

Die „Schlesinger-Skalen“ und die Urmusik

Aus den „Schlesinger-Skalen“ hat *Heiner Ruland*, die Forschungen *Béla Bartóks*, *Kathleen Schlesingers* und *Hermann Pfrogners* fortsetzend und konkretisierend, die *Tonsysteme der nachatlantischen Kultur-epochen* entwickelt; diese finden sich als Gesamt-Tableau dessen wieder, was ich in ganz unüblicher Terminologie die „impressionistische“ Strömung der Moderne nenne, bzw. machen sogar deren eigentliche Substanz aus, wie im Aufsatz „Begegnungen zwischen europäischer und außereuropäischer Musik“ sowie auch in „Jazz und Rock“ beschrieben ist.

Entdeckung der Schlesinger-Skalen

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

Schlesinger meint, damit die „ursprüngliche Musik der Menschheit“ schlechthin entdeckt zu haben. Alle übrige Musik ist für sie dekadenter Abkömmling dieser „natürlichen“ Musik. Sie ordnet die Modi den Planeten zu, ein angesichts der „Planetengötter“ der Griechen sicherlich nicht ganz abwegiges Vorgehen.

Als sie 1920 mit diesen Skalen – zusammen mit ihrer Schülerin, der Komponistin *Elsie Hamilton* – zu Rudolf Steiner nach Dornach kommt, machen diese auf den ersten Eindruck doch recht *verstimmt* klingenden Modi am Goetheanum ziemlich Furore. Viele erwarten von hier aus die Entwicklung einer ganz neuen Musik. Rudolf Steiner soll angeblich die Planeten-Zuordnung der Modi bestätigt haben; auf jeden Fall beauftragt er *Elsie Hamilton*, Musik zu seinen vier Mysteriendramen sowie auch zu dem geplanten fünften in diesen Skalen zu komponieren.

Dass Rudolf Steiner nicht die „Zurück-zur-Natur“-Ideologie *Kathleen Schlesingers* unterstützt, ihre Entdeckung zwar würdigt, aber viel subtiler betrachtet und in einen ganz anderen Zusammenhang stellt, geht aus seiner leider einzigen erhaltenen Aussage über diese Skalen (s.u.) hervor. Wegen des Brandes des Goetheanums kommt die Mysteriendramen-Musik nicht mehr zustande.

Trotz einiger Tagungen darüber – auf denen sich angeblich die Anhänger *Schlesingers* und des Viertel- und Sechsteltöners *Alois Haba* „angeschrien hätten wie die Stiere“ – geraten die Skalen nach Steiners Tod wie so mancher anthroposophische Impuls sehr schnell wieder in Vergessenheit und werden im Wesentlichen nur noch von den Holländerinnen *Wilbers* und *Roelving* in aller Stille durch die schwere Zeit getragen – während *Schlesinger* in England ihr Buch „The greek Aulos“ schreibt.

Wilbers und *Roelving* veranstalteten nach dem zweiten Weltkrieg Tagungen, durch die sich ein kleiner, intimer „Schlesinger-Kreis“ bildet. Einige Verbreitung finden die *Schlesingerskalen* aber erst wieder durch *Heiner Ruland* und *Jürgen Schriefer* – ausschließlich im anthroposophischen Bereich. Außerhalb theosophischer und anthroposophischer Kreise greift ein einziger wirklich bedeutender Komponist die *Schlesinger-Skalen* auf (und entwickelt sie völlig undogmatisch weiter): der amerikanische Landstreicher *Harry Partch*, nicht weniger bedeutend auch durch seine „verrückten“ Instrumenten-Neubildungen.

Der anthroposophische Musikwissenschaftler *Hermann Pfrogner* ist es, der darauf aufmerksam macht, dass diese Skalen – „eingefroren“ in unser Halbtonsystem – eine zentrale Rolle im Werk *Béla Bartóks* spielen, zusammen mit deren Spiegelform, der berühmten „Bartók-Skala“. Eingestreut finden sie sich (in der selben „eingefrorenen“ Form) auch bei *Edvard Grieg*, *Claude Debussy*, *Jean Sibelius*, *Zoltan Kodaly*, *Hans Ulrich Staeps* und etlichen anderen, in der zweiten Jahrhunderthälfte dann in Form der vielen Oberton-Spielereien – ein ernstzunehmendes Phänomen der Neuen Musik?

Außer von Kathleen Schlesinger wurden diese Skalen von dem deutschrussischen Komponisten *Georg von Albrecht* bei den *Kalmücken* (Südrussland) und eben von *Béla Bartók* in Rumänien und Istrien (heute Kroatien) entdeckt. In Wirklichkeit ist es eine Skalen-Polarität: einmal ein Ausschnitt aus der „Unterton-Reihe“ („Schlesinger-Skalen“), zum anderen ein Ausschnitt aus deren Spiegelung, der Oberton- bzw. Naturtonreihe („Bartók-Skala“). Pfrogner hat später obertönige Skalen in ganz Mitteleuropa, noch im letzten Jahrhundert vorkommend, nachgewiesen (auf dem Alphorn werden sie heute noch geblasen), Ruland fand sie in Skandinavien.

Merkwürdigerweise konzentrieren sie sich im Wesentlichen auf Europa, in der außereuropäischen Volksmusik kommen sie nur spärlich vor (Afrika, Indien). Erstmalig fassbar sind sie (in untertöniger Form) im *alten Ägypten*, wo sie sich, allerdings noch nicht als vollständige Siebener-Skalen, auf ausgegrabenen Flöten finden. Auf noch frühere Formen dieser Skalen ist aus manchen Erscheinungen der außereuropäischen Musik zu schließen, von denen noch die Rede sein wird. Als vollständige (Siebener-)Skalen sind sie jedenfalls erstmals in der dionysischen Musik des alten Griechenland nachgewiesen.

Diese Skalen enthalten für unser Ohr wie gesagt „schiefe“, „verstimmte“, „unsaubere“ Töne. Je mehr man sich allerdings einhört, umso mehr bekommen gerade diese falschen Töne einen eigenartigen, zauberhaften Reiz. Es bleibt einem beim Einhören in diese neue Welt nicht erspart, zu erleben, wie tot unsere bisherigen „mehr oder weniger, ich möchte sagen zufälligen Skalen, die wir haben“ (s.u.) doch sind. Nicht nur, dass ober- und untertönige Skalen die einzigen Tonleitern mit lauter *ganz reinen* Intervallen sind (was in keiner anderen Stimmung möglich ist), es sind darüberhinaus Skalen von einer „prickelnden“ Überlebendigkeit und Beweglichkeit. Ihre Reinheit liegt darin, dass an diesem einzigen Punkt die Musik mit einem akustisch-physikalischen Phänomen zusammenfällt: der Ober- und Untertonreihe – rein mathematisch gebauten Gebilden. Das Bauprinzip dieser Ober- und Untertonreihe sind *ganzzahlige einfache Schwingungsverhältnisse*: das erleben wir als Reinheit der Intervalle. – Was aber ist

Die Obertonreihe

? In jedem Ton, der physisch erklingt, schwingen – das ist ein physikalisches Phänomen – andere Töne leise mit, die man gewöhnlicherweise nicht hört. Bei bestimmten Instrumenten, wo sie deutlicher hervortreten, kann man es schulen, sie aus dem einzelnen Ton herauszuhören. Obertöne kommen so zustande, dass die Saite, Luftsäule oder Membran usw. nicht nur so schnell schwingt, dass es den hörbaren Grundton ergibt, sondern auch, die Grundschwingung überlagernd, doppelt so schnell, gleichzeitig dreimal so schnell, viermal so schnell, fünfmal, sechsmal-, siebenmal- usw.- so schnell bis in die Unendlichkeit. Die Schwingungsverhältnisse der Obertonreihe verhalten sich also zueinander im Verhältnis 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8: ... : ∞. Je höher es in der Obertonreihe hinaufgeht, umso schwächer hörbar werden die Töne, so dass man sagen muss, sie geht nur ideell in die Unendlichkeit, hat de facto irgendwo ein Ende.

Die Klangfarbe verschiedener Instrumente kommt so zustande, dass einzelne Obertöne oder Obertongruppen oder auch die ganze Obertonreihe stärker oder schwächer hervortreten. Eine Querflöte ist „obertonarm“ (sehr klare Töne), eine Klarinette „obertonreich“ (rauhere Töne).

Die Ober- oder Naturtöne bilden nun miteinander ganz charakteristische Intervalle: Zwischen dem Grundton (1. Teilton) und dem 2. Teilton entsteht immer die *Oktave*, mit dem Schwingungsverhältnis 1 :

2 (vom tiefen zum hohen Ton). Teilton 2 zum Teilton 3 bildet immer eine *Quinte* (2 : 3), der Dritte zum Vierten eine *Quarte* (3 : 4), Vierte zum Fünften eine *große Terz* (4 : 5), Fünfte zum Sechsten eine *kleine Terz* (5 : 6). Den Siebenten empfinden wir schon im Verhältnis zu den anderen als „schräg“, er kommt in unserem Tonsystem nicht vor. Der Sechste bildet zu ihm eine etwas *zu kleine Terz* (6 : 7). – Die Intervalle werden also nach oben hin kontinuierlich kleiner.

Geht man noch höher hinauf, so findet sich zwischen dem Siebenten und Achten eine zu große Sekunde („*Suprasekunde*“ 7 : 8), zwischen dem Achten und dem Neunten der sog. *Große Ganzton* (8 : 9), zwischen dem Neunten und Zehnten der sog. *Kleine Ganzton* 9 : 10 (nicht zu verwechseln mit dem Halbton!), um eine Nuance kleiner als der große Ganzton, zwischen dem Elften und dem Zwölften ein *exakter Dreiviertelton* usw.

Zwischen dem Fünfzehnten und Sechzehnten liegt ein *Halbton*, zwischen dem Einunddreißigsten und dem Zweiunddreißigsten ein *Viertelton*, zwischen dem Dreiundsechzigsten und dem Vierundsechzigsten ein *Achtelton* usw.

So wie die Teiltöne Eins und Zwei miteinander eine Oktave bilden, tun das auch die Teiltöne Zwei und Vier, die Töne Vier und Acht, Acht und Sechzehn usw. Innerhalb der Obertonreihe bilden also die Töne 1, 2, 4, 8, 16, 32 usw. – die Zweierpotenzen – eine Oktavkette.

Die erste dieser Oktaven (1:2) ist „*leer*“, es liegen keine weiteren Töne dazwischen. Die zweite Oktave (2:4) ist durch den Ton Drei in zwei (ungleiche!) Intervalle, *Quinte und Quarte*, unterteilt. Die dritte Oktave (4:8) ist unterteilt durch die Töne Fünf, Sechs und Sieben in vier ungleiche, ständig kleiner werdende *Terzen*: die große und die kleine Terz, die zu kleine Terz und die Suprasekunde. In dieser dritten Oktave bilden die Töne Vier, Fünf und Sechs (große Terz und kleine Terz) einen *Dur-Dreiklang*.

Entsprechend ist die vierte Oktave (8:16) eine Welt von acht immer kleiner werdender *Sekunden* bis hin zum Halbton, die fünfte Oktave (16:32) eine Welt von 16 immer kleiner werdender *Halbtönen* bis hin zum Viertelton, die Sechste (32 :64) eine solche immer kleiner werdender *Vierteltöne* und so weiter bis in die Unendlichkeit.

- 1.) Grundton
- 2.) Oktave
- 3.) Quinte
- 4.) Quarte
- 5.) Gr. Terz
- 6.) Kl. Terz
- 7.) „zu kleine“ Terz
- 8.) „Suprasekunde“
- 9.) gr. Ganzton
- 10.) kl. Ganzton (eine Idee kleiner)
- 11.) zu großer Dreiviertelton
- 12.) exakter Dreiviertelton
- 13.) ca. Zweidrittelton
- 14.) zu großer Halbton
- 15.) zu großer Halbton
- 16.) Halbton
- 17.) Halbton
- 18.) Usw.

Da die vierte Oktave (8 : 16) in *acht ungleiche Sekunden* unterteilt ist (8 : 9 : 10 : 11 : 12 : 13 : 14 : 15 : 16), hat sie die Struktur einer *Skala* oder *Tonleiter*, beginnend mit dem großen Ganzton und endend mit dem Halbton, dazwischen alle Zwischennuancen, eine achtfach differenzierte Sekundenwelt. Lässt man von diesen 8 Tönen den Ton 15 weg, so ergibt es eine siebentönige Skala – alle Skalen auf der Welt haben fünf oder sieben Töne, niemals acht!, sieht man von gewissen Skalen Olivier Messiaens und im Jazz

einmal ab. Musikalisch gesehen ist dies die „Bartók-Skala“. Dies ist keine Konstruktion; Bartók hat die Skala so auf dem Balkan vorgefunden, überall anders liegt sie ebenfalls in dieser Gestalt vor.

Nicht nur eine siebenfach differenzierte Sekundenwelt birgt diese Skala, sie hat notwendigerweise auch teilweise völlig andere Stufen-Intervalle, als man sie sonst kennt. Als Stufenintervalle werden in der Eurythmie die Intervalle einer Skala im Verhältnis zum Grundton (hier: Ton 8) bezeichnet, im Gegensatz zu *Melodie-Intervallen* zwischen den Tönen der Melodie. Folgende Stufenintervalle erhält man in der Bartók-Skala, wenn man alle Töne auf den Grundton bezieht:

- 8 : 9 = großer Ganzton,
- 8 : 10 = 4 : 5 = große Terz,
- 8 : 11 = „Naturquarte“ oder „Naturtritonus“,
- 8 : 12 = 2 : 3 = reine Quinte,
- 8 : 13 = „Natursexta“,
- 8 : 14 = 4 : 7 = „Naturseptime“,
- 8 : 15 ergäbe die große Septime, aber Ton 15 ist ausgelassen.
- 8 : 16 = 1 : 2 = Oktave.

Was sind nun „Naturquarte“, „Natursexta“ und „Naturseptime“ für Intervalle? Alle drei sind Verhältnisse des Grundtones (8) mit *Primzahlen*, alle drei sind „schräg“ und fallen aus unserem Tonsystem heraus. Die unteren Primzahlen bis 5 klingen dagegen „nicht schräg“.

- Die *Naturseptime* ist noch etwas kleiner als unsere kleine Septime, fast eine zu große Sexte, ein unglaublich träumerisches Intervall.
- Die *Naturquarte* liegt exakt zwischen Quarte und Tritonus, hat zu jedem der beiden einen Viertelton Abstand. Sie ist ernster und geheimnisvoller, willensbetont, aber nicht so „äußerlich forsch“ wie unsere „normale“ Quarte.
- Und die *Natursexta* liegt zwischen großer und kleiner Sexte (Dur-Sexte und moll-Sexte), eine Idee näher an der kleinen, eine „neutrale Sexte“ zwischen Dur und moll, von sehr „hartem“ Charakter.

Die Untertonreihe

Gegenüber der Obertonreihe spricht man noch von der *Untertonreihe*, streitet sich aber, ob sie in der Natur vorkommt oder nicht. Sie ist die genaue Umkehrung oder Spiegelung der Obertonreihe. Man denke sich einen hohen Zeugerton, davon herunterhängend die Oktave, die Quinte, Quarte, große Terz, kleine Terz usw. Wenn die Obertonreihe sich als 1:2:3:4:5:6:7: usw. ergibt, so die Untertonreihe als 1 : 1/2 : 1/3 : 1/4 : 1/5 : ... 1/°.

Dem Durdreiklang in der Obertonreihe 4:5:6 (oder 8:10:12) entspricht der Molldreiklang in der Untertonreihe: 1/4 : 1/5 : 1/6, also das Verhältnis vom 4. zum 5. zum 6. Unterton. Natürlich kommen in der Untertonreihe auch die Naturseptime (1/4 : 1/7), die Naturquarte (1/8 : 1/11) und die Natursexta (1/8 : 1/13) vor; es ist einfach nur alles herumgedreht.

Während die Abfolge der Obertonreihe als sog. Naturtonreihe auf den Blasinstrumenten (besonders den Blechbläsern) durch Überblasen, auf den Saiteninstrumenten durch die Folge der Flageolett-Töne erklingt, erklingt die Gesetzmäßigkeit der Untertonreihe bei *gleichen Abständen der Löcher* auf Blas- und gleichen Abständen der Bündel auf Saiteninstrumenten.

