

Andreas Delor

Jazz und Rock

Fragt man einen heutigen Jugendlichen, was denn „Neue Musik“ sei, so bekommt man (schon seit geraumer Zeit) etwas völlig anders zu hören als alles, was ein „klassischer Musiker“ darunter versteht. „Was, das soll Neue Musik sein?! Ist doch Asbach Uralt!“ Es scheint also noch einen anderen Begriff von Neuer Musik zu geben, der vermutlich auf einer Seite über dieses Thema nicht fehlen darf. Um ihn geht es hier.

E-Musik und U-Musik

Die musikalische Situation des 20. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch einen tiefen Riss: Unversöhnlich stehen (schrieb ich noch bei der Erstauflage; inzwischen muss es natürlich heißen: *standen*) sich „E-Musik“ und „U-Musik“ („ernsthafte“ und „Unterhaltungsmusik“; ein bisschen stehen/standen die Kürzel aber auch für „etablierte“ und „Untergrund-Musik“) gegenüber.

In Wirklichkeit ist es eine *Dreiheit*. Denn die E-Musik teilt sich wiederum deutlich in die Stränge *Neue Musik* und *Klassik*, die außer den Konzertsälen wenig miteinander gemein haben. In der Trilogie von *Neuer Musik*, *Klassik* und *Jazz/Rock* (im weitesten Sinne) tritt uns die Musik des 20. Jahrhunderts entgegen.

Davon ist die *Klassik* eine „tote Strömung“, die sich rein aus der Vergangenheit nährt. Aber so tot ist sie nun auch wieder nicht, ist doch das 20. Jahrhundert noch das Zeitalter der großen Dirigenten und Interpreten. In einer (mittlerweile zuendegehenden) Art zweiter Blüte lebt(e) heute die *Klassik* in mancher Beziehung sogar intensiver als zu ihrer Zeit und hat auch eine ganz andere Aufgabe als damals.

Schaut man sich diese *Dreiheit* etwas genauer an, so ist Folgendes zu bemerken: Die *Neue Musik* ist – auf eine (viel zu) einfache Formel gebracht – eine Strömung der *Komponisten*, die *Klassik* (heute) eine Strömung der *Interpreten* und der *Jazz* und *Rock* eine Strömung von *Improvisatoren*.

In der *Improvisation* (genauer gesagt im Zusammengehen von *Improvisation*, *Interpretation* und *Komposition*) liegt das Überzeugende des *Jazz* und *Rock*; auf einer bestimmten Ebene ist diese Musik tatsächlich am authentischsten. Es gibt hier weniger die Trennung von Komponist und Interpret: der Komponist interpretiert seine eigenen Werke, improvisiert darüber und entwickelt sie unterm Spielen weiter – etwas Lebendiges und Zukünftiges; so sollte eigentlich alle moderne Musik beschaffen sein. Die Spaltung von Komponist und Interpret hat erst die unsägliche Intellektualisierung der Neuen Musik hervorgebracht.

Eine weitere, sofort ins Auge fallende Polarität zwischen Neuer und U-Musik ist die, dass die Neue Musik getragen wird von einer *verschwindend kleinen Minderheit*, wohingegen die U-Musik eine *erdrückende Massenerscheinung* ist. Die *Klassik* hält dazwischen die Waage.

Wie es sich gehört, weisen alle drei Musikrichtungen in sich wiederum denselben Dreiklang auf, der auch sofort ins Auge springt: Neue Musik gliedert sich in: erstens die *Avantgarde*, zweitens den *Neoklassizismus* und drittens das, was ich in einer ganz unüblichen Terminologie „*Impressionismus*“ nenne: die Durchdringung europäischer und außereuropäischer Musik.

Klassik gliedert sich in: erstens die gemäßigte Zweige der Neuen Musik (*Neobarock*, *Neoklassik*, *Neoromantik*), zweitens „*eigentliche Klassik*“ und drittens „*Unterhaltungs-Klassik*“: Filmmusik, Grenzbereiche zum *Jazz* (Gershwin, Bernstein) u.a.

U-Musik gliedert sich in: erstens *experimentellen Jazz* u. -*Rock* wie Free Jazz oder Psychedelic-Rock, zweitens *Classic Rock*, Rock-Sinfonien, den ganzen „gemäßigten“ Bereich des Rock, (viele von den Beatles!) sowie den ganzen Bereich der Schnulzen, und als Drittes, „Eigentliches“ den *Hardrock* und -Jazz (Bebop, Heavy Metal, Techno, Hip Hop usw.).

Klassik und Neue Musik bezeichnen die *akademische*, Jazz und Rock die *subkulturelle* Seite der Musik. Zwischen Neuer Musik und U-Musik herrscht(e) Krieg, unerbittlich, gnadenlos, während die Klassik zwar von beiden Seiten „Prügel einsteckt und wieder austeil“, aber letztlich auch dazwischen irgendwie die Mitte hält.

Mit Entrüstung und Abscheu schaut(e) der „ernsthafte“ Musiker und Musikliebhaber auf eine völlig kommerzialisierte, zur Drogen- und seichtesten Unterhaltungsmusik verkommene Popmusik (Stockhausen: „*Man berieselt uns mit Urgemeinheiten*“, s.u.).

Mit Verachtung schaut der Pop-Musiker und -Fan auf die akademische Musik in ihrem Elfenbeinturm: den ausgedachten, intellektuell zerhackten Quatsch der Neuen Musik, die „nichts mit dem Leben zu tun hat“ und eine großenteils „völlig langweilige, schulmeisterlich-belehrende Vergangenheitskrämerei“ in der Klassik.

Selbstverständlich haben beide Standpunkte völlig recht und unrecht. Die besten Köpfe auf beiden Seiten sind auch etwa seit den 1960er Jahren in zunehmendem Maße zu einer mehr versöhnlichen und gegenseitig interessierten Haltung gekommen, mittlerweile ist es geradezu Mode geworden, sich im Grenzbereich zu bewegen. Es ist abzusehen, dass der Antagonismus von akademischer und subkultureller Musik im 21. Jahrhundert noch völlig verschwinden wird.

Ehrenrettung der Rockmusik

Trotz aller Drogen, trotz aller Elektrifizierung, trotz aller Kommerzialisierung tut man der Rockmusik (und erst recht dem Jazz) bitter Unrecht, wenn man sie nur verteufelt. Und wenn auch aufgrund des „Burn-out-Effektes“ (s.u.) von den einzelnen Bands oder Solisten meist nur eine geringe Zeitspanne am Anfang wirklich musikalisch interessant ist und nach einem kometenhaften Aufleuchten ihre Kreativität wieder erlischt (im Rock-, nicht im Jazz-Bereich!), so sind dies nichtsdestotrotz gewaltige Erscheinungen, die immer wieder durchleuchten – es gibt keinen Grund, ihnen ihren Platz in der Musikgeschichte neben den *Größten der Avantgarde* zu verweigern. Solche Highlights finden sich bei den Beatles, bei Simon & Garfunkel, Pink Floyd, Cream, Jimi Hendrix, Santana, Frank Zappa, der Incredible String Band, Soft Machine, Canned Heat, Jethro Tull, King Crimson, Jefferson Airplane, Grateful Dead, Emerson, Lake & Palmer, Crosby, Stills & Nash und *vielen* mehr.

Klassik ist die „Musik der Freiheit“ – sie ist es, die sich aus den „ehernen Banden dunkler Vergangenheit“ losgerissen hat. Der Konzertsaal ersetzt die Kirche. Nur: in ihrem *Ausdruck* ist das Gefühl, das die Klassik, selbst die Romantik vermittelt, immer noch ein „selbstverständliches Getragen-Sein vom Göttlichen“. Für Viele – ich zähle mich dazu – ist ein gutes Konzert mit barocker, klassischer oder romantischer Musik *Gottesdienst*. Hingegen haben Jazz und Rock immer etwas „Verruchtes und Verrücktes“ an sich, sind erst die *wirkliche* Musik der Freiheit! I'm the Walrus.

Die mit großer Heftigkeit ablaufende Eruption der Jazz- und Rockmusik in all ihren Spielarten, unbeleckt von aller Blässe und Intellektualität akademischer Musik lebt ein unmittelbares spontanes Gemeinschaftsleben dar, dessen Kulmination sicherlich das Woodstock-Festival darstellt. Immer wieder hat es Zeiten gegeben, in denen die Jazz- und Rockmusik ebenso gewaltige Werke hervorgebracht hat wie die Neue Musik, gleichzeitig aber existieren auf beiden Seiten unendliche Halden von Müll, wie zu keiner Zeit vorher. Nicht das *Lager* ist für die Güte der Musik entscheidend! Es ist an der Zeit, die Musik als Ganzes ins Auge zu fassen. Muss man nicht „akademische“ und „alternative“ Musik zusammensehen, um ein wahres Bild der Situation zu bekommen?

Wurzeln der U-Musik

Zwei grundverschiedene Wurzeln hat die U-Musik: einmal europäische *Operettenmelodien* (aus denen sich der *Schlager* entwickelt) und europäische *Salonmusik* des 19. Jahrhunderts. Andererseits die Musik der *Afroamerikaner*. Diese Schwarzen, welche aus Afrika das mitbringen, was als „Naturseptimen-Erleben“ im Kapitel „Urmusik“ noch ausführlich besprochen werden wird, werden auf brutalste Art ins neuzzeitliche Bewusstsein hereingerissen und verleihen ihrer Verzweiflung in ergreifender Art Ausdruck in ihren *Spirituals*, *Gospels* sowie im *Blues*. „Ich hab' den Blues“ heißt nichts anderes als: ich bin völlig verzweifelt und depressiv.

Die Afroamerikaner nehmen auf der einen Seite Einflüsse europäischer Salonmusik auf, woraus sich in Kombination mit ihrem afrikanischen Erbe der klavierbetonte *Ragtime* entwickelt, und französische Militärmusik, welche Pate steht bei der Entstehung des frühen *New-Orleans-Jazz*. Alle Jazz-Richtungen und auch die spätere Rockmusik werden, wie *Joachim Ernst Berendt* in seinem berühmten „Jazzbuch“ zu Recht betont, letztlich aus afroamerikanischer Musik gespeist: Blues, Rhythm and Blues, Soul, Reggae und Hip Hop.

Nicht nur der Blues, sondern auch der der Jazz ist anfangs also ein rein schwarzes Phänomen, an dem sich allerdings im Laufe der Zeit mehr und mehr Weiße beteiligen. Im Rock'n Roll, der sich ebenfalls aus den Quellen schwarzer Musik speist, sowie später in der eigentlichen Rockmusik stellen die Schwarzen allerdings nur noch eine Minderheit (*Jimi Hendrix* ist der einzige schwarze Rock-Musiker!). Stattdessen setzen sie aber der weißen U-Musik ihre eigenen schwarzen Richtungen entgegen (Soul, Reggae, Hip Hop), die dann ebenfalls wiederum von Weißen aufgegriffen werden.

Heiner Ruland beschreibt die Entstehung des Blues und Jazz als Zusammenfluss afrikanischen Naturseptimen- und europäischen Dreiklangsempfindens mit sehr schönen Worten in seinem Buch: „Die Neugeburt der Musik aus dem Wesen des Menschen“:

„...Irgendwann kommt uns dabei zum Bewusstsein: Dieses Erleben des Mitgezogen-Werdens von einem unendlichen musikalischen Strome (in der uralten „Septimen-Stimmung“) – wenn auch modifiziert – kennen wir doch schon, und zwar im Jazz! Auch da gibt es kein „Einatmen“, nur Ausgeatmet-Sein – allerdings verbunden mit einem schweren Takt-Stampfen, wie es zum *Slendro* gar nicht passt. Auch da gibt es dauernde pentatonische Anklänge, ohne die kein Jazz jazzmäßig klingt – allerdings auf ein biederer europäisches Kadenzfunktionen-Gerüst gesetzt. Und auch da entdecken wir, wenn wir sie einmal im *Slendro* recht geschmeckt haben, die Naturseptim, die alte atlantische Septim, zu unserer Überraschung wieder, so wie sie aus unserem Tonsystem als „zu klein“ herausfällt: in den „blue notes“ den charakteristischen „dirty intonations“ die nichts anderes sind als „zu kleine“ Naturseptimen, atlantische Septimen über den drei Grundtönen der Kadenzfunktionen. (...)

Der Jazz erweist sich also als ein echter Bastard aus dem europäisch-neuzeitlichen Terzenbewusstsein, dem Taktschwere und Dreiklangsfunktion eigen sind, und Resten des alten atlantischen Septimen-Bewusstseins, so wie sie sich in Afrika über Jahrtausende erhalten hatten. Französische Militärmusik mit ihrem europäischen Dreiklangs- und Taktempfinden (und ihrem charakteristischen Instrumentarium) wurde in New Orleans von den Farbigen aufgegriffen und mit deren älterer afrikanischer Musikalität durchtränkt; dies war die Geburtsstunde des Jazz.

Ein wenig anders, aber doch aus den gleichen Dreiklangs- und pentatonischen Septimenelementen entstand der Blues. Auch seine Taktschwere, die immer ein Fühlen des Pulsschlages aus dem europäischen Terzenempfinden heraus ist, sucht man in ursprünglicher afrikanischer Musik vergeblich; diese ist trotz allem Rhythmischen eigentlich immer schwerelos und verbindet sich noch nicht mit dem Pulsschlag. In Afrika hat der Schwarze nie Blues gesungen; erst als „der Vogel im Käfig saß“ – nicht nur äußerlich in Sklavenbanden, sondern auch unentrinnbar in den Banden des europäischen Empfindens und Denkens – da sang er den schweren, klagenden Blues.

Jeder fühlt wohl im Blues, auch im *Negro-Spiritual*, die unendliche Sehnsucht des Afrikaners: heraus aus den Ausgeburten des europäischen Denkens, die uns in die Fühlens-Finsternis des Materialismus stoßen, heraus aus dem erzwungenen Verkauf unseres geistig-seelischen Wesens an den seelenlosen

Wirtschafts- Moloch, heraus aus den öden Steinwüsten mit ihren gespenstischen Riesenquadern – zurück zu unseren runden Hütten, dem mütterlichen Boden Afrikas, der uns geistig trägt und nährt, der noch uraltes, instinkthafes Hellwissen und Hellfühlen atmet über den Sinn unseres Lebens und Hassens, unseres Lebens und Sterbens. Jazz und Blues und alles, was seither aus ihnen musikalisch hervorgehen musste, ist die unbewusste Gegengabe der schwarzen Menschheit an die weiße, dafür, dass wir ihr die geistige Lebensgrundlage weggenommen und ihr stattdessen unser materialistisches Denken und Empfinden eingepflicht haben.

Diese Gegengabe sitzt seitdem wie ein Stachel in unserer Seele und lässt sich nicht mehr herausreißen. In einer Riesenwelle überflutete das Jazz-Empfinden die weiße Menschheit. Seither muss jeder von uns in seiner Jugend durch dieses Empfinden hindurchtauchen, der eine mehr, der andere weniger. Diejenigen, die tief dort eintauchen müssen, sind nicht die Schlechtesten, denn sie empfinden mit einer unbewussten Liebeskraft die ganze seelische Not der farbigen Völker. (...) Mit dem Verteufeln aller jazzartigen Musik ist es nicht getan, denn damit verteufeln wir auch die darin verzauberten Liebes- und Verbrüderungskräfte der Jugend, die für die Zukunft wahrlich gebraucht werden.“

Es geschieht manchmal, dass Blues-Sänger, wenn sie sich in Ekstase singen (z.B. unter Drogen), die Blues-Pentatonik von der Intonation im Sinne der „dirty Intonations“ her immer mehr „verschmieren“, bis sie in ein ungefähres „Slendro“ fallen, die Naturseptimen-Pentatonik (s. 9. Kapitel). Ein Beispiel dafür ist das Stück „Who knows“ des Albums „Band of Gypsies“ von Jimi Hendrix; hier zeigt sich auch heute noch die Herkunft der Blues-Tonleiter aus dem Naturseptimen-Slendro. Im Slendro werden – nicht nur in Afrika, sondern bei Naturvölkern auf der ganzen Welt (abgesehen von der indonesischen Gamelan-Musik, die fixierte Tonhöhen hat) – die Töne „gezogen“ oder „verschmiert“: daher kommen die *blue notes* des Blues.

Auch wo kein Slendro direkt mehr durchscheint, haben Melodik und Rhythmus des Jazz und Rock immer noch etwas extrem Un-Abendländisches, Außereuropäisches, egal welche Skala konkret benutzt wird. Und während noch bis in die 1960er Jahre hinein die Welt der Schlager und Schnulzen ein abendländisches Erbe tradiert hatte, ist mittlerweile *sämtliche* Popmusik von diesem außereuropäischen Erbe bestimmt.

