiert werden, inwieweit die Qualität einer Handlung im Hinblick auf deren Absichten angemessen war, inwiefern also die Arbeit der Zentren sinnvoll aufgeteilt und harmonisch aufeinander abgestimmt war. Das Ziel einer solchen

161 Vgl. Bernstein, Seymour: *Mit eigenen Händen*, S. 242.

162 Vgl. Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 177.

Selbsterforschung liegt in der Verbesserung des Verständnisses für die Zusammenhänge zwischen dem eigenen Handeln, den darin verfolgten Intentionen und den tatsächlich erzielten Ergebnissen sowie etwaigen Diskrepanzen zwischen ebendiesen, denn: „*Wenn wir eine Tätigkeit verstehen, verstehen wir, warum wir genau dort ankommen, wo wir ankommen und nicht dort, wo wir hinwollen.*“¹⁶³

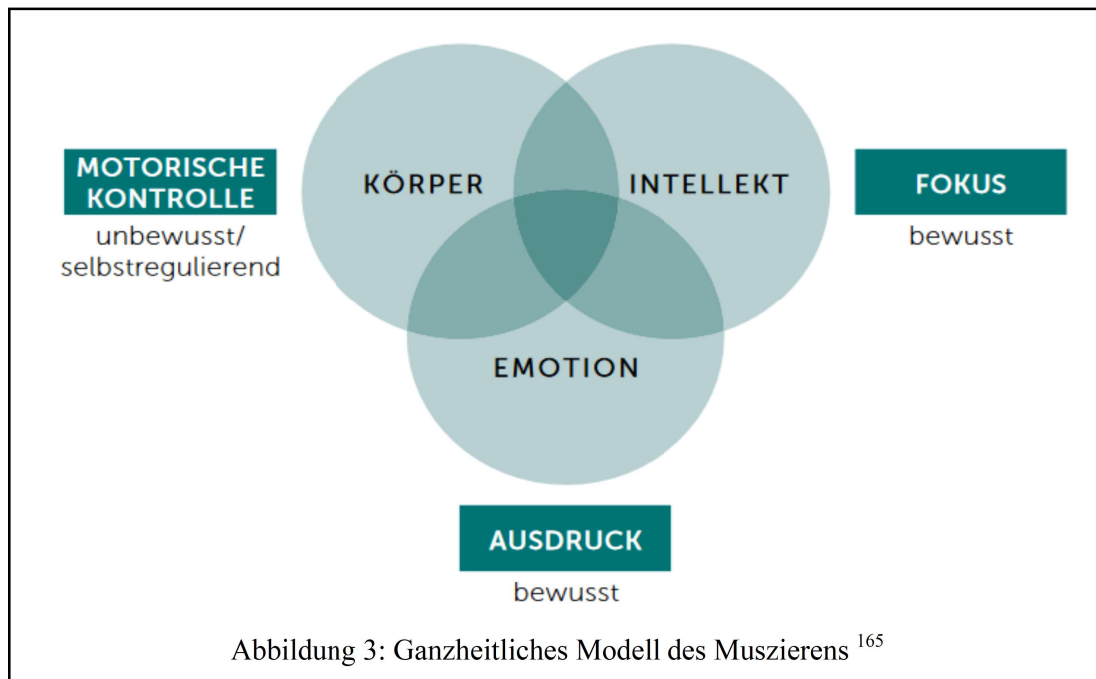
Nun ergibt sich die Frage, ob denn überhaupt jederzeit klar ersichtlich ist, in welcher Weise die mit dem Musizieren verbundenen Tätigkeitsbereiche idealerweise auf die vorhandenen drei Zentren aufgeteilt werden sollen. Denn wie bereits in Kapitel 2.3.2 beschrieben, kann es schließlich nicht das Ziel sein, an jeder Stufe des musikalischen Lernprozesses alle Zentren in gleichem Maße teilhaben zu lassen, sodass beispielsweise jedes einzelne von der motorischen Ebene unbewusst ausgeführte Detail durch die Ebene des Verstandes nachvollzogen werden müsse. Hier entscheidet meiner Ansicht nach das musikalische Ergebnis und die Effizienz des dahin führenden Übeprozesses – sind diese befriedigend, kann die Aufteilung und Vernetzung der Zentren wohl als erfolgreich angesehen werden. Zusätzlich können freilich auch generelle Überlegungen zur bewussteren Aufsplittung einzelner Parameter berücksichtigt werden.

