

# **Richard Wagner: Aus der Werkstatt der Mythologien-Schmiede-Meister**

© Copyright, All Rights Reserved:  
Dr. Andreas Goppold  
Prof. a.D. & Dr. Phil. & Dipl. Inform. & MSc. Ing. UCSB

Email:  
nix123 (at) mnet-mail.de  
Da zu viele Spam Mailer kommen daher

Version:  
2019-2024

Home WWW:  
<http://www.nologie.de>

The files are on this URL:  
<http://www.nologie.de/wagner1.htm>  
<http://www.nologie.de/wagner1.pdf>

Wikipedia: Nology External links:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Nology#External\\_links](https://en.wikipedia.org/wiki/Nology#External_links)

# Inhaltsverzeichnis

Keine- Haftungs-Hinweis: .....	1
Broken Links: Unverschämte Preise der Normen.....	1
WWW-Hinweise:.....	1
Abkürzungen:.....	1
Fuss- / End- Noten und [ ... Klammern ... ].....	1
Vorwort.....	1
Aus der Werkstatt der Mythologien-Schmiede-Meister.....	2
Sir Roger Scruton.....	2
Nietzsche, Zarathustra: Ihr Einsamen von heute, ihr Ausscheidenden.....	2
Die Nordlichter und die Nordische Mythologie des Wagners.....	3
Siegfried und Wotan kommen bei Wagner nicht gut weg.....	4
Marius Schneider.....	4
Die Nordlichter: Anzeiger der Kosmischen Grosswetterlage.....	5
Die Burg der Brunhilde.....	5
Die Waräger.....	5
Der Spiegel-Schreiber weiss halt leider Nichts von den Warägern.....	6
Die Klinker-Bauweise der Wikinger- Schiffe.....	6
Wikinger-Longship.....	7
Bau eines Wikinger-Schiffs:.....	7
In Byzanz waren die Wikinger.....	7
Der Spiegel-Schreiber weiss auch nichts, von den Navigatoren.....	8
Die Weisheits-Götter der Nordischen Mythologie und ihre Quellen:.....	8
Udo Bernbach.....	8
Jochen Kirchhoff.....	8
Hertha von Dechend: Hamlet's Mill.....	8
Hertha von Dechend, letzte Überlebende des "Fähnleins der sieben Aufrechten".....	9
Ein paar Artikel aus dem "Spektrum".....	9
Die Theogonie des Hesiodos.....	10
Aus der Theogonie des Hesiodos.....	10
Ernest G. McClain: The Myth of Invariance.....	10
Aus dem Werk von Marius Schneider.....	11
The Myth of Invariance: Ein harmonikaler Kosmos.....	12
Einige Sound-Beispiele aus den Veden und Bhajans.....	12
Rig Veda -- Full Chanting.....	12
Hymn from the Vedas: Song of Creation.....	13
Hanuman Chalisa, Abhitabh Bachchan.....	13
Marius Schneider: "Kosmogonie".....	13
Marius Schneider die höchst mögliche Ver-Dichtung der Musikologie.....	14
Das ganz besondere Element der Göttlichen Verehrung.....	14
Marius Schneider: The Nature of the Praise Song.....	15
Joseph Campbell.....	16
Das Leit-Thema der Leit-Wölfe: Die Wälsen.....	16
Wolfsblut.....	17
Die mythologischen Wölfe und die Bären.....	18
Ein seltsames Verhalten bei den Hamadryas-Pavianen.....	19
Die Neuronale Zeit-Struktur des Menschlichen Erlebens.....	19
Rekurrenz und Resonanz.....	20
Verschiedene Denkweisen von Musik-Theorie und Physik.....	20
Die physikalische Resonanz und andere Resonanzen.....	21
Rekurrenzen und zyklische Zeit.....	21
Marius Schneider on Rhythm.....	22
Die Indische Raga-Musik und die Stimmung der Tages-Zeiten.....	23
Wenn man mal Viel Zeit hat.....	23
Weitere Artikel zu der Neuronalen Resonanz und ähnlichen Themen.....	23
Jürgen Kühnel: „In Langer Zeiten Lauf Zehrte Die Wunde Den Wald.“.....	24
Der World Tree bei Hertha v. Dechend.....	25

Die Alt-Griechischen Vorbilder des Wagners.....	26
Music and Emotion.....	27
Wagner & Me (Stephen Fry).....	27
Verdi vs Wagner: The 200th birthday debate with Stephen Fry.....	28
Wilhelm Heizmann: Darstellung des Weltenbaums Yggdrasil.....	28
Die musikalischen Leitmotive im Ring des Wagner's.....	28
Die 3Sat-Interpretation.....	28
Stefan Mickisch.....	29
John G. Deacon, Bruno Lussato.....	31
Die Leitmotive In 10-sec. Ton-Schnipseln.....	31
Peter Wapniewski: Weisst Du Wie das Wird?.....	31
Wald&Fuhrmann: Ahnung und Erinnerung.....	31
Gefühlswege durch den vielgewundenen Bau des Dramas.....	32
Der semantische Lernprozess des Hörers.....	34
Lynn Snook: Wagners Mythische Modelle.....	34
Der Rhein in der Mythischen Weltwerdung.....	35
Marius Schneider, The Primordial Waters of Creation.....	36
Hesiodos, Theogony.....	37
Eine archaeo-mythologische Exegese des Rheins und der Rhone.....	38
Ein Zitat aus: Ahnung und Erinnerung.....	39
Die Musikbeispiele von Wagner's Ring.....	40
Richard Wagner als falsch vereinnahmter Kreativgeist.....	41
Der Klang-Kosmos.....	42
Schopenhauer's Metaphysik der Musik.....	43
Der Vergleich mit Mozart.....	44
Wald&Fuhrmann: Die Überwindung der Gegensätze.....	47
Die Zunft der neuzeitlichen Mythologien-Schmiede und -Nachdichter.....	48
Richard Wagner: Ein Meister des {Thymos- Eros- Phobos-} Komplexes.....	49
Die Pilger-Reise des Wanderer's zu der Erd-Mutter Erda.....	51
Lynn Snook und das Erda-Motiv.....	55
Das Kapitel der Nornen.....	59
Die Nornen in "Ahnung und Erinnerung".....	61
Trüben Sinnes ward mein Gesang«: »Götterdämmerung«.....	61
Unfreiwillig Komisches im Wagner-Universum.....	63
Die Ungereimtheiten des Ring's.....	63
Siegfried the Anti-Hero.....	64
Wir kommen Nun wieder auf den Ring des Wagner's.....	65
Wodan / Odin und seine Wal-Küren.....	66
Die Walküren bei Lynn Snook.....	68
Die mythologische Bedeutung der Spindel der Notwendigkeit.....	71
The Spindle of Necessity.....	73
The classical heavens.....	73
Das Bild der klassischen Kristall-Sphären.....	74
Die Musikbeispiele auf Youtube.....	74
Spengler interpretiert Wagner: Das Symbol des Werdens.....	74
Nietzsche: Gesetz wider das Christenthum.....	77
Heidegger: Das Denken Jen(s/z)eits von Zeit.....	77
§ 79. Die Zeitlichkeit des Daseins und das Besorgen von Zeit.....	78
Eine phänomenologische Analyse der Stimmung:.....	79
Die Ganzheit des Strukturanzuges des Seins des Daseins.....	80
Die ontologischen Strukturen des Daseins.....	81
Zur Wahrheit.....	81
Ein paar kurze Zitate bei Heidegger.....	82
Das Lachen der Götter: der schwarze Humor.....	82
Susanne Schroeder: "Lachen ist gesund?".....	82
Die Götterdämmerung: Zweiter Aufzug, Erste Szene.....	83
Dritte Szene: Hagen: Hoiho! Hoihohoho!.....	85
Die Rück-Projektion auf das Rheingold.....	87

Das Schwert Notung.....	87
Die un-heimliche Lanze des Wotans/Odins.....	88
Wagner und Nietzsche: Der schwarze und der weisse Zwilling.....	89
Die Ästhetik des Untergangs.....	90
Die Grosse A-Mnaesis, die Mnae-Mesis.....	92
Die triebkräftigen, poiaetisch wirkungsvollen Motive Wagners.....	93
Der un-heimliche Bereich der Zukunft.....	94
Noch ein über-phantastisches Universum bei Carl Orff.....	95
Die Mythologie heute.....	96
Die Mytho-Logie, und die Thymo-Logie.....	96
Der Krieg der Sterne und die Rückwärts-Erzählung der Nibelungen-Saga.....	98
Der absurde Krieg der Sterne.....	100
Und nun die Original-Geschichte des Wagners.....	102
Und dann gibt es Ehe-Stress in den himmlischen Gefilden.....	102
Die Walküre - Todesverkündung, bis zu dem un-heimlichen Ende.....	102
Das Gravitationale Ober- Ur- Monster: Der Tanzende Stern.....	108
Eschatologische Perspektiven in der Populär-Kultur.....	108
Und Katastrophisches im Kósmos.....	109
Donald Patten und Samuel Windsor.....	109
Appendices: Weitere Materialien.....	110
Vorwort: Hertha v. Dechend, Hamlet's Mill.....	110
The Sirius Mystery: The Dogon and Sirius B.....	114
Neuere Erkenntnisse und schwierige Fragen der Paläo-Anthropologie.....	116
Die Theogonie des Hesiodos.....	117
Ernest G. McClain: Materials of the Myth of Invariance.....	119
Introduction: The Problem.....	119
The gods of the Rg Veda are dependent on an elaborate cult of sacrifice.....	119
The Challenge: What the Rg Veda does not have.....	120
In the Pythagorean cosmology.....	120
A Musical Hypothesis.....	120
The four Rgvedic "languages".....	121
The great moral of Greek Pythagoreanism.....	121
Vedic poets understanding "tuning theory".....	121
Rgvedic thinking is the notion of reciprocity.....	122
Mandala for the Precessional Cycle of 25,920 years.....	122
If the tone-Mandala represents the world.....	123
Die Materialien zu Marius Schneider: Kosmogonie.....	123
(S. 35) The Nature of the Praise Song.....	123
(S. 36) What primarily binds love and religion together.....	124
Praise and glorification, the specific act of love in religion.....	124
(S. 40) Kala, time, is the primordial form of creation.....	125
Music is the primordial language of all the most ancient.....	126
(S. 68) The duty of the cultural heroes.....	126
(S. 84) The role of music in our concrete world.....	127
Die Zitate aus Veden und Upanishaden.....	127
Marius Schneider: Einleitung zur Kosmogonie.....	127
Inhalt des Gesamtwerks: Kosmogonie von Marius Schneider.....	128
Vorwort.....	128
Das Astrolabium.....	135
Töne und Zahlen.....	140
Sphärenharmonie.....	142
Die Klänge der Chakraslehre.....	150
Chakras Blätter der Lotosse 8 Chakras.....	152
Der Schöpfer.....	154
Anmerkungen.....	155
Jürgen Kühnel: „Materialien zu: In Langer Zeiten Lauf Zehrte.....	156
Eine Wanderung zur Erd-Musik.....	163
Die Vor-Sätze.....	163

Der Ort, eine verwunschene Insel.....	163
Der Feenwald.....	164
Des Wanderers Aufstieg.....	165
Das Ritual.....	165
Der Abstieg.....	166
Der singende Stock, das Lithophon.....	167
Die Erd-Musik, oder die Litho-Phonie.....	168
Die Nach-Sätze.....	168
Harmonie.....	169
Literatur.....	169
Ein paar neuere Literatur-Stellen.....	170

### **Keine- Haftungs-Hinweis:**

Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehme ich keine Haftung für die Inhalte externer Links. Für den Inhalt der verlinkten Seiten sind ausschließlich deren Betreiber verantwortlich. Hier wird ausdrücklich jede Verantwortung für externe Links abgelehnt.

### **Broken Links: Unverschämte Preise der Nornen**

Bei den vielen www-Links, die ich hier einbinde, kommt es leider öfter vor, dass diese nicht mehr existieren. Es wäre ein Full-Time-Job, nur nachzuvollziehen, welche nicht mehr funktionieren. Deshalb muss ich mich hier entschuldigen, wenn hier einige Broken Links vorkommen. Es ist praktischer Weise nicht möglich, all denen Broken Links nach-zu-gehen!

Ich habe zwar alle die Materialien, die aus diesen Links sind, in mein Archiv ein- gespeichert.

Aber es ist völlig menschen-un-möglich, diese gespeicherten Links, wieder in den Text ein-zu-flechten. Es sind auch so viele Giga- bis Tera-Bytes, dass ich das auch nicht auf meinem www.noologie Server für ein vernünftiges Geld, noch unterbringen könnte!

Also einen www.noologie Server zu unterhalten, das kostet Geld!

Aber die Nornen könnten dies! Aber die verlangen so hohe Preise, dass ich mir das nicht leisten kann.

### **WWW-Hinweise:**

Es wird hier sehr viel www-Material eingebunden, so dass die Textform in einem Buch kaum anwendbar ist, weil man in einem Buch keine www-Links anklicken kann. Daher basiert diese Arbeit vor allem auf dem .html-Format. Die Überschriften und Absätze sind so formatiert, dass man möglichst einen Absatz auf einer oder 2 Bildschirm-Seiten anschauen kann. Das Format ist deshalb auch ganz anders aufgebaut, als in einem Buch. Man sollte beim Lesen des .html die Darstellungsbreite des Browser-Fensters auf ungefähr A4-Proportion 1:23 bis 1:1 so schmal einstellen, dass das Display nicht zu sehr in die Breite gezogen wird. Es empfiehlt sich auch, gleichzeitig zwei Browser-Fenster nebeneinander zu öffnen, eins für den Haupt-Text, und eins für die Fussnoten. Dadurch kann man beides nach Belieben verbinden. Heutige Computer-Bildschirme mit Ultra-Breit machen das möglich. Die Verwendung einer Gaming-Mouse ist zu empfehlen, damit man die Grösse der Schriftart dynamisch einstellen kann, weil die verschiedenen www-Formate stark variierende Schriftgrößen aufweisen, und es extrem unpraktisch ist, die Schriftgröße immer auf der Tastatur einzustellen.

### **Abkürzungen:**

AG:

Wenn ich das Kürzel AG: verwende, bedeutet das einen Kommentar von mir zu einem anderen Text, der gerade vorgestellt wird.

AD:

Wenn ich das Kürzel AD: verwende, bedeutet das einen Meta-Kommentar von mir gegen mich Selber im Sinne von Hegels These und Anti-These. Bei mir gibt es leider keine Synthese.

### **Fuss- / End- Noten und [ ... Klammern ... ]**

Die Fuss- / End- Noten in diesem Text sind leer. Es hat sich gezeigt, dass sehr viele Endnoten kontraproduktiv sind. Denn es ist in der Hypertext-Praxis sehr mühselig, jede einzelne Endnote anzuklicken, wenn man wissen will, was darunter steht. Bei einem Buch, wo es Fussnoten gibt, die auf der selben Seite wie der Text positioniert sind, ist das praktischer. Hier aber verwende ich die [ ... Klammern ... ] oder auch [AG: ... Klammern ... ]. Letzteres wird verwendet, wenn ich einen Zwischen- Kommentar in einen Zitat-Text einfügen will. Man muss immer irgendwo Kompromisse machen. Und in einem Hypertext gibt es das andere Kompromisse als in einem gedruckten Buch.

### **Vorwort**

Dieser Text behandelt den Ring des Wagner's aus der Mythologischen Perspektive, vor allem nach den Sichtweisen von Hertha von Dechend: "Hamlet's Mill", der Theogonie des Hesiodos, Ernest G. McClain: "The Myth of Invariance", Marius Schneider: "Kosmogonie", "Ahnung und Erinnerung" von Wald&Fuhrmann, und Lynn Snook: "Wagners Mythische Modelle". Wir können hier vielleicht Wagner verstehen, so wie bei Dante, den Vergil, als Berater und Begleiter für das Wandeln auf unseren **Traum-Zeit-Pfaden**. Es geht mir hier aber um mehr, nämlich das, was über den Wagner **hinausreicht**. Der Blick in das Ur-Ur-Ahnen der Menschheit, und noch tiefer, in die **Welt-Traumzeit** der Menschheit hinein. Es ist meine Intention, einen möglichst

tiefen und breiten Überblick und Durchblick über die **Archaische Mythologie** in ihren Parallelen zu **Wagner's Mythischen Modellen** zu bieten. Dies wird auch dargestellt, um eine Neubewertung der Mythologie als das Erbe der Menschheit zu erlangen, sozusagen unserer Ur-Ahnen, aus der tiefsten Vergangenheit von vielleicht 50.000 oder auch 500.000 Jahren. Das waren damals die Zeiten, in denen die Menschen ohne Schrift, also in der Oralen Tradition, alles Wissenswerte, und das war sehr viel, über die Zeiten tradieren mussten. Denn, so ist mein Ansatz: Die Mythologie bietet uns Heutigen Vergangenheits-Vergessenen etwas, das nur noch sehr selten vorhanden ist: **Die Weisheit**. Eine vorbereitende Untersuchung dazu ist in meiner Dissertation:

<http://www.noologie.de/desn.htm>

Ich verweise hier noch auf eine www-Seite von Forschern, die vieles, was ich hier präsentiere, auch schon einmal gedacht haben, denn sie folgen den Denk-Spuren von Hertha von Dechend. Und wie es fast so ähnlich in der Bibel heisst: Wenn Zwei oder auch Drei sich in Meinem Namen etwas aus-denken, was sonst kaum ein Mensch je zu denken gewagt hat, da bin ich Mitten Unter Euch. Ihr Auserwählten! Siehe dazu weiter unten das Kapitel zu Nietzsche's Zarathustra, wo ich es zitiere. "Ihr Einsamen von heute, ihr Ausscheidenden". Bei mir heisst es, etwas verfremdet: *Per Aspera ad Asterix*.

[http://www.noologie.de/quer.htm#\\_Toc533590921](http://www.noologie.de/quer.htm#_Toc533590921)

Dort sagen sie: Per Aspera ad Astra.

<https://www.per-aspera-ad-astra.net/index.html>

<https://www.per-aspera-ad-astra.net/Dateien/Die%20Spielregeln.html>

## **Aus der Werkstatt der Mythologien-Schmiede-Meister**

### **Sir Roger Scruton**

Eine der besten philosophischen Kommentare von Sir Roger Scruton zu Wagner:

[https://www.youtube.com/watch?v=u0\\_mhjO3K\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=u0_mhjO3K_c)

Philosoph Sir Roger Scruton | The Ring of the Nibelung - Richard Wagner | BBC Radio 4

Er hat nur wenig mit Mythologie zu tun. Aber er ist völlig "embedded" in the *conditio humana*, and all the philosophy of humanity's life and tragic. It is entirely up to a par with Heidegger's Sein und Zeit.

Noch tiefer geht Scruton in diesem Vortrag:

[https://www.youtube.com/watch?v=Z9ITZ4\\_N-Y](https://www.youtube.com/watch?v=Z9ITZ4_N-Y)

Wagner's Philosophers: German Idealism, Revolution, Schopenhauer, Nietzsche & Adorno

### **Roger Scruton - Wagner's Philosophers**

<https://www.youtube.com/watch?v=Idloz2cag5g>

Dies ist ein Rundgang durch das philosophische Universum des Wagner's. Diese Darstellung bringt einige wesentliche Akzente. Die Rolle des Opfers, the Sacrifice. Die Philosophie des deutschen Idealismus, Hegels, Feuerbachs, und Schopenhauer als Antagonist der Idealisten. Die Rolle der Freiheit, der Menschen, die Akzeptanz der Sterblichkeit als die Grundlage für die Liebe. "We must find meaning and our destiny in the Here and Now".

### **Nietzsche, Zarathustra: Ihr Einsamen von heute, ihr Ausscheidenden**

[https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich\\_Nietzsche](https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche)

<http://www.pileface.com/sollers/pdf/Zarathustra.pdf>

Ich habe ganz oben, in dem Vorwort, von den **Auserwählten** gesprochen.

Das waren auch die Jünger des Wagners. Sie waren eine elitäre Gemeinde,

die dann in Bayreuth zusammen kam. Um ihn, den Meister und sein Werk zu feiern

Hier komme ich zurück, auf das Original von Nietzsche:

Zitat von Nietzsche im Zarathustra:

**Ihr sollt einst ein Volk sein: aus euch, die ihr euch selber auswähltet, soll ein auserwähltes Volk erwachsen.**

**Allein gehe ich nun, meine Jünger! Auch ihr geht nun davon und allein!  
So will ich es.**

**Wahrlich, ich rathe euch: geht fort von mir und wehrt euch gegen**

**Zarathustra! Und besser noch: schämt euch seiner! Vielleicht betrog er euch.  
Der Mensch der Erkenntniss muss nicht nur seine Feinde lieben, sondern  
auch seine Freunde hassen können.**

Aus dem obigen Zitat, können wir uns im Verhältnis zu Wagner dasselbe sagen:  
Um ihn richtig zu würdigen, muss man ihn auch hassen können.

Tausend Pfade giebt es, die nie noch gegangen sind; tausend  
Gesundheiten und verborgene Eilande des Lebens. Unerschöpft und  
unentdeckt ist immer noch Mensch und Menschen-Erde.  
Wachet und horcht, ihr Einsamen! Von der Zukunft her kommen Winde mit 61  
heimlichem Flügelschlagen; und an feine Ohren ergeht gute Botschaft.  
Ihr Einsamen von heute, ihr Ausscheidenden, ihr sollt einst ein Volk  
sein: aus euch, die ihr euch selber auswähltet, soll ein auserwähltes  
Volk erwachsen: - und aus ihm der Übermensch.  
Wahrlich, eine Stätte der Genesung soll noch die Erde werden! Und  
schon liegt ein neuer Geruch um sie, ein Heil bringender, - und eine  
neue Hoffnung!

3.

Als Zarathustra diese Worte gesagt hatte, schwieg er, wie Einer, der  
nicht sein letztes Wort gesagt hat; lange wog er den Stab zweifelnd  
in seiner Hand. Endlich sprach er also: - und seine Stimme hatte sich  
verwandelt.

Allein gehe ich nun, meine Jünger! Auch ihr geht nun davon und allein!  
So will ich es.

Wahrlich, ich rathe euch: geht fort von mir und wehrt euch gegen  
Zarathustra! Und besser noch: schämt euch seiner! Vielleicht betrog er euch.  
Der Mensch der Erkenntniss muss nicht nur seine Feinde lieben, sondern  
auch seine Freunde hassen können.

Man vergilt einem Lehrer schlecht, wenn man immer nur der Schüler  
bleibt. Und warum wollt ihr nicht an meinem Kranze rupfen?

Ihr verehrt mich; aber wie, wenn eure Verehrung eines Tages umfällt?

Hütet euch, dass euch nicht eine Bildsäule erschlage!

Ihr sagt, ihr glaubt an Zarathustra? Aber was liegt an Zarathustra!

Ihr seid meine Gläubigen: aber was liegt an allen Gläubigen!

Ihr hattet euch noch nicht gesucht: da fandet ihr mich. So thun alle  
Gläubigen; darum ist es so wenig mit allem Glauben.

Nun heisse ich euch, mich verlieren und euch finden; und erst, wenn  
ihr mich Alle verleugnet habt, will ich euch wiederkehren.

Wahrlich, mit andern Augen, meine Brüder, werde ich mir dann meine  
Verlorenen suchen; mit einer anderen Liebe werde ich euch dann lieben.

Und einst noch sollt ihr mir Freunde geworden sein und Kinder Einer  
Hoffnung: dann will ich zum dritten Male bei euch sein, dass ich den  
grossen Mittag mit euch feiere.

Und das ist der grosse Mittag, da der Mensch auf der Mitte seiner Bahn  
62

steht zwischen Thier und Übermensch und seinen Weg zum Abende als  
seine höchste Hoffnung feiert: denn es ist der Weg zu einem neuen  
Morgen.

### **Die Nordlichter und die Nordische Mythologie des Wagners**

Richard Wagner basierte seine mythologische Darstellung wesentlich auf der nordischen Mythologie der Edda und der Völuspa. (Die Edda, Eugen Diederichs, 1981). Es wird betont, dass es eine Nordische Mythologie ist, und weniger eine Germanische, weil sie eben im Hohen Norden entstanden ist. Eben da, wo man die Nordlichter sehen kann. Das kann man auf Island und in Nord-Norwegen am besten. Ich komme darauf noch später zurück. Denn die Nordlichter sind Flammenzungen, und die sind dann auch bei der Burg der Brunhilde zu finden. Und aus den Nordlichtern konnten die damaligen Nordischen Seher und Späher die Kosmische Gross-Wetterlage (Sonnenstürme, Super-Novae, etc.) erkennen, bzw. er-spähen. Und Island ist der Ort, wo die Edda aufgeschrieben wurde. (Edda, S. 9-30). Die alt-deutsche Nibelungen-Sage im Ring des Wagner's ist eher nur eine Nebenhandlung. Es ist eigentümlich, dass Wagner mit den Nibelungen ein Element in den Stoff einbringt, das in der nordischen Sage gar nicht vorgesehen ist. Zwar kennt man dort auch den/das Ragnarök, aber nicht durch irgendwelche Halb-/ Götter-

Menschen verursacht. In der nordischen Sage machen die Götter, die Asen und Wanen, sowie die Riesen, und noch andere das sozusagen "unter sich" aus. Das ist also der Fenris-Wolf und die Midgard-Schlange und noch einige Spiess-Gesellen.

### **Siegfried und Wotan kommen bei Wagner nicht gut weg**

So könnte man noch einige Tiefen- (Psycho-) Analysen mit dem Stoff des Wagners machen, warum der diesen sehr tölpel-haften Siegfried in die Story mit einbezieht. Der war doch über das Wälungen Blut, sein Enkel! Also ein völlig freier Mann! Aber durch so verschiedene Zauber-Tränke, da war er nix mehr so frei! Ich kann das einfach nix verstehen.

Der Siegfried war erschämt amoi a freier Mann, der dann mit so vielen Zauber-Tränken, so ver-sklaht wurde!

Ich muss es wegen der uni-versiellen Ethik hier Einspruch erheben und anklagen!

Menschen-Rechte, die gab es damals wohl nicht!

Ich habe auch schon bemerkt, dass sowohl Siegfried wie auch Wotan bei Wagner sehr schlecht wegkommen. Irgendetwas stimmt an der Ring- Geschichte von dem Wagner überhaupt nicht. Und der Wotan des Wagners entspricht überhaupt nicht dem Ur-Bild des Weisheits-Gottes Wotan / Odin / Ode / Audae / Audae Thespin. Ich habe diese sprachliche Über-Querung genau deswegen gewählt, weil die Alt-Griechische Audae äquivalent ist mit der Ur-Arischen Ode. Denn die Ode ist das Lied, das der Odin in seiner Selbst-Schöpfung singt.

### **Marius Schneider**

Und damit sind wir auch gleich bei Marius Schneider. Leider sind solche Über-Querung'en in der heutigen akademischen Musik- und Sprach-Wissenschaft eher verpönt, wenn nicht sogar mit Verlust jeder Lehrbefugnis, und sonstigen Strafen verbunden. Siehe auch:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Nibelungenlied>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Nibelung>

The term **Nibelung** (German) or **Niflung** (Old Norse) is a personal or clan name with several competing and contradictory uses in Germanic heroic legend. It has an unclear etymology, but is often connected to the root *nebel*, meaning mist. The term in its various meanings gives its name to the [Middle High German heroic epic](#) the *Nibelungenlied*.

The most wide-spread use of Nibelung is used to denote the [Burgundian](#) royal house, also known as the **Gibichungs** (German) or **Gjúkings** (Old Norse). A group of royal brothers led by king [Gunther or Gunnar](#), the Gibichungs are responsible for the death of the hero [Siegfried or Sigurd](#) and are later destroyed at the court of [Attila the Hun](#) (called Etzel in German and Atli in Old Norse). This is the only use of the term attested in the Old Norse legends.

In medieval German, several other uses of the term Nibelung are documented besides the reference to the Gibichungs: it refers to the king and inhabitants of a mythical land inhabited by [dwarfs](#) and [giants](#) in the first half of the *Nibelungenlied*, as well as to the father and one of two brothers fighting over a divided inheritance. This land and its inhabitants give their name to the "hoard of the Nibelungs" ([Middle High German](#) *der Nibelunge hort*). In the late medieval *Lied vom Hürnen Seyfrid*, the name, in the form Nybling or Nibling, is given to a dwarf who again gives his name to the treasure.

Norse tradition

In the eddic poem (see *Poetic Edda*) *Atlakviða*, the word *Niflungar* is applied three times to the treasure (*arfr*) or hoard (*hodd*) of [Gunnar](#) (the Norse counterpart of German Gunther). It is also applied once to Gunnar's warriors and once to Gunnar himself. It elsewhere appears unambiguously as the name of the lineage to which the brothers Gunnar and [Högni](#) (*Hǫgni*) belong and seems mostly interchangeable with *Gjúkingar* or *Gjúkungar*, meaning descendants of [Gjúki](#), Gjúki being Gunnar's father.

The variant form *Hniflungr* also occurs as the name of Högni's son in the eddic poem *Atlamál*, and as a term for the children born by Gunnar's sister [Guðrún](#) (*Guðrún*) to Atli ([Attila the Hun](#)). It appears to be a general term for "warrior" in *Helgakviða Hundingsbana I*. *Hniflungar* might be of separate origin, meaning descendants of Hnef, referring to the [Hnæf](#) son of Hoc who is prominent in the [Old English](#) *Finnesburg Fragment*. However *h* was early dropped initially before other consonants in Norwegian dialects which might have led to the adding of *h* to names in other dialects where it did not originally belong.

### **Die Nordlichter: Anzeiger der Kosmischen Grosswetterlage**

Es ist schon seltsam, dass ein so un-kultiviertes Volk wie die Germanen und Nordmänner (Norse-men) sich in ihrem mythologischen Denken so intensiv mit Weisheit und Voraus-Sehung beschäftigt haben. Mindestens genauso wie die Dichter und Denker und Seher der alten mittelmeerischen und mesopotamischen Kulturen, und sogar noch ein bisschen mehr. Es gibt

einen ganz "natürlichen" Grund dafür: Die *Denker* und *Seher* der Nordmänner beobachteten die *Nordlichter* ganz genau, und in deren wabernden, flackernden, lodernden *Flammenzungen* sahen sie so vieles, an phantastischen Ungeheuern, aber besonders wussten sie genau, was die augenblickliche *kosmische Grosswetterlage* war. Nämlich waren das die Sonnenstürme, (Super-) Novae und Ähnliches, die demnächst als das *schwarze Schicksal*, über die Menschheit auf dem Planeten Erde hereinbrechen würde. Und wenn am Himmel besonders viel los war, dann war auch auf dem Planeten Erde bald etwas ziemlich Schreckliches zu erwarten. Denn diese Phänomene haben direkte Auswirkungen auf das irdische Wetter, und sogar auf Erdbeben, Gewalt-Fluten, Seuchen, und Massen-Psychosen. Und so ist die Mythologie der *Seher* und *Deuter* der *Nordmänner* eben auch noch ein bisschen mehr apokalyptisch als die ihrer südländischen Kollegen. Das Ragnarök war auch eine Himmels-Erscheinung, wenn der ganze Himmel in blutrotes Licht getaucht war.

<http://www.spiegel.de/wissenschaft/natur/plasmawellen-lassen-polarlicht-blinken-a-1193637.html>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Solar\\_storm](https://en.wikipedia.org/wiki/Solar_storm)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Space\\_weather](https://en.wikipedia.org/wiki/Space_weather)

<https://en.wikipedia.org/wiki/Sunspot>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Cosmic\\_ray](https://en.wikipedia.org/wiki/Cosmic_ray)

[http://www.bibliotecapleyades.is/ciencia3/ciencia\\_sol85.htm](http://www.bibliotecapleyades.is/ciencia3/ciencia_sol85.htm)

### **Die Burg der Brunhilde**

Siehe dazu auch die Burg der Brunhilde. Die ist sicher in der Nähe des Nordpols, zum mindesten aber innerhalb des Polarkreises. Und der Ring aus Nordlichter-Flammen ist in dieser Interpretation eben der Flammen-Ring der Burg der Brunhilde. Leider haben die heutigen Musikwissenschaftler, die sich mit Wagner beschäftigen, auch recht wenig Ahnung von den Nordlichtern. Obwohl Wagner ganz dezidiert bei dem Akt der Nornen über den Norden spricht. Leider ist das Denken der deutschen Wagner-Experten zu sehr auf den Rhein fixiert, als dass man ein bisschen Quellenkunde betreiben würde, und man würde bemerken, dass die Hauptquellen für den Stoff des Wagners aus der Isländischen Edda stammen, und dort sieht man die Nordlichter sehr gut. Anders herum gesagt: In Deutschland ist heute nur noch Schmal-Spur-Wissenschaft erlaubt. Und die einzigen Wissenschaftler, die noch ein bisschen etwas von Universal-Wissenschaft verstehen, sind am Warburg-Institut in London, wo man die alten Wissenschafts-Traditionen, etwa der Renaissance, noch versteht und pflegt. Aber das ist halt Great Britain, und nicht Deutschland.

### **Die Waräger**

Ein kürzlicher Bericht über die Wikinger im Spiegel-Online von 18. Januar 2019, beleuchtet ganz genau, woran der deutsche "Qualitäts- Mainstream-" Journalismus allgemein, und bei dem Spiegel insbesondere, krankt. Denn das ist auch dasselbe Problem wie bei dem Relotius-Skandal. Es gibt eben nicht mehr genug sachkundige Lektoren in den Redaktionen, die auch einmal sorgfältig querlesen, und auch andere Quellen auswerten. Zum Beispiel einmal in der US-Wikipedia nachschauen. Da findet man alles, was man noch brauchen kann. Aber besser nicht die Deutsche Wikipedia nehmen. Denn die ist so schlecht, dass man es wirklich nicht mehr aushält. Das Personal der deutschen "Qualitäts- Mainstream-" Medien musste bei den sehr rückgängigen Auflagen ebenso radikal gekürzt werden. Und man fing natürlich mit dem Personal-Abbau bei den Kollegen an, die sich mehr auf Sachfragen wie etwa Geschichte verlegt hatten. Dieser Spiegel-Schreiber hätte nur bei ein paar (ehemaligen) Kollegen nachfragen können. Ich habe auch ein paar gute Artikel über die Wikinger im Spiegel gelesen. Aber das ist schon ein paar lange Jahre her. Es ist also eine sehr einseitige und verzerrende Darstellung, die nur die schlechteren Eigen-Schaften und -Arten heraushebt, in welchen sich die Wikinger auch kaum von irgendwelchen anderen kriegerischen Völkern unterschieden. Es war ziemlich genauso bei mit den Beduinen in der Arabischen Wüste. Die waren auch in Teilzeit Räuber und Wegelagerer, wenn sich die Gelegenheit dazu bot. Und zur anderen Teilzeit waren sie die Bewacher der Karawanen, dafür bekamen sie auch gutes Geld, und sie brauchten keine Gewalt dafür anzuwenden. Heute nennt man das in den Mafia-Kreisen "Schutzgeld fordern und einnehmen".

