

Meine Musikalische Biographie

Man denkt immer, die Musik der 68er sei die *Rockmusik*. Dabei vergisst man, dass in genau derselben Zeit drei weitere gewaltige musikalische Revolutionen stattfanden: in der *Avantgarde*, in der *Minimal Music* und im *Free Jazz*. Ich habe immer die *gesamte* damalige Musik in ihrer ganzen Bandbreite als meine ureigene Musik, als Musik des ganzen 68er-Aufbruchs begriffen, hier liegen (neben der *Klassik* und der „*klassischen Moderne*“) meine musikalische Wurzeln.

Meine eigenen Versuche fingen an mit elektronisch anmutenden Klang-Collagen, die ich noch als Schüler auf den alten großen Tonbandgeräten zusammenschnitt. Es waren elektronische Klänge aus dem Radio (das „blubb-blubb-Geflippe“), rückwärtslaufende Musik jeglicher Couleur, ein Schlagzeugsolo auf 32facher Geschwindigkeit, was die Einzelschläge zu einem Teppich nivellierte, viele Tierstimmen und Naturgeräusche, mit dem Mikrofon aufgenommen – und skurrile Klänge, auf normalen Instrumenten erzeugt.

Auf Materialsuche für diese Collagen kam ich mit Freunden zusammen ins Improvisieren, woraus dann eine experimentelle Rockband wurde. Die Improvisation machte einen Riesenspaß, wurde Selbstzweck, die Collagen plötzlich unwichtig. Allerdings fiel das experimentelle Moment immer mehr weg, die Musik wurde gefälliger – und langweiliger; schließlich wiederholte sich „immer der gleiche Brei“. Es gab eine Krise, so stark, dass wir nicht mehr weitermachen konnten.

Aber es hatte doch solche Freude gemacht, zusammen frei zu musizieren! Reumütig kamen wir wieder zusammen und versuchten einen Neuanfang: neben der Improvisation fingen wir an zu *komponieren* – so kamen wieder individuelle und experimentelle Konturen in unsere Musik. Mein immerwährendes Pendeln zwischen Komposition und Improvisation nahm hier seinen Anfang.

Entscheidend für mich wurde, dass die Kreativität jedes Einzelnen diejenige aller anderen anstachelte, jeder komponierte jedoch auf ganz individuelle Weise. *Jürgen Schriefer* sollte später in Worte fassen, was uns selbstverständliches Lebensgefühl war: dass ab den Beatles plötzlich die *Bands* als „Neue Gemeinschaften“ die Einzelinterpreten ablösten. Dieses nicht-nivellierende Gemeinschaftserlebnis habe ich in meiner Band am eigenen Leibe erfahren und die Sehnsucht danach sollte mich auch später nie mehr loslassen.

Bartók, Debussy, Strawinsky, Ligeti, Pink Floyd, Frank Zappa, Terry Riley und die Incredible String Band sowie die Musik etlicher Naturvölker waren Inspiratoren meiner ersten Kompositionen, die einem experimentellen Rock-Feeling entsprangen. Damals bereits verwendete ich exotische Tonleitern. Am Ende der Band war ich allerdings an dem Punkt angelangt, dass mir das *Medium Elektronik*, auf das ich mich anfangs begeistert gestürzt hatte, „zum Halse heraushing“ (nur das Medium, die Klänge als solche faszinierten mich nach wie vor). Ich schwor mir, nur noch „akustisch“ arbeiten zu wollen – da hatte ich von Anthroposophie noch keine Ahnung.

Musik war ja nur ein Teil meiner intensiven 68er-Aktivitäten, ich studierte damals viel mehr Revolution als alles andere. Wenig später aber begann mein „klassisches“ Musikstudium an der Alanus-Hochschule. Hier studierte ich allerdings weder Komposition noch Musikwissenschaft. Ich habe das sehr bedauert – die Möglichkeit war an der Alanus-Hochschule nicht gegeben und ein anthroposophisches Studium sowie die dortige faszinierende Begegnung mit den anderen Künsten war mir wichtiger –, aber gerade das hat mich vielleicht ein wenig vor dem furchtbaren Akademismus bewahrt, an dem die Neue Musik im Laufe des 20. Jahrhunderts erstickt ist.

Autodidaktisch komponierte ich mich während meines Studiums durch die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hindurch, durch Debussy, Bartók, Chatschaturjan, Schönberg, Webern und immer mehr Strawinsky's „*Sacre du printemps*“ – denn ich hatte irgendwie das Gefühl, diese Sphäre sei noch lange nicht ausgeschöpft.

Gleichzeitig aber erfolgten an der Alanus-Hochschule intensivste Begegnungen mit „anthroposophischen Musikimpulsen“. Durch *Jürgen Schriefer* lernte ich die „Schule der Stimmenthüllung“ sowie eine für mich umwerfend neue Betrachtung der Musikgeschichte und Beleuchtung der Moderne kennen, durch *Christoph Peter* und meine Flötendozentin *Anita Becke* den Impuls „goetheanistischer Phänomenstudien“, insbesondere „Einzelton-Meditationen“, durch *Julius Knierim* den Leierimpuls, überhaupt den Impuls neuartiger Instrumente, schließlich durch *Heiner Ruland* die Tonsysteme der „nachatlantischen Kulturepochen“ und de-

ren Auswirkungen auf die Moderne (s.u.). Hier lernte ich die Hintergründe der exotischen Skalen verstehen, mit denen ich vorher bereits intensiv gearbeitet hatte.

Ein Mitstudent war *Manfred Bleffert* (er studierte Bildhauerei), der gerade an grundlegend neuen Instrumenten arbeitete und mich anregte, selber Instrumente zu entwickeln. Hier fand ich meine „elektronischen“ Klänge wieder. Jürgen Schriefer drängte mich, die Gemeinschafts-Improvisationen *Pär Ahlboms* auf neuen Instrumenten kennenzulernen, was ich mir nicht zweimal sagen ließ (s.u.).

Auf einer „Gaudeamus“-Musikwoche 1979 in Holland stellte ich zu meinem Erstaunen fest, dass ich, ohne es zu ahnen, mit meinen Kompositionen im Stil der ersten Jahrhunderthälfte gar nicht weit vom aktuellen Trend lag: es war die Zeit der beginnenden „neoromantischen“ Welle, die sich als Gegenreaktion auf die Avantgarde formierte und die *Postmoderne* einläutete.