Keine außereuropäische Musik hat einen wirklichen *Grundton*; dieser ist eine abendländische Errungenschaft, zementiert durch Tonika, Dominante und Subdominante (s. 10. Kapitel). Dadurch aber, dass unter die vom Slendro herkommende Blues-Pentatonik Dreiklänge bzw. Septakkorde gelegt werden, wird auch die Blues-Pentatonik auf einen Grundton hin zentriert – sogar extrem stark. Die Blues-Harmonik ist eine Mischung aus sog. Stufen-Harmonik und teilweise raffiniertester Funktions-Harmonik mit Alteration (beides s. 10. Kapitel). Dabei setzt allerdings der Blues ganz hart seinen in der Pentatonik der Melodie enthaltenen moll-Dreiklang gegen den Dur-Septakkord der Akkordbegleitung. In dieser Härte des moll gegen Dur liegt die Aggressivität des Blues, ebenso darin, dass seine Septakkorde (Dissonanzen) sich nur wenig im Sinne abendländischer Funktionsharmonik in eine Tonika-Konsonanz auflösen, sondern wie bei Claude Debussy reine Farben darstellen, keine Funktionen – man würde sie im Idealfalle mit reiner Naturseptime intonieren (bei Debussy übrigens genauso). (Der musikalische Laie möge mir diesen Ausflug ins Fachchinesisch der „klassischen Harmonielehre“ verzeihen. Erstens ist alles Folgende problemlos auch ohne dies zu verstehen und zweitens wird die Erklärung im 10. Kapitel ohnehin nachgeliefert. Ich habe diesen Abschnitt sozusagen für klassische Musiker geschrieben.)

Unterstrichen wird die starke Grundtönigkeit des Blues, der allem Jazz und Rock letztlich zugrundeliegt, durch die Verwendung melodischer und harmonischer *Riffs*. Ein Riff ist ein Pattern, eine immer wiederkehrende Bass-Melodie (klassisches Beispiel: „I can't get no Satisfaction“ von den Rolling Stones) oder eine sich ständig wiederholende Akkordfolge. Auch das berühmte 12-taktige Blues-Schema (4 Takte Tonika, 2 Takte Subdominante, 2 Takte Tonika, 1 Takt Dominante, 1 Takt Subdominante, 2 Takte Tonika; in Wirklichkeit gibt es allerdings sehr viele verschiedene Blues-Schemata) ist ein solches Akkord-Riff, über das in der Blues-Tonleiter, oft aber auch in anderen Skalen improvisiert wird. *Durch die ständige Wiederkehr im Riff wird der Grundton regelrecht eingehämmert.* Im Jazz allerdings erscheint

diese Grundtönigkeit oder Erdigkeit des Blues relativiert. Hier wird mit oft stark chromatisch (einer Fülle von Halbtönen) angereicherten Skalen improvisiert. Diese atonale Einfärbung, auch die verfeinerte, raffinierte Harmonik und im Rhythmus die berühmte Jazz-Synkope sowie lateinamerikanisch beeinflusste Rhythmen heben gerade den Jazz wiederum in eine typische Leichtigkeit.

Umso stärker schlägt allerdings die Grundtönigkeit im (Hard-) Rock wieder durch, gepaart mit einem knallharten 4/4-Takt, der in dieser Brutalität in der Klassik nie aufgetreten war. (Schlagend fällt der Unterschied zwischen Jazz und Rock ins Auge, wenn man sich das Spiel der Schlagzeuger anschaut: Jazz-Schlagzeuger sind in der Regel ungeheuer locker und leicht, Rock-Schlagzeuger im Allgemeinen desto verkrampfter!) Nicht nur im Jazz, sondern überhaupt in allen Verfeinerungs-Tendenzen entfernt sich die U-Musik wieder mehr vom Grundton, jede neue Welle der U-Musik aber bringt den Grundton mit umso größerer Brachialgewalt zurück (Heavy Metal, Hip Hop, usw.). An manchen Stellen kann sich die Grundtönigkeit des Rock bis zu einer Musik steigern, die nur noch aus der Tonika besteht (Techno!).

Ein interessanter Gegensatz zur abendländischen Klassik besteht darin, dass in dieser *die Melodie die darunterliegenden Akkorde bestimmt*, während im Blues, Jazz und Rock die melodische Improvisation dem feststehenden, sich immer wiederholenden Akkord-Riff folgt.

Aus den Slums

Der eigentliche Motor der U-Musik ist schwarz. Das, was von der Musikindustrie dann zur Popmusik gemacht wird, entspringt ausnahmslos den alleruntersten sozialen Schichten der westlichen Welt: dem Sub-Proletariat der Slums. Aus den Slums (manchmal auch aus weißen Slums) kommen so gut wie alle verschiedenen Stilrichtungen dieses Stromes: der Blues, der erste Jazz, der Be-Bop, Rock'n Roll, Beat (die Beatles kommen aus den Liverpooleser Slums!), Soul, Reggae, Punk und Hip Hop.

Hier in den Slums entsteht eine aggressive, harte, „blutige“ Musik. Charakteristisch gegenüber der akademischen Musik ist, dass nicht aus dem Kopf heraus komponiert wird – sondern aus dem Bauch. Jede neue Welle der Rockmusik hebt ganz martialisch an, um sich in den darauffolgenden Jahren zu verfeinern. Erst in der Überleitung dieser Musik zu den übrigen (jugendlichen) Bevölkerungsschichten kommen die „soften“ Elemente hinzu. Und in der dritten Phase wird die seichteste Unterhaltungsmusik daraus, die uns überall berieselt. Dieser Dreischritt entspricht der Entwicklung des einzelnen Popstars: von einer „blutigen“ zu einer glanzvollen zur völlig kommerziellen Phase (s.u.). Die eigentliche treibende Entwicklung geht in den Slums mit großer Dynamik (und riesigem Drogenkonsum) vor sich, aus diesem Topf bedient sich dann die Musik-Industrie.

Noch ein anderes ist auffällig: Rockmusik ist ein ausgesprochenes *Jugendphänomen*. Selbst wenn ältere Menschen noch Rock hören, so hören sie die Musik, die in ihrer Jugend „in“ war, sie gehen nicht mit der jeweils neuesten Welle mit (auch mir geht das nicht anders). Nicht selten allerdings entwickeln diejenigen älteren Menschen, die in ihrer Jugend jazz- und rockbegeistert waren, einen typischen Hang zur seichtesten Unterhaltungsmusik.

– Es soll nun im Folgenden die *Entwicklung* der Jazz- und Rockmusik kurz angedeutet werden:

Geschichte des Jazz und Rock

Nach dem klavierbetonten, stark von europäischer Salonmusik beeinflussten *Ragtime* (vor und nach der Jahrhundertwende; bekanntestes Stück ist wohl *Scott Joplins* „Entertainer“; ein waschechter Ragtime ist übrigens auch Debussys „Golliwogs Cakewalk“!) geht es in der oben beschriebenen Weise mit dem Jazz erst richtig los mit dem *New Orleans Jazz*, aus welchem sich in den zwanziger Jahren *Chicago-Stil* (*Louis Armstrong*) und *Dixieland* entwickeln, in den dreißiger Jahren dann der *Swing* (*Count Basie*), dem übrigens auch *Dave Brubecks* berühmtes Stück „Take five“ (im 5/4-Takt) angehört. Mit dem Swing wird der Jazz zur führenden Unterhaltungsmusik Amerikas. Erst hier schiebt sich das Saxophon langsam in den Vordergrund, verdrängt die Jazz-Klarinette und verweist die Trompete auf den zweiten Platz. In den vierziger Jahren bricht dann mitten im Krieg die *Be-Bop-Revolution* mit dem Trompeter *Dizzy Gille-*

spie und vor allem dem Altsaxophonisten *Charlie Parker* aus, den viele für den genialsten Jazzmusiker aller Zeiten halten.

Sehr aufschlussreich ist ein Blick auf das *Instrumentarium* des Jazz. Während es in der Neuen Musik vor dem Schritt in die Elektronik nicht gewagt wurde, das festgefahrene abendländische Instrumentarium zu verlassen oder weiterzuentwickeln, hat es in der afroamerikanischen Musik auch vor der Jahrhundertmitte bereits unverwechselbar neue und eigene Instrumente gegeben, die gegenüber den klassischen sehr viel mehr Power und Schärfe haben: das *Banjo*, die mit Stahlsaiten bespannte *Westerngitarre*, das *Schlagzeug*, den gezupften *Kontrabass*, das *Marimba* und *Vibraphon*, die *Jazztrompete* – die Krönung aber ist das *Saxophon*. Weiter gehört zu diesem „dionysischen“ Instrumentarium der frühen U-Musik das *Akkordeon* sowie die *Mundharmonika* (Blues-Harp).

Eines dieser Instrumente haben sogar die Schwarzen aus Afrika mitgebracht, aber europäisiert, zu einem echten Bastard gemacht: das *Banjo*. Es findet interessanterweise auch Einlass in die Country- und Western-Musik; von hier aus macht es den Sprung über den großen Teich zurück und wird Bestandteil irischer Folklore! In der Country- und Western-Musik sowie in Irland wird das Banjo sogar viel farbiger und melodischer gespielt als im Jazz.

Aus Afrika stammen außerdem ursprünglich das Marimba und Vibraphon – alle anderen Jazz-Instrumente aber kommen aus Europa. Die Klarinette, sogar die Geige waren anfangs im Jazz gang und gäbe, bis sie im Verlaufe der Swing-Ära nach und nach von powervolleren Instrumenten abgelöst wurden. Das *Saxophon*, eine ausgesprochene Frühgeburt im Europa des 19. Jahrhunderts, hatte in die klassischen Orchester kaum Einlass gefunden, dafür aber zunächst in die Militärmusik, dann aber umso heftiger in den Jazz (und mittlerweile sogar in die Volksmusik vieler Länder, selbst in die indische Musik)! (Als Kuriosum möchte ich noch erwähnen, dass ich immer empfunden habe, dass das Saxophon das dionysische Gegenstück zur „anthroposophischen“ Leier mit ihrem ausgesprochen apollinischen Charakter darstellt. Man kombiniert diese beiden Instrumente in der Regel nie, aber es ist dennoch die „altgriechische Polarität von Aulos und Lyra“, die hier im 20. Jahrhundert in neuer Form wieder aufersteht!)

Ist das *Klavier*, aus dem Jazz nicht wegzudenken, vielleicht auch ein „neues dionysisches Instrument“? Hier sollte nicht vergessen werden, dass bereits Béla Bartók das Klavier als „Schlaginstrument“ empfand. Rudolf Steiner attestiert diesem „Philisterinstrument“, dass es nicht ins klassische Instrumentarium hineingehört. Das Klavier ist sicherlich ebenso wie das Saxophon eine Frühgeburt und ein Philisterinstrument sicherlich nur vom klassisch-romantischen Standpunkt aus.

Rock'n Roll und Folk

Bis zum Ende des 2. Weltkrieges ist in *Europa* der Jazz ein Randphänomen, ein Ärgernis, das die Vorherrschaft der klassischen Musik nicht ernsthaft gefährden kann – die führende Unterhaltungsmusik ist hier der *Schlager*. Das ändert sich grundlegend gleich nach der Jahrhundertmitte, als auch der Jazz nicht mehr die Hauptkraft der afroamerikanisch inspirierten U-Musik ist. Während er sich noch zum *Cool Jazz* (*Miles Davis*) und *Hard Bop* (*Sonny Rollins*, *John Coltrane*) weiterentwickelt, schiebt sich der *Rock'n Roll*, frisch gespeist aus den Quellen des Rhythm and Blues, am Jazz vorbei in den Vordergrund und erobert mit *Bill Haley*, *Fats Domino*, *Buddy Holly*, *Cliff Richard* und vor allem *Elvis Presley* die Welt – und jetzt auch Europa.

Mit diesem Rock'n Roll beginnt aber die *elektrische Verstärkung* der Instrumente – genau in dem Moment, in welchem in der E-Musik die *Elektronik* geboren wird. Saxophon, Trompete und Jazz-Kontrabass spielen plötzlich keine Rolle mehr, sondern erstmals E-Gitarre, und E-Bass. Damit wird der Grund gelegt für die spätere Rockmusik, die diese Instrumente erst richtig zur Entfaltung bringt, wobei hier noch die Hammond-Orgel hinzukommt, später weiterentwickelt zu Synthesizer und Keyboard oder rein zum Computer, mit dem man dann „alles“ machen kann.

Nach dem Rock'n Roll beginnt Ende der Fünfziger und Anfang der Sechziger Jahre eine Welle, die sich ausnahmsweise nicht aus schwarzen Quellen, sondern aus der nur wenig vom Blues beeinflussten

amerikanischen Country-and-Western-Musik speist – es ist der *Folk* mit dem charismatischen *Bob Dylan* als Wortführer.

Plötzlich sind politisch und gesellschaftlich anspruchsvollste Texte gefragt. Zunächst spielen Dylan und andere Folk-Sänger (*Joan Baez, Pete Seeger, Peter, Paul & Mary, Donovan*, etwas später *Simon & Garfunkel* und die *Incredible String Band*) „akustisch“ (allerdings über Mikrophon verstärkt) mit Gitarre und Mundharmonika, später auch in elektrisch verstärkter Rockband-Besetzung. Im Gegensatz zu den Jazzmusikern, die stolz auf ihr großes instrumentales Können sind, scheint Dylan geradezu zeigen zu wollen, dass man Erfolg auch dann haben kann, wenn man nur anfänglich Gitarre spielen kann – eine Botschaft, die seither immer wieder (gerade beim Beginn vieler Richtungen) aufgegriffen wird, am stärksten von den Punks. (Allerdings liegt bei Dylan der Schwerpunkt auf den Texten – er ist letztlich mehr begnadeter Dichter als Musiker und hat nicht umsonst den *Literatur-Nobelpreis* bekommen.) Etwa gleichzeitig existiert noch ein anderer akustischer Stil, dem z.B. auch der junge *John Lennon* huldigt: die *Skiffle*-Musik mit ihrem typischen Sound aus Banjo, Waschbrett und Besenstiel-Bass.

Höhepunkt in den 1960er Jahren

Folk, Skiffle, Rock`n Roll und Rhythm & Blues werden die Grundlagen einer Musik, welche musikalischer Ausdruck des 68er-Aufbruchs ist und nach meinem subjektiven Urteil einen absoluten Höhepunkt subkultureller Entwicklung darstellt – deshalb muss ich hier etwas ausführlicher verweilen.

Denn durch die Jugendrevolte der 1960er Jahre ändert sich die musikalische Lage grundlegend. Trotz aller gleichzeitigen Blüte der Avantgarde (György Ligeti), des Free Jazz (Eric Dolphy) sowie der Minimal Music (Terry Riley) übernimmt der *Rock* in der Musik eindeutig die Führung, auch die Führung in dem, was ich „impressionistische Strömung“ nenne und führt diese tatsächlich zu einer gewaltigen neuen Blüte. Man sollte das als Phänomen hinnehmen, ob man es nun mag oder nicht.

Höhepunkt dieser euphorischen Jugendbewegung ist zweifellos die „Woodstock-Zeit“ (1969). Der gleichzeitige (schwarze!) Free Jazz ist demgegenüber schon fast zu einer Art „E-Musik“ geworden und führt wie diese bereits ein Elfenbeinturm-Dasein.

Diese „68er-Musik“ beginnt mit den *Beatles*, nennt sich zunächst *Beat*, später *Rock* und ist ohne eine starke Elektrifizierung gar nicht mehr denkbar. Während aber im Jazz, sogar noch im Rock`n Roll und Folk der *einzelne Musiker* im Vordergrund stand, ist es im Rock auf einmal die *Band*, die Gruppe. Allenthalben werden im 68er-Aufbruch (im weitesten Sinne gesehen) neue Gemeinschaftsformen gesucht (politische Gemeinschaften, Stadt- und Land-Kommunen, religiöse Gemeinschaften, Rock-Festivals). Stärker noch als im Jazz wird in den Rock-Bands gemeinschaftlich (und doch aus den individuellen Impulsen der Einzelnen heraus!) komponiert, interpretiert und improvisiert. (Im avantgardistischen Bereich begründet der italienische Komponist *Franco Evangelisti* in dieser Zeit aus dem gleichen Gemeinschafts-Impuls heraus ein reines Komponisten-Ensemble, in welchem auch viel improvisiert wird, in Russland *Sophia Gubaidulina* zusammen mit *Alfred Schnittke* und *Viktor Suslin*.)

Offensichtlich sind ab hier solche Gemeinschaftsprozesse „dran“; die egozentrische Solo-Karriere erscheint, obgleich sie sich nach dieser Phase wieder mühelos durchsetzt, überlebt. Dieses Wieder-Durchsetzen eines bereits Überlebten markiert den Punkt, da auch die Rockmusik in ihre „Postmoderne“ gerät und ihre Höhe nicht mehr halten kann.

Wie sehr auch das Publikum diese Gemeinschafts-Forderung des Zeitgeistes spürt, zeigt sich an der Tatsache, dass einzelne Musiker aus zersprengten Bands oft nur mäßig erfolgreich sind, mögen sie auch noch so gut sein, sobald aber eine gesplittete Band sich wieder reorganisiert, kann sie so viel „Schrott“ produzieren wie sie will: die Herzen der Zuhörer fliegen ihr zu.