<http://www.spiegel.de/plus/wikinger-wie-die-nordmaenner-wirklich-waren-a-00000000-0002-0001-0000-000161911824>

Hinterhältig, feige, asozial / Wie die Wikinger wirklich waren Axtschwingende Krieger, die sich furchtlos auf ihre Gegner stürzen – bis heute hält sich die Legende von den stolzen Wikingern. Doch neue Forschung zeigt: An dem Heldenmythos ist so gut wie nichts dran.

Von Frank Thadeusz

Die Männer hießen Snækollr, Sörkvir oder Brynjolf, und sie gehörten zu den unangenehmsten Typen, denen man einst auf der Welt begegnen konnte. Sie mordeten oft im Suff, fielen mit Vorliebe über Schwächere her und raubten alles, was nicht niet- und nagelfest war. Auf ihre Opfer hackten sie mit Äxten ein. Oder sie spießten Wehrlose mit Lanzen auf. So waren sie wirklich, die Wikinger. Jahrhundertlang wäre kein Gelehrter auf die Idee gekommen, dieses Räuberpack zu heroisieren. Erst im romantisierenden Europa des 19. Jahrhunderts deuteten versponnene Gelehrte die halbstarke Rüpelkrieger aus dem Norden in eine faszinierende Schar stolzer, muskelbepackter Freigeister um. Seitdem genießen die Normannen anhaltenden Kultstatus.

### **Der Spiegel-Schreiber weiss halt leider Nichts von den Warägern**

Der Spiegel-Schreiber weiss halt leider Nichts von den **Warägern** (=die Wikinger), die das Fluss-System von Russland im gesamten Westlich-Ural- Bereich durchfahren hatten. Denn die grossen Ströme dort, der Don und die Wolga, waren die idealen Wasserstrassen für die die Schiffe der Waräger bestens geeignet waren, weil sie wenig Tiefgang hatten, und sie waren so leicht, dass man sie über einige kurze Strecken über Land schleppen konnte. Etwa in der Situation, wenn man vom Fluss-System des Don in das der Wolga wechseln wollte. Das war mit ihren eigenen Besatzungen und ein paar Hilfskräften aus den umliegenden Dörfern möglich. Dazu kam die Geographie, weil das Land sehr flach ist, und man musste also keine grossen Höhenunterschiede bewältigen. Der Transport von Schiffen über Land war in den alten Zeiten auch eine ganz übliche Methode, sogar am Isthmus von Korinth soll es so eine Land-Schleppe gegeben haben ebenfalls an der Stelle, wo heute der Nord-Ostsee-Kanal ist. Die Methode der Land-Schleppe war einfach genug. Man legte über die Stelle, wo da Schiff hinsollte, ein paar Baumstämme auf den Boden, und fettete sie gut ein. Wenn das Boot dann über ein paar Baumstämme geschleppt worden war, nahm man die hinteren Baumstämme wieder heraus, und legte sie vor das Boot. Das verbrauchte relativ wenig Holz, und ging auch ausreichend schnell, wenn man die Baumstämme von ein paar Leuten an den neuen Platz schleppen liess. [Übrigens taten die Alten Ägypter ziemlich dasselbe, wenn sie irgendetwas Grosses und Schweres zu Schleppen hatten. Die guten Erfindungen der Menschheit wurden ganz ohne Patente weltweit nachgeahmt. Es hat natürlich niemand eine Ahnung wer zuerst auf dieses Patentrezept gekommen ist.]

Und wie schon gesagt, die Wikinger-Schiffe waren extra leicht, aber auch maximal stabil gebaut. Ein Grund für diese Stabilität war die Technik des Klinker-Schiffbaus. Die Planken wurden aus ganzen Baumstämmen, nicht gesägt, sondern gespalten. Dies bewahrte die ursprüngliche Faser-Struktur des Holzes, also maximale Verwindungs- und Bruch-Festigkeit bei minimalem Gewicht. Diese Perfektion war mit viel späteren gesägten Holz-Teilen kaum zu erreichen. Die Wikinger hatten also ein enormes Know-How im Schiffbau. Und da die Schiffe mit der vollen Mannschaft auch gerudert wurden, waren sie dazu auch noch extrem schnell. Etwa so schnell wie die Triremen der Griechischen Antike. So kamen sie bis zum Schwarzen Meer, und bis nach Byzanz. Und von der Wolga aus kamen sie bis zum Kaspischen Meer. Das Fluss-System von Wolga und Ob liegt an manchen Stellen sehr nahe beieinander, wie man auf der Karte gut sehen kann.

### **Die Klinker-Bauweise der Wikinger- Schiffe**

<https://regia.org/research/ships/Ships1.htm>

All Viking ships are *clinker* built; the planks were overlapped at one edge and riveted together. In clinker shipbuilding you start build the outside first, and then put a frame inside it. The other style of wooden shipbuilding, used by the Mary Rose and the Victory, is called *carvel*. In this style, the frame of the ship is made first, and planks are attached to it. Carvel boatbuilding had been used in Roman times, and was still in use in the Mediterranean in Regia's period. At the end of the middle ages, Carvel had overtaken clinker as the method of choice for making larger boats. Does this mean that clinker was a poorer method of making boats? Not exactly...

The advantage that carvel has over clinker is that it can be made using any quality of wood, whereas to make a Clinker boat, only the best wood can be used. Carvel boats are built with a strong frame, and the planks are almost there "just" to keep the water out. Because the planks on a clinker-built boat overlap, they add strength to the boat, so the frame can be lighter. It doesn't have to hold the boat together, just transmit forces between the hull and the "propulsion"

– the oars and the sail. The Vikings built their boats using simple tools – it has been said that you can make a Viking boat with nothing but an axe – but they used them in sophisticated ways. They followed the grain of the wood, to get the most strength and flexibility for the lowest weight. Carvel boats tended to be made with sawn timber. Saws are harder to make than axes, and they tend to cut across the grain. This means that they can cut any timber any way you like, but the result will be weaker and less flexible than an axe-cut timber. In general, the Vikings praised their boats for their lightness and flexibility – “Sea Serpent” is a good Viking ship name, and a good Viking ship will ride across the tops of the waves. A heavier carvel boat will tend to fall into them, giving a rougher (and slower) ride.

And the reasons that the clinker tradition stopped being used for larger vessels? Well, no-one is quite sure. However, we know from the Mediaeval ship found in Newport that there wasn't enough good quality timber to go around. Ships were being built with multiple decks, which needed a heavy frame anyway to carry the cargo – or the new-fangled cannon that warships were starting to mount. The world was changing, and the heavy framed carvel boat was the one that survived that change.

<https://www.rbth.com/travel/329563-russias-rivers>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Volga\\_River](https://en.wikipedia.org/wiki/Volga_River)

<https://en.wikipedia.org/wiki/Trireme>

### **Wikinger-Longship**

<https://regia.org/research/ships/Ships1.htm>

<https://www.youtube.com/watch?v=b6Sw0KFmIF8>

<https://www.youtube.com/watch?v=QxKw68Xo4eI>

### **Bau eines Wikinger-Schiffs:**

<https://www.youtube.com/watch?v=29mOXuVoE3o>

<https://www.youtube.com/watch?v=90uKGICMbAI>

<https://www.youtube.com/watch?v=EKcgAr04FVo>

[https://de.wikipedia.org/wiki/Kiewer\\_Rus](https://de.wikipedia.org/wiki/Kiewer_Rus)

<http://www.kriegsreisende.de/mittelalter/waraeger.htm>

<https://www.welt.de/geschichte/gallery145482657/Wie-die-Waraeger-Russland-praegten.html>

<https://de.metapedia.org/wiki/Waräger>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Varangians>

<https://geschimagazin.wordpress.com/2010/01/12/waraeger-die-skandinavischen-kaufleute-osteuropas-930/>

### **In Byzanz waren die Wikinger**

Und in Byzanz waren die Wikinger die hochgeschätzte Palastgarde der Kaiser. Und die Spiegel-Schreiber wissen auch gar nichts, von den **Ulfberht-Schwertern**. Die waren die Zeitgenossen von **Balmung und Nothung**, der Nordischen Sagen, von des Wagner's Gnaden!

2017 Documentary Sword HD - Secrets of The Viking Sword Ulfberht

<https://www.youtube.com/watch?v=qqAMl8qQF10>

Ulfberht. Secrets of the Viking Sword HD

[https://www.youtube.com/watch?v=lspB3QhrW\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=lspB3QhrW_Q)

Forging a wild Damascus Viking sword, the complete movie.

<https://www.youtube.com/watch?v=w04xHt7uYGs>

ANCIENT Viking Sword Used Technology From The FUTURE: The Ulfberht Viking Sword

<https://www.youtube.com/watch?v=kkU5T08rrjw>

The Secrets of Wootz Damascus Steel

<https://www.youtube.com/watch?v=OP8PCkcBZU4>

### **Der Spiegel-Schreiber weiss auch nichts, von den Navigatoren**

Und der Spiegel-Schreiber weiss auch nichts, von den Navigatoren, die bis nach Neufundland, und noch weiter südlich kamen. **Und das war ca. 500 Jahre vor Columbus**. An einge dieser Quellen kommt man aus Deutschland leider nicht mehr heran. Sondern nur noch über VPN!

<https://www.youtube.com/watch?v=L5fIJt15kSQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=U5RU0e92zTo>

<https://www.linguee.com/german-english/translation/waräger.html>

<http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/75351776>

## Die Weisheits-Götter der Nordischen Mythologie und ihre Quellen:

Weisheit ist... Der verborgene Brunnen des Mimir.

Wir erinnern uns an Odin / Wotan und seine Walküren: [\\_1\\_](#) [\\_2\\_](#) [\\_3\\_](#) [\\_4\\_](#)

Odins Raben auf seiner Schulter: Hugin und Munin Die Zukunfts-Seher

Die Welten-Esche Yggdrasil, als Baum auf der Frauen-Insel im Chiemsee.

Die Tassilolinde

[https://www.baumkunde.de/baumregister/1415-tassilo\\_linde\\_auf\\_frauenchiemsee/](https://www.baumkunde.de/baumregister/1415-tassilo_linde_auf_frauenchiemsee/)

<http://www.geomantie.net/article/read/6072.html>

Materialien zu Wagner und Mythologie

### Udo Bernbach

Ein Interview mit dem Autor Udo Bernbach "Autor: Mythos Wagner" auf 3Sat zu Wagner, und die Missverständnisse in der Rezeption von Wagner. Insbesondere seiner [politischen Vision](#).

### Jochen Kirchoff

Der Ring von Richard Wagner - Anfang und Ende der Welt: Eine der besten Wagner-Exegesen, insb. der Mythologie Wagners von Jochen Kirchoff mit Musik-Beispielen. Wie werden Anfang und Ende der Welt bei Richard Wagner im epochalen Ring des Nibelungen gedacht, gespielt und inszeniert?

<https://www.youtube.com/watch?v=CMMMVs4k8Uo>

Hier einige Themen aus dem Vortrag:

(11:49) Die Selbst-Reflexion Wagners und seine Schriften.

(24:15) Die Texte und die Leitmotive.

(25:38) Die Mythologischen Quellen, die altgriechische Tragödie und die nordische Mythologie.

(37:32) Die Gestalt des Siegfried.

(40:51) Der Einfluss Schopenhauers auf Wagner.

(46:46) Die Walküre, Siegmund und Sieglinde.

(52:54) Die Schlüsselszene, das Gespräch Wotans mit Brunhilde.

(1:00:51) Der freie Mensch, Siegfried.

### Hertha von Dechend: Hamlet's Mill

[Die kosmologischen Ursprünge der Nordischen Mythologie](#)

Das ist das Feld der Archaeo-Astronomie nach Hertha von Dechend und Giorgio de Santillana. Santillana hat ihr nur einige Hinweise gegeben und seine wissenschaftliche Autorität für die Veröffentlichung eingesetzt, die ganze Arbeit hat Hertha von Dechend gemacht. Sie beschreibt darin eine Archaische Denkwelt, die in den Ur-Zeiten (also seit mindestens 50.000 Jahren) in ähnlicher Form, und leicht variiert quer über die Kontinente, der Archaischen Menschheit, vorkam. Hertha von Dechend hat das in ihrem Magnum Opus nachgezeichnet. Diese Archaische Denkwelt kennt man heute nur noch als Mythologie, also Fabeln und Märchen, aber nach ihrer Theorie ist es eine Codierung der Archaischen Oralen Tradition in einer Geheimsprache von wesentlichen überlebenswichtigen Informationen, u.a. von kosmischen Epochen. Sie beschreibt das auch als eine "Maschine des Himmels". Insbesondere ist das die Präzession der Äquinoktien. Mit jeder Phase der Präzession gibt es auch eine neue (Umsturz-) Götterwelt. Und die Umstürze der Götterwelten sind auch ein Zentral-Thema des Rings des Wagner's. Nur, in der Mythologie sind die Umstürze der Götterwelten überhaupt nichts ungewöhnliches, denn die kommen periodisch immer wieder vor.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Axial\\_precession#Alternative\\_discovery\\_theories](https://en.wikipedia.org/wiki/Axial_precession#Alternative_discovery_theories)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Hertha\\_von\\_Dechend](https://de.wikipedia.org/wiki/Hertha_von_Dechend)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Hamlet%27s\\_Mill](https://en.wikipedia.org/wiki/Hamlet%27s_Mill)

<https://www.frobenius-institut.de/en/>

<https://www.per-aspera-ad-astra.net/index.html>

Auf dieser www finden wir noch viele Materialien von und zu Hertha von Dechend, wenn man in der Suchmaske Dechend eingibt, müssen wir nur noch herunterscrollen, bis man zu den Dokumenten von Dechends' gelangt.

Diese sind teilweise als doc abgelegt und auch als pdf-files.

<http://archiv.frobenius-katalog.de/>

<http://archiv.frobenius-katalog.de/rech.FAU?sid=1E921E2D1&dm=1&auf=0>

Hier ist eine ausführliche Besprechung und Widmung, die ich zu dem Werk von Hertha von Dechend geschrieben habe:

<http://www.noologie.de/neuro04.htm>

<http://www.noologie.de/neuro05.htm>

### **Hertha von Dechend, letzte Überlebende des "Fähnleins der sieben Aufrechten"**

Nach dem Aussterben der deutschen Kultur- Anthropologie- Pionier- Generation, also Adolf Bastian, Max Müller (der erst in Great Britain seine Arbeit machen konnte), Franz Boas, Leo Frobenius, Heinrich Zimmer, Hermann Baumann, verblieb als letzte Überlebende des "Fähnleins der sieben Aufrechten", nur noch Hertha von Dechend, die ihre Arbeit auch nur in USA machen konnte, und die in Deutschland lange ignoriert worden war.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Adolf\\_Bastian](https://en.wikipedia.org/wiki/Adolf_Bastian)

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1139561/>

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1139561/pdf/medhist00074-0112.pdf>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Leo\\_Frobenius](https://en.wikipedia.org/wiki/Leo_Frobenius)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich\\_Zimmer](https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Zimmer)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Hermann\\_Baumann\\_\(Ethnologe\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Hermann_Baumann_(Ethnologe))

[http://www.wikiwand.com/de/Hermann\\_Baumann\\_\(Ethnologe\)](http://www.wikiwand.com/de/Hermann_Baumann_(Ethnologe))

Es ist bezeichnend, dass zwischen der US-Veröffentlichung im Jahre 1969, und der deutschen Übersetzung 1993, ein Zeitraum von 24 Jahren liegt, bis ihre Arbeit auch in Deutschland zur Kenntnis genommen wurde. Interessanterweise aber nicht von den Kultur-Theoretikern, sondern in der Reihe "Computerkultur" im Verlag Julius Springer, Wien. Obwohl die Theorien der Hertha von Dechend immer noch eher heterodox sind, mehren sich die Hinweise, dass die bisherigen etablierten Ansichten nicht mehr aufrecht zu erhalten sind. Dies legt auch nahe, eine Neu-Bewertung des Mythologischen Materials zu unternehmen, was dann natürlich auch auf die Interpretation der mythologischen Gehalte von Wagner's Ring Auswirkungen hätte.

Wie es Hertha von Dechend in ihrem Vorwort (x) sagt:

Zuerst werden die Leute eine Sache leugnen; dann werden sie sie verharmlosen; dann werden sie beschließen, sie sei seit langem bekannt. (Die Stufe III ist mancherorts schon erreicht.)

Siehe dazu im Appendix: Vorwort: Hertha v. Dechend

Noch weiter vertiefendes Material dazu gibt es im Appendix:

Neuere Erkenntnisse und schwierige Fragen der Paläo-Anthropologie

Siehe auch noch: Bastian's *Elementar- und Völkergedanken*:

<http://www.noologie.de/desn27.htm#Heading138>

<http://www.noologie.de/desn27.htm#fn613>

<http://www.noologie.de/desn27.htm#fn614>

<http://www.noologie.de/desn27.htm#fn618>

### **Ein paar Artikel aus dem "Spektrum"**

Hier sind ein paar Artikel aus dem "Spektrum", die die ganze Geschichte auf etwas "modernere" Weise darstellen. Nur leider scheinen die dortigen Schreiber keine Ahnung von Hertha von Dechend zu haben. Das ist sehr, sehr schade.

<https://www.spektrum.de/news/die-urahnen-der-grossen-mythen/1376932>

#### **Die Urahnen der großen Mythen**

Anthropologen und Ethnologen analysieren Märchen, Mythen und Sagen, um Entwicklungslinien aufzudecken. Mit den Algorithmen von Genetikern verfolgen sie die Evolution der "Mythenfamilien" bis in vorgeschichtliche Zeit - und rekonstruieren deren Urformen. Julien d'Huy

<https://www.spektrum.de/news/ritzmuster-aelter-als-der-mensch/1322034>

<https://www.spektrum.de/thema/hoehlen-tore-zur-unterwelt/1479271>

<https://www.spektrum.de/news/aelteste-hoehlenmalereien-in-ostasien/1311775>

<https://www.spektrum.de/magazin/die-geburt-der-kreativitaet/1192440>

<https://www.spektrum.de/magazin/hoehlenkino-in-der-eiszeit/1191986>

<https://www.spektrum.de/magazin/aeltstes-kunstgewerbe/1029648>

### **Die Theogonie des Hesiodos**

Im folgenden Text werden die Analogien zwischen der Darstellung bei Wagner, der Erda oder Wala, und der Nornen mit den griechischen Göttinnen Chthon, Gaia, Rhea, sowie den Moirae und der Mnemosyne gezeugt. Hier ist das Material dazu:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Mnemosyne>

Dort wird auch der Familienstammbaum aus der Theogonie gezeigt:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Mnemosyne#Genealogy>

<https://www.youtube.com/watch?v=MCA2VmDVzEo>

<http://www.bernhard-schaub.com/wp-content/uploads/2015/09/Hesiod-Theogonie.pdf>

[http://conny-lopez.de/content/subpages/geschi\\_arbeiten/hesiod.pdf](http://conny-lopez.de/content/subpages/geschi_arbeiten/hesiod.pdf)

<https://www.gottwein.de/Grie/hes/ergde.php>

Eine besondere Darstellung ist noch der Chicago Homer, in Interlinear Griechisch-Englisch. Wenn man unter "Options" "Show lines" 10000 eingibt, dann bekommt man das gesamte Werk. Dies ist eine hoch-wissenschaftliche Darstellung, die man eben nur in den USA bekommen kann.

### **Aus der Theogonie des Hesiodos**

<http://homer.library.northwestern.edu/html/application.html>

<http://www.nologie.de/Hesiodos.htm>

Das folgende kommt aus dieser Quelle, die relevanten Stellen beginnen bei Vers 35.

<https://msu.edu/~tyrrell/theogon.pdf>

Ich kann das nur auf Englisch zitieren, weil ich die deutschen pdf-Dateien nicht im Text auslesen kann. Damit können wir die Kosmogonie von Marius Schneider mit der von Hesiodos direkt vergleichen. Die wichtigsten Stellen sind (Vers 38-40):

saying what is and what will be and what has been,  
with voices in tune, and a sound flows tirelessly  
and sweet from their mouths.

(Vers 65-67):

Sending forth their lovely voice 65  
they sing songs and celebrate the ordinances and trusty ways  
of all the immortals, sending forth their lovely voice.

(Vers 76-79):

the nine daughters sired by mighty Zeus,  
Kleio and Euterpe and Thaleia and Melpomene and  
Terpsichore and Erato and Polymnia and Ourania and  
Kalliope.

Den weiteren Text habe ich im Appendix untergebracht, weil das hier zu viel Blätter-Aufwand bedeuten würde. Siehe: Die Theogonie des Hesiodos

### **Ernest G. McClain: The Myth of Invariance**

Im Zusammenhang mit dem Ring des Wagner's steht da die denk- und merk-würdige Aussage von Stefan Mickisch: "Die Zielvorstellung der Armee des Wotan's, ist für diesen letzten Kampf. Aus diesem Tor von Walhalla sollen 540 mal 800 Krieger herausbrechen." (=432.000) Diese Zahl kann man nur im Kontext der Themen der Archäo-Musikologie und Archäo-Mathematik, insbesondere der Alt-Vedischen Kultur im Rg Veda von McClain verstehen. Es finden sich bei McClain auch passende Musikbeispiele, die die Darstellung von Marius Schneider ergänzen. Er erwähnt auch Marius Schneider auf S. 7 und 8. Hertha v. Dechend wird unter ihrem Co-Autor Santillana, an diversen Stellen erwähnt:

Santillana, Georgio de iii, 8, 22, 58, 59, 92, 98, 105, 123.

Das komplette Buch von McClain ist in diesem pdf enthalten:

[https://ernestmclain.files.wordpress.com/2017/05/mythsofinvariance\\_sanscartoonsoptimized.pdf](https://ernestmclain.files.wordpress.com/2017/05/mythsofinvariance_sanscartoonsoptimized.pdf)

Die Archaische Mathematik des Rgveda ist schwierig, weil es für einen heutigen Menschen nur schwer zugänglich ist. Nicht jede(r) hat ein Studium der Archaischen Mathematik hinter sich. Es geht hier hauptsächlich um das Thema der (Non-) Kommensurabilität, siehe dazu den Beitrag von Hertha von Dechend, vi:

"Es steht auf einem anderen Blatt, daß man zuweilen von der Wortgleichheit auf Bedeutungsgleichheit geschlossen hat (symmetros aber zum Beispiel meint nicht „symmetrisch“, sondern „kommensurabel“)"

Das lässt sich auch nicht als *Management-Summary* verkürzen. Ich habe das deswegen im Appendix untergebracht, weil das hier zu lang geraten würde. Siehe: Ernest G. McClain: *The Materials of the The Myth of Invariance*. Hier ist nur ein ganz kurzer Ausschnitt, der das Problem umreisst. Es geht darum, eine andere Darstellung für die eher C.G. Jung- orientierte psychologische Interpretation von Marius Schneider zu gewinnen, die leider nicht genügend mathematische Grundlagen eingebracht hat. Man sollte dies also komplementär zu dem grossen Werk von Marius Schneider verstehen.

### **Aus dem Werk von Marius Schneider**

#### **INTRODUCTION -- THE PROBLEM**

The song-poems of the Rg Veda, India's oldest sacred book, abound in mysterious arithmetical and geometrical details. Its hymns link Sun and Moon and all creation to incestuous couplings within a pantheon of deities in which sons create their own mothers and all are counted. The universe emerges as a victory of gods over demonic forces which can be defeated but never eradicated, and both the frays and the forces are counted. The spoils of war are counted along with the singers and their syllables and tones, the ribs of the cosmic horse, the sticks of the sacrificial fire, rivers, tribes, holy chalices, footsteps, twin sons, mountains, cattle, dogs, sheep, storm gods, the seats and wheel-spokes of celestial chariots, and castles, priests, and sacred stones. The poets seem concerned with the exact number of everything they encounter and alive to location in space, but why they cared is seldom clear. Their own riddles are addressed directly to other singers (R.V. 10.28). And their own faith is invested in the power of song!

Siehe Campbell, *The Masks of God II: Oriental Mythology, Mythic Virtue*:

A Sumerian tablet, now in Oxford (Weld-Blundell, 62), gives a list of ten mythological kings who ruled for a total of 456,000 years in the period between the first descent of kingship from the courts of heaven upon the cities of men and the coming of the Flood. A second tablet (Weld-Blundell, 144) names only eight of these kings, with a total of 241,200 years; and a third list, very much later, composed in Greek c. 280 BC. by the learned Babylonian priest Berossos, whom we have already had occasion to name, gives all ten kings again, but with a total of 432,000 years-which is an extremely interesting sum. For in the Icelandic Poetic Edda it is told that in Odin's heavenly warrior hall there were 540 doors:

Five hundred doors and forty there are, / I ween, in Valhalls walls;

Eight hundred fighters through each door fare / When to war with the Wolf they go.

The "war with the Wolf" in that mythology was the recurrent cosmic battle of the gods and antigods at the end of each cosmic round (the *Götterdämmerung* of Wagner's Ring), and as the reader -- ever alert -- has no doubt already realized, 540 times 800 is 432,000, which is the number given by Berossos for the sum of years of the antediluvian kings. Furthermore, in the Indian *Mababhārata*, and numerous other texts of the Puranic period (c. 400 AD. and thereafter), the cosmic cycle of four world ages numbers 12,000 "divine years" of 360 "human years" each, which is 4,320,000 human years; and our particular portion of that cycle, the last and worst, the so-called Kali Yuga, is exactly one-tenth of that sum. [...] So that we have found this number, now, in Europe, c. 1100 AD., in Indian, c. 400 AD., and in Mesopotamia, c. 300 BC., with reference in each case to the measure of a cosmic eon.

### **The Myth of Invariance: Ein harmonikaler Kosmos**

Was Hertha v. Dechend für die Archäo-Astronomie, ist Ernest G. McClain (*The Myth of Invariance*) für die Archäo-Musikologie und Archäo-Mathematik. Das ist wiederum im Kontrast zu Hertha v. Dechend, die sich mehr auf die heutige bekannte physikalische Kosmologie bezieht. Dies ist insb. die Präzession der Equinoktien. McClain steht zusammen mit Marius Schneider und den Harmonikern als eine Gruppe von Forschern, die in den alten Mythologien die Grundlagen eines *Harmonikalen Kosmos* der archaischen Menschheit sehen. Diese Schule des *Harmonikalen Kosmos* ist eine Zurückführung des (Platonischen Themas des) Timaios auf die Pythagoräischen Lehren. Hier finden wir Arbeiten, die sich direkt auf Pythagoras beziehen (z.B. Van der Waerden), und dann (nur einige von vielen) Giordano Bruno, Albert Thimus, Kepler, Hans Kayser, Rudolf Haase, Marius Schneider, Frances Yates, Ernest McClain ... Siehe noch dazu im Appendix: Ernest G. McClain: *The Materials of the Myth of Invariance*. Einige spätere Entwicklungen führten zum *Neoplatonismus* der Gotik (Siehe Eckstein), der *Harmonice Mundi* von Kepler, und die moderneren Harmoniker, wie A. v. Thimus und H. Kayser. Siehe S. 223,

<http://www.noologie.de/spf-noo.pdf>  
<http://www.noologie.de/noo03.htm#Index240>

Für Augustinus waren Musik und Architektur Schwestern: Beide mit dem gleichen transzendentalen Element Zahl behaftet. Die Architektur spiegelt die ewige Harmonie wider und Musik ist ihr Echo. Grundlage ist die Naturtonleiter, bei der die Frequenzen der aufeinanderfolgenden Töne ausgehend von dem Grundton jeweils verdoppelt, verdreifacht, vervierfacht usw. werden. Die Verhältnisse aufeinanderfolgender Töne sind also 1:2, 2:3, 3:4, .. Das aber sind die Intervalle der "vollkommenen" Akkorde, Oktave, Quinte und Quarte. Das beste Verhältnis ist nach Augustinus das der Gleichheit oder Symmetrie, das Verhältnis 1:1. Dies ist denn auch Symbol für das Verhältnis zwischen Gottvater und Gottsohn. Im Verhältnis der Oktave 1:2 sieht Augustinus ein Symbol für die Erlösung des Menschen von seinem zweifachen Tod (Tod des Leibes, Tod der Seele, verursacht durch die Sünde Adams).

Günter Eckstein: Zum geschichtlichen und geistigen Hintergrund der Gotik

### **Einige Sound-Beispiele aus den Veden und Bhajans**

Leider sind die meisten hier genannten youtube videos wieder verschwunden. Link Rot  
Ich habe sie aber in meinem Archiv!

Nur es ist zu schwer, diese wieder in den Text einzubinden.  
Das müssten ein paar sehr geduldige Musikologen machen,  
wenn ich schon lange hier wieder weg bin.

Hier sind ein paar Sound-Beispiele aus dem Youtube zu der Vedischen Tonalen Kosmologie:  
The Complete Vedas | Part 1 | Times Living.

<https://www.youtube.com/watch?v=SgR9sdy6y8A>

### **Rig Veda -- Full Chanting**

<https://www.youtube.com/watch?v=xCQCSN38KYY>

Shri Rudram, an ancient Vedic Hymn by Music for Deep Meditation.  
Besonders empfehlenswert, weil der Sanskrit-Text angezeigt wird.

<https://www.youtube.com/watch?v=VP8Wv1P1NFE>

Es gibt einige Schleichwege, wie man auf dem Youtube über die Werbe-Einspielungen herum kommt. Das ist leider gar nicht so einfach. Ich kann das schon.  
Sonst könnte ich das gar nicht ansehen. Ich habe das alles in meinem Archiv.  
Aber mit über 4 Terabyte. 20.000 Videos. Es ist nicht so leicht, da dadrin was wieder zu finden:

Der Text:

Shri Rudram is an ancient Vedic text and part of the Krishna Yajurveda. It is a powerful hymn in praise of Rudra, or Shiva. In the mystical tradition, Shiva represents the consciousness within everything, the pure essence within all, referred to in the Hindu scriptures as Sat Chit Ananda: truth, consciousness and bliss. It is in Shri Rudram that the great five syllable mantra, Om Namah Shivaya is first mentioned. You might simply listen to the chant during meditation or you could chant along. The vibrations of the chant purify the atmosphere and mind, fill your being with peace and vigor, bestow protection, and coupled with a pure intention, have the power to grant your wishes, including liberation. This album is a labor of love and 100% of the proceeds are being donated to a worthy charitable cause. May the practice of chanting the Shri Rudram bring you countless blessings. Production and vocals by Vidura Barrios for Inner Splendor Media <http://www.InnerSplendor.com> Video design and cinematography by Jeffrey Main <http://www.JeffreyMain.com> Content editing by Nate Morgan

### **Hymn from the Vedas: Song of Creation.**

Hymn from the Vedas: Song of Creation. Ebenfalls empfehlenswert, weil der Sanskrit-Text angezeigt wird. Ebenfalls wichtig: Der direkte Bezug zu der Kosmogonie des Marius Schneider. Die Musik im Soundtrack klingt irgendwie, als hätten sie das von Richard Strauss aus "2001" von Stanley Kubrick ausgeliehen.

<https://www.youtube.com/watch?v=SF3owoFySsI>

Der Text:

This eleven-minute film by Gene Massey, describing the Creation of the Universe contains the words of Sathya Sai Baba and selected verses from the Vedas - including the Rig Veda, The Atharva Veda, and the later Upanisads. As each verse is sung, it appears on screen in Sanskrit, an ancient Indian language, and is followed by its spoken English translation.

Complete Rudri Path with Lyrics | Vedic Chanting by 21 Brahmins

<https://www.youtube.com/watch?v=EyTAA0sONB0>

### **Hanuman Chalisa, Abhitabh Bachchan**

Hanuman Chalisa, Abhitabh Bachchan. Dieser ist so etwas wie der Heino der Indischen Bhajan-Musik. Nur dass er keine dunkle Sonnenbrille sondern auch noch eine dicke Hornbrille trägt.

Ausserdem stehen um ihn herum so viele gläubige Anhängerinnen, die überhaupt nix's mit Sex zu tun haben wollen. Sowas wünsche ich mir auch!!!

<https://www.youtube.com/watch?v=AtzPT8XT4A4>

[https://www.youtube.com/watch?v=H9tWRGxuKTW&list=RDAtzPT8XT4A4&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=H9tWRGxuKTW&list=RDAtzPT8XT4A4&start_radio=1)

Craig Pruess, Sacred Chants of Shiva

<https://www.youtube.com/watch?v=ZUmiN-ifzkQ>

4AM Chalisa - Krishna Das Live! Songs With Lyrics

<https://www.youtube.com/watch?v=3WrImrl2dml>

Morning Vedic Mantras

<https://www.youtube.com/watch?v=yypUiwkJCl8>

Mantras from Atharva Veda for cancer

<https://www.youtube.com/watch?v=Qlso9fOq9Uc>

Pratyangira Mantras of Atharva Veda

<https://www.youtube.com/watch?v=nJ6Q82ILBuk>

Tamil Ancient Hindu Vedic Song - Heart melting music

<https://www.youtube.com/watch?v=dDrcbEwTcww>

Dhrupad:

Amazing Dhrupad: Gundecha Brothers - Raga Bhupali alap

<https://www.youtube.com/watch?v=vxnHajMaocY>

Rahim Fahimuddin Dagar - Dhrupad - Raga Kedar

<https://www.youtube.com/watch?v=OSVSiZCUwng>

Zia Mohiuddin Dagar - Dhrupad - Raga Pancham Kosh / Malkauns

<https://www.youtube.com/watch?v=2IvV5ZowFR4>

### **Marius Schneider: "Kosmogonie"**

<https://de.wikipedia.org/wiki/Apotheose>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Apotheosis>

Wir kommen nun zu der *Apotheose*. Denn, wenn jemand über oder unter die Wagner'sche Götter-Welt hinaus steigen will, muss er oder sie sich bei Marius Schneider ein paar Anleihen nehmen. Deshalb, auch wenn sich Irgend Jemand denkt, dass er oder sie den Wagner schon verstanden hat, wir sind noch nicht am Ende der Schicksals-Fäden der Nornen. Die gehen nämlich un-endlich weiter, über alle Kosmischen Epochen. Das dachte sich auch der Wagner, wohl auch nur ein bisschen. Aber das Denken, das geht unendlich weiter. Stefan Mickisch hilft uns hier nur ein Wenig. Wir müssen aber noch sehr, sehr viel tiefer steigen, die steilen Stiegen, bis in die Abgründe von Niflheim, und noch viel, viel tiefer. So ist es halt, mit der unendlichen Götter-Leiter: Rauf und Runter. Vom Anbeginn aller Zeiten, bis zum Ende aller Zeiten. Ko(s)mischerweise, enden alle Zeiten, nur damit neue Zeiten beginnen können. Das ist das ewige Kosmodrom der Ur-Zeiten. Es wird uns gleich ganz schwindelig und schlecht. Hier gibt es keinen privilegierten Zugang für Menschen mit Schwindel-Gefühl. Denn das Schwindeln, das ist halt eben schon immer das Gewerbe der Schwindeler. Also auch des Wagner's. Siehe: Eco 2000, 72: "Die Dichter sind professionelle Lügner".