Inwieweit beispielsweise die Verstandesebene auch im Falle des *impliziten Übens*, welches sich die Fähigkeit des motorischen Zentrums zunutze macht, sich an neue Bewegungsmuster *unbewusst* anzupassen, sinnvoll beteiligt sein kann, wird in den Ausführungen Susan Williams klar. Denn neben der *passiven* Hinzunahme der Verstandesebene als allgemein beobachtende Instanz, einem Kontrollmechanismus, welcher bereits in Kapitel 3.4.1 erwähnt wurde, empfiehlt sie zusätzlich auch die *aktive* Beteiligung des Geistes im Sinne einer Konzentration ebendieses auf jeweils intendierte Klangvorstellungen. Nachdem letztere in gewisser Weise auch immer mit emotionalen Intentionen verbunden seien, sei dadurch indirekt auch stets die Gefühlsebene involviert.¹⁶⁴ Die Arbeit

163 Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg*, S. 488.

164 Vgl. Williams, Susan: *Optimal Üben*, S. 16f.

des Bewegungszentrums steht dabei also bereits von Anfang an in direktem Zusammenhang mit Verstandes- und Gefühlszentren – zwar wird sie nicht in jeder Einzelheit von ihnen kontrolliert, jedoch durch deren Vision einer musikalischen Zielvorstellung in Qualität und Arbeitsrichtung maßgeblich beeinflusst. Eine Visualisierung dieses Idealbildes musikalischen Schaffens von Susan Williams findet sich in untenstehender Graphik.



Ähnliche Anregungen finden sich auch in Seymour Bernsteins Überlegungen zur Übepaxis. Teilweise stellen diese sogar eine noch umfassendere Verbalisierung von Williams Illustration dar, denn Bernstein schließt auch die Ebene der Gefühle sowie deren Überschneidung mit der Ebene des Verstandes noch ausdrücklicher in die Beschreibung eines sinnvollen Übeprozesses mit ein: Die emotionale Absicht als eine der höchsten Prioritäten musikalischer Arbeit solle immer schon von Beginn an an der Musik beteiligt sein – schließlich bestehe der Übeprozess hauptsächlich aus der Umwandlung bewusster Handlungen in unbewusste und es müsse daher höchste Aufmerksamkeit darauf gelegt werden, *welche* Informationen in den Impuls-Speicher des Autopiloten eingespeist werden. Der weit verbreitete Irrtum, am Ende einer

¹⁶⁵ Williams, Susan: *Optimal Üben*, S. 16.

trockenen technischen Übungsphase erst die musikalische Emotionalität hinzufügen zu wollen, „wie die Glasur dem Kuchen“¹⁶⁶, werde in der Konzertsituation mit hoher Wahrscheinlichkeit durch das automatische Reflexsystem vereitelt. Denn dieses gebe die eingelernten Muster getreulich wieder und zeige so im Augenblick des öffentlichen Auftritts oftmals anstelle der eigentlichen musikalischen Intentionen des Künstlers hauptsächlich die Art und Weise, wie er seinen Übealltag verbracht hat.¹⁶⁷

Außerdem betont Bernstein – und hier wird die Vernetzung von Verstandes- und Gefühlszentrum deutlich – dass die musikalische Arbeit auf emotionaler Ebene nicht im Bereich des Ungefähren bleiben dürfe, sondern dass im Sinne des Einklangs von Denken und Fühlen ein Bewusstsein für Empfindungen entwickelt werden soll: „Jemand, der ernsthaft übt, [darf] Gefühl nicht für unbestimmbar halten.“¹⁶⁸ Denn erst wer sich seiner Empfindungen bewusst ist, sei dazu motiviert, den Nuancenreichtum seiner musikalischen Ausdruckskraft zu erweitern, und dies sei schließlich die Essenz des wahrhaft schöpferischen Übens.¹⁶⁹

