

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 wandelnder 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, dass in der Neuen Musik die *Siebenheit*, die *Planeten*-Kräfte ausgedient haben?

Aus meinem Aufsatz „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* oder *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 großenteils in der *Volksmusik* – durch welche *uralte* musikalische Schichten hindurchscheinen. Unter anderem findet er hier die gleichen Skalen wie *Kathleen Schlesinger* (s.u.) 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

Den „Anton-Webern-Weg“ – die Strömung der „Atonalität“ – habe ich in der „Entwicklung der Avantgarde“ beschrieben; hier soll es nun um den „Béla-Bartók-Weg“ gehen – ich nenne die beiden Wege aus bestimmten Gründen in ganz unüblicher Weise (das tut sonst keiner) „*Expressionismus*“ und „*Impressionismus*“. „*Impressionismus*“ – in dem erweiterten Sinne, wie ich diesen Begriff hier gebrauche – das ist:

Musik der *Landschaft*, der *Natur*, der *Elementarwesen*. 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“ noch übrigbleibt –, 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 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 auch *Bartók* in Ungarn, in gewisser Weise sogar *Debussy* in Frankreich verehrt.

Diese Strömung umfasst in dem hier gemeinten Sinne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts 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*, *Prokofjew*, *Schostakowitsch*) genannt hat.

In der zweiten Jahrhunderthälfte kommen die *Minimal Music*, sowie stark *naturnaher, 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 in den Aufsatz „*Jazz und Rock*“ 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 dem „Neoklassizismus“ 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 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? Kennt jeder die Ober- und Untertonreihe? Natürlich könnte ich hier musiktheoretische Einführungen geben – damit wird jedoch 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 Impressionismus, in welchem die *außereuropäische* Musik eine so 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 hergeleitet, provisorisch wird dieser Aufsatz dennoch auch ohne das ver-

ständig sein. Man nehme, wenn diese Ausdrücke hier notgedrungen fallen müssen, diese zunächst einfach 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 Rudolf Steiner es nennt), so der „Impressionismus“ durch die *Zunahme der Modulationen*, die ihre leuchtende Farbigkeit 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 eingewurzelteten 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 Farbigkeit „verschobener“ Dreiklänge noch das Zerfallen atonaler 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, Bartók, 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 Kompositionsverfahren ist). Am allermeisten gilt es für das Jahrhundertwerk des „Impressionismus“, Stra-

winskys „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 in der ersten Jahrhunderthälfte *Carl Orff* dazu. 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 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 Narkotikum werden kann. Interessanterweise wird aber 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 (abgesehen von China, s.u.!) 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 „Toccatà“ 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 je ähnlich kraftvolle, wache Rhythmen 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“

Diesen ganzen Bereich der Polytonalität und Polyrhythmik, der auf aus der klassischen Harmonielehre herausgerissenen *Dreiklängen* aufbauenden „organalen“ Kompositionstechniken in starren Schichten und Brüchen, nenne ich die „erste Schicht oder Ebene des Impressionismus“ – die *zweite* Ebene aber ist der Bereich der sog. „*Schlesinger-Skalen*“, welche auf folgende Weise entdeckt wurden:

Die Legende berichtet, die englische Musikwissenschaftlerin und Theosophin *Kathleen Schlesinger* – vorzustellen in langen wallenden Gewändern – habe sich einmal auf einer Kreuzfahrt vom Mittelmeer aus der Küste *Griechenlands* genähert, als sie plötzlich „in der Luft“ eine äußerst seltsame Musik vernimmt. Es ist ihre persönliche Vision, von keinem der anderen Kreuzfahrer geteilt – immer wieder gibt es Berichte, dass manche Menschen in besonderen, verwünschten Landschaften ganz merkwürdige Tonfolgen wie in der Luft hören, obwohl weit und breit kein Mensch zu finden ist. Später untersucht sie im Britischen Museum in London ausgegrabene Exemplare des *altgriechischen Aulos* – eines sehr schrillen Rohrblatt-Instruments, von dem einige aus Metall hergestellt sind, so dass sie die Jahrtausende überdauern – und bläst sie an. Die sich dabei bildenden Töne kommen ihr seltsam bekannt vor. Es ist die gleiche *mikrotonale* Musik, die sie visionär vor der Küste Griechenlands gehört hat. In Tonleitern geordnet, ergibt sie *sieben Modi* einer Grundreihe, die einen Ausschnitt aus der *Untertonreihe* darstellt.

Béla Bartók findet etwas anderes: Skalen, die nicht Ausschnitte aus der Untertonreihe, sondern aus deren Spiegelung, der *Obertonreihe* sind, z.B. auf den Dudelsäcken von Maramurez (Rumänien) – er findet jedoch in Istrien (Kroatien) ebenfalls Ausschnitte aus der Untertonreihe (wie Schlesinger), nur lange nicht so häufig wie die obertönigen Tonleitern. Mit diesen Skalen (beider Arten) ringt er sein ganzes Leben lang. Bartók ist *der* Komponist der Obertonskala, die in der in unserem Halbtonsystem angenäherten („eingefrorenen“, also nicht mehr mikrotonalen) 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 dieser anhand vieler Beispiele nach, wie Bartók in ausgiebigem Maße und in der verschiedensten Art mit ober- und, nicht ganz so häufig, auch mit untertönigen Skalen umgeht. Eine Kulmination bildet dabei Bartóks, wie Pfrogner es nennt, „Glaubensbekenntnis“: seine „*Cantata profana: Die Zauberhirsche*“.