### **Marius Schneider die höchst mögliche Ver-Dichtung der Musikologie**

Marius Schneider hat wohl die höchst mögliche Ver-Dichtung der Musikologie weltweit, aber besonders der Vedischen Tonalen Kosmologie geschaffen, (Siehe: Ernest G. McClain, The Myth of Invariance), und C.G. Jung's Mythologie-Lehre, die je ein Mensch zusammen- ge-dichtet hat.

Damit steht er gleichauf mit Hertha v. Dechend, die das für die Archäo-Astronomie vollbracht hat. Es ist ein grosser Verlust für das Wissen der Menschheit, dass er vor seinem Tode 1982 nicht noch das Werk von McClain lesen konnte. Denn das hätte ihm eine sehr viel bessere Fundierung geben können, die wissenschaftlich stringent durch-dekliniert worden ist. Leider ist diese kühne Ver-Dichtung bei den konventionellen deutschen Musik-Wissenschaftlern eher suspekt, und deshalb erwähnt auch in BRD praktisch niemand mehr sein Werk. Es geht auch darum, das Lebenswerk dieses, einer der eminentesten Musik-Wissenschaftler Deutschlands für die Nachwelt zu bewahren. Sein Lebenswerk "Kosmogonie" ist leider verschollen.

Ich hatte das Glück, sein Manuskript im Institut für Ethnologie der LMU München ungefähr 1997 noch einzusehen. Trotz "heissem Bemühn" konnte ich es dann später aber nicht mehr lokalisieren. Aber ich habe genügend Material aus einigen Einführungen dazu gerettet, wo die wichtigsten Grundlagen dargestellt sind.

Mit "heissem Bemühn":

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/faust-eine-tragodie-3664/4>

Goethe, Faust:

Habe nun, ach! Philosophie, / Juristerei und Medizin, / Und leider auch Theologie

Durchaus studiert, mit heißem Bemühn. / Da steh ich nun, ich armer Tor!

Und bin so klug als wie zuvor; / Heiße Magister, heiße Doktor gar...

### **Das ganz besondere Element der Göttlichen Verehrung**

Marius Schneider hat vor allem einem ganz besonderem Element der **Göttlichen Verehrung** Sorge getragen: Es ist nicht die Furcht vor einem Pantokrator-Gott (wie bei den Abrahamisten), **sondern es ist der Lobgesang auf das Göttliche**, das in der Vedischen Religion an oberster Stelle steht. Nämlich, **wie Mensch als ein Wesen sich damit auf eine höhere Wesens-Stufe herauf erheben kann.**

[https://de.wikipedia.org/wiki/Marius\\_Schneider](https://de.wikipedia.org/wiki/Marius_Schneider)

Dazu noch: Eckart Wilkens, Rezension der Schrift von Walter Zimmermann: "Tonart Ohne Ethos - Der Musikforscher Marius Schneider", Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2003, 80 S.

Dieser Artikel zeigt ganz besonders deutlich, mit welcher scharfer Polemik in der deutschen Musikwissenschaft gegen Marius Schneider agitiert worden ist. Ich muss dazu bemerken, dass der Wiki-Eintrag von Eckart Wilkens nicht ganz stimmt. Denn in der Bibliothek in der Musikwissenschaft Köln ist das Manuskript auch nicht zu finden.

<https://sites.google.com/site/kosmogonieundmusik/home>

Deshalb ist es ein grosses Glück, dass Marius Schneider in den USA doch noch eine Würdigung erfahren hat. Siehe dazu Joscelyn Godwin, der ein langes Kapitel dem Marius Schneider gewidmet hat: Cosmic Music, Musical Interpretation of Reality. (S. 36-85).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Joscelyn\\_Godwin](https://en.wikipedia.org/wiki/Joscelyn_Godwin)

<https://www.amazon.de/Cosmic-Music-Musical-Interpretation-Reality/dp/089281070X>

<https://www.amazon.com/Harmonies-Heaven-Earth-Mysticism-Avant-Garde/dp/0892815000>

Ich habe in dem Aufsatz: "Peri mnaemae kai ana-mnaesis, peri ais-thaesis kai phainosis" eine neuro-theoretische Darstellung gegeben, die den Ansatz von Marius Schneider aus einer völlig anderen theoretischen Perspektive komplementiert:

<http://www.noologie.de/neuro07.htm>

Das Ungeheuerliche, das die heutigen Musikwissenschaftler bei Schneider so abschreckt, ist sein Tiefen-Verständnis der Vedischen Mythologie. Und die heutigen Musikwissenschaftler sind wohl von Wagner und der Nazi-Mythologie etwas abgeschreckt, und ich habe es schon in Gesprächen mit einigen Musikwissenschaftlern bemerkt, dass die überhaupt nichts mit Mythologie zu tun haben wollen. Weil man sich heute lieber auf "Schmalspur-Wissenschaft" beschränkt. Und bei Musik hat die Mythologie nichts zu sagen. Zumindest nach der Auslegung der Musikwissenschaftler. Ich habe ebenfalls bemerkt, dass in der heutigen Akademie sowieso niemand etwas mit Mythologie zu tun haben will. Vermutlich ebenfalls wegen der Nazi-Mythologie-Verballhornung. Schneiders Anspruch, in den Ur-ältesten Ur-Sprung des menschlichen Erlebnis- und Gedanken- Kosmos zurück zu reichen, das war dann doch etwas zu viel für die heutigen Musikwissenschaftler. Nach Schneider war Etwas, das DA war (bzw. das Ist), bevor es etwas Lichthaftes gab, da war der Ur-Ton der Töchter der Nacht, der Nyx. Das ist aber pure Metaphysik und deswegen heute verboten. Schneiders Ur-Ton-Mythologie steht wiederum in einer Analogie zu der Theogonie des Hesiodos. Dies ist ebenfalls schwieriges

Fahrwasser für die Musikwissenschaftler, weil es nicht zu der Ausbildung dazu gehört, dass man sich auch noch mit Hesiodos beschäftigt. Das ist das Fach-Wissenschafts-Feld, vielleicht für Graecisten, und für Niemand sonst. Dort werden die Musen portraitiert, die den Gesang des gesamten Kosmos singen. Ich füge noch dazu im Appendix ein paar Zitate von Marius Schneider aus dem Buch von Joscelyn Godwin ein. (S. 35++). Das ist im Appendix besser aufgehoben, weil es den Textfluss hier zu sehr unterbrechen würde.

### **Marius Schneider: The Nature of the Praise Song**

S. 35

The Nature of the Praise Song

SURELY one of the greatest errors committed by nineteenth-century religious historians and their successors was the attempt to explain the origin of religious feeling as lying primarily in the human fear of natural forces and to consider supplication, consequently, as the actual core of the relationship between gods and man. Theologians have always disputed this on the basis of their tradition, and the thorough researches of nontheologians have at least shown that such a view reduces the multifaceted and subtle phenomenon of the religious to an expression so coarse that its true content can no longer be adequately evaluated. It is like explaining the phenomenon of the love a woman feels for a man, that is so closely related to the religious, as a mere feeling of defenselessness in life's struggles. In both cases the situation is too complex to be resolved by means of simple utilitarian thought.

Kommentar zu S. 68: Bei Wagner sind es die mythischen Zwillinge-Kultur-Heroen Siegmund und Sieglinde. Und bei der Rückwärts-Erzählung des Rings, bei George Lucas, finden wir die Heroen und -inen: die Königin Padmé Amidala, und Anakin Skywalker, und deren Zwillinge-Sohn und -Tochter, also Luke und Leia Skywalker. Dies ist die Geschichte der Skywalkers. Ich habe dazu auch noch etwas weiter unten geschrieben. Hier ist noch ein Zitat aus der Mainstream-Presse, das beweist, dass die von der Mythologie keine Ahnung haben:

<https://www.welt.de/kultur/kino/article171648368/Was-George-Lucas-eigentlich-erzaehlen-wollte.html>

Aber alles, was dieser Familie auferlegt wird (so einiges: Ermordung der Urgroßmutter, Verstümmelung und Sündenfall des Großvaters, Kummertod der Großmutter, Selbstopfer des Sohnes und Vätermord des Neffen), geschieht vor dem Hintergrund der „Galaxie in Aufruhr“, die in all ihrer Komplexität, Brutalität und Verzweiflung nur in den ersten drei Filmen (und dem Spin-off „Rogue Squadron“) geschildert wird. Ihr Schicksal treibt die Handlung voran, ihre Taten verändern den Lauf der Geschichte, aber sie ist nicht der Kern.

Dies ist noch ein Kommentar zu (S. 68):

... the dark, invisible realm of music and the concrete, visible world, mythology says that their songs are their hands, that they shoot with musical bows, eat from drums, and drink from cymbals. Their true being and their true nourishment is sound or the "word", but their external appearance is concrete.

Ich habe das weiter unten unter "The Spindle of Necessity" näher ausgeführt.

Hier ist noch ein Kommentar zu "the moment between the gray and the red of dawn" (S. 44):

The entire process occurs in the intermediate world, i.e., the moment between the gray and the red of dawn. This world that stands between the purely acoustic primordial time of creation (night) and the concrete present (the day- or light-time) is the light-tone world of dream. (= Die Welt-Traum-Zeit).

Zwischen der dunklen Nacht (=Nyx), und dem Tag (=Sol, Phoibos Apollon) gibt es noch die Zwischen-Welt der Ur-Erinnerung, des Ur-Ahnens. Also, wie wir es aus der Kultur-Anthropologie kennen. (Z.B. von Theodor Strehlow. Die Welt-Traum-Zeit der australischen Aborigines). Nach der U(h)r-Zeit ist das um ca 0:4:30, die Zeit der Nornen, wie sie im Ring auftreten. (Siehe: Stefan Mickisch). In the Grey of Dawn. Die australischen Aborigines wussten noch einiges davon. Ich habe dazu auch einiges geschrieben: "An einem kühlen, grauen Morgen in der Welt-Traum-Zeit"

<http://www.noologie.de/noo03.htm>

Hier in der Wikipedia finden wir es auch noch einen weiteren Grund, warum Marius Schneider für die heutigen Musik-Wissenschaftler so ein bisschen anrühlich ist:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Marius\\_Schneider#Die\\_1930er\\_und\\_1940er\\_Jahre](https://de.wikipedia.org/wiki/Marius_Schneider#Die_1930er_und_1940er_Jahre)

Schneider betrieb daraufhin seine Einberufung. Seine Militärdienstzeit, die er bei Admiral Wilhelm Canaris in der Abwehr verbrachte, konnte er für Experimente zu musikalischen Assimilationsprozessen nutzen u. a. in Tunesien.[1] Als Schneider nach dem Ende des Afrikafeldzugs 1943 nach Berlin zurückkehrte und als Kustos am Institut für Musikforschung im Gespräch war, wurden zwei weitere Gutachten über ihn erstellt. Darin heißt es unter anderem:

„... daß die wissenschaftliche Befähigung von Schneider nicht in Abrede gestellt wird, jedoch wird er, soweit wir bis jetzt sehen, als ein lebensfremder Intellektueller betrachtet, der keine Berührungspunkte mit der nationalsozialistischen Weltanschauung hat. Nach uns bereits vorliegenden Unterlagen kommt er als Jugenderzieher und für die Universitätslaufbahn jedenfalls nicht in Frage. ... Immerhin sollte es für Sie auch aufschlußreich sein zu hören, daß Schneider im Jahre 1934 seine Werke folgendermaßen datiert hat: Berlin, Maria Lichtmeß 1934 und das zweite: Berlin, am Feste Aller Heiligen 1934. Sein Gedanke, der in dem Werk ‚Geschichte der Mehrstimmigkeit‘ ausgesprochen wird, ist, die Frühzeit der europäischen Musik durch Vergleich mit der jetzt in Phonogrammen aufgenommenen Musik der Naturvölker zu erklären. Dieser Gedanke hat immerhin etwas bedenkliches, weil dabei von vornherein der Rassenstandpunkt außer Acht gelassen wurde.“

### **Joseph Campbell**

Auf der US-Anglo-Seite beziehen sich auch viele Autoren auf Joseph Campbell, der wohl als einer der US-Obermeister der Mythologie gelten kann, auf den ich mich ebenfalls beziehe. Ich komme darauf noch in dem Kapitel von "Star Wars" von George Lucas, wieder zurück. Joseph Campbell hat ja in seinen vielen Büchern den "Hero's Journey" beschrieben, was wohl wesentlich das Thema des Siegfried's im Ring ist. Was nicht viele wissen: Joseph Campbell war ein Schüler von Heinrich Zimmer, dem berühmten Indologen seiner Zeit. Campbell konnte alle Quellen auf Deutsch lesen, und damals war die deutsche Indologie Weltspitze. Ich basiere meine Arbeit als Komplementär-Material noch auf Hertha v. Dechend (Hamlet's Mill). Die die Mythischen Motive sind immer dieselben, nur von einer etwas anderen Perspektive gesehen.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Campbell](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Campbell)

<https://www.jcf.org/about-joseph-campbell/>

<http://mythosandlogos.com/Campbell.html>

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Hero\\_with\\_a\\_Thousand\\_Faces](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hero_with_a_Thousand_Faces)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich\\_Zimmer](https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Zimmer)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Max\\_M%C3%BCller](https://en.wikipedia.org/wiki/Max_M%C3%BCller)

### **Das Leit-Thema der Leit-Wölfe: Die Wälsen**

Es gibt hier einiges zu dem Thema der Wölfe zu ergänzen. Wichtig ist in diesem Kontext die Bedeutung des Wortes "Wälse", was auf Alt-Nordisch heisst: "Wolf". Wotan kopuliert mit einer Wölfin, und erzeugt so das Geschlecht der Wälsungen. Also den Wolfs-Sohn und -Tochter, Siegmund und Sieglinde. Und die Wölfe paaren sich nur sehr selektiv. Nämlich nach der Wölfischen Rudel-Macht-Hierarchie. Und deshalb ist der Name Hunding des Ehemanns von Sieglinde auch Nomen est Omen. Eine Alpha-Wölfin paart sich auch nie mit einem Hund. Eine weitere Parallele gibt es auch in dem Mythos von Romulus und Remus (die von einer Wölfin gesäugt wurden), aber es ist da wahrscheinlich auch noch mehr intendiert. Ich habe aus einer ganz anderen Perspektive das Thema von Mensch- und Wolfs-Verhältnis bearbeitet, nämlich aus der Kooperation von Mensch- und Wolfs-Gemeinschaften, in den Ur-Ur-Zeiten des Pleistozänen Schlar-Affenlandes.

<http://www.noologie.de/noo02.htm#Heading162>

<http://www.noologie.de/neuro08.htm>

In der alten Römischen Sprechweise war Lupa auch das Wort für Prostituierte. Bei dem Mowgli-Roman des Rudyard Kipling kommt auch so etwas Ähnliches vor.

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Jungle\\_Book](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Jungle_Book)

Father Wolf – The father wolf who raised Mowgli as his own cub

Grey brother – One of Mother and Father Wolf's cubs

[https://en.wikipedia.org/wiki/Kaa%27s\\_Hunting](https://en.wikipedia.org/wiki/Kaa%27s_Hunting)

<https://www.welt.de/geschichte/article185448144/Wolfs-Angriffe-Als-Woelfe-sich-selbst-in-Staedten-ihre-Opfer-holten.html>

Siehe dazu auch: Clarissa Pinkola Estes: Die Wolfsfrau. Die Kraft der Weiblichen Urinstinkte. Heyne 1993.

### **Wolfsblut**

Allerdings kommt es öfter vor, dass sich ein junger Wolfs-Rüde mit einer Hündin paart, aber das machen nur die rangniedrigen jüngeren Wölfe. In der Wolfs-Ethik gilt es als Erniedrigung, wenn der Wolf sich mit einer Hündin paart. So etwas kommt auch mit Absicht vor, etwa in den Geschichten von Jack London. Dort finden wir die Erzählung, dass man eine läufige Hündin im Wald an einen Pflock anbindet, und wartet, ob sich ein Wolf findet, der sich mit ihr paart. Weil man in Alaska denkt, dass ein bisschen Wolfsblut bei einem Hund nicht schadet. Deswegen heisst die entsprechende Erzählung auch Wolfsblut. Es kommt aber eher öfter vor, dass der Hundhalter am nächsten Morgen nur noch das Halsband findet, und ein paar Knochen von der Hündin. Denn es gibt dort auch die berühmten Fjellfretts (Felsenkatzen), die auf deutsch als Vielfress verballhornt werden. Auch wenn die Geschichte zur Hälfte stimmt. Die Fjellfretts können tatsächlich ungeheuer Viel auf Einmal fressen. Und sie verjagen sogar ein ganzes Wolfsrudel, wenn sie sich wieder einmal mit den Wölfen um etwas zu Fressen streiten. Die Fjellfretts sind wirklich ganz schlimme Tiere. Ich habe einen Video gesehen, wo ein Jäger berichtet, dass die Fjellfretts ganz genau wissen, wo sie hinbeissen müssen, wenn sie einen Menschen angreifen. Fjellfretts heissen Wolverine in English. Wenn man nach den Artikeln in der Wikipedia sucht, nimmt man besser Wolverine, weil man ansonsten immer bei menschlichen Viel-Fressern landet. Es gibt ein paar gute Youtube- Videos über Wolverine's or Fjellfretts.

Natgeo Wild - Phantom Wolverine - National Geographic

<https://www.youtube.com/watch?v=DirHMYHbDzs>

Norwegian animals caught on camera.mpg

<https://www.youtube.com/watch?v=XdU8OoGkHI0>

10 Most Incredible Animals in Norway

<https://www.youtube.com/watch?v=D9bW2JSiqgA>

Wolverines Are the Honey Badgers of the North

<https://www.youtube.com/watch?v=NU9gRZsTBnU>

Wolverine caching caribou

<https://www.youtube.com/watch?v=ipmWrap8vA8>

The Documentary BBC about Wildlife Wolverine Animal Documentary Full, Discovery Channel

<https://www.youtube.com/watch?v=epoXUQx6tHU>

The Nature Of Things Wolverine Ghost of the Northern Forest.

<https://www.youtube.com/watch?v=do4eZArjtBs>

Es gibt auch noch ein paar interessante Geschichten über das Geschlecht der Hyänen. Die haben zwar auch eine schlechte Presse, aber sie wissen was es ihnen wert ist, etwas besser zu sein als die anderen.

<https://www.welt.de/wissenschaft/plus185234872/Frauen-in-Spitzenpositionen-Bei-Hyaenen-herrscht-das-Matriarchat.html>

Hyenas as pets:

<https://www.youtube.com/watch?v=BNnZotV9XWE>

[https://www.youtube.com/watch?v=QMklud\\_R8os](https://www.youtube.com/watch?v=QMklud_R8os)

[https://www.youtube.com/watch?v=K\\_OyBBFOOQQ](https://www.youtube.com/watch?v=K_OyBBFOOQQ)

<https://www.catholicnewsagency.com/cw/post.php?id=735>

<https://virily.com/culture/miguel-de-cervantes-battle-lepanto/>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_de\\_Cervantes](https://en.wikipedia.org/wiki/Miguel_de_Cervantes)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Battle\\_of\\_Lepanto](https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Lepanto)

<https://patriceayme.wordpress.com/2017/02/13/what-is-moral-to-a-lion/>

<https://www.google.com/search?q=Patrice+Ayme>

<https://www.google.com/search?q=Patrice+Ayme+%27+lion&tbm=isch&source=hp&sa=X&ved=2ahUKEwjNzqHW2KLiAhWoM-wKHbfFCf0QsAR6BAgZEA&biw=1425&bih=758&dpr=1.13>

## Die mythologischen Wölfe und die Bären

Dazu finden wir noch ein Nebenthema aus der Archäo-Astronomie. Nämlich das der Wölfe und der Bären, die ja bei den Wälsungen, und dem Bären-Abenteurer des Siegfried vorkommen. Wagner hatte das sicherlich bewusst eingeflochten.

[https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill\\_appendixes.htm#32](https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill_appendixes.htm#32)

In other tales the stars of the Great Bear are "seven wolves" who pursue those horses. Just before the end of the world they will succeed in catching them. Some even fancy that the Great Bear is also tied to the Pole Star. When once all the bonds are broken there will be a great disturbance in the sky [n2 Holmberg, p. 425; cf. Holmberg's Die Religiösen Vorstellungen der altaischen Völker (1938), p. 40.]

Hier ist noch weiteres Tiefen-mythologisches Material: Dechend (1993: 369) "... Pythagoras ... lehrte: Die Planeten sind die Hunde der Persephone", und: "Alle mythischen Caniden haben alles oder jedes mit Licht zu tun."

AG: Dazu noch ein Auszug aus einem Vorlesungs-Skript von Hertha v. Dechend:

<https://www.per-aspera-ad-astra.net/Dateien/Die%20Hunde%20der%20Persephone%20K1.html>  
p. 15

Der Snorri ließ uns wissen, was die Götter "Asgard" nannten, heiße bei den Menschen "Troia", aber schon in der Edda selbst kommt dergleichen vor; im eddischen Lied von Alwis (Alvissmol) werden sogar sechs Namen für eine Reihe von Phaenomenen angegeben. Der Thor will da wissen:

10. Gib Antwort, Alwis über alle Wesen scheint mir, weißt du Bescheid :  
welche Namen die Erde, die ausgedehnte, in den vielen Welten führt?

11. Erde heißt sie den Menschen, den Asen Gelände, die Wanen nennen sie Weg;  
Immergrün die Riesen, die Elben blühende Flur, die oberen Götter das feuchte Feld.

13. Himmel heißt er den Menschen, Hochgewölbe den Göttern, den Wanen Weber des Winds,  
Oberwelt den Riesen, den Elben das schöne Dach, den Zwergen saftspendender Saal.

15. Mond heißt er den Menschen, das milde Feuer den Göttern, bei Hel das rollende Rad,  
Läufer den Riesen, Licht den Zwergen den Elben Zähler der Zeit.

Das geht noch weiter so bis zum Vers 35.

...

Nicht nur im Griechischen setzt es Komplikationen bei den Wörtern *kyô* und *kyôn* beim Wolf ist es noch ärger, wie Sie sehen werden, weil die Wurzel *lyk* sowohl Wolf als auch Licht bedeutet auch im Sanskrit. Wir lesen in Graßmann's Wörterbuch zum Rigveda (1433):

"*svan*, m. schwach 'sun, Hund...', auch bildlich vom Gottlosen; 3. f. Hündin...wohl zu *sû* gehörig". Zu dem angegebenen Wurzelverb heißt es (1409): "Der Grundbegriff ist 'anschwellen, an Umfang zunehmen', woraus sich einerseits der Begriff der Kraft, andererseits der des Hohlen (lat. *cavus*, griech. *koilos* usw.) entwickeln.

1) zunehmen, sich mehren,

2) zunehmen, gedeihen, zu Kraft und Wohlstand gelangen ...

4) stark sein"

AG: Auch das Thema des Inzests kommt in der Mythologie wohl weltweit vor:

p 19:

Von der Hundeabstammung erzählt man auf den Riu Kiu Inseln, Formosa und Hainan. Die Ki und Miao auf Hainan (Kretschmar I 36) berichten von einem Hund, der einst eine bösartige Beinwunde des Königs heilte; zum Lohn erhielt er die Königstochter, und beide wurden auf eine Insel verschifft. Dortselbst werden ein Knabe und ein Mädchen geboren; der hoffnungsvolle Sprössling erschlägt den Hundevater, die Mutter stirbt. Das alleine gelassene Geschwisterpaar beschließt, da Inzest nun mal verboten ist, sich so zu verändern, daß sie sich nicht mehr erkennen: "darauf tätowierte sich das Mädchen, und der Bruder machte sich die Ki Frisur, worauf sie heirateten" (Kretschmar I 36). Bei den Kalang auf Java kommt es nach Tötung des Hundevaters zu Inzest zwischen Hundegattin und Hundesohn (Kretschmar I 39), und auch die Bevölkerung von Nias führt sich auf den Inzest von Hundegattin und Hundesohn zurück (Kretschmar I 40), und so tun die Bewohner der Nikobaren, nördlich von Sumatra, bloß handelt es sich da um eine Hundemutter.

Der Begriff des Hohlen (lat. *cavus*, griech. *koilos* usw.) taucht auch wieder bei Marius Schneider auf. Wir brauchen uns nicht zu wundern. (S. 40):

... such expressions as the cavity, egg, or head at the beginning of things should not be considered as concrete objects, but as figurative expressions for wholly abstract functions.

Siehe auch:

<http://www.noologie.de/symbol17.htm#Heading142>

<http://www.noologie.de/symbol17.htm#Heading143>

<http://www.noologie.de/symbol17.htm#Heading157>

### **Ein seltsames Verhalten bei den Hamadryas-Pavianen**

Die Hamadryas-Paviane stehlen gerne Hunde-Welpen und gliedern sie in ihre eigene Horde ein. Und die Hunde machen da sogar auch mit. Warum, das weiss keiner. Aber wenn ein junger Hund auf irgendjemand geprägt wird, nimmt er diesen als seinen Leit-Hund. Natürlich können wir uns gut vortellen, dass die Pleistozänen Menschen genauso mit den Wölfen verfahren haben. Wenn man sich den Film genauer ansieht, merkt man, dass die Hunde Halsbänder tragen. Sie sind also gar nicht so wild.

<https://www.psychologytoday.com/intl/blog/animals-and-us/201507/baboons-might-kidnap-puppies-not-pets>

Baboons kidnap and raise feral dogs as pets: Male Baboons kidnap puppies. Baboons even play and groom with the dogs. A sure sign that they have been accepted into the horde. Kidnapped dogs grow up with the baboon family. They are living and sleeping together. They are treated as family pets. The relationship seems to profit both sides. The dogs stand guard at night, when the Baboons cannot see or hear so well.

<https://www.youtube.com/watch?v=U2ISZPTa3ho>

Hamadryas Baboon Behaviors:

<https://www.youtube.com/watch?v=BoKJR5rdhbg>

Ein seltsames Verhalten der Hamadryas- Paviane:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ju7gujK8yrY>

Are Baboons Domesticating These Wolves?

<https://www.youtube.com/watch?v=QlwOViuZv10>

[https://www.youtube.com/watch?v=dQn1-mLkIHw&list=RDU2ISZPTa3ho&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=dQn1-mLkIHw&list=RDU2ISZPTa3ho&start_radio=1)

### **Die Neuronale Zeit-Struktur des Menschlichen Er'lebens**

Ein wenig Musik-Theorie ist in diesem Zusammenhang vorteilhaft. Es gibt auf dem Youtube auch ausreichend Beispiele, wo man die Klänge zusammen mit der Theorie bekommt, was es für den Laien leichter macht, als wenn man nur die Noten auf Papier bekommt, wo sie nach gar nichts klingen.

<https://www.youtube.com/watch?v=kvGYI8SQBJ0>

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_e62aRZcFkw](https://www.youtube.com/watch?v=_e62aRZcFkw)

Music Theory - Understanding The Circle of Fifths

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_LHv5WN4SiU](https://www.youtube.com/watch?v=_LHv5WN4SiU)

Why Not Admit There is a Problem With Math and Music?

<https://www.youtube.com/watch?v=gHSv94aTTnk>

Paul Marx Media

<https://www.youtube.com/watch?v=csr3r3KqJzs>

### **Rekurrenz und Resonanz**

Wir können das hier nur ganz kurz zusammen fassen: Die phänomenologisch ausgedrückten musikalischen Themen des "Ring" beruhen auf neuronalen Prozessen, die in anderer Fassung als "Neuronale Ästhetik" bezeichnet werden. Und hier finden wir auch das Leit-Motiv von Marius Schneider wieder. Denn der phänomenologisch vernommene Ton, bzw. der Klang, ist ein neuronaler Prozess, ein Muster der Rekurrenz, das von unserem Neuronal-System "decodiert" werden kann. Ein Klang ist eine Rekurrenz (Schwingungszahl) im Spektrum von ca. 20 Hz, bis 20.000 Hz. Wobei noch die Unter- und -Obertöne relevant sind, die den Charakter eines Instruments ausmachen. Eine Tonleiter ist eine Abfolge von Tönen, die auf verschiedenen Verteilungen von Halb- und Ganz-Ton Schritten beruht. Man unterscheidet die wesentlichen Ton-Geschlechter von Dur- und Moll- Tonleitern. Eine Melodie ist eine Abfolge von Klängen, deren Schwingungszahlen in bestimmten Resonanz-Verhältnissen stehen, die sich im Spektrum von Dur oder Moll aufhalten. Ein Rhythmus ist eine Rekurrenz im Spektrum von Sekunden, manchmal auch Stunden, Tagen und Monaten. Deshalb spricht man auch von dem Rhythmus der Jahreszeiten, und den Stimmungen von Nacht, Morgen, Tag, und Abend. Hier kommt eine andere Frequenz- Auflösungs- bzw. Decodier-Funktion des Neuronalen Systems zum Tragen. Denn es ist eine Muster-Unterscheidungs-Funktion, die auf *Neuronaler Resonanz* beruht. Das Wort **Neuronale Resonanz** bedeutet in diesem phänomenologischen Spezialfall, dass

irgendetwas eine Neuronale Erregung verursacht hat, und im Gedächtnis abgespeichert wird. (Was in der Musik meistens unbewusst stattfindet). Wenn die Gedächtnis-Funktion dann zu einem späteren Zeitpunkt "merkt", dass es ein ähnliches Muster schon einmal abgespeichert hat, dann "er-innert" es sich. Das ist bei Wald&Fuhrmann der Faktor der Er-innerung, den sie anhand der Leitmotive des Wagners analysieren. Das ist aber keine einfache Rekurrenz, sondern **Rekurrenz mit Variation**. In der westlichen Musik sind Variationen von Rhythmen eher weniger gebräuchlich, aber in der afrikanischen und asiatischen Musik kommen sie sehr häufig vor. Dort nennt man es Polyrythmik. Die **Rekurrenz mit Variation** ist genau die Struktur der musikalischen Motive im "Ring" nach Wald&Fuhrmann. Ich zitiere hier kurz Nietzsche, aber etwas verfremdet:

### **Die unendliche Wiederkehr des Ewig Ungleichen**

Nietzsche hat **in nuce** die musikalisch- kosmologischen Themen der Rekurrenz schon thematisiert. Nur das **Thema der (praktisch unendlichen) Variationen** konnte er nicht so gut fassen. Deshalb hat er Wagner leider auch nicht verstanden. Denn so, wie Wald&Fuhrmann die Motive Wagners analysieren, handelt es sich wiederum um Rekurrenzen von Variationen, die mathematisch ausgedrückt, höhere Ableitungen von Rekurrenzen sind, was man auch als einen übereinander gestapelten Rhythmus von Rekurrenzen verstehen kann, die sich durch den ganzen "Ring" ziehen. In einer anderen Sichtweise, wenn man noch die Mythologie dazu nimmt, ist es ein komplettes Glasperlenspiel, das Wagner da inszeniert.

### **Verschiedene Denkweisen von Musik-Theorie und Physik**

Die verschiedenen Wissenschaften wie die Musik-Theorie, und die mathematische Darstellung der Physiker haben gänzlich verschiedene Terminologien und Denkweisen, so dass das transdisziplinäre Verständnis extrem erschwert wird. Die Physiker reden von Wellen, mit einer bestimmten Wellenlänge, bzw. Frequenz, welches ein Abstraktum von Schwingung ist. (Siehe dazu auch das Thema des Rheingold: Weia! Waga! Woge du Welle...). Die Phasenverschiebung von Wellen ist analog zu der Variation von Schwingungszahlen. In der Physik bzw. Informations- und Rundfunk-Technik spricht man von **Phasenmodulation**, wenn man eine Information in die Phasenverschiebung eincodiert. Ein Beispiel von **Rekurrenz mit Variation** ist in der Physikalischen Kosmologie etwa die Ausrichtung der Achse der Erd-Drehung auf einen bestimmten Stern, die sich durch die Präzession der Equinoktion bemerkbar macht. Ebenso ist die Erdumlaufbahn um die Sonne nicht kreisförmig, sondern eine Ellipse, so dass sich verschiedene Abstände der Erde zu der Sonne ergeben. Diese nennt man **Perihelion** und **Aphelion**.

<https://www.timeanddate.com/astronomy/perihelion-aphelion-solstice.html>

<http://spaceweather.com/glossary/perihelion.htm>

Da sich aber die Planeten, vor allem die grossen, Jupiter und Saturn, in ihren verschiedenen Umlauf- Bahnen und -Zeiten, und ihren Perihelien und Aphelien gravitational gegenseitig beeinflussen, wird das Gefüge der kosmischen Umlaufbahnen noch einmal komplizierter. Denn nun werden aus Ellipsen ziemlich seltsam geformte Ovoide (Ei-förmige Gebilde). Und die verändern sich permanent, abhängig davon, wie weit oder nahe ein Planet dem anderen kommt. Ich habe das weiter unten unter dem Thema: "Katastrophisches im Kósmos" etwas weiter ausgeführt. In der antiken Kosmologie waren deshalb der Jupiter und der Saturn auch die Hauptgötter der antiken Welt, weil sie die Phasenverschiebungen der Rekurrenz der Umlaufbahnen bewirken. Der entscheidende Bruch des Weltbildes der Physiker mit dem der musikalischen Kosmologie besteht darin, dass die Physiker von der völlig irrealen Annahme ausgehen, dass es irgendwo im Universum der Natur so etwas wie eine völlig Sinus-förmige Welle gäbe. So etwas gibt es nur in technischen Apparaturen, unter kontrollierten Bedingungen, so etwa in einer Quarz-Uhr oder einer Atom-Uhr. Alle Wellen haben eine Einschwing-Phase, eine Phasen-Modulation, und eine Ausschwing-Phase. Die kann sich aber auch über sehr lange Zeiträume erstrecken, also bis zu xyz- Milliarden Jahren.