So gibt es natürlich auch eine *Skala* als Ausschnitt der Untertonreihe, die der Bartók-Skala als Ausschnitt der Obertonreihe entspricht. Dies ist die Grundreihe der „Schlesinger-Skalen“. Von dieser Skala entdeckte Schlesinger auf den ausgegrabenen Auloi (der Aulos wurde insbesondere zu den Bacchantenzügen geblasen) im alten Griechenland *sieben Modi*, die analog den sieben Kirchentonarten aus der Grundreihe gebildet wurden.

Manche dieser den Planeten zugeordneten Modi (der „Saturn-Modus“, beginnend mit Ton 8, „Jupiter-

Modus" mit Ton 9 und „Mars-Modus" mit Ton 10) haben nach Kathleen Schlesinger den Ton 15 statt 14. Die anderen Modi haben bei ihr Ton 14 statt 15: der „Sonnen-Modus" (beginnt mit Ton 11), „Venus-Modus" (Beginn: Ton 12), „Merkur-Modus" (Ton 13) und der „Mond-Modus" (Ton 14). Schlesingers Schülerin Elsie Hamilton macht eine andere Aufstellung. Bei ihr haben der Merkur-, Jupiter- und Saturn-Modus Ton 14 oder 15 wechselweise. Wie sie zu dieser Aufstellung kommt, ist mir nicht bekannt, bei Schlesinger ist es der Gesichtspunkt der obersonnigen Planeten, die Ton 15 haben, Sonne und unter-sonnige Planeten aber Ton 14.

Heiner Ruland geht hingegen davon aus, dass der Ton 15 in diesen Modi ein Irrtum ist. Wenn er dennoch auf dem altgriechischen Aulos zu finden ist, dann deshalb, weil auf diesem noch andere als die untertönigen Skalen gespielt wurden: vor allem das „Spondeion-Melos" (von ihm wird im nächsten Kapitel die Rede sein), das den Halbton 15 : 16 braucht. Pär Ahlbom meinte einmal: Ton 15 passt vom Hören her nicht in diese Skalen, er stimmt einfach nicht.

In alten Zeiten war die Modi-Bildung aus einer Grundreihe quasi bei allen Skalen gang und gäbe, so ist anzunehmen, dass auch die obertönige Bartók-Skala früher in verschiedenen Modi existiert hat.

Tatsächlich sind die Schlesinger-Skalen das Leichteste, was auf einem *Monochord* darzustellen ist. Man braucht dazu die Monochord-Saite nur in 16 gleiche Teile einzuteilen (am besten auf einem Papierstreifen, den man unter die Saite legt). Dann greift man sie auf der 8., 9., 10., 11., 12., 13., 14. Marke und auf der leeren Saite ab (gleiche Abstände!) und erhält so die „Saturnskala", die Grundreihe, von der man alle anderen Modi ableiten kann. Vom Monochord aus kann man leicht Leiern, Kantelen oder auch, wer solches vermag, einfache Flöten auf die Skalen stimmen. Heiner Ruland hat seinem Buch „Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens" einen Monochord-Papierstreifen beigelegt – samt einer Bauanleitung für ein Monochord von 50 cm Saitenlänge –, auf dem die Schlesinger- und Bartók-Grundreihe sowie alle unten noch beschriebenen weiteren Skalen markiert sind.

Es ist eine lohnende Sache, sich in die sieben untertönigen Modi einzuhören. Man betritt eine unglaublich reich differenzierte, sehr fremdartige Welt von eigenartigem Reiz. Diese sieben Modi stellen untereinander grundverschiedene Welten dar. Dass man vorsichtig damit umgehen muss, sollte sich nach allem Gesagten von selbst verstehen. Es gibt Gerüchte von Blutstürzen bei Frauen, die sich zu einseitig-intensiv mit dem „Monden-Modus" der Schlesinger-Skalen beschäftigt hatten. Mag das nun stimmen oder nicht, deutlich ist jedenfalls, dass jede Einseitigkeit gefährlich werden kann. Ist *der Fanatismus vieler Schlesinger-Anhänger, keine andere Musik mehr als diese Skalen gelten zu lassen*, vielleicht bereits eine solche Wirkung? Wer sich mit diesen Skalen intensiv beschäftigt (was Rudolf Steiner immerhin empfiehlt), sollte zum Ausgleich *unbedingt* auch in ganz andere musikalische Welten eintauchen.

Obertonreihe und Musikentwicklung

Dadurch, dass Rudolf Steiner den aus der Gesetzmäßigkeit der Untertonreihe aufgebauten Schlesinger-Skalen eine zentrale Bedeutung zumisst, trifft er sich mit Versuchen moderner Komponisten und Musikwissenschaftler, zwar nicht die Unter-, aber immerhin die Obertonreihe als Grundprinzip der Musik überhaupt zu begreifen:

Für *Paul Hindemith* ist unsere gesamte Musik aufgebaut aus den ersten sechs Obertönen (dem „Senarius", Sechseraum), welche die Oktave, Quinte, Quarte, große und kleine Terz umschließen. Den Bereich darüber, wo die „schrägen" Obertöne beginnen, bezeichnet er als einen „heiligen Bezirk", von dem er allerdings (in völliger Verkennung der Tendenz zur Mikrotonalität) meint, dass der Mensch ihn nicht betreten darf.

Auf der Ober- und Untertonreihe aufgebaute Skalen spielen in der Musik *Béla Bartóks* eine zentrale Rolle. Bartók ist allerdings gerade deswegen, weil er mit dem Phänomen der Ober- und Untertonreihe ganz aus der Praxis, aus dem musikalischen Empfinden heraus umgeht, der wirklichen Bedeutung dieses Phänomens viel näher gekommen als alle Theoretiker. Als Volksmusikforscher ist er überzeugt, dass, wenn erst genügend Material vorliegt, die Musik aller Völker und Zeiten auf einige wenige „Grundfor-

meln“ zurückzuführen sein wird. Dass diese Grundformeln gerade mit der aus der Obertonreihe gebildeten Bartók-Skala zu tun haben, konnte wiederum *Heiner Ruland* aufzeigen (s. nächstes Kapitel).

Arnold Schönberg bezieht eine im Grunde ähnliche Position wie Hindemith. Für ihn geht es im Laufe der Musikgeschichte in der Obertonreihe immer höher hinauf. Im unteren Teil der Obertonreihe beginnt nach ihm die musikalische Entwicklung der Menschheit. Er sieht mit Recht eine frühere Musik bis ins Mittelalter hinein aufgebaut auf der Gesetzmäßigkeit der Quinte, im späten Mittelalter auf der Quarte, in der Neuzeit auf der großen und kleinen Terz, dann sieht er in den zunehmenden Dissonanzen eine Häufung der großen Sekunden und endlich in der Atonalität eine Gesetzmäßigkeit der kleinen Sekunden. Für die Zukunft prophezeit er eine Vierteltonmusik, lehnt aber die bereits existierende Vierteltonmusik etwa eines Alois Haba als verfrüht ab. „*Mehr als eine Frage des Materials ist es eine Frage des Geistes, und der Geist muss dazu bereit sein!*“ (War denn aber der Geist Alois Habas oder Kathleen Schlesingers etwa *nicht* bereit dazu?!)

Noch ein wenig anders fasst der anthroposophische Musikwissenschaftler *Hermann Pfrogner* die musikalische Entwicklung aus den Gesetzmäßigkeiten der Obertonreihe heraus. Ihm sind die *Primzahlen* (2, 3, 5, 7, 11, 13, ...) innerhalb der Obertonreihe die markanten Fixpunkte der fortschreitenden Entwicklung. Auch für Pfrogner ist die Quinte (Primzahlen 2:3) der Anfang alles musikalischen Seins, aus welcher sich eine ganze musikalische Welt aufbaut. Dann wird diese Quintenwelt von der Welt der nächsten Primzahl (5), also der Terzenwelt (4:5 und 5:6) durchdrungen und wir befinden uns mitten in der neuzeitlichen abendländischen Musik. Eine wiederum neue Welt sieht er aus der Primzahl 7 (also der Naturseptime 4:7) in Zukunft sich mit der Quinten- und Terzenwelt durchdringen und erwartet somit durchaus eine Erweiterung des Tonsystems in Richtung „Mikrotonalität“. Im Endeffekt ergibt sich ein ganz ähnliches Bild wie bei Schönberg, etwas anders hergeleitet, außerdem ist er *nicht* der Meinung, es sei für die Mikrotonalität noch zu früh.

Auf all diesen Ansätzen baut *Heiner Ruland* – eine Generation später als Pfrogner – auf und führt sie, nur in ganz anderer Richtung, wesentlich weiter. Sein Versuch, der vor allem ein völlig überraschendes Licht auf die Musik der Gegenwart wirft, wird Gegenstand der nächsten beiden Kapitel sein. Irgend eine zentrale Rolle scheint die Ober- und Untertonreihe im Grundaufbau der Musik ja zu spielen. Nur ist dies keine Frage der Ideologie und des Postulats, sondern sollte vielleicht rein von den Phänomenen abgelesen werden – und die schöpferische musikalische Arbeit *befruchten*, nicht ihr Fesseln anlegen. Gerade die Befruchtung der abendländischen durch die außereuropäische Musik, ein zentrales Moment der Neuen Musik einschließlich des Jazz und Rock, wird durch Rulands Forschungen in ganz frappierender Weise beleuchtet und in einen großen Zusammenhang gestellt. Sein Ausgangspunkt ist eine „Meditation“ der einzigen erhaltenen Steiner-Aussage über die Schlesinger-Skalen:

„*Nun, ich möchte dazu sagen, dass ich allerdings der Meinung sein muss aus den verschiedenen Voraussetzungen heraus, dass die Musik eine Art von Fortschritt dadurch erfahren wird, dass dasjenige eine immer größere Rolle spielen wird, was ich nennen möchte die **intensive Melodie**. Die intensive Melodie, die würde darin bestehen, dass man sich gewöhnen wird, den heute als einen Ton aufgefassten Ton zu empfinden schon wie eine Art von Melodie. Man wird sich also gewöhnen an eine **größere Komplikation der Töne**, des einen Tones.*

*Man wird dazu kommen, und wenn man dazu kommen wird, dann wird das auch in einem gewissen Sinne eine **Modifikation unserer Skala** geben, aus dem einfachen Grunde, weil die Intervalle in einer verschiedenen Weise ausgefüllt sein werden, in einer verschiebeneren Weise, als man es bisher angenommen hat. Sie werden konkreter ausgefüllt sein. Und dann wird man gerade, meine ich, auf diesem Wege wiederum einen Anschluss finden an gewisse Elemente dessen, was ich **Urmusik** nennen möchte, und von dem ich ja in den Entdeckungen der Moden der Miss Schlesinger tatsächlich sehr Wichtiges zu erkennen glaube.*

*Ich glaube allerdings, dass sich da ein Weg eröffnet, um das musikalische Empfinden überhaupt zu **bereichern** und auf gewisse Dinge zu kommen, die einfach in den ja doch mehr oder weniger, ich möchte sagen zufälligen Skalen die wir haben, (nicht enthalten sind?), die das, was dadurch in das Musikalische hineingekommen ist, überwinden werden. Also ich glaube schon, dass es eine gewisse Aussicht hat,*

wenn diese besondere Entdeckung weiter verfolgt wird und wenn man sich im musikalischen Empfinden an diese Moden gewöhnt.“

Urmusik

In der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts – einschließlich des Jazz und Rock – kommt, einerseits durch das Einschmelzen außereuropäischer Musik, andererseits auch ohne jede Anbindung, die Musik der *Atlantis* und sämtlicher „*nachatlantischer Kulturepochen*“ wieder hoch, um welche es nun gehen soll. Wie gespeichert erscheinen in der Moderne die Bewusstseinsstufen der Menschheit, wie sie Jean Gebser beschreibt: das „archaische“, „magische“, „mythische“ und „mentale“ Bewusstsein. Dieses Kapitel ist somit kein Ausweichen in die Vergangenheit, keiner der üblichen langweiligen historischen Vorspanne, bevor es dann zum Eigentlichen kommt: denn das Heraufholen und Nebeneinanderstellen der alten und uralten Bewusstseinsstufen ist bereits ein Eintauchen in Gebsters „integrales Bewusstsein“: gerade das, worauf es in der Gegenwart und Zukunft vor allem ankommt. Die Beschreibung der Musik der Atlantis und nachatlantischen Kulturepochen ist eine direkte Beschreibung der Phänomene der Moderne selbst, weil die Moderne überall auf Urphänomene zurückgeht. Wie nebenbei ergibt sich dadurch allerdings auch eine ganz neue Beleuchtung der Klassik und deren Entwicklung in die Moderne hinein (s. nächstes Kapitel).

Béla Bartók, als Volksmusikforscher nicht weniger bedeutend denn als Komponist, Bartók, dem die Volksmusik zur wichtigsten Inspirationsquelle seiner damals wahrhaft avantgardistischen Kompositionen wird, äußert einmal die Vermutung, dass „...wahrscheinlich jedwede Volksmusik, wenn erst einmal genügend Material zur Verfügung stehen wird, sich im Grunde auf einige ursprüngliche Formen, auf Urtypen, Urstilarten zurückführen lassen“ („*Béla Bartók; Werk und Weg*“ des Bartók-Forschers Bence Szabolcsi, Budapest 1972).

Heiner Ruland hat solche Urtypen herausgearbeitet, Urtypen, die sich zudem alle aus einer einzigen „Urformel“ herleiten: der berühmten „Bartók-Skala“ – Bartók weiß nicht, dass er damit den Schlüssel zu seinem Ziel bereits in Händen hält. Indem Ruland diese Urformeln entwickelt, arbeitet er außerdem in genialer Weise zum ersten Mal seit Pythagoras wieder die der Musik innewohnende *Mathematik* heraus, wendet sozusagen die Harmonik *Hans Kayzers* auf die Musik selber an. Er hat – was in gewisser Weise an die Arbeiten von *Johannes Kepler* oder eben Hans Kayser erinnert – die Lebendigkeit, das Qualitative der Mathematik aufgezeigt; Mathematik – wie die alten Griechen sagten – als „Musik der Götter“ oder „Musik als Mathematik der Götter“.

Entscheidend ist allerdings – und hier geht Ruland über Bartók weit hinaus –, dass diese Urformeln der musikalische Ausdruck aufeinanderfolgender *Bewusstseinszustände der Menschheit* darstellen; in den Worten Rudolf Steiners:

„...*Da ist noch etwas über die chinesische Tonleiter. Dasjenige, was gestern über die chinesische Tonleiter erwähnt worden ist, ist gar nicht uninteressant, wenn man es zusammenhält mit dem, was ich gerade heute besprochen habe. Ich sagte ja: dem musikalischen Tatbestand, der in der Außenwelt sich abspielt, dem entspricht etwas in der menschlichen Konstitution. Und wenn heute geschildert wird, dass der Mensch aus diesen und diesen Gliedern besteht, die in dieser und jener Weise zusammenwirken – physischer Leib, Ätherleib, Astralleib und so weiter –, so kann man in einer gewissen Weise sagen: Auch da ist nun innere Musik drin, und diese innere Musik entspricht unserem äußeren musikalischen Tatbestande. Diese Dinge ändern sich ja fortwährend mit der Menschheitsentwicklung. Und ein Chinese ist einmal ein anderer Mensch als ein Europäer. Ein Chinese trägt noch vielfach Verbindungen zwischen physischem Leib und Ätherleib, Ätherleib und Empfindungsseele, Empfindungsseele und Verstandes- oder Gemütsseele und so weiter in sich, wie sie heute schon ganz verschwunden sind beim europäischen Menschen. Diese Konstitution der chinesischen Menschen entspricht nun der chinesischen Tonleiter. Und man kann, wenn man Musikgeschichte so studiert, dass man zum Beispiel die Entwicklung des*

Tonleitersystems vernünftig sich vornimmt, und wenn man Verständnis hat für den Zusammenhang der inneren menschlichen Organisation mit dem äußeren musikalischen Tonbestande, man kann geradezu aus den Tonleitern und aus manchem anderen in dem musikalischen Tatbestande wiederum zurückblicken auf die Konstitution der betreffenden Menschengruppe...“ („Das Wesen des Musikalischen“, GA 283, S. 84).

