

Begegnungen zwischen abendländischer und außereuropäischer Musik

Planeten und Tierkreis

„...Nun stellen Sie sich das ganze Gefüge vor – es ist tatsächlich so, dass es aussieht, als wenn man bildlich spräche, aber es ist nicht bildlich gesprochen, es ist durchaus eine Wirklichkeit – stellen Sie sich da draußen im Kosmos vor: die **Planetenwelt** weiter weg, den **Tierkreis** mit seinen zwölf Konstellationen Ihnen jetzt näher. Von allen diesen Weltenkörpern singt es Ihnen sprechend, spricht singend, und Ihr Wahrnehmen ist eigentlich ein Hören des sprechenden Singens, des singenden Sprechens.

Indem Sie nach dem Widder hinschauen, haben Sie den Eindruck eines Seelisch-**Konsonantischen**. Da ist vielleicht Saturn hinter dem Widder: ein Seelisch-**Vokalisches**. Und in diesem Seelisch-Vokalischen, das da von dem Saturn her in den Weltenraum hinaus erglänzt, da lebt das Seelisch-Geistig-Konsonantische des Widders oder des Stieres. Sie haben also die Planetensphäre, die Ihnen vokalisches in den Weltenraum hinaus singt, und Sie haben die Fixsterne, die Ihnen – wir können es jetzt sagen – diesen Gesang der Planetensphäre konsonantisch durchseelen.

Stellen Sie sich das lebhaft vor: die mehr ruhende Fixsternsphäre, dahinter die wandelnden Planeten. Indem ein wandernder Planet an einem Fixsterngebilde vorbeigeht, erklingt, ich kann jetzt nicht sagen, ein Ton, sondern **eine ganze Tonwelt**, indem er weitergeht vom Widder zum Stier, erklingt eine andere Tonwelt.

Aber dahinter ist ja zum Beispiel, sagen wir, Mars. Mars lässt, durch den Stier gehend, ein anderes ertönen. Und Sie haben ein wunderbares kosmisches Instrument in dem Fixsternhimmel, und dahinter unsere Planetengötter als die Spieler auf diesem Instrumente des Tierkreis-Fixsternhimmels.“ (Rudolf Steiner: „Das Wesen des Musikalischen“, GA 283, S. 113).

Die im Aufsatz „Entwicklung der Avantgarde“ beschriebene „atonale“ Richtung der zeitgenössischen Musik arbeitet – das ist eine Binsenweisheit – mit den Kräften der *Zwölfheit*, des *Tierkreises*. Heißt das eigentlich, dass in der Neuen Musik die *Siebenheit*, die *Planeten*-Kräfte ausgedient haben?

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

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

Begriffsbestimmung

„Impressionismus“ – in dem erweiterten und unüblichen Sinne, wie ich dieser Begriff hier gebrauche (das tut sonst keiner) – das ist: Musik der *Landschaft*, der *Natur*, der *Elementargeister*. Jede Landschaft und Naturstimmung drückt sich anders aus (hier die Situation vom Anfang des 20. Jahrhunderts; alles Spätere kommt weiter unten):

- Frankreich und die mediterrane Landschaft in der Musik von *Debussy* und *Ravel*,
- das Erwachen des russischen Frühlings in *Strawinskys* „*Sacre du printemps*“,
- die nordische Landschaft in *Grieg* und *Sibelius* (ich rechne die beiden deshalb dazu, weil bei ihnen „Nationalromantik“ in fließendem Übergang in „Impressionismus“ übergeht),
- das ungarische und rumänische Element in *Bartók* und *Kodaly*,
- Spanien und Lateinamerika in der ganzen Reihe der „Gitarren-Komponisten“ von *De Falla* bis *Villa Lobos* – und in *Ravel*.

Finnland *singt* in *Sibelius*, Frankreich in *Debussy*, Ungarn in *Bartók* und Russland im „*Sacre*“ und „*Petruschka*“. Die Landschaft besingt – durch diese Komponisten – sich selbst. Die atonale Strömung dagegen – das, was in einer Verengung des üblichen Begriffs als „Expressionismus“ jetzt noch übrig bleibt –, hat nichts mit der Landschaft oder Natur zu tun, sondern ist *innerstes menschliches Ringen* – allerdings durchgestoßen zur Objektivität, zum Kosmos (Tierkreis). Es ist die „Sphäre des Denkens“, allerdings eines „Denkens auf Leben und Tod“ wie in Rudolf Steiners „*Philosophie der Freiheit*“. Expressionismus (im hier gebrauchten engeren Sinne) ist *glühendheiß-eiskalt*, Impressionismus dagegen *leuchtend farbig*.

Am Beispiel von Jean Sibelius lässt sich sogar ahnen, welche gewaltigen Kräfte im Impressionismus stecken. Hat doch seine Musik so tief in das finnische Volk hereingewirkt, dass sie (zusammen mit der durch Elias Lönnrod entdeckten *Kalevala*, mit der aber Sibelius' Musik untrennbar verbunden ist) ganz entscheidend zur Bildung des finnischen Selbstbewusstseins beigetragen hat, aus der die Kraft zur *politischen Befreiung* kam. So wie Sibelius in Finnland, wurde aber auch *Bartók* in Ungarn, in gewisser Weise sogar *Debussy* in Frankreich verehrt.

Diese Strömung umfasst also in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in dem hier gemeinten Sinne alles, was man *späte Nationalromantik* (*Grieg*, *Sibelius*), *französischen Impressionismus* (*Debussy*, *Ravel*) und *Nach-Impressionismus* (*Ibert*, *Milhaud*, *Poulenc*, *Honnegger*), *Neo-Barbarismus* (*Bartók*), *Neo-Primitivismus* (früher *Strawinsky*) und *russischen Vitalismus* (*Chatschaturjan*, *Prokofjef*, *Schostakowitsch*) genannt hat.

In der zweiten Jahrhunderthälfte kommen die *Minimal Music*, sowie stark *naturhafte, landschaftliche und exotische Einfärbungen* der Avantgarde hinzu – und im Grunde der *Jazz* und die gesamte *Rockmusik*, die einfach dazugehören (ich habe sie allerdings aus bestimmten Gründen ins nächste Kapitel ausgelagert) – die Letzteren haben mittlerweile sogar die „Führung innerhalb dieser Strömung übernommen“.

Die Phänomene des hier gemeinten Impressionismus sind nicht so leicht zu sondern wie die der Atonalität, vermischt sich doch der Impressionismus immer wieder a) mit der Romantik bzw. dem, was als „dritte Strömung“ noch beschrieben wird und b) mit der Atonalität. Erst wenn man diese Einflüsse abzieht, bleibt übrig, was man wirklich Impressionismus nennen könnte und was sich allerdings bei einigen Komponisten – insbesondere bei *Debussy*, *Bartók* und dem jungen *Strawinsky* – in gewissen Schaffensphasen auch ganz rein darstellt. Außerdem ist der Impressionismus auch *in sich* so vielschichtig und reich, wie die Atonalität einfach ist.

Ich muss hier notgedrungen mit etwas mehr musikalischen Fachausdrücken um mich werfen, die dem Laien nicht geläufig sein mögen: weiß denn wirklich jeder Laie, was ein Dreiklang, was eine Dissonanz ist? Die Ober- und Untertonreihe? Natürlich könnte ich hier eine musiktheoretische Einführung geben – damit wird aber der lebendige Fluss der Erzählung empfindlich gestört. Aber auch wenn man anfangs über die rätselhaften Ausdrücke etwas stutzen mag, wird man bemerken, dass dieser Aufsatz dennoch auch so zur Gänze verständlich ist.

Speziell für den hier gemeinten Impressionismus, in welchem die außereuropäische Musik eine zentrale Rolle spielt, sieht dies allerdings auch für viele *Musiker* nicht anders aus: wer weiß denn schon, was „radiale“ und „zyklische“ Skalen, „*Slendro*“, „altgriechische Chromatik“, „persische Tonleiter“ und Ähnliches sind? Diese Begriffe werden alle in „*Die Schlesinger-Skalen und die Urmusik*“ gründlich her-

geleitet, provisorisch wird dieser Aufsatz dennoch auch ohne das verständlich sein. Man nehme, wenn hier diese Ausdrücke notgedrungen fallen müssen, diese zunächst schlicht als „exotische Farbtupfer“; der Effekt, die geneigten Leser auf die Folter zu spannen, wie sich diese Rätsel denn wohl auflösen mögen, ist durchaus beabsichtigt.

Polytonalität und Polyrhythmik

Bereitet sich in der Klassik und Romantik die Atonalität durch *Anreicherung der Dissonanzen* vor (das „Heraufkommen der Septimen“, wie Steiner es nennt), so der Impressionismus durch die *Zunahme der Modulationen*, die ihre leuchtende Farbigekeit und Naturhaftigkeit allerdings erst dann entfalten, wenn sie bei Debussy und Strawinsky nicht mehr Modulationen im klassischen Sinne sind, sondern in *abrupte Tonart-Rückungen* umschlagen. Dieser Umschlag von der „Funktionsharmonik“ in die „Polytonalität“ ist ein so plötzlicher Vorgang, wie die „Emanzipation der Dissonanz“, die zur Atonalität führt, ein allmählicher Prozess ist. So können Schönberg und Webern sich bei aller Radikalität doch im völligen Einklang mit der Tradition empfinden, während Debussy als enfant terrible den großen Bruch mit der Tradition vollzieht, die Sprengung der bisherigen Gesetze der Harmonielehre (insbesondere der „Stimmführungsregeln“).

Debussy *hasst* die klassische Harmonielehre wie kein Späterer mehr nach ihm. Aber sie haben es nicht mehr nötig: Debussy hat ihnen allen den Weg geebnet. (Es gibt nicht wenige Hochschullehrer, die aus einem zutiefst eingewurzelten Vergangenheits-Maßstab heraus z.B. alle Polytonalität – sogar Atonalität – „alterationsharmonisch“ erklären. Das geht durchaus, bei jedem einzelnen Akkord. Nur verlangt im Sinne der Funktionsharmonik ein alterierter Akkord eine Auflösung oder Umdeutung im Fortschreiten. Da aber weder Debussy oder der junge Strawinsky noch Hauer oder Webern mit ihren Akkorden funktionsharmonisch weiterschreiten, haben sie demnach eine *falsche* Musik geschrieben. Funktionsharmonisch geprägte Theoretiker haben weder die Farbigekeit „verschobener“ Dreiklänge noch das Zerfallen der Musik in Punkte in ihrem Wesen begriffen.)

Man macht sich die Rolle Debussys, der ganz allein das Tor zur Neuen Musik aufstößt, oft nicht richtig klar. Ravel, Strawinsky, Bartok, sogar Schönberg, sie alle profitieren bereits von der einsamen Tat Debussys, den zunächst niemand versteht, dem seine Professoren den Klavierdeckel auf die Finger schlagen, wenn sie ihn beim Improvisieren erwischen. Ironie des Schicksals ist allerdings, dass diese ungeheuerliche Revolution so charmant und gefällig daherkommt, dass sie die Gunst des Publikums gewinnt, während die atonalen Traditionshüter in ihren eisigen Kristallwelten im Elfenbeinturm eingeschlossen bleiben (Ausnahme: „Atmosphères“ von Ligeti!).

„Tonarten-Rückungen“: das bezieht sich sowohl auf ganze Tonleitern genauso wie auf Dreiklänge; in beiden Fällen geschieht dies sowohl im abrupten Nacheinander wie sogar im *Übereinander*. Bei Debussy spricht man z.B. von „parallel verschobenen Dreiklängen“ (auch Septakkorden, Nonakkorden) beim jungen Strawinsky von polytonalen Dreiklangs-Übereinanderschichtungen. Beide Phänomene seien hier der Einfachheit halber unter dem Begriff „*Polytonalität*“ zusammengefasst.

Außerdem gehören dazu: in sich starre Tonarten, die nicht modulieren, sondern „springen“, bitonale Parallelführungen von Melodien, Orgelpunkte, Ostinati und Bordune (Quintenbordune, Dreiklangssostinati, schweifende Bordune u.a.), Dreiklangsschichtungen, die (z.B. im „Sacre“) bei jeder Tonarten-Rückung den Takt, oft das Tempo wechseln, bis hin zur Überlagerung verschiedener Taktarten, wie es dieser Schicht des Impressionismus eigen ist. All dies bezeichnet man auch als „*organale Techniken*“ (nach den mittelalterlichen Organa).

Es ist ein Denken in Schichten, Brüchen und sich überlagernden Verschiebungen, ein Bruchschollen-Gebirge (während man die ineinandergleitenden Modulationen der Klassik dagegen als „fließendes Faltengebirge“ beschreiben kann).

Solche „organalen Techniken“ sind dem frühen Igor Strawinsky, Béla Bartók, Carl Orff, Aram Chatschaturjan, Olivier Messiaen und anderen eigen (was lange nicht heißt, dass dies ihr einziges Kom-

positionsverfahren ist). Am allermeisten gilt es für das Jahrhundertwerk des „Impressionsismus“, Strawinskys „Sacre du Printemps“. Gerade der Sacre wird wegen seiner Wildheit normalerweise zum Expressionismus gezählt. Was sich da austobt, ist aber kein innerseelisches menschliches Ringen wie bei Schönberg, sondern es sind Naturgewalten, die ganze Kraft des plötzlich aufbrechenden russischen Frühlings.

Nun hat Polytonalität einen ausgesprochenen Zug zur *Motorik* und *Polyrhythmik*, der bereits bei Debussy schon leise fühlbar wird („Ce qu'a vu le vent d'ouest“), aber so richtig erst bei östlichen Musikern: Bartók, Strawinsky, Chatschaturjan, Schostakowitsch, Prokoffieff und anderen durchbricht, als zunächst einziger „Westler“ gehört Carl Orff dazu, später auch Edgar Varèse, Frank Zappa und vor allem Colon Nancarrow. Ich möchte dies Phänomen als eine Art „*östliche Rockmusik*“ bezeichnen, wilder, unerbittlicher, allerdings auch differenzierter und subtiler als später die „wirkliche“, d.h. „westliche Rockmusik“. Der gleichzeitige frühe Jazz (Ragtime, Dixieland, New-Orleans- und Chicago-Stil) ist absolut harmlos und brav gegenüber dieser wilden östlichen Rockmusik; hier tauchen zum ersten Mal wahrhaft „höllische Rhythmen“ auf.

Was Polyrhythmik aber vom „drive“ der Jazz- und Rock- Rhythmen unterscheidet (die Motorik ist gemeinsam), ist der *permanente Taktwechsel*, der eben die Assoziation einer „Bruchschollen-Tektonik“ hervorruft. Taktwechsel ist ein fortwährender Ich-Einschlag in das, was sonst in der Motorik zum Narкотikum werden kann. Interessanterweise wird die *rhythmische Kraft* durch den Taktwechsel nicht gebrochen!

Wenn allerdings die Welt der „organalen Techniken“ in späteren Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nicht mehr zusammengeht mit Motorik und Polyrhythmik, dann kommt etwas ganz Braves, Un-Aufregendes heraus, das oft in Neoklassizismus, altmeisterliche Techniken und klassische Formen mündet – ohne Motorik und Polyrhythmik verlieren organale Techniken vollkommen ihre Schärfe und Schlagkraft. Aufgrund einer ab den 1920er Jahren sich ausbreitenden Ängstlichkeit hat deswegen der grandiose Ansturm des „Sacre du Printemps“ tatsächlich bis heute keine Nachfolge gefunden (das Zeug dazu hätte *Frank Zappa* gehabt. Aber er wendet sich nach kurzen, vielversprechenden Versuchen wieder davon ab). Die östliche Rockmusik verebbt, akademisiert und hinterlässt ein Vakuum, in das nach einigen Vorläufern im Jazz (Bebop!) dann die „westliche Rockmusik“ hineinstößt.

Olivier Messiaen führt die Polyrhythmik weiter durch seine „Hinzufügungen kleinster rhythmischer Werte“, Colon Nancarrow steigert sie gar zu „Polytempi“ (verschiedene Tempi gleichzeitig übereinander), Györgi Ligeti arbeitet mit verfeinerten polyrhythmischen Strukturen, zu denen ihn die Afrikaner anregen. Bei alledem wird aber *die Einfachheit des tonalen Materials verlassen*. Auch deshalb ist außer im Jazz und Rock die durchschlagende Wucht von Strawinskys „Sacre“, Bartóks „Allegro Barbaro“ oder Chatschaturjans „Toccata“ nie wieder erreicht worden.

Zwar wurde die Polyrhythmik nicht aus den Augen verloren, man spürte instinktiv ihre „Modernität“. Daraus entstand scheinbar ganz folgerichtig der Gedanke, sie mit dem zusammenzubringen, was man für die einzige Neue Musik hielt: der Atonalität. Atonalität klingt aber, mit Polyrhythmik kombiniert, sowohl einfach scheußlich als auch extrem langweilig. Polyrhythmik kommt aus einem ganz anderen musikalischen Bereich, braucht eine (neue) Tonalität bzw. Modalität. Diese wurde als „Altes“ eingestuft. Aber niemand hat ähnlich kraftvolle, wache Rhythmen je mit atonalem Material hinbekommen.

Polyrhythmik ist nicht mit *Arhythmik* zu verwechseln, der Negation jeglichen durchlaufenden „drives“. *Diese* ist es, die zur Atonalität gehört, wegen der Aufhebung des zeitlichen Flusses („kombiniere Gleiches mit Gleichem“: Polyrhythmik mit Polytonalität, Arhythmik mit Atonalität). Arhythmik fehlt völlig die treibende Motorik. Diesen starken, wilden Zeitstrom repräsentiert aber die Polyrhythmik.

Die Rolle der „Schlesinger-Skalen“

In Anknüpfung an die Anschauung Heiner Rulands war ich lange Zeit der Meinung – und habe dies in frühen, im Selbstverlag erschienenen Versionen meiner Schrift „Neue Musik und Anthroposophie“ auch

so zum Ausdruck gebracht –, eine *zweite Schicht* des Impressionismus nach den polytonalen Dreiklängen bestünde im „sekundmäßigen Ausfüllen“ (Steiner: „*Die Intervalle werden verschiedener, konkreter ausgefüllt sein*“) der Dreiklänge, welche Ausschnitte aus der Oberton- (Dur) und Unterton- (moll) -Reihe sind, zu *obertönigen oder untertönigen ganzen Skalen*, also der Schlesinger- und Bartók-Skala, s. „Urmusik“. Ruland setzt in seiner Anschauung damit der *Atonalität* eine *neue Tonalität* (besser wäre: Modalität) entgegen.

Mittlerweile meine ich, dass diese Anschauung zwar nicht falsch ist, in solcher Einfachheit den Phänomenen aber nicht gerecht wird, weil trotz einer gewissen Häufung bei Bartók diese Skalen eine relativ *seltene* Erscheinung innerhalb der Neuen Musik darstellen. Das im Impressionismus zu beobachtende Phänomen ist vielmehr ein anderes: das zunehmende *Aufsteigen außereuropäischer Skalen insgesamt*. *Ideell* liegen m.E. allerdings die Schlesinger- und Bartók-Skalen durchaus dem Phänomen der heraufkommenden Exotik zugrunde, deshalb komme ich nicht umhin, dies hier dennoch näher auszuführen:

Atonalität ist *Zusammenziehung*. Ein Punkt, ein Ton ist hier das, was früher eine ganze Tonart war, der berühmte „*ganze Roman zu einem Seufzer zusammengezogen*“. Zieht man „impressionistische“ Stücke auf die *Grundtöne ihrer Dreiklänge und Skalen* zusammen, so ist das übrigbleibende Gerüst ein *atonales*, punktuelles Gebilde. Jeglichem Impressionismus liegt ideell eine Zwölftönigkeit als Gerüst zugrunde – nur sind hier nun allerdings die Einzeltöne zu Dreiklängen und Skalen aufgeblüht, so wie im obigen Steiner-Zitat die Planetengötter im Vorbeistreichen an den Tierkreis-„Instrumenten“ eine ganze Welt wunderbarer kosmischer Töne aufblühen lassen. Nach Rulands Verständnis wirkt in diesem Aufblühen unbewusst bereits das von Steiner beschriebene Hervortreten der „*Nebentöne*“, also die „*Melodie im einzelnen Ton*“.