### **Die physikalische Resonanz und andere Resonanzen**

Die physikalische Resonanz ist "natürlich" nur auf physikalische Phänomene beschränkt, etwa wenn man einige Pendel-Uhren auf einem Regal-Brett aufstellt, und man bemerkt nach einiger Zeit, dass sich alle Pendel-Uhren auf "wunderbarer" Weise "synchronisiert" haben. Die ticken auf einmal alle im gleichen Takt. Es gibt aber auch eine biologische Resonanz. Denn, wie man aus Studien von College-Studentinnen festgestellt hat, "synchronisieren" sich die

Menstruations-Zyklen von Frauen, die in dem selben Zimmer leben, auch "wunderbarer" Weise, so dass sie alle irgendwann dieselbe Menstruations-Periode haben. Das erklärt man sich mit Pheromonen. Bei Insekten sind Pheromone recht häufig zu finden, etwa bei Schmetterlingen. Aber was Pheromone bei Menschen eigentlich sind und bewirken, ist nicht so gut erforscht. Deshalb sind **biologische Resonanz-Phänomene** immer noch ziemlich schwer fassbar und erklärbar. Ein anderes Beispiel sind die **Entwicklungs-Zyklen von Zikaden**. Wieso diese unterirdisch als Larven lebenden Tiere, alle synchron alle paar Jahre (der berühmte 17-Jahres-Zyklus). ...

<https://www.cicadamania.com/>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Cicada>

<https://animals.mom.me/long-cicadas-live-above-ground-10675.html>

<http://sciencenetlinks.com/science-news/science-updates/cicada-cycles/>

... plötzlich in Massen aus der Erde hervorbrechen, macht natürlich einen spektakulären Eindruck, aber wie die sich alle durch die Erde hindurch synchronisieren, ist eher schwer zu erklären. Man kann das aber durch das unterirdische Kommunikations-Geflecht der Pilze mit den Wurzeln der Pflanzen doch noch erklären. Die Pilze sind in der Pflanzen-Welt so etwas wie ein "unterirdisches Global Brain", also die Synapsen einer quasi-Neurologie der Natur. Dann kommt noch dazu die **Neuronale Resonanz**, die bei den höheren Tieren, und dann ganz besonders, bei den Menschen vorkommt.

### **Rekurrenzen und zyklische Zeit**

Rekurrenzen sind das musikalische Grundprinzip der Anschauung der zyklischen Zeit der **Archaischen Menschheit**. Und diese ist eben in dem Klang und dem Rhythmus am Besten "aufgehoben". Daher kommt auch die Klang- oder tonale Kosmogonie des Marius Schneider. Er unterscheidet auch phänomenologisch, im Erleben des Menschen, die Stadien von Tiefschlaf, Traumschlaf, und ganz besonders, die Phase des Halb-Traums, kurz vor dem Erwachen. Dies ist bei Wagner im "Ring", die Stunde der Nornen. Das Grau des Früh-Morgens, bevor das Tag-Bewusstsein einsetzt. Diese Phase ist die Phase der Prophezeiung, eben der Nornen. Das Zeitverständnis der modernen Menschen ist linear, ausgehend von einem Ereignis-Punkt, wie etwa die Geburt Christi, das Auftreten Mohammeds, oder dem Tod Krishnas (was in Indien mit dem Beginn des Kali-Yuga gleichgesetzt wird). Die einzigen Rekurrenzen, die für das Zeitempfinden des modernen Menschen existieren, sind die der Tage, Wochen, Monate und Jahre. Und dann die Brüche mit den Phasen des Mondes, und deren Inkommensurabilität mit dem Sonnen- Umlauf- Zyklus eines Jahres. Der Kalender versucht, dies irgendwie hinzubiegen. Aber die Phasen-Verschiebung der Gravitationalen Beeinflussung der Planeten untereinander, kann hier "natürlich" nicht berücksichtigt werden. Denn die **archaische Astrologie**, die heute niemand mehr versteht, beruht genau darauf. Ähnlich wie in einer Tonleiter haben die Monate verschiedene Längen, so dass man hier mit etwas Phantasie sagen könnte, es gibt Dur- und Moll-Monate. Aber, anders als in den Tonleitern haben diese Rekurrenzen keine eigene Färbung oder Stimmung. Und das unterscheidet das **musikalische archaische** Verständnis von Zeit von dem modernen Verständnis.

### **Marius Schneider on Rhythm**

This is a citation from Joscelyn Godwin: "Cosmic Music":

(54)

The essence of a latent creative primordial force, a rhythmically flowing fundamental energy that one can never imagine in sufficiently abstract terms, can be symbolized by just such an empty shell. Although one can recognize its mode of operation, its inner essence cannot be described in words. The only possibility of bringing to life the dynamic, flowing play of pure form within ourselves is offered by music, which is likewise a meaningful but verbally inexpressible play of empty forms. In the course of creation this original void becomes concrete, realizing its potentiality without shedding its pre-existent emptiness. Seen anthropocosmically, it fulfills its emptiness as one would a desire.

The primordial energy is a force of desire generating both fullness and the first rhythmic movement on the basis of its emptiness. By this movement it manifests all the phenomena of nature. It begins with the element of air and the sounds that hover there and extends to the coarsest material formation.

Examples of such rhythmic fundamental energies are the latent forces of expansion, contraction, circulation, evolving, building vortices and concave spaces, etc. These empty forms precede the

things in which they come to expression. They are the latent energies of all things, imparting to them their origin, specific existence, and form. They are the primordial principles within which the patterns, the prototypes, and, ultimately, individuals come into being. Thus, for example, the pattern "man" arises from the empty form in which particular types evolve and from which individuals emerge as innumerable variants. Thus the ultimate fulfillment of the empty form's desire is individuation.

...

(55)

In each case the symbolic relationship depends on the model according to which an object is being considered and known. There are a host of symbolic relationships based on the principle of breathing and circulation, for example, although the manner (the individuation) of circulation can be very different from one object to the next. In regard to the common empty primordial form of circulation, however, there remains that primordial relationship upon which rests the mystical "universal consciousness," which knows man and the whole of nature finally as a unity. Symbolic relationship makes more of an impression by an accumulation of common rhythms, especially when observing external shape and the form of movement. The contours of a pear or an apple, echoed in the crowns of their respective trees, are then registered as shapes analogous to the head or to the female breast. The relationship is even closer when two figures stand in "rebus" relationship and complement one another like the casting and the mold. It is so in the case of the water snake or the jellyfish, for example, who fit the mobile shapes of their bodies to the water in order to be carried along by its flowing form.

Another kinship is produced from number: triangle; funnel; maelstroms; candlelight; future, present, and past; heaven, intermediate world, and earth; or a song with three strophes. These can be grouped together without regard to the differences of their categories on the basis of their threefold rhythm, if they are reduced to their empty, dimensionless formative force.

But the most powerful kinship lies in tone. The tone of voice is inherited. It is transmitted from father to son. But when a human being can imitate perfectly the call or the

(56)

rhythmic movement of a particular animal, a primordial kinship is disclosed even there—it is known as totemism. The relationship between speaking and listening is still more intense, for what the listener receives is what the speaker gives. This means, ultimately, that the attentive listener becomes what the speaker is. In all ancient cosmologies, air or periodic breath counts as the first and subtlest content of the empty form. It is air that makes the word of creation audible, and thereby leads to the first individuation of the empty form. In contrast to this flowing and sounding individuation, all other material and static individuations possess only a relatively low degree of reality and truth, because the full truth, the "immutable and immortal," can come to pure expression only in the primordial principles. In an individuality, perfect truth is materially as unattainable as the geometric point. The only possibility of approximately reaching the empty form in the individuation is through sounding rhythm. This is why singing and hearing represent the most refined forms of higher cognition and are the basis of a ritual that organizes its songs according to meter, that is to say, after numbers or sounding patterns.

### **Die Indische Raga-Musik und die Stimmung der Tages-Zeiten**

In der Indischen Raga-Musik ist die Stimmung und Färbung der Zeit noch durch die verschiedenen Typen des Raga charakterisiert. Es gibt Morgen-, Mittags-, Abend- und Nacht-Ragas. Diese haben aber keine klangliche Varianz. Denn sie sind immer in derselben Tonart gestimmt.

Morning Ragas:

[https://www.youtube.com/watch?v=KMEZ5iGOy\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=KMEZ5iGOy_Q)

Daytime Ragas:

[https://www.youtube.com/watch?v=OTnLL\\_2-Dj8](https://www.youtube.com/watch?v=OTnLL_2-Dj8)

Afternoon Ragas:

<https://www.youtube.com/watch?v=BraglzsZKNA>

Evening Ragas:

[https://www.youtube.com/watch?v=iydonyJqVks&list=RDQMq7IMWaeVVJs&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=iydonyJqVks&list=RDQMq7IMWaeVVJs&start_radio=1)

Night Ragas:

<https://www.youtube.com/watch?v=QnEdiP0CBCI>

Santoor, Shivkumar Sharma:

<https://www.youtube.com/watch?v=I4LP3ziNTIU>

Und noch mehr Shivkumar Sharma:

[https://www.youtube.com/watch?v=htmEGHQ\\_98k](https://www.youtube.com/watch?v=htmEGHQ_98k)

### **Wenn man mal Viel Zeit hat**

Der wesentlich unterschiedliche Faktor, der die modernen Menschen von den Archaischen unterscheidet, ist: Die damaligen Menschen der **Archaischen Zeiten** hatten **Eines Im Überfluss: Sie hatten viel, sehr viel Zeit**. Seit ca. 100.000 Jahren, also ca. 5.000 Generationen, wenn man 20 Jahre für eine Generation ansetzt. Wenn Menschen in der Grössenordnung von 10.000 -enden Jahren denken, kommen sie dann notwendigerweise auf die **Präzession der Äquinoktien**, als das Grösste nur vorstellbare **Phänomen der Rekurrenz**. Die Vedischen Inder sind da noch ein bisschen weiter gegangen, denn diese denken in **Kalpas und Maha-Kalpas**, also in x-mal 1.000.000 -enden Jahren.

### **Weitere Artikel zu der Neuronalen Resonanz und ähnlichen Themen**

In den folgenden Artikeln findet sich noch ein bisschen tieferes Material, um- hinein- und hinab- zu- Tauchen, in die Un- und Ur-Gründe unseres Zeit-Empfindens. Der Umfang würde den jetzigen Text sprengen, und so muss ich auf die www-Links verweisen.

In diesem Artikel werden einige der theoretischen Neuronalen Grundlagen der Musik und der Zeit ausgeführt: Music, Pattern, and the Neuro-Structures of Time.

Or: The Infinite Return of the Eternally Unequal:

<http://www.noologie.de/symbol18.htm>

Dieser Artikel behandelt einige Aspekte der alt-griechischen Neuronalen Techniken der Aoidoi, also Homer, Hesiodos, und die Pythagoreische Kosmologie:

<http://www.noologie.de/symbol17.htm>

Time, Anticipation, and Pattern Processors --  
Meta-Morphology and Neuronal Pattern Processors

Hier gibt es einige Grundlagen zum Zeit-Empfinden, und der Vor-Ahnung.

<http://www.noologie.de/symbol08.htm>

Neuronal Aesthetics, Cognition, Pattern, Autopoiesis

Hier werden einige Aspekte der Buddhistischen Philosophie im Zusammenhang mit der Neuronalen Aesthetik behandelt:

<http://www.noologie.de/desn16.htm>

<http://www.noologie.de/desn16.htm#Heading61>

Morphology, Structures, the Cultural Pattern

Dies ist eine Ausarbeitung zum Thema der Morphologie, das wiederum mit der Neuronalen Aesthetik im Zusammenhang steht.

<http://www.noologie.de/desn17.htm>

Kinemorphae, Kinesics, Kinesthetics and Rhythm

Hier werden verschiedene Aspekte des Rhythmus im Tanz und anderen non-verbalen kulturellen Traditionen behandelt.

<http://www.noologie.de/desn24.htm>

Die Prinzipien der Meta-Morphologie

<http://www.noologie.de/neuro06.htm>

Peri mnaemae kai ana-mnaesis, peri ais-thaesis kai phainosis

<http://www.noologie.de/neuro07.htm>

Wie der Mensch auf den Hund gekommen ist:

Eine etwas andere Geschichte aus der Ur-Urzeit der Mensch - Tier Lebensgemeinschaften

<http://www.noologie.de/neuro08.htm>

Die Einbettung der Menschheit in die biosphärische Matrix  
<http://www.noologie.de/neuro09.htm>

En-Ar-Chaea  
<http://www.noologie.de/neuro12.htm>

An einem kühlen, grauen Morgen in der Welt-Traum-Zeit  
<http://www.noologie.de/neuro14.htm>

Literatur zu den obigen Themen:  
<http://www.noologie.de/neuro16.htm>

### **Jürgen Kühnel: „In Langer Zeiten Lauf Zehrte Die Wunde Den Wald.“**

Hier ist eine sehr verkürzte Darstellung des Titels: "Yggdrasil und Ragnarök(r). Die Welt(en-) Esche und der Weltuntergang in Der Altnordischen Mythologie und Literatur und in Richard Wagners Götterdämmerung". Der volle Text ist hier:

[https://uni-salzburg.at/fileadmin/oracle\\_file\\_imports/1531239.PDF](https://uni-salzburg.at/fileadmin/oracle_file_imports/1531239.PDF)

Jürgen Kühnel verfolgt genau den Einfluss der Altnordischen Mythologie auf den Ring des Wagner's. Aber auch hierfür gibt es kein *Management Summary*. Weil das alles zu lang für einen Overview ist, wird dies nun in den Appendix verpackt. Siehe S. 1:

### **Jürgen Kühnel: „Materialien zu: In Langer Zeiten Lauf Zehrte...**

Die entscheidende Neuerung Wagners bei der Neugestaltung des Nibelungenstoffes im Ring des Nibelungen, bei seiner Re-Interpretation und Re-Konstruktion dieses Stoffes, ist die Verknüpfung des Nibelungenstoffes mit dem altnordischen Göttermythos. Zur Konzeption der Tetralogie gehörte von Anfang an der Rückgriff auf die skandinavischen Quellen (statt auf das deutsche Nibelungenlied), der Rückgriff auf die Völsunga saga, auf die Heldenlieder der Edda und auf die Nibelungen-Erzählung in Snorri Sturlusons *Scáldskaparmál*, in der Wagner das Motiv des verfluchten Ringes vorfand. Die Verknüpfung des Nibelungenstoffes mit dem altnordischen Göttermythos gehört demgegenüber erst in eine der letzten Phasen der Arbeit am Ring-Text.

Wir müssen hier nur noch bemerken, dass der Wagner bei der Welten-Esche wohl mythologisch geschlampt hat. Denn dieser über-mythologische Baum der Welten-Esche ist nicht so leicht herunter- zu- kriegen. Denn der blühet und fruchtet auch noch in dem unheim-lichen Heim des Hundings des Wagner's, aus der Walküre. Und dann kommt er auch noch sonst wo in der Welt der Mythologie vor. (Nach Hertha v. Dechend). Das Kommen und Gehen der Menschheits-Kulturen, der Welten-Baum ist immer mit dabei. Es kommen und gehen die Schlangen, und der Fenris-Wolf, oder die Midgard-Schlange. Oder die Eichhörchen. Die nagen immer an den Wurzeln. Aber bisher konnte keine Schlange, oder kein Wolf oder kein Eichhörchen diesen Baum fällen. Daher finden wir den Welten-Baum in fast allen Menschheits-Kulturen, quer über den gesamten Erd-Kreis. (Orbis Terrarum).

### **Der World Tree bei Hertha v. Dechend**

Siehe auch bei Hertha v. Dechend, die vielen Stellen, wo sie den **world tree** erwähnt. Es wäre etwas zu aufwendig, diese alle hier zu zitieren. Man braucht nur nach "world tree" in den entsprechenden .htm Dateien suchen:

[https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill10.htm](https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill10.htm)

[https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill19.htm](https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill19.htm)

[https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill23.htm](https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill23.htm)

[https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill\\_appendixes.htm](https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill_appendixes.htm)

S. 448-449:

Since we do not mean to undertake the expedition into comparative tree-lore here and now, we have to leave it at that. That mythical "trees" are not of terrestrial provenance, and that we cannot cope with the different specific tree individuals under the heading "the world tree"—not although, but because they are "cosmic" trees—could have been expected by everybody who has spent time and thought on the tree of the Cross; on Yggdrasil (and Ashvatta); on the "Saltwater-tree" of the Cuna Indians; on Zeus' oak, part of which was built into Argo; on the fig tree at the vortex which saved Odysseus; on the laurel which did not yet mark the Omphalos of Delphi, when Apollo slew Python ("nondum laurus erat," Ovid)—it had to be brought from Tempe

after Apollo's indenture of eight great years; on Uller's yew-tree (belonging to Sirius) by mean of whose juice Hamlet's father was

murdered; on—apart from the mentioned Mesopotamian tree individuals—the "dark kishkannu-tree" growing in Eridu, where no mortal is ever admitted; on the tamarisk at Be'ersheba in Genesis XXI; on the heather tree that "enfolded and embraced the chest with its growth and concealed it within its trunk," the "chest" being the coffin of Osiris (Plutarch, *De Iside et Osiride*, ch. 14-15, 356E-357A); and on the king of the country who "cut off the portion that enfolded the chest, and used it as pillar to support the roof of his house," until Isis carried off this "pillar." Those who prefer to overlook these items (and very many more) might recall the many times that we hear of much sighing and crying over trees cut down, sawed in two, and the like [n41 See R. Eisler, *Orphisch-Dionysische Mysterien-Gedanken in der christlichen Antike* (1925; repro 1966), pp. 246, 248. Compare also the "epitheton" of Ugaritic Baal, 'aliyn, and its possible derivation from Hebrew 'alion ('elon), Oak, Therebynth, holy tree, and allanati as name of the fourth month, i.e., the month of Tammuz. (H. Birkeland, *Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap* 9 [1938], pp. 338-45; W. Robertson Smith, *The Religion of the Semites* [1957], p. 196, n.4.)]—after all, our very Yima-Jamshid was sawed in two, by Azhi Dahak—as Tammuz "the lord of the great tree, overcome by the rage of his enemies," and the numerous comparisons of Mesopotamian temples with trees (cf. M. Witzel, *Texte zum Studium Sumerischer Tempel und Kultzentren* [1932], pp. 37f.; Witzel, *Tammuz-Liturgien und Verwandtes* [1935], pp. 1 08f.).

It would be an imposition to expect the reader to listen to such endless rambling on without telling him the aim that we hope to attain, sooner or later, by digging into these trees and posts: we do want to know which "New Way" it was that has been "opened" by Gilgamesh who was "wood" from the mes-tree, and we wish to find out the chronological sequence of the celestial events as told in the *Enuma elish*, the *Gilgamesh Epic* and the *Era Epic*. The irrelevancy of the scholarly quest for "poets" (and who cribbed from whom) has been understood, meanwhile: it is the celestial phenomena that move and change, and not the "mythopoetic fantasy" or the "doctrines" of poets and pontiffs. We have to find out, therefore, who came first as ruler of "the underworld," Nergal or Gilgamesh, or whether these two should really be the same, which we doubt for the time being. Yet, we have already heard (pp. 437f., n. 22) that Nergal's name MES.LAM.TA.E.A. was given to Gilgamesh. As Lambert states (*La Legende de Gilgamesh*, pp. 39f.): "After his life on earth Gilgamesh became king of the under world, a Babylonian Osiris."

### **Die Alt-Griechischen Vorbilder des Wagners**

Es gibt auf dem Youtube auch wichtiges Material mit Sound-Beispielen, wie das vielleicht in den Alt-Griechischen Zeiten bei den Aufführungen von Aischylos und Sophokles und Homer geklungen hat.

Homer: *Odyssey* A-1-27 (in reconstructed ancient Greek pronunciation). Dies ist vielleicht die beste Darstellung, womit sich unsere Griechischen Ur-Ur-Ahnen bei ihren Symposien unterhalten haben. Man beachte auch die vielen Oberton-Sequenzen, die heute niemand mehr versteht oder erreicht. Das gibt es heute nur noch in der Musik der Mongolen. Das hilft uns auch noch viel besser, als jedes noch so langes Studium der Homerischen Epen.

<https://www.youtube.com/watch?v=MOvVWiDsPWQ>

The text is:

Tell me, O Muse, of the man of many devices, who wandered full many ways after he had sacked the sacred citadel of Troy. Many were the men whose cities he saw and whose mind he learned, aye, and many the woes he suffered in his heart upon the sea, seeking to win his own life and the return of his comrades. Yet even so he saved not his comrades, though he desired it sore, for through their own blind folly they perished—fools, who devoured the kine of Helios Hyperion; but he took from them the day of their returning. Of these things, goddess, daughter of Zeus, beginning where thou wilt, tell thou even unto us. Now all the rest, as many as had escaped sheer destruction, were at home, safe from both war and sea, but Odysseus alone, filled with longing for his return and for his wife, did the queenly nymph Calypso, that bright goddess, keep back in her hollow caves, yearning that he should be her husband. But when, as the seasons revolved, the year came in which the gods had ordained that he should return home to Ithaca, not even there was he free from toils, even among his own folk. And all the gods pitied him save Poseidon; but he continued to rage unceasingly against godlike Odysseus until at length he reached his own land. Howbeit Poseidon had gone among the far-off Ethiopians—the Ethiopians who dwell sundered in twain, the farthestmost of men, some where Hyperion sets and some where he rises, there to receive a hecatomb of bulls and rams, and there he was taking his joy, sitting at the feast; but the other gods were gathered together in the halls of Olympian Zeus.

Rediscovering Ancient Greek Music - Official HD Version. "These are the blueprint patterns of the ancient Homeric Poetry and Music Patterns". "These are the earliest Patterns of the Homeric Music". Wer mehr dazu wissen will, muss sich wieder bei Marius Schneider bedienen. "The final piece theme is the chorus of Orestes, who is pursued by the spirits of his mother." These are the Goddesses, of the Night, the eternal Nyx, the Goddess of the un-fathomable eternal Sound of the un-knowable Erynniae, and of the Moirae. This is very beyond the comprehension of present music interpretation.

<https://www.youtube.com/watch?v=Dc97mwbbMds>

Armand D'Angour: 'What do we know about Greek Music?' (Jan 2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=s7bWCeazHsc>

Armand D'Angour:

<https://aeon.co/videos/music-was-ubiquitous-in-ancient-greece-now-we-can-hear-how-it-actually-sounded>

Music was ubiquitous in Ancient Greece. Now we can hear how it actually sounded

Much of what we think of as Ancient Greek poetry, including Homer's Iliad and Odyssey, was composed to be sung, frequently with the accompaniment of musical instruments. And while the Greeks left modern classicists many indications that music was omnipresent in society – from vases decorated with lyres, to melodic notation preserved on stone – the precise character and contours of the music has long been considered irreproducible. However, the UK Classicist and classical musician Armand D'Angour has spent years endeavouring to stitch the mysterious sounds of Ancient Greek music back together from large and small hints left behind. In 2017, his work culminated in a unique performance at the Ashmolean Museum in Oxford, intended to recreate the sounds of Greek music dating as far back as Homer's era – roughly 700 BCE. This short documentary details the extraordinary research and musical expertise that made the concert possible, revealing remarkable sounds once thought lost to time. To learn more about what music sounded like in Ancient Greece, read D'Angour's Aeon idea.

<https://aeon.co/ideas/can-we-know-what-music-sounded-like-in-ancient-greece>

Reciting Homer - Iliad book 6:

<https://www.youtube.com/watch?v=qI0mkt6Z310>

Homeric Singing - Just the beginning of the song: Od. 8, 267-299

<https://www.youtube.com/watch?v=J5KcPraGOs4>

Homeric Singing - An Approach to the Original Performance

<https://www.oeaw.ac.at/kal/sh/index.htm>

<https://www.oeaw.ac.at/kal/agm/>

<https://www.youtube.com/watch?v=K08vUnVpHcw>

The text is:

This documentary shows that it is possible to transmit orally a poem as extensive as the Iliad (14,000 verses). As evidence, a contemporary Irish bard is presented. The study of Homer is one of the oldest topics in scholarship, dating back to antiquity. The aims and achievements of Homeric studies have changed over the course of the millennia. In the last few centuries, they have revolved around the process by which the Homeric poems came into existence and were transmitted over time to us, first orally and later in writing. Some of the main trends in modern Homeric scholarship have been, in the 19th and early 20th centuries, Analysis and Unitarianism (see Homeric Question), schools of thought which emphasized on the one hand the inconsistencies in, and on the other the artistic unity of, Homer; and in the 20th century and later Oral Theory, the study of the mechanisms and effects of oral transmission, and Neoanalysis, the study of the relationship between Homer and other early epic material. The language used by Homer is an archaic version of Ionic Greek, with admixtures from certain other dialects, such as Aeolic Greek. It later served as the basis of Epic Greek, the language of epic poetry, typically in dactylic hexameter. Aristotle remarks in his Poetics that Homer was unique among the poets of his time, focusing on a single unified theme or action in the epic cycle. The cardinal qualities of the style of Homer are well articulated by Matthew Arnold: "The translator of Homer should above all be penetrated by a sense of four qualities of his author:—that he is eminently rapid; that he is eminently plain and direct, both in the evolution of his thought and in the expression of it, that is, both in his syntax and in his words; that he is eminently plain and direct in the substance of his thought, that is, in his matter and ideas; and finally, that he is eminently noble."

Stefan Hagel Homeric Singing Ilias Book A 4 3 2017 Pnyx:  
<https://www.youtube.com/watch?v=qAZg9aGbEU8>

Homeric Singing - Just the beginning of the song: Od. 8, 267-299  
<https://www.youtube.com/watch?v=J5KcPraGOs4>  
<https://www.youtube.com/watch?v=eIERNFoEf3Y>  
<https://www.youtube.com/watch?v=xMtocCOeGqE>

### **Music and Emotion**

Die Musiktheorie hat viele Forschungsergebnisse zu Musik und Emotion erbracht. Dies ist der wesentliche Faktor, der u.a. in Schopenhauer's Metaphysik der Musik behandelt wird. Und natürlich auch bei den Opern Wagner's bestimmend ist. Hier sind ein paar Wikipedia-Einträge dazu:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Music\\_and\\_emotion](https://en.wikipedia.org/wiki/Music_and_emotion)  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Music\\_psychology](https://en.wikipedia.org/wiki/Music_psychology)

Hier ist noch ein wichtiger Beitrag von Patrice Ayme', der zwar nichts mit Musik im Sinn hat, dafür aber umso mehr mit Emotionen:

<https://patriceayme.wordpress.com/2018/12/16/cant-make-love-there-is-always-war-or-plain-old-danger-wisdom-knows-many-tricks-humanitys-dirtiest-greatest-secret/>

### **Wagner & Me (Stephen Fry)**

Stephen Fry: Ein bekannter Britis'her Autor und Schauspieler, der die Musik des Wagner's liebt. Vor allem dessen Mythologie- und Harmonikales Verständnis, und das Grosse Werk, das auch in eine Oper umzusetzen. Er leistet damit einen wichtigen Beitrag zu einem erweiterten Verständnis Wagners, zu den Hinter- und Unter-Gründen des Menschheits-Schicksals. Er zeichnet auch die Geschichte des Lebens und Wirkens von Wagner nach.

<https://www.youtube.com/watch?v=hlmaEpw7oz0>

(27:52 - 33:09) Stefan Mickisch spielt da auch noch eine bedeutende Rolle.

(34:32) Und dann kommt die Produktion von Valery Gergiev.

Dies ist der berühmte Dirigent, mit seinem Zahnstocher.

In (37:48) spricht Stephen Fry das Un-Aussprechliche aus:

"I wonder if it is possible to take the German out of Wagner."

In (38:04) sagt Gergiev: "There ist not once a mentioning of Germany or Deutschland".

In (38:44) sagt Gergiev: "It's not German German German, it is about the world".

Dann kommt in (43:57 - 46:25) die schicksalshafte Begegnung mit dem Kinni Loui II zustande.

Der hat für den Wagner dann alle seine Schlösser und Opernhäuser gebaut und finanziert.

Dann kommt Cosima Wagner (53:00).

Und dann das Opernhaus in Bayreuth (55:00).

Und dann gibt es in Minute (25:08) noch eine jener berühmten x-fachen Verneinungen, in denen die Anglo-Experten nicht zu übertreffen sind: "Just because he may have been a nasty little man, and a nasty anti-semite, doesn't mean, that his music is not as supreme as it is." This understands, who he shall or will or will not. After so many negations, what remains of that boisterous speech, is just the Anglo-Expert-Jargon of the worst kind. Will sagen, dass die US-Anglo-Leute auch ganz schlimme Sprechweisen haben. Diese Mehrfache Verneinung ist wirklich kaum auszuhalten. Aber das ist eben eine Art Wissenschaftler-Jargon, weil es so etwas wie ein Dogma gibt, dass man niemals etwas geradeaus sagen darf.

### **Verdi vs Wagner: The 200th birthday debate with Stephen Fry:**

Wagner und / oder Verdi. Stephen Fry diskutiert mit Experten die musikalischen / harmonikalen / mythologischen Unterschiede zwischen Wagner und Verdi. Mit sehr guten Musik-Beispielen. Der Beitrag ist interessant, weil er einige der musikalischen Leitmotiv-Techniken demonstriert, die Wagner eingesetzt hat.

[https://www.youtube.com/watch?v=73TH\\_MZ6c\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=73TH_MZ6c_c)

Besonders interessant ist die Minute (1:00:57). Da geht es um die Macht des Ur-Vaters (Wotan) mit seinem Speer, und wie der Speer zuletzt von seinem Enkel-Sohn Siegfried zerschlagen wird. Das ist zwar kein Vater-Mord im Sinne des Oedipus, aber es ist fast ein Gross-Vater-Mord. Siehe dazu die Szene (1:02:14). The breaking of Wotan's own power. Stephen Fry überwindet hier auch die Deutsche Obsession, dass man glaubte, dass Richard Wagner etwas mit der Deutsch-Tümelei zu tun gehabt hätte. Das wäre weit gefehlt. Er war sehr, sehr Über-Deutsch. Es

geht hier um die Menschheits-Träume von Alten Pantokrator-Göttern, gegen eine neue Generation von jungen Menschen, die die alten Pantokratoren und ihre Helfershelfer hier auf der Erden loswerden wollen. Dies ist alles im Kontext von Wagners Ideen zusammen mit Bakunin, von der Gesellschaftlichen Revolution zu verstehen.

### **Wilhelm Heizmann: Darstellung des Weltenbaums Yggdrasil**

Von Wilhelm Heizmann, eine ausführliche mythologische Darstellung des Weltenbaums Yggdrasil bei Wagner und der Nornen.

[https://www.lwf.bayern.de/mam/cms04/wissenstransfer/dateien/w3\\_die\\_esche\\_als\\_weltenbaum.pdf](https://www.lwf.bayern.de/mam/cms04/wissenstransfer/dateien/w3_die_esche_als_weltenbaum.pdf)

### **Die musikalischen Leitmotive im Ring des Wagner's**

Es ist in der Praxis sehr schwer, etwas verbal zu formulieren, und dann noch in einer Poesie, was nur mit der Musik zu formulieren ist. Das ist auch ein typischer Fall von Inkommensurabilität. Der Graben zwischen den Rational-Verbal-Denkern und den Musik-Denkern ist breit und tief. Es kommt eher selten vor, dass jemand beide Gebiete in der selben Breite und Tiefe abdecken kann. Ein Beispiel dazu ist die Auseinandersetzung / oder Abneigung, die Nietzsche gegen Wagner führte. Das aber konnte Wagner wohl als einer der sehr Wenigen überbrücken. Also ist er eine sehr grosse Ausnahme in der Menschheits-Kultur-Geschichte. Nach der Wagner-Forschung hat er zuerst die Texte geschrieben, und dann die Musik dazu komponiert. Hierzu gibt es diverse Darstellungen der Leitmotive im Ring.

#### **Die 3Sat-Interpretation**

Eine sehr ausführliche ist diese, aus dem Deutschen Qualitäts-Fernsehen 3Sat. Stefan Mickisch und einige weitere Experten erklären ganz genau die musikalischen, politischen, und psychologischen Motive und die der Sinne. Leider haben die Copyright-Jäger der Matrix wieder einmal zugeschlagen. Die Videos verschwinden so schnell aus dem Youtube, dass man nicht mehr nachkommen kann. Aber es gibt einen einfachen Weg, doch noch das Material zu bekommen. Man braucht einfach nur in der Youtube-Suche das Stichwort eingeben. In diesem Fall "Rheingold". Dann bekommt man meistens etwas, das äquivalent ist.

Der Ring #1 - [Rheingold](#)

Stefan Mickisch: [Erstes Motiv](#) Stefan Mickisch: [Rheintoechter](#)

Stefan Mickisch: [Gesang des Rheingold](#)

Der Ring #2 - [Walküre](#)

Der Ring #3 - [Siegfried](#)

Der Ring #4 - [Götterdämmerung](#)

#### **Stefan Mickisch**

Hier ein Kommentar zu Stefan Mickisch. Die 3Sat-Fernseh-Qualitäts-Doku, über die Walküre, 3:45: Stefan Mickisch: Auch interessant im Ring: Da gibt es keine glücklichen Ehen. Alle Ehen sind unglücklich. Alle wirklichen Lieben sind ausser-ehelich. In dieser Szene, der Inszenierung von Sven-Eric Bechtolf. Da sieht der Siegmund so aus, wie ein etwas derangierter Hell's Angel's Motor-Biker, der gerade kein Benzin mehr hat. Es ist alles so toll, so unheimlich komisch, wenn man sich eine Wagner-Oper humorisch ansieht, wie man es sich kaum noch toller vorstellen kann!

[https://www.youtube.com/watch?v=XmilUEf6jCc&list=PLDUGgd-](https://www.youtube.com/watch?v=XmilUEf6jCc&list=PLDUGgd-2M4RyeELv3k6wv1e56mHVX6cV8&index=2)

[2M4RyeELv3k6wv1e56mHVX6cV8&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=XmilUEf6jCc&list=PLDUGgd-2M4RyeELv3k6wv1e56mHVX6cV8&index=2)

<http://www.mickisch.de/index.php?id=28>

Es gibt einige Demo-Videos von Stefan Mickisch auf dessen [Webseite](#). Er hat auch eine CD-Sammlung mit allen Motiven und den erläuternden Begleit-Texten produziert. Dort ist die Darstellung erheblich besser kondensiert, als in dem 3Sat-Video. In "Rheingold" erklärt er auch die Schaffens-Perioden des Wagner's, die er nur mit der Hilfe von dem Kinni Loui II in Bayreuth zur Vollendung bringen konnte. Er spricht bezeichnenderweise die "Atlantischen Urwesen" an, die hier in der mythologischen Interpretation noch ein bisschen weiter exegesi-ert werden. Es ist besonders lobend zu vermerken, dass Mickisch, im Kontrast zu praktisch allen anderen Musik-Wissenschaftlern seine Sache sehr humorvoll darstellt. Hier ist noch ein typischer humorischer Beitrag zu dem Gesang des Alberich mit den Rhein-Töchtern: In Track 03: "Er möchte natürlich gerne für seine Sexuellen Phantasien sein Brutto-Sexual-Produkt

verbessern. Auch wenn es eigentlich genug Zwerginnen für den Sex zur Verfügung gibt. Er ist eben nur ein verwachsener Zwerg. Aber er möchte Höher Hinaus, im Sexuellen Sinne."