Ruland macht darauf aufmerksam, dass die Kulturepochen der Menschheit, wie sie Rudolf Steiner darstellt, in etwa (nicht ganz!) mit den Bewusstseinsstufen zusammenfallen, die der Schweizer Kulturphilosoph *Jean Gebser* konstatiert:

- das *archaische* Bewusstsein Gebsters entspricht ungefähr der *atlantischen* und *ur-indischen* Epoche Rudolf Steiners (Paläolithikum und Mesolithikum),
- das *magische* Bewusstsein der „*ur-persischen*“ Kulturepoche (Neolithikum),
- das *mythische* Bewusstsein der „*ägyptisch/chaldäischen*“ Kulturepoche (Zeit der Hochkulturen),
- das *mentale* Bewusstsein der *griechisch/römischen* Kulturepoche (bis zum Mittelalter),
- das *rationale* Bewusstsein der *Neuzeit* und
- das *integrale* Bewusstsein Gebsters dem neuen *spirituellen* Bewusstsein Rudolf Steiners.

(Die Sache ist allerdings vielschichtig; dies ist nur *ein* Aspekt. Gebser selbst lässt z.B. sein „magisches“ Bewusstsein mit dem sog. „kreativen Urknall“ beginnen, als die Menschen erstmals steinzeitliche Kunstwerke zu produzieren begannen. Seine Bewusstseinsstufen lassen sich – was für ihre „innere Wahrheit“ spricht – in mehreren verschiedenen Ebenen an die Menschheitsentwicklung anlegen, ähnlich wie das auch mit den indischen Yugas der Fall ist, mit denen Gebsters Stufen übrigens *auch* etwas zu tun haben).

Es ist nun Rudolf Steiners Aussage, dass in der Musik der verschiedenen Menschheitsepochen – d.h. Bewusstseinsstufen – jeweils *ein* Intervall vorherrschend ist:

Rudolf Steiner: „...*In der alt-atlantischen Zeit war das ganz wesentliche musikalische Erleben das Septimenerleben. Wenn Sie in die altatlantische Zeit zurückgehen würden, so würden Sie finden, dass man dort – es schaut sehr wenig dem, was heute Musik ist, ähnlich – eigentlich alles abgestimmt hat in fortlaufenden Septimen. Man kannte noch nicht einmal Quinten. Und das Septimenerlebnis bestand eigentlich darin, dass man sich in diesem ganz auf dem Septimenerleben, durch die Oktaven hindurch auf dem Septimenerlebnis aufgebautem Musik-Erleben immer vollständig entrückt fühlte. Der Mensch fühlte sich in diesem Septimenerleben aus seiner Erdengebundenheit heraus. Er fühlte sich sofort in einer anderen Welt. Und der Mensch der damaligen Zeit hätte ebensogut sagen können: Ich erlebe Musik –, wie er hätte sagen können: Ich fühle mich in der geistigen Welt. – Das war das präponderierende Septimenerlebnis. Das setzte sich sogar noch in die nachatlantische Zeit herein fort und spielte eine große Rolle, bis es anfang, unsympathisch empfunden zu werden.*

*In demselben Maße, in dem der Mensch in seinen physischen Leib hereinrücken wollte, von seinem physischen Leibe Besitz ergreifen wollte, fing das Septimenerleben an, schmerzhaft empfunden zu werden, leise schmerzhaft empfunden zu werden. Und der Mensch fing an, das größere Wohlgefallen an dem Quinten-erlebnis zu bekommen, so dass eigentlich eine Skala, nach unserer Folge aufgebaut, dazumal gewesen wäre, durch lange Zeiten hindurch, in der nachatlantischen Zeit: **d, e, g, a, h**, und wiederum **d, e**. Kein **f** und kein **c**. Also die **f**-Empfindung und die **c**-Empfindung müssen wir uns fortdenken, wenn wir in die ersten nachatlantischen Zeiten gehen. Dagegen wurden durch die verschiedenen Oktaven hindurch die Quinten erlebt. Die Quinten fingen also an, im Laufe der Zeiten die angenehme, die wohlgefällige musikalische Empfindung zu werden. Aber alles Musikalische, das mit Ausschluss der Terz und mit Ausschluss dessen, was wir heute **c** nennen, arbeitet, alles solche musikalische Erleben war mit einem Grad von **Entrücktheit** durchdrungen. Es war durchaus etwas, das verursachte, dass man das Musikalische wie ein Hineinversetztsein in ein anderes Element empfand. Man fühlte sich noch immer als aus sich herausgehoben in der Quintenmusik, als aus sich herausgehoben fühlte man sich.*

Und der Übergang zum **Terzenerlebnis**, das eigentlich zu verfolgen ist bis in den 4. nachatlantischen Zeitraum hinein – da ist das Terzenerleben noch nicht vollständig da, es sind eigentlich **Quintenerlebnisse** da; die Chinesen haben es heute noch, das Quintenerleben – dieser Übergang zum Terzenerlebnis bedeutet zu gleicher Zeit dieses, dass der Mensch Musik mit seiner eigenen physischen Organisation in Verbindung fühlt, dass er sozusagen zuerst dadurch, dass er Terzen erleben kann, sich als irdischer Mensch als Musiker fühlt. Vorher, bei dem Quintenerleben, hat er gesagt: Der Engel in mir fängt an, Musiker zu werden. Die Muse spricht in mir. – „Ich singe“, war nicht der richtige Ausdruck. „Ich singe“, dieses zu sagen, dazu ist erst eine Möglichkeit da, wenn das Terzenerlebnis eintritt. Da kann man anfangen, sich selber als den Singenden zu fühlen. Denn das Terzenerlebnis verinnerlicht das ganze musikalische Empfinden. Daher gab es auch in der Quintenzeit durchaus keine Möglichkeit, das Musikalische zu kolorieren nach dem Anteil des Subjektiven. Der Anteil des Subjektiven war, bevor das Terzenerleben herankam, eigentlich immer der, dass das Subjektive sich entrückt fühlte, in die Objektivität hinein sich versetzt fühlte. Erst beim Terzenerlebnis kam es so, dass das Subjektive sich in sich selber ruhen fühlte und der Mensch anfing, seine eigene Schicksalsermpfindung, die Schicksalsermpfindung des gewöhnlichen Lebens mit dem Musikalischen zu verbinden. Daher beginnt dasjenige einen Sinn zu haben, was in der Quintenzeit überhaupt noch keinen Sinn hatte. **Ein Dur und moll hat in der Quintenzeit überhaupt noch keinen Sinn...**“ („Das Wesen des Musikalischen“, GA 283, S. 123ff)

„...Ich habe Ihnen gestern gesagt, die Septime ist das eigentliche Intervall der Atlantier gewesen, die hatten überhaupt nur Septimenintervalle, nur hatten sie nicht dasselbe Gefühl wie wir heute, sondern wenn sie überhaupt Musiker wurden, dann waren sie ganz außer sich selber, dann waren sie in der großen umfassenden Geistigkeit der Welt und darinnen in einer absoluten Bewegung. Sie wurden bewegt. Noch in dem Quintenerlebnis war die Bewegung da. **Die Sexte steht wiederum dazwischen drinnen.** Und daraus können wir ersehen: Diese drei Stufen, Septime, Sexte, Quinte, die erlebt der Mensch in der Entrückung, **mit der Quart tritt er in sich herein**, mit der Terz ist er in sich darinnen. Die Oktave wird er erst in der Zukunft in ihrer vollen musikalischen Bedeutung erleben. An dem **herzhaften Erleben der Sekund** ist der Mensch heute noch nicht angelangt. Das sind Dinge, die in der Zukunft liegen. Bei einer noch stärkeren Verinnerlichung des Menschen wird der Mensch die Sekund empfinden und überhaupt **zuletzt den einzelnen Ton...**“ (ebenda, S. 143)

Werden in der ersten Passage zunächst nur die „grogen“ Stufen charakterisiert: Septime, Quinte und Terz, so erklingen in der 2. Passage plötzlich die Zwischenstufen: Sexte, Quarte, Sekunde ... und Einzelton.

„...Aber Sie sehen, wie die Dinge fortgehen: von der Septime zur Quinte, von der Quinte zur Terz, von der Terz zur Prim herunter, bis zum einzelnen Ton, **und dann weiter fort...**“ (ebenda, S. 163) – was immer das „und dann weiter fort“ auch bedeuten mag.

Es kommt hier auf das „atlantische Bewusstsein“ an, egal ob es einen Ort Atlantis und eine Sintflut äußerlich gab oder nicht. Wichtig ist nur, dass die atlantische Zeit nach Rudolf Steiner mit dem *Ab-schmelzen der Eiszeit-Gletscher* endet.

Rudolf Steiners Aussage, dass in der Musik der verschiedenen Menschheitsepochen jeweils ein Intervall vorherrschend ist, dass sich dem Menschen im Laufe seiner Entwicklung die Erlebnisfähigkeit für immer kleinere Intervalle erschließt, ist absolut einmalig, so sehr sie auch auf den ersten Blick an Arnold Schönbergs Theorie der Entwicklung der Musik aus der Obertonreihe heraus erinnert. (Nur andeuten möchte ich, dass mit dieser „absteigenden Entwicklung“ der Intervalle unterschwellig auch eine „aufsteigende“ verbunden ist. Die Septimenzeit ist gleichzeitig auch eine Sekundenzeit, die Sexten auch eine Terzenzeit, die Quintenzeit auch eine Quartenzeit usw. Insbesondere wird dies für die Gegenwart interessant, wo man parallel zur- Sekunden- eine Septimenmusik, parallel zur Einzelton- eine Okta- venmusik konstatieren kann. Ich komme noch darauf zurück.)

Anthroposophische Musiker haben diesen Gedanken Steiners aufgegriffen und weiterzuführen gesucht. So hat bereits *Hans Erhard Lauer* in seinem Buch „Die Entwicklung der Musik im Wandel der

Tonsysteme“ (Basel 1976) angenommen, dass sich zwischen die von Rudolf Steiner beschriebenen Septimen-, Quinten-, Terzen- und Einzeltonzeiten noch übergangsweise eine Sexten-, eine Quarten- und eine Sekundenzeit schieben; dieser Gedanke ist bereits in den obigen Zitaten Rudolf Steiners angedeutet. Lauer bringt diese Intervallepochen mit den Kulturepochen wie folgt zusammen:

- „atlantische“ Zeit: Septimenzeit.
- „urindische“ Kulturepoche: immer noch Septimenzeit,
- „urpersische“ Kulturepoche: Sextenzeit,
- ägyptische Kulturepoche: Quintenzeit,
- griechische Kulturepoche: Quartenzeit,
- Neuzeit: Terzenzeit,
- 6., russische Kulturepoche (Zukunft): Sekundenzeit,
- 7. Kulturepoche (Zukunft): Einzeltonzeit.

Das archaische Bewusstsein. Atlantis

Bei dem Versuch, sich an die Schlesinger-Skalen zu „gewöhnen“, kommt Heiner Ruland auf die Idee, deren Intervalle *einzel*n zu untersuchen. Er schlägt dazu den ungewöhnlichen Weg ein, sich die Stufen-Intervalle vom Ton 8 aus (die „grundtönigen“ Intervalle; s. voriges Kapitel) einzeln vorzunehmen.

Als erstes knüpft er sich die *Naturseptime* vor ($8 : 14 = 4 : 7$), dieses unglaublich träumerische Intervall, welches fast schon an der Grenze zur Sexte steht, und schichtet sie übereinander, baut also daraus einen „Septimenturm“ aus fortlaufenden Naturseptimen. Es ist eine Spielerei.

Nach fünf Naturseptimen kommt er dabei wieder auf einer Oktave des Ausgangstones an, analog dazu, wie ein „Quintenturm“ sich nach 12 Quinten zum Quintenzirkel schließt, d.h. auf einer Oktave des Ausgangstones ankommt. Der Naturseptimen-Zirkel schließt sich bereits nach 5 Stufen, während der Quintenzirkel sich erst nach 12 Stufen schließt.

Allerdings nicht genau, es ergibt sich eine kleine Differenz, das sog. „Pythagoreische Komma“, welches durch die gleichschwebende Temperatur ausgeglichen wird. Ebenso ergibt sich beim Septimenzirkel ein gewisses „Komma“, eine kleine Differenz. (Mathematisch können solche Zirkel oder Zyklen *nie* genau aufgehen!)

Um Rulands nächsten Schritt verständlich zu machen, sei der Vergleich zum Quintenzirkel noch etwas weiter getrieben: Baut man einen Turm von *nur fünf* Quinten auf und zieht die entstehenden Töne in den Raum einer Oktave zusammen, so ergibt sich daraus die *Quinten-Pentatonik*, s.u. Ein Quintenturm von 7 Quinten ergibt, zusammengezogen, die Töne der Dur-Tonleiter, deren Modi die sieben Kirchen-tonarten bilden. Und der vollständige 12-teilige Quintenzirkel zieht sich zusammen in die chromatischen zwölf Halbtöne innerhalb der Oktave (s.u. im Abschnitt „Ägypten/Babylonien; das mythische Bewusstsein“).

Heiner Ruland zieht nun spielerisch auch die Töne des Naturseptimen-Turmes, d.h. den fünfstufigen Naturseptimen-Zirkel, in den Raum einer Oktave zusammen. Heraus kommt dabei eine „*Naturseptimen-Pentatonik*“, eine fast genaue 5-Teilung der Oktave in lauter zu große Ganztöne („Suprasekunden“). Ein Schritt ist dabei allerdings eine Idee größer als alle anderen, größer um das „Naturseptimen-Komma“, das übrigbleibt.

Was macht man mit solch einem Gebilde? Ruland temperiert „spaßeshalber“ das Komma weg und erhält eine gleichabständige, d.h. „gleichschwebende“ pentatonische Leiter. Diese Naturseptimen-Pentatonik wechselt also nicht wie die Quintenpentatonik zwischen Ganztönen und kleinen Terzen ab, sondern besteht nur aus zu großen, „schrägen“ Ganztönen, sog. *Suprasekunden*, dem (allerdings temperierten) Restintervall der Naturseptime zur Oktave.

Spannend wird die Sache, als Ruland merkt, dass er dieses Gebilde irgendwie kennt. Auf der Suche nach den Schlesingerskalen in der Musik anderer Völker hatte er – ohne diese hier finden zu können! – das Buch „Vergleichende Musikwissenschaft – Musik der Fremdkulturen“ (Heidelberg 1959) des Musikwissenschaftlers *Curt Sachs* durchgearbeitet. Dort fand er unter anderem diese temperierte gleichabstän-

dige Pentatonik in der indonesischen Gamelan-Musik als sog. „*Slendro*“-Skala, ebenso fand er sie bei bestimmten Stämmen in Afrika, bei den Lappen sowie bei nordamerikanischen Indianern. In Indien scheint es sie in früheren Zeiten einmal gegeben zu haben (s.u.). Es ist die älteste Skala der Erde, überall in sog. „kulturellen Rückzugsgebieten“ zu finden.

Ruland ahnt, dass er in dieser auf der Natureptime aufgebauten weltweit verbreiteten Slendro-Skala eventuell eine Spur der atlantischen Musik gefunden hat. Indianer, Afrikaner und Asiaten, bei denen sich das Slendro findet, bewahren nach Rudolf Steiner alle in verschiedener Form Reste eines alten *atlantischen* Bewusstseins. – Ich habe es noch erlebt, wie verschiedene anthroposophische Musiker, welche die Musik-Entwicklung anhand von Steiners oben ausschnittsweise zitierten Intervall-Epochen darstellen wollten, die atlantische Septimen-Stufe dergestalt demonstrierten, dass sie auf dem Klavier *große Septimen* übereinander türmten. Ein durchaus faszinierendes Erlebnis; es erinnerte mich allerdings nicht gerade an die alte Atlantis. Immerhin betont Rudolf Steiner: „*Die Quinte war etwas, was Ein- und Ausatmen begriff, die Septime begriff überhaupt nur das Ausatmen.*“ („Das Wesen des Musikalischen, S. 129) Bei übereinandergetürmten großen Septimen wird man aber sofort an Arnold Schönberg und vor allem *Anton Webern* erinnert; von Letzterem ist bekannt, dass er beim Dirigieren Bewegungen machte, die ständig nur „einatmeten“ – so ist auch seine ungeheuer konzentrierte Musik: *alles nur Einatmung*. Dass die große Septime die von Rudolf Steiner gemeinte träumerisch-entrückte atlantische Musik gewesen sein soll, erscheint absurd. Der Unterschied von der atonalen zur atlantischen Septime – hier äußerste Spannung, Konzentration, reines Einatmen, dort vollständiges Loslassen, Sich-Verströmen, reines Ausatmen – kann wohl kaum anschaulicher zur Geltung kommen.