Gegenüber den nicht mehr melodiosen Ton-Punkten der Atonalität betont Steiner auffällig die „intensive Melodie“, also den *melodischen* Charakter der „Nebentöne“ (s. „Ein musikalisches Koan“). Das melodische Intervall schlechthin ist aber die *Sekunde* (harmonisches Intervall ist die Terz, rhythmisch betontes Intervall die Quarte). So dürfte man für eine neue, aus den Einzeltönen fließende Tonalität bzw. Modalität ausgesprochen melodiose, sekundmäßige Skalen erwarten (Rudolf Steiner: „*Bei einer noch stärkeren Verinnerlichung des Menschen wird der Mensch die **Sekund** empfinden.*“; „Das Wesen des Musikalischen“, GA 283, S. 163), deren Töne nach Steiners Aussage aus unserem Tonsystem herausfallen, d.h. *mikrotonale Abweichungen* von unserem Tonsystem enthalten. In von Ruland so genannten „radialen“ Skalen („Bartók-Skala“, obertönig und „Schlesinger-Skala“, untertönig) erscheint die Sekunde in siebenfach differenzierter Gestalt. Rein aus dem Hören heraus kamen Heiner Ruland und Jürgen Schriefer unabhängig voneinander darauf, dass es sich bei diesen naturtönigen Skalen um die Tonalität des von Steiner beschriebenen zukünftigen Sekund-Erlebens handeln dürfte.

Impressionismus wäre dann vielleicht als Übergang vom Terzen- zum Sekund-Erleben zu verstehen, indem die Dreiklänge sich zu ober- und untertönigen Skalen „ausfüllen“. Mit Strawinskys harten polytonalen Akkordschlägen ist tatsächlich der Höhepunkt einer akkordlicher Verfestigung erreicht, von der Rudolf Steiner meint, dass sie bereits bei Beethoven anfängt, aus dem Musikalischen herauszufallen. In den Sekundskalen schlägt das Akkordliche ins Melodische, Lebendige um. Auch wenn Strawinsky erst nach Debussy und gleichzeitig mit Bartók die Bühne betritt, erscheinen doch die letzteren – die reale Historie mit ihren Vor- und Rückgriffen hält sich nicht immer genau an die ideelle Reihenfolge – bereits als melodische Auferstehung aus Strawinskys „akkordlichem Grab“. Debussy hat die Härte des „Sacre“ nicht ausgehalten und immer nur vom „Massacre du Printemps“ gesprochen.

In die Atonalität konnte man mit den alten Begabungs-Kräften noch „hineinsterben“ wie Schönberg, der erst nach Erreichen der Freien Atonalität in seine große Schaffenskrise kommt. Die neue Tonalität/Modalität der von Ruland sog. „Naturskalen“ hingegen ist das erste musikalische Baumaterial, das offensichtlich nicht mehr lebendig aus dem Innern quillt, sondern zuallermeist ganz von außen genommen wird (aus der Volksmusik bei Bartók, von ausgegrabenen Instrumenten bei Schlesinger; Strawinsky spricht gar davon, „Musik aus Musik“ zu machen, d.h. aus bereits vorgefundener Musik).

Zwar fordert Ruland, dass die Sekundskalen aus dem neuen Einzeltonerleben als „Nebentöne“ aufsteigen sollen, also von innen kommend. Das wäre ein „expressionistischer“ Weg: die atonalen Tonpunkte meditativ zur Melodie zu vertiefen. Vielleicht ist dies sogar in gewisser Weise bei Debussy der Fall, falls Steiner Recht hätte mit der Aussage, dass Debussy das Erlebnis der „Nebentöne“ schon gehabt hat.

Aber weder bei Bartók noch bei Ruland selber steigen diese Skalen von innen auf, beide nehmen sie von außen, ebenso auch etwa Georg von Albrecht oder Jürgen Schriefer. Mindestens die Hälfte der Musik des 20. Jahrhunderts ist in Strawinskys Sinne „aus Musik gemacht“.

Rudolf Steiner gibt die Empfehlung, sich an die zweifellos von außen genommenen Schlesinger-Skalen zu „gewöhnen“, sie durch Gewöhnung zu verinnerlichen. Und gewöhnungsbedürftig sind sie tatsächlich: seltsam, fremdartig und herb. Ruland sieht diesen Prozess des „Sich-Gewöhnens“ aber als Vorbereitung für ein Aufsteigen von innen.

Dafür ist es mit diesen „Sekundskalen“ allerdings ähnlich wie mit der Pentatonik: sie müssen nicht mehr „komponiert“ werden, die Genialität liegt, wie Schriefer einmal formulierte, in ihnen selber. Urfern und urtief klingen diese Skalen, *eine jede Tonfolge ist musikalisch sinnvoll*, sobald sie nur einigermaßen sekundmäßig geführt ist. Die Inspiration wird einem von den Skalen sozusagen abgenommen, so fern man ihre Gesetzmäßigkeiten *bewusstseinsmäßig* greifen kann.

Im Gegensatz zur alten Schlesinger-Schule ist Ruland der Auffassung, dass die Kraft dieser Siebener-Skalen immer durch die *Gesetzmäßigkeit der Zwölf durchbrochen* werden sollte. Nur durch Rückungen innerhalb der atonalen (kosmischen) Zwölfordnung „ersäuft“ man nicht in den überstarken magischen Vitalitätskräften dieser „Erdskalen“, die eine derartige Gewalt haben können, dass sie, wie die Musiktherapeutin *Maria Schüppel* von ihnen sagte, bei manchen Menschen direkt auf die inneren Organe wirken und bei Einseitigkeit großen Schaden anrichten können.

Béla Bartók findet die Obertonskala z.B. auf den Dudelsäcken von Maramurez (Rumänien), die Untertonskala („Schlesinger-Skalen“) in Istrien (Kroatien). Er ringt ein ganzes Leben mit diesen Skalen. Und er ist der einzige, der diesen Impuls durch die finstere Zeit unseres Jahrhunderts „hindurchretten“ kann, so wie Webern die Atonalität. Bartók ist *der* Komponist der Naturskalen, die in der angenäherten Form, in der er sie benutzt, ausgesprochen mit seinem Namen verknüpft ist (Bartók-Skala). Entdeckt hat diese Tatsache, von welcher der Komponist selbst gar kein Aufhebens macht, *Hermann Pfrogner*. In seinem Aufsatz: „Hat Diatonik Zukunft“ weist er anhand vieler Beispiele nach, wie Bartók in ausgiebigem Maße und in der verschiedensten Art mit ober- und untertönigen Skalen umgeht. Eine Kulmination bildet dabei Bartóks „Glaubensbekenntnis“, wie Pfrogner es nennt, seine „Cantata profana: Die Zauberhirsche“. Das Umgehen-Lernen mit neuer Tonalität und Atonalität gleichzeitig ist also ein Weg, der sich als wahre Bartók-Nachfolge darstellt. (Man muss das betonen, weil bestritten worden ist, dass der Bartók-Weg überhaupt weitergehen könne.)

Interessant ist, dass *Kathleen Schlesinger* vor Griechenlands Küste „ihre“ Skalen offenbar innerlich hört wie eine musikalische Vision, bevor sie sie äußerlich auf ausgegrabenen altgriechischen Auloi entdeckt. Es gibt immer wieder Berichte, dass manche Menschen in besonderen, verwünschten Landschaften manchmal ganz merkwürdige Tonfolgen wie in der Luft hören, obwohl weit und breit kein Mensch zu finden ist. Für Schlesinger sind diese Skalen, selbstverständlich in Reinintonation, ihr Lebens-Impuls. Während sich aber Bartók mit *allen* musikalischen Zeiterscheinungen, vor allem auch der Atonalität, intensiv auseinandersetzt und bei ihm diese Skalen nur *ein* wenn auch zentrales Moment *unter vielen* in seiner Musik darstellen, verspinnt sich Schlesinger und mit ihr manche ihrer Schüler so extrem in ihre Skalen, dass sie den Anschluss an das musikalische Zeitgeschehen nicht nur nicht findet, sondern dieses sogar zur vollkommenen Fehlentwicklung erklärt.

Ein Mit-Entdecker der Schlesinger-Skalen ist auch der deutschrussische Komponist *Georg von Albrecht*, der sie – etwa zur selben Zeit wie Bartók und Schlesinger – bei den *Kalmücken* in Südrussland entdeckt. In seinen Kompositionen verwendet er sie ganz bewusst nur in unser Halbtonsystem „eingefroren“, um ihre magische Kraft zu dämpfen. Später lernt er auch Schlesingers Entdeckung kennen,

ohne aber dadurch zur Reinintonation überzugehen. Ähnlich wie Bartók verwendet er diese Skalen nur als ein Element unter vielen. Interessanterweise ist er der Einzige, der neben angenäherten Schlesinger-Skalen, Kirchentonarten, Dreiklängen und Atonalität auch die altgriechische „Chromatik“ (s. 9. Kapitel) in seiner Musik einsetzt, von der schon behauptet worden ist, man könne damit gar nicht komponieren.

Ober- und untertönige Skalen spielen außerdem eine wenn auch kleinere Rolle bei *Sibelius*, *Debussy*, *Kodaly* und anderen, ebenso kann *Alexander Skrijabins* „mystischer Akkord“ – ein Oberton-Ausschnitt –, hier eingereiht werden. All diese Komponisten „naschen“ nur mehr oder weniger an diesen Skalen. Bei ihnen wird zudem die Kraft der Sekundskalen gebrochen durch das „Einfrieren“ in unsere Halbtonordnung; man wagt sich zunächst noch nicht (Ausnahmen: die Schlesinger-Schülerin *Elsie Hamilton* und viel später *Harry Partch*) an die neue Magie heran. So entsteht sozusagen nur ein *Bild* des Lebens, nicht das Leben selber; bzw. es entsteht nur dadurch, dass der Hörer sich unbewusst diese Töne zurecht-hört. Diese Annäherungsskalen sehen, aufgebaut auf dem Grundton c, folgendermaßen aus: c, d, e, fis, g, a, b, c, (obertönig) und: c, b, as, ges, f, es, d, c (untertönig). So fand Pfrogner sie in großem Umfang in der Musik Béla Bartóks.

Urmusik

In seiner Forschungsarbeit (nicht allerdings in seinen Kompositionen) ließ *Heiner Ruland* die Schlesinger- und Bartók-Skala „aufquellen“ zu einem ganzen Tableau der nachatlantischen Tonsysteme. Dies wird im 9. Kapitel noch ausführlich dargestellt und bis ins Mathematische hinein begründet; hier nur eine stichwortartige und noch unbegründete Vorwegnahme:

- 1.) „Naturseptimen-Stimmung“: zu finden z.B. in der indonesischen „Slendro“-Skala, in schwarzafrikanischer und nordamerikanischer Indianer-Musik (überall lange nicht als einziges Element),
- 2.) „Natursexten-Stimmung“: in der Halbton-Annäherung zu finden in der Zigeuner-Skala; in vielen Intonations-Varianten in aller arabischer Musik (dort dominierend) sowie (als eine Skala unter vielen) in der indischen Musik, in pentatonischer Form („Halbton-Pentatonik“) in Afrika, in Japan (dominierend!) und in der Gamelan-Musik,
- 3.) „Quintenstimmung“: seit dem Beginn der eigentlichen Hochkulturen als „normale Pentatonik“ fast über die ganze Welt verbreitet; sehr stark auch im keltisch-germanischen Raum (dominierend); weiter im alten China (dominierend) und in Peru/Bolivien,
- 4.) „Naturquarten- oder Naturtritonus-Stimmung“: Ausschließlich in vierteltönigen Annäherungen im alten Griechenland als „Chromatik“ und „Enharmonik“; pentatonisch als „Spondeion-Melos“,
- 5.) „Terzen-Stimmung“: unsere abendländischen Dreiklänge,
- 6.) „Sekunden-Stimmung“: obertönige und untertönige (oder: Bartók- und Schlesinger-)Naturskalen sowie
- 7.) „Einzelton-Stimmung“: Zwölftönigkeit, Atonalität, „punktuelle Musik“.

Genau dieses von Ruland experimentell vollzogene „Aufquellen“ der „Sekundskalen“ zum „Tableau der Tonsysteme der nachatlantischen Kulturen“ vollzieht sich (völlig unbewusst) offenbar auch im „Impressionismus“, denn dies ist das zu beobachtende Phänomen: *sämtliche* Skalen bzw. „Tonsysteme der nachatlantischen Kulturepochen“ tauchen hier in der Gleichzeitigkeit auf. Dieses „Skalen-Tableau“ (früher von mir „dritte Schicht des Impressionismus“ genannt) enthält auch den Quellpunkt selbst, die Sekund-Skalen („zweite Schicht“) und sogar die parallel verschobenen und übereinandergeschichteten Dreiklänge („erste Schicht“ des Impressionismus). Ich hatte früher die drei Schichten voneinander gesondert, meine aber mittlerweile, dass sich dies von den Phänomenen her nicht rechtfertigen lässt, überall treten sie nur gemischt auf, d.h. sie fallen alle mit der „dritten Schicht“ zusammen, was auf der anderen Seite die Sache bedeutend vereinfacht.

Nun gibt es viele Musiker (und auch Laien), die jegliche „Folklore“, jeden „Rückgriff auf Altes oder

gar Uraltes“ kategorisch ablehnen, gerade unter Anthroposophen findet man häufig die Einstellung, all das sei schlicht „atavistisch“. Ich kann dem nur einige Aussagen von Rudolf Steiner selbst gegenüberstellen:

„Vergeistigt und in die Höhe gehoben wird die **atlantische Kultur** wiedererstehen in der Zeit der Siegel, da sich dann die Menschheit bewusst das **Hellsehen** wiedererobert haben wird.“ (Rudolf Steiner: „Aus der Bilderschrift der Apokalypse des Johannes“, GA 104a, S. 116)

Und: „Aus der alten **Atlantis** haben wir unsere Kultur herübergeholt. Sie ist bestimmt, unterzugehen; an ihre Stelle muss das Christentum treten. Aber **sie wird wieder aufsteigen**, geläutert, gereinigt, erhöht durch das Christentum.“ (Rudolf Steiner: „Die okkulten Wahrheiten alter Mythen und Sagen“, GA 92, S. 151)

Und: „In dem Christus Jesus haben wir tatsächlich ein Zusammenströmen **aller** früheren geistigen Strömungen der Menschheit und zu gleicher Zeit eine **Neugeburt** derselben. In dem Christus Jesus fließen zusammen alle geistigen Strömungen und werden **neu geboren**, in einem erhöhten Maße neu geboren.“ (Rudolf Steiner: „Die tieferen Geheimnisse des Menschheitswerdens im Lichte der Evangelien“, GA 117, S. 106)

Und: „Jene hohe Individualität, die das das erkannte, war **Christian Rosenkreutz**. Er war es, der im 13. und 14. Jahrhundert das große Werk unternahm, **die geistige Kultur des Ostens mit der des Westens zu verschmelzen**. Er hat immer unter uns gelebt und ist auch heute noch bei uns als Führer im spirituellen Leben. Die geistige Kultur des Orients, wie sie sich als höchste Blüte der östlichen Weisheit im Alten und Neuen Testament darstellt, brachte er **in innige Harmonie mit der alten von Atlantis herstammenden Weisheit**.“ (Rudolf Steiner: „Aus den Inhalten der esoterischen Stunden; Band I: 1904 - 1909“ GA 266a, S. 219)

– Ich könnte noch viel mehr und Ausführlicheres anführen, aber dies mag hier genügen.

Die oben charakterisierte „dritte Schicht“ beginnt schon sehr früh. *Claude Debussy* hört auf der Pariser Weltausstellung ein *javanisches Gamelan-Orchester*, das ihn zutiefst anrührt. Bewusst oder vermutlich eher unbewusst verwendet er das dort gehörte „*Slendro*“ („atlantisch-urindische Stufe“: Naturseptimen-Erleben) in ausgiebigem Maße in seinen zwei Annäherungen innerhalb unseres Halbtonsystems: der *Ganztonleiter* und der „normalen“ *Pentatonik*. Damit durchweht Debussys gesamtes Werk ein fernöstlicher Zug, der sich wie ein Fremdkörper in unserer abendländischen Kultur ausnimmt. Außerdem nimmt er osteuropäische Folklore- und Jazz-Einflüsse (Ragtime) auf.

Außer dieser atlantisch/urindischen Stufe finden sich bei Debussy (in „eingefrorener“, halbtöniger Annäherung) aber auch sämtliche anderen von Ruland gefundenen „nachatlantischen Skalen“: die „urpersische“ *Halbtonpentatonik* (z.B. in „Golliwoggs Cakewalk“) und *Zigeuner-Skala* („La Puerta del Vino“), die *ägyptisch/babylonische Quintenpentatonik* (in fast allen seiner Stücke), ausgesprochen *griechische Stimmungen* in „Apres-midi d'un faune“, „Syrinx“ und „the little shepard“, parallel verschobene *neuzeitliche Dreiklänge* (ebenfalls fast überall) – und zudem Keime des Zukünftigen: die *Sekundskala* („L'Isle joyeuse“, Prélude aus der „Suite bergamasque“) als „Vorausnahme der 6.“ und *Atonalität*, genauer gesagt: Chromatik (fast überall) als „Vorausnahme der 7. nachatlantischen Epoche“, wie Ruland es sieht. Und das alles zu einer Einheit verschmolzen, die seitdem keiner wieder erreicht hat! Nicht, dass jedes Werk von Debussy alle sieben Stufen enthielte. In kleineren Werken sind oft nur drei oder vier Stufen enthalten (Dreiklänge, Ganztonleiter, Pentatonik, Chromatik), manchmal weniger. Die persische Leiter, Madenda-Halbtonpentatonik und die Sekundskala sind selten, fehlen aber nicht in seinem Werk. Die einzige Stufe, die wirklich fehlt, übrigens auch bei Bartók, ist die „altgriechische Chromatik“; diese verwendet interessanterweise als Einziger *Georg von Albrecht*.

Dass Debussy mit uralten Skalen arbeitet, heißt nicht, dass er außereuropäische Musik *unverwandelt* übernimmt. Denn in einem bleibt Debussy zur Gänze Europäer: er „moduliert“ (besser: rückt oder springt) ständig und sehr elegant zwischen den verschiedenen Tonsystemen hin und her. In allen früheren Zeiten bewegte sich die Musik immer nur in jeweils einer einzigen Tonart. Aus diesem Gefängnis ist

die europäische Musik durch die Modulation ausgebrochen: eine der großen Errungenschaften abendländischer Musik. Der Impressionismus steigert das Modulieren in ein direktes Springen („Bruchschollen-Tektonik“). Debussy springt aber nicht nur zwischen verschiedenen Dur- und Moll-Dreiklängen, sondern zwischen ganz verschiedenen Tonsystemen hin und her. Dadurch entzieht er sich dem Narkotischen, das nichtumgeschmolzener außereuropäischer Musik innewohnen kann. Er bringt ein ungeheures Freiheits-Moment in seine „exotische“ Musik herein: das Freiheits-Moment der abendländischen Musik.

Denn es kann heute wohl nicht darum gehen, *nur* Chinese, nur Inder, Tibetaner, Afrikaner oder Indianer zu werden: heute geht es ums Weltbürgertum. Bei der Minimal-music, beim Jazz und Rock kann man sich berechtigterweise fragen, ob da nicht teilweise Uraltes unverwandelt hochkommt; bei Debussy und Bartók aber erlebt man unmittelbar freie, absolut moderne Musik, weil das Uralte in verwandelter Gestalt und verwandeltem Kontext aufsteigt.

Es ist interessant, sich Debussys Modulationstechniken einmal genauer anzuschauen. Seine Pentatonik geht unmerklich in Dur- oder moll-Dreiklänge über, diese stehen untereinander wiederum oft im Ganztonleiter- oder chromatischen Verhältnis. Parallel verschobene Dreiklänge sind ein sehr flüssiges „Modulationsmittel“. Da jeder Dreiklang quasi eine Tonart für sich ist und sie nicht mehr als „Dreieinigkeit“ von Tonika, Dominante und Subdominante zusammengeschlossen, sondern aus der klassischen Funktionsharmonik herausgerissen sind, erobern sie sofort den ganzen Zwölferraum – ein atonales Moment, welches durch die Dreiklänge aber leuchtend farbig wird.

Ein zweites, ausgesprochen elegantes Modulationsmittel Debussys ist die Ganztonleiter. Diese ist im Grunde genommen eine Annäherung an zwei ganz verschiedenene Skalen: das Slendro und die Sekundskala – und drittens ist sie ein atonales Gebilde. Die Sekundskala hat in ihrer normalen Annäherung (als „Bartók-Skala“: c, d, e, fis, g, a, b, c) bereits vier, wenn man aber die Stufe der „Natursexta“ durch as annähert, sogar fünf Ganztöne hintereinander. Die Vieldeutigkeit der Ganztonleiter macht es Debussy – völlig unbewusst – möglich, sie als „Integrationsmittel“ zur Einschmelzung aller Skalen zu verwenden. Solche Zauberkünste mit der Ganztonleiter sind ihm natürlich nur möglich, weil er die Skalen im Halbtonsystem annähert, in ihrer reinintonierten (mikrotonalen!) Form ginge das nicht.