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 Kathleen Schlesinger und mit ihr manche ihrer Schüler so extrem in diese Skalen, dass sie den Anschluss an das musikalische Zeitgeschehen nicht nur nicht findet, sondern dieses sogar zur vollkommenen *Fehlentwicklung* erklärt – die von ihr entdeckten altgriechischen mikrotonalen Modi seien die ursprüngliche, „natürliche“ Musik, zu der man schleunigst zurückkehren müsse – Rousseaus „Zurück zur Natur!“ lässt grüßen.

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 auch 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.

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. Alle diese Komponisten „naschen“ allerdings nur an den Skalen. Auch bei ihnen wird zudem deren Kraft durch das „Einfrieren“ in unsere Halbtonordnung gebrochen; man wagt sich zunächst noch nicht an die neue *Magie* heran (Ausnahmen: die Schlesinger-Schülerin *Elsie Hamilton* und viel später *Harry Partch*). So entsteht sozusagen nur ein *Bild* des Lebens, nicht das Leben selber; bzw. es entsteht nur dadurch, dass der Hörer sich unbewusst diese Töne zurechthört. Diese Annäherungsskalen (bzw. deren Grundreihe) 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.

Es ist interessant, dass auch *Rudolf Steiner* nach den untertönigen Schlesinger-Skalen gefragt wurde: „*Glauben Sie, dass ein wirklicher Fortschritt für die Zukunft der Musik darin liegt, dass man gemäß den von Fräulein Schlesinger entdeckten (mikrotonalen!) griechischen Tonarten (Moden) komponiert, und*

dass man Instrumente wie das Klavier entsprechend stimmen lässt? Ist es gut, dass wir uns an diese Moden gewöhnen?“

Steiner bringt nun die Schlesinger-Skalen sofort in Verbindung mit der sog. „Melodie im einzelnen Ton“ – seine Antwort: „Nun, ich möchte dazu sagen, dass ich allerdings der Meinung sein muss aus den verschiedenen Voraussetzungen heraus, dass die Musik eine Art von Fortschritt dadurch erfahren wird, dass dasjenige eine immer größere Rolle spielen wird, was ich nennen möchte die **intensive Melodie**. Die intensive Melodie, die würde darin bestehen, dass man sich gewöhnen wird, den heute als einen Ton aufgefassten Ton zu empfinden schon wie eine Art von Melodie. Man wird sich also gewöhnen an eine größere Komplikation der Töne, des einen Tones. Man wird dazu kommen, und wenn man dazu kommen wird, dann wird das auch in einem gewissen Sinne eine **Modifikation unserer Skala** geben, aus dem einfachen Grunde, weil **die Intervalle in einer verschiedenen Weise ausgefüllt sein werden**, in einer verschiedenere Weise, als man es bisher angenommen hat. Sie werden konkreter ausgefüllt sein. 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. Ich glaube allerdings, dass sich da ein Weg eröffnet, um das musikalische Empfinden überhaupt zu bereichern und auf gewisse Dinge zu kommen, die einfach in den ja doch mehr oder weniger, ich möchte sagen **zufälligen Skalen** die wir haben (nicht enthalten sind?? A.D.), die das, was dadurch in das Musikalische hineingekommen ist, überwinden werden. Also ich glaube schon, dass es eine gewisse Aussicht hat, wenn diese besondere Entdeckung weiter verfolgt wird und wenn man sich im musikalischen Empfinden **an diese Moden gewöhnt**.“ (Rudolf Steiner: „Die gesunde Entwicklung des Menschenwesens“ GA 303, S. 349)

Hier mag auffallen, dass das Umgehen mit und Sich-Gewöhnen an die mikrotonalen Skalen der Kathleen Schlesinger – immerhin gibt Rudolf Steiner die Empfehlung, „sich an diese Modi zu gewöhnen“ – nicht das Aufsteigen einer „Melodie im einzelnen Ton“ von innen ist (wie Steiner es andernorts bei ganz verschiedenen Gelegenheiten ausführlich beschrieb, s. „Ein musikalisches Koan“), denn man bedient sich eines „vorgefundenen Materials“. Tatsächlich sind – jedenfalls bei Schlesinger, Hamilton, Bartók, Albrecht, Partch, Ruland und Schriefer – die Schlesingerskalen das erste musikalische „Baumaterial“, das offensichtlich nicht mehr lebendig aus dem Innern quillt, sondern (wie ganz viele andere Skalen und Tonsysteme auch, s.u.) in der Moderne ganz von außen genommen wird (Igor Strawinsky nennt das: „Musik aus Musik machen“, d.h. aus bereits vorgefundener Musik).

Zwar fordert Ruland, dass die Schlesinger- und Bartók-Skalen aus dem neuen Einzeltonerleben als „Nebentöne“ (wie Steiner es nennt) aufsteigen sollen, also von innen kommend. Das wäre ein „expressionistischer“ Weg: die atonalen Tonpunkte meditativ zur Melodie zu vertiefen (die gesamte atonale oder expressionistische Strömung beruht, wie in „Die Entwicklung der Avantgarde“ ausführlich beschrieben wird, auf einem auf die Spitze getriebenen Einzelton-Erleben). Vielleicht ist dies sogar in gewisser Weise bei Debussy der Fall (insbesondere in seinem Klavierstück „L'Isle joyeuse“), falls Rudolf Steiner Recht hätte mit seiner Aussage, dass Debussy das Erlebnis der „Nebentöne“ schon gehabt hat (s. „Ein musikalisches Koan“). – Aber weder bei Bartók noch bei Ruland selber steigen diese Skalen von innen auf, beide nehmen sie von außen, ebenso wie gesagt viele andere. Mindestens die Hälfte der Musik des 20. Jahrhunderts ist in Strawinskys Sinne „aus Musik gemacht“.