Postmoderne: die Avantgarde hatte sich bereits Mitte bis Ende der Siebziger Jahre totgelaufen (ein gewisses Nachbeben gab es noch in den 1980ern um die Komponisten Morton Feldman, Giacinto Scelsi und Luigi Nono, die beiden ersten stark vom Zen-Buddhismus beeinflusst). Nichts konnte mehr übertroffen werden: Stücke mit nur einem Ton waren längst geschrieben worden (Scelsi), ebenso Stücke, in denen überhaupt kein Ton mehr erklingt (Cage, s.u.), das abendländische Tonsystem und das musikalisch Werk längst zertrümmert (Stockhausen, Cage) und durch Happenings ersetzt. Als diese Un-Übertreffbarkeit erkannt wurde, begann ein Run in die Nostalgie: in die „klassische Moderne“ vom Anfang des 20. Jahrhunderts, ja in die Klassik selber; außerdem wurden Formen der Popmusik eingeschmolzen. Die Avantgarde, von welcher gewisse weniger radikale Formen (z.B. Cluster) durchaus noch in Maßen eingesetzt wurden, war ansonsten einfach tot.

Als mir dies klar wurde, war ich allerdings selber – da ich mittlerweile durch Pär Ahlbom eine durchaus quicklebendige Avantgarde mit überwältigenden Wirkungen kennengelernt hatte (s.u.), bereits innerlich unterwegs zum Studium der Avantgarde insgesamt. Mit dieser (Cage, Ligeti, Penderecki, Xenakis, Zimmermann, Feldman, Ahlbom, Scelsi, Pärt, Gubaidulina, Schnittke; eine herausragende Rolle nahm Stockhausen ein) beschäftigte ich mich intensiv am Ende meines Studiums und in den darauffolgenden Jahren. Als absolute Spitze dieser Avantgarde, als Modernstes und Zukunftsweisendstes kristallisierte sich mir dabei allerdings tatsächlich immer mehr

Pär Ahlbom und seine „Auflösung des Werkes“

heraus. Wer ist dieser Mann? Ahlbom, schwedischer „Komponist“, „Waldorflehrer“, „Eurythmist“, „Sänger“, Fischer, Waldarbeiter usw., war so recht das „Urbild eines Anarchisten“ wie er im Buche steht: klein, blond, schwächlich, mit auffallend langer Nase einerseits fast wie ein Inder, andererseits aber auch wie ein „freier, gefährlicher Wikinger“ wirkend: stets provozierend, ständig Witze reißend, im hohen Alter noch beweglicher als jeder junge Sportler, ungeheuer diszipliniert, stets unglaublich inspiriert: er mag in jeder anderen Gefahr geschwebt haben, aber nicht in der, je in seinem Leben bürgerlich zu erstarren; sein ganzes Wesen war Auflösen und In-die-Weite-Führen schlechthin. Natürlich war er ein Guru, ein Rattenfänger mit großem „Fan-Club“, entsprechend wie ich dies bereits bei Sigurd Böhm und Jürgen Schriefer erlebt hatte.

Eine der zentralen Figuren der Avantgarde, der Komponist *Karlheinz Stockhausen*, hatte den damals mit ihm befreundeten etwa gleichalten Pär Ahlbom eingeladen, mit ihm im Kölner Elektronischen Studio zusammenzuarbeiten; die Verträge waren schon unterzeichnet, als Pär einen Rückzieher machte, weil ihn im letzten Moment (ähnlich wie es später mir selber und auch *Manfred Bleffert* gehen sollte, s.u.) plötzlich das Medium Elektronik anekelte und er die Vision hatte, all die neuen Klänge auch auf „akustische“ Weise erreichen zu können, damals insbesondere durch Gesangs-Improvisationen.

Pärs Stimme ist einfach phänomenal: er hat den uralten menschlichen Stimmumfang von vier Oktaven, kommt mühelos vom tiefsten Bass bis zum höchsten Sopran, dazu eine starke Nasalität, die fast indianisch – auf jeden Fall außereuropäisch – klingt, sie „elektrisiert“, geht unter die Haut; mit ihr reißt er große (Improvisations-)Chöre einfach mit.

Es ist diese Zeit in den 1960er Jahren, dass er sich ganz in die Improvisation stürzt – man munkelt von unglaublich inspirierten Kompositionen, Früh-Werken, die er aus Desinteresse und Achtlosigkeit völlig „verschlampt“ haben soll ähnlich wie seinerzeit Franz Schubert seine Werke. „Gewordenes“ interessiert ihn

nicht mehr, nur noch „Werdendes“. Und da er stets ähnlich radikal und provozierend auftritt wie Stockhausen, macht er sich in dieser Zeit quasi die gesamte Musikerschaft Skandinaviens zu erbitterten Feinden – „Pär Ahlbom macht alles kaputt“.

„Ich war dann zunächst Seemann und später Waldarbeiter in Nordschweden, zig Kilometer von jeder menschlichen Ansiedlung entfernt. Wer mir in dieser Einöde Rudolf Steiners „Geheimwissenschaft im Umriss“ in den Postkasten meiner Holzhauerhütte gesteckt hat, weiß ich bis heute nicht“, erzählte Pär einmal aus seinem Leben.

„Die Schweden haben IHREN Komponisten an die Anthroposophen verloren“, hieß es damals. In die Anthroposophische Gesellschaft trat Pär mit dem festen Vorsatz ein, sie sofort wieder zu verlassen – er wäre sonst nicht in einen bestimmten Vortrag hineingekommen, interessanterweise von *Ernst Lehrs*. Was er da hörte, bewog ihn allerdings, doch nicht wieder auszutreten.

Ich muss hier einen kurzen Ausflug ins Pädagogische machen, denn wenig später wurde Pär Musiklehrer an der Waldorfschule Järna – etwa 100 km südlich von Stockholm – und hatte nichts besseres zu tun, als nach kurzer Zeit eine pädagogische Revolution vom Zaune zu brechen. „Die Waldorfschule in Järna war eine Gründung aus Stockholm und somit eine stark überformte, indirekt deutsche Gründung. Dagegen hat der Schwedische Volksgeist rebelliert“, was für Pär hieß, dass ein quasi völlig „antiautoritärer“, spontaner Unterrichtsstil eingeführt wurde.

Viele Anthroposophen meldeten damals ihre Kinder ab bzw. gründeten sofort eine neue, gemessen daran „konservative“ Waldorfschule, Pär mit seinen Kollegen musste aus dem Gebäude ausziehen und begründete mitten im Wald die unter dem Namen „Solvik“ bekanntgewordene „Nibble-Skolan“. Als ich diese besuchte, fielen mir als Erstes starke Taue auf, die von den Ästen der großen Bäume herabhingen. Die Schüler, groß und klein, kletterten auf die Bäume und stürzten sich aus ziemlicher Höhe an diesen Tauen herab, um daran auszuschwingen – was durchaus des öfteren zu Unfällen führte, wie Pär einräumte: „das gehört zum Leben“.