Debussy steht damit einzigartig in der Musikgeschichte da. Als einen gewaltigen Vorgriff stellt er – der erste moderne Musiker überhaupt! – dieses Tableau als ein Vorbild für alle Späteren hin: ohne allerdings einen Begriff von dem zu haben, was er damit tut.

(Am reinsten kommt all dies in Debussys *Klaviermusik* zum Tragen, Höhepunkt: die *Préludes* und *Etuden*. Seine Orchester- und kammermusikalischen Werke sind leider nicht ganz frei vom morbiden Houtgout des „Fin de siècle“ – ich habe es teils sehr schwer mit ihnen. Könnte mir vorstellen, dass sich der Houtgout verliert, wenn man sie mit ganz neuen Instrumenten spielt, konnte dies aber noch nicht ausprobieren.)

Für *Béla Bartók* birgt die Volksmusik Offenbarungen wie eine Religion. Er spürt der Volksseele nach und versucht aus ihr in der mannigfaltigsten Weise zu schöpfen. Systematisch erforscht er die Bauernmusik Ungarns, Rumäniens, ja des ganzen Balkan und kommt bis in die Türkei. Er meint, dass „...*wahrscheinlich jedwede Volksmusik, wenn erst einmal genügend Material zur Verfügung stehen wird, sich im Grunde auf einige ursprüngliche Formen, auf Urtypen, Urstilarten wird zurückführen lassen*“ (Bence Szabolcsi: „Bela Bartok; Weg und Werk“, Budapest 1972) – im Gegensatz zu Debussy ringt Bartók bereits um ein *bewusstes* Ergreifen des Phänomens „Exotik“. Auch in seiner Musik findet sich – wie bei Debussy – das ganze Tableau aufgespannt.

„*Denken wir nur*“ – schreibt Szabolcsi weiter – „*an die Tonsysteme, die er (Bartók) von den Jahren 1910 bis 1915 an planmäßig, aufgrund der Volksmusik verschiedener osteuropäischer Völker, aufbaut – wo neben der uralten Pentatonik und der ihr so fernen Chromatik nicht nur die alten „Modi“ (Tonarten der Antike und des Mittelalters) entscheidend wichtig werden, sondern auch rumänische, arabische, japanische Tonfolgen, vor allem die sogenannte natürliche „akustische“ Tonleiter mit erhöhter Quarte und kleiner Septime, überall den Tritonus, die „lydische Quarte“ stark, geradezu als Achsenton hervorhebend (gemeint ist die Bartók-Skala).*“

Durch die Volksmusik wandelt Bartók sich vom ungarischen Nationalisten zum Kosmopoliten. Seine „Natur- und Volksreligion“ weitete sich, je kosmopolitischer er wird, zu einer alle Zeitgenossen, die mit ihm in Berührung kommen, zutiefst erschütternden Menschlichkeit. Durch den Nationalsozialismus aus seiner Heimat vertrieben, stirbt er in Amerika letztlich an Entwurzelung. So wie Sibelius in Finnland, werden Bartók und Kodaly auch heute noch in Ungarn als „Nationalhelden“ verehrt.

Allerdings sind Debussy und Bartók insofern Ausnahmeerscheinungen, als sie beide weit über Europa hinausgreifen und bereits eine „Weltmusik“ anstreben, damit eine Entwicklung vorwegnehmend, wie sie erst für die zweite Jahrhunderthälfte typisch wird. Typisch für den Jahrhundertanfang ist eigentlich, dass noch nicht die internationale, sondern zunächst die jeweils *nationale Folklore* in eine moderne Ausdrucksweise umgeschmolzen wird. Aus den Elementen und dem Geist russischer Volksmusik (in welcher sich ebenfalls *uralte* Elemente finden) hat noch Strawinsky seine revolutionären Ballette „Feuervogel“, „Petruschka“ und „Sacre du Printemps“, seine „Noces“ und die „Histoire du Soldat“ geformt.

Ich hatte seinerzeit über die Bedeutung der Exotik in der Moderne eine Auseinandersetzung mit Heiner Ruland, welcher zunächst geneigt war, die Einbeziehung solch uralter Skalen als etwas Atavistisches, Unberechtigtes anzusehen. Dennoch war in dieser ringenden Auseinandersetzung schließlich er es, der (in zwei Briefen an mich) die treffendsten Worte für dieses Phänomen fand (die Begriffe „radial“ und „zyklisch“ werden ausführlich in „die Schlesinger-skalen und die Urmusik“ erklärt):

„Ihre Begriffe Expressionismus-Impressionismus, gegen die ich zunächst etwas skeptisch war, werden mir allmählich immer deutlicher und realer; mir scheint Ihnen selber auch. Es sind ja nicht die üblichen Begriffe. Sie entsprechen aber immer mehr auch den Begriffen Expressionismus-Impressionismus, wie sie Rudolf Steiner in „Das Sinnlich-Übersinnliche in seiner Verwirklichung durch die Kunst“ (15.2.18, GA 271) benutzt, nur ins Musikalische gewendet:

Impressionismus: Kunst macht das Geistige in der Natur oder Sinnenwelt spürbar. Expressionismus: Kunst als Ausdruck des Geistigen im Menschen („gebannte Vision“). Dass Sie den Expressionismus der Atonalität zuordnen, den Impressionismus der Sekundskala, ist ja nur dann zu verstehen, wenn man die Umkehrung sieht, die ich in meinem Buch darzustellen versuchte:

Das Zyklische wird während der Romantik (Alterationsharmonik) vom ursprünglich kosmischen Außen-Erleben (apollinisch) zum innerseelischen Erleben der Atonalität. Das Radiale (Dreiklänge) wird gleichzeitig von einem Innenerleben (dionysisch) zu einem Erleben äußerer Weltgesetzlichkeit (z.B. bei Debussy). So stimmt dann wirklich Ihre Zuordnung.

Nur habe ich Schwierigkeiten, den Jazz dem Impressionismus zuzuordnen. Jazz ist weder noch. Das liegt an der Jazz-immanenten Pentatonik, ohne die kein Jazz Jazz ist. Pentatonik ist das Zyklische, das die besagte Umkehrung nicht mitmachen kann, weil sie es nicht zum Halbton kommen lässt. Im Halbton als Leitton findet ja die Umkehrung statt. Jazz ist eine Mischung von Pentatonik, angenäherter Naturskala, Funktionsharmonik sogar mit Alteration, aber genau so, dass die Umkehrung nicht stattfinden kann: Das Objektive, von außen Formende (sozusagen „Weltgesetz“) bleibt die Pentatonik als das Zyklische; das Subjektive, Expressive ist die blue note, d.i. oft Annäherung an die Naturskala, meist Naturseptim. Das Gleiche wäre bei Debussy der Fall, der ja auch alle diese Elemente: Pentatonik, Naturskala usw. hat, wenn er nicht das atonale Einzelton-Element schon mit drin hätte (was R. Steiner bei ihm offenbar als das Wichtigste erschien!) Nur deswegen ist bei Debussy besagte Umkehrung da. Die Natur-Sekundskala in seinem Klavierstück „L'Isle joyeuse“ wirkt als von außen kommende Natur-Ordnung, eben impressionistisch, nicht expressiv, weil der atonale Keim da ist. Ebenso wirkt bei Debussy allerdings auch die Pentatonik – obgleich zyklisch – impressionistisch, weil sie sich bei ihm als das von außen kommende (nicht umgekehrte) Zyklische deutlich abhebt von dem atonalen Zyklischen, das infolge der Umkehrung von innen (expressionistisch) kommt. Bei Bartók ist das alles im Prinzip genauso, nur scheint mir die expressiv-atonale Komponente bei ihm stärker. Trotzdem haben Sie recht, dass er „Impressionist“ ist, gerade wegen dieser Komponente, die erst die Natur/Sekundskala und Pentatonik als von außen kommend, objektiv-weltgesetzhaft erscheinen lässt.“

Und: „...Ich kann mir sogar vorstellen, dass man eine völlig auf dem modernen bzw. künftigen Tonbewusstsein gegründete Musik schreiben könnte, vielleicht eine Art „Sinfonie“, bei der in den verschiede-

nen thematischen oder harmonisch-rhythmischen Entwicklungsetappen Slendro, Madenda-Degung, persische Leiter usw. wie aus dem gesamt-kompositorischen Untergrund auftauchen; aber nur so, dass die aus dem (atonalen) Einzeltonerleben sich ausbreitenden Sekundskalen momentweise sich zu einem reinen Natureseptimen-Komplex verdichten und Slendro aufklingt. Auf ebensolche Weise Madenda usw. Das muss aber kompositorisch ganz raffiniert und bis ins letzte **durchgeföhlt** angelegt sein. Das darf kein Köpfchen machen ..., das muss eine Seele machen, deren ganzer Gestaltungswille dahindrängt, das Einzeltonerleben, so wie es an den musikalisch fast undarstellbaren Raum-Umkreis der 12 Tonorte gebunden ist, durch Entfaltung bis an den „atlantischen Schauer“ der Natureseptim und ihren Umkreis zu bringen, in dem Raum und Zeit noch gar nicht geboren sind. Das wäre allerdings eine gewaltige Sache, die in tiefste Untergründe des Musikalischen hineinleuchtete ...“

Erinnert diese Aussage nicht stark an Rudolf Steiners Ausspruch: „...Und dann wird man gerade, meine ich, auf diesem Wege wiederum einen Anschluss finden an gewisse Elemente dessen, was ich **Urmusik** nennen möchte, und von dem ich ja in den Entdeckungen der Moden der Miss Schlesinger tatsächlich sehr Wichtiges zu erkennen glaube...“ ?!

Diese „gewaltige Sache“, früher von mir „dritte Schicht des Impressionismus“ genannt, ist nicht nur von Debussy und Bartók, sondern zumindest rudimentär von sehr vielen Komponisten realisiert worden, sie macht sicherlich überhaupt das eigentliche Wesen des Impressionismus aus. Denn das „Aufsteigen der Urmusik“ äußert sich nicht nur dadurch, dass die Komponisten in die *europäische* Vergangenheit greifen, z.B. mit mittelalterlicher Musik arbeiten (Carl Orff, Arvo Pärt), sondern vor allem in dem eigentlichen Haupt-Phänomen des „Impressionismus“: dem Hereinbrechen der *außereuropäischen* Musik nach Europa. Unüberhörbar dringen die nachatlantischen Tonsysteme in Form von „exotischer“ Musik in die Moderne ein. In aller Volksmusik, europäischer wie außereuropäischer, schaut uns Menschheits-Vergangenheit an, unsere eigene Vergangenheit – wir haben all das in früheren Inkarnationen durchgemacht. Dieses Auftauchen der Exotik hat seine Parallelen in der Malerei und Bildhauerei; der „Schweizer Kulturphilosoph“ Jean Gebser nennt es das Aufkommen des a-perspektivischen oder *integralen Bewusstseins*.

Man macht sich im Allgemeinen gar nicht klar, welch ein Bewusstseins-Umbruch das ist. In der Kolonialzeit haben die Europäer die Kulturen, auf die sie trafen, nur zerschlagen, nur wenig davon nach Europa getragen. Der Sinn für die „Kunst der Primitiven“ ist erst kurz vor dem 20. Jahrhundert erwacht – dann aber gewaltig (s.u.).

Man muss sich allerdings klarmachen, dass es nicht *nur* Vergangenheit ist, die da aufsteigt. Lebt nicht in den außereuropäischen Völkern auch etwas ganz Zukünftiges? Sind sie es nicht, die in der kommenden Vermischung aller Rassen unsere „fünfte nachatlantische Kultur“ ablösen werden, wie Rudolf Steiner es fordert und prophezeit? Bei Debussy, Bartók, Messiaen und vielen anderen finden sich genauso die Keime der zukünftigen wie der vergangenen Stufen. Die Musik steigt in ihrer Ganzheit auf, alle vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Stufen umfassend, so wie eine Pflanze in ihrer Blüte etwas in die Gleichzeitigkeit bringt, was sie vorher nur nacheinander Blatt für Blatt entfaltet hat. An einer solchen Blüte ist die Musik, ist die Menschheitskultur heute angelangt (das „integrale Bewusstsein“ Jean Gebsters).

Während im Impressionismus (in der bildenden Kunst übrigens nicht weniger!) musikalisch das Zeiten-Tableau aufsteigt, wird es etwa gleichzeitig durch die *Veröffentlichung des Okkultismus* in gewaltigem Umfang, alle Tiefen der Vergangenheit und Zukunft umfassend, dem Bewusstsein der modernen Menschheit präsentiert: zunächst durch die Theosophie H.P. Blavatskys, dann durch die Anthroposophie Rudolf Steiners. In der Anthroposophie steigen *alle* alten Einweihungswege wieder auf – verwandelt, umgeschmolzen, auf eine neue Stufe gehoben:

„Aus der alten **Atlantis** haben wir unsere Kultur herübergeholt. Sie ist bestimmt unterzugehen; an ihre Stelle muss das Christentum treten. Aber **sie wird wieder aufsteigen**, geläutert, gereinigt, erhöht durch das Christentum.“ (Rudolf Steiner: „Die okkulten Wahrheiten alter Mythen und Sagen“, GA 92, S. 151) – Und: „Vergeistigt und in die Höhe gehoben wird die **atlantische Kultur** wiedererstehen in der Zeit

der Siegel, da sich dann die Menschheit bewusst das **Hellsehen** wiedererobert haben wird.“ (Rudolf Steiner: „Aus der Bilderschrift der Apokalypse des Johannes“, GA 104a, S. 116)

Die erste Jahrhunderthälfte

ist als Überschrift dieses Abschnittes etwas gewagt, denn ich gehe noch etwas über die Jahrhundert-Mitte hinüber, weil die für die erste Jahrhunderthälfte typischen Prozesse sich auch noch ein wenig in die zweite Hälfte hineinziehen, während aber gleichzeitig ab der Jahrhundertmitte ganz andere Prozesse beginnen, die später zur Sprache kommen. Debussy und Bartók bespreche ich hier nicht mehr, das ist bereits geschehen. Ich fange sogar bereits etwas *vor* dem 20. Jahrhundert an:

Ganz zart künden sich folkloristische Elemente schon in der *Klassik* an. Aber dies geht hier noch durch so viele Filter, dass etwa ein Türke in Mozarts „Türkischem Marsch“ wohl kaum viel Türkisches wird erkennen können. Anders sieht es in der National-Romantik aus. *Chopin* lässt erkennbar polnische Volksmusik aufklingen, *Liszt* ungarische Zigeunermusik, *Dvorak* tschechische, *Moussorgsky* russische Elemente, *Grieg* die norwegische Elementarwelt, *Sibelius* die finnische. Diesen zarten Anfängen gegenüber bricht die exotische Welt im 20. Jahrhundert allerdings mit viel größerer Wucht herein. *Debussys*, *Strawinskys* und *Bartóks* Musik ist ihrem Inhalt nach nicht mehr europäisch. (Allerdings in ihrer architektonischen Form immer noch. Ist es vielleicht bei Webern oder Feldman umgekehrt? Haben ihre Meditations-Stücke in der *Form* nicht etwas Asiatisches, während hier der *Inhalt* zweifellos abendländisches Erbe ist?)

Jean Sibelius, äußerlich gesehen noch ganz romantischer Komponist, muss dennoch auch im 20. Jahrhundert genannt werden: man findet kaum eine klassischere Übergangsgestalt, immerhin ist er erst 1957 gestorben. Von seinen Zeitgenossen wird er als eine Art „Elementargeist“ beschrieben, der sich tage- und wochenlang auf einem Boot in den unendlichen Weiten der finnischen Seenplatte verlieren kann und am liebsten mitten in der Natur komponiert. Er orientiert sich stark an den mikrotonalen Melodien der alten Runensänger, ohne dass er aber diese *direkt* in seiner Musik verarbeitet. Die aus heidnischen Urtiefen kommende Kalevala, welche aus jedem seiner Töne herauschaut, nennt er etwas ganz „Modernes“. Mit vielen fast minimal-artigen Wiederholungen erreicht er eine Schicht, die man asiatisch-meditativ nennen könnte. Gelegentlich finden sich in seiner Musik (in „eingefrorener“ Form) Schlesinger- und Bartók-Skalen als kleine Einsprengsel; sie fallen allerdings kaum auf, weil diese Musik auch ohne dies so ungeheuer elementarisch daherkommt (s. das Sibelius-Kapitel am Schluss).

Neben Debussy muss in jedem Fall *Maurice Ravel* genannt werden, der bezeichnenderweise Beethoven gehasst, ja verachtet hat. Fast noch stärker als bei Debussy – und sicherlich genauso genial eingesetzt – finden sich bei Ravel polytonale Dreiklangs-Rückungen und -Schichtungen, deren „drive“ bereits Strawinsky vorausahnen lässt. Ravel verarbeitet spanische und lateinamerikanische Folklore und schreibt mit seinem berühmten *Bolero* de facto das erste Beispiel einer *Minimal Music*.

Nach Debussy und Ravel (bzw. gleichzeitig mit ihrer späteren Schaffensperiode) geht es Schlag auf Schlag. Im Jahrhundertwerk des „Sacre du Printemps“ zelebriert der junge *Igor Strawinsky* 1913 einen heidnisch-russischen Frühlings-Kultus – er spricht von einer Vision, die er gehabt hat. Pentatonik, Kirchentonarten, sogar Slendro-Anklänge finden sich im „Sacre“ neben polytonalen Dreiklängen, aus denen die motorisch-polyrhythmischen Schläge bestehen. Die „heidnische“ Kraft des Sacre geht in seiner kultischen Wucht weit über den bereits sehr heidnisch anmutenden Debussy hinaus. Es erscheint mir als grobes Missverständnis, diese Musik in einem Ballettsaal aufzuführen, gehört sie doch in Wirklichkeit in die russische Landschaft, um vor Ort den Frühlingsanfang in aller Form kultisch zu vollziehen.

Nach den „eigentlichen“ Impressionisten, aber bereits unter dem Eindruck von Strawinsky und Bartók, erhebt sich in Frankreich die Gruppe der „Nach-Impressionisten“ *Milhaud*, *Poulenc*, *Honneger* und anderen, sowie *Ibert*, dem Bedeutendsten dieser Gruppe. Es ist bereits ein Abflauen, die Kraft von Debussy, Ravel, Bartók oder Strawinsky wird nicht mehr erreicht.

Als einen weiteren Vorläufer der Minimal-Music möchte ich den Armenier *Aram Chatschaturjan* nennen (den Lieblingskomponisten Stalins!), welcher zusammen mit *Sergej Prokoffieff* und *Dimitrij Schostakowitsch* dem russischen *Vitalismus* zugerechnet wird; ich sehe gerade ihn mit seinen motorisch hämmernden Dreiklängen vor allem auch als einen geradezu klassischen Vertreter dessen, was ich (zusammen mit Bartók und Strawinsky) „*östliche Rockmusik*“ nenne; die ekstatische, rauschhafte Gewalt seiner Musik kommt auch klanglich der späteren „westlichen Rockmusik“ am nächsten.

In Amerika greift, wie Debussy nach Fernost, so *George Gershwin*, der zunächst als Schlager-Komponist auftritt, nach „Afroamerika“ in Form von Elementen des Blues und Jazz. Berühmt geworden sind etwa seine „Rhapsodie in Blue“ oder seine Oper „Porgy and Bess“. Wie Bartók schöpft er aus der unmittelbaren Inspiration durch die (in diesem Falle schwarze) Volksmusik.

Carl Orff, der einzige Mitteleuropäer unter den „Impressionisten“, arbeitet fast ausschließlich mit mittelalterliche Stimmungen. Sein Kompositionsstil basiert auf organalen Techniken: Orgelpunkte, Bordune, bitonale Parallelführungen und anderem, an Skalen im Wesentlichen Kirchentonarten. Wie sein Vorbild Strawinsky arbeitet er mit starren Schichten, Blöcken und abrupten Schnitten („Bruchschollen-Tektonik“). Und wie bei Strawinsky gibt es bei Carl Orff eindeutig ein Hauptwerk: seine „Carmina Burana“.