Warum nur gibt Rudolf Steiner die Empfehlung, sich an diese von außen genommenen Schlesinger-Skalen zu „gewöhnen“, sie durch Gewöhnung zu verinnerlichen, wo er „im gleichen Atemzug“ doch auf die „von innen“ aufsteigende „Melodie im einzelnen Ton“ hinweist? Gewöhnungsbedürftig sind diese Skalen tatsächlich: seltsam, fremdartig und herb – soll dadurch erst einmal „das Ohr aufgebrochen“ werden? Ruland sieht diesen Prozess des „Sich-Gewöhnens“ als Vorbereitung für ein Aufsteigen von innen.

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

Gegenüber den *Ton-,Punkten* der *Atonalität* (Karlheinz Stockhausen spricht von „punktueller Musik“, z.B. bei Anton Webern) betont Steiner auffällig die „intensive Melodie“, also den *melodischen* Charakter der „Nebentöne“. 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 melodiöse, 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 den Bartók- und Schlesinger-Skalen 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 von unserem Terzen- zum zukünftigen Sekund-Erleben zu verstehen, indem die Dreiklänge – auch sie bereits *Ausschnitte aus der Ober- (Dur) und Untertonreihe (moll)* – sich zu ober- und untertönigen ganzen Skalen „ausfüllen“? Tatsächlich ist mit Strawinskys harten polytonalen Akkordschlägen der Höhepunkt einer akkordlicher Verfestigung erreicht, von der Rudolf Steiner meint, dass sie bereits bei Beethoven leise anfängt, aus dem Musikalischen herauszufallen (Debussy z.B. hat die Härte des „Sacre“ nicht ausgehalten und immer nur vom „Massacre du Printemps“ gesprochen). Man könnte dann in diesen „Sekundskalen“ das Umschlagen des Akkordlichen ins Melodische, d.h. ins *Lebendige* sehen. Auch wenn Strawinsky erst nach Debussy und gleichzeitig mit Bartók die Bühne betritt, würden dann 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“ erscheinen.

Im Gegensatz zu Kathleen Schlesinger und ihren Schülern ist nun *Heiner Ruland* der Auffassung (und praktiziert das auch in seinen Kompositionen), 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 überstark *magischen Vitalitätskräften* dieser Skalen, die eine derartige Gewalt haben können, dass sie, wie die Musiktherapeutin *Maria Schüppel* von ihnen berichtete, bei manchen Menschen direkt auf die inneren Organe wirken und bei Einseitigkeit großen Schaden anrichten können (sie erzählte von Blutstürzen, die sie bei Frauen erlebt hatte, die sich zu einseitig mit Schlesingers Monden-Modus beschäftigt hatten). – Ich muss hier zur Erläuterung kurz auf *Claude Debussy* eingehen, der zwar mit den „Sekundskalen“ nur punktuell, dafür aber umso mehr mit anderen, wahrhaft uralten Skalen aus der Musik der Naturvölker umgeht, die aber dennoch engstens mit den Sekundskalen zu tun haben, s.u.

Man sollte sich durchaus einmal fragen: warum klingt eigentlich Debussys Musik (ebenso wie die von Strawinsky, Bartók usw.) trotz dieser eindeutig *uralten* Skalen so absolut *modern*? Tatsächlich übernimmt Debussy die außereuropäische Musik nicht *unverwandelt* – in einem bleibt er, so „fernöstlich“ er auch insgesamt klingt, zur Gänze Europäer: er „moduliert“ (besser: rückt oder springt) ständig und sehr elegant zwischen den verschiedensten 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 (wie alle Impressionisten) nicht nur zwischen verschiedenen Dur- und Moll-Dreiklängen, sondern zwischen ganz verschiedenen Tonsystemen hin und her. Dadurch entzieht er sich dem Narkotischen, Drogenmäßigen, das nichtumgeschmolzener außereuropäischer Musik innewohnen kann. Debussy bringt ein ungeheures *Freiheits-Moment* in seine „exotische“ Musik herein: das Freiheits-Moment der abendländischen Musik. Bei der *Minimal-music*, beim *Jazz* und *Rock* kann man sich berechtigterweise fragen, ob da nicht teilweise Uraltes *unverwandelt* hochkommt (s. den Aufsatz: „Jazz und Rock“); bei Debussy, Strawinsky und Bartók aber erlebt man unmittelbar freie, absolut moderne Musik, da das Ural-

te in verwandelter Gestalt und verwandeltem Kontext aufsteigt. – Genau deswegen, weil man eben nur durch Rückungen innerhalb der atonalen (kosmischen) Zwölfordnung nicht in den überstark magischen Vitalitätskräften der Schlesingerskalen „ersäuft“, kommt Ruland darauf, dass die Kraft dieser Siebener-Skalen immer durch die *Gesetzmäßigkeit der Zwölf durchbrochen* werden sollte; er setzt nicht wie Schlesinger allein auf die „Sekundskalen“ („Zurück zur Natur“), sondern geht in seiner Anschauung von der Polarität: „*Atonalität und neue Tonalität*“ in der Neuen Musik aus:

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 Werke auf die *Grundtöne ihrer Dreiklänge und Skalen* zusammen, so ist das übrigbleibende Gerüst ein *atonales*, punktuelles Gebilde. Jeglichem Impressionismus liegt ideell als Gerüst eine Zwölftönigkeit zugrunde – nur sind hier die Einzeltöne zu Dreiklängen und ganzen Skalen aufgeblüht, wie im Steiner-Zitat zu Beginn dieses Aufsatzes die Planetengötter im Vorbeistreichen an den Tierkreis-„Instrumenten“ eine ganze Welt wunderbarer kosmischer Töne aufblühen lassen. In diesem Aufblühen wirkt nach Rulands Verständnis unbewusst das Hervortreten der sog. „*Nebentöne*“ in der „*Melodie im einzelnen Ton*“.

Urmusik

In Anknüpfung an diese Rulandsche Anschauung war ich zunächst der Meinung, eine *zweite Schicht* des Impressionismus nach den polytonalen Dreiklängen bestünde im „*sekundmäßigen Ausfüllen*“ („*Die Intervalle werden verschiedener, konkreter ausgefüllt sein*“) der Dreiklänge, welche Ausschnitte aus der Ober- und Untertonreihe sind, zu *obertönigen und untertönigen ganzen Skalen*, also der Schlesinger- und Bartók-Skala – darauf brachte mich das Vorkommen dieser Skalen bei *Bartók, Albrecht, Sibelius, Debussy, Kodaly, Skrijabin* und anderen.

Schon seit langem ist mir jedoch klargeworden, 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 doch eine relativ *seltene* Erscheinung innerhalb der Neuen Musik bleiben. Das im Impressionismus zu beobachtende Phänomen ist vielmehr ein anderes: das zunehmende Aufsteigen *außereuropäischer* („*exotischer*“) Skalen insgesamt.

Ideell liegen jedoch die Schlesinger- und Bartók-Skalen in gewisser Weise tatsächlich dem Phänomen der heraufkommenden Exotik zugrunde; gerade Heiner Ruland ließ in seiner Forschungsarbeit die Schlesinger- und Bartók-Skala „aufquellen“ zu einem ganzen *Tableau der nachatlantischen Tonsysteme*. Dies ist im Aufsatz „Die Schlesinger-Skalen und die Urmusik“ ausführlich dargestellt und bis ins Mathematische hinein begründet; hier nur eine stichwortartige Vorwegnahme:

- 1.) Eine „*Naturseptimen-Stimmung*“, zu finden z.B. in der indonesischen „*Slendro*“-Skala, in schwarzafrikanischer und nordamerikanischer Indianer-Musik (überall lange nicht als einziges Element), ist in gewisser Weise ein Überbleibsel der *Musik der Atlantis* sowie der „*ur-indischen*“ Kulturepoche,
- 2.) eine „*Natursexten-Stimmung*“ – zu finden in der Halbton-Annäherung 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 – ist musikalischer Repräsentant der „*urpersischen*“ Kulturepoche,
- 3.) die bekannte „*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 – repräsentiert die *ägyptisch/babylonische* Kulturepoche,
- 4.) eine „*Naturquarten- oder Naturtritonus-Stimmung*“, ausschließlich in vierteltönigen Annäherungen im alten Griechenland als „*Chromatik*“ und „*Enharmonik*“; pentatonisch als „*Spondeion-Melos*“, repräsentiert trotz ihrer relativen dortigen Seltenheit die *griechische* Epoche; alle ande-

ren altgriechischen Skalen und Tonsysteme kommen genauso und viel dominierender in anderen Epochen und Völkern vor,

- 5.) die „Terzen-Stimmung“: das sind ganz deutlich unsere abendländischen *Dreiklänge*,
- 6.) „Sekunden-Stimmung“: obertönige und untertönige (oder: Bartók- und Schlesinger-)Naturskalen sowie die
- 7.) „Einzelton-Stimmung“: Zwölftönigkeit, Atonalität, „punktuelle Musik“.

Naturseptime, Natursext, reine Quinte, Naturquarte, große Terz, große Sekunde und *Prime* (Einzelton): das sind aber die sog. „Stufen-Intervalle“ der Schlesinger- und Bartók-Skalen (Näheres s. „Die Schlesingerskalen und die Urmusik“).

Genau dieses von Ruland zunächst rein 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 das 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.

Da es jedoch es viele Musiker (und auch Laien) gibt, die jegliche „Folklore“, jeden Rückgriff auf Altes oder Uraltes kategorisch ablehnen – gerade unter Anthroposophen findet man häufig die Einstellung, all das sei schlicht „atavistisch“ –, sehe ich mich gezwungen, dem einige Aussagen von Rudolf Steiner selbst gegenüberzustellen:

„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 (die gleiche, für welche der Eiffelturm gebaut wurde) ein *javanisches Gamelan-Orchester*, das ihn zutiefst anrührt. Bewusst oder vermutlich eher unbewusst verwendet er das dort gehörte „*Slendro*“ („atlantisch-urindische Stufe“: Naturseptimen-Stimmung) in ausgiebigem Maße in seinen zwei Annäherungen innerhalb unseres Halbtonsystems: der *Ganztonleiter* und der „normalen“ *Pentatonik*. Damit durchweht Debussy 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) 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 *neuzzeitliche 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 als Einziger *Georg von Albrecht*.