Es gibt das Beispiel des Grafen von Bothmer, seinerzeit Sportlehrer an der Ur-Waldorfschule 1919 in Stuttgart, welcher aus irgendeiner Intuition heraus einen Schüler auf einem Schwebebalken über einen Abgrund balancieren ließ. Just in diesem Augenblick kam Rudolf Steiner herein, sah den lebensgefährlichen Akt und sagte hinterher zu Bothmer: „Hätten Sie diesen Schüler NICHT darüberbalancieren lassen, wäre aus ihm später ein Hochstapler (oder Krimineller, ich weiß es nicht mehr) geworden!“

Schüler brauchten und brauchen an der Nibble-Skolan nicht in den Unterricht kommen, umgekehrt konnte und kann auch ein Lehrer einen Schüler zeitweise oder sogar ganz ausschließen. Das hat zur Folge, dass der Lehrer seinen Unterricht so interessant, spannend und kindgerecht wie möglich machen muss, sonst bleiben ihm die Kinder weg (und für ihn gibt es dann keine Daseinsberechtigung mehr an der Schule). Umgekehrt: wenn ein Kind die meiste Zeit oder ganz fehlt, hat auch es an der Schule nichts verloren. Eines kann auf diese Weise nicht aufkommen, die übliche Null-Bock-Haltung, die leider auch an Waldorfschulen in bedenklichem Maße Platz gegriffen hat. Aus meiner eigenen Lehrer-Erfahrung halte ich dies Modell für eine gute Möglichkeit, aus der Misere auch der Waldorfschulen herauszukommen.

Die Lehrer der Nibble-Skolan wohnten damals fast alle in teils sehr schräg stehenden Bauwagen um das Schulgelände herum; gebaut wurde – die Schule war und ist bitterarm – „immer nur soviel, wie grad Geld da ist“, was manche der Klassenräume jahrelang halbfertig herumstehen ließ.

Was aber gebaut wurde, sind runde freistehende Klassenräume ganz aus Holz, eine „Schule als Dorf“, wunderschön anzuschauen. (In Allem ist diese Schule das extreme Gegenbild zur Kemptener Waldorfschule von *Sigurd Böhm* – hie „Formlosigkeit“, da „Überformung“. Auf meiner Suche nach Alternativen zu den mittlerweile doch recht bürgerlich gewordenen Waldorfschulen stieß ich ausgerechnet auf diese nicht miteinander zu vereinbarenden Extreme. Vielleicht gibt es ja die Möglichkeit einer „Steigerung aus diese Polarität“?)

Mit seinen Schulkindern zusammen entwickelte Pär seine musikalischen Improvisationsübungen und Bewegungsspiele (irgendwann hatte er eine unabgeschlossene Eurythmie-Ausbildung gemacht) und regte den holländischen Instrumentenbauer *Norbert Visser*, später dann *Manfred Bleffert* an, ihm neuartige, immer elementarere Instrumente zu bauen.

Ich lernte seine Improvisationen auf Neuen Instrumenten vermutlich gerade auf ihrem Höhepunkt kennen. Pär selber kümmerte sich ab einem bestimmten Zeitpunkt immer weniger darum, vernachlässigte sein eigenes Lebenswerk! – und verfolgte ab da quasi nur noch rein pädagogische Themen, insbesondere seine Bewegungsspiele; heute bildet er Waldorflehrer aus in seiner revolutionären „intuitiven Pädagogik“.

Von seinen gewaltigen transparenten Klangfluten war ich von Anfang an überwältigt – und gleichzeitig abgestoßen. Es gab keine musikalische Form mehr (Erbe des in die Weite zerfließenden „schwedischen Volksgeistes“) nur noch „Übungen“. Allerdings waren diese Übungen so unglaublich inspiriert, „durch Mark und Bein gehend“, wie ein „Bad im Wasser des Lebens“ – ich habe nur bei Jürgen Schriefers elementaren „Werbeck“-Gesangsübungen noch einmal eine ähnlich tiefgehende, absolut magische musikalische Schicht erlebt. Dabei waren Pärs Übungen gar nicht einmal „rein musikalisch“, sondern zum großen Teil *soziale* Übungen – zum Beispiel werden Melodien nicht mehr von einem Spieler gestaltet, sondern bilden sich zwischen den Spielern, von denen jeder nur einen Ton zur Verfügung hat. Allerdings achtete Pär sehr streng auf die *Tonbildung* (auch bei Geräuschen), hier lag in gewisser Weise das „musikalische Gewissen“ der ganzen Arbeit – sonst wäre diese unglaubliche Transparenz gar nicht zu erreichen.

Die allermeisten seiner Übungen sind „in der Ewigkeit angesiedelt“, haben keinen Anfang und kein Ende, können stundenlang gehen – die musikalische Form zerfließt völlig. Eine gewisse Form kommt allerdings dann doch durch das Verhältnis der verschiedenen Übungen und Instrumente (oder sollte man besser sagen: Klangobjekte?) – zueinander, Pär scheute sich nicht, auf Packpapier regelrechte „Kompositionen“ spontan hinzuwerfen (meist nur für ein Mal).

Genauso „unmusikalisch“ wie der soziale Ansatz war die (von Stockhausen übernommene) Arbeit mit dem (äußeren) *Raum*: Kreisende Klangwanderungen (mit sehr vielen Leuten) in teils rasender Geschwindigkeit waren das Beeindruckendste in dieser Richtung. Am stärksten war Pär, wenn er mit großen Menschenmengen und vielen Instrumentengruppen (Instrumenten-Chören) sowie natürlich mit dem Gesang arbeiten konnte; der ganze Zauber war wie weggeblasen, wenn er mit kleinen Gruppen und Einzelinstrumenten – so wie auch mit traditionellen Instrumenten – arbeitete; beides hat er später viel gemacht und gar nicht gemerkt, wie sehr er von seiner gewaltigen Höhe wieder herabgestiegen ist – Vorsicht, all dies ist rein subjektiv geschildert!

Abgestoßen war ich davon, dass ich von den für mich nicht durchschaubaren gewaltigen Wirkungen lediglich *überwältigt* wurde und Pär es strikt ablehnte, sie gedanklich zu durchdringen – und das mir, bei meinem von Sigurd Böhm und Heiner Ruland (s.u.) angeheizten Bewusstseins-Bedürfnis! Unfrei fühlte ich mich, und unfrei, in völliger Abhängigkeit vom Guru Pär, erlebte ich auch seinen „Fan-Club“, in dem zwar viel von Gemeinschaft geredet wurde – es war aber eine Gemeinschaft ohne Individualität, ohne Konturen. Bereits in meiner Band hatte ich eine ganz andere Art von Gemeinschaft kennengelernt und mein ganzes Leben lang nicht aufgehört, danach wieder zu suchen: in der eine Individualität die andere anregt, in ihrer *eigenen* Art schöpferisch zu werden.