Interessant ist, dass es neben den zur Slendro-Skala zusammengezogenen Tönen des Septimen-Turmes auch (fast) bis heute noch eine Musik aus tatsächlich *fortlaufenden Natureptimen* gibt. Bei den Pygmäen gibt es Gesänge, die immerhin aus einer einzigen, ständig wiederholten (ungefähren) Natureptime bestehen. Bei Curt Sachs fand Ruland die Schilderung *weitgespannter Sturzmelodien* bei gewissen afrikanischen Völkern über 4 Oktaven – dies ist der alte menschliche Stimmumfang, der sich nicht nur in Afrika, sondern z.B. auch heute noch in Tibet und der Mongolei erhalten hat.

Ob diese Sturzmelodien aus exakten Natureptimen bestanden, ist heute nicht mehr auszumachen. Aber 4 Oktaven (plus eine Suprasekunde) ergeben gerade 5 Natureptimen übereinander! So ist also der Raum des alten Stimmumfangs identisch mit dem Raum aus vier fortlaufenden Natureptimen (= fünf Tönen) – bei der sechsten Septime wäre die 5. Oktave erreicht. Es ist aber das Merkwürdige bei allen Formen der Slendro-Skala, z.B. in der Gamelan-Musik, dass das Sich-Wiederfinden in der Oktave als „unnötig“ empfunden wird. (Dieses „Verlieren der Oktave“ erinnert an eine ganz andere Erscheinung: die moderne Atonalität. Bereits bei einer chromatischen Tonleiter findet ein nicht mit dem absoluten Gehör begabter Musiker die Oktave nur durch den Kopf, nicht durchs Erleben!)

Hört man sich improvisierend in den Natureptimen-Turm ein, dann entfaltet sich (sofern man sich von den Hörgewohnheiten abendländischer Musik freimachen kann) eine Musik von unendlicher Ruhe und Erhabenheit – sowie Entrücktheit; man ist nach einiger Zeit „völlig weg“.

Ein weiterer Schritt: Halbiert man die Natureptime, so entsteht eine etwas zu kleine Quarte. Musik aus einem „Quartenturm“ zu kleineren Quartetten findet sich auch heute noch bei Indianer-, Melanesier-, Buschmann- und Lappengesängen. Nicht überall hat sich allerdings die Quarte in ihrer um einen Zehntel-Ton zu kleinen (Slendro-)Form erhalten, manchmal haben sich demgegenüber mittlerweile *heutige* Quartetten durchgesetzt. Dennoch weist die übereinandergeschichtete Quartettenstruktur dieser Musik auf ihre Herkunft aus der Natureptimen-Stimmung; es ist eine *erste Zusammenziehung* des Septimenturmes.

Gegenüber der Erhabenheit des Septimenturms kommt durch die Quartetten eine seltsame Unruhe, ein „willenshaftes Stoßen“ in die Musik, ohne dass allerdings schon etwas Vorwärtstreibendes, also ein „drive“ entsteht. Ruland charakterisiert es sehr treffend, indem er es vergleicht mit den Bewegungen des Embryos im Mutterleib. Die Stöße sind seltsam schwebend und ergreifen noch nicht – wie bei unserer heutigen Quarte – die Erde.

Halbiert man wiederum die zu kleine Quarte, entsteht eben die „Suprasekunde“, aus der sich das Slendro aufbaut. Nach der Quartan-Struktur ist das (supra-)sekundenmäßige Slendro eine zweite Stufe der Zusammenziehung. So verschiedenartig sich aber das sekundenmäßige Slendro bei den verschiedenen Völkern über die Erde hin auch darlebt – z.B. in der Gamelan-Musik und bei Indianergesängen –, gemeinsam ist doch in allen Fällen ein unendliches Fließen, das weder Anfang noch Ende kennt, immer schon dagewesen ist und immer sein wird, auch wenn es gerade einmal äußerlich nicht erklingt.

Auch indische Ragas, die manchmal bis zu 4, ja 6 Stunden dauern können, erscheinen ja für uns Europäer schier unendlich. Hält man aber Slendro-Musik dagegen, so erscheint in indischer Musik trotz allem ein Aufbau, eine wenn auch sehr langsame Entwicklung, eine Einleitung, ein Mittelteil und ein Schluss. Beim Slendro (auch beim Septimen- und Quartan-Turm) herrscht jedoch nur die „reine Ewigkeit“. Lässt man sich ganz darauf ein, ist man nach einiger Zeit in *Trance*, herausgehoben aus der irdischen Welt. Ein vollkommenes Loslassen. „*Die Septime begriff überhaupt nur das Ausatmen*“.

Urindien

Wenn Rudolf Steiner betont, das Septimenerleben ziehe sich noch weit in die nachatlantische Zeit hinein: „*Das war das präponderierende Septimenerlebnis. Das **setzte sich sogar noch in die nachatlantische Zeit herein fort und spielte eine große Rolle, bis es anfing, unsympathisch empfunden zu werden.***“ (s.o.), so sollte wohl zumindest die erste nachatlantische Kulturepoche – „Ur-Indien“ (das ist die Zeit der sog. Mittelsteinzeit, des Mesolithikums) – davon betroffen sein.

Innerhalb der Naturseptimen-Musik der Erde finden sich heute noch die drei Stufen der Zusammenziehung: der Septimenturm, der Quartenturm und die fließenden Slendro-Sekunden. Anzunehmen ist, dass das sekundmäßige Slendro, die zweite Zusammenziehung, wahrscheinlich überall in der Welt erst ein *nachatlantisches* Phänomen ist. Im heutigen Indien ist die aus dem Naturseptimen-Zirkel geborene Slendro-Skala nicht mehr zu finden. Aber der Musikwissenschaftler *Heinrich Husmann* kommt, ohne die Rulandschen Überlegungen zu kennen, aus ganz anderen Zusammenhängen heraus zu der Annahme: „*die vor-arische, in Südindien in großen Teilen bis heute erhalten gebliebene Kultur hätte in Slendro musiziert.*“ (zitiert nach Ruland: „Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens“) Da aber auch Hinterindien durch lange Zeiten hindurch unter indischem Einfluss steht, mögen hier atlantische und urindische Einflüsse gemeinsam zur heutigen Gamelan-Musik geführt haben.

Für das Ende der atlantischen Zeit beschreibt Rudolf Steiner zwei Wanderbewegungen, die hier besonders wegen der sich bis in die heutige Zeit hineinziehenden polaren Bewusstseinsverfassungen wichtig erscheinen:

„*Da haben wir einen Strom der Menschheitsentwicklung, der dadurch zustande kommt, dass sich gewisse Völker herüberschieben von dem alten atlantischen Lande mehr in einem nördlichen Gebiete, so dass sie die Gegenden berühren, die heute England, Nordfrankreich umfassen, dann nach dem heutigen Skandinavien, Russland bis nach Asien hinein, bis nach Indien herunterziehen. Da bewegt sich ein Strom von Völkern der verschiedensten Art, der ein bestimmtes geistiges Leben trägt.*

„*Ein anderer Strom der Menschheitsentwicklung geht einen anderen Weg; er geht mehr südlich, geht so, dass wir heute seinen Weg etwa suchen müssten herein vom Atlantischen Ozean durch Südspanien, durch Afrika bis hinüber nach Ägypten, dann nach Arabien. Zwei Ströme, große Völkerwanderungen gleichsam ergießen sich aus der alten Atlantis nach Osten hinüber. Jeder dieser Kulturströme macht zunächst seinen eigenen Weg durch, bis sie sich gegenseitig befruchten in einem späteren Zeitpunkt.*“ (Rudolf Steiner: „Der Orient im Lichte des Okzidents“ GA 113, S. 96)

„*Worin nun besteht der Unterschied dieser beiden Kulturströmungen? Darinnen, dass der Strom, der sich mehr im Norden bewegte, solche Menschen in sich schloss, welche mehr geeignet waren, ihre **äußeren Sinne** und die äußere Anschauung zu gebrauchen, welche mehr geeignet waren, den Blick auf den Teppich oder Schleier der Umwelt zu richten.*

*Es hatten diese Menschen, die da mehr im Norden zogen, solche Eingeweihte, die ihnen den Weg zeigten zu jenen geistigen Welten, die man nannte die **oberen Götter**, jene Götter, welche man findet, wenn man den Schleier der äußeren Sinneswelt durchdringt. Solcher Art sind diejenigen Wesenheiten, welche als germanisch-nordische Götter verehrt werden. **Odin, Thor** usw. sind Namen für solche göttlich-geistige Wesenheiten, die man findet, wenn man den äußeren Schleier der Sinneswelt durchdringt.*

Eine andere Organisation hatten die Menschen des anderen Völkerstromes.

*Diese Menschen, die in einem südlichen Gebiete herüberzogen von der alten Atlantis nach Asien hinein, die hatten mehr die Anlage, einzutauchen in ihr **Seelenleben**, in ihr Inneres. Man möchte sagen – nehmen Sie das Wort nicht mit abfälligem Beigeschmack – die nordischen Völker hatten mehr das Talent, hinauszuschauen in die Welt, die südlichen Völker aber hatten mehr das Talent, hineinzubrüten in ihr eigenes Seelenleben und durch den Schleier ihres eigenen Seelenlebens die geistige Welt zu suchen. Daher wird es Sie nicht verwundern, dass die Nachkömmlinge der südlichen Völker Götter hatten, die sozusagen zu den unterirdischen gehörten, die mehr das Seelenleben beherrschen.*

*Sie brauchen sich nur das Beispiel des ägyptischen **Osiris** vor Augen zu stellen. Osiris ist jene Gottheit, welche der Mensch findet, wenn er durch die Pforte des Todes durchgegangen ist. Er ist der Gott, der in der äußeren Sinneswelt nicht leben kann. In alten Zeiten nur hat er da gelebt, und als die neuen Zeiten heranrückten, da wurde er gleich überwunden von den Mächten der Sinneswelt, von dem bösen Seth; und seither lebt er in derjenigen Welt, die der Mensch betritt nach dem Tode; also in einer Welt, die man nur finden kann, wenn man sich versenkt in dasjenige, was am Menschen das Unsterbliche, das Dauernde ist, das von Inkarnation zu Inkarnation geht; in das, was menschliches Innenleben ist. Daher fühlten die Menschen auch vorzugsweise dieses Innenleben mit Osiris verbunden. Das war der Unterschied in den Charakteranlagen der nördlichen und der südlichen Völker.“ (ebenda, S. 97/98)*

Diese beiden Ströme, die sich nach Steiner in Indien treffen, bilden den Untergrund für das, was er die „nachatlantischen Kulturepochen“ nennt; zum „anthroposophischen Verständnis der Geschichte“ einschließlich der Musikgeschichte sind sie unerlässlich.

Nach dem Ende der Atlantis bzw. der Eiszeit bzw. der Altsteinzeit (Paläolithikum) macht die Menschheit eine erste Verdunklung ihrer spirituellen Fähigkeiten durch, welche aber gleichzeitig ein stufenweises *Ergreifen der Erde* mit sich bringt. Dies wird von Steiner als erste nachatlantische Kulturepoche bezeichnet, welche im damaligen Indien ihr Zentrum und ihren kulturellen Höhepunkt hat (ur-indische Kulturepoche, ca. 7500 – 5000 v. Chr., lange vor der Indus-Kultur von Mohenjo-Daro) und immer noch keinerlei äußere Spuren hinterlässt.

In diesem uralten Indien begegnen sich der nördliche (proto-indoeuropäische) und der südliche (mediterrane) Strom, beide treffen hier aber auf eine schwarze Vor-Bevölkerung (Negritos). Gegenüber der atlantischen Zeit ist bereits viel von der alten Hellsichtigkeit verlorengegangen. Dennoch ist nach Steiner die urindische Epoche, die Mittelsteinzeit (Mesolithikum), noch ganz an atlantische Erinnerungen hingegeben. Noch ist die äußere Welt Maya, bereits verlorengegangene übersinnliche Fähigkeiten können leicht durch Schulung wiedererlangt werden.

Die heutige hinduistische Religion (insbesondere die Veden) und Kultur ist nach Steiners Angaben ein schwacher Abglanz dieser mesolithischen urindischen Epoche. Das „goldene Zeitalter“ wird diese Epoche von den Griechen genannt, und Gold ist merkwürdigerweise das erste Metall, welches die Menschen bereits im Mesolithikum bearbeiten.

In diesem Alten Indien nun treffen nordische Völker mit ihrer Begabung, nach außen in die Sinneswelt und in den Kosmos zu schauen, mit den ganz nach innen gerichteten südatlantischen Seefahrern zusammen – deren Eigenart in der viel späteren, ganz auf das Nachtodliche gerichteten ägyptischen Kultur am prägnantesten zum Ausdruck kommt. Die Folge ist nach Rudolf Steiner, dass die ur-indischen Eingeweihten beide spirituellen Wege: den in die äußere Welt und den in die eigene Seele, gehen können – und sie erleben noch diese beiden geistigen Welten, auf die sie da treffen, als *Einheit*:

„Das war der Unterschied in den Charakteranlagen der nördlichen und der südlichen Völker. Nur EINE Volksgemeinschaft gab es, die in einer gewissen Weise in der ersten Epoche der nachatlantischen

Zeit nach der großen atlantischen Katastrophe beide Anlagen in sich vereinigte. Dieses Volk war besonders dazu ausersehen, beide Wege, die in die geistige Welt hineinführen, zu gehen und auf beiden Wegen ein Fruchtbares, ein Richtiges für die damalige Zeit zu finden. Während die nordischen Völker nämlich in die Welt des äußeren Sinnesteppichs blickten und die südlichen „hineinbrüteten“ in das eigene Innere ihres Seelenlebens, war eine Volksgemeinschaft da, die sowohl die Fähigkeit hatte, durchzudringen durch die äußere Sinneswelt und hinaufzusteigen in die geistigen Welten dahinter, wie auch hinein sich zu leben in das eigene Innere, in die tiefsten Untergründe der mystischen Versenkung, und durch den Schleier des eigenen Seelenlebens die geistigen Welten zu finden. Das war allerdings eine Fähigkeit, die allerdings in der alten atlantischen Zeit, wenigstens in deren ersten Epochen, bei allen Menschen vorhanden war.

Diese Fähigkeit aber, nach außen UND nach innen zu finden, ist mit einem anderen Erlebnis verbunden, mit einem Erlebnis, das ganz eigenartig dasteht im Menschenleben. Wer nur die Fähigkeit hat, durch den äußeren Schleier der Sinneswelt zu dringen und da die geistige Welt, die oberen Götter zu finden, und dann hört, dass irgendwo anders auf der Erde es andere Gottheiten gibt, der versteht die letzteren nicht recht. Wer aber die beiden Fähigkeiten miteinander verbindet, wer durch den Schleier der äußeren Sinneswelt ebenso dringen kann wie durch den Schleier des eigenen Seelenlebens, der macht zuletzt eine eminent wichtige Entdeckung, nämlich diese, dass dasjenige, was wir finden, wenn wir durch den Schleier des Seelenlebens dringen, seinem Wesen nach dasselbe ist wie dasjenige, was wir finden, wenn wir durch den Schleier der äußeren Sinneswelt dringen. Denn es offenbart sich uns eine einheitliche Geisteswelt, das eine Mal von außen, das andere Mal von innen. (...)

*Wenn der übersinnliche Blick des **alten Inders** sich nach außen gerichtet hat, dann erblickte er da die die Welterscheinungen zusammenhaltenden und gestaltenden äußeren geistigen Wesenheiten. Wenn er sich in sein Inneres versenkte, dann fand er durch diese mystische Versenkung in sich selber sein **Brahman**; und er wusste, dass dieses, was er hinter dem Schleier des Seelenlebens fand, dasselbe ist, das mit dem großen gewaltigen Flügelschlag, der durch den Kosmos ging, auch die äußere Welt geschaffen und geordnet hat.“ (ebenda, S. 98f)*

(Allen späteren Völkern jedoch – bis auf die allerhöchsten Eingeweihten – fallen die beiden Welten durch die immer stärker werdende Abdämpfung der hell-sichtigen Fähigkeiten *auseinander*.)