166 Bernstein, Seymour: *Mit eigenen Händen*, S. 54.

167 Vgl. ebenda, S. 53f. und S. 212.

168 Ebenda, S. 67.

169 Vgl. ebenda, S. 67ff.

Zusammenfassung

Die Vereinbarkeit der Lehre Gurdjieffs mit der Innenwelt des auftretenden Künstlers und dessen Musizierpraxis ist in meinen Augen eine eindeutig gegebene Tatsache und der Wert, welchen ein Musiker aus der Beschäftigung mit den in der vorliegenden Arbeit behandelten Aspekten ebendieser ziehen kann, enorm. Denn der Entwicklungsprozess des musizierenden Menschen – vorausgesetzt, dieser wird neben der technischen Perfektion musikspezifischer Fähigkeiten auch als tief persönlicher Reifungsvorgang wahrgenommen – weist, sowohl was seine Intentionen als auch die zu überwindenden Hindernisse betrifft, erstaunliche Parallelen zum von Gurdjieff beschriebenen allgemeinen Transformationsprozess des Menschen auf. Dadurch bietet sich die Beschäftigung mit Musik in geradezu idealer Weise als Laboratorium des Vierten Weges an – einerseits kann diese als praktisches Abbild der Thesen, wie etwa jener zur Spaltung des Ichs, gesehen werden, andererseits aber auch als ausgezeichnet geeignetes Feld zur Verwirklichung der Gurdjieffschen *Arbeit an sich selbst*, etwa durch die Integration seiner Theorien über die Mechanismen der Identifikation oder die drei Zentren des Menschen.

In welcher Weise sich der praktizierende Musiker die Erkenntnisse Gurdjieffs zunutze machen kann, wird innerhalb meiner Arbeit größtenteils in theoretischem Rahmen beantwortet. Dieser stellt selbstverständlich noch keine zwingende Grundlage für eine tatsächliche Verbesserung der Musiziertätigkeit dar und mag daher auf den ersten Blick mitunter als etwas praxisfern erscheinen. Allerdings sei in diesem Zusammenhang auf die Äußerung des Wissenschaftlers Wilfried Reifarth verwiesen, welcher beispielsweise in Bezug auf Gurdjieffs These zum „dreihirnigen Wesen Mensch“ behauptet: *„Mir ist selten eine Theorie begegnet, auf die die Behauptung so sehr zutrifft, dass nichts praktischer sei als eine wirklich gute Theorie.“*¹⁷⁰

In diesem Sinne habe ich in der Verknüpfung des Vierten Weges mit der Welt

170 Reifarth, Wilfried: *Bejahen, Verneinen, Versöhnen – Gurdjieff und das Enneagramm*, S. 15.

der Musik weitestgehend auf explizite Anleitungen und Anwendungsschemata verzichtet. Schlussendlich erhebt diese Arbeit auch keinerlei Anspruch darauf, als musikalischer Ratgeber benutzt werden zu können und so obliegt die konkrete Umsetzung und Integration der ausgewählten Elemente in die persönliche Musizierpraxis dem individuellen Empfinden jedes Einzelnen.

Überdies sei allen Interessierten ans Herz gelegt, sich, was Gurdjieffs Lehrinhalte betrifft, in der Suche nach musikalisch Anwendbarem nicht auf die von mir behandelten Bereiche zu begrenzen. Denn in ähnlicher Weise, wie hier mit den persönlichkeitsbezogenen Aspekten der Lehre verfahren wurde, wäre zweifellos auch eine Untersuchung der Vereinbarkeit und möglichen musikalischen Umsetzung der allgemein-kosmischen Thesen, wie etwa jener der Oktavtheorie oder des Enneagramms, denkbar. Und selbst im Bereich der Gurdjieffschen Persönlichkeitsanalyse ist das Maß an für den Musiker gewinnbringender Auseinandersetzung durch diese Arbeit bei weitem nicht ausgeschöpft, so wie wohl überhaupt *nichts* im Bereich des Vierten Weges und der darin enthaltenen Weisheiten samt ihrer praktischen Anwendungsversuche jemals dazu bestimmt sind, ein Ende zu finden. In diesem Sinne möchte ich meine Ausführungen mit folgendem, den Horizont der menschlichen Entwicklung nach Gurdjieff ins Grenzenlose erweiternden Zitat Bennetts schließen: *„Ich werde nicht damit anfangen, das Ende dieses Weges zu diskutieren [...], denn ich glaube, dass der Transformationsprozess, wenn er einmal begonnen wurde, seinem Wesen nach endlos ist.“*¹⁷¹

171 Bennett, John D.: *Transformation*, S. 15.

Literaturverzeichnis

Fachliteratur

Bennett, John D.: *Eine spirituelle Psychologie*, aus dem Englischen übertragen von Bruno Martin, Chalice Verlag, Zürich 2007 [1. Aufl. 1977].