Aber so unübersehbar auch eine „neue Gemeinschaft“ hier anklopft – nach der „Wandervogel-Bewegung“ bereits zum zweiten Mal im 20. Jahrhundert –: fast alle Gruppen brechen wieder auseinander. Mit dem Ausbrennen der Jugendgenialität (s.u.) platzen (mit wenigen Ausnahmen) die Rockbands wie Seifenblasen (genau wie die Kommunen und Landkommunen der 68er). Die Rock-Generation hat aber ein Gemeinschafts-*Versprechen* gegeben. Ich möchte die Prognose aufstellen, dass die Musik erst wirklich

weitergehen kann, wenn dieses Versprechen eingelöst wird. Dazu müssen allerdings auch die Rockmusiker mit anderen Kräften als ihrer Jugendgenialität arbeiten. – Natürlich kann ich aus dem Strom der Rockmusik nur ganz subjektiv einzelne Glanzpunkte hervorheben:

Man mache sich einmal klar, warum die damals ältere Generation so entsetzt von den *Beatles* war – wie 10 Jahre vorher bereits von Elvis Presley. Aber bei Elvis ist die Sache eindeutiger, der Rock'Roll baut auf dem Blues-Schema auf, das ist, wie die Nazis das noch genannt hatten, „Negermusik“, „entartete Musik“ – „das gehört nicht nach Europa“, obgleich Elvis ein Weißer war. Auch die Beatles knüpfen in ihren frühen Stücken noch beim Rock'Roll an, auch dies ist im Empfinden der älteren Generation tatsächlich „Negermusik“ – nicht-europäische Musik. In der späteren Musik der Beatles (und aller anderen Rockbands), die sich vollständig vom Rock'nRoll-Schema löst, bleibt die nicht-europäische, außereuropäische Färbung bestehen, sowohl in ihrer gegenüber der Klassik ganz andersartigen Melodieführung als auch in ihren teils wirklich „impressionistischen“ Akkorden. „Die Beatles popularisieren Debussy“ äußerte *Jürgen Schriefer* einmal. Bei *George Harrison* führt das dann zu seinen bereits erwähnten Versuchen, indische und europäische Musik miteinander zu verschmelzen; er öffnet dadurch eine Schleuse.

Ich denke, aufgrund ihres ungeheuren Erfolges hatten die Beatles beim Publikum eine gewisse Narrenfreiheit und konnten sehr „verspielt“ an die Musik herangehen – es ist die Gruppe, welche die längste Zeit über kreativ geblieben ist. Gerade die Beatles – sowohl *John Lennon* wie auch *Paul McCartney* und *George Harrison* – haben eine Fülle grandioser musikalischer Meisterwerke hingelegt, die jeden Vergleich mit der Avantgarde aushalten.

Für absolute Meisterwerke, den Meisterwerken der Avantgarde ebenbürtig, halte ich auch die Stücke der frühen *Pink Floyd* (Höhepunkt: das live-Album von „Ummagumma“). Aus ihren Free-Improvisationen entwickeln sich bei ihnen die experimentellen, „kosmisch-psychedelischen“ Mittelteile („Interstellar Overdrive“, „Set the controls for the heart of the sun“) ihrer oft mehr-thematischen psychedelischen Rock-Sinfonien („Atom Heart Mother“). Gerade in diesen Mittelteilen erreichen sie oft eine meditativen-atonale Schicht, die in nichts hinter der gleichzeitigen Avantgarde zurückbleibt. Aber sie betten diese immer ein in eine quasi sinfonische (tonale) Form. Außerdem spielt bei ihnen ein gewisser orientalischer Einschlag (von *Rick Wright*) eine große Rolle. *Pink Floyd* sind allerdings in meinen Augen – wie viele andere Gruppen auch – sehr bald rein kommerziell und musikalisch schlecht geworden; sogar ihren größten Erfolg: „The dark side of the moon“ zähle ich bereits dazu.

Wegen ihrer gewaltigen Rock-Sinfonien zählt man *Pink Floyd* auch zur Richtung des „*Classic Rock*“. Tatsächlich haben Rock-Stücke, wenn es nicht gerade Strophen-Lieder mit starker Betonung des Refrains sind, oft eine typisch *dreiteilige Liedform*. Diese kann sich bis zu regelrechten Sonaten- bzw. Sinfonieformen steigern, nicht nur bei *Pink Floyd*, sondern etwa auch bei *Wishbone Ash*, *Renaissance*, *Iron Butterfly* und anderen. Die „Durchführung“ (Mittelteil) ist dabei meist ein improvisiertes Solo, manchmal, in Anknüpfung an die Jazz-Tradition, mehrere Soli auf verschiedenen Instrumenten hintereinander („In a gadda da vida“ von *Iron Butterfly*).

Konkurrenzgruppe zu *Pink Floyd* ist *Soft Machine*. Ebenso experimentell, aber viel improvisatorischer, ohne das gigantische technische Brimborium von *Pink Floyd*, eher dem Jazz – und natürlich der Neuen Musik verwandt, auf deren Festivals sie oft eingeladen werden. Einfach großartige experimentell-musikalische Leistungen, wenngleich ebenfalls nur wenige Jahre lang.

Eine Mittelstellung zwischen Rock und Free Jazz nimmt der experimentelle Chaot, Komponist, Satiriker und Philosoph *Frank Zappa* ein, der in lapidaren Aussprüchen das Anliegen der ganzen „Freak“-Generation formuliert. *Zappa* fabriziert ein „fröhliches Chaos“ aus Krach, Witz und Satire – daneben eine an *Edgar Varèse* und *Igor Strawinsky* erinnernde „Technik der abrupten musikalischen Schnitte“ seiner manchmal bis ins Letzte auskomponierten Stücke. Dann wiederum stürzt er sich ganz in die Improvisation – so leicht ist er nicht auf einen Nenner zu bringen. Allerdings stehen sehr gute und sehr schlechte Stücke bei ihm oft direkt nebeneinander; man muss bei *Zappa* schon sehr sortieren, sonst kann er sehr auf die Nerven gehen.

Der amerikanische Latin-Vollblutmusiker *Carlos Santana* führt mit seiner gleichnamigen Band (Santana) typische Latin- Rhythmen und -Melodien in die Rockmusik ein und öffnet damit ebenfalls eine Schleuse – wie Harrison für die indische Musik.

Die „Supergroup“ *Cream* mit *Eric Clapton*, *Jack Bruce* und *Ginger Baker*: allesamt Spitzenmusiker, die einen phantastischen, mitreißenden Blues hinlegen, der merkwürdigerweise keine solche Brutalität ausstrahlt wie sonst der Hardrock (s.u.) und voller musikalischer Überraschungen ist.

Eine Supergroup ganz anderer Art sind *Emerson, Lake und Palmer*, aus denen insbesondere der Weltklasse-Jazzpianist *Keith Emerson* hervorsticht. Durch ihn kommen klassisch angehauchte, sehr inspirierte Klavier-Improvisationen, überhaupt wieder verstärkt die Improvisation sowie auf der anderen Seite Rock-Interpretationen klassischer Werke (Bachs 3. Brandenburgisches Konzert, Moussorgskys „Bilder einer Ausstellung“) in die Rockmusik hinein.

Bei der kommerziell nicht gerade erfolgreichen *Incredible String Band* („The Eyes of Fate“) ist das *verspielte* Element in gewisser Weise noch stärker als bei den Beatles – abseits des Mainstreams kann auch im Rock äußerst anspruchsvolle und un-narkotische Musik entstehen. Diese Band ist ein ganz unglaubliches Phänomen. Es sind hauptsächlich zwei junge Schotten: *Mike Heron* und *Robin Williamson*, die von der irisch/schottischen Folklore herkommen, diese aber stark zunächst Bob-Dylan-mäßig, dann „psychedelisch“ ummodellieren. Sie spielen „rein akustisch“ (allerdings über Mikrofone verstärkt) und ohne Schlagzeug (aber mit verschiedenster Percussion). Heron ist ein unglaublicher Sitar-Spieler – aber es gibt kaum ein Saiteninstrument, das von den beiden nicht absolut virtuos gehandhabt wird (auch die Geige). Nichts klingt bei ihnen an, was auch nur entfernt an die Brutalität und Stumpfsinnigkeit vieler Rockbands erinnert; sie machen eine so feinsinnige, subtile und anspruchsvolle *märchenhafte* Musik, dass es kein Wunder ist, dass sie nie populär wurden.

Ein Phänomen ist Williamsons Gesang – ich habe nie mehr und auch nie zuvor etwas Derartiges gehört. Nicht nur, dass er „alle Register ziehen kann“, vom Fetzigsten bis zum Hymnischen, von spontan gegriffener Mikrotonalität, verschmierten Tönen bis zum Sprechgesang – das sind Äußerlichkeiten. Das ganz Besondere ist seine *nasale* Stimme, die durch Mark und Bein geht, eine Stimme, die elektrisiert und ganz *innerlich berührt* – einzig in der Stimme *Pär Ahlboms* erlebte ich Vergleichbares.

Man muss sich bei ihnen an ihre frühen Alben halten, unbestreitbarer Höhepunkt sind „5000 Spirits“ und das Doppelalbum „U“. Auch diese Band blüht nur ein paar Jahre lang, dann wiederholt sie sich und wird sehr schlecht; Williamson hat sich später seine unglaubliche Stimme völlig zersungen.

Ich gebe offen zu, dass ich für die Brutalität des *Hardrock* wenig Verständnis habe, deshalb übergehe ich hier die *Rolling Stones*, *Led Zeppelin* und viele ähnliche Erscheinungen – deren „Wildheit“ nicht im entferntesten an die elementare Gewalt dessen heranreicht, was ich im vorigen Kapitel die „östliche Rockmusik“ des frühen Bartók, Strawinsky oder Chatschaturjan nannte – ich bin da ein wenig verwöhnt. Aus meinem 68er-Buch:

„Die *Gewalttätigkeit* war nicht nur den politischen Revoluzzern, sondern genauso den ach so friedlichen *Hippies* eigen. Ein nicht geringer Teil ihrer Rockmusik lebte und lebt eine *Brutalität* dar, die ihre traurige Kulmination auf dem *Altamont-Festival* fand (wenige Monate nach Woodstock), wo die Rolling Stones Rocker der berühmtesten Hells Angels als Saalhüter angeheuert hatten, die unter dem Einfluss ihrer Musik, aber auch von Drogen und Alkohol eine furchtbare Gewaltorgie unter den Fans entfesselten und mehrere Menschen töteten; diese Morde wurden wegen der quasi-*rituellen* Umstände, unter denen sie stattfanden, schon als *Menschenopfer* bezeichnet – Gewaltorgien gab es aber auch bei vielen anderen Rockkonzerten; auf Hass, Zynismus, Brutalität und nicht zuletzt auf *Satanismus* setzende Rockmusiker der verschiedensten Stilrichtungen haben seither lawinenartig zugenommen. Hand aufs Herz: welcher Rock-Fan findet es nicht einfach *geil*, durch diese Musik die Sau rauszulassen und beide Augen vor dem zuzudrücken, was das anrichtet?! „*Ich brauch mal wieder 'ne Dröhnung*“ ist mir als Fetzen irgendeines deutschen Rocksongs, den ich ansonsten vergessen habe, in Erinnerung geblieben. Innerhalb der Hippie-Szene ist dies das Pendant zur Gewalttätigkeit der APO, ja der RAF.“

Auch bei *Jimi Hendrix* ist mir Vieles einfach zu brutal; man hört seiner Musik seinen Konsum von Heroin und Kokain stark an (was im Hardrock sozusagen dazugehört); dennoch schlägt bei ihm immer wieder eine ungeheure Musikalität durch, etwa bei seinem absoluten Meisterwerk „The star-spangled banner“, wo er auf dem Woodstock-Festival die amerikanische Nationalhymne in unvergleichlicher Weise „zerhackt“ – oder bei dem bereits erwähnten Stück „Who knows“ auf seiner „Band of Gypsies“, bei welchem er anfängt, in schamanischer Art in „Slendro“-Intonation zu singen.

Trotz einer scheinbar vehementen Weiterentwicklung zum Jazzrock, Punk, Heavy Metal, Hip Hop und Techno (s. übernächsten Abschnitt) geht auch der Rockmusik spätestens Mitte der Siebziger Jahre „die Luft aus“, die Aufbruchsstimmung verraucht, die Musik wird trotz manchem „ganz netten“ Stück langweilig und öde.

Minimal music

Parallel zur Rockmusik vollzieht sich allerdings in der „E-Musik“ ein weiterer Aufbruch: als radikale Antithese zur seriellen Musik entsteht die *Minimal Music* (Repetitive Musik), die an die endlos-hypnotischen Wiederholungen indischer, afrikanischer und der Gamelan-Musik anknüpft. Die Minimal-Music sowie die aus ihr folgende „New-Age-Musik“ gehören insofern in dieses Kapitel, als die außereuropäischen Elemente relativ *unumgeschmolzen* bleiben, insofern vor allem diese Musiker nach wenigen Jahren genauso *ausgebrannt* sind (Riley!) wie fast alle Rockmusiker. Allerdings unterliegen nicht alle Minimal-Musiker diesem Schicksal.

„Gründerväter“ der Minimal Music sind die Amerikaner *Terry Riley*, *La Monte Young*, *Steve Reich* und *Philip Glass*, in Deutschland *Peter Michael Hamel* und *Stephan Micus*. Startschuss war 1964 Terry Rileys Stück „*In C*“ (Schönberg: „Es kann noch viele gute Musik in C-Dur geschrieben werden“). Ein weiteres Kult-Stück von Riley: „*A rainbow in curved air*“ hatte eine gewaltige Auslöser-Wirkung bis in die Rockmusik hinein.

Die Anregungen für die Minimal Music gehen bei Terry Riley von der *Gamelan-Musik*, bei Steve Reich von den *Trommel-Ritualen der Afrikaner* und bei Phil Glass von den „*additiven*“ *Rhythmen indischer Musik* aus. Interessanterweise taucht aber bei allen Dreien eine über weite Flächen verteilte *Polyrhythmik* auf, deren interessantestes Phänomen Steve Reichs „Phasenverschiebung“ darstellt: dieselben Patterns von zwei Spielern gespielt, von denen einer eine Winzigkeit schneller spielt als der andere („Piano phase“). Anfangs scheinen sie unisono zu spielen, dann zieht es sich quälend langsam auseinander, trifft sich irgendwann wieder, um sich wieder auseinanderzuziehen usw. – spieltechnisch gehört dies zum Schwersten überhaupt, da man bei diesem unmerklichem Tempo-Unterschied der Spieler fast automatisch ins Tempo des Mitspielers verfällt. Viel einfacher erreichte Reich seine Phasenverschiebung, indem er zwei Tonbänder mit identischem Inhalt gleichzeitig auf zwei von den alten, damals gebräuchlichen Tonbandgeräten abspielte: nicht zwei von ihnen hatten haargenau das gleiche Tempo, dadurch ergab sich die Phasenverschiebung ganz von selbst.

Die Polyrhythmik der Minimal music kommt allerdings aus einer ganz anderen Schicht als z.B. die an Bruchschollen-Tektonik erinnernde „*Sacre*“-Polyrhythmik, welche an Dreiklangs-Polytonalität gebunden ist. Es gibt auch eine Polyrhythmik des „*Slendro*“ und der „*urpersischen Musik*“, welche in sehr verschiedener Ausprägung in Indonesien, Indien, Lateinamerika und vor allem in Afrika zu finden ist, s. 9. Kapitel. Sie ist viel fließender und bewusstloser als die Bruchschollen-Polyrhythmik: *sie* ist es, die in der Minimal Music aufgegriffen wird.

Das Narkotische, Nicht-Umgeschmolzene der Minimal Music liegt (zusammen mit den ewigen Wiederholungen) eindeutig darin, dass sie, manchmal stundenlang, in immer der gleichen Tonart verbleibt – das bei Debussy so wohltuende „*Modulations*“-Element wird in der Minimal Music vermieden. Man kommt dadurch, zudem bei dem stets gleichbleibenden Rhythmus (und sei er in sich noch so kompliziert) in ein Delirium hinein, das kein Mensch lange durchhält. Ja, ich lasse mir – gelegentlich – ein Minimal-Kultstück wie „*A rainbow in curved air*“ gefallen, auch mal zwei oder drei – dann aber brauche

ich unbedingt etwas anderes, das geht letztlich auch den Minimal-Musikern selber so. Sicherlich, bei der heute viel stärker als früher vorhandenen „meditativen Anlage“ der Menschen verträgt man tatsächlich ganz andere meditative Weiten als noch vor Jahrzehnten – ins Delirium zu fallen, geht aber trotzdem am Zeitgeist vorbei. Fügt man allerdings das Element der Modulation oder Tonarten-Rückung schlichtweg *hinzu*, dann können minimalistische Passagen *innerhalb eines ganz anderen Kontextes* ungeheuer spannend sein – soetwas deutet sich bereits bei *Bruckner* an.

Schien es erst, als sei die Minimal Music nur eine schnellebige Mode, so hat sie sich dann doch als sehr langlebig erwiesen. Sie trat in den allerverschiedensten Formen und Mischungen auf, längst nicht immer nur mit dem östlich-spirituellen Hintergrund ihrer Gründerväter, es wurden auch völlig andere Töne angeschlagen. Der Amerikaner *Tom Johnson* etwa schrieb mit minimalistischen Mitteln eine zum Schreien komische „*Riemann-Oper*“, die nur aus Zitaten aus Riemanns Musiklexikon besteht, wo die Primadonna auftritt und den Riemann-Text über die Primadonna singt, der Riemann-Text über die Da-capo-Arie in Form einer (minimalistischen!) Da-capo-Arie erklingt usw.