Ich versuchte, Pärs Übungen von einer völlig anderen Ecke her *gedanklich zu verarbeiten*, was Pär mit einem gewissen Abscheu wahrnahm und als *intellektuell* verurteilte. Nur dadurch aber kam ich in die Lage, Pärs gewaltige Lebensleistung, die er selber gar nicht halten können, in seiner Monumentalität würdigen und weitertragen zu können.

– Von Pärs Lebenswerk gar nicht zu trennen ist dasjenige meines Mitstudenten

Manfred Bleffert

. Hautnah erlebte ich mit, wie dieser in einer Radikalität sondergleichen beim *Instrumentenbau* in den absoluten *Elementarbereich* vorstieß – und seine Klänge wurden ihm von Pär förmlich „aus der Hand gerissen“. Ein Instrument konnte bei Manfred gar nicht einfach genug sein (vor allem: immer ohne Klangkörper; die massive, allerdings *stark durchgearbeitete* Materie gibt dieses ungeheure Licht im Klang).

Auch Manfred – ein 68er meines eigenen Jahrgangs – war, noch als Schüler, interessanterweise mit dem eine Generation älteren Stockhausen befreundet gewesen und hatte ähnlich wie Pär das zugleich Faszinierende und Abstoßende der Elektronik erlebt. Immer betonte er, dass er ohne die Elektronik nie zu seinen Klängen gekommen wäre.

Musikalisch war Manfred im Gegensatz zu Pär ein „Meister der *kleinen* Form“; Pärs Tragik bestand für

mich darin, dass er hier Manfred regelrecht zu kopieren suchte und doch absolut nicht „das Händchen dafür hatte“. Manfred war ein Mystiker, ein „Gnom“, ein Bärbeiß, eine „Wieland-der-Schmied-Gestalt“ seine größten Fähigkeiten lagen in der Durcharbeitung des Metalls (im Wesentlichen Stahl und Bronze). Gedankliche Durchdringung (auch wenn er es versuchte) war m.E. nicht seine Stärke, auch er hatte kein Verständnis dafür, wenn ich – genauso als Selbstschutz, um nicht überwältigt zu werden wie gegenüber Pär – exakt diese Durchdringung versuchte. Auch Manfred war Guru einer großen Fan-Gemeinde, die im Wesentlichen mit Pärs Gemeinde identisch war; unser Verhältnis zueinander war eine Zeitlang eines der ständigen Anziehung und Abstoßung – eine Art Hassliebe; später, als die unterschiedlichen Wege „deutlich abgesteckt waren“, verstand ich mich wieder wunderbar mit ihm.

John Cage und die Stille

Pär und Manfred waren nicht die Ersten, welche das abendländische Erbe des musikalischen *Werkes* unwiderruflich aufgelöst haben. Bereits *Karlheinz Stockhausen* hatte den Ausspruch getan: „*Boulez kam es auf das Werk an, mir dagegen mehr auf das Wirken*“ – aber auch er hat dies nur übernommen, und zwar von *John Cage*, der das Zufallsprinzip (Aleatorik) in die Musik einführte (Beispiel: Zuckerwasser auf Notenpapier, Fliegen anlocken, drauf scheißen lassen und den Fliegendreck als Noten, als „Komposition“ verwenden) und in der Musik die *Happenings* begründete.

Cage war auf der Suche nach der *absoluten Stille*. Einmal betritt er an einer Universität einen schalltoten Raum. Er denkt, nun hat er endlich dies Ziel erreicht. Aber nach einiger Zeit hört er sein eigenes Blut rauschen, ein technisches Geräusch ähnlich dem Sirren, das Heizungen manchmal von sich geben. So kommt er zu dem konsequenten Schluss, dass Stille auf *äußere* Weise nie erreichbar ist – sie ist eine innere Qualität. Folglich kann man Stille auch im allergrößten Lärm erleben – ein gewaltiger Gedanke! Er komponierte sein Stück 4' 33``: Ein Pianist setzt sich mitten auf einer Hauptverkehrsstraße vor den Flügel, schaut auf seine Uhr, macht ein paar theatralische Bewegungen und spielt *keinen einzigen Ton*. Nach Ablauf der Zeit schaut er wieder auf seine Uhr, verbeugt sich mitten im Straßenlärm vor dem Publikum und schließt den Klavierdeckel. – Nur: erreicht man die Stille denn wirklich dadurch, dass man ausruft: erleben wir die Stille?! Cage hätte wohl zumindest eine Meditationsanleitung mitliefern müssen, wie man mitten im Straßenlärm Stille erleben kann. Des Kaisers neue Kleider sind noch nicht wirklich vorhanden. Wohl ist es richtig, dass Stille nie äußerlich, sondern nur als innere Qualität erreichbar ist. Aber gerade jegliches *Motorengeräusch* macht es zumindest unendlich schwer, Stille wirklich zu erleben:

Ich habe die Stille zum ersten Mal *bewusst* erlebt, als ich einmal mitten in der finstersten Nacht in einem riesigen einsamen Wald in der Nähe der Alanus-Hochschule spazierenging. Trotz des Knackens der Zweige, des Tropfens des Regenwassers von den Blättern, des Schreiens der Käuzchen usw. erlebte ich eine ungeheure Stille, alle Geräusche unterstrichen sie nur. Das ging stundenlang so, mit wachsender Intensität. Dann allerdings hörte ich von Ferne ein Flugzeug, und der ganze Zauber war dahin. Einmal aufmerksam geworden, erlebte ich diese Stille in der Natur auch am hellichten Tage, sehr stark in den ungeheuren Wäldern Skandinaviens, wo man viele Stellen ohne Motorengeräusch erleben kann, in Griechenland aber sogar beim ohrenbetäubenden Konzert der Zikaden! Immer aber war der Zauber zerstört, sobald ein Motorengeräusch zu hören war. Viele Menschen fühlen sich beim Erlebnis der Stille unbehaglich, ängstlich oder bestenfalls gleichgültig, sie müssen sofort reden oder das Kofferradio einschalten.

Sicherlich ist es möglich, auch mitten im Motorenlärm Stille zu erleben; Cage selber mag sogar die Fähigkeit dazu besessen haben – dazu aber ist eine besondere Schulung der Konzentration nötig. Dennoch ist es, auch wenn technische Geräusche im Raum sind, mit rein musikalischen Mitteln möglich, „Stille zu erzeugen“. Zur wirklichen Stille im Tönen sind z.B. György Ligeti, Giacinto Scelsi und Morton Feldman, die scheinbar noch feste Stücke komponieren – und in der ganzen Radikalität dann Pär und Manfred in der Arbeit mit Elementar-Instrumenten vorgestoßen, sie sind die eigentlichen Erben von John Cage.