Musikalischer Ausdruck dieses Einheits-Erlebens ist, dass der (fünf-stufige) Naturseptimen-Zirkel sich im Slendro noch vollständig schließt, im Gegensatz zu allen späteren Tonsystemen. Erst in der Atonalität ist wieder ein geschlossener (diesmal zwölf-stufiger) Zirkel erreicht – zwischen diesen beiden geschlossenen Tonsystemen aber stehen lauter nicht-geschlossene Siebener-Tonleitern.

Das magische Bewusstsein. Urpersien

Ist von den nachatlantischen Kulturepochen „Ur-Indien“ nach Rudolf Steiner noch durch einen Gleichgewichtszustand zwischen nördlichen und südlichen Völkern, „äußerem“ und „innerem“ Weg charakterisiert, so wird die „urpersische Kulturepoche“ *nur durch nördliche Völker gebildet, die nach außen schauen* – und erstmals *die Erde bearbeiten*. Ägypten schaut wiederum extrem nach innen, auf das Leben nach dem Tode, die kriegerischen Völker Babylons und Assyriens mit ihrer Sternenweisheit hingegen nach außen; in Griechenland halten sich mit der „apollinischen“ und der „dionysischen“ Strömung beide Wege etwa die Waage – die germanischen Völker hingegen sind wiederum ganz nach außen orientiert und begründen daher in der Neuzeit dann die Naturwissenschaften. In der Gegenwart stehen allerdings – nicht zuletzt durch die zunehmende Völkervermischung – beide Wege gleichgewichtig nebeneinander. Ausführlich sind diese Dinge nachzulesen in Rudolf Steiners Vortragszyklus „Der Orient im Lichte des Okzidents“, GA 113.

Nachdem Heiner Ruland „per Zufall“ das atlantisch-urindische Tonsystem gefunden hatte, ging er planmäßig auf die weitere Suche. Nach der Naturseptime (8:14) nahm er sich das nächstkleinere Stufenintervall der Schlesinger-Skala vor, die Natursexta (8:13). Wie vorher die Naturseptimen türmte er jetzt

die Natursexten aufeinander und kam nach 10 Stufen wieder auf einer Oktave des Ausgangstones an, und zwar mit einem verschwindend geringen Komma. Ganz ohne Komma geht es wie gesagt aus mathematischen Gründen nie.

Als er die entstehenden Töne wieder in den Raum einer Oktave legte (hinein-oktavierte), ergab sich eine Teilung der Oktave in *zehn* gleiche Teile, eine „Chromatik“ aus etwas zu großen Halbtönen, die man aber auf den ersten Höreindruck kaum von unserer heutigen Halbton-Chromatik – Teilung der Oktave in *zwölf* gleiche Teile – unterscheiden kann. Diese 10-teilige Chromatik ist bei keinem Volk der Erde zu finden.

So lag es für Ruland nahe, es einmal mit nur sieben *fortlaufenden* Natursexten zu versuchen (besser gesagt mit sechs Sexten: das ergibt sieben Töne). Und hier wurde er fündig. Sieben Natursexten-Töne, in eine Oktave zusammengezogen, ergeben eine Skala, die in frappierender Weise an die *Zigeuner-Tonleiter* – und an die Haupttonart fast sämtlicher arabischer, türkischer und persischer Völker erinnert, die es in tausend verschiedenen Intonations-Varianten gibt. Bis nach Indien ist diese Tonleiter vorgedrungen und in Europa hauptsächlich durch türkische und arabische Migranten bekannt.

Ein ungeübtes Ohr vermag die rein mathematische Leiter, die sich aus der Gesetzmäßigkeit der Natursextente ergibt, nicht von der Zigeuner-Skala oder der arabischen Leiter zu unterscheiden, zumal Letztere ohnehin in etlichen Intonationsvarianten existiert. Gemeinsam ist aber fast allen Varianten eine „neutrale Terz“ zwischen der Dur- und Mollterz, das Umkehr-Intervall der Natursextente. Die Zigeuner-Skala ist die in unser Halbtonsystem „hineingequetschte“ arabische Leiter. Was ist nun der musikalische Charakter dieser Skala?

Während das Slendro endlos, überirdisch fließt, spürt man in der Natursextente-Leiter eine starke „Astralität“, „Leidenschaftlichkeit“. Man hat unwillkürlich das Bild von einem Schlangenbeschwörer oder einem Bauchtanz vor sich, wenn man diese Skala hört, die uns durch Türken, Perser und Araber, aber auch durch Volkstänze aus dem Balkan, auch Griechenland (Spuren der Türkenherrschaft) und Israel wesentlich näher ist als das Slendro. „Unerlöst“ wirkt diese Musik: Leid, Schmerz, Gefahr und Eigenwille sind in die Musik hereingekommen – aber auch der ganze Zauber von „Tausendundeiner Nacht“. (Ruland – der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt! – hat die drei „Zauber-Zahlen“, die im Verhältnis zum Ton 8 „schräge“ Intervalle ergeben, nämlich 7, 11 und 13, miteinander multipliziert: heraus kommt 1001!)

Rudolf Steiner beschreibt die *Araber* als kulturelle Erben der alten *Perser*. Ist die Natursextente das Intervall der urpersischen Kulturepoche, die nach Steiner auf die urindische folgt, zumal das Zentrum ihres heutigen Verbreitungs-Gebietes ungefähr mit dem urpersischen Kulturraum zusammenfällt?

Stand die urindische Zeit noch unter dem Zeichen der Einheit und Geschlossenheit, so ist hingegen die „urpersische“ Zeit von Polaritäten beherrscht (Ich und Welt, Licht und Finsternis, Himmel und Erde, Ahura Mazdao und Ahriman, Ackerbau und Viehzucht usw.). Die alte Einheit ist verloren, bedrohlich steht die Welt dem Menschen gegenüber und er versucht, ihrer Herr zu werden. Nach Jean Gebser fällt der Mensch dadurch, dass die ursprüngliche Einheit des archaischen Bewusstseins verloren geht, ins „magische Bewusstsein“, in welchem er sich einer bereits feindlich gewordenen Umwelt erwehren muss, allerdings mit immer noch magischen Mitteln. Der Schamanismus auf der ganzen Welt ist ein Rest nicht nur des archaischen, sondern auch des magischen Bewusstseins; heute verkörpert er fast nur noch das Letztere; Gebser jedenfalls konnte das archaische Bewusstsein auch bei heutigen Naturvölkern nicht mehr finden.

Vom „archaischen“ zum „magischen“ Zeitalter ist es ein gewaltiger Bewusstseinsprung – im Äußeren der Übergang von der „Jäger- und Sammler“- zur Bauernkultur. Nach einigen Vorläufern besonders im vorderen Orient (gegen 10.000 v. Chr.) beginnt um ca. 5- 6000 v. Chr. an mehreren Stellen der Erde gleichzeitig (bis hin zu den Papuas in Neuguinea) die „*neolithische Revolution*“, der Beginn von Ackerbau und Viehzucht, die Sesshaftwerdung. Bezeichnenderweise geht mit dem Umgraben der Erde, dem Züchten der Pflanzen, Zähmen der Tiere auch der Anfang der *Töpferei* einher; die neolithischen Völker sind vor allem nach ihren verschiedenen Keramikstilen benannt. Es sind die ersten „künstlichen“ Ver-

richtungen des Menschen, die erste eigentliche *Arbeit*. Dies ist das „im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot verdienen“, eine wirkliche Vertreibung aus dem Paradies. Im Neolithikum (Jungsteinzeit) tritt zur Gold- die Silberbearbeitung hinzu, ein äußerer Hinweis auf das silberne Zeitalter der Griechen.

Die Abschnürung von der geistigen Welt geschieht erst ganz allmählich, auch im Neolithikum gehen die Menschen noch unmittelbar mit Göttern, Dämonen und Naturgeistern um. Die übersinnlichen Fähigkeiten der Atlantis sind zwar bereits um zwei Stufen herabgedämpft, aber lange noch nicht erloschen. Denn auch die frühe Landwirtschaft ist nicht das, was man sich banalerweise darunter vorstellt. Das Zähmen der Tiere, das Züchten der Pflanzen geschieht mit magischen Mitteln. Die Arbeit an der Erde ist heilige Handlung, Gottesdienst, wie in allen alten Urkunden beschrieben, wie auch heute noch bei Naturvölkern erlebbar, Dienst am Lichtgott Ahura Mazdao und Kampf gegen den finsternen Ahriman.

Als ein Zentrum der neolithischen Ackerbau- und Viehzucht- Kultur kristallisiert sich nach Rudolf Steiner etwa ab 5000 v. Chr. das alte Persien heraus, in welchem damals Völker des nördlichen Stromes leben (die Vorfahren der späteren Meder, Perser und Parther), die gerade deshalb die besten Voraussetzungen für die Entwicklung des Bauernwesens mitbringen, weil sie ihrer ganzen Konstitution nach auf die *Außenwelt* hin orientiert sind. Hier werden, mit magischen Mitteln, laut Steiners Aussage die meisten heutigen Haustiere, die meisten heutigen Nutzpflanzen aus Wildformen gezüchtet. Äußerlich kann man sagen, dass die Landwirtschaft zwar schon vorher beginnt, im ganzen „fruchtbaren Halbmond“, aber Persien als etwas später sich herausbildendes *Zentrum* des neolithischen Impulses ist wissenschaftlich durchaus haltbar.

Religionsstifter der urpersischen Ahura-Mazdao-Religion ist ein hoher Eingeweihter namens *Zarathustra*, nicht identisch mit dem historisch bekannten Zarathustra; dieser ist nach Steiner als Allerletzter einer langen Reihe von Eingeweihten gleichen Namens (Zarathustra ist also ein Titel, kein Eigenname) zu verstehen, die von Zeit zu Zeit die Lehre des Ur-Zarathustra erneuern. Noch in seiner historischen Form ist der Zarathustrismus eine auf den landwirtschaftlichen Dienst an der Erde hin orientierte Religion.

„Der alte Inder fühlte: „Da gehe ich hinaus, auf der anderen Seite gehe ich hinein und komme zur Einheit.“ Der Perser ging den Weg nach außen und sagte, wenn er sich an die Lehre des Zarathustra hielt: „Ich komme zu Ormuzd!“ und wenn er den Weg nach innen ging: „Ich komme zu der Wesenheit des Mithras!“ Aber es schlossen sich ihm diese zwei Wege nicht mehr zusammen. Er ahnte nur noch, dass sie sich zusammenfinden müssen irgendwo. Daher sprach er von dem Wesen als dem Unbekannten im Dunkel, das man nur ahnen kann, dem unbekanntem Urgotte. Das war nur noch ein urgeistiges Wesen, von dem man wusste, dass es da sein muss, das man aber nicht mehr finden konnte. **Zaruana akarana** („die ungeborene Zeit“), das war der Name für diesen im Dunkel wesenden, aber nicht mehr auf den beiden Wegen erreichbaren persischen Gott. Was man erreichen konnte, war das, was hinter dem Teppich der äußeren Sinneswelt lag.“ (Steiner: „Der Orient im Lichte des Okzidents“, S. 163)

Zwischen dem Fünferzirkel des Slendro und dem Zehnerzirkel der Natursexten-Skala (d. h. zwischen „Urindien“ und „Urpersien“) fand Ruland nun diverse musikalische Zwischenstufen, alle als „Halbton-Pentatoniken“ bekannt (verschiedene pentatonische Skalen mit entweder einem oder zwei Halbtönen; Halbtöne kommen weder im Slendro noch in der späteren Quintenpentatonik vor). Da ist einmal die sog. „Azande-Leiter“ aus Afrika, fast noch Slendro, nur dass eine einzige Naturseptime durch eine Natursexta ersetzt ist, wodurch an Stelle von zwei Suprasekunden ein (zu großer) „Halbton“ und eine „neutrale Terz“ (s.o.) entsteht. Zwei Spielarten der Azande-Leiter gibt es, einmal wird die Natursexta in die Slendro-Pentatonik „von oben“, einmal „von unten“ hereingelegt, einmal ist der (zu große) „Halbton“ über der neutralen Terz, einmal unter ihr. In verschiedenen Intonationsvarianten kommen die „Azande-Leitern“ in quasi ganz Schwarzafrika vor (neben dem Slendro und anderen, meist Mischskalen).

Als nächstes legte Ruland nicht nur eine, sondern gleich zwei Natursexten ins Slendro hinein und bekam so zwei indonesische Leitern: „Madenda“ und „Degung“, ebenfalls (neben dem Slendro) in der Gamelan-Musik zu finden. Madenda und Degung gibt es in Indonesien mit reinem Quart-Rahmen (die

Quarten in der Mitte, welche das Quint-Quart-Gerüst d, g, a, d, bilden, sind nicht slendromäßig, sondern in reinen Quartan intoniert) als „*Nyorog*“ und „*Melog*“ in der sog. „Renteng“-Stimmung. Weiter Madenda mit reinen Quartan als typisch *japanische Pentatonik* mit zu großen Halbtönen, Degung in dieser Form sogar in Europa, in der ungarischen Volksmusik von Transdanubien. Vor allem aber ist der ganze südostasiatische Raum bis hoch nach Japan, also das ganze Siedlungsgebiet malaiischer Völker (zu denen auch die Südjananer gehören), voll von Spielarten der Madenda/Degung-Halbtanpentatonik, darüber hinaus findet man sie neben vielen anderen Skalen in der heutigen *indischen* Musik.

Addiert ergeben die Töne von Madenda und Degung wiederum die siebentönige urpersische Leiter. Man muss wohl Madenda/Degung nicht nur als Übergang von Urindien zu Urpersien, sondern auch als pentatonische Früh-Formen der urpersischen Leiter überhaupt ansehen. In der folgenden Darstellung sind die kleinen Abweichungen von unserem Halbtan-System mit + und - angegeben. Alle Skalen sind von oben nach unten dargestellt, wie sie von allen alten Völkern empfunden wurden:

Slendro: a, g-, e+, d-, h+, a

Azande I: a, f+, e+, d-, h+, a

Azande II: a, g-, e+, d-, cis-, a

Madenda: a, f+, e+, d-, b+, a

Degung: a, gis-, e+, d-, cis-, a

Persische Skala: a, gis-, f+, e+, d-, cis-, b+, a

Zigeunerskala: a, gis, f, e, d, cis, b, a

In dieser „Natursexten-Musik“ kristallisiert sich tatsächlich eine erste Polarität heraus: etwas deutlich hörbar Dur-Artiges (Degung) und etwas moll-Artiges (Madenda). Sogar die entsprechenden Dreiklänge kommen (in unreiner Form) in diesen Skalen bereits vor. Auch in den beiden Azande-Leitern hört man diesen Gegensatz schon heraus.

Ich darf bemerken, dass Ruland auf diese Weise „rein mathematisch“ ins Gebiet der Musik-Ethnologie vordrang und hier Fund um Fund machte, wodurch sich ihm ungeheure musikalische Welten und ganz nebenbei auch noch die Menschheitsentwicklung eröffneten. Diese bahnbrechende Leistung ist noch kaum richtig gewürdigt worden (außer vielleicht von *Jürgen Schriefer*: „Ein Hammerschlag!“ meinte er zu Rulands Buch). Es ist aber nicht nur eine musikhistorische Leistung erster Güte, sondern, wie ich zeigen möchte, ein zentraler Beitrag zur *Neuen Musik*. Aber wir sind erst am Anfang von Rulands Entdeckungsreise:

Ägypten/Babylonien. Das mythische Bewusstsein

Um ca. 3000 v. Chr. beginnt die ägyptisch/babylonische – „mythische“ – Kulturepoche (Zeitalter der Hochkulturen) und etwa gleichzeitig das *Kali Yuga*, das „finstere Zeitalter“ der indischen Mythologie (es gibt mehrere ganz verschiedene Zählungen der indischen Yugas; ich benutze hier ausschließlich die von Rudolf Steiner verwendete). Das *Kali Yuga* gehört einem ganz anderen Rhythmus an und endet nach Steiner erst im Jahre 1899 n. Chr. (nach anderen Zählungen noch lange nicht!), während die ägyptische Kulturepoche nach Steiner bereits mit der Morgenröte der griechischen Kultur aufhört, um ca. 750 v. Chr.