Bennett, John D.: *Transformation – Die Kunst sich zu wandeln*, aus dem Englischen übertragen von Bruno Martin, Chalice Verlag, Xanten 2013 [1. Aufl. 1978].

Bernstein, Seymour: *Mit eigenen Händen – Selbstverwirklichung durch kreatives Klavierüben*, aus dem Amerikanischen übertragen von Gerhard Schroth, B. Schott's Söhne, Mainz 1993 [1. Aufl. 1981].

Der Brockhaus von A – Z in drei Bänden, Band 1, F. A. Brockhaus GmbH, Mannheim 2000 [1. Aufl. ??].

Green, Barry / Gallwey, W. Timothy: *Inner Game Musik – Der Mozart in uns*, aus dem Amerikanischen übertragen von Gerhard Hamann, allesinfluss-Verlag und Shop AG, Staufen 2008 [1. Aufl. 1986].

Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*, Suhrkamp, Ulm 2013 [1. Aufl. 1974].

Kirchhoff, Jochen: *Klang und Verwandlung – Klassische Musik als Weg der Bewusstseinsentwicklung*, Drachen Verlag, überarbeitete Neuausgabe, Klein Jasedow 2010 [1. Aufl. 1989].

Liebelt, Wolfgang W.: *Enneas – Das Enneagramm Gurdjieffs – Sein universales systemisches Prozessmodell*, Books on Demand, Norderstedt 2017.

Liebelt, Wolfgang W.: *Gurdjieff denudatus II – Der unbekannten Lehre auf der Spur*, BookRix, Kindle Edition, 2017.

Mantel, Gerhard: *Einfach üben – 185 unübliche Überezepte für Instrumentalisten*, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 2103 [1. Aufl. 2001].

Mantel, Gerhard: *Mut zum Lampenfieber – Mentale Strategien für Musiker zur Bewältigung von Auftritts- und Prüfungsangst*, Schott Musik International, Mainz 2005 [1. Aufl. 2003].

Martin, Bruno: *Auf einem Raumschiff mit Gurdjieff – Die kosmische Lebensphilosophie von G. I. Gurdjieff*, Books on Demand, Norderstedt 2000.

Martin, Bruno: *Gurdjieff Praxisbuch – Innere Übungen und heilige Tänze zur Entfaltung des Bewusstseins*, Books on Demand, Norderstedt 2008.

Moore, James: *Georg Iwanowitsch Gurdjieff – Magier, Mystiker, Menschenfänger*, aus dem Englischen übertragen von Erwin Schuhmacher, Scherz Verlag, Bern 1992.

Osho: *BewusstSein – Beobachte ohne zu urteilen*, aus dem Englischen übertragen von Renate Schilling, Ullstein Buchverlage, Berlin 2016 [1. Aufl. 2004].

Osho: *Kreativität – Von der Befreiung der inneren Kraft*, aus dem Englischen übertragen von Rajmani H. Müller, Ullstein Buchverlage, Berlin 2016 [1. Aufl. 2004].

Ouspensky, Peter D.: *Der Vierte Weg – Anleitung zur Entfaltung des wahren menschlichen Potentials nach G. I. Gurdjieff*, aus dem Englischen übertragen von Rolf Gleichmann, advaitaMedia, Saunstorf 2016 [1. Aufl. 1983].

Reifarth, Wilfried: *Bejahen, Verneinen, Versöhnen – Gurdjieff und das Enneagramm*, Eigenverlag des Deutschen Vereins für öffentliche und private Fürsorge e. V., Berlin 2013.

Rink, John: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press 1995.