Außereuropäische Musik

Wie gesagt, um in den überstark magischen Wirkungen dieser gewaltigen Improvisations-Fluten nicht zu *ersaufen*, musste ich *durchschauen, was hier abließ*, und das Rüstzeug dafür gab mir das Lebenswerk *Heiner Rulands* – der wiederum gar nicht erfreut über die Wendung war, welche ich seinen Forschungen damit

gab. Heiner Ruland: ein Phlegmatiker mit einem Riesen-Kopf, war alles andere als eine charismatische Gestalt. Ich habe quasi noch nie einen so sauber „goetheanistisch“ bzw. „phänomenologisch“ arbeitenden Wissenschaftler erlebt (später sollte ich es bei Dankmar Bosse auf geologischem Feld noch einmal erfahren) – alles, was ich von seinen Forschungen selber nachprüfen konnte, hat sich mir bestätigt. Er riss einen wirklich nicht mit, aber zeigte dem, der sich drauf einlassen wollte, exakt und unbestechlich am Phänomen, was Sache war – dabei konnte man wacker mit ihm streiten. Stets appellierte er an die eigene Einsicht, stülpte nichts über – genau das, was ich Pär gegenüber brauchte. Pär und Heiner, die sich auf „meinen“ Tagungen (s.u.) oft begegnet sind, haben leider nie ein wirkliches Verständnis füreinander aufbringen können.

Auch Ruland war mir an der Alanus-Hochschule begegnet: ein Musikforscher, der imstande war, die Musik aller Zeiten und Völker bis hin zur Atlantis und bis ins Mathematische hinein zu durchdringen. Als ich seine Forschungen kennenlernte, hatten diese bei mir „eingeschlagen wie eine Bombe“, weil sie meinen zweiten musikalischen Hauptnerv trafen: die *außereuropäische Musik*. Das Exotische, die Naturvölker hatten mich immer schon viel stärker fasziniert als mein „europäisches Erbe“; *George Harrison*, der die indische Sitar-Musik in den Westen geholt hatte, war für mich bereits als Jugendlicher ein „Heiliger“ gewesen (ganz zu schweigen von *Béla Bartók*). Außereuropäische Skalen und Tonsysteme, die „Musik der Anderen“ hatte ich bereits ganz zu Anfang in meinen Kompositionen verwendet, ohne freilich ihre Struktur und ihr Wesen zu durchschauen.

Auch wenn ich nie in Indien oder bei den Indianern war – musikalisch bin ich bereits zu quasi allen spirituellen Kulturen der Welt gepilgert. Und genau diese musikalische Welt der Naturvölker zeigte Heiner mir bis ins Mathematische hinein, mit allen „schrägen“, wiederum magischen Intonationen (eine völlig andere Art der Magie als bei Pär) – und gab mir mit dieser nüchtern-wissenschaftlichen Betrachtungs-Art, bei welcher ich aber ein wirkliches Erkenntnis-Erlebnis hatte, die Möglichkeit, frei, „als moderner Mensch“ damit umgehen zu können. In diese Welt, die sich bruchlos von der Atlantis bis in die Gegenwart zog, brauchte ich die Übungen von Pär und Manfred nur „einzuordnen“ – es ging wie von selbst, als hätten sie nur drauf gewartet – um ihren Charakter zu durchschauen und nicht mehr von ihnen überwältigt zu werden, ja, sie selbst überhaupt erst in meinen eigenen Kursen und in meinem Ensemble (s.u.) einsetzen zu können, durchaus nicht immer so, wie Pär sich das vorstellte. All das schreibt sich schnell hin – für mich aber waren es schwere innere Kämpfe.

Was mich diesbezüglich musikalisch umtrieb, formulierte ich damals in meinem Buch „Neue Musik und Anthroposophie“ folgendermaßen (ein wenig zusammengefasst):

„Die musikalische Strömung der «Atonalität», am Jahrhundertanfang von Komponisten wie Schönberg, Hauer und Webern als «kosmische Musik» in absolutem Einsamkeits-Erlebnis begründet, gießt sich ab der Jahrhundertmitte in die *Landschaft* aus, in die elementarische Welt. Die avantgardistische Musik eines Ligeti, Penderecki, Xenakis oder Ahlbom ist kein „mitteleuropäisches Innenerlebnis“ mehr. Im Zuge dieses Aufbruchs sind viele zunächst «serielle» oder «postserielle» Komponisten in verschiedenster Weise auch von außereuropäischer Musik ergriffen, die Avantgarde stark landschaftlich und «exotisch» eingefärbt.

Im Gegenzug aber zu dieser sich ab den 1950er Jahren aus Europa über die ganze Erde ausgießenden Avantgarde dringt ab den 1960er Jahren das außereuropäische Erbe selber verstärkt ins Herz des Abendlandes vor – ein Ausdruck des 68er-Aufbruchs. «Exotische» Musik zieht vom *Umkreis* aus nach Europa und Amerika ein. Es ist eine vollständige Umstülpung. Der Beatle George Harrison gibt den Startschuss für das Hereinholen indischer Sitar-Musik in den Westen, der bald weitere Wellen exotischer Klänge folgen: die Shakhachi-Welle (Japan), die Obertonsingen-Welle (Tibet und Mongolei), die keltische-Harfen-Welle, die Gong- und Klangschalen-Welle (Ostasien), die Djembe-Welle (Westafrika), die Regenstab-Welle (Anden-Indios), zuletzt die Didgeridoo-Welle (Aborigines) – weitere Wellen sind zu erwarten. Heute begegnet man infolge dieser Entwicklung allenthalben außereuropäischer Musik und ihren Einflüssen mitten in Europa. Es gibt hier feste Gamelan-Orchester (aus Indonesien), man kann Konzerte mit indischer, arabischer, südamerikanischer, australischer und afrikanischer Musik und japanische Trommel-Rituale ebenso hören wie die Volksmusik Europas. Noch stärker als von den Komponisten der Avantgarde ist exotische Musik in der Jazz-, Rock- und Pop-Musik aufgegriffen worden. In der gleichen Zeit entsteht auch die Minimal Music (Repetitive Musik), die an die endlos-hypnotischen Wiederholungen der indischen, afrikanischen und Gamelan-Musik anknüpft und in den 1960er/1970er Jahren innerhalb der «Weltmusik» die exponierteste Stellung innehat. Die Anregungen für die Minimal Music gehen bei Terry Riley von der Gamelan-Musik, bei

Steve Reich von den Trommel-Ritualen der Afrikaner und bei Philip Glass von den «additiven» Rhythmen indischer Musik aus. Aus dieser Minimal-Musik entsteht dann die «meditative Musik» der New Age-Bewegung, dessen bedeutendster Vertreter vielleicht *Stephan Micus* ist, der virtuos fast sämtliche «exotischen» Instrumente der Welt sowie auch experimentelle europäische Instrumente spielt und in seiner Musik die Stille fast ebenso erlebbar werden lässt wie z.B. Ligeti.