Ein ganz neuer Einschlag kommt allerdings in die Minimal Music durch den aus Estland stammenden *Arvo Pärt* (Pär Ahlbom: „*Arvo Pärt ist keine Minimal Music. Oder es hat endlich mal einer etwas Vernünftiges draus gemacht!*“). 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 Musik, die er mit „Tintinabuli-Stil“ umschreibt (Tintinabulum = mittelalterliches Glockenspiel), eine Musik, die in dieser Art dennoch nur im 20. Jahrhundert möglich ist – bei ihm ist das Delirium schlicht durch das ständige Anhalten seiner Musik sowie durch die Verwendung ganz normaler Dreiklänge vermieden, die sich dem Narkotischen widersetzen.

Pärt und Johnson sind zweifellos Erscheinungen der „E-Musik“; ansonsten nimmt die kommerziell durchaus erfolgreiche Minimal music eher eine Mittelstellung zwischen E- und U-Musik ein, eigentlich mehr zur Letzteren tendierend. Ein Strang der Minimal Music mündet allerdings immer mehr in die Meditations-Musik der New-Age-Bewegung ein, nur allzu oft in seichteste Berieselung abgeleitend, garniert mit schwülstigen Synthesizer-Klängen – und in die *Techno*-Musik, s.u.

Jazzrock, Punk, Heavy Metal, Hip Hop, Techno

Was auf den Aufbruch der Rock- und Minimal-Musik folgt, ist schnell erzählt. Anfang der Siebziger Jahre löst der Jazz-Trompeter *Miles Davis* mit seinem grandiosen Album „*Bitches brew*“ die Vermischung von Jazz und Rock aus, *Jazzrock* auf der Rock-Seite, *Fusion* auf der Jazz-Seite genannt. Der Jazz spaltet sich ab da immer mehr auf (alle bisherigen Jazzrichtungen ab dem Anfang des Jahrhunderts laufen weiter), bleibt im Grunde eine Art „E-Musik“ innerhalb der „U-Musik“, die mit sehr viel größerem musikalischem Können und weitaus differenzierter betrieben wird als alle Rock-Richtungen. Romantic Jazz ist eine Richtung Mitte bis Ende der Siebziger Jahre, die insbesondere durch die fantastischen Solo-Improvisationen des Pianisten *Keith Jarrett* berühmt wird.

Gleichzeitig mit dem Jazzrock nähern sich die deutschen Gruppen *Can* und *Kraftwerk*, in Amerika *John Cale* immer mehr der *Minimal Music* an, machen einen sehr interessanten experimentellen „Minimal Rock“, dessen Verwandtschaft zum Jazzrock deutlich ist. Bei *Kraftwerk* mündet dies dann am Übergang der Siebziger in die Achtziger Jahre nahtlos in die „Techno“-Richtung ein.

War schon in den sechziger Jahren der *Soul* (*Aretha Franklin, Ray Charles, Diana Ross*) die Antwort der Afroamerikaner auf den fast nur von Weißen getragenen Rock gewesen, so kommt in den Siebzigern eine neue schwarze Musik mit sperrigen Rhythmen auf: der aus Jamaica stammende *Reggae* mit seinem Hauptrepräsentanten *Bob Marley*.

Ende der Siebziger Jahre stehen die *Punks* auf gegen die 68er und kreieren gleichzeitig ihren eigenen Primitiv-Rock (*Sex Pistols, Tote Hosen, Einstürzende Neubauten*), an dem vor allem die höllische Lautstärke auffällt. Das Ideal des Punk Rock ist (mindestens am Anfang), Musik mit nur 3 Akkorden (Tonika, Dominante und Subdominante) zu machen. Nach einiger Zeit ist es sogar nur noch ein einziger Ak-

kord. Diese Rigorosität wird später nicht mehr durchgehalten. Die Einstürzenden Neubauten fahren massenweise *Schrott* auf der Bühne auf, auf dem sie dann herumdreschen – Free Jazz oder auch der frühe Frank Zappa lassen grüßen. Tatsächlich finden sie mit diesem Schrott eine lustbetonte erste Antwort auf die Elektrifizierung. Allerdings setzen die Neubauten neben dem Schrott genauso elektrisch verstärkte Instrumente ein wie alle anderen auch, in brachialer Lautstärke. – Aus dem Punk Rock entwickelt sich als eine Abart auch der Rock *rechtsradikaler* Gruppen schlimmster Art.

Die 1980er Jahre – der Walkman und die CD beginnen sich auszubreiten – bringen parallel zur Punkmusik eine noch brutalere Spielart des Hardrock: *Heavy Metal*, die sich gleich wieder in verschiedene Unter-Metal-Richtungen aufgliedert. Auffallend ist die Zunahme *satanischer* Tendenzen in dieser und auch allen anderen Rock-Richtungen der 1980er und 1990er Jahre.

In Amerika bringen die Schwarzen etwas bahnbrechend Neues: *Rap* oder *Hip Hop*, der auf einem schnellen, erregenden Sprechgesang basiert. Begleitet werden die Rapper oft nicht mehr von Bands, sondern von vorgefertigten Begleit-Mustern ihrer tragbaren Radios („Ghetto-Blastern“). Besonders erfolgreich ist der sog. „Gangsta-Rap“ – Hip Hop von Mördern aus dem Knast oder nach dem Knast, der die Charts wie Raketen stürmt.

Die drei Richtungen Punk Rock, Heavy Metal und Hiphop ziehen sich parallel relativ konstant (teils auch untereinander vermischt) durch die 1980er und 1990er Jahre. Im Wesentlichen aus Deutschland kommt noch eine vierte Richtung hinzu, die sich langsam, aber unaufhörlich in den Vordergrund schiebt: *Techno*-Musik, aus welcher sich die *Rave*-Kultur entwickelt. Techno wird rein am Computer aus vorgefertigten Mustern ausschließlich synthetischer Klänge in speziellen Programmen von Jugendlichen zusammengeklickt, anonym, Komponisten und Interpreten spielen keine Rolle mehr, dazu primitivster Vier-Viertel-Takt in oft ungeheuren Geschwindigkeiten. Auch rein synthetische Stars entstehen im Internet. Das Einzige, was in dieser Musik noch nicht synthetisch ist, ist der Gesang, aber es wird wohl nicht lange mehr dauern, bis auch dieser voll synthetisiert ist. Vorläufer des Techno waren die endlosen Wiederholungen der Minimal Music, am Übergang steht die Gruppe *Kraftwerk*.

Berühmtestes Zentrum des Techno waren die Berliner Love-Parades, wo diese Musik in gewaltiger Lautstärke aus riesigen Lautsprecher-Lastwagen quoll und die Jugendlichen sich dazu in Ekstase tanzten, möglichst nahe an den Boxen. Die Droge dieser Rave-Partys ist das ebenfalls rein synthetische *Ecstasy* und seine Spielarten. Bei einer Loveparade in Düsseldorf kam es dann zu der berüchtigten Massenpanik, bei der viele Menschen starben.

Ein ganz einzigartiges Phänomen stellt – jenseits aller Stile – die Gruppe *Stomp* dar. Sie passt in kein Schema, gehört dennoch wegen ihres rhythmischen Drive ganz in den Rock-Strom, obgleich man sie auf der anderen Seite ebensogut in die („impressionistische“) Avantgarde stecken könnte. *Stomp* produziert unglaubliche Rhythmen auf Autoteilen, Fässern, Eimern, Kochtöpfen, Pfannen, Besen (rhythmisches Fe-gen!) – und zwar mit Jugendlichen von der Straße, aus dem Ghetto. Manchmal erinnern ihre Gruppen-Improvisationen direkt an Pär Ahlbom. Ein Manko ist vielleicht, dass es im rein Perkussiven bleibt, ohne Melodie und Harmonie, dafür ist das Komische, Stepptänzerische und vor allem das Entstehen der unglaublichen Rhythmen desto faszinierender. Eine absolut überzeugende und erstaunlicherweise sogar sehr erfolgreiche Alternative zu jeglicher Elektronik.

Um noch einmal zeitlich zurückzugreifen: Ab den 1960er Jahren – und mit allem bisher Beschriebenen zusammenhängend – geschieht ein großer

Einbruch außereuropäischer Musik

in den Westen, ist es doch die Zeit, da die Freaks auf der Suche nach spirituellen Erfahrungen nach Indien und um die ganze Welt pilgern. Aus ihren *außereuropäischen* Wurzeln hat sich im Grunde die subkulturelle Musik bei fast jeder neuen Welle wieder regeneriert. Bereits im Jazz, in welchem das Improvisieren über die verschiedensten Skalen eine zentrale Rolle spielt, finden sich alle Stufen wieder,

welche im Kapitel „Urmusik“ noch ausführlich geschildert werden: vom „Slendro“ über die Pentatonik und „Halbtonpentatonik“ 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 eben vor allem die *Minimal music*. Es ist die gleiche Zeit, in der das außereuropäische Moment in nicht geringem Umfang auch in die Avantgarde einschlägt (Stockhausen).

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. Für all das etablierte sich die Bezeichnung „Weltmusik“.

Auch im spirituell angehauchten Jazz ab den sechziger Jahren sah es nicht anders aus, als *John Coltrane* seine „spirituelle Wiedergeburt“ erlebte, der Jazz-Flötist *Paul Horn* im Taj Mahal und in der Cheops-Pyramide improvisierte, der Klarinetist *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); dieser Jazz ist de facto zur anspruchsvollsten U-Musik (oder lebendigsten E-Musik) avanciert. Eine Verwandtschaft zum „Impressionismus“ der ersten Jahrhunderthälfte ist unübersehbar, auch zu Übergangsgestalten wie dem genialen argentinischen Tango-Komponisten *Astor Piazzolla*.

Eine sehr interessante Erscheinung ist in diesem Zusammenhang *Stephan Micus*, der auf etlichen Weltreisen die verschiedensten außereuropäischen Instrumente meisterhaft spielen lernt, 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; 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, auch 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 Gegenzug zu dem, dass die Avantgarde, von Europa ausgehend, sich immer mehr in die Peripherie ausgießt, fließt aus dieser Peripherie die außereuropäische Musik der allerverschiedensten Couleur gerade ab den 1960er Jahren in einem mächtigen Strom nach Europa und Amerika ein; *die Kulturen tauschen sich regelrecht aus*, wie schon im vorigen Kapitel beschrieben.

*

Es mag Anthroposophen geben, die angesichts dieses und des vorigen Kapitels entsetzt sind, dass ich die Zukunft der Musik in der „Exotik“ sehe. Tatsächlich bekenne ich mich dazu, dass meine Liebe einer radikalen „Exotik“ ganz genauso gilt wie dem abendländischen Erbe. Wer aber genau hingeschaut hat, wird bemerkt haben, dass es mir gerade auf die *Verschmelzung beider* ankommt, *gerade nicht* auf die Verdrängung des abendländischen Stromes. Abgesehen davon bedeutet im nicht mehr zurückdrehbaren Zeitalter der Globalisierung ein Alleinvertretungsanspruch abendländischer Musik nichts anderes als die Fortsetzung des Kolonialismus, ja des Rassismus. Ich darf darauf aufmerksam machen, dass Rudolf Steiner die Verschmelzung aller Rassen (zugunsten einer nie dagewesenen *individuellen Verschiedenheit der Menschen*) noch vor dem Ende unseres fünften nachatlantischen Zeitraumes fordert und prophezeit. Ebenso spricht er davon, dass es bereits die Aufgabe des *Christian Rosenkreutz* war, die Esoterik des Ostens und des Westens miteinander zu verschmelzen – Anthroposophie ist aber die Fortsetzung des Rosenkreuzertums. Das bedeutet eine *Steigerung* aus abendländischem und außereuropäischem Bewusstsein zu etwas Höherem – Jean Gebser hat es das „integrale Bewusstsein“ genannt; Rudolf Steiner spricht vom „neuen spirituellen Bewusstsein“.

Entsetzt bin ich von etwas ganz anderem. Denn so sehr in dem Beschriebenen ganz hoffnungsvolle Tendenzen sichtbar sind, ist doch nicht zu übersehen, dass auch die Ethno-Welle mehr und mehr dabei ist, sich zu kommerzialisieren und via Popmusik zu marschieren, sei es in Afrika, Arabien, im fernen Osten – oder in Europa. Man kann den Eindruck haben, dass alle nur irgendwie interessanten Ansätze schon bald begraben sind von einem Einheitsbrei, der aus allen Tonträgern dudelt, auf den Namen *Popmusik* hört und in welchem mittlerweile fast alles rein synthetisch erzeugt wird, egal in welchem Stil: „*man berieselt uns mit Urgemeinheiten*“, wie es einmal aus *Karlheinz Stockhausen* herausbrach. Eine Steigerung ist kaum mehr denkbar, hier endet alle Entwicklung.

Rock, Gewalt und Drogen

So wie im politischen Bereich die 68er-Bewegung mit der RAF, überhaupt mit dem Einsatz jeglicher *Gewalt* „einen schrecklichen Schritt zu weit gegangen“ war (was bis heute anhält, hauptsächlich ausgehend vom „Schwarzen Block“ der Autonomen) – das hätte, nachdem die Vorbilder *Mahatma Gandhi* und *Martin Luther King* einmal in der Welt waren, *nie* passieren dürfen – ist auch ein großer Teil der *Rockmusik* in ebenso schrecklicher Weise „zu weit gegangen“ und hat das Ideal der „Love-and-peace“-Generation verraten. – Noch ein Ausschnitt aus meinem 68er-Buch:

„Rockmusik ist voller spiritueller und revolutionärer Inhalte, textlich wie musikalisch; tatsächlich ist diese Musik eine der *ganz großen* Leistungen der 68er-Bewegung im Sinne einer wirklichen Jugendkultur. Diese Musik ist aber damals schon und bis heute zur allesbeherrschenden *Musikdroge* geworden, von deren Berieselung oder Behämmerung die Jugendlichen (und nicht nur sie) fast 100%ig abhängig sind mit der Folge, dass sehr vielen von ihnen *die eigene Kreativität bereits völlig ausgetrieben ist* – es ist die allseits beklagte Lethargie, Passivität und Gewaltbereitschaft der Jugendlichen, deren Kriminalitätsrate ständig steigt.

Als ich 1993 Waldorf-Musiklehrer wurde, wurde mir das Schock-Erlebnis zuteil, dass ich in der Oberstufe viele Schüler erlebte, die *überhaupt keine Rockmusik machen wollten*, noch sonst irgendeine Musik. Zwar war ihnen Musik ein ungeheures Anliegen – für manche der Haupt-Lebensinhalt – aber sie war für Viele nichts zum *Selber-Machen*, sondern zum Sich-Stöpsel-in-die-Ohren-Schieben-und-Voll-

dröhnen. Ich erlebte hautnah, wie passives Konsumieren eines technischen Mediums (am heftigsten natürlich die *Computerspiele*) jegliche eigene Kreativität und Eigeninitiative systematisch erstickt.

Damals interviewte ich einmal einen Zehntklässler (ließ ihn nachsitzen, eine wunderbare Methode, mit den Schülern ins Gespräch zu kommen!) – ein «Schulversager», ein ganz «armes Würstchen», zur Brutalität neigend, steckte in Drogen- und Alkoholproblemen – über seine Musik. Ja, *Heavy Metal* fand er total geil, erzählte er ganz freundlich, er hörte sie fast den ganzen Tag über und schilderte mir auch bereitwillig den Inhalt der Texte, die zum großen Teil von Gewalt handelte (jedenfalls in der Musik, die er hörte), z.B. vom Quälen und Umbringen kleiner Kinder, Vergewaltigen von Mädchen usw., mir wurde richtig schlecht davon. Auf meine Frage: «findest du das denn gut?» kam nur die Antwort: «man versteht die Texte doch sowieso nicht!» – die er mir vorher minutiös geschildert hatte!“

Selbstverständlich spielen bei dieser Brutalisierung einer ganzen Musikrichtung ganz viele Faktoren mit; einer davon sind die *Drogen als Massenerscheinung*, ein Phänomen, das es vor der 68er-Generation nie gegeben hatte. Bereits in der ersten Jahrhunderthälfte gibt es im Jazz ein Drogenproblem, der bekannteste Fall ist wohl *Charlie Parker*. Auch *Miles Davis*, *John Coltrane* und viele andere hatten damit zeitweise zu kämpfen. Dennoch sind die Drogen damals noch eine gesellschaftliche Randerscheinung, lange nicht das Massenproblem wie seit den 1960er Jahren – ab diesem Punkt nimmt der Drogenkonsum unaufhaltsam zu:

*„Popmusik ist Drogenmusik, sie war es von Anfang an, schon Mitte der vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, als der Junkie Charlie Parker einen neuen Sound namens Bebop aus seinem Saxophon hervorzauberte. Seither, so scheint es, ist im Pop nicht ein einziger neuer Beat und nicht eine neue Bewegung, geschweige denn eine der zahlreichen Poprevolutionen entstanden, die nicht maßgeblich von Drogen entfesselt, befeuert, vorangetrieben wurde. Rock`n Roll, die britische Beat-Revolution, Soul, Disco, Punk, die Techno- und House-Bewegung der neunziger Jahre: Pop war drogenvernebelt, vom ersten Ton an. Schon der Hillibilly der fünfziger Jahre kam nicht ohne Aufputschtabletten aus, die Beatles stolperten zgedröhnt auf die Bretter des Hamburger Star-Clubs, und mit dem Popjahr 1967 hatten die Euphorie und der Glaube, dass Drogen ein Nirwana aus endloser Kreativität und Glückseligkeit versprechen, ihren Höhepunkt erreicht. Zeit der lustigen Verhaftungen, in denen Mick Jagger oder Donovan, wegen Cannabisbesitz festgenommen, in Handschellen winkten. Velvet Undergrounds „Heroin“ brachte den düsteren Wendepunkt. Der Song vertonte beides, das kurze Glück und die lange Abhängigkeit und Depression. Mit **Brian Jones** (1969), **Jimi Hendrix**, **Janis Joplin** und dem Doors-Sänger **Jim Morrison** starben Anfang des siebziger Jahre die ersten, bis heute klassischen Drogenhelden des Pop.“* („Rock und Blut“ in „Der Spiegel“ 21/2006)

Unschwer sind die verschiedenen Richtungen der Rockmusik den einzelnen Drogen zuzuordnen: der Folk dem Cannabis (Bob Dylan bringt den Beatles das Joint-Rauchen bei), Psychedelic Rock dem LSD, Hard Rock und Heavy Metal dem Heroin und Kokain, Hip Hop später dem Crack, Techno dem Ecstasy. Das heißt nicht, dass immer unter Drogen gespielt wird (oft allerdings auch das), aber die Drogenerfahrung steht doch immer im Hintergrund und bestimmt den Charakter der Musik. So gut wie alle Rock- und Popmusik hat mit Drogen zu tun, es gibt fast keine Ausnahme (während der frühe Jazz eher dem Alkohol verpflichtet war; Dixieland z.B. ist reine Saufmusik!) – es gibt daran nichts zu beschönigen.