<https://www.youtube.com/watch?v=1erA0ob9NxM&list=PL2FEA8C4E3C00C2CB>

AG: Er möchte auch gerne ein Photo-Modell aus dem Playboy, gut gewachsen, und Oben Herum auch gut bestückt. Die Zwerginnen sind das eben leider gar nicht. Die haben sogar einen Damen-Bart. Das geht nun wirklich nicht. Siehe: Tolkien. (1978) [1937]. The Hobbit. Das gibt es auch in dem Film "The Hobbit". Die Zwerginnen sind nur Unten Herum gut bestückt. Warum will Mann irgendetwas mehr, als eine Frau, die Ganz Unten Herum Gut Bestückt ist? Denn der Orgasmus, der kommt meistens von Unten Herum. Und die Praxis des Sexus steht meistens im Gegensatz zu der phantastischen Vorstellung. Denn der archaische dumme Mann nach der Genesis, also Adam & Eva (also der eigentliche Sexuelle Sündenfall), nach dem dummen Ami-Hollywood-Schema will nicht nur den Orgasmus, sondern auch eine Versicherung seiner Einmaligkeit, denn Mehr als Das Kann Kein Mann. Der Multiple Orgasmus ist eben das Privileg der Frauen. Nietzsche sagte dazu im Zaratustra: Ihr Sollt Euch nicht Fort-Pflanzen, sondern Höher-Hinauf-Pflanzen. Das wollte der arme Alberich auch. Aber Nietzsche der Grosse hatte von Alle Dem nur eine theoretische Ahnung, weil er das meistens nur manuell konnte. Ganz im Gegensatz zu Wagner, der das Alles ganz genau wusste.

[http://www.f-nietzsche.de/lou3\\_dok.htm](http://www.f-nietzsche.de/lou3_dok.htm)

<https://www.aphorismen.de/zitat/6098>

Nicht nur fort sollst du dich pflanzen, sondern hinauf! Dazu helfe dir der Garten der Ehe! Einen höheren Leib sollst du schaffen, eine erste Bewegung, ein aus sich rollendes Rad, — einen Schaffenden sollst du schaffen.

<https://gewalltag.wordpress.com/tag/also-sprach-zarathustra/>

[https://books.google.de/books?id=tRv3DAAAQBAJ&pg=PP11&lpg=PP11&dq=Zarathustra:+Fortpflanzen,&source=bl&ots=2x\\_UINJ89q&sig=YqnPOiJovHsWWHjwLTkfrJVHL\\_M&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjC87uU-6nfAhXNa1AKHegDBMcQ6AEwCHoECBYQAQ#v=onepage&q=Zarathustra%3A%20Fortpflanzen%2C&f=false](https://books.google.de/books?id=tRv3DAAAQBAJ&pg=PP11&lpg=PP11&dq=Zarathustra:+Fortpflanzen,&source=bl&ots=2x_UINJ89q&sig=YqnPOiJovHsWWHjwLTkfrJVHL_M&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjC87uU-6nfAhXNa1AKHegDBMcQ6AEwCHoECBYQAQ#v=onepage&q=Zarathustra%3A%20Fortpflanzen%2C&f=false)

[https://www.audimax.de/fileadmin/hausarbeiten/paedagogik/Seminararbeit-Paedagogik-Friedrich\\_Nietzsche-Die-Philosophie-des-Spaetwerks.pdf](https://www.audimax.de/fileadmin/hausarbeiten/paedagogik/Seminararbeit-Paedagogik-Friedrich_Nietzsche-Die-Philosophie-des-Spaetwerks.pdf)

<https://www.research-collection.ethz.ch/mapping/eserv/eth:31152/eth-31152-02.pdf>

[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_The\\_Hobbit\\_characters](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_The_Hobbit_characters)

<http://www.noologie.de/noo06.htm#Heading285>

<http://www.noologie.de/Witze.htm>

Mickisch: "Aber die Rheintöchter wollen sich nicht so einfach aus Nächstenliebe sexuell opfern, denn sie sind eigentlich A-Sexuell. Es klingt fast wie bei dem Musikanten-Stadl, die Wackersdorfer Mäuler". (Grosses Gelächter beim Publikum). "Die U(h)r-Zeit ist genau um 04:30 in der Frühe". AG: bevor sich die leuchtende luziferische Sonne den Vorrang über die dunklen Töchter der Nacht, also der Nyx, der Erynnyen/Eumaeniden und der Moirae, errungen hat. Hier müssen wir ganz tief einsteigen in die Mythologie der Morgen-Röte, zwischen Schlaf und Traum, bei Marius Schneider. Mickisch: "Geistiges Licht, Nietzsche, Strauss, Zarathustra". Er sagt also: "Die Zielvorstellung der Armee des Wotan's, ist für diesen letzten Kampf. Aus diesem Tor von Walhalla sollen 540-mal 800 Krieger herausbrechen." (=432000). AG: Das geht halt nur noch mit der Vedischen Kosmologie des Marius Schneider's, und des Ernest McClain. Denn das sind die Zahlen-Verhältnisse der Vedischen Tonalen Kosmologie. Mickisch: "Sie bewegt sich in der Tonart, des Schöpfertums im Des-Dur, des Skorpion's". "Das wäre sein Klavier-Konzert, das würde er spielen". "Das wäre ein gutes Ruhekissen, in der Überlegenheit, in der Priorität". "Der Burg-Bau von Walhalla ist für die Götter ein Bisschen zuviel. Denn die wollen sich nicht selber bemühen". In Track 05: Der 8-beinige Hengst Sladilfari, der immer 4 Beine zum Rennen hat, und wenn die erschöpft sind, dann schaltet er die nächsten 4 Beine an. AG: Das ist fast so genau, wie "Das aus sich Selbst Rollende Rad" (= die Swastika). Und Loge, "dem Prinzip des Feuers, des Loges". Das kennen wir heute auch aus der modernen post-fossilen Energie-Technik. Wie man sich aus der Macht des Feuers befreien kann. Oder auch nicht. In der Götterdämmerung findet das seine Apotheose, Mickisch: "Das Dreieck zwischen Natur, Macht, Liebe". AG: Der End-Kampf der Götter gegen die Riesen ist auch eine Paraphrase auf die Theogonie des Hesiodos. Dies ist vor allem von Marius Schneider in seiner Kosmogonie bearbeitet worden. Im Track 04 der Götterdämmerung bringt Mickisch mit seinem typischen Humor die Bootsfahrt des Siegfried's den Rhein hinauf, in Verbindung mit Asterix

und Obelix, wo Obelix auch gegen den Strom schwimmt. Tour de France Seite 36, und bei den Briten, Seite 48. (Grosses Gelächter beim Publikum). AG: Da gibt es auch diese nette Szene aus "Asterix und Kleopatra", wo der Obelix ein ganzes Schiffs-Geschwader, mit xyz-Tonnen Steinen den Nil entlang hinter sich her zieht, und nebenbei auch noch das Schiff der Piraten zum x-ten Mal versenkt. Auch sonst zitiert Mickisch die Asterix-Szenen immer gerne, wo sie ihm mit den mythischen Motiven zusammenpassen. So etwa bei den Normannen, in der Walküre. Zusammenfassend ist zu sagen: Mickisch gibt wohl eine der besten Interpretationen des Ring's zu allen den Leitmotiven, auf dem Klavier, was sehr viel eingängiger ist, als in der Oper, wo der Zuschauer vor lauter Gesamtkunstwerk und der seltsamen/skurrilen Interpretationen der Regisseure, die Bäume nicht mehr vor lauter Wald (=Wald&Fuhrmann) sehen kann. Um den Ring als Aufführung zu verstehen, sollte man vorher die CD's von Mickisch kennen. Auch sein souveräner Durchgriff auf die Mythologie und Philosophie ist eine Wohltat, denn das können die meisten Musikwissenschaftler eher weniger. Jedenfalls habe ich, ausser bei Lynn Snook, noch keine solche Darstellung gefunden. Peter Wapniewski erklärt alles nur auf der freudianischen psycho-analytischen Ebene. Bei Lynn Snook gibt es nur wenig Verweise auf die Musik-Beispiele, aber diese Kenntnis setzt sie voraus, weil sie ja immer in Bayreuth aufgetreten ist. Und bei "Ahnung und Erinnerung" von Wald&Fuhrmann, ist das, wegen des Fehlens der Ton-Beispiele, und der im Anhang "versteckten" Noten-Beispiele nur für akademische Musik-Wissenschaftler möglich, das Ganze nach-zu-vollziehen. Hier ist noch ein Video aus BR-Alpha mit Mickisch, wo er sich auch ein bisschen darüber auslässt, was er von den Regisseuren hält, die zwar nichts von Musik verstehen, die aber trotzdem eine Wagner-Oper inszenieren wollen:

[https://www.youtube.com/watch?v=1h3h\\_Co9cJ8](https://www.youtube.com/watch?v=1h3h_Co9cJ8)

### **John G. Deacon, Bruno Lussato**

An introduction to Richard Wagner's "The Ring of the Nibelung." This monumental cycle of four operas is one of the major achievements in the annals of art. The documentary breaks down and reveals all the Leitmotiv's, characters, scenes, plots, metaphors, mythology, and names in Wagner's Ring Cycle.

<https://www.youtube.com/watch?v=CvpIbfsIS9w&index=18&list=RDzR9I1YYtIJI>

Dies ist eine Jungianische Einführung in den Ring: Das Folgende ist wohl die beste und eindrucksvollste Kurzfassung des Ring's in 54 Minuten, für Leute, die keine Zeit haben, sich für ein paar Tage in die Oper zu setzen. Es ist ein englischer sehr philosophischer Kommentar zu und mit den Leitmotiven des Wagner's. Die Szene nach der Geburt des Siegfried und nach dem Tod von Sieglinde: Everything stops, for 17 years. Und das ist wiederum sehr Jungianisch. Und das taucht auch alles irgendwie anders-herum in der Star-Wars Saga des George Lucas auf. Und ab&zu mal wird auch ein Freudianisches Motiv angesprochen. (15:20) Der Sphinkter, als Analog zu dem Ring. Dann gibt es noch viele alte Bühnenbilder, die sehr schön anzusehen sind, und meiner Meinung nach 10 mal besser, als was einem in den heutigen Opern an-der-Nase-herum vor-geführt wird. Das alles ist sehr tiefgreifend und dramatisch.

### **Die Leitmotive In 10-sec. Ton-Schnipseln**

Dieses andere Beispiel ist sowohl in der Musikalischen Notation, als auch mit 10-sec. Ton-Schnipseln. Das ist leider ziemlich abgehackt:

[https://www.youtube.com/watch?v=CzFdrDju4Zw&list=PL78TsyiiZjhGNI-civwjVsk\\_7tn6XG3wh&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=CzFdrDju4Zw&list=PL78TsyiiZjhGNI-civwjVsk_7tn6XG3wh&index=1)

### **Peter Wapniewski: Weissst Du Wie das Wird?**

Peter Wapniewski behandelt die Leitmotive im Ring mit begleitenden Noten-Beispielen. Es wird ein ausführlicher psychologischer Kommentar geboten, und noch Photos von älteren Aufführungen von ca. 1890 (S. 87-88) bis ca. 1989, was dokumentarisch besonders interessant ist, wie sich der Geschmack der Intendanten in diesem Zeitraum gewandelt hat, insbesondere bei dem Umbruch in der Interpretation nach 1945. Sehr interessant sind dabei die Beispiele, wo die Heroen und -inen früher meistens mit Flügel-Helmen auftraten, insbesondere in den 1930-er bis 1945-er Jahren, was natürlich nach 1945 mega-out war. Ich wage zu behaupten, dass für den Wahren Wagnerianer der Flügel-Helm immer noch das beste Requisit wäre, wenn es die Regisseure denn zuliessen. Die wohl abstrakteste aller Aufführungen ist die von Wieland Wagner, Bayreuth 1954 (S. 217-218). Damals mussten sich die Deutschen sputen, alles Deutsch-Tümelnde aus ihren Aufführungen zu exorzieren. Wapniewski's psychologische Interpretation folgt eher der analytischen Psychologie im Gefolge von Freud. Siehe S. 135: "...

lallt Sieglinde phantasierend Bilderfolgen der Kindheit". Ein solches Verhalten ist für eine Alpha-Wölfin völlig un-angebracht. Das muss man auch bei Wagner ein bisschen bekritteln.

### **Wald&Fuhrmann: Ahnung und Erinnerung**

Ein musik-wissenschaftliches Werk zu den Leitmotiven ist: "Ahnung und Erinnerung: Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner" von Wald&Fuhrmann.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Melanie\\_Wald-Fuhrmann](https://de.wikipedia.org/wiki/Melanie_Wald-Fuhrmann)

Hier ist ein Begleittext der wohl von dem Verlag verfasst worden ist:

Wie fast alles an Richard Wagners Werk und Leben ist auch seine Leitmotiv-Technik – er selbst sprach von „Erinnerungsmotiven“ – bis heute umstritten. Obwohl jeder, der sich für Wagner interessiert, mit Bezeichnungen wie „Siegfried-Motiv“ oder „Walhall-Motiv“ vertraut ist, sind viele Fragen nach wie vor ungeklärt: Warum sind die Motive so elementar? Was genau bedeuten sie eigentlich? Und was tragen sie, an der Seite von Text und Szenen, zur Handlung bei? Unter diesen Gesichtspunkten werden die großen Musikdramen Wagners – „Der Ring des Nibelungen“, „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger von Nürnberg“ und „Parsifal“ – systematisch untersucht. Pro Oper wird exemplarisch eine Problemstellung behandelt, die Gültigkeit für die Leitmotiv-Verfahren insgesamt hat. Durch die Aufarbeitung und Zusammenfassung des Forschungsstandes, Darlegungen zu den einzelnen Werken sowie neue Thesen eignet sich das Buch gleichermaßen als Lektüre für Wagner-Enthusiasten und Musikwissenschaftler.

Gegenüber allen anderen psychologischen Interpretationen (wie Lynn Snook, nach C.G. Jung und Peter Wapniewski) behandelt diese auf höchster musik-wissenschaftlicher Ebene die Inszenierung des menschlichen Vergangenheits- und Zukunfts- Empfindens in den Leitmotiven, was auf der philosophischen Ebene vor allem von Heidegger in "Sein und Zeit" (S&Z) behandelt wurde. Seltsamerweise findet sich aber Heidegger nicht im Literatur-Verzeichnis. Ich habe dazu auch noch ein ergänzendes Kapitel geschrieben: Heidegger: Das Denken Jen(s/z)eits von Zeit. Als Schwachpunkt des Buches ist zu bemerken, dass die Noten-Beispiele ganz hinten im Anhang, S. 231 bis 261, vorkommen, was natürlich einen hohen Blätter-Aufwand für den Leser bedeutet. Das ist wohl dem Umstand zu verdanken, dass es Produktions-Technisch natürlich billiger ist, als wenn man die Graphiken in den Text einbettet, wie es Wapniewski gemacht hat. Aber das wäre im Jahre AD. 2013 Computer-Technisch durchaus ohne Probleme zu realisieren gewesen. Ebenfalls muss der Leser musikalisch so weit gebildet sein, dass er aus den Noten-Beispielen die Melodie herauslesen kann. Was natürlich den Personenkreis erheblich einschränkt, der das versteht. Auch hier wäre es Multimedia-Technisch möglich gewesen, das mit Original-Sound-Clips aus den Opern zu hinterlegen. Aber ein solches Projekt wäre natürlich erheblich komplexer = teurer als ein normales Buch.

### **Gefühlswegweiser durch den vielgewundenen Bau des Dramas**

Hier kommt ein langes Zitat aus dem obigen Werk:

[S. 9]

Zur Einleitung: »Gefühlswegweiser durch den vielgewundenen Bau des Dramas«

Der große Gedanke

Am Abend eines langen Tages, in dem ein leichtfertig abgeschlossenes Baugeschäft zur Ahnung heraufziehenden Verhängnisses geführt hat, steht Wotan sinnend vor Walhall. Dass Froh und Donner das »schwüle Gedünst« und »bleiche Gewöl« zur Entladung gebracht haben, kann seine Sorgen nicht vertreiben. »Es naht die Nacht«, stellt er doppeldeutig fest zum beunruhigenden Streichertremolo eines eng gesetzten verminderten Septakkords; doch in dieser Dämmerung weiß der Gott noch Rat: Aus dem unheilvollen Tremolo, das sich zum Dominantakkord wendet, entspringt ein sehr energisch vorzutragendes Motiv der Trompete in reinstem C-Dur, und Wotan fasst, wie von einem grossen Gedanken ergriffen, neuen Mut: »So grüss' ich die Burg, sicher vor Bang und Grau'n«. Und nochmals, wie bekräftigend, stimmt die Trompete das Motiv an, diesmal jedoch ohne den Auftakt, in Moll (der Paralleltonart) beginnend und sich zum Dur erst durcharbeitend: der kleine, steigernde Nachsatz einer aufspringenden Quinte in den beiden anderen Trompeten führt zur Kadenz in der Grundtonart - als wäre das Programm »Durch Nacht zum Licht« in nuce vorzustellen. Dabei hebt sich der von der Trompete erreichte Spitzenton des Motivs, ein e[2], in strahlender Dissonanz gegen die Dominanthermonie ab, bevor er sich in die Kadenz wendet. Diese auftrumpfende Schlusswendung

haben die Hörer schon einmal vernommen, sie besiegelte Wotans ersten Gruß an die Burg zu Beginn der zweiten Szene, nach den Worten »hehrer, herrlicher Bau« (vgl. auch Kapitel 8, S. 179 f.). Hier verbindet sie sich nun organisch mit dem neuen Motiv (Notenbeispiel o.i).

Wer den Ring des Nibelungen kennt, kennt auch Wotans großen Gedanken. Und er weiß, dass das Motiv, das die Trompete hier vorgestellt [S. 10]

hat, in den folgenden drei Abenden wiederkehren, ja eine tragende Rolle in diesem Musikdrama spielen wird wie nur wenige andere musikalische Gestalten. Schon in den fragwürdigen Des-Dur-Triumph des eigentlichen Einzugs in Walhall tönt es in Trompete und zweiter Posaune bedeutungsvoll hinein und bewirkt die eigentliche Kadenz, also Schlusswendung und -wirkung des Vorabends (Schmid 2003, 54-57). Die Leitfäden und Motivtabellen, von denen Wagners Werk umzingelt ist, nennen dieses Motiv unisono das Schwert-Motiv, eine Einmütigkeit, die unter ihnen wahrlich nicht immer besteht. Und in der Tat tritt das Motiv, in allerlei klangfarblichen und harmonischen Abwandlungen, immer dort in Erscheinung, wo es um ein Schwert geht - freilich nicht irgendeins, sondern Nothung, das Heldenschwert. Kaum eines der vielen Motive und Themen, die Wagner zum Gewebe seiner Musikdramen verflochten hat, scheint klarer zuzuordnen als dieses.

Und doch: Wenn Wotan seinen großen Gedanken fasst, dann gilt dieser Gedanke wohl kaum in erster Linie dem Schwert, sondern antizipiert »eine in der Zukunft zu vollbringende That« (Porges 1881, 41). Zwar sollte der Gott, nach »des Meisters ausdrücklicher Vorschrift« für die Bayreuther Ring-Premiere von 1876, noch ein vom Nibelungenhort übrig gebliebenes Schwert aufheben (ebd., 41 f.), doch ist diese Idee nicht in die gedruckten Szenenanweisungen übernommen worden. Und selbst wenn sie beibehalten worden wäre: Wotan ist nicht an der Ausstattung einer Rüstkammer interessiert, sondern an der Möglichkeit, den Ring wieder in seine Gewalt zu bringen und so den düsteren Tag, der den Göttern dämmert, abzuwenden, ohne den mit den Riesen geschlossenen Vertrag brechen zu müssen. Dafür braucht er einen freien Helden, und der braucht ein Schwert. Der Speer und das Schwert sind »Symbole für die >Welt Verträge< und das >Reich der Freiheit<, Symbole, in denen sich Motive der Handlung zu >Grundmotiven zusammendrängen««, wie Carl Dahlhaus es, Formulierungen Richard Wagners übernehmend, ausgedrückt hat (DGS VII 233); und in anderer Hinsicht weist auch der dritte zentrale Gegenstand, eben der Ring des Nibelungen, über seine bloße Materialität hinaus. Einen toten Gegenstand, ein bloßes Requisit mit einem musikalischen Motiv zu schmücken, war Wagners Absicht also nicht: Auch wenn bzw. gerade indem die Motive von Ring, Speer, Schwert durchaus Qualitäten des jeweils bezeichneten Dings heraufbeschwören, meinen sie doch [S. 11]

damit mehr als nur dieses Ding, sondern das darin szenisch-sinnlich verkörperte Grundmotiv der Handlung, das sie über die Musik dem Gefühl vermitteln: zwangvolle Macht, durch Verträge gebundene Herrschaft oder freies Menschen- und Heldentum. Die Motive sind also zugleich musikalische Bilder von etwas und Metonymien, d. h. sie haben über diese Bildlichkeit Teil an einem größeren und grundlegenderen Bedeutungszusammenhang. Gerade das Illustrative und Expressive der Leit-Motive verweist auf diese Handlungs-Motive; die sprachliche Übereinstimmung im Wort Motiv (auch im Sinne von Motivation) ist keineswegs zufällig.

Genau diesen Sachverhalt meint Wagner in dem berühmten Passus aus dem dritten Teil von *Oper und Drama*, dem sich der Titel und die Ausrichtung des vorliegenden Buches verdanken.

»Diese melodischen Momente, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen, werden notwendig nur den wichtigsten Motiven des Drama's entblüht sein, und die wichtigsten von ihnen werden wiederum an Zahl denjenigen Motiven zwar entsprechen, die der Dichter als zusammengedrängte verstärkte Grundmotive der ebenso verstärkten und zusammengedrängten Handlung zu den Säulen seines dramatischen Gebäudes bestimmte, die er grundsätzlich nicht in verwirrender Vielheit, sondern in plastisch zu ordnender, für

leichte Übersicht notwendig bedingter geringerer Zahl verwendet« (SuD IV 201). Das bedeutet gerade nicht, dass die Aufgabe der Musik hier nur in der Illustration oder Verdoppelung des im Text Gesagten bestünde, wie es neben vielen anderen sogar Adorno (1971, 97) Wagner vorgeworfen hat. Die Rolle der Leitmotive besteht vielmehr, nach Wagners Postulat, darin, das Drama erst - in seinem »tiefsten Geheimnis« - zu erschließen: »Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu erhalten, werden uns durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Drama's. An ihnen werden wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Theilnehmern an dessen Verwirklichung« (SuD IV 200).

Das Schwert-Motiv ist ein solcher »Gefühlswegweiser«, der gerade durch seine sich unmittelbar sinnlich erschließende Gestalt komplexe Grundmotive des Dramas vereint: Das Motiv bezieht sich also auch und eigentlich sogar primär auf den Helden, der Nothung führt oder führen [S. 12] wird...

[S. 13]

Wie dem auch sei: Schwert, Speer, Ring und dergleichen stehen also nicht für sich selbst, sondern sind ihrerseits bereits »Dingsymbole« im Sinne Rilkes, sinnlich-plastische Erscheinungs- und Ausdrucksformen der eigentlichen Grundmotive, die laut Wagner ein Drama bestimmen sollen.

Noch etwas anderes wird deutlich in der Schluss-Szene des *Rheingold*, so, wie sie Wagner letztendlich ausgeführt hat. Dem Einsatz des C-Dur-Motivs in der Trompete korrespondiert eben kein szenisches Moment außer der Regieanweisung, Wotan habe zu singen *wie von einem grossen Gedanken ergriffen*. Das Motiv deutet auf ahnungsvoll Zukünftiges, auf die Ausführung des großen Gedankens, und damit auf etwas von der Bühne selbst nicht nur Abwesendes, sondern noch gar nicht zur Welt Gekommenes. Damit löst sich Wagner von der bis dahin üblichen Verwendung von wiederkehrenden Motiven in der romantischen Oper, die man gewöhnlich als Erinnerungsmotive bezeichnet: Sie werden im Allgemeinen mit szenischer Konkretisierung - etwa mit dem ersten Auftritt des jeweiligen Protagonisten - verknüpft und dienen im Folgenden als Erinnerung daran, auch wenn das Gemeinte auf der Bühne nicht präsent ist. Im Auftreten des Schwert-Motivs wird hingegen, wie Wagner es in *Oper und Drama* ganz allgemein formulierte, die Ahnung zur Erinnerung und die Erinnerung zur Ahnung: Es verweist auf Künftiges, nicht auf szenisch Präsentes; aber diese szenische »Vergegenwärtigung«, wie Wagner sie nannte, muss kommen - und wird dies auch. Das Schwert-Motiv entspricht damit Wagners Idee, Ahnungen und Erinnerungen müssten einer »dramatischen Nothwendigkeit« gehorchen und so dem Drama »zur vollsten Ergänzung seines Verständnisses« dienen (SuD IV 191).

### **Der semantische Lernprozess des Hörers**

Wald&Fuhrmann beschreiben hier genau die Musikalische Semantik im *Rheingold*. Auch wenn die wenigsten Menschen soweit in die Musik-Wissenschaft einsteigen können, so bleibt immer auch etwas auf der unbewussten Ebene haften. Für diejenigen von uns, die nicht so musikalisch gebildet sind, können wir noch "The Myth of Invariance" empfehlen, wo das mathematisch durch-dekliniert wird.

Musikalisch fallen sukzessive Veränderungen an der Harmonik und Melodik auf: Erscheint der erste Wiederaufgriff des Ring-Motivs ledig-

(71)  
lich um eine Terz herabversetzt und insofern als ein inneres Wieder-vor-Ohren-Führen des von Weligunde Gehörten, sinken die Wiederholungen nicht nur noch weiter in die Nibelungen-Sphäre Alberichs herab, sondern werden auch konsequent zu Terzfallketten ausgebaut und dabei zunehmend ihres ursprünglichen harmonischen Zusammenhangs entkleidet. Wechselt sich zuvor kleine und große Terzen regelmäßig ab, überwiegen nun die kleinen Terzen, die das Motiv dissonant schärfen und als unheilvoll erscheinen lassen: Sein vierter Einsatz, diesmal in Fagotten und (geteilten) Bratschen, gleitet von a-Moll in einen verminderten Septakkord über dis (T.667f.). Zugleich verliert das Motiv seine anfängliche spielerische Fortführung, die an die Unschuld der Rheintöchter gemahnt, und wird nun erst zu einer klingenden Allegorie des Rings

als kreisförmige Bewegung. Diese Bewegung von unschuldsvollem Gold zu Welterbe und maßlos-mächtigem Ring ist zwar schon in Wellgundes Vorstellung des Motivs in nuce vorgezeichnet, aber nun erst wird sie zu Alberichs Idee des Rings und wie er mit ihm List und Zwang anwenden könne (Notenbeispiel 3.3). Das Drama beginnt.

Alberichs Aneignung des Goldes und damit perspektivisch die Schaffung des Rings spiegeln im Grunde aber auch den semantischen Lernprozess des Hörers wider: Auch er hat eine Information (das Ring-Motiv) wahrgenommen, sie im Gedächtnis gespeichert und sich auf diese Weise verfügbar und zu eigen gemacht, sodass er aus Wiederholung und Abwandlung, aus dem Vergleich zwischen der >Grundform< der Motive und ihren Modifikationen nun Sinn schöpfen und dem Gang des Dramas folgen kann. Verblüffend früh legt Wagner damit offen, dass seine Leitmotive eben keine bloßen Vergegenständlichungen sein sollen (und können), sondern mehr noch Gedankeninhalte und Gefühlswege.

(72)

### **Lynn Snook: Wagners Mythische Modelle**

Lynn Snook hat mit ihrem Buch eine sehr tiefgreifende Darstellung von des Wagners Mythischen Modellen gemacht. Die meisten Mythologen beziehen sich auf C.G. Jung, so auch Lynn Snook. (S. 48-49). Was ich hier im Kontrast zu Lynn Snook bearbeiten möchte, ist der Faktor der Mythologie, die nicht psychologisierend, auf eine Art vor-rationales Kindheits-Träumen der Ur-Menschheit hinweist, sondern im Gegenteil, eine Errungenschaft der höchsten Geistes-Arbeit der damaligen Menschheit ist. Und dass diese Geistes-Arbeit eben von uns Heutigen nicht mehr gewürdigt werden kann, weil wir allzu sehr von unserem Neuigkeits-Wahn besessen sind. Ich werde im Einzelnen die sehr poetischen Motive aus ihrem Buch zitieren.

Lynn Snook: Wagners Mythische Modelle. Hrsg. von Ulrike Feld und Wolfgang Behrens. Anif / Salzburg 2009 (= Wort und Musik, Bd 71).

### **Der Rhein in der Mythischen Weltwerdung**

Lynn Snook beschreibt aus der Tiefen-Psychologischen Sicht nach C.G. Jung, aus Rheingold, den Rhein als Mythische Kraft:

(S. 93)

Woge, du Welle, walle zur Wiege!

(Woglinde, Das Rheingold, 1. Bild)

Der Es-Dur-Dreiklang, den Richard Wagner in La Spezia träumend hörte, gab die Einstimmung in das gewaltige Werk. Unmerklich eingesetzt und noch einstimmig in sich ruhend, gibt er das Empfinden von einer zeitlosen Tiefe, ewiges Dunkel beschwörend - Andacht erweckend. In dem Moment jedoch, in dem die wie unendlich wirkende Ruhe bewußt wird, fällt der Akkord auseinander und wird zu einem Kanon, der sich wellenartig in die Höhe hebt. Eine fließende Bewegung ist entstanden, mit der sich, noch unsichtbar, der Vorhang öffnet: Zeit und Geschehen hat nun begonnen und damit die allmähliche Lichtwerdung des Dunkels auf dem Grunde des Rheins, in dessen aufdämmernder und tönender Strömung das Spiel der Rheintöchter sichtbar wird.

Den Interpreten des Werkes stellt sich immer wieder die Frage, ob dieser Einbruch an Zeitgefühl in die Vorfänglichkeit des Seins den Ur-Beginn der Welt bedeute. Wagners Bemerkung zu Liszt, sein Werk enthalte »der Welt Anfang und Ende«, könnte die Vermutung bestätigen. Mythische Weltwerdung entzieht sich jedoch ihrem Wesen nach aller chronologischen Feststellung, sie ist nicht meßbar, sondern nur seelisch erfahrbar, so wie auch der Komponist bei seinem schöpferischen Erlebnis in La Spezia erkannte: »Nicht von außen, sondern von innen sollte mir der Lebensstrom zufließen.«

Was im Rhein beginnt, ist, mythisch gesehen, immer schon dagewesen - eine Paradoxie, die sich nur psychologisch begreifen läßt. Denn der Rhein fließt hier als mythischer Lebensstrom, der Name und geographische Wirklichkeit nur ausgeliehen hat, um in naturhaftem Gleichnis eine besondere Dimension seelischer Wirklichkeit anschaulich zu machen: die ich-auflösende wie ich-regenerierende und schöpferische Kraft des Unbewußten. Die Wellen beruhigen mit ihrer gleichmäßigen Bewegung. Im Gegensatz zu den Wellen des Meeres, die, vom Sturm aufgewühlt, in grundlose Tiefen hinabziehen können, gibt es hier kein völliges Versinken, sondern nur das Eintauchen in ein vorwärtsgerichtetes In-Fluß-

(S. 94)

Kommen für denjenigen, der sich der Strömung überlassen kann, oder, wie man psychologisch sagt, sich gehen lassen kann, ohne sich zu verlieren. Die Wellen sind ein Wiegen, aber keine

Wiege - außer für die Rheintöchter. Für das menschliche Empfinden gibt es keinen Stillstand, weil hier, im heraklitischen Sinne, »alles fließt«.

In der sinnbildlichen Sprache der Träume und Mythen deutet das Wasser auf einen magischen Raum tiefster Unbewußtheit und hat damit ein weibliches Vorzeichen. Es bildet als Quelle, Fluß, Teich oder Meer einen urmütterlichen Bezirk, der seine schöpferischen wie zerstörenden Kräfte in der Tiefe verborgen hält: numinose Räume der Geburt wie des auflösenden Todes. Die großen Flüsse der Welt galten darum in naturfürchtiger Auffassung stets als weibliche Gottheiten. In den Veden beispielsweise, der ältesten mythischen Weisheit Indiens, heißen die Gewässer: matritama, d.h. »die Mütterlichsten«. Der Ganges, das Heiligtum aller indischen Flüsse, wird bis heute als die Göttin Ganga verehrt, als »die Mutter«, die von Sünden reinwäscht und Wiedergeburt in himmlischer Seligkeit gewährt.

Die männliche Bezeichnung eines Flusses ist dagegen eher eine rationale Anerkennung seiner profanen Bedeutung, die erst in Zeiten aufkommen konnte, als das Matriarchat überwunden war und das patriarchale Denken die weibliche Archetypik von Wasser und Fluß überdeckte. In einer dieser Zeiten muß auch der Rhein seine männliche Bestimmung erhalten haben, doch wurde der Begriff vom »Vater Rhein« vermutlich erst im vaterländischen Denken des 19. Jahrhunderts populär. Diese allegorische Personifizierung kennzeichnet eine aufgeklärte Zeit, die sich derartige Abziehbilder mythischer Weltanschauung als poetische Ausschmückung ihres profanen Lebens leistete. »Vater Rhein« bestätigte mit seiner majestätischen Würde die Dominanz der männlichen Lebenseinstellung. Er sollte darum nicht mit dem »Vater« verwechselt werden, der die Rheintöchter vor Feinden wie Alberich warnt. Richard Wagner deutete mit ihm auf den Typ des alten Wassermanns, der hier im Unterwasserbezirk des Rheines wie ein von der Natur eingesetzter Vormund für die leichtsinnigen Geschöpfe der Flut wirkt. Er ist der erdichtete Verwalter der Gesetze dieses Flusses, der das Bewußtsein vom Wert des Goldes wachhält und doch machtlos ist, wenn es geraubt wird.

### **Marius Schneider, The Primordial Waters of Creation**

Hier stellen wir die Sichtweise von Marius Schneider, *The Primordial Waters of Creation*, vor. Diese behandelt das Thema des obigen Absatzes von Lynn Snook auf einer noch etwas tieferen Ebene. (s.O: "In den Veden beispielsweise, der ältesten mythischen Weisheit Indiens, heißen die Gewässer: matritama, d.h. »die Mütterlichsten«.")

Aus Joscelyn Godwin, S. 46++

To a certain extent, then, the primordial time stands at the heart of the cultic space in the intermediate world. It represents the subconscious within the semiconscious light-tone realm of the cult. Nothing is yet visible in it; it is the dark, self-contained cavity in the penumbra of the sacred space. In it the yet unformed being rustles slowly to life, because it is the locus of the so-called primordial waters of creation, from whose rhythm all things have arisen.