Als in den Sechziger/Siebziger Jahren eine Renaissance der Gitarre anhub, fiel der Blick damit auch wieder auf eine ganze Reihe von Komponisten, die ein reiches Repertoire für dieses Instrument hinterlassen haben und fast alle aus Spanien und Lateinamerika kommen, von *Manuel de Falla* bis *Heitor Villa-Lobos*, wobei Nationalromantik und Impressionismus bei diesen Komponisten so stark ineinander übergehen wie kaum sonst irgendwo. Die Gruppe erscheint auch deshalb so einheitlich, weil die Lateinamerikaner unter ihnen noch nicht die Folklore der Indianer oder der Schwarzen, sondern allein der spanischen Einwanderer aufgreift.

Die zweite Generation

Es folgt jetzt eine Reihe von Komponisten, die in gewisser Weise den impressionistischen Strom der ersten Jahrhunderthälfte noch in die zweite Hälfte hinein fortsetzt. Die Unmittelbarkeit von Sibelius, Debussy, Bartók und Strawinsky wird nicht mehr erreicht, Vermischungen mit dem atonalen und auch dem neoklassizistischen Strom treten auf, dennoch kommt man auch an den folgenden Komponisten nicht vorbei:

Nach Debussy und Bartók ist gut eine Generation später *Olivier Messiaen* der nächste, der das gesamte Tableau der nachatlantischen Tonsysteme aufspannt. Messiaen setzt sich intensiv mit indischer und japanischer Musik sowie mit der Gregorianik auseinander; all das fließt in seine Musik ein. In seinen berühmten „Modi mit begrenzter Transponierbarkeit“ – radialsymmetrische Ausschnitte aus dem chromatischen Zwölferkreis – kommen Skalen vor, die unverkennbar einerseits arabische, andererseits Sekundskalen-Charakterzüge (in der Halbton-Annäherung) aufweisen:

Messiaen: c, des, e, f, gis, a, c – Zigeuner-Leiter: c, des, e, f, g, as, h, c.

Messiaen: c, d, es, f, ges, as, a, h, c, (d) – Schlesinger-Skala: c, d, es, f, ges, as, b, c; Bartók-Skala (von d aus): d, e, ges, as, a, h, c, d.

(Zigeuner-, Schlesinger- und Bartók-Skala sind hier natürlich im Halbtonsystem angenähert). Man spiele sich die Modi einmal durch: man wird an der Ähnlichkeit nicht nur der Töne, sondern auch des Charakters nicht vorbeikommen. Die Ähnlichkeit scheint nicht bewusst zu sein. Aber wieder ist es das Gleiche wie bei Debussy und Bartók: die „kosmopolitische“ Suche nach *sämtlichen* nur erreichbaren Schichten oder Stufen in der Musik. Die atonale Komponente ist bei Messiaen wesentlich stärker noch als bei Bartók; über weite Strecken klingt er (abgesehen von seinen an Debussy anknüpfenden Frühwerken) wie ein atonaler Komponist (allein schon deswegen, weil seine „Modi mit begrenzter Transponierbarkeit“ trotz ihrer Ähnlichkeit mit den Urskalen streng „zyklische“ Gebilde sind), nur bei genauerem Hinschauen erkennt man die modale Struktur. Ähnlich wie Strawinsky denkt Messiaen in starren, sich überlagernden Schichten von Taktarten und Rhythmen. Dazu kommen seine „Additionen kleinster

rhythmischer Werte“, wodurch er zu etwas Ähnlichem wie Strawinskys permanentem Taktwechsel kommt. Diese starren Schichten und Brüche machen Messiaens Musik so ungemein farbig; er sieht auch die Farben seiner Musik förmlich vor sich. Messiaens stark katholische Mystik steht bei ihm nicht im Widerspruch zu seinem Kosmopolitismus, im Gegenteil, sie eröffnet ihm den Zugang zur Mystik der anderen Völker. Ebenso wenig steht sie im Widerspruch zu seinem Natur-Erleben, das sich z.B. in seinen Vogelstimmen-Imitationen niederschlägt und schließlich im Alter zu seiner Franziskus-Oper führt.

Fast als Einziger arbeitet der Instrumente-neuentwickelnde amerikanische Landstreicher *Harry Partch* direkt mit den Skalen Kathleen Schlesingers in Reinintonation; vermutlich ist er ihr oder einem ihrer Schüler persönlich begegnet. Allerdings nimmt er ihre Modi auch zum Ausgangspunkt anderer mathematisch konstruierter mikrotonaler Skalen verschiedenster Art; die Begegnung mit Schlesingers Impuls ist ihm nur ein Anstoß zu eigenem freien Experimentieren.

Bei *John Cage* hat die Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus und asiatischer Weisheit entscheidend zu seiner späteren Werk-Auflösung beigetragen. In seinen früheren Stücken schlägt sich das asiatische Element aber auch direkt musikalisch nieder, glaubt man doch z.B. in seinen berühmten *Stücken für präpariertes Klavier* javanische Gamelan-Musik zu hören.

Eine ganz andere Erscheinung ist der argentinische „Tango-König“ *Astor Piazzolla*, der einen stark Jazz-gefärbten „Neuen Tango“ zur kaum noch tanzbaren Kunstmusik emporhebt. Was zunächst wie eine rein nationale Revolution aussah, erweist sich, da Piazzolla mittlerweile zu Recht unter die ganz Großen gezählt wird, auch in puncto „Verschmelzung von U-Musik und E-Musik“ als ein Phänomen von universeller Bedeutung.

Ähnlicher bedeutend ist *Mikis Theodorakis* in Griechenland, der eine sehr populäre, aus einheimischer Folklore gespeiste Musik schreibt – seine Musik *ist* Folklore im besten Sinne –, die er durchaus auch stark politisch begreift. In der Zeit der Papadopoulos-Diktatur spielt seine Musik gerade in der Formierung des nationalen Widerstandes eine große Rolle.

„Jesus Christ Superstar“, „Evita“, „Cats“, „Das Phantom der Oper“ und andere Super-Erfolge des Musikkomponisten *Andrew Lloyd Webber* zeigen, welche große kommerzielle Möglichkeiten einer raffinierten Mischung aus Klassik, frühem Strawinsky, Carl Orff und Rock-Elementen innewohnen kann. Über der Kommerzialität seiner Sujets wird manchmal übersehen, *welch ein großer Künstler* hier am Werke ist. Interessant ist, dass Webber als einer der Wenigen Elemente des Impressionismus der ersten Jahrhunderthälfte mit Elementen moderner Rock- und Jazzmusik verschmilzt, mit durchschlagendem Erfolg sozusagen „östliche Rockmusik“ mit „westlicher Rockmusik“ verbindet.

Ich möchte auch den aus einer durchaus mystisch zu nennenden Vertiefung eines evangelischen Christentums heraus komponierenden *Ernst Pepping* hier nicht unerwähnt lassen, weil er es fertig bringt, in seinen gewaltigen Chorwerken die Evangelien-Texte so zu vertonen, dass gerade die darin enthaltenen *Naturstimmungen* zu sprechen beginnen. Höhepunkt seines Schaffens ist sicherlich der zweichörige „Passionsbericht des Matthäus“, welcher den Vergleich mit Bachs Matthäus-Passion nicht zu scheuen braucht. Pepping arbeitet u.a. mit Kirchentonarten sowie mit „impressionistischen“ Dreiklängen; letztere sind es, welche die große Farbigkeit seiner Musik ausmachen. Ähnlich wie Sibelius schweigt Pepping die letzten 20 Jahre seines Lebens.

Und hinterlässt in *Jürgen Schriefer* einen ebenso bedeutenden Schüler. Schriefer, sicherlich einer der genialsten und vielseitigsten anthroposophischen Musiker, arbeitet kompositorisch mit ganz ähnlichen Mitteln wie Pepping, nicht in solch großen epischen Weiten, dafür ekstatischer, flammender. Als Pianist und Musikpädagoge ebenso bedeutend wie als Komponist und zudem von Valborg Werbeck-Svärdström mit der Fortführung ihrer „Schule der Stimmthüllung“ betreut, tritt sein kompositorisches Schaffen, aus welchem er als „Gebrauchsmusik“ im besten Sinne nie ein Aufhebens macht, ganz in den Hintergrund, dabei ist er dennoch wie nebenbei als Komponist einer der Großen des 20. Jahrhunderts. Schriefer sieht seine kompositorische Hauptaufgabe in der Vertonung von Texten Rudolf Steiners, sein kompositorischer Höhepunkt ist einmal die Musik zu Steiners Mysteriendramen (instrumental) sowie seine Vertonung von dessen 12 Tierkreis-Stimmungen (Chor). Außerdem komponiert er in den Schlesinger-Skalen (Prolog des Johannes-Evangeliums auf Alt-Griechisch, ägyptische Szene im 4. Mysteriendrama).

All dies meinte ich, als ich sagte, dass „impressionistische“ Prozesse der ersten Jahrhunderthälfte in die zweite hineingetragen werden, während – in der gleichen „impressionistischen Strömung“ – schon ganz neue Entwicklungen beginnen.

Ausgießung der Avantgarde über die Erde

In dem Maße, in dem die westliche Zivilisation (mit allen kulturellen Folgeerscheinungen wie z.B. Orchestern und Musikhochschulen) bei den Völkern der Erde Fuß fasst, kann man beobachten, wie die einheimischen Komponisten zunächst einmal bemüht sind, mit Hilfe der *Folklore* eine eigenständige nationale Musik zu schaffen. Man könnte dies die „Bartók-Phase“ nennen, weil gerade Bartók seine „impressionistische“ Musik aus den Urtiefen der balkanischen Volksseele holt. Der Impressionismus der ersten und zweiten Generation ist daher ein Phänomen, welches sich vorwiegend in der Peripherie von Europa abspielt – Sibelius in Finnland, Debussy und Ravel in Frankreich, Bartók in Ungarn, Strawinsky und Prokoffieff in Russland, Chatschaturjan in Armenien, Gershwin in Amerika usw. – und (abgesehen von Carl Orff, einem Einzelphänomen) in Mitteleuropa kaum anzutreffen ist. Umgekehrt ist die Atonalität in diesen Generationen *nur* in Mitteleuropa zentriert, vor allem in Wien.

Diese „Bartók-Phase“ ist alles andere als abgeschlossen. Immer noch entsteht (jetzt aber außerhalb Europas) in Lateinamerika, Afrika, den arabischen Ländern sowie in Indien aus der Folklore ein eigenständiger „National-Impressionismus“. Sehr intensiv ist dabei, wie bereits das Beispiel Astor Piazzolla zeigt, mittlerweile der Einfluss des Jazz bzw. sogar der Popmusik (s.u.).

Während sich also die „Bartók-Phase“ noch bis heute fortsetzt, beginnt aber nach 1950 gleichzeitig ein ganz anderer Prozess. Die aus der Zwölftönigkeit herausgewachsene avantgardistische serielle und Cluster-Musik – das Erbe der abendländischen Tradition! –, ergießt sich über die ganze Welt. Dieses Ausgießen der ja zunächst wahrhaftig nicht „impressionistischen“ Avantgarde ist aber gleichzeitig ein Ausgießen in die *Landschaft*, in die *elementarische Welt*. Die Musik von Ligeti, Penderecki, Xenakis und Ahlbom ist (im Gegensatz zu ihren Vorgängern Schönberg, Hauer und Webern) *kein mitteleuropäisches Innenerlebnis mehr*.

Im Zuge dieses Aufbruchs sind viele zunächst serielle oder postserielle Komponisten in verschiedenster Weise auch von außereuropäischer Musik ergriffen, die Avantgarde stark landschaftlich, „exotisch“ eingefärbt. Die außereuropäische Musik zieht dafür (etwas später) vom Umkreis aus ins Zentrum Europa ein, s.u. Es ist eine völlige *Umstülpung*.

Natürlich können die „Bartók“- und die „avantgardistische“ Phase auch *gleichzeitig* ablaufen. So repräsentiert z.B. in Griechenland *Mikis Theodorakis*, der große Folklorist, die „Bartók-Phase“, sein Landsmann *Iannis Xenakis* gleichzeitig die avantgardistische Phase, während der nicht minder bedeutende *Dimitri Terzakis* irgendwo in der Mitte dazwischen steht – Griechenland ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich die Prozesse überlagern. Letztendlich befinden sich die Länder der „Dritten Welt“ noch mehr in der „Bartók-Phase“, während in den Ländern, in welchen die Zivilisation bereits mehr angekommen ist, d.h. vor allem in den Randländern Europas, in Amerika und Ostasien, dafür die Avantgarde umso stärker lebt.

Bei *Iannis Xenakis* steigen nichteuropäische Stimmungen wie selbstverständlich aus einem atonal klingenden Gesamtuntergrund auf. So glaubt man z.B. in dem Stück „Pleiades“ (für Schlagzeugensemble) stellenweise fast reine Gamelan-Musik zu hören, ohne dass das Stück darum weniger „avantgardistisch“ anmutet. Es ist bei Xenakis keine direkte Folklore, sondern unmerkliche außereuropäische Einfärbung seiner Klang- und Raumkompositionen. In den Titeln seiner Stücke beschwört Xenakis allerdings geradezu die *altgriechischen Mysterien*. Wie Strawinsky mit modernsten Mitteln im „Sacre“ die alt-slawischen Mysterien heraufholte, so Xenakis die Mysterien Griechenlands. *Dimitri Terzakis* hingegen zelebriert „avantgardistische Folklore“ auf alt- und neugriechischer Basis – eine wunderbar feinsinnig-

klangliche und melodiose Musik. Vielleicht ist die Urmusik von allen Avantgardisten bei Xenakis und Terzakis am gewaltigsten, unmittelbarsten und überzeugendsten aufgestiegen.

György Ligeti betreibt ein umfangreiches Studium außereuropäischer Musik, insbesondere der Musik Afrikas. Was davon vor allem in sein Werk einfließt, oder besser, schon immer dagewesene Tendenzen verstärkt, ist eine sehr feine und fast unmerkliche *Polyrhythmik*. Ein frühes Beispiel dafür ist sein gewaltiges „Continuum für Cembalo“. Dieses Stück ist so schnell, dass die einzelnen Töne zu einer einzigen Klangfläche verschmelzen, in der die Polyrhythmik sich völlig unterschwellig darlebt.

Auf dieser Spur entdeckte Ligeti den bis dahin völlig unbekannt in Mexiko lebenden *Colon Nancarrow*. Dieser schreibt Musik für Player Piano, selbstspielendes Klavier, das mit Hilfe von Lochkartenstreifen funktioniert, welche er in mühsamer Arbeit selber stanzt. In teils irrsinnigen Geschwindigkeiten bastelt er sich eine unglaubliche Polyrhythmik, Polymetrik und sogar Polytempi zusammen – übereinanderlaufende Rhythmuschichten verschiedener Geschwindigkeit. Leider ist das Tonmaterial, das er benutzt, genau wie beim späten, polyrhythmischen Ligeti nicht tonal bzw. modal genug, so dass seine hochinteressanten Rhythmen *keine packende Kraft haben*.

Sehr merkwürdig nimmt sich die Musik des russischen Juden *Alfred Schnittke* aus, welcher sein Kompositionsverfahren geradezu „Polystilistik“ nennt und in der Tat eine Musik schreibt, welche alle Stile zu vereinen sucht, insbesondere avantgardistische Clusterflächen und Punkte, traditionelle Zwölftönigkeit, Neoklassizismus, Kirchentönen sowie die wilden Rhythmen des russischen Vitalismus. All das aber nicht zu einem „Stile-Salat“, sondern zu einer grandiosen Einheit verschmolzen – ein würdiger Nachfolger des großen Schostakowitsch. Schnittke gehört mit Gubaidulina zusammen zweifellos zu den bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten.

Interessant ist auch die „planetarische Folklore“ des rumänischen Komponisten *Aurel Stroé*. Aus einem absolut avantgardistischen Ansatz heraus versucht Stroé, die Folklore der ganzen Welt in seiner aus archaischen Tiefen kommenden Musik zu vereinen.

„Die Schweden haben „ihren“ Komponisten an die Anthroposophen verloren!“, heißt es in Skandinavien von *Pär Ahlbom*. In den flutenden Weiten seiner bereits beschriebenen großen Klang- und Raum- und Bewegungs-Improvisationen spricht sich „schwedischer Volksgeist“ aus. Einerseits erlebt man – nur viel lebendiger – Ligetis Clusterflächen, andererseits gewaltige Ströme pentatonischer und gregorianischer Stimmungen sowie in seinem elektrisierenden nasalen Gesang immer wieder magische Gesänge der Naturvölker. Im Gegensatz zu allem bisher Beschriebenem äußerte Ahlbom einmal, ihm missfalle der Umgang mit fertigen Tonleitern wie z.B. den Schlesinger-Skalen, er bevorzuge mehr ein ganz freies Umgehen mit Mikrotönen, ohne sich an feste Skalen zu binden – bei ihm kann man den Eindruck haben, dass ihm wirklich „Urmusik“ *von innen* aufsteigt.

Wie man an *Japanern, Koreanern* und *Chinesen* sieht, wird, sobald ein gewisser „Zivilisationspegel“ erreicht ist, der Versuch gemacht, neben der Technik auch die ganze Bandbreite der abendländischen Kultur aufzusaugen. So ist z.B. Beethoven auf diese Weise von einer europäischen zu einer kosmopolitischen Gestalt geworden – deshalb kann aber auch die Avantgarde so stark in Ostasien Fuß fassen. Die modernste Musik wird uns von diesen Völkern seit der Jahrhundertmitte aus den Händen gerissen. Und man kann den Eindruck haben, dass gerade die Asiaten mit der Avantgarde mittlerweile wesentlich besser umgehen können als wir, die wir uns in Europa im Zuge der Postmoderne schon wieder davon abgewandt haben. Gerade die *landschaftliche Einfärbung* kann man bei den Asiaten sehr intensiv erleben. Stellvertretend für sehr viele Komponisten aus Japan, Korea und China mag hier *Toshio Hosokawa* stehen, dessen schwebende Clusterflächen, teils sogar auf traditionellen Instrumenten wie der japanischen Mundorgel gespielt, eine unlösbare Verbindung westlicher Avantgarde mit ostasiatischer Meditationsmusik ergeben. Ähnliches gilt auch für *Toru Takemitsu, Tan Dun* und viele andere.

Mittlerweile ist noch etwas anderes zu beobachten. Ich stieß einmal beim „Stöbern“ auf Youtube auf ein Musikvideo unter dem Stichwort „welchang“ – Welchang scheint ein chinesisches Orchester zu sein; Genaueres konnte ich bis heute nicht herausbekommen, weil alles nur in chinesischen Schriftzeichen (bzw. überhaupt nicht) erklärt ist. Ein kurioses Orchester: das meiste sind „verrückte“ *traditionell-chi-*

nesische Instrumente, aber verstärkt durch wenige europäische Kontrabässe, Celli, Harfen etc., auch die ganze Aufführungspraxis ist „klassisch europäisch“, mit Dirigent, Solist usw. Auffallend war (bzw. ist), dass es (bis auf die Solisten) durchweg *ganz junge* Musiker waren, wobei die Mädchen deutlich überwoogen – aber Musiker von einer *atemberaubenden Virtuosität und Musikalität*. Zunächst stieß ich auf Kompositionen im traditionell-chinesischen Stil (rein pentatonisch) – aber in die Form europäischer Sinfonie-Sätze gegossen, dabei größtenteils von einer *Motorik und Polyrhythmik*, die ich im „meditativen“ China am allerwenigsten erwartet hätte. Großartige, hinreißende Werke neben weniger guten (die Letzteren sind aber eher in der Minderzahl).

Dann aber (man bekommt, wenn man bei Youtube einmal auf dieser Spur ist, eine unglaubliche Fülle ähnlicher Musikvideos angeboten, auch von anderen chinesischen Orchestern, die nicht weniger gut sind) bekam ich eine ganze Reihe von Werken im *Sacre-du-Printemps-Stil* zu fassen! Letztlich im Stil des gesamten „Impressionismus“ (quer durch alle Stile und Tonsysteme), und das auf diesen „komischen“ Instrumenten! Es sind *grandiose Meisterwerke, eins nach dem anderen*, die mühelos mit dem Besten des westlichen „Impressionismus“ mithalten können – ich bin immer noch ganz erschüttert. Warum ist so etwas gegenwärtig in Europa nicht möglich – wegen unseres „Kapitalismus“? Es ist deutlich eine Erscheinung dessen, was ich das „spirituelle Erwachen der Naturvölker“ (s.u.) nenne (wenn man „Naturvölker“ einmal im weitesten Sinne nimmt).