Schwellenübergang

Im 20. Jahrhundert geht die Menschheit laut Rudolf Steiner insgesamt über die Schwelle, und zwar zu allermeist ganz unbewusst. Dabei tun sich zwei „Tore“ auf: das „Tor des Todes“ („Wer nicht stirbt, bevor er stirbt, der verdirbt, wenn er stirbt.“) und das „Tor der Geburt“ („So Ihr nicht werdet wie die Kindlein, werdet Ihr nie ins Himmelreich kommen.“) – musikalischer Ausdruck dieser beiden Tore sind das, was ich „Expressionismus“ und „Impressionismus“ genannt habe.

Ausdruck des Schwellenübertritts ist weiter, dass die Seelenkräfte Denken, Fühlen und Wollen, vorher eng miteinander verkoppelt, auseinander treten – Steiner spricht direkt von einer „Spaltung der Persön-

lichkeit“. Er beschreibt, dass dann einzelne Menschen oder Menschengruppen auftreten, in denen eine dieser Seelenfähigkeiten die anderen dominiert. Gerade die Neue Musik bietet in diesem Sinne eine ungeheure Blöße dar, einen angreifbaren Punkt. Alle Strömungen haben ihre Achillesferse, die mit diesen drei „Entartungen“ zu tun haben:

- Die avantgardistische Strömung lebt ständig in der Gefahr der Ver-Intellektualisierung, bis hin zu all dem ausgedachten, nervtötenden Unsinn, den diese Richtung hervorgebracht hat.
- Die U-Musik lebt in der Gefahr, viele uralte Elemente unumgewandelt darzuleben, in der Drogen-Gefahr; wir sind diesem Berieselungs- und Behämmerungs-Terror tagtäglich ausgesetzt.
- Und die dritte Strömung (Neoklassik, siehe übernächstes Kapitel) lebt in der Gefahr des Schwulstes, der Sentimentalität, der Banalität bis hin zur Schnulze. So ergibt sich ein merkwürdiger, aber exakter Schatten der drei großen Strömungen im 20. Jahrhundert.

Staat und Industrie

Dass dieser Schatten entstehen konnte, liegt unter anderem daran, dass die Musik zwei Mächten in die Hände gefallen ist, die sie seither in ihrem Würgegriff halten: der *Bürokratie* (die E-Musik) und der *Industrie* (die U-Musik). Alles ist heute staatliche und/oder kommerzielle Musik und man findet gar nichts dabei. Auf eine (zu einfache) Formel gebracht: Suchst du (in der E-Musik) nach Komponisten, so triffst du auf verbeamtete Professoren, suchst du (in der U-Musik) Musiker, so triffst du Geschäftsleute.

Wenn der Staat die Kunst verwaltet, kann nur etwas völlig Weltfremdes dabei herauskommen. *Die Bürokratie ist dem Wesen der Kunst so ferne wie nur irgend möglich*. Das ist selbst dann der Fall, wenn die verwaltenden Beamten selber Musiker sind oder waren, denn sie verlieren durch die Bürokratie jeglichen Zugang zu den künstlerischen Prozessen. Die Bürokratie *hasst jegliche Vitalität*, sie kann mit diesem unmittelbar lebendigen Element nichts anfangen. Totalitäre, sich ganz auf die Bürokratie stützende Staaten bringen pompösen Schwulst hervor, keine kommerzielle Musik. Die staatlich-akademische Musik musste in ihrem Elfenbeinturm etwas Angestaubtes, Ausgedachtes, ja Lebenzerstörendes bekommen; das Kaputte, intellektuell Zerhackte der akademisch-avantgardistischen Musik oder aber ihre Flucht in altmeisterliche Techniken ist überdeutlich. Auch die Klassik hat ihren Teil abgekriegt:

Musikalischer Leistungssport

Denn es kann wohl kaum behauptet werden, dass aus staatlichen Musikhochschulen heute noch irgendwelche erneuernden und belebenden Musikimpulse hervorkämen. An die Musikhochschule kommt heutzutage nur, wer eine *Höchstbegabung* mitbringt, normal begabte Sterbliche werden bereits gar nicht mehr an die Musik herangelassen – dabei möchte ich ganz ernstlich behaupten, dass heute nur die *Unbegabten* die Musik weiterbringen werden! (Das erschütterndste Beispiel für jemanden, der als absolut unbegabter Künstler angefangen und sich alles durch einen an Besessenheit grenzenden Arbeitseifer selber errungen hat, ist *Vincent van Gogh*. Dass er wahnsinnig wurde, liegt m.E. daran, dass er eine geistige Frühgeburt war.) Was an Musikhochschulen gedrillt wird, hat oft mit Leistungssport mehr zu tun als mit Musik. Der heutige klassische Musikbetrieb ist eine Maschinerie geworden, die an der *Musik* und am *Menschen* völlig vorbeigeht, deswegen ist ja die Entwicklung der Musik ganz zum Stillstand gekommen. Das nur allzu bekannte Bild vom Opern-Orchestermusiker, der die Musik ausschließlich als Job versteht und in den Pausen seiner Stimme im Orchestergraben Zeitung liest, ist ja keineswegs eine Übertreibung.

Dass es zu dieser Situation kam, liegt einerseits daran, dass die sogenannte „ernsthafte“ Musik ganz in den Händen staatlicher Verwaltung liegt – *verbeamtet* ist. Künstlerische Inspiration verträgt sich schlichtweg mit keiner Art von *Institution*, schon gar nicht mit Bürokratie.

Die Klassik unterliegt aber dem Zugriff *beider* Mächte: dem Staat, was die Finanzierung und „kulturell-politische“ Verwaltung der Musikhochschulen, Orchester und Konzertsäle anbelangt, und der Musikindustrie, die für die milliardenfache Vermarktung sorgt. Durch Letzteres ist die Musik jeglicher Couleur für jedermann in abgeleckter „Spitzenqualität“ verfügbar und diese sog. „Spitzenqualität“ bildet schon lange auch den Maßstab für jedes Live-Konzert – es gibt keine „nicht-abgeleckten“ Konzerte mehr.

Tatsächlich habe ich einmal ein solches erlebt: als nach der Jahrtausendwende in Thüringen die Orchester aus finanziellen Gründen brutal zusammengestrichen wurden, taten sich Musiker aus verschiedensten Orchestern mit einem Dirigenten zu einem Protest-Konzert zusammen und führten in Eisenach Beethovens Schicksalssinfonie auf. Es gab keine Probe, aber die Musiker konnten natürlich ihre Stimmen. Heraus kam nicht nur ein Mix der verschiedensten Auffassungen von Beethovens Fünfter, sondern auch eine sehr merkwürdige Stimmen-Aufteilung – je nachdem, von welcher Instrumentengruppe zufällig mehr oder weniger Musiker zusammengekommen waren, die Trompeten waren infolgedessen viel zu laut usw. All das machte nicht das Geringste aus, im Gegenteil: ich habe noch nie ein so aufwühlendes und erschütterndes klassisches Konzert gehört. Die Musiker spielten mit „Wut im Bauch“, jegliche Perfektion war ihnen völlig egal und gerade dadurch bekam ich zum allerersten Mal *einen Eindruck von dem, was klassische Musik sein kann und sein will*.

Musik-Vermarktung

Mit der Rockmusik sind ungeheure Gemeinschaftserlebnisse verbunden, die ihren vorläufigen Höhepunkt im Woodstock-Festival fanden. Diese Strömung fällt nicht der Bürokratie in die Hände, sondern der *industriellen Vermarktung* – verkaufen lässt sich nur etwas, was aus dem *Vitalitäts*-Pol der Musik kommt: hier sind die Vorzeichen umgekehrt wie in der Avantgarde.

Neu auftauchende Richtungen der Rockmusik, die sich der Kommerzialisierung entziehen wollen, sind gerade mit ihrem Protest dagegen wieder mühelos vermarktet. Was dabei vermarktbare ist, ist der *Rausch*, daher gehen die kommerziellen Interessen so eng mit den Drogen zusammen. Könnte man die Drogenversorgung unterbinden, so verlöre eine riesige Industrie ihre Existenzgrundlage! (Auch das Narkotikum verschiedener Meditationswege ist hier durchaus einzureihen; sich gut verkaufende „meditative Musik“ ist ein Spezialfall der Popmusik.)

Möglich geworden ist die kommerzielle Vermarktung durch die *elektrischen Tonträger*, die *Medien* sowie die *elektrisch verstärkten und elektronischen Instrumente* bis hin zum *Computer*, ohne die diese Musik nicht denkbar wäre. Erst all diese Erfindungen ließen überhaupt die Industrien entstehen, welche die Musik zur Ware machten. So wächst die Macht der Musik-Industrie über Musiker wie Konsumenten mit der technischen Perfektion und Raffinesse, die eine Massenwirkung ermöglicht. Der erste Blues der amerikanischen Schwarzen auf den Plantagen war durchaus auf einer großen spirituellen Höhe. Erst die Medien haben diese Musik zu der Berieselung gemacht, die sie heute ist.

Ausgebrannt

In dieser kommerziellen Maschinerie werden die Musiker verheizt und verschlissen: durch den Starkult, den Stress, die Drogen, nicht zuletzt durch die Art der „Wegwerf-Sexualität“, die zu diesem Leben dazugehört – vor allem aber durch den ungeheuren Druck, immer erfolgreich sein, d.h. sich ständig neu dem Massengeschmack anpassen zu müssen.

Alle Substanz der Rockmusik speist sich aus schnell verbrauchter Jugendgenialität; quasi alle Rockmusiker sind nach ein paar Jahren *ausgebrannt*. Man kann das gut an den einzelnen Bands verfolgen: sie beginnen allesamt mit einer wilden, ungehobelten, „blutigen“ Phase, danach kommt ein glanzvoll perfektioniertes Stadium und anschließend ein Umschlagspunkt, von dem ab die Musik schlechter und schlechter wird. In dieser dritten Phase sterben die Musiker (Jim Morrison, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Bob Marley, Kurt Cobain) oder werden wahnsinnig (Syd Barrett), die Bands brechen auseinander (Beatles) oder werden völlig kommerziell, d.h. aus Rock- zu Popgruppen, was den äußeren Erfolg manchmal gigantisch erhöht (Pink Floyd). Idealismus ist der Anfang, Verbitterung, Abgebrühtheit und endlose Selbstkopien das Ende – auch bei manchen Minimal-Musikern ist das Burn-out-Syndrom anzutreffen (Terry Riley!).

Nicht unerwähnt lassen möchte ich allerdings zwei beeindruckende Gegenbeispiele: *Frank Zappa*, der die drei Phasen („blutige“ Phase, glanzvolle Phase, kommerzielle Phase) in klassischer Weise durchläuft, völlig ausbrennt, wird nicht nur Satiriker, Kulturminister der Tschechoslowakei unter Vaclav Ha-

vel und beinahe Präsidentschaftskandidat der USA, sondern er erholt sich von seiner musikalischen Depression – vielleicht weil er *nie Drogen genommen hat?* – und schreibt in seinen späteren Lebensjahren avantgardistische Musik, die er teils von Pierre Boulez, teils vom Ensemble Modern aufführen lässt.

Peter Michael Hamel, mit seiner Weltmusik-Gruppe *Between* („Zwischen allen Stilen und Stühlen“) bis an den Krisenpunkt des Auseinanderbrechens gekommen, entwickelt sich nicht nur zum „Philosophen einer spirituellen Musik“, zum Mitbegründer des „Freien Musikzentrums München“, sondern genauso zum Komponisten von „E-Musik“ und hat als solcher heute einen Lehrstuhl inne.

Beide Persönlichkeiten waren bereit, in die *Sterbeprozesse* der Neuen Musik einzutauchen. Ein Ausweg für die Rockmusik? Zappa und Hamel haben beide eine klassische Musikausbildung durchlaufen...

Im Jazz liegen die Dinge anders; hier gibt es das Phänomen vieler bis ins hohe Alter kreativer Jazzmusiker. Im Jazz ist der kommerzielle Zugriff nicht so stark – insbesondere nach der Jahrhundertmitte, als ihr der Rock den ersten Rang in der U-Musik ablauft –, die Drogen sind in der Hochblüte des Jazz noch keine Massenerscheinung, auch die elektrischen Instrumente kommen im Jazz erst relativ spät zum Zuge, viel später als im Rock; nicht wenige Jazzmusiker spielen heute noch rein akustisch. Wesentlicher ist noch, dass der Jazz eine Improvisationskunst ist, die durch wirkliches *Können* besticht, nicht durch das Treffen eines Modetrends – in der Improvisation kann man sich durch viel *Arbeit* und Bewusstseins-Einsatz aus Nullpunkten bzw. Durststrecken schlichtweg wieder herausarbeiten, heraus-improvisieren; was man sich so erarbeitet hat, verschwindet nicht wieder –, weiter, dass es im Jazz um die Musik, um die *Spielfreude* geht und nicht darum, sich an den Massengeschmack anzupassen. Es kommt im Jazz ja gar nicht auf das Produzieren ständig neuer und neuartiger Stücke an, die Jazzmusiker improvisieren oft in genialer Weise über die banalsten Themen. Der Rockmusiker muss das Feeling der Teenager treffen, selbst möglichst jung sein, der Jazzler aber überzeugt letztlich am meisten, wenn er alt geworden ist. Es gibt die großen alten Männer des Jazz – z.B. der phantastische *Jan Garbarek* –, aber nur traurig-lächerliche Rock-Opas (Rolling Stones!), auch wenn sie immer noch Fußballstadien füllen.

Ein springender Punkt ist sicherlich der, dass der Jazzmusiker in aller Regel eine musikalische Ausbildung durchlaufen hat, der Rockmusiker nicht. Früher fand diese Ausbildung in den Bands statt, heute an Musikhochschulen. Die Tragik der meisten Rockmusiker liegt an ihrem Desinteresse, Neues und Anderes zu lernen und schlichtweg hart zu arbeiten – weil sie bereits vorher Erfolg haben. Insofern setzt der Rockmusiker nur seine Genialität ein und kann gar nicht anders als nach wenigen Jahren auszubrennen. Wer Überwindungen, das An-seine-Grenzen-geführt-Werden durchlaufen hat, hat auch die Kraft, Krisen durch Bewusstseins-Ringen zu überwinden.

Die Rolle der Elektronik

Mit drei ganz eng ineinander verflochtenen Faktoren hat das Ausbrennen fast aller Rockmusiker zu tun: der *Kommerzialisierung*, der *Elektrifizierung* und den *Drogen*. Während es aber mehr oder weniger deutlich ist, dass mit der Kommerzialisierung und den Drogen irgendetwas nicht stimmt, macht man gegenüber der Elektronik gewaltsam beide Augen zu und hält jede Kritik daran für einen Rückfall in die Steinzeit – ähnlich wie z.B. gegenüber den Atomkraftwerken. „*Die musikalische Revolution unseres Jahrhunderts liegt ohne Zweifel in der Elektrifizierung der Musik*“ – so drückte eine Waldorfschülerin in einer meiner Musikgeschichts-Epochen lapidar aus, was ihre Generation offenbar als wichtigstes Moment heutiger Musik erlebt. Natürlich ist dies Ausdruck einer riesigen Blindheit, die auch gewaltsam die Augen zumacht vor dem Zusammenhang der Amokläufe und des Terrorismus mit der Computersucht, d.h. mit der Verdrängung der Realität und dem autistischen Eintauchen in ein Parallel-Universum.