In dem Maße allerdings, wie die außereuropäische Musik – und Kultur überhaupt – bei uns ankommt, stirbt sie in ihren Ursprungsländern. Wie eine indische Musikerin einmal erzählte, wurde *Ravi Shankar* von dem Moment an, wo er im Westen berühmt wurde, in Indien nicht mehr ernst genommen. Béla Bartók bereits hinterlässt in jedem Dorf, dessen Lieder er auf seiner Phonographenwalze «aufwickelt» und damit aus dem kulturellen Zusammenhang reißt, eine Todesspur. Thor Heyerdahl, der die alte Osterinsel-Kultur ans Licht holt, (beschrieben in seinem Buch «Aku-Aku»), zerstört sie damit gleichzeitig.

Die aussterbenden Bewahrer der alten mythischen und magischen Geheimnisse – meist ältere Menschen – sind froh, wenn sie ihr spirituelles Erbe an die moderne Forschung weitergeben können. Ihre eigenen jungen Leute sind «Kinder der Zeit» geworden, wollen und können ihre Traditionen und ihr spirituelles Leben nicht fortführen, allein schon weil ihre hellstichtigen Fähigkeiten rapide am Schwenden sind. Selbst für die alten Leute ist das Erbe der Vergangenheit oft genug zu einer Bürde geworden.

So reichen uns die außereuropäischen Völker ihr uraltes Erbe dar, damit wir es jetzt aufgreifen und weiterentwickeln. Die außereuropäischen Kulturen in ihrer Gesamtheit wollen im kosmopolitischen Europa Einzug halten, wollen aufgefangen werden von uns in dem Maße, wie die Kulturen in ihren eigenen Völkern mit dem Einzug der Zivilisation sterben.“

Jean Gebser

Einer der profiliertesten 68er-Komponisten war *Peter Michael Hamel*, Mitbegründer des „Freien Musikzentrums München“, das eine Art Weltmusik- und spirituelle Alternative zu herkömmlichen Musikschulen sein wollte. Wie es sich für einen spirituellen Freak gehörte, war er in Indien gewesen, hatte dort einschneidende Begegnungen mit verschiedenen Gurus gehabt, schrieb anschließend ein Kultbuch für die Esoterik-Szene: „Durch Musik zum Selbst“, gründete seine Band „Between“ („Zwischen allen Stilen und Stühlen“); dort und später alleine versuchte er auf dem schmalen Grad zwischen „U-Musik“ und „E-Musik“ das, was er „integrale Musik“ nannte und bezog sich dabei auf den „Schweizer Kulturphilosophen“ *Jean Gebser*, dessen Werk auch mir – interessanterweise vermittelt durch Heiner Ruland – zum Schlüsselerlebnis geworden war. Gebser teilt in seinem Hauptwerk: „Ursprung und Gegenwart“ (Stuttgart 1949) die Bewusstseins-Entwicklung der Menschheit ein in ein „archaisches Bewusstsein“, in welchem Mensch und Welt, Mensch und Gott noch Eins sind, dann ein „magisches Bewusstsein“, in welchem der Mensch aus dieser Einheit herausfällt, sie aber mit immer noch magischen Mitteln wiederzuerlangen sucht, ein „mythisches Bewusstsein“, in dem dieses Leben im Übersinnlich/Magischen nur noch Erinnerung ist (es ist die Zeit der frühen Hochkulturen), er aber noch nicht in naturwissenschaftlich exakter Art, sondern in Bildern denkt – die gewaltigen Mythologien sämtlicher Völker –, dann das „mentale Bewusstsein“, beginnend mit dem „Geburtsakt der Philosophie“ im alten Griechenland und als dessen dekadente (demente) Form das moderne „rationale Bewusstsein“, welches nach Gebser dabei ist, den Planeten in die Luft zu sprengen.

Als einzige Möglichkeit, diesem Untergang zu entkommen, sieht er den Sprung in eine neue Bewusstseinsstufe, das „integrale Bewusstsein“: dass nämlich mitten im naturwissenschaftlich-rationalen Bewusstsein die alten und uralten Zustände des „archaischen“, „magischen“ und „mythischen“ Bewusstseins wieder aufsteigen, nun aber nicht mehr auf einer alten, träumenden, sondern auf neuer, überwachter Bewusstseinsstufe – ich fürchte, dass er mit alledem nicht ganz Unrecht hat.

Peter Michael Hamel in einem Interview im „Flensburger Heft“ Nr. 19 (Flensburg 1987): „Im Herbst 1972 machte ich die erste Bekanntschaft mit den Schriften des schweizerischen Kulturphilosophen *Jean Gebser*, der in seinen Hauptwerken «Abendländische Wandlung» und «Ursprung und Gegenwart» für eine Bewusstseinswandlung plädiert, die ihm in unserem Zeitalter als notwendig erscheint: «Heute steht das rationale Ich-Bewusstsein, dessen stärkste Waffe die technische Atomspaltung ist, vor einer katastrophalen Situation des Versagens – und deshalb könnte es durch ein neues Bewusstsein überwunden werden. Indem wir zu den Wurzeln der menschlichen Entfaltung zurückgehen, um dann von dorthin alle Strukturen des

menschlichen Bewusstseins zu betrachten, wird sich uns nicht nur unsere Vergangenheit, nicht nur der gegenwärtige Augenblick unseres Daseins enthüllen, es wird sich uns auch der Blick in die Zukunft erschließen, jener Blick, der uns mitten im Zerfall unserer Epoche schon die Züge einer neuen Wirklichkeit sichtbar macht. Ein neuer Ton, eine neue Form, eine neue Sicht wird dort wahrnehmbar werden, wo wir heute nur Schrei und Dissonanz zu hören glauben» (Aus: «Ursprung und Gegenwart»).

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

Diese Schichten versuchte Hamel in seiner Musik „integrativ“ ineinanderzuschieben. Die Suche nach einer allumfassenden Ganzheit der Musik brachte ihn dazu, in sehr vielfältiger und beweglicher Art seinen Stil ständig zu verändern. Ich selber war, als ich 1987 dies Interview las, längst zu meiner eigenen Form einer „integralen Musik“ gekommen, basierend auf den Forschungen Heiner Rulands über die mikrotonalen „Tonsysteme der nachatlantischen Kulturepochen“, auf den gewaltigen Gemeinschafts-Improvisationsformen Pär Ahlboms, dem radikal elementaren Instrumentarium Manfred Blefferts und den ebenso elementaren Gesangs-Übungen Valborg Werbeck-Svärdströms, die ich durch Jürgen Schriefer kennengelernt hatte. Meine Musik unterschied (und unterscheidet) sich gewaltig von derjenigen Hamels; ich erlebte ihn aber als „Bruder“ mit dem gleichen Anliegen.