Einzug der Exotik nach Europa

Im Gegenzug aber zu dem, dass die Avantgarde, von Europa ausstrahlend, sich immer mehr in die Peripherie ausgießt, fließt etwa ab den 1960er Jahren aus dieser Peripherie die außereuropäische Musik aller verschiedenster Couleur in einem mächtigen Strom wiederum *direkt* nach Europa und Amerika ein. Es ist eine vollständige Umstülpung: die Kulturen tauschen sich regelrecht aus. Dies ist die zweite, ganz andere Phase des Impressionismus in der zweiten Jahrhunderthälfte; ab hier erst wird Folklore wirklich zur „Weltmusik“.

Der Wortführer der seriellen Musik, an dem sich damals viele junge Komponisten aus der ganzen Welt orientiert hatten, ist derselbe, der in einer zweiten Schaffensphase die außereuropäische Musik als erster Komponist nach Mitteleuropa hereinholt. *Karlheinz Stockhausen* steht damit an einem Knotenpunkt der Musikentwicklung im 20. Jahrhundert: *„Wenn ein Europäer von einer bestimmten indischen Musik ergriffen wird, so entdeckt er in sich selbst den Inder. Wenn ein Japaner von einer bestimmten europäischen Musik ergriffen wird, entdeckt er in sich den Europäer, und zwar den Europäer jener Zeit, in der diese Musik aus dem inneren Druck eines ganz bestimmten Augenblickes geboren wurde. Im exotischen Reiz lauert auch immer der Biss der Schlange, der einen das schützende Paradies der Selbstsicherheit verlieren lässt. Der große Schock geschieht dann, wenn man in harmloser Neugier in einer fremden Kultur durch ein Ereignis so ergriffen wird, dass man sich über beide Ohren verliebt. Musik, eine Tempelzeremonie, einen Tanz kann man nicht mitnehmen. Man muss entweder dort bleiben, oder die Sehnsucht meldet sich zu den ungerufensten Augenblicken, wenn man wieder „daheim“ ist. (...) Dieses sind dann Entdeckungen des tieferen Selbst, in dem alles schlummert, was es je auf dieser Welt gegeben hat, und das es bis in unbegrenzte Zeit noch geben wird. Wenn dieser Urgrund angerührt ist, schläft die Sehnsucht nicht mehr ein, das Ganze, die ganze Vielfalt lebendig machen und erleben zu wollen.“* (Stockhausen: „Texte“)

Es sind z.B. seine Stücke „Telemusik“, „Hymnen“, „Mantra“, „Stimmung“, in denen Stockhausen sich mit außereuropäischer Musik auseinandersetzt. „Stimmung“ ist ein minimalistisches Stück, in dem er den Obertongesang einsetzt, den Stockhausen interessanterweise in eigenen Versuchen entdeckt, unabhängig von der tibetischen und mongolischen Oberton-Tradition, die erst etwas später in Europa und Amerika populär wird. Zu seinen „Hymnen“ schreibt Stockhausen, dass es um das Niederreißen aller Kulturschranken, um das Schaffen einer alle Völker umgreifenden Weltmusik gehe. Aus diesem kühnen und erhebenden Gedanken, den Stockhausen als erster formuliert (allenfalls Bartók dürfte solche

Gedanken vor ihm gehegt haben), dann allerdings die Konsequenz zu ziehen, ausgerechnet die *Nationalhymnen* aller Völker zusammenzumixen, zeigt leider die ganze Tragik von Stockhausens Schaffen...

Die Mitte des 20. Jahrhunderts wird von Rudolf Steiner so charakterisiert, dass der letzte Rest alter Kräfte und Traditionen, an dem sich die Menschen bisher noch halten konnten, nun endgültig verschwindet. Es ist die „Stunde Null der Musik“, in der Stockhausen das ganze bisherige Musikgebäude abreißen und aus dem Nichts neu definieren will.

Ein Jahrzehnt nach dieser Jahrhundertmitte erschüttert ein gewaltiger Jugendaufbruch die Welt. Die „zornigen jungen Männer“ wollen die Gesellschaft bis in alle Lebensbereiche hinein umkrepeln. Tatsächlich ertönt innerhalb dieses Aufbruchs unüberhörbar ein *Ruf nach Spiritualität*, ablesbar zunächst an dem erschreckenden Symptom, dass erstmals in der Menschheitsgeschichte der Konsum bewusstseinsweiternder *Drogen* zu einer weltweiten Massenerscheinung wird. Die Situation wandelt sich schlagartig. Die Pilgerfahrten nach Indien beginnen, aber auch japanische Zen-Klöster, tibetanische Lamas und die Reste der Indianer-Kultur, australische Aborigines, letztlich alle Religionen und spirituellen Wege der Welt werden aufgesucht. Was später zur „New-Age“-Bewegung wird, hat hier seine Wurzeln. Auch Ältere wie eben Stockhausen oder Joachim Ernst Berendt, Jazzmusiker wie John Coltrane, Paul Horn oder Tony Scott werden von dieser Bewegung ergriffen.

Infolgedessen begegnet man heute außereuropäischer Musik und ihren Einflüssen allenthalben mitten im Herzen des Abendlandes. Es gibt hier feste Gamelan-Orchester, man kann Konzerte mit indischer, arabischer, südamerikanischer, australischer und afrikanischer Musik sowie japanische Trommel-Rituale ebenso hören wie die Volksmusik Europas. Noch stärker als von den Komponisten der Avantgarde wird die exotische Musik in der Jazz-, Pop- und Minimal-Musik sowie der meditativen Musik der Esoterik-Bewegung aufgegriffen (s. nächstes Kapitel). – Ich muss im Folgenden einen Blick über den Tellerrand der Musik hinaus tun und dieses Phänomen „gesamtgesellschaftlich“ anschauen – möchte aber betonen, dass sich mir das nun zu Beschreibende aus der *Musik-Situation* ergeben hat:

Das Sterben der alten spirituellen Kulturen

Tatsächlich reichen uns die außereuropäischen Völker ihr uraltes Erbe dar, damit *wir* es aufgreifen und weiterentwickeln. Die außereuropäischen Kulturen in ihrer Gesamtheit wollen im kosmopolitischen Europa (und Amerika) Einzug halten, wollen aufgefangen werden von uns in dem Maße, wie die Kulturen in ihren eigenen Völkern mit dem Einzug der Zivilisation sterben. Die Bewahrer der alten mythischen und magischen Geheimnisse – meist ältere Menschen – sind froh, wenn sie ihr spirituelles Erbe an die moderne Forschung weitergeben können. Ihre eigenen jungen Leute, oft „Kinder der Zeit“ geworden, wollen und können oft ihre Traditionen und ihr spirituelles Leben nicht fortführen.

Insofern sollte man sich nicht darüber wundern, dass im Laufe des 20. Jahrhunderts – bei manchen Völkern sogar bereits früher – etwas einsetzt, was man „*Mysterienveröffentlichung*“ nennen kann, von dem der Einzug außereuropäischer Musik in das Abendland nur einen kleinen Aspekt darstellt. Die überlebenden Hüter der alten Geheimnisse dieser Völker sind dabei, die Mysterienweisheit ihrer Völker – jahrtausendlang im Geheimen mündlich tradiert –, in unserer Zeit in der verschiedensten Art *aufzuschreiben*, weil sie sonst aussterben würden – und geben damit das spirituelle Erbe der Vergangenheit an den Westen weiter.

In dieser Weise geredet haben z.B. der Hopi-Indianer *Kacha Hónaw* (Frank Waters: „Das Buch der Hopi – Nach den Berichten der Stammesältesten aufgezeichnet von Kacha Hónaw“, München 1996), der Dakota-Medizinmann *Black Elk* (Schwarzer Hirsch: „Ich rufe mein Volk – Leben, Traum und Untergang der Ogalalla-Sioux“ (München 1962), der Anishinabe-Medizinmann *Sun Bear* (Sun Bear und Wabun: „Das Medizinrad. Eine Astrologie der Erde“, München 1981), der indische Yogi Paramahansa Yogananda („Autobiographie eines Yogi“, Tschechische Republik 1998), *Peter Ruka*, Autor des neuseeländischen „Song of Waitaha“ (1995) sowie die afrikanische Schamanen *Vusamazulu Credo Mutwa* („Indaba my children“, Johannesburg 1964) und *Malidoma Patrice Somé*: „Vom Geist Afrikas“ (Kreuzlingen/Mün-

chen 2004) (Somé: „*Ich bin hier im Westen, um der Welt, soweit es in meinen Kräften steht, von meinem Volk zu erzählen und umgekehrt meinem Volk die in dieser Welt erworbenen Kenntnisse weiterzugeben.*“)

Andere Mysterienveröffentlichungen wurden Stammesältesten oder Medizinmännern von europäischen Wissenschaftlern oder auch Dichtern anfänglich entlockt und aufgezeichnet, z.B. *Lama Anagarica Govinda* („Der Weg der weißen Wolken“, Frankfurt/M. 1966) bezüglich Tibet, *Thor Heyerdahl*: „*Aku Aku – Das Geheimnis der Osterinsel*“ (Berlin 1957), *Robert Crottet*: „*Verzauberte Wälder – Geschichten und Legenden aus Lappland*“ (München 1979), *Laurens van der Post*: „*Die verlorene Welt der Kalahari / Das Herz des kleinen Jägers*“, Zürich 1995) bezüglich der Buschmänner, *Olga Kharitidi* („*Samarkand / Das weiße Land der Seele*“, Berlin 2005) bezüglich des sibirischen Schamanismus, *Marlo Morgan* („*Traumfänger*“, München 1995) und *Verena von Funcke* „*Töchter der Traumzeit*“, München 2008) bezüglich der australischen Aborigines.

Die alten Kulturen sterben erstens mit dem Einzug der westlichen Zivilisation – das ist ganz offensichtlich. Sie sterben zweitens *von innen* heraus, weil sie sich auf ihrer ursprünglichen Höhe schon lange nicht mehr halten können und weil sich immer mehr moderne Seelen in ihnen inkarnieren, die etwas ganz Neues suchen. Drittens aber sterben sie vor allem *gerade in dem Maße, wie ihr Erbe bei uns ankommt*. Wie eine indische Musikerin mir einmal erzählte, wurde der Sitar-Virtuose *Ravi Shankhar* von dem Moment an, da er im Westen berühmt wurde, in Indien nicht mehr ernst genommen. Béla Bartók hinterlässt in jedem Dorf, dessen Lieder er auf seiner Phonographenwalze „aufwickelt“ und damit aus dem kulturellen Zusammenhang reißt, sozusagen eine Todesspur. Thor Heyerdahl, der die alte Osterinsel-Kultur ans Licht holt (wunderbar beschrieben in seinem Buch „*Aku-Aku*“), zerstört sie damit gleichzeitig. Deshalb meint der Avantgardist *Luigi Nono* – ein Gegner aller „Folklore“ in der Neuen Musik –: wir haben diesen Völkern *alles genommen* und jetzt nehmen wir ihnen auch noch ihre Musik und Kultur.

Die Zerstörung ist aber von den Völkern, die uns ihre Kultur darreichen, in gewisser Weise durchaus *gewollt*. Irgendein afrikanischer Politiker sagte einmal: „*wir sind stolz auf unsere Schornsteine!*“ Sie wollen moderne Menschen werden, wollen weg von ihren Hausaltären, von ihrer Kultur, wollen mit aller Kraft die westliche Zivilisation aufnehmen, auch wenn sie ihr teilweise noch gar nicht gewachsen sind und die Teilhabe mit Verelendung und Aussterben bezahlen müssen; ein Zurück gibt es offensichtlich nicht.

Man könnte nun meinen, ihre Mysterienveröffentlichung und Kultur-Übergabe seien eine Art Notfrucht, so wie ein sterbender Baum oft ganz unnatürlich viele Früchte ansetzt, wie um seine Art in einer verzweifelten Geste noch zu retten. In Wirklichkeit führt die Mysterienveröffentlichung und -Übergabe dazu, dass auch die Naturvölker im Verlaufe des 20. Jahrhunderts *in der Gegenwart ankommen*.

Eines stirbt allerdings bei den außereuropäischen Völkern nicht: ihre „*spirituelle Konstitution*“. Wir versuchen, diese Menschen mit Gewalt in das Schema westlicher Industriegesellschaften hereinpresse, ohne Rücksicht darauf, ob sie da überhaupt hineinpassen. Fünf Jahrhunderte Kolonisation samt dem gegenwärtigen unvorstellbaren Elend der Dritten Welt – einschließlich der schwarzen Slums in den USA – haben gezeigt, dass die meisten Natur- und alten Kulturvölker auch über die europäischen Blutbäder hinaus an der modernen Zivilisation nur zugrundegehen können (Ausnahme: die Ostasiaten). Nicht nur ihre Mentalität, ihre physische und seelische *Konstitution* ist eine völlig andere als die unsere.

So hängen – um nur ein ganz äußeres Beispiel zu nennen – z.B. die Schnapsleichen in amerikanischen Indianerreservaten damit zusammen, dass auf die Roten der Alkohol eine Wirkung hat wie auf uns das Heroin. Unendlich viele Eingeborene können *konstitutionsbedingt* nicht nur nicht mit Geld umgehen, sondern sind für unsere Begriffe „kriminell“, weil sie kein Gefühl für Eigentum haben: es ist ihnen wesensfremd. Sie verstehen auch nicht die westlich-demokratische Modelle, weil sie gefühlsmäßig in ihren Stammeszusammenhängen leben, selbst wenn diese de facto längst zerstört sind, und noch kein Gefühl für die Basis jeglicher Demokratie haben: das autonome Individuum. Ihre gewählten Politiker sind ihre neuen Häuptlinge, jetzt aber aller spirituellen Verantwortung beraubt, das muss einfach zu furchtbarem Machtmissbrauch führen. Die körperliche und seelische Konstitution indigener Völker ist eingestellt auf helllichtige oder hellfühlende Verbindung zur geistigen Welt, aus welcher sich der Euro-

päer schon seit vielen Jahrhunderten herausgerungen hat. Und es zeigt sich, dass – von Einzelnen abgesehen – sich diese Konstitution durch die Berührung mit der Zivilisation nur wenig ändert. Insofern können sie, so sehr sie sich selber das vielleicht im Kopf auch so vorstellen, gar nicht werden wie wir. Sie müssen zwar auch aus ihrer *alten* Spiritualität, aus ihren Stammeszusammenhängen heraus und in die Entwurzelung hinein, das kann ihnen nicht erspart bleiben, aber sie müssen – und dazu brauchen sie unsere Hilfe – ganz offensichtlich durch diesen Abgrund hindurch gleich den Sprung aus ihrer alten (vorindividuellen) in eine neue (individuell geprägte) Spiritualität schaffen. Und unsere Weigerung, uns auf ihre Spiritualität einzulassen, muss zwangsläufig zu Reaktionen wie dem *islamistischen Terrorismus* führen.

Die Rolle des Westens

Dass die Eingeborenen von der Zivilisationsmenschheit nicht alleingelassen, bekämpft oder ausgebeutet, sondern *aufgefangen* werden, darin liegt momentan die große Chance. Bereits das rein äußerliche Phänomen des westlichen *Tourismus* sollte im Zuge dessen nicht unterschätzt werden. Nach Ägypten, Indien und Nepal, nach Angkor, Borobudur und Teotihuacan sowie nach der Osterinsel werden, auch lange nach der Hippie-Zeit, spirituelle Studienreisen unternommen, es gibt einen spirituellen Tourismus zu den Aborigines, zu mongolischen Nomaden und zu nordamerikanischen Indianern. Lateinamerika besucht man wegen der Latin-Musik, des Karnevals in Rio, der Maya- und Inka-Ruinen, Indianer-Tänze und Voodoo-Kulte, aller möglichen Facetten der „Folklore“. Kultur- und Naturschätze sind *Gemeingut der Weltgemeinschaft* geworden – deshalb werden sie (im günstigen Falle) erhalten, restauriert und neubelebt.

Auf der anderen Seite gebärden sich allerdings gerade die Touristen oft als Fortsetzer des Kolonialismus, mit verheerenden Folgen – insbesondere die *sexuelle* Ausbeutung der Drittwelt-Völker ist nicht zu unterschätzen. Ich denke, an dem Abrutschen des „Spirituellen Aufbruchs“ (s.u.) ins Schwarzmagische – in welcher Form auch immer – ist nicht zuletzt der europäisch/amerikanische Kolonialismus samt seiner heutigen Fortsetzung schuld: es ist *unser* schlimmes Beispiel, unser Ins-Elend-Stoßen der gesamten Dritten Welt und unser heutiges Im-Stich-Lassen dieser Völker. Von uns hängt es ab, in welche Richtung die mit eruptiver Gewalt aufbrechende spirituelle Renaissance der Naturvölker geht.

Gottseidank ist allerdings der Tourismus weltweit *auch* dabei, die Kulturen neuzubeleben. Gerade der ständige Besuch von Zivilisations-Menschen provoziert – neben der Zerstörung! – eine Neubesinnung indigener Völker auf ihre eigene spirituelle Identität, die aber, weil sie im Scheinwerferlicht der Weltöffentlichkeit stattfindet und den Akteuren die Grundlage für ein modernes zivilisiertes Leben beschert, automatisch eine Umschmelzung derselben ins gegenwärtige Bewusstsein bedeutet:

„Wir kämpfen um unser Land. Wir gehen vor Gericht. Und wir haben beschlossen, den Besuchern unser Land aus unserem Blickwinkel zu zeigen. Wir wissen es doch am besten, oder? Und dann können wir auch auf unserem Land bleiben und davon leben. Wir wollen endlich wieder satt werden! (...) Ganz haben wir unseren Stolz nicht verloren. Wir sind schon so lange hier, sechzig-, ach was sage ich, bis über hunderttausend Jahre sind manche Höhlenmalereien alt! Hey, das ist doch was! Selbst die Prügelstrafe, die viele Aborigine-Kinder in den Schulen bekommen haben, wenn sie sich in ihrer Stammsprache unterhielten, konnte das nicht ändern.“ (die Aborigine-Schamanin *Maydina* in Verena von Funcke: „Töchter der Traumzeit – meine mystische Reise mit den Aborigines“, München 2008)

Im Naturschutz hat man die Bedeutung des Tourismus für die Biotope längst erkannt: nur er erhält z.B. in Afrika die Wildparks. Allerdings meint man noch, ein Strom von Touristen sei lediglich ein notwendiges Übel zur *Finanzierung* der Naturschutzprojekte. Man wird schon noch dahinterkommen, dass die Biotope nur dadurch gerettet werden können, dass Touristen in vollstem Umfang an ihrer Erhaltung intensiv mitarbeiten, körperlich und direkt am Objekt. Die Natur *braucht* die intensive Zuwendung und direkte körperliche Arbeit des Menschen. Es wird eines Tages unendlich viele Touristen geben, die diese Aufgabe, endlich etwas Sinnvolles für den Umweltschutz tun zu können, in ihrem Urlaub begeistert ergreifen – und noch dafür bezahlen werden! Genauso aber auch bei den Stammeskulturen. Wirklich idea-

listische Touristen werden von den Eingeborenen in der Regel mit offenen Armen empfangen – sofern sie diese nicht mit den anderen verwechseln, was ein riesiges Problem ist.

Ich möchte behaupten, dass ohne westliche Menschen als Katalysator der spirituelle Aufbruch der Naturvölker gar nicht möglich geworden wäre: „*Jede Wohnung, wie arm auch immer, war (im Jahre 1937) aus teuren importierten Brettern errichtet und mit Wellblech gedeckt. Teriieroo (letzter Oberhäuptling von Tahiti) bedauerte das und betonte, dass die alten Häuser aus Pfählen und Bambusrohr, mit einem Geflecht aus Palmwedeln gedeckt, bei dem hiesigen Klima alle Vorteile boten. Sie kosteten nichts, waren vollkommen wasserdicht und herrlich frisch und bequem. Teriierooos hölzerner Bungalow war ebenso stickig und unschön wie alle anderen. Die Glut der Tropensonne, die auf das Wellblechdach brannte, machte uns tagsüber schläfrig und das lärmende Prasseln des tropischen Regens schreckte uns nachts auf wie Soldaten an der vordersten Front. Warum in aller Welt hatte er so gebaut, wenn doch die alten tahitischen Hütten alle Vorzüge für sich in Anspruch nehmen konnten? Teriieroo lächelte. Sollte er sich etwa ein Haus bauen, von dem alle sagten, er lebe noch wie ein Wilder zu einer Zeit, wo Tahiti bereits zivilisiert sei?*

Damals wusste ich es noch nicht, aber zehn Jahre später, als ich mit meinen Gefährten von der Kon-Tiki-Expedition wieder nach Tahiti kam, sahen die Dinge freilich anders aus. Ein wohlhabender Paradies-Jäger aus Amerika hatte sich jetzt auf der Insel niedergelassen und sich ein riesiges palmwedelgedecktes Bambushaus im Hollywood-Stil gebaut, das von allen Touristen bewundert wurde. Eine Reihe von Ausländern, die sich ansässig machen wollten, ein paar Restaurantbesitzer und neuerdings auch Gründer von Motels auf dem Lande hatten ihm nachgeeifert, und der Anblick von gelbem Bambus- und Rohrgeflecht war nichts Ungewöhnliches mehr.