Es ist interessant, sich Debussys *Modulationstechniken* (s.o.) 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 Halbtontsystem 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 teilweise sehr schwer mit ihnen. Könnte mir vorstellen, dass sich der Houtgout verliert, wenn man sie mit ganz neuen oder rein „exotischen“ Instrumenten spielt, konnte dies aber noch nicht ausprobieren.)

Für *Béla Bartók* – ich muss hier notgedrungen noch einmal die gleichen Namen aufführen wie in der ersten und zweiten Schicht – birgt die *Volksmusik* Offenbarungen wie eine Religion. Er spürt der Volksseele nach und versucht in der mannigfaltigsten Weise aus ihr 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 zurückführen lassen“ (Bence Szabolsci: „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 der Bartók-Forscher 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 römische, arabische, javanische Tonfolgen, vor allem die sogenannte natürliche „akustische“ Tonleiter mit erhöhter Quarte und kleiner Septime, überall den Tritonus, die „lydische Quarte“ stark, geradezu als Achsinton 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) 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 aller-

dings 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 verschiedenen 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 Naturseptimen-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 Naturseptim 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 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* (s.u.).

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“ erwachte erst kurz vor dem 20. Jahrhundert – dann aber gewaltig. – 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“).

Während im Impressionismus (in der bildenden Kunst übrigens nicht weniger!) musikalisch das Zeilen-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:

(Wdhlg.): „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 „Bartók-Phase“

Folkloristische Elemente künden sich ganz zart bereits in der *Klassik* an. Aber hier geht das 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 sog. „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 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 finnischen 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 kaum auf, weil diese Musik auch ohne das so ungeheuer elementarisch daherkommt.

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“ bei ihm 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 aber 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 zelebrieren.

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 1960er/1970er 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 bei diesen Komponisten Nationalromantik und Impressionismus so stark ineinander übergehen wie (außer bei Sibelius) kaum sonst irgendwo. Diese Gruppe erscheint auch deshalb so einheitlich, weil die Lateinamerikaner unter ihnen noch nicht die Folklore der Indianer und der Schwarzen, sondern allein der spanischen Einwanderer aufgreift.

Es folgt nun 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, welche nun bereits stärker *außereuropäische* Einflüsse aufgreifen:

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, wobei er auch vor „permanent jaulenden Tönen“ nicht zurückschreckt. Dadurch sowie durch seine völlig „verrückten“ Klänge und monotonen Rhythmen, denen aber eine unterschwellige Polyrhythmik zugrundeliegt, stößt er de facto tief in den Bereich des *Schamanismus* hinein, fällt völlig aus dem Rahmen der übrigen hier Aufgezählten und nimmt ganz zukünftige Entwicklungen vorweg.

Bei *John Cage* trägt die Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus und asiatischer Weisheit entscheidend zu seiner späteren Werk-Auflösung bei. 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* japanische 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 Kommerzialisierung seiner Sujets wird manchmal übersehen, *welch ein großer Künstler* hier am Werk 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.

Obwohl er weit mehr noch in die „neoklassizistische“ Strömung gehört, möchte ich 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 Kirchenarten 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 den Prolog des Johannes-Evangeliums auf Alt-Griechisch sowie die ägyptische Szene im 4. Mysteriendrama.

Schaut man sich den hier gemeinten „Impressionismus“ der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einmal insgesamt an, so kann man wohl sagen: 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, ist zu 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 Tiefen 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 und Kodaly im Balkan, Strawinsky und Prokofjef 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.

Ab der zweiten Jahrhunderthälfte ergreift jedoch diese „Bartók-Phase“ – aus der Folklore entstandener eigenständiger „National-Impressionismus“ – immer mehr die *außereuropäische Welt: Lateinamerika, Afrika, die arabischen Länder, Indien* – insbesondere aber *China*:

Vor noch gar nicht so langer Zeit stieß ich 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 kuriose Orchester: das meiste sind „verrückte“ *traditionell-chinesische Instrumente*, aber ergänzt durch wenige europäische Kontrabässe, Celli, Harfen etc. (gelegentlich auch ein Klavier) – die ganze Aufführungspraxis ist jedoch „klassisch europäisch“, mit Noten, Dirigent, Solist, Applaus usw. Auffallend war (bzw. ist), dass es (bis auf die Solisten) durchweg *ganz junge* Musiker sind, wobei die Mädchen deutlich überwiegen – Musiker von einer *atemberaubenden Virtuosität und atemberaubenden Musikalität*. Zunächst stieß ich auf Kompositionen im ganz 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 nicht 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 ganz vielen anderen chinesischen Orchestern, die nicht we-

niger gut sind) bekam ich plötzlich eine ganze Reihe von Werken im Stil von *Strawinskys* „*Sacre*“ zu fassen, letztlich des gesamten „Impressionismus“ (quer durch alle Stile und Tonsysteme), und das auf diesen „komischen“ Instrumenten! Es sind natürlich nicht nur die Instrumente, sondern auch die charakteristische Art der immer wieder durchbrechenden pentatonischen Melodieführung, des typischen „Verschmierens“ der Töne, der meditativen Elemente usw., was bei aller Moderne das unverwechselbar Chinesische dieser Musik ausmacht – „Bartók-Phase“ in Reinkultur! Tatsächlich erlebt man hier *ein grandioses Meisterwerk nach dem anderen*; alle können mühelos mit dem Besten der westlichen Moderne mithalten – ich bin immer noch ganz erschüttert. Soetwas gibt es gegenwärtig in dieser Qualität und Quantität leider in keinem anderen Land der Welt – in China scheint es eine regelrechte „Volksbewegung“ zu sein.