Dies mag sich ja nun anhören, als wollte ich die Elektronik per se verteufeln. *Das ist aber nicht der Fall*. Ich gebe unumwunden zu, dass sowohl in der E- wie in der U-Musik die Elektronik *notwendig* war, dass ohne sie ein bestimmter Schwellenübergang in der Musik nicht hätte vollzogen werden können:

„*Hinter uns liegt die Revolution des Bürgers,*

*in welcher das Individuum sich aus den ehernen Banden
dunkler Vergangenheit zu befreien trachtete.*

Nunmehr erleben wir

*den Anfang der **Revolution durch die Maschine,***

von welcher noch keiner weiß,

wohin sie uns alle führen mag:

denn sie stößt uns die Pforten des Künftigen auf.

Aber kommen wird sie dann

– und sei's auch erst in mehr denn hundert Jahren –

die große Revolution, die Revolution des Menschen,

die da aufräumt mit den Albernheiten unserer Kreatur,

ich meine die Revolution des Bewusstseins schlechthin.

Doch was soll's? –

das offenbar Geheimnis ist's,

in dem ein jeder schon, kindlichen Gemüts,

ein Leben lang sich selbst benennt.

Der von Ewigkeit zu Ewigkeit

sich selbst Produzierende ist's,

der noch keinen Namen hat

– es sei denn einmal unsern eigenen.

(Anonymer Text, Goethe zugeschrieben)

„Denn sie stößt uns die Pforten des Künftigen auf...“ Die Maschine schneidet uns zwar von unserem göttlichen Ursprung ab. Aber gerade deswegen könnten wir ohne sie auch nicht zur Freiheit kommen. Das hat Rudolf Steiner mit erschütternden Worten beschrieben:

„Nun, naturwissenschaftlich denken, da liegt gerade dasjenige, was man so recht ins Auge fassen muss, wenn man gewissermaßen vom Gesichtspunkte des fünften nachatlantischen Zeitraums, des Bewusstseins-seelenzeitalters, einbrechen will in die wahre Wirklichkeit der menschlichen Entwicklung. Diese neuere naturwissenschaftliche Denkweise hat das Eigentümliche (...), dass sie nur das **Tote**, das **Gespensische** fassen kann von der Wirklichkeit, dass sie überall auf das Tote geht. Seien wir uns ganz klar über diese wichtige Tatsache.

Die neuere naturwissenschaftliche Denkweise strebt von der Beobachtung zum **Experiment**. Auf allen Gebieten wird von der Beobachtung zum Experiment gestrebt. Es ist ein wichtiger Unterschied zwischen der Naturbeobachtung und jener Erkenntnis, die durch das Experiment erwiesen wird. Die Naturbeobachtung war, so oder so nuanciert, allen Zeiten eigen. Aber wenn der Mensch die Natur beobachtet, da ist er mit der Natur verbunden, da lebt er sich in die Natur ein, er lebt das Leben der Natur mit. Da tritt das Eigentümliche ein, dass ihn **sein Zusammenleben mit der Natur in einer gewissen Weise betäubt**. Man kann nicht mit der Natur leben und zu gleicher Zeit im neueren Sinne der Bewusstseinsseele erkennen. Man kann nicht beides, geradesowenig, wie man zugleich wachen und schlafen kann. Will man mit der Natur zusammenleben, so muss man sich von der Natur in einem gewissen Sinne betäuben lassen. Daher kann auch die Naturbeobachtung nicht eindringen in die Geheimnisse der Natur, denn indem der Mensch die Natur beobachtet, wird er ein bisschen eingeschlüfert, wird er betäubt. Dadurch fällt aus seiner Erkenntnis das Geheimnis der Natur heraus. Er muss aufwachen auf dem Gebiete des Übersinnlichen, wenn er in die Geheimnisse der Natur eindringen will.

Aber wenn man betäubt ist, kann man nicht zur Bewusstseinsseele kommen. Daher strebt die neuere Naturbetrachtung ganz instinktiv danach, die Beobachtung allmählich zu überwinden und durch das Experiment alles zu gewinnen. Man sucht ja auch auf dem Gebiete der Biologie, auf dem Gebiete der Anthropologie zu experimentieren. Aber wenn man experimentiert, ist die Hauptsache dabei, dass man das Experiment zusammenstellt, dass man die Ordnung bestimmt, in welcher man beobachtet. Wie die Dinge selbst angeordnet sind, wenn man zum Beispiel Embryologie experimentell treibt, das ist nicht durch die Natur

bestimmt, sondern das ist durch den menschlichen Intellekt, durch den menschlichen Verstand bestimmt, das ist durch das bestimmt, von dem ich Ihnen gesagt habe, dass es sich von der Natur entfernt, um gerade in dem Menschen innerlich zu sein. Wir ertönen die Natur, um sie erkennen zu lernen im Experiment. Aber nur das, was wir durch das Experiment gewinnen, können wir technisch anwenden. Naturerkenntnis wird erst reif zur technischen Anwendung, wenn sie auf dem Umwege durch das Experiment sich reif dazu macht. Was vorher Einführung der Naturerkenntnis ist in das soziale Leben, ist noch nicht Technik. (...)

Dann aber schafft die moderne Menschheit in die soziale Ordnung hinein Ergebnisse der Experimentierkunde als Technik: **Totes**. Und das ist das Wesentliche: **Totes** schaffen wir hinein in die **Kolonisationsbestrebungen**, **Totes** schaffen wir hinein, wenn wir für die Industrie unsere Maschinen bauen. Aber nicht nur dann, sondern wenn wir unsere Arbeiter in einer gewissen sozialen Ordnung zu diesen Maschinen hinzubringen. **Totes** schaffen wir hinein in unsere neuere geschichtliche Ordnung, indem wir unsere Finanzwirtschaft über kleinere oder größere Territorien ausbilden. **Totes** schaffen wir hinein, wenn wir eine soziale Ordnung überhaupt nach dem Muster der modernen Naturwissenschaft aufbauen wollen, wie es instinktiv die moderne Menschheit getan hat. **Totes** schaffen wir überall hinein in das menschliche Zusammenleben, wenn wir Naturwissenschaft hineinschaffen in dieses menschliche Zusammenleben, **Totes**, sich selbst Ertötendes. (...)

Das Größte, was seit Jahrhunderten, seit dem 15. Jahrhundert hineingestellt worden ist in die Entwicklung der modernen zivilisierten Menschheit, ist ein solches, das, wenn es sich selbst überlassen wird, **sich selber zum Tode führt**.

Und das musste sein. Denn man kann die Frage aufwerfen: Wenn moderne Technik Keim des Todes nur ist, wie sie es auch ist und sein muss, warum trat diese moderne Technik in Erscheinung? – Wahrhaftig nicht trat die moderne Technik in Erscheinung im Laufe der Zeit, weil den Menschen das Schauspiel der Maschine und der Industrie gegeben werden sollte, sondern die moderne Technik trat in Erscheinung aus einem ganz anderen Grunde.

Sie trat in Erscheinung gerade wegen ihres zum Tode führenden Charakters, weil nur dann, wenn der Mensch hineingestellt ist in eine tote, mechanische Kultur, er durch den **Gegenschlag** die **Bewusstseinsseele** entwickeln kann. Solange der Mensch hineingestellt war in ein Zusammenleben mit der Natur, ohne dass die Maschinen hineingestellt waren, solange wurde er geneigt gemacht zu einer gewissen suggestiven Behandlung, weil er bis zu einem gewissen Grade betäubt wurde. Man konnte nicht ganz auf sich selbst stellen, als man noch nicht in den Tod hineingestellt war. Auf sich selbst gestelltes Bewusstsein und Todbringendes ist innig miteinander verwandt.“ („Geschichtliche Symptomatologie“, GA 185, S. 65ff)

Die Elektronik hat den Schlussstrich unter die alten Kräfte der Musik (Begabungskräfte, Traditionen) gezogen, und sie wird nicht eher ruhen, als bis dieses Werk restlos vollendet ist, in allen Kulturen. Dazu gehört auch das Einsargen der klassischen Musik in die Musik-Konserve. Es ist tatsächlich ein Befreiungsschlag. Ohne das Abtöten des Alten wäre ein – aus dem Nichts kommendes – Neues in der Musik nie möglich geworden. Dass jetzt an Neuem gearbeitet werden kann, ist der Elektronik zu verdanken. Sie hat tatsächlich das Tor zu einem völligen klanglichen Neuland aufgestoßen, zu einer radikal neuen Tonordnung, zum neuen Ergreifen des Raumes und der räumlichen Bewegung und vieles mehr. Die Konzeption elektronischer Musik war für Karlheinz Stockhausen gleichzeitig der Neu-Aufbau der Musik aus dem **Bewusstsein**, aus der **Freiheit** heraus.

Auch die nichtelektronische Musik von Stockhausen und Xenakis, die nichtelektronische Cluster-Musik eines Ligeti und Penderecki, das elementarische Instrumentarium und die Improvisationsformen von Pär Ahlbom und Manfred Bleffert wären völlig undenkbar ohne die intensive Erfahrung elektronischer Musik. Mein eigener musikalischer Werdegang begann mit Elektronik. Und mit Sicherheit wird die Elektronik auch in Zukunft immer wieder neue Tore aufstoßen – *man kann auf sie nicht verzichten*.

Nur: muss sie nicht auch immer wieder in ihre Ecke gestellt werden, nach dem Motto: „der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr kann gehen“?! Ebenso wenig wie einer Verteufelung kann ich einem blinden Auf-der-Elektronik-Abfahren das Wort reden, die Sache stellt sich schon ein wenig differenzierter dar.

Techno

Es war in den 1970er Jahren, als mir plötzlich die Idee kam, dass die Musik, die ja (scheinbar) berechenbaren Gesetzen unterliegt, eigentlich ganz gut mit dem Computer herzustellen sein müsste. Jede Stilart: Barock, Klassik oder Romantik, Zwölftonmusik, Clustermusik, Jazz, Rock oder die Folklore eines bestimmten Volkes ist durch Gesetzmäßigkeiten ausdrückbar, in Verbindung mit gewissen Freiheiten, die aber durch einen Zufalls-Generator erzeugbar sind. Damals hatte ich keine Ahnung vom Computer, dennoch traute ich mir zu, mit einem Computerfachmann zu Seite, der gar nichts von Musik zu verstehen bräuchte, die Musik vieler verschiedener Stilrichtungen am Computer zu produzieren, wenngleich natürlich – das war mir klar – in völlig *steriler* Art. Es war eine Idee, die ich verabscheute, und gleichzeitig ertappte ich mich immer wieder dabei, davon zu träumen, vor einem Computer zu sitzen und...

Ich ahnte nicht, dass genau in der Zeit, als ich solchen Gedanken nachhing, die frühere Experimentalgruppe *Kraftwerk* und viele andere dabei waren, dasjenige zu entwickeln, was dann in den 1980er Jahren als *Techno* die Welt eroberte. Eines der unzähligen Beispiele von Ideen, die plötzlich in der Luft hängen, von vielen gedacht und einigen tatkräftig verwirklicht werden. Noch kurze Zeit vorher, in der 68er-Zeit, hatte kein Mensch Interesse an so etwas, obgleich die technische Machbarkeit letztlich schon früher in Sicht war. – Inzwischen ist die Entwicklung so verlaufen, dass immer jüngere Menschen Techno-Musik produzierten, seit geraumer Zeit sind es vor allem die „Kids“, die völlig anonym die meist vorgefertigten Klangstrukturen am Computer zusammenklicken, in den gleichzeitig bewundernden und frustrierten Worten eines meiner Waldorfschüler ausgedrückt: „*Es ist so gemacht, dass du alles zusammensetzen kannst, Klassik, Pop, Hip Hop, egal, es klingt immer gut, du klickst es einfach mit der Maus zusammen*“. Sogar der Popstar, der ja immerhin noch selber singen oder E-Gitarre spielen muss und bis jetzt als Massen-Idol unverzichtbar schien, gerät langsam ins Abseits, man braucht ihn nicht mehr, jeder kann die „fantastischste“ Musik selber machen. Außerdem gibt es bereits virtuelle Popstars, als Menschen, Weltraum-Monster oder Comicfiguren, je nach Geschmack. Gedichte schreiben kann der Computer ohnehin bereits in jeglicher Stilrichtung, und so genügen wenige Mausklicke, die „perfekte“ Musik zu erzeugen, verbunden mit den entsprechenden Texten und Bildern, während des Laufens weiter beeinflussbar.

Es ist gut, dass die musikalische Entwicklung an diesem Punkt angelangt ist. Wenn heute ein Schüler nach der E-Gitarre jipert, dann kann ich ihm sagen: nimm lieber Keyboard und Computer, da kannst du viel „geilere“ Musik in perfektester Qualität ohne viel Anstrengung produzieren. Die E-Gitarre nimmt dir nur zur Hälfte alle Mühe ab und isoliert dich auch nur zur Hälfte von den Menschen, der Computer macht beides total. Die Software produziert die irrste Mehrstimmigkeit in unwahrscheinlicher Geschwindigkeit ganz alleine. Wenn du allerdings das Bedürfnis hast, noch selber Musik zu machen und durch Musik anderen Menschen wirklich zu begegnen, dann *mach bitte auch die Erfahrung, dass Blut, Schweiß und Tränen dazugehören*.

Als mir in der Konfrontation mit der Techno-Musik einfiel, dass ich selbst in den Siebziger Jahren die Vision dessen hatte, was dann später realisiert wurde, fiel mir auf, dass *Simon and Garfunkel* in ihrem Lied „*Sound of silence*“ eine ähnliche Vision beschreiben, die inzwischen längst Wirklichkeit geworden ist: eine Neonlicht-Welt, in der eine Prozession zehntausender Menschen ihren Neon-Gott anbetet, wobei wie in der Bibel drohende apokalyptische Zeichen an der Wand erscheinen. Sie besingen in diesem Lied die gerade durch den immer schlimmer werdenden Lärm hindurchtönende *Grabesstille* und völlige *Erstarrung* der hochtechnisierten Welt. Was ist es also, weswegen Elektronik und Computermusik trotz ihrer absoluten Notwendigkeit – die Funken des Neuen müssen offensichtlich immer neu aus ihr geschlagen werden – dennoch auch immer neu *überwunden* werden muss?

Ich-Begegnung

In seinem Kult-Buch „Das dritte Ohr“ (Reinbek 1988) beschrieb der „Jazz-Papst“ *Joachim Ernst Berendt* wichtige phänomenologische Untersuchungen über den qualitativen Unterschied von Auge und Ohr: Das Auge zeigt mir die Oberfläche, es trennt mich von den Dingen, vermittelt mir Gegen-Stände,

gibt mir damit aber auch mich selbst. Das Ohr aber hört ins Innere der Dinge hinein, es verbindet mich mit der Welt. Weil ich durch den Hörsinn im Gegensatz zum Sehsinn *im Innern der Dinge* lebe, bin ich dem, was ich hörend aufnehme, jedoch auch hilflos ausgeliefert, kann mich nicht davon distanzieren wie von optischen Eindrücken. Ich kann die Ohren nicht zuklappen wie die Augen. Von daher lässt mich das Ohr nicht frei wie das Auge – akustische Berieselung wirkt wesentlich stärker als Bilder. Die folgenden Überlegungen gelten letztlich zwar für alle Sinnesindrücke, aber alles Beschriebene wirkt in der Musik eben intensiver:

Ein Bildhauer, der eine Form plastiziert, ein Maler, der ein Bild malt, gibt SICH SELBST in die Form, in das Bild hinein. Ebenso gibt sich ein Komponist in seine Kompositionen ganz hinein, „verwandelt sich ganz in Musik“, so dass man zu Recht sagt: ich spiele Beethoven (ihn selbst persönlich), ich höre Bruckner. Was für den Komponisten gilt, gilt genauso für den Spieler: auch er ist in dem Augenblick, da er spielt, nur noch Musik; gelingt ihm das nicht, so bleibt er eben außen vor. Und drittens wird auch der Hörer vollständig Musik, sofern er wirklich ins Hören hereinkommt.

So *begegnen* sich in der Musik Spieler und Hörer, der Spieler schlüpft in den Hörer, der Hörer in den Spieler herein, beide in den Komponisten. Springt der Funke über, so sind Komponist, Spieler und Hörer Eins. Das geht so weit, dass über den Spieler verschiedene Zuhörer ineinander hineinschlüpfen. Indische Musiker, Meister, setzen manchmal ihnen vertraute Menschen, die intensiv zuhören können, an bestimmte Plätze im Zuhörerraum, um die übrige Hörerschaft mitzunehmen.

Diese intimen Begegnungen finden jedoch nicht im Alltagsbereich statt. Man wird nicht Eins mit dem Alltagsmenschen des Komponisten, seinen Fehlern und Schrullen, sondern mit seiner „verklärten“ göttlichen Wesenheit. Ebenso spricht der „göttliche Funke“ des Spielers durch die Intensität und Eigen-Art des *Tones* (oder Geräusches) seines Instrumentes oder seiner Stimme, gerade nicht als Alltagsmensch. Sehr deutlich kann das werden, wenn Zwei das gleiche Instrument spielen. Man findet *im Ton* einmal die unverwechselbare Individualität des Einen, dann die ganz andersartige des Anderen, sofern sie im Spielen zu sich selbst durchstoßen. Welch ungeheure Rolle spielt dieses Phänomen gerade im *Jazz*!