Zehn weitere Jahre sollten verstreichen, ehe ich abermals nach Tahiti kam. (...) Sogar die Polynesier selbst hatten nun begonnen, hübsche und gesunde Häuser aus Bambus und Kokospalmwedeln zu errichten, zwar in anderem Stil, als Kapitän Cook sie vorgefunden hatte, aber sehr viel besser als die wellblechgedeckten Schuppen, die man mittlerweile als altmodisch und gewöhnlich abtat. Moderne Wünsche aus Hollywood hatten ihr Teil dazu beigetragen, die tahitische Architektur auf Umwegen wieder zur Natur zurückzubringen.“ (Thor Heyerdahl: „Fatu Hiva“, München/Gütersloh/Wien 1974)

Mit alledem beginnt, bereits tief im 20. Jahrhundert, der gar nicht wichtig genug zu nehmende Prozess der „*spirituellen Renaissance*“ dieser Völker, s.u.

Zunächst einmal waren – nach der für sie verheerenden Begegnung mit der Zivilisation und ihren Abwehrkämpfen dagegen – die Eingeborenen auf der ganzen Welt mit nichts anderem beschäftigt, als eben dieser Zivilisation zuzustreben, auch wenn sie das nur auf die Müllberge der Slums geworfen hat – oder, im Falle von Ostasien, in einen ihnen völlig wesenfremden Industrialismus, der sie, mit ihren uralten Kräften vermischt, zur Bedrohung nicht nur für uns, ihre ehemaligen Peiniger, sondern mittlerweile auch für sie selbst (Umweltzerstörung!) und für die gesamte Erde macht.

Dann aber wurde durch Weiße ein Umschwung katalysiert, Menschen wie *Paul Gauguin, Béla Bartók, Thor Heyerdahl, Laurens van der Post, George Harrison, Carlos Castañeda* und viele andere, nicht zuletzt die Millionen von Hippies, die während der 68er-Bewegung nach Indien und zu den Schamanen der ganzen Welt pilgerten – ohne die Geburtshilfe-Tätigkeit von Weißen hätten die für das 20. und nun bereits 21. Jahrhundert typischen Mysterien-Veröffentlichungen indigener Völker gar nicht geschehen können.

Solange ihnen die Europäer nur als Massenmörder und Sklavenhalter entgegentraten (viele tun es in verdeckter oder offener Form immer noch), war keiner da, die Geheimnisse entgegenzunehmen. Das wurde erst anders, als westliche Wissenschaftler die Verantwortung für das Erbe der Völker übernahmen – Ethnologen (mit oder ohne Zertifikat; Letztere waren oft die Besseren!), die sich aufmachten zu indigenen Menschen, Mythen und Sagen sammelten, ihre Rituale und Lebensgewohnheiten beobachteten und tief ins *atlantische Bewusstsein* vorstießen – und Archäologen, welche die Mysteriengeheimnisse aus der Erde buddelten und die historische Ergänzung und Einordnung der durch die Ethnologie gesammelten Überlieferungen leisteten. Plötzlich ging es nicht mehr darum, unwissende Heiden zu christianisieren

und auszurotten, sondern die überreichen Kulturschätze und Weisheit urferner Vergangenheiten zu *bergen* – man entdeckte, dass diese vorher als Untermenschen angesehenen Wesen dem Westen Gewaltiges zu *geben* haben. Damit erst begann der „Kuhhandel“: alte Spiritualität gegen modernes Leben. *Wissenschaftler* halten nun das spirituelle Erbe in Händen – und wissen oft gar nicht, was sie damit anfangen sollen.

An dieser Stelle steht bereits tief im 19. Jahrhundert *Elias Lönnrod*, der durch die Urwälder Kareliens zieht, von den Runensängern die Fragmente der Kalevala sammelt und zu dem gewaltigen Epos vereint, welches den Finnen, bis dahin ein fast aussterbendes „Urwald-Volk“, ihre Sprache, ihre Kraft und ihr Selbstbewusstsein gibt, dass sie die russische Herrschaft abschütteln können – mit Händen zu greifen, wie das Heraufholen uralter mystischer Vergangenheit ein Volk in die Gegenwart führt! Hier steht aber auch der Dichter *Laurens van der Post*, welcher die magische Welt und Mythologie schwarzafrikanischer Stämme – insbesondere der Buschmänner – in ehrfurchts- und liebevoller Weise der westlichen Öffentlichkeit präsentiert:

„Der Gedanke an das, was Schwarze und Weiße dem Buschmann angetan haben, ist für mich beinahe unerträglich. Ich konnte ihn leider nicht wieder zum Leben erwecken: es schien mir jedoch eine gewisse Sühneleistung zu sein, wenn ich fortan dazu beitrug, dass der Sinn, den sein Leben für ihn hatte, nicht in Vergessenheit geriet, so wie er selber dem Untergang geweiht war. Ich empfand es als eine längst fällige Ehrenschild, in unserem eigenen Geist das zu bewahren, was in seiner Vorstellungsweise lebendig gewesen war und was viel mehr ist, als ich wusste oder nur geahnt hatte. Allein schon ein Umstand schien mir von übernatürlicher Bedeutung zu sein: wie grausam das Schicksal oder die Lebensbedingungen für ihn auch sein mochten, wie mager die ihm vergönnten Nahrungsbrocken auch waren, immer war das Leben für ihn lebenswert, immer war er bereit, es bis zu Ende zu verteidigen. Ich hätte gemeint, schon allein ein solcher natürlicher Geistesadel sollte in einem Zeitalter Beachtung fordern, das trotz seiner Vorzüge und Annehmlichkeiten eine solche Abschwächung des Bewusstseins vom Wert des Lebens erfahren hat, dass der Mensch in zunehmenden Maße geneigt ist, sich dieses Leben zu nehmen.“ (Laurens van der Post: „Das Herz des kleinen Jägers“, Zürich 1995)

Und an dieser Stelle steht auch *Thor Heyerdahl* für die Osterinsel; sein Buch „*Aku-Aku*“ (Berlin 1957) ist die wunderbare Schilderung einer solchen Mysterien-Übergabe (der Norweger ist zudem einer der Ersten, der Ethnologie und Archäologie als nicht voneinander zu trennende Einheit betreibt). Die Tatsache allerdings, dass er die ihm auf Schritt und Tritt begegnenden hellen Fähigkeiten der Eingeborenen als „Aberglauben“ abtut, bewirkt, dass, als diese den „Verrat“ bemerken, sie sich vor ihm verschließen und ihn ihrerseits betrügen – diese Übergabe ist zur Hälfte missglückt. Deutlich ist, dass auch von den entgegennehmenden Wissenschaftlern eine *Öffnung gegenüber dem Spirituellen* gefordert ist.

So paradox es auch erscheint: die Erneuerungsimpulse für die indigenen Völker der Dritten Welt kommen ausgerechnet aus den Metropolen der Zivilisation – dem „Bewusstseinspol“ der Erde – während man sich in der Dritten Welt (weitgehend sogar auch noch auf dem Lande der „Ersten Welt“) seiner Rückständigkeit schämt und bestrebt ist, alles zuzubetonieren. Gerade in den Betonwüsten westlicher Großstädte, Brutstätten der Kriminalität, in dieser lebensfeindlichen Umwelt, von denen die Todesprozesse der Zivilisation über die ganze Erde getragen wurden und immer noch werden, gedeiht heute das Bewusstsein für den Umweltschutz, die Bereitschaft zur „Multikulti-Gesellschaft“, zum Auffangen der alten Mysterien-Geheimnisse, kurz: der Hunger nach *Spiritualität*. Die Ver-Großstädterung (auch: Ver-Wissenschaftlichung), Ausdruck des Sterbens des Planeten, ist gleichzeitig der Jungbrunnen der Erde, aus diesem Tode gebiert sich neues Leben:

„Paradoxerweise habe ich im Westen mehr Möglichkeiten, Afrikaner zu sein, als in Afrika. In meinem Land trägt ein Mann mit so vielen Diplomen wie ich westliche Kleidung und versucht, sich als Kosmopolit zu geben. Er möchte um alles in der Welt nicht daran erinnert werden, woher er kommt und was er hinter sich gelassen hat. Er hat allem „Aberglauben“ den Rücken gekehrt und sich dem „Fortschritt“ verschrieben. Hier im Westen aber habe ich viel Zeit für Kontemplation und spirituelle Arbeit und noch viel mehr Zeit, die Dinge des Geistes mit anderen zu pflegen. Lebte ich noch in meinem Dorf in Afrika, würde fast jeder freie Augenblick damit draufgehen, dass ich meinen Lebensunterhalt aus dem erschöpf-

ten Boden kratzte, der alles ist, was uns der Kolonialismus übriggelassen hat.“ (Malidoma Patrice Somé: „Vom Geist Afrikas – das Leben eines afrikanischen Schamanen“, Kreuzlingen/München 2004)

Das Spirituelle Erwachen der Naturvölker

Tatsächlich kommen die Natur- und Alten Kultur-Völker der Erde, nachdem sie jahrhundertlang von den Europäern abgeschlachtet, versklavt, gefoltert, ausgebeutet, bis aufs Mark ausgesogen, verheizt und auf die Müllberge der Slums getrieben wurden, momentan inmitten der modernen Zivilisation in einer neuen Weise wieder zu sich. Diese Völker – zumindest die „Avantgarde von ihnen“ – stehen momentan wieder auf, besinnen sich auf ihre *atlantischen* Fähigkeiten und leben diese dar, mitten im Atomzeitalter, nicht als zuendegehender Rest, sondern als eine immer mehr zunehmende und ständig stärker werdende Erscheinung. Sie ergreifen jedoch ihre alten Traditionen *als moderne Menschen*; sie können es gar nicht mehr in der alten Weise. Hinzu kommt, dass das weltweit zu beobachtende „*Neue Hellsehen*“ auch diese Völker ganz stark ergreift; auch dadurch entsteht eine ganz andere Situation.

Im Jahre 1949 veröffentlicht der „Schweizer Kulturphilosoph“ *Jean Gebser* sein Hauptwerk: „*Ursprung und Gegenwart*“ (Stuttgart 1949), in welchem er die Bewusstseins-Entwicklung der Menschheit einteilt in ein „*archaisches Bewusstsein*“, in welchem Mensch und Welt, Mensch und Gott noch Eins sind, dann ein „*magisches Bewusstsein*“, in welchem der Mensch aus dieser Einheit herausfällt, sie aber mit immer noch magischen Mitteln wiederzuerlangen sucht, ein „*mythisches Bewusstsein*“, in dem dieses Leben im Übersinnlich/Magischen nur noch Erinnerung ist (es ist die Zeit der frühen Hochkulturen), er aber noch nicht in naturwissenschaftlich exakter Art, sondern in Bildern denkt – die gewaltigen Mythologien sämtlicher Völker –, dann das „*mentale Bewusstsein*“, beginnend mit dem „Geburtsakt der Philosophie“ im alten Griechenland und als dessen dekadente (demente) Form das moderne „*rationale Bewusstsein*“, welches nach Gebser dabei ist, den Planeten in die Luft zu sprengen – ich fürchte irgendwie, dass er mit alledem nicht ganz unrecht hat.

Als einzige Möglichkeit, diesem Untergang zu entkommen, sieht er den Sprung in eine neue Bewusstseinsstufe, das „*integrale Bewusstsein*“: dass nämlich mitten im naturwissenschaftlich-rationalen Bewusstsein die alten und uralten Zustände des „archaischen“, „magischen“ und „mythischen“ Bewusstseins wieder aufsteigen, nun aber nicht mehr auf einer alten, träumenden, sondern auf neuer, überwachter Bewusstseins-Stufe. – Damit hat wohl das gegenwärtige „spirituelle Erwachen der Naturvölker“, zu tun, welches ich ein wenig im Einzelnen schildern möchte:

Afrika: In dem Buch „Vom Geist Afrikas – das Leben eines afrikanischen Schamanen“ von *Malidoma Patrice Somé* (s.o.) berichtet der indigene Autor, ihm sei schon bei seiner Geburt prophezeit worden, er würde ein Mittler zwischen den Welten werden. Er wächst heran beim Stamm der *Dagara* in Burkina Faso (früher: Obervolta, Westafrika) und erlebt bereits als Kind etliche übersinnliche und schaurig-magische Geschehnisse, insbesondere beim Begräbnis seines Großvaters, eines großen Medizinmannes.

Kurze Zeit später wird er von einem Jesuitenpater geraubt und in eine Jesuitenschule gesteckt, wo er wie ein Weißer erzogen wird. Obgleich er sich dagegen wehrt, wird deutlich, dass er fast ganz in der Denkungsart der Weißen aufgeht. Es gelingt ihm aber, mit 19 Jahren zu seinem Stamm zurückzuziehen, wo er jetzt wie ein Fremdkörper wirkt. Von seinem Vater bekommt er zu hören, die Ältesten des Dorfes befürchteten, er könne mit seiner erworbenen Intellektualität seine Stammesbrüder anstecken und sie dadurch ihrer hellstichtigen Fähigkeiten berauben. Um wieder integriert werden zu können, schlägt er ihm daher vor, die Pubertäts-Initiationsriten seines Stammes durchzumachen, obgleich er im Grunde zu alt dazu ist:

„*Da du hier geboren bist*“ – sagt der Vater – „*muss man dafür sorgen, dass du zu diesem Ort passt. Man muss dir ermöglichen, vollständig heimzukommen, bevor dein weißes Wesen das ganze Dorf verwandelt und zwingt, zu dir zu kommen. Wenn ein Mensch sich so verändert hat wie du, gibt es nur zwei Möglichkeiten: Entweder stirbst du in dein altes Wesen hinein – und das ist schmerzhaft – oder du*

zwingst alles andere, in dich hineinzusterben. (...) Die Ältesten möchten dir Gelegenheit geben, dich an dein Dorf anzupassen, bevor du es dir anpasst.“ (Somé: „Vom Geist Afrikas)

Die wahrhaft schauervolle Schilderung dessen, was er in dieser Einweihung durchmacht, vor allem auch an Einblicken in die übersinnliche Welt, bildet den Hauptteil dieses Buches. Vier seiner Stammesbrüder sterben bei diesen Riten, er aber besteht, wenn auch mit Not, und seine hochgradigen hell-sichtigen Fähigkeiten erwachen wieder. Da er aber die Denkgangsart der Weißen ebenfalls in sich trägt, kann er in beiden Welten zugleich leben und wird von seinem Stamm als Vermittler in den Westen geschickt. Er studiert, geht nach Frankreich und Amerika (auch nach Dornach!) und kann dort die Botschaft der Spiritualität seines Stammes vermitteln.

Man kann spüren, wie sehr Somé mit seinem in äußerst dramatischem Ringen erkämpften Schritt, „wilde“ afrikanische (sprich: atlantische) Spiritualität in den Westen zu tragen, seinen ganzen Stamm auf eine neue Ebene hebt, ihn ein Stück weit in die Gegenwart holt und fähiger macht, hier ohne völlige spirituelle Selbstaufgabe zu überleben. Er berichtet, dass die Niederschrift seines Buches (das sich spannend wie ein Krimi liest) ihn unendliche Schmerzen gekostet und zehn Jahre gedauert hat.

Vielleicht am Deutlichsten aber vollzieht sich das spirituelle Erwachen in *Polynesien*: Die Eingeborenen versuchen, sich auf die von den Missionaren ausgelöschte Kultur zurückzubewahren – auch auf die alte polynesischen Religion (ohne deswegen Abschied vom Christentum zu nehmen). Die polynesischen Traditionen bekommen enormen Zulauf, wobei als Katalysator der westliche Tourismus eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Es wird wieder tätowiert und Holzstatuen geschnitzt (mit modernen Werkzeugen), Häuser wieder im traditionellen Stil gebaut, die alten Tänze und Gesänge dominieren bei zahlreichen Festen auf den Inseln, abends duftet es nach traditionellen Gerichten aus dem Erdofen und zum Schutz mancher fast ausgestorbener Inseldialekte werden spezielle Arbeitsgruppen gebildet. Der maorisch-deutsche Film „Whale-rider“ ist ein ebensolches Produkt dieser Identitätssuche wie die Veröffentlichung des „Song of Waitaha“.

Insbesondere hat heute jede Insel, die etwas auf sich hält, ihr eigenes *Waka* (traditionelles Doppelrumpfbboot), auf denen viele kleine und auch so manche große Fahrten unternommen werden. Finanziert werden die Fahrten nicht selten durch mitgenommene Touristen: „...*Wie sie das taten, wurde* (bereits!) *1976 durch die Fahrt der Hokule`a demonstriert, einem Auslegerboot, gebaut nach den antiken hawaiianischen Kanus. Mit dieser Fahrt sollte gezeigt werden, dass die Reisen von Hawaii nach Tahiti, über eine einfache Entfernung von ca. 2400 Seemeilen, die in den mündlichen Überlieferungen von Hawaii tradiert wurden, tatsächlich historische Realität gewesen sind. Die Erbauer der Hokule`a wollten vorführen, dass ein nach alter Weise gebautes und gesteuertes Kanu die Reise bewerkstelligen kann. Da kein einziger hawaiianischer Seemann die antike Navigation ohne Instrumente beherrschte, wurde Mau Piailung, ein Wegfinder von der mikronesischen Insel Satawal bei den Karolinen, als Steuermann für das Boot angeheuert.*

Piailung nutzte sein Wissen über die Aufstiegs- und Untergangspositionen der Sterne dazu, das Boot von seinem Auslaufhafen auf der Insel Maui (von der Hawaii-Gruppe) Richtung Osten zu steuern. Als der Wind auf Südost drehte, hielt er sich stärker nach Süden. Neben den Sternen behielt Piailung auch Mond und Sonne im Auge. Selbst als der Himmel bedeckt war, hielt er das Boot auf dem richtigen Kurs, indem er Richtung, Form und sogar Geschmack der Meeresdünung prüfte und nach „Seezeichen“ Ausschau hielt – das sind Wasserstellen, an denen sich beispielsweise Haie versammeln oder Vogelscharen die Nähe von Land verraten. Seeschwalben, die über die Wasserfläche glitten, sagten Piailung lange bevor das flache Eiland am 32. Tag der Reise am Horizont auftauchte, dass es nicht mehr weit bis zur Insel Mata`ivqa bei den Tuamotuinseln war. Nach kurzem Aufenthalt dort beendete die Hokule`a die Fahrt in Tahiti, wo sie am 34. Tag nach der Abfahrt von Maui eintraf. Die kräftigen Passatwinde trugen das Kanu sogar noch schneller wieder nach Hawaii zurück, denn die Rückfahrt dauerte nur 22 Tage.

Verglichen mit einem Kontinent ist die Insel Tahiti wirklich klein, doch die Hokule`a fand sie mit verblüffender Genauigkeit, und diese Leistung beruhte auf Piailungs meisterhafter Beherrschung der Navigationskenntnisse von Generationen mikronesischer Wegfinder“ (Robert Schoch: „Die Weltreisen der

Pyramidenbauer“, Frankfurt/M. 2002). – Die Hokule'a hat unendlich viele Nachfolger bekommen; ganz Polynesien wird mittlerweile kreuz und quer durchsegelt, wobei sich zeigt, dass diese Waka hervorragend gegen Wind und Strömung ankreuzen können – besser als seinerzeit die englischen Segler!

Neben den Polynesiern sind von dieser spirituellen Renaissance ganz stark z.B. die nord- und südamerikanischen *Indianer* ergriffen, die ihre spirituellen Praktiken, ihre Feste und Bräuche neu beleben, immer vehementer und gegen alle Widerstände. Trotz aller Christianisierung lebt unter ihnen noch – bzw. *wieder* – ganz stark der *Schamanismus*.