Bei uns wäre soetwas undenkbar, weil wir nicht diese ganz *naive* Begeisterung für unsere nationale Kultur mehr haben und haben können (haben dürfen!), die in dieser Art vielleicht überhaupt nur noch in China möglich ist – ein ganz „unschuldig“-positiver Aspekt der ansonsten mehr als bedenklichen chinesischen Entwicklung, welche momentan die Welt das Fürchten lehrt. – Im Westen ist schon lange nicht mehr das nationale, sondern ein *kosmopolitisches* Denken angesagt; der von mir musikalisch wirklich vorbehaltlos bewunderte chinesische „National-Impressionismus“ wird nur dann segensvoll wirken können, wenn er sich ganz bescheiden als Glied eines „Welt-Impressionismus“, einer wirklichen „*Weltmusik*“ erleben kann. Ich würde mir wünschen, dass der chinesische National-Impressionismus in seiner beispiellosen Qualität und Quantität als Ansporn und Vorbild dafür wirken möge, dass an *vielen anderen* Stellen der Erde aus den jetzt schon vorhandenen Keimen heraus ein (ebenfalls auf dem jeweiligen „indigenen“ Instrumentarium basierender) „National-Impressionismus“ aufblühen kann – in Bolivien, Afrika, Indien, Mexiko, der Mongolei, auch bei den australischen Aborigines, nordamerikanischen Indianern, Inuit usw. – um sich dann weltweit immer mehr miteinander zu *vermischen* und zu einer ungeahnten *individuellen* Vielfalt zu kommen.

Ich muss hier allerdings auch etwas Kritisches anbringen. Als ich in meinem Bekanntenkreis begann, Menschen auf diese großartigen chinesischen Meisterwerke aufmerksam zu machen, musste ich bestürzt feststellen, dass diese nicht überall Begeisterungstürme auslösten. Nun gut, dachte ich, es ist auch nicht jedermanns Geschmack, chinesisches Essen zu gehen. Aber das war es nicht nur. Tatsächlich stört auch mich etliches an diesen chinesischen Orchestern: das „Abgeleckte“, Super-Perfekte, das trotz der chinesischen Instrumente in *europäischen* Traditionen Erstarrte, vollkommen Institutionalisierte – mir fehlt das Spontane, der Jazz, die Improvisation, das „Selbstgemachte“, wie es z.B. in der Rockmusik zu finden ist. Die wirklich großartigen Werke sind alle vom gleichen Stil, als wenn sie von einem einzigen Komponisten stammten. Die Orchestermusiker – diese jungen Frauen und Männer – erscheinen wie „perfekt gedrillte Püppchen“ (dem widerspricht allerdings ihre wirklich *hinreißende Musikalität*): sind es vielleicht die gleichen, die sich momentan freiwillig und begeistert dem chinesischen Überwachungssystem unterziehen, gegen welches Orwells „1984“ harmlos erscheint? Man wird bei aller „Moderne“ den Eindruck von etwas Vor-Modernem, Vor-Individuellen nicht los oder jedenfalls von etwas auf halbem Wege Steckengebliebenem. Um in der europäischen Musik etwas Entsprechendes zu finden, muss man hinter die Romantik, sogar hinter die Klassik ins Barock und die Renaissance zurückgehen. – Ähnliches findet man aber bei fast allen Erscheinungen des „spirituellen Aufbruchs der Naturvölker“; fast überall kann man Angst bekommen, dass diese in einen *gewalttätigen Nationalismus* umschlagen – die große Ausnahme heißt hier *Mahatma Gandhi*; Gandhi ist tatsächlich in der Gegenwart, ja der Zukunft angekommen und zeigt, was das Ziel *aller* dieser Erscheinungen nur sein kann. Ob der Gandhi-Weg („es gibt keinen Weg *zum* Frieden, denn der Frieden *ist* der Weg“) wirklich beschritten wird – alles andere führt unweigerlich zur Auslöschung des Planeten – steht aber *auf Messers Schneide*. Umso wichtiger jedoch, all das Großartige, wirklich Grandiose auch bei allem, was bislang „auf halbem Wege steckengeblieben ist“ zu *würdigen*, in vollstem Sinne zu genießen und es *aufzufangen*; wenn diesen Völkern bei ihren verzweiferten Versuchen der Selbstfindung vom Westen nur Desinteresse und Ablehnung entgegenschlägt, werden sie es unendlich schwer haben, den Weg zu Gandhi zu finden.

Ausgießung der Avantgarde über die Erde

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

Im Zuge dieses Aufbruchs sind viele zunächst serielle oder postserielle Komponisten in verschiedenster Weise von außereuropäischer Musik ergriffen, färbt sich die Avantgarde stark landschaftlich und „exotisch“ ein. Der Unterschied zur „Bartók-Phase“ ist jedoch der, dass weniger die „Folklore“ aufsteigt als vielmehr der *Schamanismus* – also *Magie pur*, während gleichzeitig aus der Atonalität die „Punkte“, die „meditativen Weiten“, die Stille, der Stillstand der Zeit usw. beibehalten werden. Sind es in der „Bartók-Phase“ mehr die *nachatlantischen* Kulturepochen, so steigt jetzt in ihrer ganzen Wucht einerseits die *Atlantis* selber auf – und andererseits die ganze musikalische *Zukunft*, wobei beides so ineinandergreift, dass es merkwürdigerweise erlebnismäßig gar nicht mehr voneinander zu trennen ist.