Tagungen und Ensemble

Mit der Erkenntnis, dass die „anthroposophischen Musikimpulse“ zentral zur Avantgarde dazugehören (insbesondere diejenigen von Jürgen Schriefer, Pär, Manfred und Heiner), ging mir damals die absolute, von vielen Anthroposophen gar nicht begriffene avantgardistische Modernität der Anthroposophie auf. Das gab mir die Kraft, mitten in der Zeit der Postmoderne – obgleich ich auch für diese Verständnis aufbrachte – innerlich an der Avantgarde festzuhalten.

Insgesamt traten allerdings die anthroposophischen Musikimpulse so zersplittert und teils ziemlich sektiererisch auf, dass sie, wie mir schien, in ihrer Wirkung verpufften. Christoph Peter und Jürgen Schriefer waren die Einzigen, die von ganz verschiedenen Ausgangspunkten aus eine Zusammenschau und Überhöhung dieser Impulse versuchten, fanden aber mit diesen Bestrebungen wenig Verständnis.

Um diese Zersplitterung aufzuheben, organisierte ich „*Arbeitstagungen für Neue Musik und Neue Instrumente*“ und versuchte, alles zusammenzuholen, was aus anthroposophischen Impulsen heraus an der Erneuerung der Musik arbeitete. Ich wollte die anthroposophischen Musikimpulse und manches sonst noch aus der Avantgarde zusammenbringen. Manfred Bleffert, Heiner Ruland, Pär Ahlbom, Julius Knierim, Norbert Visser und zuletzt auch Jürgen Schriefer kamen zu den Tagungen, dazu eine Menge junger Komponisten, Improvisatoren und Instrumentenbauer. Und ich erreichte, was ich wollte, weil ich zufällig einen Moment lang „den Nerv der Zeit getroffen hatte“. Die Aufbruchsstimmung war groß, im anthroposophischen Bereich bildeten die Tagungen damals den Brennpunkt der musikalischen Entwicklung. Wieder war, in ganz anderer Art als damals in meiner Band, eine Gemeinschaft trotz oder gerade wegen ganz stark individueller Konturen zu spüren.

Für mich selber wurden die Tagungen zur zweiten Ausbildung. So richtig zum Tragen kam das allerdings erst, als sich aus diesen Tagungen heraus ein „*Improvisations-Ensemble für Neue Musik und Neue Instrumente*“ rekrutierte, welches sich an wechselnden Orten zu ganz dichten Arbeitswochen traf. Zusammengefunden hatten sich hier junge Musiker aus den Tagungen. Uns einte einerseits die Faszination, andererseits das Abgestoßen-Sein vom „Pär/Manfred-Fan-Club“. Das Gemeinschaftserlebnis war hier enorm gesteigert – viel freier und experimenteller als damals in meiner Band. Tagungen und Ensemble stellten in gewisser

Weise eine „erste Erfüllung meiner 68er-Sehnsüchte“ dar. Ich hatte mich auf die *schöpferischen* Kräfte der 68er-Bewegung besonnen; ich *vollzog* die Revolution und redete nicht mehr darüber.

Gemeinschaften allerdings kann man nicht „machen“. Man kann sie anstreben, aber ihre Erfüllung ist – wie in der Liebe – wenn, dann immer ein „Geschenk“. Rudolf Steiner spricht davon, dass sich in diesem Fall gar nicht einmal ein Engel – Engel sind für die Einzelmenschen zuständig – sondern ein *Erzengel* in solch eine Gemeinschaft hineinsenkt. Und er kann sich auch wieder herausziehen, wenn „die Mission erfüllt“ oder die Unreife der Beteiligten zu groß ist. Dass sowohl die Tagungen wie auch das Ensemble nur je etwa sieben Jahre lang gehalten haben, mag an beidem zugleich liegen – aber einen unglaublich inspirierenden „Ensemble-Geist“, der mit dieser Gemeinschaft zu tun hatte, haben wir alle gespürt.

In diesem Ensemble versuchten wir, Heiners Arbeit an außereuropäischen Tonsystemen und Pär's Gemeinschaftsimprovisationen auf Elementar-Instrumenten miteinander zu verbinden. Wir entwarfen „Urskalen-Tableaus“ (Tableau = Übersicht), Improvisations-Kompositionen, die mit jeder Besetzung, oft mit jedem Konzert ihre Gestalt wechselten. Manches darin klang „avantgardistisch“, manches sehr exotisch, anderes chaotisch nach Free Jazz – und manches nach *Rockmusik*.

Im Gegensatz zu ähnlichen Improvisations-Gruppen (die sich an Pär/Manfred orientierten und ausschließlich „*apollinisch*“ arbeiteten) hatte unsere Arbeit an den „Ur-Skalen“ einen stark „*dionysischen*“ Einschlag – ohne allerdings das „Apollinische“ zu vernachlässigen. Und dieser „dionysische Touch“ erinnerte immer stärker an Elemente der *Rockmusik*, die mich in dieser Zeit wieder stärker zu interessieren begann. Mir wurde klar, dass es im Jazz und Rock, dieser Mischung aus europäischen und afroamerikanischen Komponenten, auch wenn mich bis heute meine absolute *Aversion gegenüber elektrisch erzeugten Klängen* nicht verlassen hat – aber man kann ja einmal davon absehen –, viele *Meisterwerke* gibt, den Meisterwerken der Avantgarde ebenbürtig.

Die Frage: welches zutiefst berechtigte Anliegen und Bedürfnis der Jugendlichen steckt hinter der Rockmusik? ließ mich nicht nur nicht-elektronische „Rock-Instrumente“ bauen, das *Saxophon* als modernes „dionysisches“ Instrument für mich persönlich entdecken und meine frühen Rockstücke wieder zu Ehren kommen lassen, sondern führte mich auch als Musiklehrer an die Waldorfschule.

Während in der Avantgarde zunächst Ligeti und Penderecki, später Ahlbom und Bleffert von der Elektronik zwar angeregt wurden, durch diese Anregung dann aber ihre eigene nicht-elektronische Klangwelt schufen, gibt es einen vergleichbaren Vorgang in der Rockmusik nur in kleinen Ansätzen. Immer wieder traten zwar akustisch spielende Gruppen auf (Third Ear Band, Incredible String Band) oder Gruppen, die zwischendrin einmal „unplugged“ spielten (Eric Clapton, Nirvana), aber das ist erstens kein wirklich unverstärktes akustisches Spiel und zweitens blieben selbst dies Randerscheinungen, keine wirklichen Alternativen zu den elektrischen Klängen. Eine wirkliche Antwort auf die Elektrifizierung der U-Musik – dennoch nicht mit solch durchschlagender Kraft, dass sie die Elektrik verdrängen könnte – waren z.B. der *Schrott* der Einstürzenden Neubauten („Schrottrock“) und die Besen (rhythmisches Fegen!), Autofelgen und Kochtöpfe der Gruppe *Stomp*. Schrott ist ein vorzügliches Mittel, ein *höllisches Chaos* zu entfachen, tausendmal lustbetonter als jedes sterile Chaos von Stockhausen aus den 1950er Jahren.