What then are these primordial waters? Nothing other than the rhythms of flowing time. The primordial world is spaceless, that is, it exists only in the time dimension. The sound that exists audibly or inaudibly in the substance of every created object is the only form of existence of this object in the primordial time. These primordial waters, therefore, so often called the proto-element of creation, could never have actually been water, but only the sound thereof. The so-called primordial waters are only the acoustic expression of flowing time, which is the true nature of the primordial world. The Shatapatha Brāhmana, for example, says that Prajāpati the creator god made the waters out of his voice.(13) According to Tandjamāya Brāhmana, he makes his voice resound so that it develops like a drop of water.(14) According to Shatapatha Brāhmana, the water was at first liquid and sounding, and because it flowed eight times it was the Gayatri, an octosyllabic meter that later became the foundation of the world.(15)

This concept, like many others particularly in European usage, survived right into the music theory of our Middle Ages: for example, in the explanation of music as an "aquatic science" in the *Compendium de Discantu Mensurabili* of Petrus Frater.(16) Simon Tunstede similarly states that music is a "scientia juxta aquam inventa;"(17) a "science invented near the waters." Most authors attempted to explain music's aquatic character from the analogous sound of musica and moys-ica: (18) a confusion exactly similar to one of the ancient Indian "etymology!" Then in *Summa Musicae* the first ra-

(S. 47)

tional attempt was made to explain the connection between music and water by the sound made by rain falling on roofs and stones.(19) The author, Pseudo-Johannes de Muris, was evidently the first of the rationalistic experts, thanks to whom these conceptions, rooted in the deepest layers of the human psyche, could at a later date simply be rejected as foolishness. In

fact, the entire concept of the primordial world is nothing other than the depiction of purely acoustic or light-tone events in the semiconsciousness of dreaming man.

If the primordial world represents the subconscious human psyche, then the light-tone world of the cultic space corresponds to a semiconscious dream state that constitutes the transition from the purely acoustic, only psychically experiential primordial time, to the physically bound, concrete present.

This light-tone world of the ritual that mediates between heaven and earth is just as difficult to comprehend as the bridge linking the purely spiritual functions of the human brain with the physiological organism. It can neither be weighed nor measured. It is a nature sui generis resulting from the confluence of two utterly different structures, mechanisms, or realities, to which neither the earthly nor the heavenly can lay sole claim within the context of the cult. For this situation, Vedic literature employs the term satyam. Satyam designates a truth "that conceals in itself the mortal as well as the immortal,"(20) or, similarly, "is both true and false, but the false dominates."(21) It is fundamental to the cult in the intermediate world to seek to unite heaven and earth, which if they stood apart unmediated could never be joined. This explains the very specific nature of ritual: from the false it makes truth, and from the true, falsity. It confers spirituality upon the purely material by imbuing it with form and content. Ritual recalls the primordial world not only by means of the voice but also by extolling it in song or speech with the concrete or mute means and actions of the present time. This permits the ritual to suffuse the earthly with the divine, the purely physiological with acoustic spiri-

(48)

tuality, and transforms the untrue into that musical truth that is closest to the primordial act of creation.

The duty of the light-tone world is to let the rhythm of primordial time resound as far as the frontiers of visibility and to reawaken in earth's material objects the awareness of their acoustic primordial substance. It is obvious, therefore, that only praise song can assume the essence of this responsibility, for this song is rita, that is, the unspoken truth, the nature of the primordial world that made everything come to be in its purest and truest form.

Such a song not only bestows a common basis on heaven and earth, but also even brings about purification and rebirth, because in the cult the praise song is indeed a process analogous to the act of creation. Through it, Maya is reduced to a minimum. The blatant contradiction vanishes when the concept of space is suppressed. In the world of sound, dualism becomes amalgamated resonance, and in rhythm it becomes flowing time.

Where is the organ allowing man to experience this very specific nature of the cult simultaneously as a spiritual and a physical reality? We can produce no ancient Indian literary evidence of its location, only practical experiences and statements by Indian authorities. Through bone resonance, the singer experiences the reality of pure sound and its intimate link with the physical world, that is, the concrete reality of the spiritual. The spiritual then becomes physically perceptible and the physical is experienced spiritually. The bodily locations of the different sounds vary from school to school, but ritual singing always strives to arouse the sounds of the primordial world. Hence the technique of interspersing within a poem certain sounds, called "strewing a sacred Brahman," which logically and linguistically speaking appear to have no relationship to the text (unless at important places in the text certain often-repeated vowels are chosen for the purpose of being a sort of leading vowel). The Nrisinhapürvatapaniya Upanishad says explicitly: "If now and

(49)

then in the midst of song one murmurs the Brahman in the form of the sound AUMm, one will become a member of the song 'Prajapati, that is, a Creator oneself!'"

### **Hesiodos, Theogony**

Analog zu den Themen von Marius Schneider finden wir in der Theogonie des Hesiodos, den Gesang der Musen, die die Schicksale der Welt des Kosmos und der Götter besingen. Die Parallelität zwischen dem Vedischen Lobgesang und der Theogonie ist offensichtlich.

TH.18 Ἡὼ τ' Ἡέλιόν τε μέγαν λαμπράν τε Σελήνην

TH.19 Dawn, the magnificent Sun, and the Moon with her radiant visage,

TH.20 Γαῖάν τ' Ὀκεανόν τε μέγαν καὶ Νύκτα μέλαιναν

TH.20 Earth and the might of the Ocean, and Night who personifies blackness,

TH.21 ἄλλων τ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἐόντων.

TH.21 All of the sacred race of immortals enduring forever.

TH.31 δρέψασαι, θηητόν: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν

TH.31 It was a marvellous thing. They inspired me with vocal, prophetic

TH.32 θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τά τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα,

- TH.32 Song, to enunciate matters to come and others that have been.  
 TH.33 *καί μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,*  
 TH.33 Me they commanded to sing of the race of the blessed immortals,  
 TH.34 *σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀεΐδειν.*  
 TH.34 Hymning themselves at beginning and end of every poem.  
 TH.35 *ἀλλὰ τί μοι ταῦτα περὶ δρῶν ἢ περὶ πέτρην;*  
 TH.35 What is, however, to me all that stuff about oaktrees and stones?  
 TH.36 *τῶν, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ*  
 TH.36 You, then, let us begin with the Muses who up on Olympus  
 TH.37 *ὕμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου,*  
 TH.37 Pleasure with music the mighty mind of our heavenly father,  
 TH.38 *εἴρουσαι τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,*  
 TH.38 Telling of things as they are, as they will be and were in aforetime.,  
 TH.39 *φωνῇ ὁμηρεῦσαι, τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδῆ*  
 TH.39 Blending their voices which flow inexhaustibly sweet from their open  
 TH.40 *ἐκ στομάτων ἠδεΐα: γελᾷ δέ τε δώματα πατρὸς*  
 TH.40 Mouths; then the home of their father, loud-thundering Zeus, is delighted,  
 TH.41 *Ζηνὸς ἐριγδούποιο θεῶν ὅπι λειριόεσση*  
 TH.41 Glad at the delicate, wide-spread tone of the Muses, the peaks of  
 TH.42 *σκιδναμένη, ἠχεῖ δὲ κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου*  
 TH.42 Snowy Olympus and all the abodes of the deathless reecho.  
 TH.43 *δώματά τ' ἀθανάτων: αἱ δ' ἄμβροτον ὄσσαν ἰεῖσαι*  
 TH.43 Raising aloft their ambrosial voices in song they extol the  
 TH.44 *θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν ἀοιδῆ*  
 TH.44 Worshipful race of the gods first, whom at the very beginning  
 TH.45 *ἐξ ἀρχῆς, οὗς Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρύς ἐτικτεν,*  
 TH.45 Earth and extensive heaven gave birth to: the gods were their children,  
 TH.46 *οἳ τ' ἐκ τῶν ἐγένοντο, θεοὶ δωτῆρες ἑάων:*  
 TH.46 (blank line)  
 TH.47 *δεύτερον αὖτε Ζῆνα θεῶν πατέρ' ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν,*  
 TH.47 Givers of good things. Second they sing about almighty Zeus the  
 TH.48 *[ἀρχόμεναί θ' ὕμνεῦσι θεαὶ λήγουσαί τ' ἀοιδῆς,]*  
 TH.48 Father of gods and of men, thus beginning and ending their song, for  
 TH.49 *ὄσσον φέρτατός ἐστι θεῶν κάρτει τε μέγιστος:*  
 TH.49 Zeus is the highest and best of the gods and the greatest in power.  
 TH.50 *αὐτίς δ' ἀνθρώπων τε γένος κρατερῶν τε Γιγάντων*  
 TH.50 Next the Olympian Muses, the daughters of Zeus with the aegis,  
 TH.51 *ὕμνεῦσαι τέρπουσι Διὸς νόον ἐντὸς Ὀλύμπου*  
 TH.51 Pleasure with music the mind of Zeus who inhabits Olympus,  
 TH.52 *Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.*  
 TH.52 Singing a song of the races of men and of powerful giants.

### **Eine archaео-mythologische Exegese des Rheins und der Rhone**

AG: Hier ist noch eine tiefen-mythologische Exegese des Rheins und der Rhone:

<https://www.britannica.com/place/Rhine-River>

Die Worte Rhein und Rhone sind schon einmal im Klang verwandt. Das weist auf mythologische Verbindungen hin. In der mythologischen archäo-astronomischen nordischen Sichtweise (nach Hertha v. Dechend) ist der Rhein, analog wie der Nil für die Ägypter, eine symbolische Darstellung der Milchstrasse. Denn wie der Nil, fließt der Rhein Nordwärts, also auf den Polar-Stern zu. Siehe dazu: Hertha v. Dechend: Die Mühle des Hamlet.

[https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill\\_index.htm](https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill_index.htm)

Nile river, 253, 256, 263, 416-417

[https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill19.htm](https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill19.htm)

Aber statt dem Rhein finden wir dort die Rhone, was mythologisch noch besser ist. Denn die fließt auch ganz genau, von Nord nach Süd, und verästelt sich durch ganz Frankreich, genauso wie der Nil, aber umgekehrt. Siehe (S. 255, 256):

[https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill19.htm](https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill19.htm)

<https://www.french-waterways.com/waterways/south-east/river-rhone/>

Dazu kommen noch die zusammenfassenden Zitate aus Hamlet's Mill (S. 261):

And how can it flow to the four quarters of the earth? Indian diagrams remained fanciful, in the same way as Western medieval ones. It takes some time for one who looks at the great tympanon at Vézelay to realize that here is a space-time diagram, as it were, of world history centered on the figure of Christ. The effect is all the greater for the transpositions. It was not wholly absurd, either, for archaic cosmology to have double locations, one, for instance, on the ecliptic and one circumpolar. If Tezcatlipoca drilled fire at the pole to "kindle new stars," if the Chinese Saturn had his seat there too, so could Vishnu's toe have bilocation: one "above" in the third region, the other in beta Orionis-Rigel (the Arabian word for "foot"), the "source" of Eridanus. (And might not Rigel-the-source stand also for Oervandil's Toe, catasterized by Thor?) For Rigel marked the way to Hades in the tradition of the Maori of New Zealand as well as in the Book of Hermes Trismegistos.

Fanciful, assuredly, but neither the real Milky Way nor the terrestrial Ganges offered any basis for the imagery of a river flowing to the four quarters of the earth "for the purification of the three worlds." One cannot get away from the "implex" and it is now necessary to consider the tale of a new skeleton map, alias skambha: the equinoctial colure had shifted to a position where it ran through stars of Auriga and through Rigel. Skambha, as we have said, was the World Tree consisting mostly of celestial coordinates, a kind of wildly imaginative armillary sphere. It all had to shift when one coordinate shifted.

There are stylistic means other than "catasterizations," that is, being promoted to heaven among the constellations, to describe changed circumstances in the sky. Thus, a Babylonian cuneiform tablet states: "The Goat-Star is also called the witch-star; the divine function of Tiamat it holds in its hands." The Goat-Star (mulUZA = enzu), apart from representing Venus, "rises together with Scorpius" and has been identified with Vega [n27 Gossmann, 145; van der Waerden, JNES 8, p. 20.]. If one can rely on this identification, it seems to describe the situation as seen from across the sky: the shifting from Sagittarius to Scorpius, and Vega taking over the northern part of the "function" of the Galaxy.

(S. 262)

[AG: hier ist die alternative Interpretation des Flusses als Symbol der Galaxie]

That Tiamat is the Milky Way, and no "Great Mother" in the Freudian sense, any more than Ganga, Anahita and others, seems by now obvious. And the same is true of Egyptian Nut [n28 The Arabian name of the Galaxy is sufficiently tale-telling: Mother of the Sky" (um as-sama), and in northern Ethiopia it is called "Em-hola," i.e., "Mother of the Bend [Mutter der Krümmung]." See E. Littmann, "Sternenagen [AG: Sternensagen] und Astrologisches aus Nordabessinien," ARW II (1908), p.307; Ideler, p.78], but the story has different terms there: Mother Nut is changed into a cow and ordered to "carry Ra." (It is, by the way, a "new" Ra: the older Ra made it quite clear that he wanted to retire for good, going somewhere "where nobody could reach" him) (appendix #21).

Hier ist noch weiteres Material zur Mythologie und Archaeologie von Rhein und Doggerland.

<https://www.sacred-texts.com/neu/lr/lr06.htm>

<https://theculturetrip.com/europe/germany/articles/7-myths-and-legends-youll-only-hear-in-germany/>

<https://www.theguardian.com/science/2019/may/08/mapping-begins-of-lands-lost-to-north-sea-during-the-stone-age>

Man sollte dabei bedenken, dass diese Mythen sehr alt sind, und dass der Rhein damals noch durch das Doggerland floss, wo heute die Doggerbank ist. Das war so etwa 20.000 bis 8.000 Jahre BCE.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Doggerland>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Mesolithic>

Die Unterwasser-Archäologie findet dort auch jede Menge Material von menschlichen Siedlungen

und von Mammuts aus der gleichen Zeit.

<https://www.daserste.de/information/wissen-kultur/w-wie-wissen/sendung/mammut-110.html>

<https://www.fossilien.de/artikel/saeugetiere/mammut/106.htm>

<https://www.telegraph.co.uk/news/earth/environment/archaeology/11836627/British-Atlantis-archaeologists-begin-exploring-lost-world-of-Doggerland.html>

Dies ist nun endlich eine Darstellung, die zu der Mythologie zumindest die archaeologischen Fakten zusammen bringt. Denn das archaische Doggerland wurde nie wieder durch spätere Siedlungen archaeologisch überwuchert, und ist uns so erhalten geblieben. Das ist auch noch eine weitere Version von Atlantis (= Alt-Land-Eis):

In Old World archaeology, Mesolithic (Greek: *mesos*, "middle"; *lithos* "stone") is the period between the Upper Paleolithic and the Neolithic. The term Epipaleolithic is often used synonymously, especially for outside northern Europe, and for the corresponding period in the Levant and Caucasus. The Mesolithic has different time spans in different parts of Eurasia. It refers to the final period of hunter-gatherer cultures in Europe and West Asia, between the end of the Last Glacial Maximum and the Neolithic Revolution. In Europe it spans roughly 15,000 to 5,000 BP; in Southwest Asia (the Epipalaeolithic Near East) roughly 20,000 to 8,000 BP. The term is less used of areas further east, and not at all beyond Eurasia and North Africa.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Mesolithic>

### Ein Zitat aus: Ahnung und Erinnerung

Als Kontrast möchte ich die Besprechung von Wald&Fuhrmann anführen. Man beachte hier auch die sehr ähnlichen Themen von Marius Schneider. Wald-Fuhrmann zitiert hier Thomas Mann, der natürlich nichts von Marius Schneider wusste: auf S. 62: Wagner schafft eine »musikalische Kosmogonie«.

<https://literaturkritik.de/id/984>

[https://de.wikipedia.org/wiki/Leiden\\_und\\_Gr%C3%B6%C3%9Ffe\\_Richard\\_Wagners](https://de.wikipedia.org/wiki/Leiden_und_Gr%C3%B6%C3%9Ffe_Richard_Wagners)

Siehe dazu das Zitat von Marius Schneider (S. 40):

The Atharvaveda expressly states that *kala*, time, is the primordial form of creation. By her magic incantation she has created all that is and that is to come.

If the primordial sound is the "word" or the praise song of the creator, then the individual rhythms of time arising from that word are the word or the primordial acoustic matter of every created object.

(S. 61)

Die berühmteste Probe auf dieses Exempel bietet das so oft schon besprochene Vorspiel zum Rheingold. Wie in Echtzeit und so deutlich wie sonst in keinem anderen Stück Wagners mehr wird dem Hörer hier die organische Genese der musikalischen Elemente und erster »Natur-Motive« vorgeführt, ja, sie wird zum Teil des Dramas selbst. Wir wollen die einsichtsvollen Analysen etwa von Warren Darcy (1989/90), Reinhard Wiesend (1992), Ludwig Finscher (1995) oder Richard Klein (2009) hier gar nicht um eine weitere vermehren, sondern nur kurz daran erinnern, was hier organisch werdend ins Sein tritt: Die statische Oktave Kontra- Es markiert das untere Ende der Wahrnehmungsschwelle und steht so zwischen dem (noch) Unhörbaren und dem Hörbaren. Mit den ersten musikalischen Ereignissen - dem Hinzutreten der Quinte im Fagott, dem gestaffelten, nach und nach höher strebenden Einsatz der Hörner - wird zusammen mit der Zeit auch der Raum erfunden, dessen Dach schließlich die Flöten mit ihrem es3 erreichen. Die Intervalle, die dabei berührt werden, schreiten zunächst die ersten Glieder der Naturtonreihe ab und werden dann zum Dur-Dreiklang (Bläser), wenig später gar zur diatonischen Dur-Tonleiter (Streicher) verdichtet. Gleichzeitig entfalten sich nach und nach auch sämtliche Klangfarben des Orchesters von den dunkleren bis zu den helleren Tönen sowie das gesamte Arsenal rhythmischer Dau-

(S. 61)

ernwerte. Der Weg geht also vom Stehenden zur Bewegung, vom Dunkel zu Licht und Farbe, vom Einfachen zum Komplexen, vom Langsamen zum Schnellen. Erst gegen Ende fügt sich den Assoziationen an Elementares und Ursprüngliches, Lichtwerdung und atmend-organische Bewegung auch diejenige an flutende Wasser. Hier aktualisiert Wagner die mythische wie evolutionäre »Urverwandtschaft von Werden und Fluten« (Lamm 1932, 3). Und das Szenenbild, das sich den Zuschauern kurz vor dem Ende des Vorspiels endlich zeigt, bestätigt das.

Mit dem Einsatz der Hörner fügen sich die klingenden Elemente erstmals zu einer Ahnung von Gestalt zusammen, eine viertaktige pulsierend rhythmisierte Figur, die Wolzogen »Motiv des Urelements«, Arthur Smolian viel passender als »Werdeweise« (1901, 20) benannte. Warren Darcy (1993) versteht sie in seiner umfassenden Rheingold-Analyse als Motiv der Natur. Diese einfache Gestalt - eigentlich nur ein wiederholter und dabei aufwärts geführter rhythmischer Impuls - erfährt durch die Übernahme in die wiederum gestaffelt von den Fagotten bis zu den Flöten einsetzenden Holzbläser eine erste Transformation bzw. Variation: Die Anfangstöne repräsentieren nicht mehr die archaischen ersten Naturtöne, sondern den Beginn der Es-Dur-Tonleiter. Die Klarinetten-Gruppe schließt mit einer weiteren, nun als rhythmische Beschleunigung gestalteten Transformation an (Notenbeispiel 3.1). Und das gesamte Rheingold hinweg und bis in die anderen Teile des Rings hinein wird dieses Klangbild der pulsierenden Natur seine Zeugungskraft beweisen.

Dieses Vorspiel ist der Anfang, der elementare Urgrund und »Grundton« schlechthin. Hier beginnt der aus seinen früheren bürgerlichen und professionellen Bindungen herausgelöste Exilant nicht nur in seinem Komponieren noch einmal völlig neu, sondern imaginiert damit zugleich die reine Natur, den Anfang der Welt als einen Anfang des Klingens. Wagner schafft eine »musikalische Kosmogonie« (Mann 1999, 159), freilich naturwissenschaftlich gestützt durch das, was man über die Elemente der Töne und Klänge damals wusste. Weltschöpfung und die Erschaffung der Musik werden dabei in eins gesetzt, diese steht strukturähnlich für jene. Dieser so deutlich exponierte »Ableitungszusammenhang« (DGS VI 816) fasst zudem die Konzeption dieses Dramas in sich, sind doch Entstehen, Werden und sich Verändern, Allianzen und Konkurrenzen, der Zusammenhang der mythischen Urwelt genau die Themen dieses Vorabends.

(S. 62)

### Die Musikbeispiele von Wagner's Ring

Ich habe hier den Text und die Musik einander gegenüber gestellt. Der Ring des Nibelungen in Valencia. Diese Aufführung macht den surrealen Charakter des Rings vielleicht am Besten deutlich. Denn hier sieht man klarer, dass das Szenario sich in einem anderen Kosmos abspielt, als es unser heutiges physikalisches Konsensus-Universum ist. Daher: Die absolut phantastische und die wirklich un-wiederholbare Inszenierung des *Rings des Nibelungen*, ist die von Zubin Mehta und der Theatertruppe *La Fura dels Baus* in Valencia. Zitat: "Diese war immer für einen Skandal gut, doch über die Operninszenierungen der Regie-Rabauken jubeln alle."

<https://www.youtube.com/watch?v=-rxGqm3e5-A>

<https://www.amazon.de/Wagner-Ring-Nibelungen-G%C3%B6tterd%C3%A4mmerung-DVDs/dp/B002ZCUEKM>

<http://www.spiegel.de/kultur/musik/opernspektakel-wie-man-den-ring-beherrscht-a-671517.html>

1. das Rheingold (Video) 2. Die Walküre (Video)

3. Der Siegfried (Video) 4. Die Götterdämmerung (Video)

Richard Wagner - Ride of the Valkyries:

<https://www.youtube.com/watch?v=XRU1AJsXN1g>

Wagner: Overtures and preludes:

[https://www.youtube.com/watch?v=ru\\_\\_AQXyiW8](https://www.youtube.com/watch?v=ru__AQXyiW8)

Mix - Classical - Richard Wagner - Ride of the Valkyries:

<https://www.youtube.com/watch?v=XRU1AJsXN1g&list=RDXRU1AJsXN1g&t=61>

The Best of Wagner:

<https://www.youtube.com/watch?v=0EUHnu48DmQ>

### Richard Wagner als falsch vereinnahmter Kreativgeist

Leider ist Wagner mit einem falschen Ballast der Deutsch-Tümelei belastet worden. Auch seine charakterlichen Schwächen sollte man, wie Stefan Mickisch betont, etwas entspannter betrachten. Denn praktisch alle bedeutenden Kreativgeister sind wohl irgendwie, Psychopathen, oder sonstwie etwas Ausser-Normal. Die besten heutigen Beispiele dafür sind Steve Jobs und Elon Musk. Marius Schneider hat dazu auch einiges gesagt: Zu den Kultur-Heroen, siehe weiter unten, im Appendix:

(S. 68)

[The duty of the cultural heroes]

Usually this duty is taken over by so-called saviors or cultural heroes who are also depicted as twins, since they live between the light and dark or the conscious and subconscious worlds. They are twins because to an extent they represent two equal aspects of the same being. Because they stand on the border between the dark, invisible realm of music and the concrete, visible world...

Richard Wagner war so ziemlich einer der grössten über-nationalen Quer-Denker der Menschheit. Nach dem Scheitern seiner politischen Ambitionen 1848-1849 (Die Kunst und die Revolution), und seiner Selbst-Verbannung ins Exil, verlegte er sich auf die Mythologie und die musikalische Harmonik, um auszudrücken, was auf der politischen Ebene unmöglich (bzw. suizidal) war. Nomen est Omen: Der Wagner hat es gewagt, die *Peira-Noiaesis*, das Denken jen(s/z)eits der Grenzen der menschlichen (un-) Denk-Zäune. Die alt-deutsche Nibelungen-Sage

ist dabei eher nur eine Aufhänger-Story. Mit dem "Ring" hat Wagner als ehemals aufreißerischer Revolutionär etwas dargestellt, das auch eine wesentliche politische Komponente hat. Nämlich die Selbst-Befreiung des Menschen aus den Ketten der Pantokrator-Götter und deren Helfershelfer bei Kirche und Obrigkeit. Das haben die Deutschen zum Glück nie so richtig verstanden.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_Kunst\\_und\\_die\\_Revolution](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Kunst_und_die_Revolution)

<http://www.noologie.de/peirasis.htm>

Siehe auch das Zitat von Nietzsche zu Wagner:

Friedrich Wilhelm Nietzsche: Ecce homo - Kapitel 4

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/ecce-homo-7354/4>

Wohlan! Wagner war ein Revolutionär – er lief vor den Deutschen davon ... Als Artist hat man keine Heimat in Europa ausser in Paris; die délicatesse in allen fünf Kunstsinnen, die Wagner's Kunst voraussetzt, die Finger für nuances, die psychologische Morbidität, findet sich nur in Paris. Man hat nirgendwo sonst diese Leidenschaft in Fragen der Form, diesen Ernst in der mise en scène – es ist der Pariser Ernst par excellence. Man hat in Deutschland gar keinen Begriff von der ungeheuren Ambition, die in der Seele eines Pariser Künstlers lebt. Der Deutsche ist gutmüthig – Wagner war durchaus nicht gutmüthig ... Aber ich habe schon zur Genüge ausgesprochen (in »Jenseits von Gut und Böse« S. 256 f.), wohin Wagner gehört, in wem er seine Nächsteren hat: es ist die französische Spät-Romantik, jene hochfliegende und hoch emporreissende Art von Künstlern wie Delacroix, wie Berlioz, mit einem Fond von Krankheit, von Unheilbarkeit im Wesen, lauter Fanatiker des Ausdrucks, Virtuosen durch und durch ... Wer war der erste intelligente Anhänger Wagner's überhaupt? Charles Baudelaire, derselbe, der zuerst Delacroix verstand, jener typische décadent, in dem sich ein ganzes Geschlecht von Artisten wiedererkannt hat – er war vielleicht auch der letzte ... Was ich Wagner nie vergeben habe? Dass er zu den Deutschen condescendire, – dass er reichsdeutsch wurde ... Soweit Deutschland reicht, verdirbt es die Cultur. –

Man kann die Werke des Wagners nach verschiedenen Kriterien ausdeuten. Entweder musikalisch, psychologisch, politisch, und in diesem Ansatz, mythologisch. Daher geht es hier um *Über- Kosmische / Kosmogonische Zusammen-Hänge* und *-Klänge*. Des Wagners Werk schreitet hinaus über die Klein-Deutschen Denkzäune. Richard Wagner hat es als Gesamt-Kunst-Werk-Meister geschafft, sowohl die Mythologie als auch die (Un-) Harmonische / Harmonikale Kosmologie / Kosmogonie zusammen zu zwingen wie auch zu fassen. Denn die Überwindung der Gegensätze und das Heraus-Schreiten in undenkbar denkbare Denk-Räume geht in der Musik sehr viel besser als im Verbal-Poietischen Denken. [Hier kommt gleich noch ein Zitat von Melanie Wald-Fuhrmann. Siehe den nächsten Abschnitt.]

Aus Tragödie und Verzweiflung wird Hoffnung, aus Schmerz wird Heiterkeit. Aus dem Weltenbrand Ragnarök wird eine neue Welten-Blüte. Nur wenn etwas vergeht, kann etwas neu entstehen. [Siehe wieder Jochen Kirchhoff (33:17)] Das war es, was er musikalisch zusammen gezaubert hat. Siehe: The Myth of Invariance:

[https://ernestmclain.files.wordpress.com/2017/05/mythsofinvariance\\_sanscartoonsoptimized.pdf](https://ernestmclain.files.wordpress.com/2017/05/mythsofinvariance_sanscartoonsoptimized.pdf)

[https://ernestmclain.files.wordpress.com/2017/05/mythsofinvariance\\_sanscartoonsoptimized.pdf](https://ernestmclain.files.wordpress.com/2017/05/mythsofinvariance_sanscartoonsoptimized.pdf)

Mit wieviel Gewalt dabei, möchte ich gar nicht erst diskutieren. Es geht hier sowohl um musikalische, wie auch kosmologische Revolutionen. Deshalb, der Quinten-Zirkel durch die verschiedenen Ton-Arten ist eigentlich ziemlich kompliziert, und damit einmal sehr schwer zu verstehen. Und das das wohl (=gut) gestimmte (wohl temperierte) Klavier enthält deshalb auch sehr viel mehr tonale Kompromisse, die einem gestandenen Harmoniker (oder Pythagoräer) schon ziemliche Bauchschmerzen verursachen. Das wusste vor allem der Herr J.S. Bach sehr genau. Der Herr Händel auch. Denn die hatten das Klavier wohl eigentlich erfunden. Vorher gab es nur das Cembalo.

Das hat Stefan Mickisch auch in seiner Interpretation der Schluss-Szene der "Götterdämmerung" sehr genau dargestellt. [Dies ist auf seiner CD "Götterdämmerung", in Track 1-2. Also etwas ausser Kontext.] Ich verweise hier auch wieder auf Marius Schneider, Denn Marius Schneider hatte die alte Erinnerung wieder auferweckt, dass die Gött/er/ynnen der Nacht und der Dunkelheit auch die Gebieterinnen des Klangs und der Musik sind.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Marius\\_Schneider](https://de.wikipedia.org/wiki/Marius_Schneider)

Durch den Einsatz von Dr. Eckart Wilkens, eines Schülers von Schneider, wurde das Manuskript der Kosmogonie digitalisiert und steht nun in der Bibliothek des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln der Öffentlichkeit zur Verfügung. Eine 50-seitige zusammenfassende Einleitung von Marius Schneider zu seiner Kosmogonie wurde mit einem Vorwort von Josef Kuckertz posthum veröffentlicht.[7]

Ich muss dazu bemerken, dass der Wiki-Eintrag nicht ganz stimmt. Denn in der Bibliothek dort ist das Manuskript auch nicht zu finden.

### **Der Klang-Kosmos**

Und mit dabei in diesem Klang-Kosmos sind auch die Musen, also die Mnaemosynae, die Moirae (Siehe weiter unten: Die Spindel der Notwendigkeit), und die ach so sehr verkannten Walküren. Das ist, was Peter Sloterdijk im Kontext von Giordano Bruno so genannt hat: *Die Kosmodynamik der Gedächtnisse*.

Bruno, Giordano: Ed. E. v. Samsonow, Philosophie Jetzt, Diederichs (1995), S. 10. Giordano Bruno kannte sich ja bestens aus mit den alten Mythologien der Griechen, der Chaldäer, der Kabbala der Juden, und der Ägypter. Leider fehlte ihm das musikalische Können, um es wie Wagner umzusetzen. Das war auch ein Haupt-Grund für sein tragisches Scheitern.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Aeschylus#The\\_Oresteia](https://en.wikipedia.org/wiki/Aeschylus#The_Oresteia)

Siehe dazu auch den Vortrag von Jochen Kirchhoff (26:46):

<https://www.youtube.com/watch?v=CMMMVs4k8Uo>

Neben der Nordischen Mythologie basiert des Wagner's Kunst auf der Alt-Griechischen Tragödie (Trag-Oidia), besonders der Oresteia des Aischylos. bei dem Inzest von Sigmund und Siglinde. Der Kampf zwischen Siegfried und seinem Grossvater Wotan, als er dessen Speer zerschmettert, ist wohl äquivalent mit einem Grossvater-Mord. Dazu kommt noch ein Zeit-Reisen- Paradoxon: Was ist, wenn ich ein Zeitreisender wäre, und ich würde auf meiner Zeit-Reise meinen Grossvater töten? Würde ich dann noch existieren?

<https://www.youtube.com/watch?v=jJ47ty7J8pY>

<https://www.youtube.com/watch?v=jJ47ty7J8pY&list=PLUeKvE0L3pZsgYIRS3-jhgBN5CExf3ANb>

Ebenfalls zu nennen wäre der Vatermord und Inzest bei Oedipus, und der Antigone und der Elektra des Sophokles. Das Motiv der Elektra ist das Vorbild der Rache der Frauen, wie bei Kriemhilde (Gudrun) und Brunhilde. Das Motiv von Wotan's Verhandeln der Freya (das griechische Äquivalent sind die Äpfel der Hesperiden, die ewiges Leben spenden) mit Fasolt und Fafner findet seine Entsprechung in der Verheiratung der Aphrodite mit dem Schmiedegott Hephaistos. Das war schon damals eine perfekte Mes-Alliance im Götter-Reich der alten Griechen. Insofern besteht auch der Ring auf der psychologisch- erotischen Ebene fast nur aus Mes-Allianzen (Stefan Mickisch). Von Schopenhauer haben wir in der "Metaphysik der Musik" eine der tiefsten Exegesen des Wirkens dieser Kunst, die jenseits-verbal ist und direkt auf das (unterbewusste) Gemüt (=die Seele) wirkt. Und Wagner hat es auf die höchste Spitze dieser Kunst gebracht, das Wort (=die Mythologie) gleichauf mit dem musikalischen Ausdruck zu bringen. Siehe die 3Sat-Fernseh-Qualitäts-Doku, über die Walküre, 3:45: Stefan Mickisch: "Auch interessant im Ring, da gibt es keine glücklichen Ehen. Alle Ehen sind unglücklich". In dieser Szene, der Inszenierung von Sven-Eric Bechtolf. Da sieht der Siegmund so aus, wie ein etwas derangierter Hell's Angel's Motor-Biker, dem gerade das Benzin ausgegangen ist. Es ist alles schon ziemlich komisch, wenn man sich eine Wagner-Oper aus der humorischen Sichtweise ansieht. Vor allem wenn ein Regisseur den Wagner inszenieren will ohne das geringste von Musik zu verstehen, was im heutigen Kulturbetrieb schon öfter mal vorkommt.