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 (China auch, s.u.). 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 Japan, 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 eben keinerlei direkte Folklore, sondern unmerkliche außereuropäische Einfärbung seiner Klang- und Raumkompositionen. In den Titeln seiner Stücke beschwört Xenakis 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.

Sehr 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.

Eine Sonderrolle spielt der estnische Komponist *Arvo Pärt* – einst der erste serielle Komponist der UdSSR, schreibt Pärt aus einer tiefen russisch-orthodoxen Mystik heraus eine wunderbar einfache und gewaltige, an spätmittelalterliche Techniken gemahnende meditative Musik, die er mit „Tintinabuli-Stil“

umschreibt (Tintinabulum = mittelalterliches Glockenspiel), eine Musik, die in dieser Art dennoch nur im 20. Jahrhundert möglich ist.

Der russische Jude *Alfred Schnittke* nennt sein Kompositionsverfahren geradezu „Polystilistik“ und schreibt in der Tat eine Musik, 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.

Bezüglich *Pär Ahlbom* hieß es in Skandinavien: „Die Schweden haben *ihren* Komponisten an die Anthroposophen verloren!“. In den flutenden Weiten seiner großen Klang-, Raum- und Bewegungs-*Improvisationen* spricht sich „schwedischer Volksgeist“ aus. Einerseits erlebt man – nur viel lebendiger – György Ligetis Clusterflächen, andererseits gewaltige Ströme pentatonischer und gregorianischer Stimmungen sowie in seinem elektrisierenden nasaligen 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 westlichen 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 ganz 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 für *Toru Takemitsu*.

In diesen Prozess ließ sich der chinesische Komponist *Tan Dun* zunächst problemlos einreihen: ein feinsinniger Avantgardist, dessen Musik typisch chinesisch-fernöstlich eingefärbt ist, wobei gerade Tan Dun *schamanische* Elemente einschmilzt. Nun begann jedoch in China – vermutlich unbeeinflusst von jeglicher Avantgarde – die oben beschriebene „chinesisch-impressionistische“ Musik der „Bartók-Phase“ zu wachsen (die durchweg *jungen* Musiker dieser traditionell-chinesisch instrumentierten Orchester lassen darauf schließen, dass das noch nicht sehr lange her sein kann). Und Tan Dun scheint dieser sehr großen und mitreißenden Bewegung offenbar „entgegengewachsen“ zu sein, wie z.B. seine Overtüre zu dem berühmten Film „Hero“ zeigt, die sich irgendwo in der Mitte zwischen seinem früheren, avantgardistisch-schamanistischen Stil und dem dieses jungen „China-Impressionismus“ bewegt – kommt es so zu einer Durchdringung und Steigerung aus dieser Polarität?!

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 allerverschiedenster Couleur in einem mächtigen Strom wiederum *direkt* nach Europa und Amerika ein. Es ist eine vollständige *Umstülpung*: die Kulturen tauschen sich regelrecht aus. Zusammen mit dem

Ausgießen der Avantgarde ist dies die zweite, ganz andere Phase des Impressionismus in der zweiten Jahrhunderthälfte; erst ab hier 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 tibetanischen 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 Karlheinz 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 68er-Aufbruchs unüberhörbar ein *Ruf nach Spiritualität*, ablesbar zunächst an dem erschreckenden Symptom, dass erstmals in der Menschheitsgeschichte der Konsum bewusstseinserweiternder *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“- und „Esoterik“-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.

Bereits im *Jazz*, in welchem die Improvisation über die verschiedensten Skalen die zentrale Rolle spielt, fanden sich alle Stufen der „Urmusik“ wieder: vom „Slendro“ über die Pentatonik und „Halbtontpentatonik“ bis zur „Sekundskala“ – fast die ganze Menschheitsentwicklung. Aber in den 1960er Jahren nimmt dies – durch die Kulmination der 68er-Bewegung – im Rock und Jazz noch ganz andere Dimensionen an:

Nach dem durch die Beatles (*George Harrison*) ausgelösten Einbruch der *indischen Sitar* nach Europa und Amerika, durch den der Sitar-Virtuose *Ravi Shankar* im Westen berühmt und fast zum Popstar wird (er spielt auf dem Woodstock-Festival), bringt *Santana* lateinamerikanische, *Osibisa* schwarzafrikanische Einflüsse, in den Melodien der frühen *Pink Floyd* finden sich kirchentonale und orientalische Elemente – ohne den Einfluss außereuropäischer Musik (Indonesien, Afrika, Indien) gar nicht zu denken ist vor allem die *Minimal music* (*Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*). Es ist die gleiche Zeit, in der das außereuropäische Moment in nicht geringem Umfang auch in die Avantgarde einschlägt.