Das *Kali Yuga* ist die Zeit, in der die alte Hellsichtigkeit, die Verbindung zur geistigen Welt, immer mehr abglimmt und die schließlich im Materialismus des 19. Jahrhunderts kulminiert (Ab 1900 hebt ein neues „lichtes Zeitalter“ an). (Die Kulturperioden hingegen bezeichnen die Epochen, in welchem der Frühlingpunkt der Sonne jeweils ein Tierkreiszeichen durchläuft; so kann man die urindische Kulturepoche als das „Krebs“-Zeitalter, die urpersische als „Zwillings“-Zeitalter – Ausdruck davon ist der von Polaritäten geprägte Charakter dieser Zeit, s.o. –, die Epoche der Hochkulturen als „Stier“-Zeitalter – heilige Apis-Stiere in Ägypten, lebensgefährliche Stier-Kulte im alten Kreta; selbst die spanischen Stierkämpfe sind noch eine Reminiszenz daran –, die griechisch-römische Zeit als „Widder“-Zeitalter – die

Argonauten holen das goldene Widder-Vlies – und die Neuzeit als „Fische“- Zeitalter bezeichnen; in ca. 1500 Jahren beginnt dann nach Steiner das vielbeschworene „Wassermann“-Zeitalter.)

Etwa um 3000 v. Chr. hebt im alten Ägypten, Mesopotamien, ebenso in China die Quintenmusik (Quintenpentatonik) an. Diese entsteht aus den in eine Oktave zusammengezogenen Tönen eines Turmes aus 4 Quinten (= 5 Tönen).

Aus der Quinte (8:12 = 2:3), nach Naturseptime und Natursexta das drittgrößte Stufenintervall der Bartók- und Schlesinger-Skala, bildet sich über die Pentatonik und die viel später so genannten Kirchen-tonarten langsam unser heutiges Tonsystem. Damit geht die Herrschaft der Quinte weit über die „ägyptische Kulturepoche“ hinaus; exakt das ganze Kali Yuga wird von ihr beherrscht. In dieser Quintenzeit (in der Neuzeit von der Terz durchdrungen) gibt es keine Tonsysteme mit mikrotonalen Abweichungen (sieht man einmal von den „dionysischen Skalen“ und der „Enharmonik“ Griechenlands ab, die eine Sonderrolle einnehmen). Mikrotonale Tonsysteme gibt es vor und nach dem Kali Yuga, aber während desselben nur in „Nischen“.

Alle mikrotonalen Abweichungen von unserem aus der Quinte gebildeten Halbtonsystem haben *magischen* Charakter: das ist die Wirkung, die man unmittelbar erleben kann, wenn man „schräge“ Töne intensiv auf sich wirken lässt. Mikrotöne lassen nicht frei wie die aus dem Quintensystem (bzw. Quinten-Terzen-System) gebildeten Töne, sondern greifen tief in den Organismus ein. Sie können dem Menschen sowohl gefährlich als auch heilend werden, je nachdem, wie damit umgegangen wird. In der Vor-Kali-Yuga- Zeit geschah die Handhabung der Mikrotöne durch eingeweihte Priester und Schamanen. Es ist keine Willkür, wenn in vielen alten Kulturen auf dem Spielen einer „falschen“ Musik die Todesstrafe stand, konnten doch verheerende Wirkungen für Mensch und Natur davon ausgehen. Im Kali Yuga aber war, um mit Paul Hindemith zu sprechen, das Betreten dieses heiligen Raumes jenseits des „Senarius“ (der ersten sechs Obertöne) „verboten“ – man hatte allerdings auch kein Bedürfnis danach. In der Nach-Kali-Yuga- Zeit aber sind die „schrägen“ Töne jetzt den Menschen wieder „zur freien Verfügung“ übergeben, daher gibt es auch jetzt erst (wieder) Musiktherapie, an die z.B. zur Zeit der Klassik niemand auch nur im entferntesten dachte.

Die älteste Schicht magischer Tonsysteme ist das Slendro, welches auf der ganzen Erde zu finden ist, nur nicht im heutigen indoeuropäischen Kulturraum – dem Ort der nachatlantischen Entwicklung. Die zweite magische Schicht ist die Natursexten-Leiter des vorderen Orient – dem Raum des alten Persien, in ihren pentatonischen Formen allerdings ausstrahlend bis nach Afrika und Ostasien. Mit Persien enden aber (vorerst) die magischen Tonsysteme. In Europa gibt es (abgesehen von besagten Ausnahmen) keine magischen Tonleitern.

Die ägyptisch/babylonische Quintenpentatonik ist im wahrsten Sinne des Wortes wie ein Aufatmen; gegenüber der „schlangenbeschwörenden“ persischen Skala stellt sie eine richtige „Erlösung“ dar. Zwar hat sie das Magische verloren, ist auf der Erde angekommen – aber in kindlicher Reinheit. Von diesem kindlichen Charakter und der Fünftönigkeit her besteht in gewisser Weise doch noch eine Verwandtschaft zum Slendro. Und es gibt viele Völker, die das persische Stadium übersprungen oder nur kurz gestreift haben und gleich zur Quintenpentatonik übergegangen sind, z.B. südamerikanische Indianerstämme und auch die Chinesen. Die heutige weltweite Verbreitung der Quintenpentatonik geht also nicht nur auf den ägyptisch-chaldäischen Ursprung zurück, sondern verrät darüber hinaus eine ursprüngliche Ausbreitung des Slendro!

Quintenpentatonik atmet. Die atlantische Naturseptime atmet nur aus, ist ein einziges „Loslassen“, ein Sich-Verlieren in Trance. Dagegen geschieht in der Quintenpentatonik ein ständiges rhythmisches Loslassen und wieder Zu-Sich-Kommen. Die Atembögen der Pentatonik setzen sich auch in der späteren siebentönigen Quintenmusik noch fort, besonders prägnant in der stärksten Nachblüte der Quintenstimmung: der mittelalterlichen Gregorianik.

Denn aus der Pentatonik entwickelt sich allmählich, vermutlich schon gegen Ende der ägyptischen Zeit, eine Siebentönigkeit, die de facto identisch ist mit den späteren *Kirchentonarten*. Wenn man an die (von oben nach unten gedachte) Quintenkette h, e, a, d, g noch c und f unten dranhängt, so erhält man –

die Töne in den Raum einer Oktave hinein-oktaviert – die Stammtöne der Kirchentonarten.

„Und der Mensch fing an, das größere Wohlgefallen an dem Quintenerlebnis zu bekommen, so dass eigentlich eine Skala, nach unserer Folge aufgebaut, dazumal gewesen wäre, durch lange Zeiten hindurch, in der nachatlantischen Zeit: d, e, g, a, h, und wiederum d, e. Kein f und kein c. Also die f-Empfindung und die c-Empfindung müssen wir uns fortdenken, wenn wir in die ersten nachatlantischen Zeiten gehen.“ (s. o.)

So kommt es, dass die Quintenstimmung wie gesagt weit über ihre eigene Kulturepoche hinaus fortlebt. Sie überformt das griechische Quartem-Empfinden und hält über das Urchristentum Einzug ins Mittelalter. Das Urchristentum und ebenso die spätere Gregorianik knüpfen (auch musikalisch) ans Hebräische an. Und die Hebräer sind ein Volk, das immer eine Mittelstellung zwischen dem ägyptischen und mesopotamischen Kulturraum (auch zwischen der dritten und vierten Kulturepoche) eingenommen hat. Gleichzeitig hatten aber die romanischen, keltischen, germanischen und slawischen Völker nie die Quintenstimmung verlassen, nie die griechische Quartemstimmung mitgemacht. Erst gegen Ende des Mittelalters in der frühen Mehrstimmigkeit ergeben sich wieder Quartemstrukturen, wenn auch ganz anders als in Griechenland. Die quintenmäßig aufgebauten mittelalterlichen Kirchentonarten bilden weiterhin – wenngleich in der Neuzeit die Terz hinzukommt – das Grundgerüst der abendländischen Musik, in der sich der Quintenzirkel erst schließt. Somit bleibt die Quinte Herrscherin über das gesamte Kali Yuga; erst mit der musikalischen Revolution am Beginn des 20. Jahrhunderts endet ihre Zeit.

In der Waldorfpädagogik spielt das Kinder-, ja „Märchen“-Intervall der Quinte in Form der Quintenpentatonik eine zentrale Rolle für das Kindergarten-Alter und die ersten drei Schuljahre. Ungefähr so, wie das Kind voller Verehrungsbedürfnis zum Märchen-König aufschaut und sich mit dem Königssohn oder der Königstochter identifiziert, verehren in der Quintenzeit z.B. die alten Ägypter ihre eingeweihten Gottkönige.

Ein Wort noch zum Geschichtlichen der ägyptisch/babylonischen Kulturepoche, mit der die Quintenzeit beginnt:

Wenn der Umgang mit Göttern und Geistern nachlässt (noch nicht ganz zuende geht), beginnt als Drittes das von Gebser so genannte „mythische Bewusstsein“. Die weitgehend verlorengegangenen alten archaischen und magischen Zustände werden in gewaltigen mythologischen Erinnerungs-Bildern festgehalten. Diesen neuerlichen Bewusstseins-Sprung, einen spirituellen Abstieg bei gleichzeitigem noch wesentlich stärkerem äußeren Ergreifen der Erde als im Neolithikum markiert ganz deutlich der Beginn der Hochkulturen um ca. 3000 v. Chr. Plötzlich erheben sich gewaltige „Türme zu Babel“ (Pyramiden und Zikkurats) gleich künstlichen Bergen aus den Ebenen – man kann sie als Darstellungen des Weltenberges Meru ansehen, wie er in der indischen Mythologie heißt –, entfaltet sich die Kunst in nie dagewesener Blüte (aber jetzt als *Abbild*, nicht mehr als magischer *Vollzug*), entwickelt sich als deutlichstes äußeres Zeichen des mythischen Bewusstseins, das die Fülle der vorangegangenen Offenbarungen äußerlich festhalten muss, die *Schrift* (Bilderschrift und Zeichen-Schrift). In der Mythologie werden nur noch die Erinnerungen an die alten magischen und archaischen Bewusstseinszustände und Fähigkeiten gepflegt (die in vielen Völkern rings um diese Zentren durchaus noch lebendig sind).

Es ist ein Novum in der Menschheits-Geschichte, dass zum ersten Mal *die Vergangenheit betrachtet wird*, weswegen man hier auch vom Beginn des historischen Zeitalters spricht. Allerdings geschieht dies noch nicht in historischem Naturalismus, sondern in grandiosen Imaginationen; die Hellsichtigkeit ist zwar herabgedämpft, aber immer noch nicht ganz erloschen, gemessen an heutigen Zuständen ist sie tatsächlich noch gewaltig. Erstmals entstehen große *Staatsgebilde*, streng hierarchisch wie die Pyramiden aufgebaut – durchaus ein (notwendiger) spiritueller Abstieg. Die Wüste wird kunstvoll bewässert. Die gerade Linie und der rechte Winkel treten auf, Geometrie wird in die Landschaft hineingebaut (immer noch rein intuitiv, ohne „Zirkel und Lineal“). Die äußere Welt wird viel weitgehender ergriffen als bereits im magischen Bewusstsein, dessen Ausdruck „nur“ die landwirtschaftliche Revolution war.

Lange nicht nur auf die Hochkulturen beschränkt, hebt im mythischen Zeitalter der Umgang zunächst mit dem Kupfer (wie beim Gletschermann „Ötzi“), dann mit der Bronze an, es ist die Kupfer- und Bronzezeit oder das von den Griechen so bezeichnete *eherne Zeitalter*. Als Polarität innerhalb dieses Bewusstseinsprunges stehen sich Ägypten aus dem südlichen Strom (mit dem Blick nach innen, ins Nachtodliche) und Mesopotamien aus dem nördlichen Strom (mit dem Blick nach außen) gegenüber; Ausdruck davon ist nach Steiner die Sternen-Weisheit im Zweistromland. Die gleichzeitige Indus-Kultur nimmt gegenüber diesen beiden eine Sonderstellung ein, da sie auf neuer Stufe eine Fortführung und Umwandlung der viel früheren urindischen Kultur darstellt (Pyramiden werden zwar auch hier gebaut, spielen aber eine untergeordnete Rolle).

Und das mythische Bewusstsein tritt – wie vorher schon die neolithische Revolution – bereits ganz am Anfang, um ca. 3300 v. Chr., „missionarisch“ auf. In einem Siegeslauf ohnegleichen verbreiten mediterrane Schilfbootfahrer diesen neuen Bewusstseinsprung, sichtbar an Pyramiden und Zyklopen-Bauwerken, um die ganze Welt.

Griechenland / Rom / Mittelalter

Rudolf Steiner: „In der **Quart** ist es so, dass der Mensch – er bringt es sich nicht zum Bewusstsein, aber die Empfindung, die er beim Quartenerlebnis hat, beruht darauf – im Quartenerlebnis ist es so, dass der Mensch sich selber unter Göttern fühlt. Während er beim Quintenerlebnis seiner selbst zu vergessen hat, um unter Göttern zu sein, braucht er beim Quartenerlebnis nicht sich zu vergessen, um sich unter Göttern zu fühlen. Er geht gewissermaßen in der göttlichen Welt als Mensch herum beim Quartenerleben. Er steht genau an der Grenze seiner Menschlichkeit, hat sie noch, schaut sie gewissermaßen von der anderen Seite an. (...) Die Quart war noch viel später so, dass der Mensch glaubte, wenn er das Quartenerlebnis hatte, er lebe und webe in etwas Ätherischem. Er fühlte gewissermaßen, wenn ich so sagen darf, beim Quartenerleben den heiligen Wind, der ihn selbst in die physische Welt hineinversetzt hat. So fühlten vielleicht auch noch – wenigstens ist das nach ihren Äußerungen durchaus möglich – Ambrosius und Augustinus. Dann ging dieses Quartenerlebnis auch verloren...“ („Das Wesen des Musikalischen“, S. 134ff)

Dass die griechische Epoche ein Quartan-Zeitalter ist, verrät sich sofort daran, dass alle griechischen Tonarten in – eine Quarte umspannenden – *Tetrachorden* aufgebaut sind (tetra = vier; Chorda = die Saite). Es verrät sich weiter dadurch, dass alle griechische Musik – man kann das ersehen aus den wenigen erhalten gebliebenen Melodien, die in einer Art Notenschrift aufgezeichnet worden sind – in den altgriechischen Versmaßen durchrhythmisiert ist – denn die Quarte ist das rhythmisch betonte Intervall (bereits die zu kleine Slendro-Quarte hatte ein gewisses rhythmisches Element gebracht). Da in Griechenland die Musik noch einstimmig ist (mit einer Ausnahme, s.u.), als auf der Lyra unisono begleiteter (Sprech-)Gesang – auch Sprache und Musik sind noch eins in Griechenland – sind hier auch Sprachrhythmen und musikalische Rhythmen noch identisch. Riesige Epen wie die Ilias und Odyssee wurden so unisono auf der Leier begleitet! Später im Mittelalter wird die Musik wieder viel quintmäßiger, das rhythmische Element verschwindet. Die reine Quarte (3 : 4) ist die herumgedrehte Quinte (2 : 3), die Töne des Quartenzirkels sind identisch mit denen des Quintenzirkels.

Man muss annehmen, dass sich in Griechenland die ägyptische Entwicklung in kürzerer Zeit noch einmal wiederholt. Hermann Pfrogner schildert diese Entwicklung wunderbar im Griechenland-Kapitel seines Buches „Lebendige Tonwelt“. Im Gegensatz zu allen weiteren altgriechischen Skalen, die im Folgenden geschildert werden, kann man diese aus der Quarte 3 : 4 gebildeten Skalen, die auch völlig quintrein (pythagoreisch) eingestimmt werden, die „pythagoreischen“ Skalen nennen, immerhin ist es Pythagoras, der sie erforscht und entscheidend weiterentwickelt hat.