Auch der Hörer wird, wenn er ganz in der Musik entrückt ist, vom Spieler in seiner höheren Wesenheit erfahren. Gewaltiges kann dem Spieler aus dem Publikum entgegenkommen, das ihn über sich hinaushebt, was z.B. von Volk zu Volk anders aussehen kann, wie diejenigen wissen, die Konzerte gebend um den Erdball reisen – Begegnungen mit den Volksgeistern finden da statt.

Die größten Interpreten klagen immer wieder über ein scheinbar unsinniges Lampenfieber. Den kleinen Musiker lähmt das Lampenfieber, den großen lässt es über sich hinauswachsen. Es ist eine Spannung da zwischen Spieler und Publikum, die eine Dimension im Stück aufreißt, die nie und nimmer im stillen Kämmerlein erreicht werden kann. Jedes Stehen vor einem Publikum ist eine gewaltige Ich-Geburt.

In diesen Momenten vergisst man sich selbst und „taucht ins Leben ein“. Für Spieler und Hörer bedeutet dies ein „Läuterungsbad“, indem sie den Nachklang dieser Vereinigung mit nach Hause nehmen, die immer eine äußerste Erschütterung bedeutet, ein „Angerührtsein vom Göttlichen“.

Zu alledem ist die Gunst der Stunde, des Augenblicks nötig. Trotz großer Anstrengungen braucht es nicht zu gelingen. Viele große Musiker haben immer wieder von den „Gnadenmomenten“ gesprochen, die man nur als Geschenk empfangen kann. Man kann sich wohl darauf vorbereiten – sonst kommen sie nicht –, „machbar“ aber sind sie nicht.

– Das ist völlig anders, wenn man nicht vor Publikum, sondern für eine Aufnahme spielt. Man steht da nichts Lebendigem, sondern einer Aufnahmeapparatur gegenüber. „*Voriges Jahr hat sie mit dem Theaterspielen angefangen, sie schwärmt davon, wie man auf der Bühne die Energie des Publikums spüre, „während man beim Film oft das Gefühl hat,*

man schmeiße seine Kraft in ein schwarzes Loch

.“ (Die Schauspielerin Maruschka Detmers in dem Artikel „Für immer nackt“ in „Der Spiegel“ 35/2008).

Immerhin spielt man in gewisser Weise noch für alle Techniker, Produzenten usw, die am Aufnahme-prozess beteiligt sind. Wie wichtig das ist, zeigt sich an einem anderen Phänomen: den Passfotos aus dem Automaten, bei denen man stets wie ein Verbrecher aussieht, weil kein Mensch hinter der Kamera steht. Am schönsten werden Bilder, die von einem Menschen aufgenommen werden, der einen liebt, am schlimmsten, wenn gar kein Mensch dahinter steht – man wird in gewisser Weise als ICH ausgelöscht. Bei der Aufnahme wird man nicht mehr Eins mit dem Publikum, sondern mit der Maschine. Das Lampenfieber ist hier ganz anderer Art – etwas vollkommen *Anonymem* gegenüber habe ich mich zu verantworten.

Live-Aufnahmen sind, weil Menschen dabei sind, wesentlich lebendiger als Studio-Aufnahmen, andererseits wird auch in Konzerten mittlerweile schon so gespielt, als spielte man für die Aufnahme. Zudem gibt es fast kein Konzert, das nicht auf Band aufgezeichnet wird: „big brother“ ist immer dabei.

Und so, wie der Spieler nicht mehr in den Hörer hineinschlüpfen und aus ihm heraus spielen kann, steht auch der Hörer mit dem Lautsprecher einem Etwas gegenüber, das er nicht beeinflussen kann. In jedem Konzert beeinflusst der Hörer durch die Art, wie er zuhört, den Spieler gewaltig. Die Maschine aber interessiert nicht, wie jemand zuhört, ob man verletzt oder beglückt ist, sie spielt auch weiter, wenn keiner zuhört. Der Hörer wird nicht Eins mit dem Spieler, sondern mit der Maschine. Das ist auch für den Hörer Ich-Auslöschung, totale Unterwerfung unter die Maschine.

Nicht ganz so krass liegen die Dinge bei der Live-Elektronik, bei elektrisch verstärkten oder über Mikrofon übertragenen Instrumenten. Spieler und Hörer erreichen sich noch, aber wie durch einen Schleier hindurch. Es ist, wie wenn das Publikum für den Spieler undeutlich würde. Nur noch das Triebleben (Aggressionen, Sexualität) schlägt durch die Mauer der Elektronik hindurch. Tatsächlich offenbart sich hier Elektronik als pure *Gewalt. Macht* übt der Spieler eines elektrischen Instrumentes über sein Publikum aus. Nicht mehr er selber spricht durch den Ton seines Instrumentes in der intimsten, sensibelsten und verwundbarsten Schicht seines Wesens, sondern die unverwundbare, gleichgültige Maschine.

Bei *Tonträgern* kommt noch ein Anderes hinzu: die Starrheit der immer gleichen Wiedergabe des jeweiligen Musikstückes brennt die Musik in der jeweiligen Version tief in seine Seele hinein. Wir alle sind heute bis oben hin angefüllt mit Melodien, die wir nicht mehr loswerden. Hört man ein Stück, das man vom Tonträger her verinnerlicht hat, einmal live, so *blockiert die eingebrannte Version die lebendige*. Eine digital abgestorbene Schein-Realität füllt uns aus, die uns gegen das Erlebnis der lebendigen Wirklichkeit – in diesem Falle der Wirklichkeit der Musik! – immunisiert. Hält man sich einmal vor Augen, in welchem Umfang heute eine vollkommen künstliche virtuelle Welt die Realität verdrängt hat, so kann einem angst und bange werden. Der Mensch wird ent-individualisiert, mit etwas völlig Anonymem vollgestopft. *So sicher, wie heute der anonyme „Big Brother“ die Menschheit über die Medien im Griff hat, hat früher nie ein Diktator sein Volk im Griff gehabt.* Rudolf Steiner hat diesem „Big Brother“ einen Namen gegeben: *Ahriman*.

Rudolf Steiner: *„Ich spreche nicht gegen die Autos, das habe ich schon erwähnt; Anthroposophie kann nichts Reaktionäres aussprechen. Ich fahre selbstverständlich leidenschaftlich gern im Auto, wenn es notwendig ist, denn man darf nicht die Welt zurückschrauben wollen, sondern man muss demjenigen, was auf der einen Seite auftritt, eben das andere entgegensetzen können, so dass das Im-Auto-Fahren ganz richtig ist. Aber neben dem Autofahren mit allem, was damit zusammenhängt, muss auftreten ein Herz, das hinneigt zur spirituellen Welt. Und dann wird sich die Menschheit, auch wenn noch andere Sachen kommen werden als das Autofahren, gerade durch ihre eigene Kraft und Freiheit, die entstehen musste, die aber auch wiederum zum Bodhisattva führen muss, weiter durchringen können.*

Den Dingen gegenüber, die für die mechanische Verrichtung der Menschendienste in die Welt eintreten, wird sich die Menschheit selber helfen können. Und so kann man schon sagen: gegen all das, was von Auto, Schreibmaschine und so weiter auftritt, wird sich die Menschheit selber helfen können.

Anders liegt die Sache – verzeihen Sie, dass ich mit diesem scheinbar Trivialen abschließe – beim **Grammophon**. Beim Grammophon ist es so, dass die Menschheit in das Mechanische die **Kunst** hereinzwingen will. Wenn die Menschheit also eine leidenschaftliche Vorliebe für solche Dinge bekäme, wo das, was als Schatten des Spirituellen in die Welt herunterkommt, mechanisiert würde, **wenn die Menschheit also Enthusiasmus für so etwas, wofür das Grammophon ein Ausdruck ist, zeigen würde, dann könnte sie sich davor nicht selber helfen. Da müssten ihr die Götter helfen.**“ („Initiationserkenntnis“, GA 227, S. 258)

Oder: „Ich möchte nur erwähnen, damit Sie die Sache noch besser verstehen, dass das musikalische Element namentlich im menschlichen astralischen Leib lebt. Nach dem Tode trägt der Mensch noch eine Zeitlang seinen astralischen Leib. Solange er ihn trägt, bis er ihn abstreift (...), ist immer noch eine Art Rückerinnerung, es ist nur eine Art Erinnerung, an die irdische Musik im Menschen nach dem Tode vorhanden. Daher kommt es, dass dasjenige, was der Mensch im Leben als Musikalisches aufnimmt, nach dem Tode nachwirkt wie eine musikalische Erinnerung, etwa noch so lange, bis der Mensch seinen astralischen Leib abgestreift hat. Dann verwandelt sich die irdische Musik im nachtodlichen Leben in Sphärenmusik und bleibt als Sphärenmusik bis einige Zeit vor der neuen Geburt. Das ist etwas, was Ihnen die Sache dem Verständnis näherbringen wird, wenn Sie wissen, dass **das, was der Mensch von Musik hier auf der Erde aufnimmt, eine sehr starke Rolle spielt bei der Ausgestaltung seines Seelenorganismus nach dem Tode**. Der wird da ausgestaltet während dieser Zeit des Kamaloka. (...) Wir bringen eine Möglichkeit hinein, dass der Mensch im nächsten Leben besser gebildet ist, wenn er **in jener Zeit nach dem Tode, wo er seinen astralischen Leib noch hat, viele Erinnerungen an Musikalisches haben kann**. Das kann auf einer verhältnismäßig noch niederen Stufe des Okkultismus schon studiert werden. Sie brauchen nur einmal, wenn Sie ein Konzert angehört haben, in der Nacht aufzuwachen, und Sie werden gewahr werden, dass Sie das ganze Konzert vor dem Aufwachen noch einmal erlebt haben. Sie erleben es jetzt sogar viel besser, wenn Sie so nach dem Konzert in der Nacht aufwachen. Sie erleben es sehr treulich. Da wird das Musikalische in den astralischen Leib hineingeprägt, das bleibt darin und das schwingt nach; das bleibt noch etwa 30 Jahre nach dem Tode. (...)

Würden wir nicht Musik haben, dann würden eigentlich furchtbare Kräfte im Menschen aufsteigen. Ich bin vollständig davon überzeugt, dass bis zum 16., 17. Jahrhundert hin Traditionen aus den alten Mysterien heraus gewirkt haben, und dass in diesen Zeiten noch Leute unter dem Einfluss dieser Mysteriennachwirkung geschrieben und gesprochen haben, die nicht mehr vollständig den Sinn dieser Wirkung kannten, dass aber in manchem, was noch in verhältnismäßig später Zeit auftritt, einfach Reminiscenzen alter Mysterienkenntnisse vorliegen; so dass ich eigentlich immer außerordentlich berührt war von dem Worte Shakespeares: **Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst, taugt zu Verrat, Mord und Tücke! Traut keinem solchen**. – Es wurde in den alten Mysterienschulen den Schülern mitgeteilt: Das, was im Menschen von innen heraus attackierend wirkt, und was fortwährend abgewehrt werden muss, was zurückgestaut wird für die menschliche Natur, das ist «Verrat, Mord und Tücke», und die Musik, die im Menschen vorgeht, ist das, was dem entgegenwirkt. Die Musik ist das Abwehrmittel für die aus dem Inneren des Menschen heraufsteigenden luziferischen Kräfte: Verrat, Mord, Tücke. **Wir haben alle Verrat, Mord und Tücke in uns**, und die Welt hat nicht umsonst neben dem, dass es dem Menschen Freude macht, das musikalisch-sprachliche Element in sich. Sie hat es, **um den Menschen zum Menschen zu machen**.“ (Rudolf Steiner: „Meditativ erarbeitete Menschenkunde“, GA 302a, S. 33ff) – dem stelle man nur einmal die immer häufiger und heftiger werdenden Amokläufe und Terroranschläge gegenüber – wir haben alle Verrat, Mord und Tücke in uns – und man wird die Rolle der Elektronik, welche die lebendige Musik vollständig aus uns her austreibt, mit anderen Augen sehen. Wann wird sich der allgemeine Amoklauf so weit gesteigert haben, dass jemand auf den Knopf drückt und die Menschheit und Erde *insgesamt* auslöscht (schleichend geschieht dies ohnehin bereits)?!

Unser Hören ist durch die permanente Berieselung bereits so abgestumpft, dass wir uns gar nicht vorstellen können, wie früher die Menschen einmal gehört haben. Kepler hörte noch die Bewegung der Planeten als Musik, Franziskus vernahm noch im Gesang der Vogelwelt die Sprache des Weltgeistes.

Wenn man weiß, was z.B. noch in der Weimarer Republik für ein Geist in der Arbeiterklasse lebte, wie wach, engagiert, bildungshungrig und auch (im marxistischen Sinne) gebildet die damaligen Arbeiter waren, wenn man dies dann mit der Abstumpfung und Brutalisierung unserer heutigen Fernseh- und Smartphone-geschädigten Nation vergleicht, dann kann man eine Ahnung von der vernichtenden Gewalt elektronischer Medien bekommen. Diese Manipulation hatte mit den *Volksempfängern des Dritten Reiches* begonnen, in der Bevölkerung nicht umsonst „Goebbels-Schnauze“ genannt. Es ist eine Ent-Ichung der heutigen Menschheit, weltweit bis hin zum letzten Eingeborenen.

– Diese trostlose Perspektive kann so nicht stehenbleiben. Ich möchte hier zunächst auf *musikalische* Alternativ-Möglichkeiten zu sprechen kommen, im 12. Kapitel dann auf die *pädagogischen*:

Alternativen zur Elektronik

Es gibt ein traditionelles *dionysisches* Instrumentarium, welches im Wesentlichen die (akustischen!) Instrumente des Jazz im weiteren Sinne umfasst: das *Saxophon*, das *Schlagzeug* (Drumset), das *Banjo*, der *Skiffle-Besenstiel-Bass*, das *Akkordeon*, die *Blues-Harp* (Mundharmonika) u.ä. Auch das *Klavier*, von Rudolf Steiner als „Philisterinstrument“ bezeichnet („*aber es ist gut, dass es das Klavier gibt, sonst hätten die Philister gar keine Musik*“!), gehört unverzichtbar zum (frühen) Jazz-Instrumentarium; ein Philisterinstrument ist es tatsächlich nur im klassischen Zusammenhang; was in ihm steckt, hatte bereits *Béla Bartók* gemerkt, indem er es als *Schlaginstrument* entdeckte. Diese frühen Jazz-Instrumente kommen durchaus bereits dem dionysischen Bedürfnis der Jugendlichen entgegen – aber sie reichen noch nicht aus; da sie noch „prä-elektrisch“ und nicht „post-elektrisch“ sind.

Ein „post-elektrisches“ Instrumentarium, das der Elektronik den Rang ablaufen kann, ist bislang noch wenig greifbar. Während im *apollinischen* Bereich der Avantgarde z.B. György Ligeti, Pär Ahlbom und Manfred Bleffert von der Elektronik zwar angeregt wurden, durch diese Anregung dann aber ihre eigene nicht-elektronische, dennoch „elektronisch klingende“ Klangwelt schaffen konnten, gibt es einen vergleichbaren Vorgang in der dionysischen Rockmusik nur in kleinen Ansätzen. Immer wieder gab es zwar akustisch spielende Gruppen (Third Ear Band, Incredible String Band) oder Gruppen, die zwischendurch einmal „unplugged“ spielten (Eric Clapton, Nirvana), aber das ist erstens kein wirklich unverstärktes akustisches Spiel und zweitens blieben es absolute Randerscheinungen, keine wirklichen Alternativen zu den elektrischen Klängen.

Eine erste Antwort auf die Elektrifizierung der U-Musik waren tatsächlich der *Schrott* der „Einstürzenden Neubauten“ und die *Besen, Autofelgen und Kochtöpfe* von „Stomp“ – dass Stomp es fertigbrachte, ganz viele Jugendliche aus den Slums von der Straße zu holen, zeigt immerhin, was in diesem Ansatz steckt! Schrott ist das vorzüglichste Mittel, ein *höllisches Chaos* zu entfachen, tausendmal lustbetonter als jedes sterile Chaos etwa von Karlheinz Stockhausen aus den 1950er Jahren. Natürlich sorgt allein der Gedanke an soetwas in jedem Waldorf-Kollegium für blankes Entsetzen – viel mehr Entsetzen sollte aber auslösen, was mit den Schülern *ohne* solch „dionysische Therapie“ geschieht.