Der Sitar folgen sehr schnell weitere Wellen exotischer Klänge: die *Gamelanmusik*-Welle (Indonesien), die *Shakuhatchi*-Welle (Japan), die *Obertonsingen*-Welle (Tibet und Mongolei), die *keltische-Harfen*-Welle, die *Gong-* und *Klangschalen*-Welle (Ostasien), die *Djembe*-Welle (Westafrika), die *Regenstab*-Welle (Anden-Indios), die *Didgeridoo*-Welle (Aborigines), die *Ud*-Welle (türkisch-arabische Laute). Auch die *peruanisch/bolivianische Folklore* in Form von durch Europas Städte ziehenden Indio-Gruppen, die etwa ab den 1980er Jahren in den Fußgängerzonen ihre wunderschöne Musik zum Besten gaben (seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahren allerdings mehr und mehr auf Popmusik-Niveau herabgesunken), gehört(e) zu diesem Trend. – Weitere Wellen sind zu erwarten. Man begegnet heute allenthalben außereuropäischer Musik mitten im Herzen des Abendlandes. Es gibt hier feste Gamelan-Orchester, man kann Konzerte mit indischer, arabischer, südamerikanischer, afrikanischer und Didgeridoo-Musik sowie japanische Trommel-Rituale ebenso hören wie die Volksmusik Europas. Für all das etablierte sich die Bezeichnung „Weltmusik“.

Nicht anders sah es aus im spirituell angehauchten Jazz ab den 1960er Jahren, als *John Coltrane* seine „spirituelle Wiedergeburt“ erlebte, der Jazz-Flötist *Paul Horn* im Taj Mahal und in der Cheops-Pyramide improvisierte, der Klarinettist *Tony Scott* mit japanischen und indischen Musikern zusammenspielte. Fernöstliche, brasilianische, Flamenco-, und vor allem *Klezmer*-Einflüsse machen sich im modernen Jazz bemerkbar, mittlerweile kommen auch immer mehr arabische und afrikanische hinzu. Gerade im modernen Jazz wird oft Weltmusik auf *allerhöchstem* Niveau produziert – hier müsste ich eigentlich *Dhafer Youssef* einen großen Abschnitt widmen, ebenso *Jan Garbarek* und vielen anderen.

Stephan Micus lernt auf etlichen Weltreisen die verschiedensten außereuropäischen Instrumente meisterhaft spielen, im Wesentlichen asiatische Instrumente wie Sitar, Shakuhatchi, chinesische Mundorgel und viele andere, dazu auch Instrumente der europäischen Volksmusik wie den Dudelsack. Indem er die Instrumente der unterschiedlichsten Kulturkreise kombiniert, demonstriert er, dass diese in gewisser Weise eine große Familie von Weltmusik-Klängen bilden, auch wenn in diesen Völkern früher niemand auch nur entfernt auf die Idee solch einer Kombination gekommen wäre.

Micus leistet auf diese Weise einen der musikalisch überzeugendsten Beiträge zur Weltmusik. Indem er aber z.B. auch wassergefüllte Blumentöpfe, weiter die von dem Bildhauer *Paul Fuchs* entwickelte geniale „Ballastsaite“ (ein schwerer, ca 1 m langer Metallstab – der „Ballast“ – hängt an einer mehrere Meter langen Stahlsaite, diese wiederum ist aufgehängt in der Mitte der Membran einer möglichst großen flachen Trommel von mindestens 1 m Durchmesser, die von der Decke herunter oder an einem Gerüst hängt; all das ergibt unglaubliche, kaum beschreibbare elektronisch klingende Töne) oder Stein-Instrumente miteinbezieht, bleibt er nicht bei exotischen Instrumenten stehen, sondern geht auch in den experimentellen Bereich hinein – klanglich gliedern sich experimentelle Instrumente problemlos in die exotische Instrumenten-Familie ein. Auf alledem komponiert und improvisiert Micus ganz frei in den verschiedensten außereuropäischen, großenteils mikrotönigen Skalen, ohne den Stil eines bestimmten Volkes imitieren zu wollen – er entwickelt tatsächlich die „Gesamt-Weltmusik“ als Europäer weiter (allerdings habe ich mittlerweile leider auch von Micus viel „abgeleckte“, rein kommerzielle Meditationsmusik erlebt).

Im Jahre 1949 veröffentlichte der „Schweizer Kulturphilosoph“ *Jean Gebser* sein Hauptwerk: „Ursprung und Gegenwart“ (Stuttgart 1949), in welchem er die Bewusstseins-Entwicklung der Menschheit einteilte 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 das gegenwärtige „spirituelle Erwachen der Naturvölker“, zu tun, welches ich im Aufsatz: „Atlantis steigt wieder auf“ (Abteilung „Atlantis“) ausführlich schildere.

Von Jean Gebser und dessen Bewusstseinsstufen geht viel stärker noch als Ruland *Peter Michael Hamel* aus – er kommt selbstverständlich *nicht* zu den gleichen Ergebnissen wie Ruland, aber der Impuls ist letztlich ähnlich: das „Heraufkommen der Urmusik“ *bewusstseinsmäßig* zu greifen. Im Gegensatz zu Ruland versucht er aber 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 Seinserfahrung 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 „Diaphanon“, „Maitreya“ oder „Gestalt“ habe ich versucht, Gebsters Konzeption der verschiedenen Bewusstseinsmodelle in eine musikalische Sprache zu übertragen. Die archaisch-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.

Wie ich zu *meiner eigenen* „impressionistischen“ oder „integrativen Musik“ als dem Versuch einer Steigerung aus der Polarität von *Pär Ahlboms* gewaltigen flutenden Klang-Improvisationen auf dem „Bleffert-Instrumentarium“ mit den von *Heiner Ruland* herausgearbeiteten „Urskalen“ (sowie vieler Elemente experimenteller Rockmusik) auf dem Hintergrund der gesamten Neuen Musik gekommen bin, ist in „Meine musikalische Biographie“ beschrieben.

[Zurück zur Startseite](#)