Allerdings „passt die Quarte 3 : 4 nicht in Rulands Schema immer kleiner werdender grundtöniger Stufenintervalle der Ober- und Untertonkala“. „Dran“ wäre nach diesem Schema nicht die pythagoreische Quarte 3 : 4; dies ist nicht die Quarte, die in der Schlesinger- und Bartok-Skala nach der Natursep-

time (8 : 14), der Natursexta (8 : 13) und der reinen Quinte (8 : 12) folgt. Es müsste folgen die sog. *Naturquarte* (8 : 11, auch „Naturtritonus“ genannt), genau einen Viertelton größer als die reine Quart. Ein Zyklus aus dieser Naturquarte schließt sich erst nach 24 Stufen und bildet so innerhalb einer Oktave das 24-stufige Vierteltonsystem.

Nimmt man daher aus *sieben fortlaufende Naturquarten* und schiebt sie in eine Oktave, so ergibt sich folgendes Gebilde (die Nachsilben i und ä bezeichnen ein halbes Kreuz und ein halbes b; vierteltönig aufwärts von g würde es also heißen: g, gi, gis, gisi, gisis (= a) abwärts: g, gä, ges, gesä, geses (= f). Die Skala ist hier wiederum so dargestellt, wie sie in Altgriechenland (sowie in allen vorchristlichen Kulturen) empfunden worden wäre, nämlich von oben nach unten:

Naturquarten-Skala: e, „desä“, „cä“, „hä“, „ai“ ges, f, e.

Diese Skala kommt so in Griechenland nicht vor. Dennoch war Heiner Ruland, als er sie auf die beschriebene Weise konstruierte, damit fündig geworden. Denn es gibt zwei sehr merkwürdige, man möchte sagen am Rande der griechischen Musik stehende Skalen, die sog. „Chromatik“ und „Enharmonik“ (nicht identisch mit den heutigen gleichnamigen Begriffen!) sowie deren pentatonische Version, das Spondeion-Melos:

Spondeion-Melos: e, c, h, a, f, e

Chromatik: e, des, c, h, a, ges, f, e

Enharmonik: e, c, „cä“ h, a, f, „fä“, e

(zweimal zwei Vierteltonschritte hintereinander!)

Diese drei Skalen bilden ein recht merkwürdiges Kapitel der altgriechischen Musik, das sich schlecht der Ordnung der pythagoräischen Skalen fügen will. Man hat es lange Zeit für unmöglich gehalten, dass die Griechen damit wirklich Musik gemacht haben. Enharmonik, Chromatik und Spondeion-Melos sind unschwer zu erkennen als Mischungen der mathematischen Naturquarten-Skala mit der Quarte 3 : 4. Die Naturquarten-Gesetzmäßigkeit ist noch zu erkennen, aber überformt durch „unsere“ Quarte. Die Überformung ist auch dadurch überdeutlich, dass insgesamt diese Naturquarten-Skalen an die Wand gedrückt werden durch die pythagoräischen, aus der quarte 3 : 4 gebildeten griechischen Modi. Die überformten Naturquarten-Skalen überleben die griechische Epoche nicht, das gesamte Mittelalter wird wieder bestimmt von der Quinte.

Dann stimmt also Rulands „Schema“ nicht? In Atlantis, Urindien, Urpersien und Ägypten/Babylonien schien es noch zu funktionieren, in Griechenland aber auf einmal nicht mehr? Nun, es funktioniert hier – in Form der Enharmonik und Chromatik – immerhin noch „ein kleines bisschen“. In Wirklichkeit überkreuzt hier eine andere Gesetzmäßigkeit die bisherige, wie sich an dem *dritten* griechischen Tonsystem zeigt, das ebenfalls „nicht ins Schema passt“ – wir kennen es bereits:

Griechenland wird beherrscht von der Polarität des Apollinisch-Dionysischen, wie es bereits Friedrich Nietzsche in seiner „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ beschreibt. Die pythagoräischen Skalen, aus der Quarte 3 : 4 gebildet, sind unschwer als *apollinische* Skalen zu erkennen, werden sie doch ausschließlich auf Apollons Instrument gespielt, der Leier. Das Instrument des *Dionysos*, der Bacchanten-Züge, der Hirten und Bauern, der Faune und Satyrn wie z.B. des Marsyas, ist hingegen ein Rohrblatt-Instrument: der *Aulos*. Und da dieses Instrument meist sogar als Doppel-Aulos eingesetzt wird (ein Spieler hat gleichzeitig zwei Instrumente im Mund) ist die dionysisch-griechische Musik tatsächlich das erste nachweisbare Beispiel der Mehrstimmigkeit. Vermutlich wurde auf einem der beiden Rohre ein Bordunton gespielt; der Doppel-Aulos wäre somit ein Vorläufer des Dudelsacks.

Dass diese dionysische Aulos-Musik – untertönige, radiale Skalen, s. voriges Kapitel – eine völlig andere ist als die der Leier, ist erst durch Kathleen Schlesinger entdeckt worden. Denn überliefert haben die Griechen nur die apollinischen Skalen – diese allerdings minutiös, in allen Einzelheiten ihrer Ent-

wicklung. Die dionysische Musik, schon bald aus den Städten aufs Land verbannt, war ihnen offensichtlich zu „schmutzig“.

Interessant ist, dass die Chromatik und Enharmonik auf der apollinischen Leier gespielt werden, aber deren pentatonische Form, das Spondeion-Melos, hauptsächlich auf dem dionysischen Aulos. Die (überformte) Naturquarten-Skala umfasst also sowohl das Apollinische wie das Dionysische, steht geheimnisvoll in der Mitte.

*

Wie sieht es bewusstseinsgeschichtlich im von der Polarität des Apollinisch-Dionysischen beherrschten Griechenland aus? Im „mentalenen Bewusstsein“ (Gebser) schnürt sich der Mensch vollständig von der geistigen Welt ab und beginnt selber zu denken. Dies ist der Geburtsakt der Philosophie im alten Griechenland, der erste Anhauch der Freiheit.

Die griechisch-römische Kulturepoche, der außerdem noch das gesamte Mittelalter angehört, beginnt nach Rudolf Steiner ca. 750 v. Chr., als die Hochkulturen Ägypten und Mesopotamien bereits in Dekadenz gefallen sind. Ein wenig früher hat die Eisenzeit begonnen, das von den Griechen beschriebene eiserne Zeitalter. In der Kunst der Griechen drücken die Bildnisse nicht mehr übermenschliche Erhabenheit aus wie in allen vorangehenden Kulturen, sie stellen sich vielmehr menschlich frei in den Raum (Standbein und Spielbein!). Wenn auch noch auf der Unterdrückung unterer Klassen ruhend, verwundert es dennoch nicht, dass bei Griechen und Römern bereits erste Vorformen der Demokratie auftreten. Das mythologisch-tiefreligiöse Bewusstsein wird abgelöst von einem „ästhetischen“, das sich bis ins politische Leben hinein verfolgen lässt, auch dies allerdings für uns heutige Menschen kaum nachvollziehbar. Die wenigen überlieferten griechischen Gesänge sind in euphorischer Stimmung sich aufschwingende Hymnen.

Dass sich in Griechenland „apollinische“ und „dionysische“ Kulte und damit die spirituellen Wege nach außen und nach innen die Waage halten, ist Ausdruck dafür, dass sich auch hier Menschen des „nördlichen“ und „südlichen“ Stromes treffen. Diese Waage-Situation ist eine Vorbedingung der Freiheit. Der durch den Dionysos-Kult aufkommende *Alkohol* hat die Aufgabe, die Verbindung des Menschen zur geistigen Welt nach und nach abzuschneiden und ihn auf eigene Füße zu stellen.

Ein anderer, tiefinnerlicher Keim der Freiheit und des Humanismus tritt in der griechisch-römischen Zeit im *Christentum* auf, der Religion der Liebe und der Freiheit („die Liebe ist ein Kind der Freiheit!“). Das „Liebet eure Feinde!“ ist gleichzeitig das Niederreißen der nach außen als Hass auftretenden Blutszusammenhänge.

Geschieht schon im Alexanderzug die erste missionarische Ausbreitung des „mentalenen Bewusstseins“, so noch viel mehr im Siegeslauf des Christentums. Allerdings tritt das mentale Bewusstsein – das anfänglich freie Denken – im Mittelalter gerade unter dem Einfluss des Christentums sehr auf der Stelle; die tiefe Frömmigkeit des Mittelalters stellt soetwas wie eine „Inkubations-Situation“ des nächsten Bewusstseinsumbruchs dar.

Die Neuzeit

ist die Zeit der Entdeckung Amerikas, der Kolonisation der gesamten nicht-europäischen Welt – vor allem aber der naturwissenschaftlich-technischen Revolution. Namen wie *Kopernikus*, *Galilei* und *Kepler*, *Kolumbus* und *Vasco da Gama*, *Luther*, *Calvin* und *Thomas Münzer*, *Leonardo*, *Raffael* und *Michelangelo*, *Dürer* und *Grünwald* sowie nicht zuletzt *Johann Faust* stehen für diesen neuerlichen gewaltigen Bewusstseinsumbruch, in welcher ein Teil der Menschheit sich erstmalig in der Geschichte die Freiheit erobert, für welche wie kein anderer *Friedrich Schiller* steht, nach ihm vor allem *Max Stirner*.

Jean Gebser nennt es das „rationale Bewusstsein“, auch das „perspektivische Bewusstsein“, weil in der Malerei erstmals die Illusion des Raumes geschaffen wird, ein Symbol für die Illusion einer rein physisch empfundenen Wirklichkeit. Trotz der eroberten Freiheit empfindet Gebser dieses rationale als dekadente (demente) Form des mentalenen Bewusstseins; es führt nach ihm in eine Krisis, welche den Pla-

neten an den Abgrund bringt.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Spanier und Portugiesen, später Holländer, Engländer und Franzosen nicht nur das „Christentum“ (ich setze es deshalb in Anführungszeichen, weil die in seinem Namen begangenen unfassbaren Verbrechen an den farbigen Völkern das genaue Gegenteil jeglichen Christentums darstellen), sondern als erste technische Errungenschaft das *Schießpulver* über die ganze Welt verbreiten. Die Kolonialisierung der Welt durch die Europäer bringt noch keine wirkliche Begegnung des gerade beginnenden naturwissenschaftlichen mit den Resten des archaischen, magischen und mythischen Bewusstseins, sondern zunächst einmal ein furchtbares Aufeinanderprallen. Die nichtweißen Völker werden erobert, christianisiert, versklavt oder ausgerottet, rein als Objekte bzw. als Untermenschen behandelt. Noch ist nicht die Zeit gekommen, wo das „die Menschenwürde ist unantastbar“ auch für sie gilt, dazu muss (von beiden Seiten!) erst dieser Kulturschock überwunden werden.

Unschwer ist die Neuzeit musikalisch als *Terzen-Zeit* zu erkennen – ihre sehr differenzierte Entwicklung habe ich ausführlich in meinem Buch „Neue Musik und Anthroposophie“ dargestellt. Hier nur so viel davon:

Die aus dem Naturquarten-Zirkel kommende *Enharmonik* und *Chromatik* pflanzt sich über Griechenland hinaus nicht fort (nur die Wörter erhalten sich, bezeichnen heute aber etwas ganz anderes). Sie hat auch mit ihren magischen Tönen keinen rechten Platz im Kali Yuga, d.h., sie war auch schon in Griechenland eventuell nur im verborgenen Schutzraum der Mysterien zu Hause, weniger in der Öffentlichkeit. *Mit Griechenland erlischt die Zyklenbildung überhaupt*. Auch wenn sich der Quintenzirkel weiter fortpflanzt: *neue* Zyklen werden nicht mehr gebildet, es sei denn, man rechnet den Einzeltonkreis der Atonalität dazu, in den der Quintenzirkel Anfang des 20. Jahrhunderts umschlägt.

Nach der Naturseptime (8 : 14), der Natursexta (8 : 13), der Quinte (8 : 12), der Naturquarte (8 : 11) würde jetzt in der nächsten Kulturepoche, der Neuzeit, die große Terz 8 : 10 (= 4 : 5) zum Zuge kommen. Diese bildet auch einen Zirkel: c, e, as, c, den „übermäßigen Dreiklang“. Auch die kleine Terz 5 : 6 bildet einen Zirkel: c, es, ges, a, c, den „verminderten Septakkord“. Beide kommen (als sog. *Alterationen*) in der abendländischen Musik durchaus vor, es ist aber keine Rede davon, dass sich daraus das neuzeitliche Tonsystem konstituiert. Dieses wird aus dem „reinen“, nicht dem übermäßigen Dreiklang gebildet.

Ebenso bildet die große Sekunde (8 : 9) einen Zirkel: die Ganztonleiter. Trotz der überragenden Rolle, die sie bei Debussy spielt, kann aber auch der Ganztonleiter keine Tonsystem-bildende Kraft zugesprochen werden, noch nicht einmal bei Debussy selber; sie ist in seiner Musik nur ein Faktor unter anderen (wie im 3. Kapitel dargelegt, ist sie bei ihm hauptsächlich ein „Slendro-Surrogat“). Der ägyptische Quintenzirkel setzt sich noch weiter fort bis in unsere Zeit, ja er schließt sich sogar erst in der Neuzeit mit der Erfindung der gleichschwebenden Temperatur zum Kreis. Aber die *Neubildung* von Zyklen geht mit Griechenland eindeutig zuende.

Dafür hebt bereits in Griechenland neben den pythagoräischen Skalen, auch neben der Chromatik und Enharmonik, mit den von Kathleen Schlesinger entdeckten untertönigen Aulos-Skalen ein ganz anderes Skalen-Prinzip mächtig an: die von Ruland so genannte „*Radialität*“ (das „*Strahlige*“), die das „zyklische“ Prinzip ablöst.

Zyklische Tonsysteme bauen sich aus *gleichen Intervallen* auf und müssen, wenn der Zyklus sich schließt, temperiert werden. Radiale Tonsysteme bestehen hingegen aus kontinuierlich größer oder kleiner werdenden Tonschritten: es sind Ausschnitte aus der Ober- oder Untertonreihe. Auch die reinen Dreiklänge gehören dazu; der Dur-Dreiklang als Ausschnitt aus der Obertonreihe, der Moll-Dreiklang aus der Untertonreihe.

So wie nun aber das zyklische Prinzip in der Zeit nach Griechenland nicht erlischt (es entwickelt sich nur nicht weiter), so war andererseits die Radialität (ober- und untertönige Skalen) auch *vor* der griechischen Zeit in unvollkommener Form bereits da:

In Ägypten fand man auf ausgegrabenen Griffloch-Pfeifen (s. das Griechenland-Kapitel in Hermann Pfrogner's „*Lebendige Tonwelt*“, München/Wien 1981) „unvollständige“ untertönige Skalen. Pfrogner

erwähnt dabei merkwürdigerweise vor allem 4-Ton- und 6-Ton-Skalen, kaum dass mal eine 5-tönige (pentatonische) dabei ist. Erst in Griechenland erscheint die Radialität „vollständig“ in Form von Siebenerskalen. Sehr im Dunkeln verschwimmt die Entwicklung davor. Man müsste ja, wenn die radiale Entwicklung nach rückwärts so weiterginge, dass die Skala sich immer mehr reduziert, schließlich auf eine Musik stoßen, die *nur noch aus einem einzigen Ton* besteht – gibt es solch eine Musik?

Es gibt sie, etwa bei denselben Völkern, in denen auch das Slendro zu Hause ist. Man trifft damit auf dieselbe uralte Schicht: die atlantische und urindische Zeit (Altsteinzeit und Mittelsteinzeit). Die bekannteste Ein-Ton-Musik ist heute sicherlich die *Musik der australischen Aborigines auf dem Didjeridoo* – stundenlang auf einem einzigen Ton in bestimmten Rhythmen –, daran schließt sich die Musik der *Papuas und Melanesier auf der Maultrommel* (bei beiden erscheinen bereits erste Obertöne). Weiterhin die *tibetanische Musik* auf ihren gewaltigen Luren und in ihren Obertongesängen von einem ganz tiefen Grundton aus (der alte Stimmumfang von 4 Oktaven!), etwas weiter nördlich die *Obertongesänge der Mongolen*. Auch in japanischen Zen-Klöstern singen die Mönche manchmal *stundenlang nur einen einzigen Ton* und man hört in diesem einen Ton nach einiger Zeit die ganze Welt erklingen („ganze Sinfonien“, wird berichtet).