Rudolf Steiner (Wdhlg.): „*Man muss sich bewusst sein: Würde man sich nur an das **Schöne** hingeben als Mensch, dann würde man in sich kultivieren diejenigen Kräfte, die in das **luziferische** Fahrwasser hineinführen. Denn in der wirklichen Welt ist ebensowenig wie die einseitige Entwicklung – zu der die rückläufige gehört, zu der Evolution die Devolution – einseitig vorhanden das bloße Schöne. Das bloße Schöne, verwendet von Luzifer, um die Menschen zu fesseln, zu blenden, würde gerade die Menschheit frei machen von der Erdenentwicklung und sie nicht mit der Erdenentwicklung zusammenhalten. In der Wirklichkeit haben wir, so wie mit einem Ineinanderspiel von Evolution und Devolution, es zu tun mit einem Ineinanderspielen, und zwar einem harten Kampfe der Schönheit gegen die **Hässlichkeit**. Und wollen wir Kunst wirklich fassen, so dürfen wir niemals vergessen, dass das letzte Künstlerische in der Welt das Ineinanderspielen, das Im-Kampfe-Zeigen des Schönen mit dem Hässlichen sein muss. Denn allein dadurch, dass wir hinblicken auf den Gleichgewichtszustand zwischen dem Schönen und dem Hässlichen, stehen wir in der Wirklichkeit darinnen, nicht einseitig in einer nicht zu uns gehörigen Wirklichkeit, die aber mit uns erstrebt wird in der luziferischen, in der ahrimanischen Wirklichkeit. Es*

ist sehr notwendig, dass solche Ideen, wie ich sie eben geäußert habe, in die menschliche Kulturentwicklung einziehen. In Griechenland – Sie wissen, mit welchem Enthusiasmus ich von dieser Stelle aus oftmals über die griechische Bildung gesprochen habe –, da konnte man sich einseitig der Schönheit widmen, denn da war noch nicht die Menschheit in der absteigenden Erdenentwicklung begriffen, wenigstens nicht im Griechenvolke. Seit jener Zeit aber darf der Mensch den Luxus sich nicht mehr gönnen, etwa bloß das Schöne zu kultivieren. Er muss sich kühn und tapfer gegenüberstellen dem realen Kampfe zwischen Schönem und Hässlichem. Er muss die Dissonanzen im Kampfespiel mit den Konsonanzen in der Welt empfinden können, mitfühlen, miterleben können.“ („Die Sendung Michaels“, GA 194, S. 56f) – das gilt bereits für Oberstufenschüler.

Aber auch der Schrott reicht noch nicht aus; die „Einstürzenden Neubauten“ hat er nicht dazu gebracht, ihre elektrischen Instrumente wegzuworfen, geschweige denn, dass sich Schrott als Alternative in der Rockmusik etwa durchgesetzt hätte. Es gibt aber – in allerersten Anfängen – tatsächlich ein *noch* „höllischeres“ Instrumentarium, das mit den E-Instrumenten mithalten kann. Ich kam darauf, indem ich eine „Antithese“ zu Manfred Blefferts extrem „apollinischem“ Instrumentarium (welches ideal ist für das Arbeiten mit den ersten drei Klassen und *wieder* in der 12. Klasse) zu bilden versuchte.

In den Bleffert-Instrumenten spricht sich die *massive Materie* des Holzes, Steines, Metalles usw. aus, die Instrumente sind aufs Allereinfachste und Elementare reduziert; dadurch kommt diese unglaubliche Licht-Qualität und Stille-Qualität in die Klänge herein. Die Antithese dazu ist eine auf dünnste Membrane reduzierte Materie, die ein starkes Volumen ergibt (Dunkelheit), Resonanzsaiten, Schalltrichter, Hallfedern, ein technisch raffinierter Aufbau, wie er sich in etlichen Volksinstrumenten vom Dudelsack über die Drehleier bis zum Akkordeon, aber sogar bei manch exotischen Instrumenten wie der Sitar schon bereits ankündigt.

In diese Richtung geht z.B. die „Ballast-Saite“ des Bildhauers *Paul Fuchs*: an einer langen, dünnen, mehrere Meter langen Stahlsaite, die in der Mitte einer möglichst großen Trommemembran aufgehängt ist, hängt ein ca. 1 m langer schwerer Metallstab („Ballast“), der durch einen weichen Gummiklöppel angeschlagen wird. Durch Zupfen, Streichen usw. erreicht man ganz verschiedene absolut „elektronische“ Klänge auf diesem Instrument, es kann so höllisch „singen“, dass dies für mich z.B. einmal die einzige Möglichkeit gewesen war, auf einer Eurhythmietournee *Luzifer* adäquat musikalisch darzustellen. Auch für *Ahriman* fand sich ein entsprechendes Pendant, mit *Hallfedern* und großem *Schalltrichter*, das sogar noch grauenhaftere Klänge produzieren konnte – man muss hier ein wenig zum „Techniker“ werden. Ebenso ergibt z.B. ein großes Tamtam, am Rande mit einem Kontrabass-Bogen angestrichen oder wenn man mit einem Gummiklöppel auf ihm „radiert“, faszinierende „rein elektronische“ Klänge, die auch Oberstufen-Schülern eine Gänsehaut nach der anderen über den Rücken jagen können. *Luzifer* und *Ahriman* sind aber ein Fingerzeig auf das, worum es hier überhaupt geht: um einen wahrhaften *Höllendurchgang*, den die Jugendlichen in unserer Zeit, da die Menschheit unbewusst *über die Schwelle* geht, unbedingt durchmachen *müssen*: besser so als dass sie zu Amokläufern werden.

In den Initiationsriten quasi aller Naturvölker wurden die Jugendlichen in *wirkliche Lebensgefahr* gebracht, nicht wenige starben auch dabei. Für diese Völker war selbstverständlich, dass nicht im Leben stehen kann, wer nicht mindestens einmal dem Tode ins Auge geschaut hat. Es gibt aber die Möglichkeit, die Jugendlichen ihren Todesdurchgang, den sie sich sonst in ihren Amokläufen selber holen, auf *musikalische* Art durchmachen zu lassen: z.B. im Umgang mit wahrhaft Grauen-erregenden Instrumenten, die Klänge produzieren, welche sie sonst nur aus der Elektronik kennen. Hier liegt eine Möglichkeit, auch den dionysischen Strom der Neuen Musik aus der Elektronik wieder heranzureißen und damit an die Jugendlichen wirklich heranzukommen.

Ich predige hier ja nicht, dass man sich die ganze Zeit nur in höllischen Klängen, in höllischem Chaos oder in höllischen Rhythmen bewegen soll. Aber je radikaler man in diesen „teuflischen“ Bereich vorstößt, desto mehr öffnen sich als Kontrastwirkung auch die Räume für das schiere Gegenteil, z.B. schimmernde Clusterflächen à la „Atmosphères“ von György Ligeti oder eben die apollinischen Klänge des Bleffert-Instrumentariums. Der Spätromantiker *Anton Bruckner* ist ein Meister zarter flimmernder Streicher-Tremolo-Gewebe, die Ligetis Cluster bereits vorausahnen lassen. Aber diese wären – im luzife-

risch-abschwebenden Sinne – nicht auszuhalten, würde Bruckner nicht auf der anderen Seite im Einsatz der geballten Wucht der Blechbläser bzw. des voll ausgereizten Gesamt-Orchesterklanges bis an die *Schmerzgrenze* gehen. Indem er diese Extreme aufspannt, kann sich dazwischen „die ganze Fülle des Lebens“ entfalten – genauso auch in der Musik der Oberstufe, indem man zwischen grauenhaften, höllischen Klängen und einer meditativen Musik der Stille und des Zeit-Stillstandes eben „die ganze Fülle des Lebens aufspannt“.

Was im Rock-Bereich als solche „Fülle des Lebens“ als Instrumentarium hereindrängt, sind u.a. die „exotischen“, außereuropäischen Instrumente: *Sitar, Shakuhatchi, keltische Harfe, Gongs, Klangschalen, Djembe, Regenstab, Didgeridoo, Ud* und viele andere – sowie auch das *akustische Jazz-Instrumentarium*. Auch in experimentell weiterentwickelten exotischen Instrumenten liegt, nach „Schrott, Ballast-Saite & Co“, eine Antwort auf die Elektrifizierung der U-Musik.

Dennoch reicht dies noch nicht aus. Bedenkt man, dass die Rockmusik mit ihren Bühnenshows zum stark *magisch* wirkenden „Multimedia-Spektakel“ geworden ist, dann mag ahnbar sein, dass hier nur ein „Gegen-Multimedia-Spektakel“ helfen kann – Schwarze Magie kann nur mit Weißer Magie bekämpft werden, jedenfalls nicht mit dem Vermeiden jeglicher Magie, wozu ängstliche, philiströse Gemüter neigen. Ein „Gegen-Multimedia-Spektakel“ läuft auf ein „Gesamkunstwerk“ hinaus, in welchem die (weiß-)magische Wirkungen jeder einzelnen Kunst sowie in deren Zusammenwirken entfaltet werden. Ich kann das hier nur andeuten. Jürgen Schriefer machte z.B. darauf aufmerksam, dass in jedem Waldorf-Musikraum Plastiken mit *durchgespannten plastischen Flächen* stehen sollten. Fällt das Auge auf solche Flächen, während man intensiv Musik erlebt, so fangen diese Flächen an, *lebendig* zu werden und zu *schwingen*. Ich habe solche Erlebnisse gehabt, das geht „durch und durch“ und *trifft einen bis ins Innerste*. Plastische Flächen und Musik sind miteinander verwandt, sind eigentlich das Gleiche in verschiedener Form – nicht aber Malerei und Musik; Bilder, gerade wunderschöne Bilder stören jedes Musik-Erleben empfindlich, weil das Auge an der Oberfläche der Dinge stehenbleibt, ständig Grenzen zieht, Gegen-Stände produziert, während das Ohr ins Innere der Dinge hineinhört. Das wird jedoch anders, wenn die Farben anfangen, sich zu *bewegen*, wie in jeder Eurythmie-Beleuchtung zu erleben – bewegte Farben-Spiele heben die Gegen-Ständlichkeit sofort auf. Hier liegt eine wirkliche Alternative zur psychedelischen *Lightshow* der Rockkonzerte, insbesondere dann, wenn man dabei *farbige Schatten* (die von Goethe in seiner Farbenlehre so besonders hervorgehoben werden) einsetzt. Farbige Schatten haben nicht nur etwas märchenhaft-Geheimnisvolles, sondern sind tatsächlich stark *magisch* wirksam. Natürlich gehört auch die *Eurythmie* selber auf die Bühne, ebenso die *Sprache* – aber als selbständiges poetisches Element vom Gesang getrennt (der Gesang selber will immer mehr in Richtung rein „instrumental“ eingesetzter Vokale und Konsonanten gehen, die sich auch problemlos *improvisieren* lassen), während *gesprochene* Texte sich wunderbar *melodramatisch* mit der Musik verbinden. – Soweit die Andeutungen.

– Und auch soetwas bleibt ein Tropfen auf den heißen Stein, wenn nicht der Hebel grundsätzlich in der *Pädagogik* angesetzt wird. Die Medien lassen sich nicht abschaffen, man kann sich auch nicht dagegen abschotten. Man kann jedoch darum ringen, *ihnen nicht zu verfallen*, indem man versucht, „daneben“ die *lebendige Musik* (bzw. Kunst überhaupt) von Mensch zu Mensch desto intensiver zu pflegen – jeder Musiker weiß, dass das beste Gegengift gegen das passive Sich-Volldröhnen das eigene aktive, durchaus anstrengende Musizieren ist; man hat dann nicht mehr das Bedürfnis, sich die Ohrenstöpsel überzustülpen. Überall gibt es einzelne Ich-starke Menschen, die nicht der Medien-Drogensucht verfallen sind, sondern gegen den Strom schwimmen und *trotz* und *entgegen* der allgegenwärtigen Berieselung dieser *ihr Mensch-Sein abringen konnten*. Es ist aber eine Binsenwahrheit, dass die *Kraft* dazu nur aus einer *Pädagogik* kommen kann, welche die Menschen zu sich selber bringt. Eine solche Pädagogik versuche ich im 12. Kapitel: „Ein Waldorf-Musiklehrplan, der keiner ist“ (einerseits aus meiner eigenen Waldorf-Musiklehrertätigkeit heraus, andererseits die Erfahrungen vieler Kollegen zusammenfassend), im Bereich der Musik zu skizzieren.

Sinnes-Yoga

Fragt man sich, warum die Medien-Sucht erst jetzt im zwanzigsten Jahrhundert sich in dieser Art entfalten konnte, dann liegt hier außer der banalen Antwort: „die Technik war vorher noch nicht so weit“, noch etwas anderes vor. Denn die Medien sind das Gegenbild einer fälligen neuen Entwicklung; jede Entwicklung ruft automatisch auch ihr Gegenbild hervor. Die Sinnes-Abstumpfung und Willens-Lähmung durch die Medien tritt ein, weil vom Zeitgeist heute eine willensmäßige Sinnes-*Intensivierung* gefordert ist.

Man kann sich gegen die allesberieselnde Manipulation wehren, indem man gerade seine Sinneswahrnehmungen in Goethes Art intensiviert: das bedarf allerdings eines besonderen Willensaktes. (Sehr interessant sind in diesem Zusammenhang die Ansätze einer *Sinnesschulung* von *Hugo Kükelhaus*.) In der Musik ist dies der neue „Hörwille“, auf dem z.B. Pär Ahlbom seine Arbeit aufbaute. Mehr oder weniger alle unsere Sinne sind inzwischen abgestumpft und müssen aus dem *Willen* heraus neu geschärft werden, wodurch man sich intensiver mit der Realität verbindet. – Rudolf Steiner:

„...Die Wirklichkeit ist vielmehr diese, dass ein seelischer Prozess vor sich geht von außen nach innen, der erfasst wird durch den tief unterbewussten inneren seelischen Prozess, so dass die Prozesse sich übergreifen. Von außen wirken die Weltgedanken in uns herein, von innen wirkt der Menschheitswille hinaus. Und es durchkreuzen sich Menschheitswillen und Weltgedanken in diesem Kreuzungspunkte, wie sich im Atem das Objektive mit dem Subjektiven von einstmals überkreuzt hat. Wir müssen fühlen lernen, wie durch unsere Augen unser Wille wirkt, und wie in der Tat die Aktivität der Sinne leise sich hineinmischt in die Passivität, wodurch sich Weltgedanken mit Menschheitswille kreuzen. Diesen neuen Yogawillen, den müssen wir entwickeln. Damit wird uns wiederum etwas Ähnliches vermittelt, wie vor drei Jahrtausenden den Menschen in dem Atmungsprozess vermittelt wurde. Unsere Auffassung muss eine viel seelischere, eine viel geistigere werden.

*Nach solchen Dingen strebte die Goethesche Weltanschauung. Goethe wollte das **reine Phänomen** erkennen, was er das **Urphänomen** nannte, wo er nur zusammenstellte dasjenige, was in der Außenwelt auf den Menschen wirkt, wo sich nicht hineinmischt der luziferische Gedanke, der nur aus dem Kopf des Menschen selbst kommt. **Dieser Gedanke sollte nur zur Zusammenstellung der Phänomene dienen.** Goethe strebte nicht nach dem Naturgesetz, sondern nach dem Urphänomen. Das ist das Bedeutsame bei ihm. Kommen wir aber zu diesem reinen Phänomen, zu diesem Urphänomen, dann haben wir in der Außenwelt etwas, was uns möglich macht, auch die Entfaltung unseres Willens im Anschauen der Außenwelt zu verspüren, und dann werden wir uns aufschwingen wiederum zu etwas Objektiv-Subjektivem, wie es zum Beispiel die alte hebräische Lehre noch hatte.*

*(...) Nehmen wir an, Sie sehen eine Flamme an, Sie schauen auf eine Flamme hin. Da geschieht etwas, was sich vergleichen lässt, nur viel feiner ist es, mit dem Einatmen. Machen Sie dann das Auge zu – und Sie können ähnliche Dinge mit jedem der Sinne machen –, machen Sie dann das Auge zu, so haben Sie das **Nachbild** der Flamme, das sich sogar nach und nach **verändert**, wie Goethe sagt, abklingt. An diesem Prozess des Aufnehmens des Lichteindrucks und des nachherigen Abklingens ist im wesentlichen außer dem, was rein physiologisch ist, der menschliche Ätherleib sehr beteiligt. Aber in diesem Prozess steckt etwas sehr, sehr Bedeutsames. Da drinnen ist nunmehr das Seelische, das vor drei Jahrtausenden mit der Luft ein- und ausgeatmet worden ist. Und wir müssen lernen, in einer ähnlichen Weise den Sinnesprozess in seiner Durchseelung einzusehen, wie man vor drei Jahrtausenden den Atmungsprozess eingesehen hat.“ („Die Sendung Michaels“, GA 194, S. 109ff)*

– Dehnt man den Gedanken der Nachbilder auf musikalische Töne aus, dann kommt man auf Nach-Töne, Folge-Töne, Neben-Töne, kommt man wiederum auf die von Rudolf Steiner in ganz anderem Zusammenhang angesprochene „Melodie im einzelnen Ton“. – Dies also ist die Sinnes-Intensivierung, die jetzt „dran“ ist und deren Negativbild das „Berieseln mit Urgemeinheiten“, wie Stockhausen es ausdrückte, darstellt. Hier liegt der Grund, warum trotz ihrer *absoluten Notwendigkeit* „Anthroposophen oft etwas gegen Elektronik haben“.

[Zurück zur Startseite](#)