Ich konstruierte „post-elektrische“ dionysische Instrumente als „radikale Antithese“ zu Manfreds extrem apollinischen Instrumenten. In diesen spricht sich die *massive Materie* des Holzes, Steines, Metalls usw. aus, die Instrumente sind aufs Allereinfachste und Elementare reduziert. Die Antithese dazu ist eine auf dünnste Membrane reduzierte Materie, die ein starkes *Volumen* ergibt, Resonanzsaiten, Schalltrichter, Hallfedern, technisch raffinierter Aufbau, wie sich das in den Volksinstrumenten vom Dudelsack über die Drehleier bis zum Akkordeon, aber sogar bei manch exotischen Instrumenten wie der Sitar schon ankündigt.

In diese Richtung geht z.B. die „Ballast-Saite“ des Bildhauers *Paul Fuchs*: an einer langen, dünnen, mehrere Meter langen Stahlsaite, die in der Mitte einer möglichst großen Trommelmembran aufgehängt ist, hängt ein ca. 1 m langer schwerer Metallstab (Ballast), der mit einem weichen Gummiklöppel angeschlagen wird. Durch Zupfen, Streichen usw. erreicht man ganz verschiedene absolut „elektronische“ Klänge auf diesem Instrument, es kann so höllisch „singen“, dass dies für mich z.B. einmal die einzige Möglichkeit gewesen war, „*Luzifer*“ in einer Serie von Eurythmieaufführungen (mit der Eurythmiebühne Hamburg, damals unter Leitung von *Carina Schmidt*) adäquat musikalisch darzustellen – auch für „*Ahriman*“ entwickelte ich ein entsprechendes Pendant, mit Hallfedern und großem Schalltrichter, das sogar noch grauere Klänge

produzieren konnte.

Es war tatsächlich ein *Höllennritt*, von uns im Enselble als notwendig erlebt; in solchen im wahrsten Sinne Grauen-erregenden Instrumenten erlebten wir die einzige Möglichkeit, auch den dionysischen Strom der Neuen Musik aus der Elektronik herauszureißen. – Ich predige hier ja nicht, dass man sich die ganze Zeit nur im höllischen Chaos und in höllischen Rhythmen bewegen soll. Aber je radikaler man *auch* in diesen wahrhaft teuflischen Bereich vorstößt, desto mehr können sich als Kontrastwirkung auch die Räume öffnen für das schiere Gegenteil, z.B. schimmernde Clusterflächen á la „Atmosphères“ von György Ligeti. Der Spätromantiker *Anton Bruckner* ist ein Meister zarter flimmernder Geigen-Tremolo-Gewebe, die Ligetis Cluster schon vorausahnen lassen. Aber diese wären vor lauter Gesäusel nicht auszuhalten, würde er nicht auf der anderen Seite im Einsatz der geballten Wucht der Blechbläser bzw. des voll ausgereizten Gesamt-Orchesterklanges bis an die *Schmerzgrenze* gehen. Indem er diese Extreme aufspannt, kann sich dazwischen die „ganze Fülle des Lebens“ entfalten.

*„In der Wirklichkeit haben wir, so wie mit einem Ineinanderspiel von Evolution und Devolution, es zu tun mit einem Ineinanderspielen, und zwar einem harten Kampfe der Schönheit gegen die **Hässlichkeit**. Und wollen wir Kunst wirklich fassen, so dürfen wir niemals vergessen, dass das letzte Künstlerische in der Welt das Ineinanderspielen, das Im-Kampfe-Zeigen des Schönen mit dem Hässlichen sein muss. Denn allein dadurch, dass wir hinblicken auf den Gleichgewichtszustand zwischen dem Schönen und dem Hässlichen, stehen wir in der Wirklichkeit darinnen, nicht einseitig in einer nicht zu uns gehörigen Wirklichkeit, die aber mit uns erstrebt wird in der luziferischen, in der ahrimanischen Wirklichkeit. Es ist sehr notwendig, dass solche Ideen, wie ich sie eben geäußert habe, in die menschliche Kulturentwicklung einziehen. In Griechenland – Sie wissen, mit welchem Enthusiasmus ich von dieser Stelle aus oftmals über die griechische Bildung gesprochen habe –, da konnte man sich einseitig der Schönheit widmen, denn da war noch nicht die Menschheit in der absteigenden Erdenentwicklung begriffen, wenigstens nicht im Griechenvolke. Seit jener Zeit aber darf der Mensch den Luxus sich nicht mehr gönnen, etwa bloß das Schöne zu kultivieren. Er muss sich kühn und tapfer gegenüberstellen dem realen Kampfe zwischen Schönerem und Hässlichem. Er muss die Dissonanzen im Kampfesspiel mit den Konsonanzen in der Welt empfinden können, mitfühlen, miterleben können.“* (Rudolf Steiner: „Die Sendung Michaels“, GA 194, S. 56f).

Außer dem dem Schrott, Instrumenten wie der „Ballast-Saite“ usw., kann sicherlich auch in experimentell weiterentwickelten *exotischen* bzw. außereuropäischen Instrumenten eine Antwort auf die Elektrifizierung der U-Musik liegen: Sitar, Shakuhatchi, keltische Harfe, Gongs, Klangschalen, Djembe, Regenstab, Didge-ridoo und viele andere, die ja wohl nicht zufällig in den Rock- und Jazzbereich eingedrungen sind. Wie die Musik eines *Stephan Micus* und *Rüdiger Oppermann* beweist, bilden, obgleich in ihren Herkunftskulturen nie miteinander verbunden, von moderner Warte aus gesehen fast alle „exotischen“ Instrumente *eine große Familie*, die sich untereinander genauso gut mischen können wie die Mitglieder der Familie der europäischen Orchesterinstrumente.

Dennoch ist im Gegensatz zu den apollinischen Elementar-Instrumenten von Manfred und anderen ein alternatives dionysisches Instrumentarium – die meisten „akustischen“ dionysischen Instrumente sind noch „prä-elektrisch“, nicht „post-elektrisch“ – zwar sicht- oder zumindest ahnbar, aber noch nicht durchgebrochen. Dies ist wohl erst in einer Zone „waghalsiger Unbürgerlichkeit“ möglich.

[Zurück zur Startseite](#)