<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schopenhauer,+Arthur/Die+Welt+als+Wille+und+Vorstellung/Zweiter+Band/Erg%C3%A4nzungen+zum+dritten+Buch/39.+Zur+Metaphysik+der+Musik>

<https://www.youtube.com/watch?v=XmilUEfjCc&list=PLDUGgd-2M4RyeELv3k6wv1e56mHVX6cV8&index=2>

S. 150: <http://www.noologie.de/spf-noo.pdf>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Sophocles>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Antigone\\_\(Sophocles\\_play\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Antigone_(Sophocles_play))

### **Schopenhauer's Metaphysik der Musik**

Aus: Die Welt als Wille und Vorstellung (S. 573++)

Daß nun, in diesem Fall, eben dieses Instrument anderweitig, als Werkzeug der Sprache, zur Mittheilung von Begriffen dient, ist ein zufälliger Umstand, den die Musik zwar nebenbei benutzen kann, um eine Verbindung mit der Poesie einzugehn; jedoch nie darf sie ihn zur Hauptsache machen und gänzlich nur auf den Ausdruck der meistens, ja (wie Diderot im »Neffen Rameau's« zu verstehn giebt) sogar wesentlich faden Verse bedacht seyn. Die Worte sind und bleiben für die Musik eine fremde Zugabe, von untergeordnetem Werthe, da die Wirkung der Töne ungleich mächtiger, unfehlbarer und schneller ist, als die der Worte: diese müssen daher, wenn sie der Musik einverleibt werden, doch nur eine völlig untergeordnete Stelle einnehmen und sich ganz nach jener fügen. Umgekehrt aber gestaltet sich das Verhältniß in Hinsicht auf die gegebene Poesie, also das Lied, oder den Operntext, welchem eine Musik hinzugefügt wird. Denn alsbald zeigt an diesen die Tonkunst ihre Macht und höhere Befähigung, indem sie jetzt über die in den Worten ausgedrückte Empfindung, oder die in[527] der Oper dargestellte Handlung, die tiefsten, letzten, geheimsten Aufschlüsse giebt, das eigentliche und wahre Wesen derselben ausspricht und uns die innerste Seele der Vorgänge und Begebenheiten kennen lehrt, deren bloße Hülle und Leib die Bühne darbietet. Hinsichtlich dieses Uebergewichts der Musik, wie auch sofern sie zum Text und zur Handlung im Verhältniß des Allgemeinen zum Einzelnen, der Regel zum Beispiele steht, möchte es vielleicht passender scheinen, daß der Text zur Musik gedichtet würde, als daß man die Musik zum Texte komponirt. Inzwischen leiten, bei der üblichen Methode, die Worte und Handlungen des Textes den Komponisten auf die ihnen zum Grunde liegenden Affektionen des Willens, und rufen in ihm selbst die auszudrückenden Empfindungen hervor, wirken mithin als Anregungsmittel seiner musikalischen Phantasie. – Daß übrigens die Zugabe der Dichtung zur Musik uns so willkommen ist, und ein Gesang mit verständlichen Worten uns so innig erfreut, beruht darauf, daß dabei unsere unmittelbarste und unsere mittelbarste Erkenntnißweise zugleich und im Verein angeregt werden: die unmittelbarste nämlich ist die, für welche die Musik die Regungen des Willens selbst ausdrückt, die mittelbarste aber die der durch Worte bezeichneten Begriffe. Bei der Sprache der Empfindungen mag die Vernunft nicht gern ganz müßig sitzen. Die Musik vermag zwar aus eigenen Mitteln jede Bewegung des Willens, jede Empfindung, auszudrücken; aber durch die Zugabe der Worte erhalten wir nun überdies auch noch die Gegenstände dieser, die Motive, welche jene veranlassen. – Die Musik einer Oper, wie die Partitur sie darstellt, hat eine völlig unabhängige, gesonderte, gleichsam abstrakte Existenz für sich, welcher die Hergänge und Personen des Stücks fremd sind, und die ihre eigenen, unwandelbaren Regeln befolgt; daher sie auch ohne den Text vollkommen wirksam ist. Diese Musik aber, da sie mit Rücksicht auf das Drama komponirt wurde, ist gleichsam die Seele desselben, indem sie, in ihrer Verbindung mit den Vorgängen, Personen und Worten, zum Ausdruck der innern Bedeutung und der auf dieser beruhenden, letzten und geheimen Nothwendigkeit aller jener Vorgänge wird. Auf einem undeutlichen Gefühl hievon beruht eigentlich der Genuß des Zuschauers, wenn er kein bloßer Gaffer ist. Dabei jedoch zeigt, in der Oper, die Musik ihre heterogene Natur und höhere Wesenheit durch ihre gänzliche Indifferenz gegen alles Materielle der Vorgänge:[528] in Folge welcher sie den Sturm der Leidenschaften und das Pathos der Empfindungen überall auf gleiche Weise ausdrückt und mit dem selben Pomp ihrer Töne begleitet, mag Agamemnon und Achill, oder der Zwist einer Bürgerfamilie, das Materielle des Stückes liefern. Denn für sie sind bloß die Leidenschaften, die Willensbewegungen vorhanden, und sie sieht, wie Gott, nur die Herzen. Sie assimiliert sich nie dem Stoffe: daher auch wenn sie sogar die lächerlichsten und ausschweifendsten Possen der komischen Oper begleitet, sie doch in ihrer wesentlichen Schönheit, Reinheit und Erhabenheit bleibt, und ihre Verschmelzung mit jenen Vorgängen nicht vermag, sie von ihrer Höhe, der alles Lächerliche eigentlich fremd ist, herabzuziehn. So schwebt über dem Possenspiel und den endlosen Misere des Menschenlebens die tiefe und ernste Bedeutung unsers Daseyns, und verläßt solches keinen Augenblick.

### **Der Vergleich mit Mozart**

Man kann noch als Kommentar dazu schreiben, den Vergleich mit Mozart. Ich mag Mozart überhaupt nicht. Wenn ich Mozart höre, denke ich sofort an Zuckerwatte, und Salzburg in einem Puderschnee, wie aus einem Mozart-Andenken-Laden in Salzburg, der voller Schnee-Schüttel-Gläsern ist. Ich weiss nicht, wie diese Schüttel-Spielzeuge wirklich heißen, aber wenn es einen vor Grauen schon schüttelt, wenn man diese Dinger nur sieht, versteht man vielleicht, warum mich so-gleich das Schütteln ergreift. Das ist es was ich weiter unten die "Erzwungene Harmonie" nenne, und ich glaube, man muss Mozart gleichauf mit Walt Disney und seinem Märchenschloss der Cinderella setzen. Es ist etwa derselbe Kitschen der nicht mehr weiter zu verkitschen ist. Das ist mein gnadenloses Urteil über Mozart. Wenn ich nur die Oper "Entführung aus dem Serail" sehe, kriege ich das kalte Grausen. Und Zauberflöte ist mindestens

genauso schlimm. Alles heiter und lachend nullkomma nix von Tragik. Es ist so ungefähr wie eben Walt Disney, in der Musik-Szene.

Mozart's Musik ist zwar auch "Sort of" genial, aber seine Libretti, etwa von Schikaneder sind eher schlicht gestrickt. Oder man kann es auch umgekehrt sagen. Das ist eine ziemliche Euphemismus-Schwelgerei, was der Schikaneder da angestellt hat. In der Sprache der Freimaurerei, ist es eine erzwungene Harmonie. Leider lässt sich Harmonie nie erzwingen. Und das kann man dem armen Mozart nicht ankreiden. Aber dass er sich mit so einem erzwingenden Harmoni'ker eingelassen hat, das muss man Mozart schon ankreiden. Man muss feststellen, dass Mozart bei all seinem Genius für Musik in seiner Wesensart ein Naivling war. So etwa jemand, der als Baby völlig naiv geboren wurde, aber dann als erwachsener Mensch nie aus dieser Naivität herausgefunden hat. Dazu beigetragen hatte wohl die übertriebene Fürsorge seines Vaters, der alles daran gesetzt hatte, dass aus seinem Sohn ein Wunder-Kind wurde, und so blieb Mozart in seinem ganzen Leben genau das: Ein Wunder-Kind. Und so ein etwa schräg geratenes Geschöpf hatte halt auch nicht die Seelen-Kraft, die ein ausgewachsener Mensch aufbringen muss. Und so ist er dann auch recht frühzeitig im Alter von 35 gestorben. Die üblichen euphemistischen Biographien von Mozart helfan auch gar nicht, diese psychologischen Untergründe aufzuhellen. Vor allem nicht die Deutsche Wikipedia, die natürlich wie immer auf der suprematistischen Höhe des Euphemismus und der Political Correctness schwebt. Aber ich habe im www wenigstens einige Artikel gefunden, der genau das beschreibt, was ich den Mozart-Komplex nennen würde. Ich zitiere hier auch noch die Kaiserin Maria Theresia von Habsburg, weil das psychologische Bild von Mozart genau dem Traumbild des "Tu felix Austria nube" entspricht, das die Kaiserin Maria Theresia fabuliert hatte, anstatt sich um handfeste Politik zu kümmern. Aus dieser un-be-kümmer'ten aber doch bis in die tiefsten Tiefen verdorbenen Wiener Hofburg-Schranzerei stammen auch die besten Witze über Österreich:

Was ist die Kriegsflagge von Österreich? Weisser Adler auf Weisssem Grund.

Was ist die Kriegsparole von Österreich, im Gegensatz zu den Preussen:

Die Preussen sagen: Die Lage ist ernst, aber nicht hoffnungslos.

Die Österreicher sagen: Die Lage ist hoffnungslos, aber nicht ernst.

Die Befehle, die sehr gut die Mentalität der Preußen und Österreicher aufzeigt.

Ein Befehl dient dazu, dass die Soldaten sich an einem bestimmten Platz antreten sollen.

Der Preuße kommandiert: In zwei Reihen am Zaun antreten, marsch, marsch.

Der Österreicher befiehlt: In zwoa Zeilen am Zaun zubi antreten, macht's zua'.

Der Preussische General- Befehl ist: Die Lage, Die ist Hoffnungslos.

Der Österreicher: Aber UNSERE MORAL, die ist Tadellos.

Der Oestereiche General- Befehl ist: Wir sind Um-Zingelt.

Wir haben nur noch Wein für EINEN TAG. Dann, dann, dann ...

Gilt es Die Oesstereichische General- Woll-Machts- Krieges- Flagge zu hissen!

Weisser Adler auf Weisssem Grund. Kein Grund, um irgendwie zu ver- Zagen.

Nicht einmal auf der KuK - Kriegs-Marine, zum Laden eines Gewehres,

wenn man in dem Laden k'oa k'oa Woi mehr koffa kunna.

Das könnte auch auf Österreich passen:

Der jüdische Vorgesetzte will dem Gast zeigen, wie es in Israel beim Militär zugeht: Er flüstert einem Soldaten ins Ohr einen Befehl und wendet sich sofort seinem Gast zu, dieser wundert sich was geschieht und fragt, hast Du einen Befehl gegeben? Nun ja, das spricht sich schon herum.

Die Gegenüberstellung der militärischen Befehle, hier die Situation einer Soldaten-Gruppe.

Wenn die Soldaten sich nach einer Übung, oder Parade wieder sammelten und sich in eine, oder mehreren Reihe aufstellen mussten und das Gewehr „wahllos“ mit sich brachten, kam bei den Preußen der Befehl: das Gewehr über (das war notwendig, damit alle eine bestimmte Haltung haben und sich nicht gegenseitig behinderten. = Ordnung ist das halbe Leben.

Der Österreicher befahl: Achselt die Büchs. Da ist immerhin der Hinweis, wo sich der Karabiner für die nächste Bewegung befinden muss = an der Schulter. Der Begriff Achsel ist dabei nicht lokal zu verstehen, sondern die Schulter im weitesten Sinne.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Maria\\_Theresa](https://en.wikipedia.org/wiki/Maria_Theresa)

**Maria Theresa Walburga Amalia Christina** (German: *Maria Theresia*; 13 May 1717 – 29 November 1780) was the only female ruler of the [Habsburg dominions](#) and the last of the [House of Habsburg](#). She was the sovereign

of [Austria](#), [Hungary](#), [Croatia](#), [Bohemia](#), [Transylvania](#), [Mantua](#), [Milan](#), [Lodomeria](#) and [Galicia](#), the [Austrian Netherlands](#), and [Parma](#). By marriage, she was [Duchess of Lorraine](#), [Grand Duchess of Tuscany](#) and [Holy Roman Empress](#).

She started her 40-year reign when her father, [Emperor Charles VI](#), died in October 1740. Charles VI paved the way for her accession with the [Pragmatic Sanction of 1713](#) and spent his entire reign securing it. He neglected the advice of [Prince Eugene of Savoy](#), who averred that a strong military and a rich treasury were more important than mere signatures. Eventually, he left behind a weakened and impoverished state, particularly due to the [War of the Polish Succession](#) and the [Russo-Turkish War \(1735–1739\)](#). Moreover, upon his death, [Saxony](#), [Prussia](#), [Bavaria](#), and [France](#) all repudiated the sanction they had recognised during his lifetime. [Frederick II of Prussia](#) (who became Maria Theresa's greatest rival for most of her reign) promptly invaded and took the affluent Habsburg province of [Silesia](#) in the seven-year conflict known as the [War of the Austrian Succession](#). In defiance of the grave situation, she managed to secure the vital support of the Hungarians for the war effort. Over the course of the war, despite the loss of Silesia and a few minor territories in Italy, Maria Theresa successfully defended her rule over most of the Habsburg empire. Maria Theresa later unsuccessfully tried to reconquer Silesia during the [Seven Years' War](#).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang\\_Amadeus\\_Mozart](https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart)

**Wolfgang Amadeus Mozart**<sup>[a]</sup> (27 January 1756 – 5 December 1791), baptised as **Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart**,<sup>[b]</sup> was a prolific and influential composer of the [classical era](#).

Born in [Salzburg](#), Mozart showed prodigious ability from his earliest childhood. Already competent on [keyboard](#) and [violin](#), he composed from the age of five and performed before European royalty. At 17, Mozart was engaged as a musician at the Salzburg court but grew restless and traveled in search of a better position. While visiting [Vienna](#) in 1781, he was dismissed from his Salzburg position. He chose to stay in the capital, where he achieved fame but little financial security. During his final years in Vienna, he composed many of his best-known [symphonies](#), [concertos](#), and [operas](#), and portions of the [Requiem](#), which was largely unfinished at the time of his early death at the age of 35. The circumstances of his death have been much mythologized.

Mozart's movements and behaviour: a case of Tourette's syndrome?

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2117611/>

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/16247856>

Wolfgang Amadeus Mozart's psychopathology in light of the current conceptualization of psychiatric disorders. Huguelet P1, Perroud N.

Abstract

The study of Mozart's letters and biography leads us to reconsider the psychiatric disorders from which he suffered. Indeed, it seems that Mozart demonstrated depressive episodes, some of which were severe and corresponded to the criteria of the DSM-IV classification. However, the arguments put forward by other authors supporting the occurrence of manic or hypomanic episodes (thus constituting a bipolar disorder diagnosis) are not supported by sufficient historic proof. Indeed, the length of time that the behaviors suggesting manic symptoms lasted is not compatible with such a diagnosis. Rather, Mozart's mood swings and impulsive behavior correspond to some traits of a personality disorder, that is, for the most part, symptoms of the dependent personality disorder. Evidence for this diagnosis appears most notably in Mozart's reactions to his wife's absences, but also in occasional behaviors as well as mood lability. The divergences in the classification of Mozart's symptoms, either into the field of bipolar disorders or into that of personality disorders, are closely linked to the nosological uncertainties that are still a source of debate in today's psychiatric research. We discuss a means of overcoming this limitation by considering the concept of "soft bipolar spectrum," a conceptualization that corresponds to Mozart's psychiatric history.

<https://www.mentalhelp.net/blogs/wolfgang-amadeus-mozart-personality-disorder-or-bipolar-disorder/>

As I was just in the process of researching some data on Personality Disorders and Bipolar Disorders, I came upon an article by Philippe Huguelet and Nader Perroud that was published in the journal *Psychiatry* in 2005. The article caught my attention, because it was about the Austrian composer Wolfgang Amadeus Mozart. The authors were investigating whether, by today's psychiatric classification system, Mozart could be diagnosed with a mental illness. Given that I am Austrian myself and hail from an area relatively near to where Mozart lived, I was intrigued.

The authors Huguelet and Perroud based their paper on a review of Mozart's correspondence, several biographies, and several research papers published in medical journals. Since Mozart was born in 1756 and died in 1791, there are obvious limitations to the exactness and amount of information available, so that the conclusions have to be taken with a grain of salt.

That said, Hueguelet and Perroud conclude with certainty that Mozart suffered from depression in his last year of life. This conclusion is consistent with findings of other authors. In his letters, Mozart talked about experiencing a depressed mood, constant sadness and tearfulness, and a markedly diminished interest in composing. He also mentioned a diminished ability to concentrate, a loss of energy, and feelings of excessive guilt. All these symptoms together meet the criteria for a Major Depressive Episode according to today's diagnostic standards.

In terms of a diagnosis of bipolar disorder, things seem not so clear. Some authors in the past have concluded that Mozart experienced episodes of hypomania, stating that Mozart typically got up at 6am and often worked until 2am, writing letters that at times use inappropriate humor and at other times seem to be incoherent. Hueguelet and Perroud find evidence that these symptoms did not last long enough to qualify for a bipolar disorder proper, though they cannot rule out with absolute certainty a milder form of some type of 'bipolar spectrum disorder'.

According to Hueguelet and Perroud, there is some evidence in Mozart's biography that point towards the presence of a personality disorder, that is by our contemporary definition "an enduring pattern of inner experience or behavior that deviates markedly from the expectations of the individual's culture." For instance, Mozart had difficulties with money and relied on his father managing his money for him.

He demonstrated some traits of Dependent Personality Disorder: He always needed to be nurtured and supported by others, for instance, his wife or his father, frequently needed to be reassured that his friends really cared about him, and found it hard to tolerate to be alone.

Hueguelet and Perroud also found some signs that Mozart had some traits of Borderline Personality Disorder (BPD): In his letters, he mentions the feelings of emptiness often experienced by people with BPD. He had temper outbursts, and his over-spending, as well as his drinking can be viewed as a sign of impulsivity. His mood appeared to be shifting between low and upbeat in a very sensitive reaction to circumstances. The authors can only speculate about his sense of identity, and how stable or unstable it may have been – it is unclear whether he was negatively affected by the constant traveling he did during childhood and in light of being raised as a Wunderkind.

Overall, it looks like we can conclude from this paper that the ingenious composer suffered from Major Depressive Disorder (the presence of a bipolar-spectrum disorder seemed less clear) and had traits of Dependent and Borderline Personality Disorder, something we would nowadays likely diagnose as "Personality Disorder Not Otherwise Specified".

[https://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang\\_Amadeus\\_Mozart](https://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart)

Das Wunderkind (1756–1766)

Wolfgang Amadeus Mozart kam am 27. Jänner 1756 um acht Uhr abends in Salzburg in der Getreidegasse 9 in einer Dreizimmerwohnung eines Mehrfamilienhauses (Hagenauerhaus) auf die Welt ...

[https://de.wikipedia.org/wiki/Emanuel\\_Schikaneder](https://de.wikipedia.org/wiki/Emanuel_Schikaneder)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Emanuel\\_Schikaneder](https://en.wikipedia.org/wiki/Emanuel_Schikaneder)

Das wesentliche Element, das Wagner von Mozart unterscheidet, ist das der **Tragik**. (Dafür hat Mozart das **Element der Tragik**, am eigenen Leibe durch-erleben müssen). Dazu kommt auch noch Stefan Mickisch, der in seiner Besprechung der Walküre, der Szene der Kopulation von Siegmund und Sieglinde, in Track 5, mit seinem typischen Humor kommentiert: Als der Vorhang nun sehr schnell gefallen ist, damit die Zuschauer nicht zu viel von diesem Inzest mitbekommen. Dass Schopenhauer, der bei allen seinen Begabungen auch ein eminenten Musik-Wissenschaftler war, dazu trocken kommentiert: "Und es wurde endlich Zeit". (Grosses Gelächter bei dem Publikum des Vortrags von Mickisch). Schopenhauer fand Wagner als

Dichter-Poet sehr gut, aber von dessen Musik hielt er eher weniger. Er hat Wagner persönlich ermuntert, weiter so schön zu dichten.

### **Wald&Fuhrmann: Die Überwindung der Gegensätze**

Siehe Seite 191:

Und dieses Problem gilt für die Götterdämmerung generell: Wenn sich jedes Motiv in jedes verwandeln kann, alle Gegensätze irgendwie aufeinander bezogen und miteinander verbunden sind, dann gibt es letztlich keinen greifbaren Sinn - und damit auch keinen sinnvollen Schluss. Das gilt nicht nur für musikalische, sondern auch für dramatische Motive. Wagners bekannte Probleme, für die Götterdämmerung einen Schluss zu finden (vgl. vor allem DGS VII 384-404, vgl. auch Gruber 2010), sind dafür signifikant. Aushöhlung der Semantik ist also kein rein musikalisches Problem, aber es ist auch ein musikalisches Problem. Wir haben anhand des Schlusses der Nornenszene schon erörtert, wie sich Probleme der Deutung des Werks auch auf der musikalischen Ebene ergeben, ja die Musik die Deutung noch einmal kompliziert.

Kollaps der Semantik

Bedeutungsaushöhlung durch Bedeutungsakkumulation - diese paradoxe Idee lässt sich auch mit Blick auf ein einziges Leitmotiv erläutern, und gerade auf eines, das zu den >bedeutendsten< des Ring zählt.

AG: Da ich mich auch mit Semantik gut auskenne, kann ich das alles auch nachvollziehen. Das ist auch ein wichtiges Neo-Hegel'sches Thema. Denn das Zusammenzwingen der Gegensätze, ist ein schwarzer Zentral-Faktor, des **Herrn der Ringe** von Tolkien, und natürlich auch des Rings des Wagner's.

### **Die Zunft der neuzeitlichen Mythologien-Schmiede und -Nachdichter**

Ich möchte mich hier in einer etwas erweiterten Sichtweise mit der Zunft der neuzeitlichen Mythologien-Schmiede und -Nachdichter befassen. Neben Richard Wagner gibt es da noch seinen Sohn, Siegfried Wagner. Die haben das immerhin noch mit einem gewissen kulturellen und moralischen Imperativ betrieben. Siegfried Wagner war bekannt für seine krassen Darstellungen der *Conditio Humana* in seinen Opern, aber der ist heute nicht mehr so populär. So funktioniert eben das *Tot-Schweige-Kartell* der Medien (Oder der kalte *Giordano- Bruno-Effekt*). Dann gibt es die heutigen trivial- *Mythologien-Erzähler* aus Hollywood, die das Film- und Fernseh-Geschäft unserer heutigen Welt beleben. Da ist zuerst *George Lucas*, mit seinem (anscheinend unsterblichen) Star Wars Epos. Und dann Tolkiens "Herr der Ringe". Tolkien hatte auch noch einen ethischen Imperativ, denn er war ein eminent *Sprach-Wissenschaftler*, der nordischen *Völker-Scharen*. Auch die *Matrix-Trilogie* ist durchsetzt mit mythologischen Themen. Daneben und dagegen, gibt es heute fast unendlich viele Werke, die die mythologischen *Super-Helden* und Götter in ihren *Kämpfen des Guten gegen das Böse* (was auch immer das sei) nur noch modern trivialisieren. Es zeigt damit an, dass Mythologien auch heute noch beim Publikum sehr gefragt sind. Sogar bei Welt-Online wird das heute bemerkt, aber das beweist nur, dass sie keine Ahnung von dem Hintergrund der Mythen haben.

Von Caroline Ring.

<https://www.welt.de/autor/caroline-ring/>

Tolkien

[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Lord\\_of\\_the\\_Rings](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Lord_of_the_Rings)

Giordano Bruno: *Tot-Schweige-Kartell* der Medien

<http://www.noologie.de/gbruno.htm>

<http://www.noologie.de/noo04.htm#Heading230>

Zu Siegfried Wagner habe ich wenig schriftliches Material, aber einige interessante Videos:

<http://www.youtube.com/watch?v=a4FuBoPmerI>

<http://www.youtube.com/watch?v=eFQcs4f0dmY>

<http://www.youtube.com/watch?v=-SsULYf9VDC>

[http://www.youtube.com/watch?v=\\_Yc\\_rF7fmJk](http://www.youtube.com/watch?v=_Yc_rF7fmJk)

<http://www.youtube.com/watch?v=9DRvh16TdT0>

<http://www.youtube.com/watch?v=-4L-J1H0Yd4>

[http://www.youtube.com/watch?v=Sm\\_UpGj\\_86k](http://www.youtube.com/watch?v=Sm_UpGj_86k)

<http://www.youtube.com/watch?v=h1sfXPZUQE>

<http://www.youtube.com/watch?v=-8Z2tD1mmd0>

Weiteres zu Siegfried Wagner:

Lobend zu bemerken ist, dass Siegfried Wagner sich ausgiebig bei dem Kollektiv-Pscho-Analyse- Material der Märchen der Gebrüder Grimm bedient hat. Er hatte wohl schon durchschaut, dass die Grimms zwar fast alles Interessante *Bowdlerisierend* aus den Märchen

heraus-editiert hatten, aber es war doch genug Material übrig, so dass er, wie sein Vater aus den alten Mythen, noch brauchbares Material herausdestillieren konnte. Dank sei an Herrn Pacht, der diesen Schatz nicht untergehen liess. Allerdings, so weiss es die neuere Forschung, haben die Grimms ihre Märchen auf ganz andere Weise nicht ge- sondern "er-funden", als wie sie es dargestellt haben.

<http://www.zeit.de/2009/51/Maerchen-Wilhelm-Grimm>

Zitat: "Man kann aber mit guten Gründen das Gegenteil behaupten: dass nämlich erstens die meisten der Grimmschen Märchen gar nicht deutsch sind und dass sie zweitens in ihrer so wirkungsmächtig gewordenen Form von den Grimms erfunden wurden – vor allem von Wilhelm, dem Jüngerem"

"Die Grimms hatten ihre Texte aus zweiter oder dritter Hand. Einige entnahmen sie, wenig zimperlich, alten Anthologien, vergessenen Schriften des Barock oder dem Pentamerone des Giambattista Basile (1674). Ihre rühmenswürdige Leistung besteht darin, diesen Vorlagen einen eigenen Ton, eine einheitliche Gestalt gegeben zu haben, sie haben die Märchensprache, die uns wie eine natürliche vorkommt, konstruiert."

[http://www.google.de/search?tbm=bks&hl=de&q=M%C3%A4rchen+der+Gebr%C3%BCder+Grimm+&btnG=#hl=de&tbo=d&tbm=bks&scient=psy-ab&q=M%C3%A4rchen+Gebr%C3%BCder+Grimm&oq=M%C3%A4rchen+Gebr%C3%BCder+Grimm&gs\\_l=serp.3...6460.6460.0.7195.1.1.0.0.0.110.110.0j1.1.0...0.0...1c.1.2.serp.UNIemTljUls&pbx=1&bav=on.2,or.r\\_gc.r\\_pw.r\\_qf.&bvm=bv.41867550,d.bGE&fp=d0ee7a53eac6d9e2&biw=1093&bih=906](http://www.google.de/search?tbm=bks&hl=de&q=M%C3%A4rchen+der+Gebr%C3%BCder+Grimm+&btnG=#hl=de&tbo=d&tbm=bks&scient=psy-ab&q=M%C3%A4rchen+Gebr%C3%BCder+Grimm&oq=M%C3%A4rchen+Gebr%C3%BCder+Grimm&gs_l=serp.3...6460.6460.0.7195.1.1.0.0.0.110.110.0j1.1.0...0.0...1c.1.2.serp.UNIemTljUls&pbx=1&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.&bvm=bv.41867550,d.bGE&fp=d0ee7a53eac6d9e2&biw=1093&bih=906)

[http://books.google.de/books?id=\\_7XwWW7GmXsC&printsec=frontcover&dq=M%C3%A4rchen+Gebr%C3%BCder+Grimm&hl=de&sa=X&ei=gS0OUajpNoOo4ASgooC4CQ&ved=0CGQQ6AEwBw](http://books.google.de/books?id=_7XwWW7GmXsC&printsec=frontcover&dq=M%C3%A4rchen+Gebr%C3%BCder+Grimm&hl=de&sa=X&ei=gS0OUajpNoOo4ASgooC4CQ&ved=0CGQQ6AEwBw)

<http://books.google.de/books?id=jeHiAAAAMAAJ&q=M%C3%A4rchen+Gebr%C3%BCder+Grimm+siegfried+wagner&dq=M%C3%A4rchen+Gebr%C3%BCder+Grimm+siegfried+wagner&hl=de&sa=X&ei=ki4OUcuNFM2k4ASYmoGQDw&ved=0CEkQ6AEwAg>

<https://www.welt.de/wissenschaft/article171846423/Star-Wars-und-Co-Mythen-die-den-Zugang-zum-Unterbewusstsein-oeffnen.html>

Kaum eine andere Fähigkeit ist den Menschen so eigen wie das Geschichtenerzählen. Ob Rotkäppchen bei den Gebrüder Grimm oder Harry Potter aus der Feder der britischen Autorin Joanne K. Rowling – die Figuren und Charaktere aus Mythen, Märchen und Romanen sind weit mehr als Hirngespinnste ihrer Autoren. Sie sind Vorbilder für das eigene Handeln und Richtungsgeber für Gedanken. Wie eine Romanfigur fühlt, was sie denkt und sagt, geht bewusst und unbewusst in das Verhalten des Lesers über. Sie beeinflussen die Art und den Tonfall ihrer Gedanken – oder sprechen sogar direkt zu ihnen. Menschen fühlen sich beim Lesen einer Geschichte in die Figuren ein, sie übernehmen unbewusst das Erzählmotiv, das sie gelernt haben und das zu ihnen für ihre eigene Biografie passt. Es wird zu einer Art Schicksal, das ihre Erlebnisse in einen schlüssigen Zusammenhang bringt.

## **Richard Wagner: Ein Meister des {Thymos- Eros- Phobos-} Komplexes**

Richard Wagner war ein grosser Meister der dichterischen Darstellung des {Thymos- Eros- Phobos-} Komplexes. Ich benutze dieses etwas sperrige Wort-Kunstwort für eine alternative Theorie der (Massen-) Psychologie, die das Thymos-Motiv von Sloterdijk ein wenig erweitert. Denn der Phobos-Komplex (=die Angst, die Furcht, und der Schrecken =Phobos und Deimos) hat natürlich seine besondere Stelle im Seelenleben der Menschen.

<http://www.theoi.com/Daimon/Deimos.html>

Wir verweisen hier auf Heideggers "Sein und Zeit" (S&Z), wo er diese Themen in Bezug auf das Zukunfts-Empfinden behandelt. Wald&Fuhrmann haben das Thema ganz anders, aber strukturell analog, aus der Musik-wissenschaftlichen Sicht bearbeitet. Dies ist auch gedacht, um eine Denk-Alternative zu der Freudianischen und der Jungianischen Theorie zu formulieren.

[http://www.noologie.de/diamant.htm#\\_Toc349324200](http://www.noologie.de/diamant.htm#_Toc349324200)

[http://www.noologie.de/diamant.htm#\\_Toc349324185](http://www.noologie.de/diamant.htm#_Toc349324185)

[http://www.noologie.de/diamant.htm#\\_Toc349324190](http://www.noologie.de/diamant.htm#_Toc349324190)

[http://www.noologie.de/diamant.htm#\\_Toc349324199](http://www.noologie.de/diamant.htm#_Toc349324199)

Denn die meisten Interpreten der Mythologie des Wagner's beziehen sich auf C.G. Jung, wie etwa Lynn Snook. Um eine möglichst starke *kathartische Wirkung* (nach Aristoteles) beim Publikum zu erzielen, mussten die emotionalen Motive stark herausgezeichnet bzw. überbetont werden. Das kann man als schwülstig empfinden, aber das war und ist eine dramaturgische Voraussetzung dieses Gewerbes. Praktisch alle Opern-Dichter seiner Zeit, also auch Mozart, Verdi, Puccini, etc. produzierten schwülstige Machwerke. Das Publikum war schon immer von den schwülstigen Schauspielen begeistert, und ist es genauso heute, wie man bei *George Lucas* oder *Rosamunde Pilcher* auch gut sehen kann.

Die Dichter sind professionelle Lügner. Eco 2000, 72,

Siehe dazu das Epos von Werner Herzog, mit Klaus Kinski: Fitzcarraldo, einem Kautschuk-Baron, der ein Dampfschiff über eine Amazonas-Wasserschleife, mit Hilfe von Verdi und vielen Indigenos befördert.

Heute geht so etwas überhaupt nicht mehr. Wegen der *politically correctness*.

<https://www.youtube.com/watch?v=AyM-tBj0ZUw&t=8689s>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Fitzcarraldo>

Diese psycho-emotionale Gegebenheit der Menschen-Massen geht auf die Antike zurück. Die Griechischen Tragödien (Trag-Oidia = der Bocksgesang). Sowie die Katharsis - Theorie des Aristoteles. Der Sündenbock der alten Israeliten war die jüdische Version davon.

Der Wagner ist tief, tiefer als der *Nietzsche je* gedacht, Denn der *Wagner* war ein *Grosser Mytho-Loge* und *Mysta-Goge*, ein *Meister des Ur-Ahnens*. Denn er verstand viel mehr von diesen Dingen, als *Nietzsche der Grosse*, es je geahnt hätte. *Nietzsche war ein Philosoph und Denker*, aber vom *Dichten* und *Komponieren* verstand er nicht ganz so viel. Die damalige Wirkung von *Wagners Schaffen* lässt sich gut im Vergleich und Antagonismus zu Nietzsche erfassen. Dazu hat Rüdiger Safranski in "Nietzsche" (71-141) einige wesentliche Aspekte formuliert. Insb. S. 138-140, "die mythische Kunstreligion". Auf S. 139: "... ihre Renaissance aber nur um den Preis des Selbstbetrugs bewirken kann". Was Nietzsche als rationaler vernunftgeleiteter Schriftgelehrter nicht erfassen konnte oder wollte, ist die (jenseits-rationale) *mythologische Macht* der *Katharsis*, die er zwar auch in seiner Theorie des *Dionysischen* behandelt hatte, aber die er selber nicht nachvollziehen konnte. Nietzsche hat ja mit dem Zarathustra auch ein *jenseits-rationales* Werk in die Welt gesetzt. Allerdings, so müssen wir feststellen, dass Nietzsche dafür auch einen sehr hohen Preis bezahlen musste: Denn er wurde wahnsinnig: "Sein Verstand hat sich selbst an der Garderobe abgegeben". Man kann es etwas überspitzt sagen: Wenn man sich der *mythologischen Macht* von *Richard Wagners Ritualen der Kunstreligion* voll hingeben wollte, musste man seinen Verstand "an der Garderobe abgeben", und auf den *ganz harten Stühlen* Platz nehmen. Das war ganz einfach, und konsequent, nur der Akustik geschuldet. Denn *Richard Wagner* hatte das alles, ganz genau durchgeplant, nämlich für die perfekte Akustik. (Hier kommt auch noch Palladio und Vitruvius hinzu). Bei den Christen war es analog dazu die "Armut im Geiste", die für die Aufnahme in den *initiatischen Kreis der Offenbarung* unabdingbare Voraussetzung war. (*Credo quia absurdum*, siehe Tertullian).