„Der beste Beweis hierfür ist, dass die moderne Kultur, die die jungen Menschen verstärkt zum Studium anregt, auch dazu beiträgt, dass sie zu ihrer tiefliegenden Identität zurückfinden. So wird die Rückkehr zu den Ursprüngen der Inka-Nation bei den intellektuellen und kulturellen Zirkeln hoch geschätzt – so wie es auch in einer anderen Weise in den ländlichen Gemeinschaften der Fall ist, die in erstaunlichem Maße den ehemaligen Ayllú ähneln. Die jungen Menschen entdecken hier den tiefen Sinn des einst so großen Inkareiches wieder, ja, sie beginnen sogar, die großen Feste der Sonnenwende im Winter und im Sommer nach dem alten Brauch und mit dem alten Prunk erneut zu feiern. Dies geschieht nicht, um den Voyeurismus der Touristen zu befriedigen, sondern einzig und allein, um um sich der Werte und ewigen Rhythmen eines Sonnenkultes zu vergewissern, der nie ganz verschwunden ist, und zwar aus dem einfachen Grund, dass er von jeher eine der wesentlichen spirituellen Quellen eines Volkes war, das durch ihn wiederholt den Verlust seiner Seele verhindern konnte. (...)

Jeden Sommer zur Sonnenwende, fernab von jeder scheinbaren Modernität, unter der sengenden Sonne, versammeln sich auf den Hochebenen der Anden die Inkas, die einst Herrscher dieser Gegenden waren, unter der Sonne, ihrem Vater, und bereiten ihre Rückkehr vor.“ (Bernard Baudoin: „Die Inkas – Geschichte, Kultur, Spiritualität“, Freiburg/Br. 2000)

„Perus Blütezeit wird im ganzen Land wieder lebendig. Sie ist das unmittelbare Ergebnis aller archäologischen Neuentdeckungen. Inspiriert von den Funden in Sipán und Tucumé organisieren die (indianischen) Fischer im Lambayeque-Tal Wettkämpfe mit ihren eigenen kleinen Schilfbooten und auch Festspiele. Sie stellen die Landung des legendären Königs Naymlap an ihrem eigenen Strand mit einer ganzen Flottile großer Balsaflöße dar.“ (Thor Heyerdahl: „die Pyramiden von Tucumé“, München 1995)

In den USA und Kanada lebten noch 1890 weniger als 40.000 Indianer und Inuit; bis 1960 hatte sich diese Zahl verdoppelt und bis 1980 noch einmal. In den Neunziger Jahren gab es etwa zwei Millionen Erdgeborene, die Hälfte davon in Reservaten, die anderen in den Städten (im Zweiten Weltkrieg gingen viele Indianer aus den Reservaten in die Armee oder suchten sich Arbeit in den Städten); die Regierung betrachtet sie als „integriert“.

In den Städten aber haben sich moderne, von Freiwilligen betriebene Indianerzentren gebildet, die den Stammesangehörigen finanzielle, medizinische, gesellschaftliche, insbesondere aber kulturelle und religiöse Hilfestellung bieten – selbst innerhalb der modernen Arbeitswelt setzt sich wieder ein spirituelles Stammesleben durch. Der Stolz der zusammengeschmolzenen Indianerstämme Nordamerikas ist genau wie ihre konstitutionell bedingte Hellsichtigkeit ungebrochen. Ähnlich den Polynesiern machen sie ein Geschäft aus dem Verkauf ihrer Schnitzereien und dem Vorführen ihrer Tänze. Die traditionellen Einweihungsriten werden wieder eingeführt, z.B. der berühmte Sonnentanz; manche Stämme (Lakota) lassen sogar Weiße daran teilhaben. Spirituelle Zentren nicht nur für Indianer, sondern auch für Schwarze und Weiße werden von indianischen Schamanen (z.B. Sun Bear von den Chippewa) gegründet und – ähnlich wie in Südamerika – sogar Indianer-Waldorfschulen.

Das Beeindruckendste aber sind die *Powows* – große Festivals, in denen die traditionellen Tänze, Gesänge usw. nicht nur weitergeführt, sondern auch weiterentwickelt werden – in denen die Erdgeborenen versuchen, inmitten der modernen Zivilisation ihre spirituelle Identität durchzutragen. Die Powow-Bewegung durchzieht bereits das ganze 20. Jahrhundert und wächst ständig, mehr und mehr auch stammesübergreifend.

„Unsere Ankunft wurde erwartet und an der Anlegestelle empfingen uns einige Sprecher der „Elders“ und führten uns zum traditionellen Langhaus mitten im Dorf, wo alles für ein großes Treffen vorbereitet war. Außen schmückten Totempfähle und gigantische Wandgemälde mit den Tiersymbolen des Stammes im typischen Kwakiutl-Stil den großen Holzbau, aber gleich hinter der Tür standen Fax-Geräte und Computer aufgereiht. Auf den Plätzen an den Wänden drängten sich ausgewählte Männer und Frauen aus den Kwakiutl-Reservaten.

Es war eine unvergessliche Begegnung, mit einem Bein in der Vergangenheit und mit dem anderen auf dem soliden Boden der Gegenwart. (...) Es gab eine auffallende Ähnlichkeit zwischen der „First Nation“ hier oben und denjenigen, die auf den anderen Inseln weiter südlich in demselben Meer die Europäer empfangen hatten. Alle sprachen darüber und seit meinem vorigen Besuch hatten Tourismus und Kommunikation eine deutliche Wirkung gezeigt. Viele der hiesigen Bewohner waren mittlerweile auf Hawaii gewesen und hatten selbst Besucher aus Hawaii, Samoa und Neuseeland empfangen. Die Gäste wurden wie Verwandte begrüßt und fühlten sich unter ihresgleichen. (...)

Es kam mir vor, als seien die Leute in den Reservaten an der Küste aus einem tiefen Schlaf zu neuem Leben erwacht. Als ich das vorige Mal bei den Bella-Coola-Indianern war, besaß lediglich der Bärenjäger Clayton Mack ein Kanu – ein gekauftes, aus rotbemalter Leinwand. Jetzt schlugen in allen Reservaten junge Männer zusammen mit alten Lehrmeistern aus Zedernstämmen Kanus, die sie mit Schnitzereien in prächtigen Farben im Stil der Vorfahren dekorierten.

Frank, ein junger Bursche, der wegen Diebstahl und Drogenmissbrauch ein ganzes Jahr lang allein isoliert auf einer kleinen Insel lebte, hatte sich in einen Prachtkerl verwandelt. Heute war er der Anführer, wenn die Jugend der „First Nation“ entlang der ganzen Küste Kanuwettfahrten veranstaltete und die besten Seiten der alten Kultur wieder zum Leben erweckte.“ (Thor Heyerdahl: „Auf Adams Spuren“, München 2001)

Entsprechend sieht es bei australischen Aborigines, mongolischen Nomaden und verschiedensten Völkern Sibiriens aus. Der spirituelle Aufbruch ist ein weltweites Phänomen:

„Die Vorsitzende unterbrach verärgert die Sitzung, als mehr als die Hälfte der Anwesenden demonstrativ den Raum verließen. Hitzige Gespräche in den Fluren und im Nebenraum zeigten, wie wichtig es den indigenen Teilnehmern war, dass auch in diesem hochhoffiziellen Rahmen ihre Traditionen, ihr kulturelles Denken und Fühlen gewürdigt und zugelassen würde. Denn gerade deshalb waren sie ja den weiten Weg nach Genf gekommen. Hier ging es ums Prinzip. Dies war ihre Konferenz! (...) Es war das Jahr 1992, Hochsommer. (...)

Schließlich einigte man sich mit den Vorsitzenden darauf, dass eine kleine Zeremonie abgehalten werden dürfte, angeleitet von einer wunderschönen Maori-Frau mit langem, offenen und schlohweißen Haar. Ihre feinen und stolzen Gesichtszüge leuchteten, als sie zu einem Singsang anhub, während alle Teilnehmer sich an den Händen hielten und rund um den großen ovalen Konferenzsaal einen Kreis bildeten. Klagend, aber stolz sang sie ihre monotone Anrufung mit geschlossenen Augen. Kaum hatte sie aufgehört, ertönte eine vibrierende Männerstimme aus einer anderen Richtung. Ein langhaariger Cherokee-Indianer in schwarzer Lederweste, Cowboystiefeln und mit langen Ohrringen aus Federschmuck drehte sich stampfend um die eigene Achse. Immer weiter. Immer weiter. Kehlige kräftige Laute. Dann Stopp. Eine helle klare Stimme gegenüber zog nun sanfte Bahnen durch den großen Raum. Zierlich, ganz zierlich neigte die kleine Ainu-Japanerin beim Singen ihren Kopf, trippelte links, trippelte rechts. Ihre Hände gaben sich gegenseitig Halt. Jetzt übernahm eine kräftige Frauenstimme: Rigoberta Menchú (guatemaltekkische Quiché-Indianerin, Friedens-Nobelpreisträgerin) intonierte ihr Gebet voller Würde mit erhobenen Armen. Dann trat Joe Johnson (Aborigine) vor. Stampfend, die Beine abwechselnd hochgezogen, untermalte er seinen Gesang. Jagamurro, der Schamane aus der Aborigine-Gruppe, begleitete ihn mit einem Gurren und Tanzen. Die Übergänge wurden immer fließender.

Die Viertelstunde eingeräumter Zeit war längst vorüber. Doch keiner wagte, dieses Zeremoniell zu unterbrechen. Jeder fühlte sich berufen, seinen Teil beizutragen, seine Kultur kurz aufblitzen zu lassen. Die Energie im Raum schwoll an, wanderte mit leisem Knistern von Hand zu Hand, breitete sich kraft-

voll aus in die Kehlen der Singenden, der Betenden. All die anderen schafften es nicht mehr, still zu stehen. Wie von selbst hoben sich Füße, wiegten Körper sich hin und her. Botschafter, UNO-Mitarbeiter, Vertreter von Terres des Hommes bis hin zu Amnesty International, gleich welcher Couleur oder welchen Ursprungs. Immer intensiver wurden die Gesänge, die Herzen rasten. Schließlich ebten die Stimmen ab. Ruhe, tiefe Stille senkte sich über das Oval. Von Hand zu Hand wurde ein Händedruck durchgereicht. Ein Gefühl des Einsseins, von Gemeinschaft, von Dankbarkeit. Dann, langsam, lösten sich die Hände, die Menschen wurden wieder sie selbst. Ein penetrantes Klopfen des Hämmerchens in der nervösen Hand der griechischen Vorsitzenden ertönte. Ihr einsamer Versuch, nun endlich die schöne Ordnung wiederherzustellen, verhallte im Raum.“ (Verena von Funcke: „Töchter der Traumzeit – Meine mystische Reise mit den Aborigines“, München 2008)

Rudolf Steiner: „Und wenn wir wiederum kommen zu der Möglichkeit eines **weisheitsvollen Heidentums neben dem Christentum**, dann wird etwas von dem verwirklicht, was für den siebenten nachatlantischen Zeitraum, aber auch schon für jetzt ganz besonders notwendig ist. Die Menschen haben verloren das Verhältnis zur **Natur**. Die Natur spricht nicht mehr in Gebärden zu den Menschen. Wie viele Menschen können sich heute noch etwas davon vorstellen, wenn man sagt: Im Sommer schläft die Erde, im Winter wacht die Erde? – Das ist für sie eine Abstraktion. Es ist keine Abstraktion! Zur ganzen Natur muss wiederum ein solches Verhältnis gewonnen werden, dass der Mensch sich eigentlich als etwas Gleiches fühlt mit der ganzen Natur.“ („Die geistigen Hintergründe der sozialen Frage“, GA 190, S. 76)

Der Weg des heiligen Krieges

Man sollte sich allerdings ganz klar darüber sein, dass der spirituelle Aufbruch auch *grauenhafte* Züge annehmen kann. Ganz deutlich gibt es innerhalb desselben zwei Tendenzen: Die eine, deren gewaltigster Vertreter zweifellos *Mahatma Gandhi* war (ich unterscheide hier nicht zwischen Natur- und alten Kulturvölkern!), versucht – auf der Basis der jeweiligen spirituellen Tradition – eine absolut *moderne* Spiritualität darzulegen, welche aufbaut auf bedingungsloser Menschlichkeit, auf der Menschenwürde und Gewaltlosigkeit, die vor allem – Gandhi hat das oft und oft betont – *sämtliche Religionen und Spiritualität der Erde als Einheit begreift*. Genau diese Haltung findet sich z.B. bei modernen indianischen Schamanen:

„Brüder und Schwestern, die Zeit des Erwachens ist angebrochen. Wir haben uns hier zusammengefunden, um uns mit der Stärke der heiligen Traditionen, den Zeremonien und Ritualen, mit dem göttlichen Geist und Mutter Erde zu vereinen. Lasst uns gemeinsam unsere Aufgabe bewältigen. Lasst uns der Welt zurufen, dass wir alle eins sind, wie die Finger einer Hand. Wir haben denselben Ursprung und sind verschiedene Wege gegangen, aber wir werden alle von derselben Kraft geleitet. Wir Indianer konnten das Wissen und die heiligen Traditionen erhalten. Jetzt ist es an der Zeit, dieses gemeinsame Wissen für eine gemeinsame Zukunft der gesamten Menschheit freizugeben. Lasst uns als Brüder und Schwestern auf diesem Planeten zusammenleben. Auf dass sie erwachen, auf dass sie alle erwachen. **Kein einziges Volk, keine einzige Kultur, keine einzige Gruppe darf fehlen**, denn es wird ein gemeinsames Erwachen sein, das Glück und Frieden für alle bringen wird. (...)

Lasst uns dem weißen Bruder die Hand reichen und ihm vergeben, denn wir müssen uns gemeinsam auf den Weg zur Regenbogenwelt machen, **in der alle Rassen verschmelzen**. Reich und arm, weiß und schwarz, eingeboren und nicht eingeboren.“ (Der Maya-Schamane „Wandernder Wolf“ 1997 in seiner Rede bei einer geheimen Zusammenkunft im Amazonasgebiet von über 400 Stammesältesten, Schamanen und Schamaninnen aus verschiedensten Indianervölkern Nord-, Mittel- und Südamerikas.) – „Eine Haltung, die christlicher war als zweitausend Jahre Christentum“, meint *Wiek Lenssen*, der diese Rede in seinem Buch: „Der Ruf der Mayas“ (München 2008) veröffentlichte, zu Recht dazu.

Im gleichen Buch ist diese Haltung aber auch im Widerstreit mit einer anderen geschildert, noch auf sehr harmloser Stufe: „Die indianischen Abgesandten fanden nämlich, dass die heiligen Traditionen und die Prophezeiungen zwar miteinander geteilt werden könnten, nicht aber mit der Außenwelt, vor allem nicht mit der westlichen, da diese davon überhaupt nichts verstünde. (...) Aber der Leiter der Zusam-

menarbeit, *Wandernder Wolf*, erklärte nochmals mit Nachdruck, dass die Kamera auf Wunsch der Organisation hier sei, da in den Prophezeiungen stand, dass alle sich erheben müssen, dass keine Gruppe zurückbleiben dürfe. Es gab eine Meinungsverschiedenheit darüber, ob damit nicht ausschließlich eingeborene Gruppen gemeint waren oder auch Menschen aus den Kulturen, die der indianischen Gesellschaft immer mit so viel Gewalt und Rassismus begegnet waren. (...)

Selbst untereinander herrschte zwischen den Stämmen manchmal gegenseitiges Misstrauen. Viele, vor allem die südamerikanischen Vertreter, hatten große Mühe damit, die alten, vertrauten Strukturen aufzugeben, und wollten keine Weißen in der Malocca sehen. Es gab sogar welche, die keine Frauen in dem heiligen Raum zulassen wollten. (...)

Ich weiß nicht, wodurch sich das Blatt zum Guten wendete. Vielleicht war es das gewaltige Friedenspfeifen-Ritual mit seiner harmonisierenden Energie, das am nächsten Morgen auf der Grasfläche mitten im Dorf abgehalten wurde.“ (Lenssen: „Der Ruf der Mayas“)

Was hier geschildert wird, ist nur der leise Anflug einer strikt rückwärtsgerichteten Haltung – sie kann in diesem Fall überwunden werden. Solche Kämpfe zwischen Neuem und Altem müssen sein: Überwindungen gehören nun einmal zu jeder Art von Transformation dazu. Die hellsichtige *Hilo de Plata* bezeichnet diese rückwärtsgerichtete Haltung sicherlich zu Recht „nur“ als *Auswüchse* (s.u.). Schaut man sich diese „Auswüchse“ allerdings etwas genauer an, so kann einem schon *das Blut in den Adern gefrieren*:

Denn leider gibt es, sowohl im Westen wie bei den Natur- und alten Kulturvölkern, genügend Beispiele eines „schwarzen“ spirituellen Aufbruchs: es sind die bluttriefenden Versuche, das Rad der Geschichte zurückzudrehen – was natürlich *nie* funktionieren kann, da wir mittlerweile völlig andere Menschen geworden sind, auch alle Eingeborenen. Ein solcher Rückgriff kann immer nur mit äußerster Gewalt versucht werden und in Strömen von Blut enden. Dass solch pervertierter spiritueller Aufbruch genauso zur Auslöschung des Planeten führen könnte wie das gegenwärtig von Wirtschaft und Politik betriebene Zubetonieren jeglicher Spiritualität, sollte im Gesamt-Szenario vielleicht nicht übersehen werden. Es fällt auf, dass es jedesmal darum geht, die *Individuation* rückgängig zu machen und die Menschen *gleichzuschalten*:

„Im Namen Allahs des Allmächtigen und Gnädigen erkläre ich, (...), Emir der Islamischen Märtyrerbrigade (...), das dritte Jahrtausend der Erfüllung der Prophezeiung des Propheten Mohammed (...) Wir werden eure Häuser, Schiffe, Flugzeuge sprengen, wir werden euch direkt in den Straßen eurer gottlosen Städte töten, weil der Tod von wollüstigen und widerlichen Ungläubigen die Zustimmung Allahs findet. Der Weg des heiligen Krieges ist der Weg der wahren Muslime. Allahu Akbar!“ (Aus einer e-Mail des tschetschenischen Islamisten Bassajew vom 27.8. 2004, wenige Tage vor dem Massaker an Kindern in der Schule von Beslan; in „Der Spiegel“ 53/2004)

Mit soetwas – ich meine hier *keinesfalls* den Islam, sondern ausschließlich den *terroristischen Islamismus* – ist durchaus die dämonische Qualität eines Adolf Hitler wieder erreicht. Hier ist kein Platz für Menschenwürde, schon gar nicht der Frau, die als Sklavin gehalten wird, kein Platz für Freiheit, für eigene Gedanken und Impulse, für eine andere als eine finster-mittelalterliche, in Wirklichkeit sogar finster-atlantische Spiritualität. Jeder Andersgläubige muss damit rechnen, als Geisel genommen und vor laufender Kamera geköpft, von Maschinengewehrgarben niedergemäht oder von gekaperten LKWs überfahren zu werden, mitten rein in die Menge.

Andere Beispiele solch pervertierten spirituellen Aufbruchs waren Mao Tse-tungs „Große proletarische Kulturrevolution“, der „Steinzeit-Kommunismus“ der Roten Khmer, Bhagwan/Oshos Feldzug zur Zerstörung des ICH und des Denkens, die weltweite Drogenwelle ab der 68er-Bewegung und vieles mehr. (Natürlich gehört auch der *Nationalsozialismus* zu diesen Erscheinungen; die westliche Welt ist davon genauso betroffen wie die indigene.) Jeglicher Versuch eines Zurückdrehens der Geschichte wirkt sich tatsächlich grauenhaft aus.

Allerdings macht dieser „negative spirituelle Aufbruch“ auch deutlich, wie *unaufhaltsam* sich ein neues spirituelles Bewusstsein in immer neuen Formen, positiven wie negativen, seine Bahn bricht; das

spirituelle Erwecken ist nicht aufzuhalten oder auszusetzen. Man könnte fast Wolf Biermann zitieren: „So oder so, die Erde wird rot, entweder lebendrot oder tot...“

Allerdings sollten wir uns vielleicht doch ein wenig Gedanken machen, wie wir bei alledem noch am Leben bleiben, samt der lieben alten Erde...