Suzuki, Shunryu: *Zen-Geist Anfänger-Geist – Unterweisung in Zen-Meditation*, aus dem Amerikanischen übertragen von Silviu Dornier und Pirmin Ragg, Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2009 [1. Aufl. 1975].

Stebbins, Genevieve: *Delsarte System of Expression*, Edgar S. Werner, New York 1977 [1. Aufl. 1902].

Williams, Susan: *Optimal Üben – Ein Praxis-Handbuch für Musiker*, aus dem Englischen übertragen von Matthias Jäger, Netzwerk Musikhochschulen, ohne Jahreszahl.

Artikel

Petsche, Johanna: *G. I. Gurdjieff's Piano Music and Its Application In and Outside the 'Work'*, in: *Handbook of New Religions and Cultural Productions*, herausgegeben von Carole M. Cusack und Alex Norman, Boston 2012.

Schulze, Helmut: *Einige Überlegungen zur Persönlichkeitsbildung im Übungsprozess*, in: *Ist Üben lehrbar? – Dokumentation über die Deutsch-Österreichisch-Schweizerische Studententagung (D-A-CH-Tagung) vom 30. April bis 3. Mai 1981*, herausgegeben von Werner Müller-Bech, Verband Deutscher Musikerzieher und konzertierender Künstler e.V., München 1982.

Wagner, Jeffrey: *A Tribute*, in: *Musikdorf Ernen – In Memoriam György Sebők*, herausgegeben vom Verein Musikdorf Ernen, Ernen 2011.

Zuber, Jean-Jacques: *Von Szeged nach Ernen – via Bloomington*, in:
Musikdorf Ernen – In Memoriam György Sebők, herausgegeben vom Verein
Musikdorf Ernen, Ernen 2011.

Internetquellen [26.06.2020]

Textmaterial

<https://www.brucknerhaus.at/das-haus/team>

Homepage des Brucknerhaus Linz.

<https://www.gurdjieff-work.de/bruno-martin/>

<https://www.gurdjieff-work.de/der-vierte-weg/>

<https://www.gurdjieff-work.de/seminare/>

Offizielle Website von Bruno Martin.

<https://www.gurdjieff.org/foundation.htm>

The Gurdjieff Foundation, größte Organisation in direkter Linie Gurdjieffs.

https://roseimhof.at/wp-content/uploads/sites/46/2018/01/Enneagramm_07-06.pdf

Das Enneagramm, Power-Point-Präsentation des Vereins *Rose im Hof – Verein für Bewusstsein und Bildung*, Graz.

<https://www.theguardian.com/stage/2010/jan/17/peter-brook-eleven-twelve>

Gibbons, Fiachra: *The Prayers of Peter Brook*, Interview mit Peter Brook, 2010.

Videomaterial

<https://www.youtube.com/watch?v=C4wAOweRQM4>

Bewusstsein schafft Lebensfreude, Interview mit Daniele Ganser, 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=-UpzpCgkOoY>

<https://www.youtube.com/watch?v=jFRHf-Lk8-w>

Klaviermeisterkurse von György Sebók, 1987.

<https://www.youtube.com/watch?v=bCwthMqPGYo>

Barenboim talks about Music, Daniel Barenboim, 2009.

<https://www.youtube.com/watch?v=LCKZDSIHV8o>

How to listen to Music, Daniel Barenboim, 2014.

Abbildungen

<https://www.ewigeweisheit.de/tags/enneagramm>

Abbildung 1: Aufbau des Enneagramms.

<http://dervierteweg.blogspot.com/2014/>

Abbildung 2: Georges I. Gurdjieff.

[https://www.netzwerk-musikhochschulen.de/wp-](https://www.netzwerk-musikhochschulen.de/wp-content/uploads/2018/02/Susan_Williams_Optimal_Uben_D.pdf)

[content/uploads/2018/02/Susan Williams Optimal Üben D.pdf](https://www.netzwerk-musikhochschulen.de/wp-content/uploads/2018/02/Susan_Williams_Optimal_Uben_D.pdf)

Abbildung 3: Ganzheitliches Modell des Musizierens.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafischen Darstellungen und anderen analogen oder digitalen Materialien. Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit sowie den Volltext auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.

26. Juni 2020

.....
Ort, Datum


.....

Unterschrift