Bei Curt Sachs („Musik der Fremdkulturen“, Heidelberg 1959) fand Ruland neben der Beschreibung der weitgespannten Sturzmelodien (alle alte Musik wurde von oben nach unten empfunden!) in *Afrika* bei benachbarten Völkern auf der gleichen „primitiven“ Kulturstufe eine Musik, die sich nur auf einem einzigen Ton bewegt (sehr rhythmisch). Uns näherliegende Beispiele sind die *Trompeten von Jericho*, die *altnordische Lurenkultur*, die germanischen *Hifthörner* ... und deren Nachfahren bis hin zum *Alphorn*.

Denn vom Didjeridoo und Muschelhorn an sind natürlich vor allem die trompetenartigen Instrumente (genannt „Blechblas“-Instrumente, auch wenn sie aus Holz, Horn oder Kalk sind) die Träger einer Musik zunächst für nur einen Ton, aus dem sich aber durch die Naturtöne sehr bald obertönige Folgen und Skalen ergeben. Im Gegensatz dazu erklingen auf den Holzbläsern (Flöten und Rohrblattinstrumente, auch wenn diese aus Metall sind), die mit Grifflöchern arbeiten, von Anfang an vor allem untertönige Skalen, die durch gleichabständige Löcher zustandekommen. Instrumente der zyklischen Tonsysteme („apollinische Instrumente“) dagegen sind vor allem die Saiteninstrumente. Selbstverständlich gibt es viele Ausnahmen von dieser Grund-Regel.

Die Polarität zwischen zyklischen und radialen Skalen spiegelt in etwa auch die Polarität zwischen den Völkern aus dem nördlichen Wanderstrom (Vorfahren der Indoeuropäer), welche die Begabung haben, eine intensive Beziehung zur äußeren Sinneswelt einzugehen, deren Eingeweihte den Weg gehen, „hinter“ der Sinneswelt eine geistige Welt wahrzunehmen (die sog. „oberen Götter“) und den südlichen Völkern (Sumerer, Ägypter, mediterrane Völker), die mehr die Begabung haben, in die eigene Seele zu schauen, moralische Qualitäten zu entwickeln und in ihrer Einweihung zu den „unteren Göttern“ durch die eigene Seele hindurch vorzustoßen (offensichtlich zieht sich aber die Polarität des Nach-außen-oderinnen-Schauens auch durch alle übrigen Völker der Erde).

Zyklische und radiale Musik halten sich in der ganzen Menschheitsentwicklung ungefähr die Waage, wobei eine Vermischung vor der Neuzeit offenbar relativ selten eintritt (in der späteren indischen Musik sowie bei manchen afrikanischen Völkern).

Von Urindien bis Griechenland erleben allerdings die zyklischen Tonsysteme eine vergleichsweise „stürmische“ Entwicklung, während sich die radiale Musik erst langsam entfaltet. An dem Punkt, da die Neubildung der zyklischen Tonsysteme in Griechenland an ihr Ende kommt, tritt die radiale Skala erstmals vollständig in ihrer Siebenergestalt auf. Außerdem stehen sich bei den Griechen zum ersten Mal die beiden Prinzipien in einem einzigen Volk als Polarität gleichgewichtig gegenüber.

Im Terzenzeitalter (Neuzeit) bestimmt bereits der radiale Dreiklang (aber noch „eingefasst“ in den Quintenzirkel) die Entwicklung und die große Entfaltung der Radialität darf man vielleicht in der Zukunft (Sekundenzeitalter) suchen, welche die alte, mehr zyklisch dominierte Entwicklung ablöst. (Allerdings wird die Radialität bestimmt ebensowenig Alleinherrscher in der Zukunft sein wie das zyklische Prinzip es in der Vergangenheit war. Es sind nur dominierende Tendenzen.)

Neue Spiritualität

In den Betonwüsten ihrer Metropolen, im Bewusstwerden, dass gerade durch die wissenschaftlich-technische Revolution die Umwelt als physische und seelische Lebensgrundlage zerstört, die Welt durch die mittlerweile entwickelten Waffen – ein kleiner Funke ins Pulverfass genügt – jederzeit völlig vernichtet werden kann, muss sich die weiße Menschheit erst bewusst werden, dass ein neuerlicher Bewusstseinsprung unumgänglich ist.

Jean Gebser sieht als einzigen Ausweg aus der selbstzerstörerischen Krisis des neuzeitlichen Bewusstseins das Durchdringen des rationalen mit sämtlichen alten Bewusstseinszuständen und Fähigkeiten zum „*integralen Bewusstsein*“, jetzt aber nicht auf träumender, kindlicher, sondern auf überwachender Stufe – ähnlich schildert auch Rudolf Steiner diesen Bewusstseinsumschwung. Mit dem Jahr 1899 ist das Kali Yuga zu Ende, und ein neues lichtiges oder spirituelles Zeitalter beginnt – welches allerdings zunächst einmal gewaltige Schatten wirft, da das dekadente rationale Bewusstsein zäh um den Erhalt seiner Vorherrschaft kämpft.

Dass Gebser mit seiner Forderung nicht reinem Wunschdenken frönt, zeigt sich an mancherlei Symptomen, am deutlichsten vielleicht in der modernen Kunst. Denn seit dem 20., ja sogar dem Ende des 19. Jahrhunderts steigen gerade bei den avantgardistischen modernen Künstlern die alten und uralten Zustände in ihrer Kunst wieder auf, in Form dessen, was die einen belächelnd, andere bewundernd den Exotismus nennen, das Aufgreifen der „Kunst der Primitiven“. Kaum einen modernen Künstler gibt es, der nicht in der einen oder anderen Form davon ergriffen ist. In früheren Zeiten war die Kunst der „heidnischen Wilden“ nie in ihrem Wert erkannt, sondern immer nur als Teufelswerk zerstört worden. Jetzt erwacht erstmalig der Sinn für die Kunst der Natur- und alten Kulturvölker. Dies ist eine erste *wirkliche* Begegnung des rationalen mit den archaischen, magischen und mythischen Bewusstseinsstufen; in der Moderne beginnen die Syntheseveruche, auch in der Musik. Parallel mit den künstlerischen Revolutionen und als Teil desselben Prozesses brechen die großen *spirituellen Jugendbewegungen* des 20. Jahrhunderts auf.

Ich brauche über die Musik des „integralen Bewusstseins“ nicht mehr viele Worte zu verlieren: sie wurde bereits in den Aufsätzen „Jazz und Rock“ sowie „Begegnungen zwischen europäischer und außer-europäischer Musik“ in allen Einzelheiten beschrieben: der zyklische Aspekt in der Atonalität, der *kosmischen* Seite der Neuen Musik, der radiale Aspekt hingegen im „Impressionismus“, welcher die *Erde* mit ihren Elementarwesen ergreift; *Feen, Elfen, Gnomen, Trolle, Nixen, Faune* und andere finden sich bereits in den Titeln derjenigen Stücke moderner Komponisten, die (größtenteils bislang noch annäherungsweise) *radiale Skalen* verwenden – und deren „Entfaltung“ zu den sieben nachatlantischen Tonsystemen, wie sie Ruland erstmals bewusstseinsmäßig greifen konnte, auch deshalb greifen konnte, weil sie sich eben als Phänomen in der Neuen Musik findet.

Zeit und Raum

Man findet auf der ganzen Erde, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur Skalen mit *fünf* und solche mit *sieben* Tönen: „pentatonische“ und „heptatonische“. Und am Ende der nachatlantischen Entwicklung steht als ein Drittes die *Zwölfönigkeit*. Die Zwölf ist die Zahl der schwebenden, räumlichen Atonalität, die Zahl jeglicher Tonalität und Modalität hingegen ist die Sieben, das Zeitliche, Fließende und Strömende.

Eine *ganz reine* Tonalität hat es allerdings bisher (bis auf die dionysische griechische Musik) noch *nie* gegeben. Unsere abendländische Funktionsharmonik ist bereits eine Mischung, Verschmelzung von im Grunde atonalen (geschlossener Quintenzirkel) und tonalen Elementen (Dreiklänge). Ebenso müssen sämtliche bisherigen zyklischen Tonsysteme als Zwischenstufen zwischen „Tonalität/Modalität“ und

„Atonalität“ angesehen werden. Sie tragen als Zyklen zwar das räumliche Element in sich. Da sich aber erstens der Zirkel noch nicht schließt und zweitens sich *Siebener*tonleitern aus ihnen bilden, kann der räumliche Aspekt nur wenig durchschlagen, denn in Siebener-Skalen lebt sich gerade der zeitliche Aspekt dar.

Eindeutig verläuft der Gang der Musik von der Fünf (Slendro als Ur-Pentatonik) über die Sieben zur Zwölf. Die Fünf befindet sich noch „jenseits von Zeit und Raum“, daher das Schwebende aller alten pentatonischen Musik. Aus dem Undifferenzierten der Pentatonik entwickelt sich die Musik zur relativen Zeitlichkeit (alle Siebener-Leitern), aus dieser am Ende zur reinen Räumlichkeit (Atonalität) – ein ungeheuer differenzierter und vielschichtiger Prozess mit vielen Um- und Nebenwegen, Vor- und Rückgriffen. Jede Kulturepoche fängt beispielsweise meist erstmal wieder mit pentatonischen Skalen an, bevor es in die siebentönigen geht.

Der Anfang (Slendro) und das Ende (Atonalität) haben daher manches gemeinsam, allein schon deshalb, weil es die beiden einzigen geschlossenen Zyklen sind. Beide leben in der Zeitlosigkeit, wenn gleich auf polar verschiedene Weise, Slendro in äußerster zeitlicher Ausdehnung, Atonalität in äußerster zeitlicher Zusammenziehung (die extrem konzentrierten Stücke eines Anton Webern), Slendro in absoluter Ausatmung, Atonalität in absoluter Einatmung. Tonsystem und Tonskala fallen bei beiden zusammen, während bei allen anderen zyklischen Systemen die Skala nur ein Fünfer- oder Siebenerausschnitt aus dem ganzen Tonsystem ist, also Räumlichkeit und Zeitlichkeit sich miteinander vermischen.

Reine Zeitlichkeit findet sich hingegen allein in den radialen Skalen; nirgends ist die Siebenheit als Gesetzmäßigkeit des Zeitlichen so stark ergriffen wie hier. Gleichzeitig sind diese Skalen gebildet aus den rein physikalischen Gesetzmäßigkeiten der *Materie* (Obertonreihe).

Die zyklischen Skalen können auf der anderen Seite ihren kosmischen Ursprung auch in der Siebenergestalt nicht ganz verleugnen. Noch immer ist es himmlische, überirdische Musik, die sich nicht aus physikalischen, irdischen Gesetzen bildet, solches ist in der Gregorianik, überhaupt in aller mittelalterlichen Kirchenmusik überdeutlich – aber auch in der Quintenpentatonik. Die Erde hingegen wird erst durch die radialen Skalen ergriffen – auch das ist sofort erlebbar, z.B. in den „dirty intonations“ und mitreißenden Rhythmen der stark von unter- und obertönigen Skalen durchsetzten balkanischen Volksmusik –, und erst diese können als *reine Tonalität* bezeichnet werden, zumal sie als Einzige aus lauter ganz reinen Intervallen bestehen. (Es hat sich für alles, was „tonal“, aber nicht funktionsharmonisch ist, der Ausdruck „modal“ eingebürgert. Darunter würden auch die radialen Skalen fallen. Sehr glücklich ist der Ausdruck nicht, weil er auch umfasst, was nicht der Modibildung unterliegt. Letztlich geht es auf die Unklarheit der Begriffe tonal und atonal zurück)

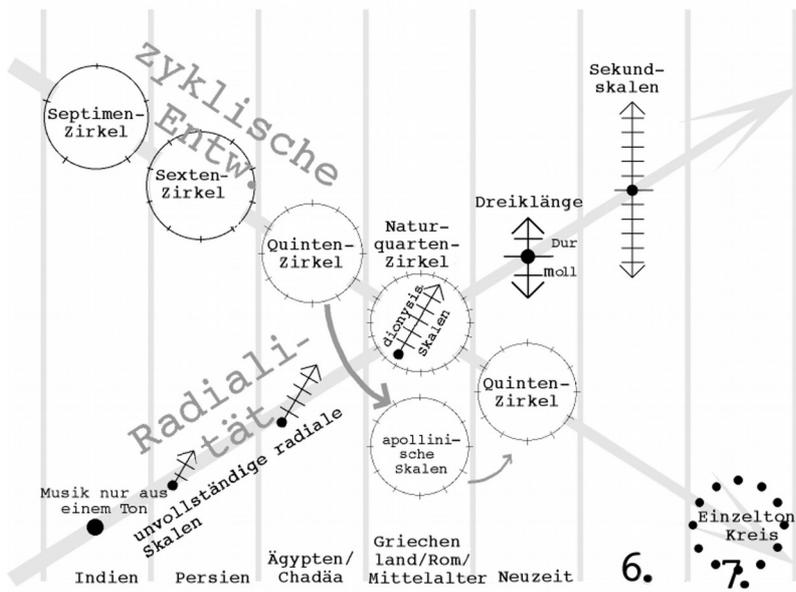
So stünden sich also, falls das von Steiner vorausgesagte Sekundenzeitalter (die „intensive Melodie“) auf ein intensives Zur-Geltung-Kommen der Schlesinger- und Bartók-Skalen hinauslaufen sollte, am Ende der nachatlantischen Entwicklung gewissermaßen *reine Räumlichkeit* (Zwölfton-Musik) und *reine Zeitlichkeit* (radiale Skalen) als Polarität gegenüber (reine Atonalität und reine Tonalität). Die Situation erinnert an die alte Atlantis, wo sich der Keimpunkt der Radialität (Ein-Ton-Musik) und der erste (geschlossene!) Zyklus, der Slendro-Septimenzirkel, bereits polar gegenüberstehen. In der Mitte der nachatlantischen Entwicklung stehen sich Räumlichkeit und Zeitlichkeit nicht als Polaritäten gegenüber, sondern sind eng ineinander verflochten.

Melodie, Harmonie und Rhythmus

Die griechische Epoche ist die Zeit nicht nur der Geburt der Philosophie, sondern auch der Geburt des *Rhythmus* – in Form der griechischen Metren, die sämtliche Musik und Sprache durchrhythmisieren –, weil die Quarte ein ausgesprochen rhythmisches Intervall ist. Unsere Terzen-Zeit ist die der Geburt der *Harmonie*, der Mehrstimmigkeit und der Akkorde, weil die Terz ein harmonisches Intervall ist. Weil die Sekunde ein melodisches Intervall ist, sollte ein zukünftiges Sekunden-Zeitalter, wie Steiner es prophezeit, ein *melodisches* sein, eventuell gar wieder in die Einstimmigkeit hineinführen – eine „Gregorianik“ auf neuer Stufe. Die ungeheuer kompliziert gewordene Musik würde vielleicht wieder ganz ein-

fach. Die ebenfalls von Steiner vorausgesagte Einzeltonzeit hingegen sollte – rein aus der Logik heraus – eine „punktuelle“ oder „flächige“ Musik jenseits von Melodie, Harmonie und Rhythmus ergeben.

Um die Gesamt-Entwicklung in ein Bild zu bringen:



Wurde die noch kindliche Menschheit von den Göttern in früheren Zeiten in verschiedenen Stufen auf die Erde geleitet (apollinische, absteigende Entwicklung), so ist heute ihre Aufgabe, die Erde selbst zu ergreifen, zu erlösen und wieder mit hinaufzunehmen (dionysische, aufsteigende Entwicklung).

Ich denke, dass tatsächlich viele Erscheinungen sowohl der Klassik wie auch der Moderne erst auf dem hier geschilderten Hintergrund der von Bartók erahnten und von Ruland konkretisierten Urformeln überhaupt zu durchschauen sind. Dass ich in der Lage war, auf dieser Grundlage überhaupt

erst die Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu *verstehen* und selber kompositorisch/improvisatorisch zu greifen, zeigt mir, wie *solide* das Fundament ist, das Ruland hier gelegt hat.

[Zurück zur Startseite](#)