Ich habe, nicht nur weil dieses Thema auch für die Musik von zentraler Wichtigkeit ist, zwei *hellsichtige Menschen* nach der Bedeutung des spirituellen Aufbruchs der Naturvölker befragt: Hilo de Plata und Verena Staël v. Holstein. Ihre Antworten braucht keiner zu glauben; Hellseher können genauso irren wie andere Menschen auch – aber interessant ist es doch, was sie dazu zu sagen haben:

Andreas Delor: „Das momentan zu beobachtende spirituelle Erwecken sämtlicher Naturvölker der Erde – hat es eine tiefe Berechtigung bzw. gar „absolute Notwendigkeit“ zur Rettung der Erde? Sind die Naturvölker berufen, aufgrund ihrer *spirituellen Konstitution* den Sprung von ihrer alten gleich in die Neue Spiritualität zu tun („die Letzten werden die Ersten sein“) – oder ist es lediglich ein Touristengag?“

Hilo de Plata: „Wird von den Geistwesen alles bestätigt. Es ist absolut kein Touristengag. Trotz eines notwendigen Neueinschlages, der sich durch die **Individualisierung** ergibt, ist es wichtig, die alte spirituelle Tradition als Basis, Sockel oder Fundament zu nutzen. Das Neue hat mehr zarten, ausziselierten, filigranen Charakter. Als Bild dafür kann man russische Zwiebelturm-Kathedralen nehmen: die robusten, massiven Türme selbst als Fundament des Alten und die filigranen Zwiebeln als das ganz Neue obendrauf.“ (1.3.2010)

Bei der Befragung eines Erzengelwesens („der Große“) nach der Bedeutung des *Schamanismus* in der heutigen Zeit durch Verena Staël v. Holstein kommt von diesem folgende Antwort:

Der „Große“: „Schamanen haben eine besondere Art des Zugangs zu den Weltgeheimnissen. Diese Art des Wissens ist geknüpft an ihre Blutlinien. Mit dem Blut des Menschen in der heutigen Zeit geschieht aber eine immer deutlichere Veränderung vom „Gruppenblut“ zum „Individuumsblut“. Von dem her wird der Schamane ein anderer werden, der dann nicht mehr direkt in dieser Tradition steht, sondern sich selbst von außen dort hineinstellt. Damit ist er eigentlich kein Schamane mehr und damit hat sich **die Verknüpfung Ost-West vollzogen**. Es bildet sich eine okkulte Fähigkeit heraus, die deutliche Bezüge zur schamanischen Tradition hat. Die Zukunft wird zeigen, inwieweit die menschliche Freiheit diese Impulse aufnehmen kann. Die Möglichkeiten sind gewaltig.“ („Flensburger Hefte Nr. 80: „Neue Gespräche mit den Naturgeistern“, Flensburg 2003)

Hilo direkt dazu: „Wird auch alles bestätigt. Jede Zeit hat „ihre Art von Schamanen“; die Schamanen verschiedener Zeiten sind oft gar nicht miteinander vergleichbar. „Von oben gesehen“, haben sie aber alle eine gemeinsame Aufgabe. Um die **Entwicklung des Individuellen** kommen auch die Schamanen der Naturvölker nicht herum, das ist jetzt Zeit-Aufgabe. Aber gerade aus dem stark Individuellen heraus ist jetzt auch eine neue „Gemeinwesenheit“ dran.“

AD: Das, was Rudolf Steiner „Neue Gruppenseele“ nennt?

Hilo: „JA.“ (1.3.2010)

AD: Innerhalb des spirituellen Aufbruchs der Naturvölker gibt es offensichtlich auch noch Reste eines alten, vor-individuellen Hellsehens. Andererseits glaube ich in diesem Aufbruch viele Zeichen eines ganz neuen, auf die Individualität gebauten Hellsehens zu erkennen. In welchem Zahlenverhältnis etwa stehen diese – nur bei den heutigen Naturvölkern – zueinander?

Hilo: „Ganz grob etwa 70% neu und individuell, 30% vor-individuell.“ (26.10.2010) – Dieses Zahlenverhältnis dürfte bei uns nicht viel anders sein!

AD: Betrifft das moderne „**Erscheinen des Christus im Ätherischen**“ genauso die heutigen Naturvölker?

Hilo: „JA – auch wenn die Erscheinungsformen etwas andere sind als im Westen.“ (26.10.2010)

Verena: „Ich würde das etwas anders ausdrücken: es ist derselbe Christus im Ätherischen, der den Naturvölkern genauso erscheint wie uns – aber sie nehmen ihn aufgrund ihres anderen Hintergrundes in ganz anderen Bildern wahr als wir.“ (2.10. 2013)

AD: Was ist mit der „*dunklen Seite des Spirituellen Aufbruchs*“, z.B. eindeutig rückwärts gerichteten Strömungen wie dem *islamistischen Terrorismus* oder z.B. der verstärkten *Kokain-Produktion* in Lateinamerika?

Hilo: „*Das sind Auswüchse. Das, was die Menschen aus diesem Impuls machen, liegt in ihrer Freiheit, da kann natürlich alles mögliche draus werden, aber der eigentliche Impuls ist es nicht.*“ (1.3.2010)

Umschmelzung

So weit die Naturvölker. Der spirituelle Aufbruch vollzieht sich natürlich bei den „Zivilisationsmenschen“ ganz genauso. Das immer mehr zunehmende „Neue Hellsehen“, das „Schauen des Christus im Ätherischen“, der „Schwellenübergang“, dessen Ausdruck überhaupt erst die künstlerischen Revolutionen der Moderne sind, ist für uns genauso aktuell wie für die Naturvölker – nur in anderer Weise. Schauen wir noch einmal darauf, was die Mysterienübergabe *für uns* bedeutet. Tatsächlich geht das „Heraufkommen der Urmusik“ im 20. Jahrhundert, und hier liegt der entscheidende Punkt, einher mit einer vollständigen *Umschmelzung* derselben, ob man will oder nicht. Die außereuropäische Musik, selbst die europäische Volksmusik und die Musik der europäischen Vergangenheit, sie alle machen in dem Moment der Übergabe einen *Todesprozess* durch. Wir bekommen Kultur-Ergebnisse, Endprodukte in die Hände gelegt, deren Quellen – die *alte* Spiritualität – gerade in der Begegnung mit uns endgültig versiegen (denn der spirituelle Aufbruch der Naturvölker ist eine ganz *neue* Erscheinung).

Rudolf Steiner gibt ja die Anregung, sich „*an die Modi der Miss Schlesinger zu gewöhnen*“ (s. „Ein musikalisches Koan“). Diese Modi kommen tief aus der Vergangenheit: aus dem alten Griechenland, s. „Die Schlesingerskalen und die Urmusik“. Der Weg des „Sich-Gewöhnens an diese Skalen“ beginnt aber mit einer völligen *Distanz* zu *totem Material*. Durch phänomenologisches Befragen, übendes Hineinfühlen kann es lebendig werden, weil wir immerhin *alle alten und zukünftigen Menschheitsstufen in uns tragen*. Durch dieses „Stirb und Werde“ wird ein von außen Kommendes umgeschmolzen und aus dem modernen Bewusstsein neu geboren.

Wird jedoch dieser Tod als Voraussetzung einer Neugeburt nicht akzeptiert, sondern versucht, doch noch wie ein Vampir die alten Quellen auszusaugen, so kann außereuropäische Musik zur furchtbaren *Droge* werden. Dies ist nicht nur bei Teilen der Meditationsmusik der Fall, sondern selbstverständlich vor allem bei der Musik, die zum großen Teil tatsächlich unter Drogeneinfluss verschiedenster Art produziert wird: der Rock- und Popmusik. Schon seit Jahrzehnten ist Popmusik zum fast alleinigen musikalischen Bewusstseinsinhalt besonders junger Menschen geworden; ihre Wirksamkeit als Massendroge erklärt sich vom musikalischen Material her gerade aus dem *außereuropäischen* (hauptsächlich afroamerikanischen) Anteil in ihr – es ist alles andere als ein harmloses Phänomen. Ein rein musikalisches Narkotikum mischt sich hier mit dem Narkotikum elektronischer Berieselung und zusammen sind diese verantwortlich für die nicht wegzudiskutierende Abstumpfung, Lethargie und Brutalisierung von Massen heutiger Jugendlicher bis hin zu deren individuellen oder kollektiven Amokläufen.

Starke, magische Wirkungen liegen in der außereuropäischen Musik, darin schlummern gerade ihre heilenden, therapeutischen Möglichkeiten. Aber *man muss wissen, womit man da umgeht*: umso stärker die Notwendigkeit, der Gabe der außereuropäischen Völker – die *immer* als Droge wirken kann – *nicht zu verfallen*, sondern sie wirklich als moderne Menschen zu greifen, wie das die Pioniere Debussy, Bartók und Strawinsky vorgemacht haben und vor allem ab der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts immer mehr *ins Bewusstsein zu heben*, wie Béla Bartók und Heiner Ruland das getan haben – uralte Musik wird im Durchgang durch das „Nadelöhr des Bewusstseins“ etwas völlig Neues. Rudolf Steiner beschreibt die Unmöglichkeit einer direkten Übernahme der alten Quellen anhand der alten Yogakultur folgendermaßen:

„...*Wir können als Menschen der Gegenwart dies nicht etwa dadurch erreichen, dass wir zurückgreifen auf die Yogakultur; die ist etwas Vergangenes. Denn, sehen Sie, der Atmungsprozess selbst hat sich verändert. Das können Sie natürlich heute nicht auf der Klinik nachweisen. Aber der Atmungsprozess ist*

seit dem dritten nachatlantischen Kulturzeitalter ein anderer geworden. Grob gesprochen könnte man sagen: Im dritten nachatlantischen Kulturzeitalter atmete der Mensch noch Seele, jetzt atmet er Luft. Nicht bloß etwa unsere Vorstellungen sind materialistisch geworden, die Realität selber hat ihre Seele verloren. Ich bitte Sie, in dem, was ich jetzt sage, nicht etwas Unerhebliches zu sehen. Denn denken Sie, was das bedeutet, dass sich die Realität, in der die Menschheit lebt, selber so umgewandelt hat, dass unsere Atemluft etwas anderes ist, als sie etwa vor vier Jahrtausenden war. Nicht etwa bloß das Bewusstsein der Menschheit hat sich verändert, o nein, in der Atmosphäre der Erde war Seele. Die Luft war die Seele. Das ist sie heute nicht mehr, beziehungsweise sie ist es in anderer Art. Die geistigen Wesenheiten elementarer Natur, von denen ich gestern gesprochen habe, die dringen wiederum in sie ein, die kann man atmen, wenn man heute Yogaatmen treibt. Aber dasjenige, was in der normalen Atmung vor drei Jahrtausenden erlangbar war, das kann nicht auf künstliche Weise zurückgebracht werden. Dass das zurückgebracht werden könne, ist die große Illusion der Orientalen. Das, was ich jetzt sage, ist durchaus etwas, was eine Realität beschreibt. Jene Beseelung der Luft, die zu dem Menschen gehört, die ist nicht mehr da. Und deshalb können die Wesen, ich möchte sie die **antimichaelischen** Wesen nennen, von denen ich gestern gesprochen habe, in die Luft eindringen und durch die Luft in die Menschen, und auf diese Weise gelangen sie in die Menschheit, so wie ich das gestern beschrieben habe. Und wir können sie nur vertreiben, wenn wir an die Stelle des Yogamäßigen das Richtige setzen von heute.“ (Die Sendung Michaels, , GA 194, S. 108f)

Diese und ähnliche Aussagen Rudolf Steiners sind eine Kampfansage *nicht* an das Heraufkommen uralter Weisheit und uralter Praktiken – *alle* alten Einweihungs-Wege kommen in der Anthroposophie wieder hoch, s.o. – aber an das *nicht-umgeschmolzene* Hochkommen dieser Wege, welche *immer* mit der Auslöschung des ICH, der Auslöschung des Denkens einhergehen.

Man möge sich vielleicht einmal klarmachen, dass die alte Spiritualität, Weisheit und Lebenskunst – in ihrer *alten* Form – ihre eigenen Kulturen nicht vor dem Zugriff der alleszerstörenden Zivilisation haben retten können. Die außereuropäische Weisheit, so erhaben sie ist, kann in ihrer alten Form dem Westen nicht helfen, mit den Zerstörungskräften der Zivilisation fertigzuwerden, das muss schon „im Bauche der Bestie“ selber geschehen. Eine *neue* Spiritualität kann sich nicht aus einem vor-individuellen, noch nicht exakt und frei denkenden Bewusstsein ergeben. Es bringt gar nichts – und geht auch gar nicht –, das um den Preis der Verarmung errungene Wachbewusstsein ins träumend-instinktive Bewusstsein einer alten Menschheit zurückfallen zu lassen.

Weiter ist zu bedenken, dass in den alten Kulturen, besonders aber bei Naturvölkern, in aller Regel noch kein Empfinden für die *Menschenwürde* vorhanden ist (allerdings: bei *uns* wird sie mit Füße getreten, tausendmal mehr als bei allen Naturvölkern, *obwohl* wir ein Bewusstsein von ihr haben!). Die Spiritualität der Naturvölker ist zum nicht geringen Teil verbunden mit Phänomenen wie Menschenopfern, Ritualmorden, Kopffjägerei, Kannibalismus, Genitalverstümmelung, „Sklavenhaltung“ von Frauen, rituellem Drogenkonsum. Vollends läuft all das aus dem Ruder, wenn diese Menschen Kalaschnikows, Alkohol und andere Segnungen der Zivilisation in die Hände bekommen, dadurch kommt es zu all den Erscheinungen der Entwurzelung, Verelendung, Kriminalität, der Todesschwadronen, des Terrorismus, des Kindersoldatentums, der Folterungen und Ermordung großer Teile der Bevölkerungen durch Diktatoren, gegenseitiger Stammes-Genozide usw. Man entkommt diesen Dingen nicht, wenn man die alte Spiritualität *unverwandelt* fortleben lässt.

Auf der anderen Seite haben wir, seit die Weißen wie die reißenden Wölfe über den Rest der Welt hergefallen sind, diesen Völkern gegenüber 500 Jahre Ausrottungspolitik, Versklavungen, Folterungen, Vergewaltigungen und Kulturzerstörung *wieder gutzumachen*, zudem kommen wir in der Zeit der Globalisierung nicht daran vorbei, immer mehr mit diesen spirituell konstituierten Menschen *zusammenzuleben* und zu -arbeiten. Auf eine Kurzformel gebracht, könnte man vielleicht sagen:

Wir brauchen die außereuropäischen Völker, um zu einer neuen Spiritualität; *sie* brauchen uns, um zum Bewusstsein des Individuellen zu kommen. Das Herausreißen aus dem Materialismus bleibt uns ebenso wenig erspart wie ihnen das Herausreißen aus den spirituell geführten Stammesgemeinschaften. Dies ist der Hintergrund und Sinn der vielbeschworenen „multikulturellen Gesellschaft“; hier kündigt

sich Jean Gebsters „*integrales Bewusstsein*“ an. Rudolf Steiner setzt bereits unserer fünften nachatlantischen Kulturepoche das Ziel und prophezeit, dass sämtliche Rassen der Erde sich bis zu ihrem Ende vollständig vermischt haben werden. Die Rassen sollen verschmelzen zu etwas Höherem. Dagegen wird die individuelle Verschiedenheit der Menschen eine nie dagewesene Ausprägung erhalten. Die Verschmelzung der Rassen und der Bewusstseine gehen aber Hand in Hand.

Bewusstseins-Arbeit

Die hier geforderte Bewusstseins-Arbeit wurde insbesondere von *Béla Bartók* begonnen, wenn er vermutet, dass „...*wahrscheinlich jedwede Volksmusik, wenn erst einmal genügend Material zur Verfügung stehen wird, sich im Grunde auf einige ursprüngliche Formen, auf Urtypen, Urstilarten wird zurückführen lassen*“ (s.o.); fortgesetzt wurde sie vor allem von *Heiner Ruland*; er vollzieht für das, was ich hier Impressionismus nenne, den entsprechenden Bewusstseins-Schritt, den Hermann Pfrogner (auf dem Ruland aufbaut) in seiner „Zwölfordnung der Töne“ für den „Expressionismus“ getan hatte. In einem gewaltigen Griff schafft Ruland als äußerst sauber phänomenologisch arbeitender Wissenschaftler und in Weiterführung der Vorarbeit von *Béla Bartók* die Bewusstseins-Grundlagen einer „Weltmusik“ sowie des Zusammenhanges von „Impressionismus“ und „Expressionismus“. Aus den sieben Stufen-Intervallen der Schlesinger- und Bartók-Skalen entwickelt Ruland die „Tonsysteme der nachatlantischen Kulturepochen“, deren Kongruenz mit *Jean Gebsters* Bewusstseins-Epochen ihm auffällt. Damit bringt er die wissenschaftliche Suche Bartóks nach *Urformeln* der Musik sämtlicher Völker und Zeiten auf den Punkt.

Für Ruland ist die Auffindung der atlantischen und nachatlantischen Musik musikalische Grundlagenforschung und ergibt ihm in der Konsequenz auch ein völlig neues Verständnis der *Klassik* (s. 10. Kapitel) sowie der Musik des 20. Jahrhunderts – ohne ihn hätte ich dieses Buch nicht schreiben können.

Allerdings bleibt die „uralte Musik“ der Septimen-, Sexten- und Quintenstimmung für ihn ein abgeschlossenes Kapitel der Musikentwicklung. Er selbst komponiert in einem Stil, der sich aus einer Durchdringung der Schlesinger- und Bartók-Skalen mit der Atonalität ergibt und der sich trotz aller „schräger“ Töne und naturhafter Stimmungen merkwürdig neoklassizistisch ausnimmt. Die von ihm herausgearbeiteten Tonsysteme der nachatlantischen Kulturepochen finden sich noch nicht in seinen Kompositionen – er setzt diese nur in der Musiktherapie ein, und zwar, um die Gefährlichkeit dieser „starken Arzneien“ wohl wissend, äußerst vorsichtig.

Anders *Peter Michael Hamel*, Mitbegründer des „Freien Musikzentrums München“, das eine Art Weltmusik-Alternative zu herkömmlichen Musikschulen sein möchte. Dieser versucht in ganz bewusster Art etwas zu schaffen, was ich ein „Kulturepochen-Tableau“ nenne. Viel stärker noch als Ruland geht Hamel von *Jean Gebser* und dessen Bewusstseinsstufen aus – er kommt selbstverständlich *nicht* zu den gleichen Ergebnissen wie Ruland, aber es geht doch in eine ähnliche Richtung. Im Gegensatz zu Ruland aber versucht er das „Tableau der Musik aller Zeiten“ auch kompositorisch zu gestalten:

„*Der Sprung in eine integrale Bewusstheit beruht nach Gebser auf der „diaphanen“ (durchscheinenden) Gleichzeitigkeit der magischen, mythischen und mentalen Bewusstseinsanteile im Menschen. Auf die Tonwelt übertragen bedeutet das für mich eine ganzheitliche Vereinigung des körperlichen (magischen) Hörens, des seelischen (mythischen) Erlebens und des mental-strukturellen Erfassens. Einer magischen Hör- und Seinerfahrung entsprechen dabei – durchaus subjektiv – alle rhythmischen Urformen, das Trommeln der Eingeborenen, die abgründigen Gesänge mit ihren Obertonspektren in Tibet oder der Mongolei. Dem mythischen Erleben wiederum eignen einstimmige, modale Skalen und ihre heterophone Verarbeitung in der Antike, in Indien, Persien oder Indonesien. Aus dem mental-rationalen Bewusstsein schließlich resultieren – analog der Perspektive in der Malerei – die Mehrstimmigkeit, der Kontrapunkt, funktionale und zwölfstimmige Harmonik sowie Geräusch- und Klangfarbenmusik der Gegenwart. (...)*

In Kompositionen wie „Diaphainon, „Maitreya“ oder „Gestalt“ habe ich versucht, Gebsters Konzeption der verschiedenen Bewusstseinsmodelle in eine musikalische Sprache zu übertragen. Die archa-

isch-magische Bewusstseinsstruktur soll dabei als „Eintönigkeit“ andauernder Grundklänge, rhythmischer Urformen und als Spektrum von Obertönen hörbar werden; die mythische Bewusstseinschicht in einstimmigen modalen Skalen und in Mikrintervallen mit Bezug auf den Zentralton. Für die mental-rationale Bewusstseinsform steht unsere abendländische Entwicklung von Mehrstimmigkeit und Kontrapunkt über Harmonik und Chromatik bis hin zur seriellen und konkret-experimentellen Musik.“ (Peter Michael Hamel: „Wo dir der liebe Gott den Bleistift hält“ in „Flensburger Hefte Nr. 19: Musik“, Flensburg 1987).

Diese Schichten versucht Hamel in seiner Musik „integrativ“ ineinanderzuschieben. Die Suche nach einer allumfassenden Ganzheit der Musik bringt ihn dazu, in sehr vielfältiger und beweglicher Art seinen Stil ständig zu verändern.

[Zurück zur Startseite](#)