<http://gutenberg.spiegel.de/autor/richard-wagner-617>

Die Akustik ist das ziemlich geheimnisvolle Wissen, wie man ohne Elektro-Verstärkung, so ca. 10.000 Leute in seinen Theatern in seinen Bann ziehen kann. Das konnten die Alten Griechen in ihren Amphi-Theatern später nach Vitruvius schon sehr gut. Der Herr Joseph Goebbels (1933-1945) kannte das nur noch ungefähr, aber er hatte dafür diverse HiFi-Hi-Tech-Lautsprecher-Anlagen, von Siemens & Co., der damaligen neuesten und besten Technologie.

Und dazu noch ein Zitat von Peter Sloterdijk, der das alles schon sowieso weiss:

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-82612703.html>

"Ist diese Stadt doch seit der Invasion des Wagner-Clans ein Wallfahrtsort für viele, die jeden Preis bezahlen, um auf dem höchsten Stand der Kunst betrogen zu werden - oder um es sensibler auszudrücken, ist sie doch ein Magnet für jene spendablen und leidensbereiten Zeitgenossen, denen kein Stuhl zu hart und keine Aufführung zu lang ist, solange sie sich zum Menschenrecht der Illusion bekennen, überzeugt wie sie sind, dass es letztlich keinen anderen Halt gibt als jenen, den ein unbeirrbarer Glaube an den schönen Schein gewährt."

Ich beginne mit der Erda-Szene aus dem *Ring des Nibelungen*. Der Text ist auch auf der Noologie zu finden.(1) Den Ring des Nibelungen gibt es übrigens ganz ohne Musik auch als Hörbuch. Dies ist sehr zu empfehlen, wenn man einmal wirklich mitbekommen will, was da so alles abgeht. Die Erda-Szene ist ein wesentliches Zitat aus diesem Werk, das des *Wagners Kunst* beleuchtet, um *mythologische Tiefenbezüge* herzustellen.

Den Ring des Nibelungen gibt es übrigens ganz ohne Musik auch als Hörbuch. Dies ist sehr zu empfehlen, wenn man einmal wirklich mitbekommen will, was da so alles abgeht.

(1)

<http://www.noologie.de/rheing11.htm>

<http://www.noologie.de/walk11.htm>

<http://www.noologie.de/siegf11.htm>

<http://www.noologie.de/goett01.htm>

<https://www.welt.de/kultur/article4231255/Warum-die-Nibelungen-immer-noch-erfolgreich-sind.html>

[https://www.youtube.com/results?search\\_query=fritz+lang+nibelungen](https://www.youtube.com/results?search_query=fritz+lang+nibelungen)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Wanderer\\_%C3%BCber\\_dem\\_Nebelmeer](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Wanderer_%C3%BCber_dem_Nebelmeer)

Richard Wagner:

<http://www.google.de/>

#hl=de&q=gutenberg+wagner&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs\_rfai=&fp=95d8f914f306e11a

<http://www.google.de/>

#hl=de&q=gutenberg+Richard+wagner&aq=f&aqi=&aql=&oq=gutenberg+Richard+wagner&gs\_rfai=&fp=95d8f914f306e11a

<http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=19&autorid=617>

[http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1951&kapitel=1#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1951&kapitel=1#gb_found)

<http://www.gutenberg.org/ebooks/10177>

<http://www.gutenberg.org/ebooks/5197>

und ein dazu passendes Bild: *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Niflheim) von Caspar David Friedrich.



Bild: Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*

Hier ist der Link zu dem Original-Bild in hoher Auflösung:

[http://www.noologie.de/noo-pics/Caspar\\_D\\_Fried\\_Der\\_Wanderer.jpg](http://www.noologie.de/noo-pics/Caspar_D_Fried_Der_Wanderer.jpg)

### **Die Pilger-Reise des Wanderer's zu der Erd-Mutter Erda**

*Erda* ist die Mutter der *Erde*, damit auch die *Gaia*, und noch ur-älter, die *Chthon*. Ein anderer Name ist die *Wala*. Diese ist die sich selbst- befruchtende (*Auto- Chthon*), die all-gebierende, die all-befruchtende *Ur-Göttin* der *Ur-Welt der Menschheit*. *Sie war das All* der Erde, bevor der *Himmels-Gott Ouranos* entstand. Bei Goethe, Faust, taucht sie natürlich auch auf: Die Unter-Welt der Mütter, *der Matrix, der Hystera*. Sie hat unendlich viele Namen in den Archaischen Götterwelten: Als die Pachamama der Inkas und die Maya und Kali der Hindus. Gleichzeitig ist sie, durch die *Ver-Dichtung* des Wagners, auch die *Mnaemo-Synae*, die Göttin der Weisheit und der (Ver-) Dichtung. Insofern entspricht die Pilgerfahrt des Wanderer's den Anrufungen an die *Mnaemo-Synae* aus der homerischen *Ilias* und der *Theogonie* des Hesiodos. Wagner vermischt damit die alt-griechischen Dichter *Homer, Hesiodos, Heraklitos*, und die *alt-nordischen Götter*, zu seinem eigenen *Welten- Zauber- Götter- Cocktail*. Diese Parallelität der Götterwelten ist nach Hertha v. Dechend Ausdruck einer gemeinsamen Archäo-Astronomie das archaischen Menschheit. In der Edda finden sich die Ur-Motive u.a. in Balders Traum (Edda, 63-65) und im

Wafthrudnirlied (Edda, 45-52). Siehe dazu auch noch den Beitrag von Wilhelm Heizmann,<sup>1</sup> der einige der entsprechenden Stellen zusammen mit dem musikalischen Motiv zitiert, was natürlich für die Verbindung von Mythologie und Musik ganz besonders wichtig ist. Jürgen Kühnel hat dazu auch noch einiges zu sagen. Die folgende Aufführung ist aus dem Youtube. Aus dem Jahrhundert-Ring, Bayreuth "Wache Wala, Wala erwach"; Wotan: Donald McIntyre, Regie Partice Chereau, Dirigent Pierre Boulez. Mit der unsterblichen Ortrun Wenkel als Erda, Siegfried 3. Akt, Teil 1:<sup>2</sup>

Siegfried:

[http://www.noologie.de/siegf11.htm#\\_Toc280039831](http://www.noologie.de/siegf11.htm#_Toc280039831)

Wilhelm Heizmann:

[https://www.lwf.bayern.de/mam/cms04/wissenstransfer/dateien/w3\\_die\\_esche\\_als\\_weltenbaum.pdf](https://www.lwf.bayern.de/mam/cms04/wissenstransfer/dateien/w3_die_esche_als_weltenbaum.pdf)

<https://www.youtube.com/watch?v=H5qv0VliMPo>

Aus dem Hymnos des Hesiodos:

Audae Thespin: Das Lied von den An-Fängen, den Ur-Sprüngen, und den Auf-Gängen:

ex archaes, hoti proton genet auton, eirousai ta t' eonta ta t' essomena pro t' eonta verkündend, was ist, was sein wird, und was vorher war.

Und höre auch den Widerhall, das Lied von den Ab-Schieden und Unter-Gängen, vom Ragnarök, dem Wal-Hall, und der Kata-Strophae, des Ragnarök!

Und dies ist die ultimate Prophezie des Orakels der Matrix:

*Das Im-Perium, das heute die Menschheit in seinen Bann geschlagen hat, führt in seiner logischen Konsequenz dazu, dass der Planet Erde innerhalb der nächsten ca. 50 Jahre in genau die radioaktive Wüste verwandelt wird, die das Ausgangs-Szenario des Matrix-Films ist.*

In der modernen Mythologie der *Matrix* (Gebr. Wachowski) ist es der *Architekt der Matrix*, der das *apollinische* Prinzip verkörpert. Seine Gegenspielerin (Ant-Agon / Ant-Agentia) ist das *Orakel* (Gnothi se Auton), aber im Kontrast zum Apollinischen Delphi ist es ein *dionysisches Orakel*. Sie ist die *Mnaemosynae* des Hesiodos, aus dem *Reich der Mütter* bei Goethes *Faust*. *Matrix* bedeutet *Hylae* (Aristoteles), *Materia*, *A-Peiron* (Anaximandros), *Chaos* (Hesiodos), eine *unausgegliche Gleichung* (Matrix, der Architekt).

Wanderer: (2:26)

Wache, Wala! Wala! Erwach! / Aus langem Schlaf weck' ich dich Schlummernde auf.

Ich rufe dich auf: Herauf! Herauf! / Aus nebliger Gruft, / aus mächtigem Grunde herauf!

Erda! Erda! Ewiges Weib! / Aus heimischer Tiefe tauche zur Höh! (3:13)

Dein Wecklied sing' ich, daß du erwachest; / aus sinnendem Schläfe weck' ich dich auf.

Allwissende! Urweltweise! / Erda! Erda! Ewiges Weib! / Wache, erwache, du Wala! Erwach! (3:57)

Erda: (4:35)

Stark ruft das Lied; / kräftig reizt der Zauber. / Ich bin erwacht aus wissendem Schlaf.

Wer scheucht den Schlummer mir?

Wanderer: (4:57)

Der Weckrufer bin ich, und Weisen üb' ich, / daß weithin wache, was fester Schlaf verschließt.

Die Welt durchzog ich, / wanderte viel, Kunde zu werben, / urweisen Rat zu gewinnen.

Kundiger gibt es keine als dich; / bekannt ist dir, was die Tiefe birgt,

was Berg und Tal, Luft und Wasser durchwebt. / Wo Wesen sind, wehet dein Atem; (5:56)

wo Hirne sinnen, haftet dein Sinn: / alles, sagt man, sei dir bekannt.

Daß ich nun Kunde gewänne, / weck' ich dich aus dem Schlaf!

[Siehe dazu die Diskussion von Marius Schneider, zu dem Atem. Joscelyn Godwin (S.40)]

Erda: (6:30)

Mein Schlaf ist Träumen. / mein Träumen Sinnen, / mein Sinnen Walten des Wissens.

Doch wenn ich schlafe, / wachen Nornen: / sie weben das Seil

und spinnen fromm, was ich weiß. / Was fragst du nicht die Nornen?

Wanderer: (7:36)

Im Zwange der Welt weben die Nornen: / sie können nichts wenden noch wandeln.

Doch deiner Weisheit / dankt' ich den Rat wohl, / wie zu hemmen ein rollendes Rad?

....

Ortrun Wenkel als Erda Siegfried 3. Akt Teil 2:

<https://www.youtube.com/watch?v=GQACTITrsOo>

....

Erda: (0:1)

Männertaten umdämmern mir den Mut: / mich Wissende selbst  
bezwang ein Waltender einst. / Ein Wunschwädchen gebar ich Wotan:  
der Helden Wal hieß für sich er sie kuren. / Kühn ist sie und weise auch:  
was weckst du mich und fragst um Kunde / nicht Erdas und Wotans Kind? (1:10) <sup>3</sup>  
[[https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=GQACTITrsOo](https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=GQACTITrsOo) - t=824s  
(8:24)

]

....

Erda:

Weiche, Wotan, weiche! / Flieh des Ringes Fluch! / Rettungslos dunklem Verderben  
weiht dich sein Gewinn.

Wotan:

Wer bist du, mahndendes Weib?

Erda:

Wie alles war, weiss ich; / wie alles wird, wie alles sein wird, / seh' ich auch.<sup>4</sup>

[Dies ist genauso bei Hesiodos, der Theogonie, und in der Illias des Homer's zu finden.  
Audae Thespin: Das Lied von den An-Fängen, den Ur-Sprüngen, und den Auf-Gängen:  
ex archaes, hoti proton genet auton, eirousai ta t' eonta ta t' essomena pro t' eonta  
verkündend, was ist, was sein wird, und was vorher war.

]

der ew'gen Welt Ur-Wala, / Erda, mahnt deinen Mut. Drei der Töchter, / ur-erschaffne, gebar  
mein Schoss:

was ich sehe, sagen dir nächtl'ich die Nornen. / Doch höchste Gefahr führt mich heut  
selbst zu dir her: / Höre! Höre! Höre! / Alles, was ist, endet.

Ein düstrer Tag dämmert den Göttern: / dir rat' ich, meide den Ring!

Wotan:

Geheimnis-hehr / halt mir dein Wort: / weile, dass mehr ich wisse!

Erda: Ich warnte dich, du weisst genug: / sinn in Sorg' und Furcht!

(Erda verschwindet)

...

Wanderer (zu Erda): (5:32)

Du bist nicht, was du dich wahnst! / Urmütter-Weisheit geht zu Ende:  
dein Wissen verweht vor meinem Willen. / Weißt du, was Wotan will? (5:47)

Dir Unweisen ruf' ich ins Ohr, / daß sorglos ewig du nun schläfst!

Um der Götter Ende grämt mich die Angst nicht, / seit mein Wunsch es will!

Was in des Zwiespalts wildem Schmerze / verzweifelnd einst ich beschloß,  
froh und freudig führe frei ich nun aus. / Weiht' ich in wütendem Ekel

des Niblungen Neid schon die Welt, / dem herrlichsten Wälsung / weis' ich mein Erbe nun an.  
(7:08)

Der von mir erkoren, doch nie mich gekannt, / ein kühnester Knabe, bar meines Rates,  
errang des Niblungen Ring.(7:32)

Liebesfroh, ledig des Neides, / erlahmt an dem Edlen Alberichs Fluch;  
denn fremd bleibt ihm die Furcht.

Die du mir gebarst, Brünnhild', / weckt sich hold der Held: /

wachend wirkt dein wissendes Kind erlösende Weltentat. (8:17)

Drum schlafe nun du, schließe dein Auge; / träumend erschau mein Ende!

Was jene auch wirken, / dem ewig Jungen weicht in Wonne der Gott.

Hinab denn, Erda! Urmütterfurcht! / Ursorge! (9:12)

Hinab! Hinab zu ew'gem Schlaf! <sup>5</sup>

[[https://www.youtube.com/watch?v=3\\_6ho5ACVjY](https://www.youtube.com/watch?v=3_6ho5ACVjY)

<http://www.youtube.com/watch?v=YPIjOHQDLq8>

AG: Der *Ur-Mütter Rat*, der taugt heute nichts mehr.

]

<http://www.noologie.de/desn06.htm>

Goethes Faust: der Archæ-Typ des Designs in Spannungsfeldern:

<http://www.noologie.de/desn08.htm>

Morphology, Structures, the Cultural Pattern:

<http://www.noologie.de/desn17.htm#Index723>

Goethe's Faust, Adolf Bastian, Memetics:

<http://www.noologie.de/desn27.htm#Index1891>

Goethe, Morphology, and Metamorphosis:

<http://www.nologie.de/reso01.htm>

<http://www.nologie.de/reso01.htm#Heading25>

<http://www.nologie.de/noo02.htm#Heading69>

Syn-bolik, Dia-bolik und Entropie:

<http://www.nologie.de/noo202.htm#Index1677>

Time, Anticipation, and Pattern Processors:

<http://www.nologie.de/symbol08.htm>

Das Spannungsfeld, das die Welt im Innersten zusammenhält:

<http://www.nologie.de/noo03.htm#Heading173>

Die Entwicklung eines Weltendramas von Spannungsfeldern der primordialen Elemente:

<http://www.nologie.de/noo03.htm#Heading178>

Die Botschaft von Mae-Phaisto-Philaes:

<http://www.nologie.de/noo03.htm#Heading185>

Und hier gibt es noch viel mehr Material dazu:

Design und Zeit: Siehe dazu Goethe's Faust:<sup>6</sup>

<http://www.nologie.de/desn27.htm>

<http://www.nologie.de/faust.htm>

"Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht / Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht"

Dazu wiederum analog bei Spengler: "Das Ich ist ein Lichtbegriff" (1980, 564).

<http://www.nologie.de/spengler.htm>

Mit dem Zitat: "Was jene auch wirken, / dem ewig Jungen weicht in Wonne der Gott." beschliesst Wotan auch seinen eigenen Welt-Untergang, das Ragnarök. Und die Wiederauferstehung einer neuen, jungen Welt, mit erneuerten jungen Göttern folgt nach ihren eigenen Gesetzen, und nicht nach denen der Väter-Götter. Das ist in der griechischen Mythologie des Hesiodos anhand der dort dargestellten Götter-Generationen von Gaia (Chaea, Chthon), zu Ouranos (der Himmel), zu Chronos (Saturn), bis hin zu Zeus (Jupiter). Auch dort kommen allerlei Kämpfe und Welten-Brände vor. In allen Archaischen Mythologien der Menschheit war der Kampf der Götter um die Vormacht-Stellung immer ein General-Thema. Der Weltuntergang ist also mythologisch überhaupt nichts neues. Wie schon bei der Analyse von Hertha von Dechend: "Hamlet's Mill", gesagt wurde: Das dramaturgische Element ist ebenfalls ein wichtiges Mnaemo-Technisches Repertoire, damit die Leute sich die Themen besser merken konnten. Auch der William Shakespeare hat die Grundprinzipien des dramaturgischen Gewerbes schon gut verstanden: "Blood and Gore sells, Sex sells, Mother-F\*ck and Father-Murder sells, like nothing else".<sup>7</sup> Das konnte Wagner auch sehr gut in Szene setzen.

<http://www.nologie.de/gbruno.htm>

Und deshalb ist der biblische Astand des Luzifer gegen den Gott YHVH eben eine falsche Darstellung, denn Luzifer war der/die oder eine Ober-Ur-Göttin der vorherigen Epoche, nämlich die Venus, Astarte, Ishtar, Anat, Tanit.<sup>8</sup> Und die wollte sich nicht so einfach entmachten lassen. Das Motiv finden wir wieder bei Carl Orff, der die Venus (= die Liebesgöttin) wieder in den Himmlischen Pantheon zurück führt. Wie dort bemerkt wird: Der Hl. St. kath. Vatikan "was not very amused". Ich werde die Götter-Sternen-Kriege noch in einem späteren Kapitel behandeln, mit der Apokalypsis und der Eschatologie: "Über den Eschatologischen Krieg".

[http://www.nologie.de/diamant.htm#\\_Toc349324233](http://www.nologie.de/diamant.htm#_Toc349324233)

[http://www.nologie.de/diamant.htm#\\_Toc349324235](http://www.nologie.de/diamant.htm#_Toc349324235)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Venus\\_\(mythology\)#Mythology\\_and\\_literature](https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_(mythology)#Mythology_and_literature)

<https://www.ancient.eu/venus/>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Tanit>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Astarte>

Allerdings muss ich zur Ehrenrettung des Gottes YHVH noch hinzufügen, dass die romantischen Vorstellungen von "Matriarchalischen Kulturen" der Erd-Göttin in der damaligen Realität gar nicht so romantisch waren. Denn es gehörte zu dem festen Kultus dieser Kulturen, dass man ihr zu Ehren Menschen-Blut-Opfer bringen musste. Denn nur das kostbare Blut versicherte die Fruchtbarkeit der Erd-Mutter Erde. Das kennen wir z.B. von den Karthagern (die

auch die Meister der damaligen Agri-Kultur waren.) Bei dem Total-Holocaust, den die Römer mit den Karthagern veranstaltet hatten, verbrannten sie alles, mit Stumpf und Stiel, ausser dem Buch über die Agrikultur).<sup>9</sup> Ditto von den Spaniern, bei den Azteken, den Maya, den Inka,<sup>10</sup> und vielen anderen, etwa auch noch der Maha Kali in Indien. Deshalb sollten wir die Geschichte der Beinahe-Opferung des Isaak durch Abraham, umgekehrt lesen: Denn es ist die mythische Codierung,<sup>11</sup> dass der Gott YHVH die Praxis der Menschen-Opfer verboten hat, und statt dessen nur noch Tier-Opfer erlaubt waren.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Carthage>

[https://gsp.yale.edu/sites/default/files/first\\_genocide.pdf](https://gsp.yale.edu/sites/default/files/first_genocide.pdf)

Diese Völker hatten ihren Aufstieg genommen, durch die Kultur von Mais und der Kartoffel.

Das war wohl auch mit viel Menschen-Blut verbunden.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Opferung\\_Isaaks](https://de.wikipedia.org/wiki/Opferung_Isaaks)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Binding\\_of\\_Isaac](https://en.wikipedia.org/wiki/Binding_of_Isaac)

Daher kommt der Kultus der *Trag-oidia*, nämlich die Opferung des Bockes, der mit allen Sünden beladen, in die Wüste gejagt wurde. Siehe dazu auch noch das Kapitel von Kain und Abel, also mythologisch der immerwährende Kampf der Hirtenvölker gegen die Bauernvölker, wo die Opfer-Rituale auch eine zentrale Stellung haben. Es ist eigentlich schwer zu verstehen, warum YHVH das ziemlich stinkende Blut-Brand-Opfer eines Tieres für besser hielt, als das der Feldfrüchte des Ackers. Ganz besonders aber sein Problem mit dem Weihrauch. Siehe auch:

<https://aeon.co/essays/frankincense-and-myrrh-were-not-only-holy-but-heretical-too>

The scents of heaven: Frankincense and myrrh have long links to the sacred. Why has Christianity viewed them with both fascination and suspicion?

<https://www.welt.de/geschichte/article186508468/Menschenopfer-der-Azteken-Fuer-den-Gott-haeuteten-sie-ihre-Opfer.html>

Dann noch: Der zehntausendjährige Konflikt zwischen Nomaden und Sesshaften.

[http://www.noologie.de/diamant.htm#\\_Toc349324215](http://www.noologie.de/diamant.htm#_Toc349324215)

Und hier gibt es noch ein bisschen etwas Tiefsinniges zu "Sacrifices":

<https://patriceayme.wordpress.com/category/biology/neurology/>

### **Siehe Hesiodos: eirousai ta t' eonta ta t' essomena pro t' eonta**

Audae Thespin: Das Lied von den An-Fängen, den Ur-Sprüngen, und den Auf-Gängen:

ex archaes, hoti proton genet auton, eirousai ta t' eonta ta t' essomena pro t' eonta

verkündend, was ist, was sein wird, und was vorher war.

Und höre auch den Widerhall, das Lied von den Ab-Schieden und Unter-Gängen, vom Ragnarök, dem Wal-Halla der Toten Krieger,<sup>12</sup> und der Kata-Strophae!

Siehe dazu auch noch die entsprechende Szene mit den Geister-Kriegern, aus dem "Herrn der Ringe" von Tolkien nach Peter Jackson.

Siehe dazu auch noch die entsprechende Szene aus dem "Herrn der Ringe" von Tolkien.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Herr\\_der\\_Ringe](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Herr_der_Ringe)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Peter\\_Jackson](https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Jackson)

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Lord\\_of\\_the\\_Rings\\_\(film\\_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lord_of_the_Rings_(film_series))

<http://www.noologie.de/noo01.htm#Heading10>

### **Lynn Snook und das Erda-Motiv**

Hier ist die Gelegenheit, das Erda-Motiv bei Lynn Snook in der Tiefen-Psychologischen Sicht nach C.G. Jung näher zu betrachten. Die Mythologie ist nie falsch, aber sie kann von verschiedenen Perspektiven interpretiert werden. Siehe S. 160++ aus Wagners Mythische Modelle:

ERDA:

Wie alles war, weiß ich;

wie alles wird, wie alles sein wird,

seh' ich auch:

der ew'gen Welt Ur-Wala,

Erda mahnt deinen Mut.

(Erda, Das Rheingold, 4. Bild)

Wurde der Vertrag mit den Riesen um die Burg ohne Frickas Zustimmung geschlossen, der Einsatz für Freia ohne deren Einverständnis gewagt, so erweckt dies den Verdacht, daß Wotan den Einspruch des Weiblichen nur verdrängte, weil er ihn fürchtete. Gewiß mit Recht, denn seine Träume sind Verherrlichungen des Todes, während sich die Göttinnen dem Leben geweiht sehen. Sie, die ihn umgeben, sind darum sein personifiziertes schlechtes Gewissen über die Disharmonie seines Himmels, das er nicht mehr spürt, als er Alberichs Ring in Händen hält. Mit ihm, "der Mächtigen mächtigsten Herrn", fühlt der machtrunkene Gott sich derart erhoben, daß er seine Probleme damit aufgehoben glaubt.

In diesem Moment taucht Erda - wie Richard Wagner die Erdgöttin nennt - aus der Tiefe empor und warnt vor dem Ring. Sie erscheint wie die archaische Erdmutter Gaia, die, im griechischen Mythos halb menschengestaltig imaginiert, sich nur mit dem Oberkörper aus ihrem irdischen Schoß erhebt. Erda erscheint hier als eine Wala bzw. Wölwa

(161)

(=Seherin). Sie spricht als mahnende Stimme des Weltengewissens, das sie aus ihren Träumen von den ewigen Gesetzen des Lebens riß, da Wotan Im Begriff ist, seinen Himmel zu veruntreuen und das Gleichgewicht von Tod und Leben in Gefahr zu bringen. Erda ist das beseelte Agens allen Lebens; sie ist die wirkende Kraft der anima mundi mit ihrer Weisheit und schöpferischen Kraft, die, solange sie ihrer selbst unbewußt ist, im Bilde der Mythe in der Erdtiefe schläft: »Mein Schlaf ist Träumen, mein Träumen Sinnen, mein Sinnen Walten des Wissens« (Erda, Siegfried III, 1). Erda weiß, daß den machtberauschten, sich in falscher Sicherheit wiegenden Asen der düstere Tag des Untergangs dämmert. Sie kennt das Ende bereits in seinem Anfang, in dem die männliche Wertordnung sich zu verselbständigen im Begriff ist und die Übereinstimmung mit dem Geist des Lebens, der Liebe und der Fruchtbarkeit verliert.

Erdas Weissagung bleibt Wolan jedoch unverständlich. Der barbarische Gott kommt nur insofern zur Besinnung, als er die Göttin der Jugend mit dem Ring einlöst, weil er fürchtet, daß der Götter Untergang bereits mit ihrem Verluste besiegelt ist. Während die Wala wieder in ihren Schlaf hinabsinkt, überläßt sie es Wotan, über ihre orakelhaften Worte »in Sorg' und Furcht« zu sinnen. Gerade das aber ist sei ner Natur fremd, seinem leichtsinnigen Wesen gemäß würde er die Mahnung viel lieber in den Wind schlagen. Doch ist er fasziniert von der kraftvollen Sicherheit dieses so ganz in sich selbstruhenden Weiblichen, das ihm offenbar Hilfe bereithält; das ihn nicht in Frage stellt und nicht kritisiert - wie Fricka; nicht um Hilfe anfleht - wie Freia und die Rheintöchter. Schon um mit dieser ganz anderen Weiblichkeit, die ihm so zu schaffen macht, fertig werden zu können, muß Wotan sich Erdas Wissen aneignen. So sucht er den Rat seiner Ahnen-Instanz, um sich die Oberhand im eigenen Hause zu sichern, und verkennt dabei völlig die polare Konstellation, aus der dieser Naturgeist zu ihm spricht.

Erda denkt indessen weder im Träumen noch im Wachen daran, Wotans Pläne zu unterstützen. Wenn sie auch nicht als Fürsprecherin Freias erschien, weder die beraubten Rheintöchter noch die beleidigte Fricka verteidigte, so sind diese doch Kinder ihrer Seele, und sie ist im Prinzip gegen alles, was deren Interessen schadet. Die Große Mutter weiß noch nichts von Sitte und Ehe - sie ist immer für Vereinigung der Gegensätze;

(162)

sie bejaht Schönheit und Jugend und hütet Alter und Tod. Sie schenkt den Rheintöchtern Schönheit und sorgloses Spiel und gewährt ihnen einen menschlichen Schoß, wenn sie festen Boden unter den Füßen gewonnen haben. Diese Elementargeister, nicht minder wie die Göttinnen, sind als ihre Töchter Spiegelungen ihres Wesens in ihren zeitbedingten und zeitbegrenzten Lebenskreisen; sie sind mehr oder weniger bewußt gestaltete Anteile ihres allumfassenden Wesens, dessen Lebenskraft sich in seiner steten Wandlung und Verwandlung bewahrt.

Erda hat auch Söhne: Riesen und Zwerge, alle Elementargeister und Genien der Natur, zu guter Letzt auch die Götter, die ihre Göttlichkeit aus der wirkenden Macht überwältigender

Naturerscheinungen gewannen. Sie alle sind Imagination lebenwirkender Mächte aus einer von der Natur bestimmten Lebenserfahrung einer Vorzeit mit ihrer Jäger- und Ackerbau-Kultur. Sie sind Ausdruck eines Lebensgefühls, das, passiv oder heroisch, ein Schicksal annahm, das von der Tiefe aus, von der Vorherrschaft der Großen Mutter, bestimmt wurde. Auch Wotan ist, nicht minder wie sein Bruder Alberich, ein Sohn der Erde. Denn ihre Wärme erregt den Wind, aus dessen Bewegtheit er entstand. Und während Alberich in seinem Wesen der Erdmaterie geizig verhaftet ist, weiß der "leichtgefügte Lichtsohn" (wie Fasolt ihn nennt), dessen Geist im endlosen Raum schweift, ohne sein Woher und Wohin zu kennen, nichts von den Gesetzen der Erde. Um von der geheimnisvoll-wissenden, ihn mahnenden Erda mehr zu erfahren, muß Wotan zu ihr in die erdhafte Tiefe, in der sein Schicksal in den unbewußt waltenden Gesetzen des vegetativen Werdens und Vergehens beschlossen liegt. Die Nornen zu fragen, genügt Wotan nicht. Auch diese Schicksalswirkerinnen sind ja von Erda erschaffen. Sie entstammen einer Ur-Zeit, in der die Große Mutter noch alles Leben aus sich selbst erzeugte; sie wissen nicht mehr, als was ihre im Dunkel allsehende Mutter weiß, denn sie spinnen und weben aus deren Träumen.

Die Ur-Wala läßt Wotan wissen, wonach er fragt, und nimmt ihm die Furcht vor dem "schmählichen Ende der Ew'gen" nicht. Doch der Gedanke an das Ende erregt seinen Zeugungswillen. Während Wotan meint, mit seinem "Liebeszauber ihres Wissens Stolz" (Die Walküre II, 2) bezwungen zu haben, erliegt er ihrem stets gewährenden Schoß.

(163)

Die Vereinigung mit Erda wird zur unheiligen Hochzeit in der tiefen Verborgenheit des Nächtlich-Weiblichen, kein hieros gamos von Vater Himmel und Mutter Erde, wie sich im Bilde des griechischen Mythos Uranos allnächtlich liebend über die Erde breitet, um Gaia zu befruchten. Erda gebiert kein neues Göttergeschlecht, wie es in Mythen anderer Kulturen geschieht, wenn sich eine Erneuerung der Mächte auf einer höheren Bewußtseinsstufe ereignet. Wotans matriarchal bestimmter Mutter-Sohn-Inzest bringt keinen Nachfolger, keinen ihn geistig überwindenden Sohn hervor, sondern die Wunschvorstellung, die dieser Gott allein zu denken fähig ist, um sich als Heldenvater von Walhall zu verewigen. Erda schenkt ihm wohl weibliche Wesen - als wolle sie, instinktiv, seine aggressive Mentalität heilen -, doch werden diese nach dem Binde [AG: sie meint wohl nach dem Bilde] des kriegsliebenden, mörderischen Vaters zu liebefernen Todesbotinnen.

Erda schläft weiterhin ihren trächtigen Schlaf, während Wotan seine Walküren die Helden für Walhall kiesen läßt, - während er Brünnhilde für ihren Ungehorsam verstößt und in einen Zauberschlaf bannt, - während Brünnhilde schläft und Wotan ruhelos über die Erde wandert. Erst als Siegfried Alberichs Ring gewonnen hat und auf dem Wege ist, sich die Braut zu erwecken, ruft Wotan in seiner Hoffnung auf den neuen Helden und zugleich voller Bangen um sich selbst die Wala aus ihrer "heimischen Tiefe" herauf. Was Siegfried gewann, das scheint dem alten abgeklärten Wanderer einen neuen hoffnungsfrohen Aufschwung gegeben zu haben. Er will darum "der Welt weisestes Weib" fragen, ob sie auch in ihrem Schlaf wisse, wie er, der Gott, die Sorge, die sie ihm einst als Stachel ins Herz stieß, überwunden habe. "Du bist - nicht, was du dich nennst! Was kamst du, störrischer Wilder, zu stören der Wala Schlaf?" ruft Erda enttäuscht, da Wotan nicht wahrhaft mündig wurde. Und er antwortet trotzig, ebenso verletzt: "Du bist - nicht, was du dich wahnst! Urmütterweisheit geht zu Ende; dein Wissen verweht vor meinem Willen." Erdas dreimalige Begegnung mit Wotan reicht von ihrer Aufgabe als sorgende und noch alles gewährende Große Mutter bis zur verstoßenden, wenn sie ihn abweisen muß: "Was weckst du mich und fragst um Kunde nicht Erdas und Wotans Kind?" Die Erdmutter hat ihren Trabanten bereits nach der Konzeption von Brünnhilde aus der Bevormundung ent-

(164)

lassen und weiß ihm seitdem keinen Rat mehr zu geben, um ihn vor der Selbstzerstörung zu bewahren. Da aber Wotan sich rechtfertigt, erregt er ihren Zorn. Sie erfährt, daß er Brünnhilde, - die beste Ratgeberin, die sie ihm schenken konnte, nachdem er das Einvernehmen mit Fricka verfehlte - ebenfalls nicht zu besserer Einsicht zu nutzen wußte; daß er sie - im Gegenteil - zur Strafe für ihre Fähigkeit zu lieben und ihren herzhaften Mut dem Zufall eines zeitgebundenen menschlichen Daseins auslieferte. Aber nun kann ihr Wotan, der "Streitvater", "Stürmebezwinger", zu seiner eigenen Genugtuung sagen, daß der Ring, vor dem sie ihn einst warnte, seinem Heldensohn zufiel und damit von seinem Fluch erlöst wäre; daß Siegfried auch

Brünnhilde gewinnen werde. "Was jene auch wirken, dem ewig Jungen weicht in Wonne der Gott!" So endet die Auseinandersetzung des "Gottes" mit seiner Urmutter in Entzweiung. Doch indem er die "Urmütterfurcht" wieder zu ihrem "ewigen Schlaf" hinabschickt, glaubt er sich damit endgültig von aller Sorge - und auch von seiner göttlichen Verantwortung - entbunden.

Das Motiv von der Seherin aus der Tiefe, die nur unwillig ihr `Visen preisgibt, fand Richard Wagner in den Götterliedern der älteren Edda: "Genötigt sprach ich; nun will ich schweigen", sagt da die Wölwa in dem Lied "Balders Träume" wie im Kehrreim nach jeder Antwort. Denn Odin, der sie in Nifelheim aus ihrem Todesschlaf weckt, läßt sie nichtlos: "Schweig nicht, Wölwa! Ich will dich fragen, bis ich alles weiß - ". Die Seherin, die seit undenkbarer Zeit östlich vom Eingangstor zur Hel in einem Flügel ruht, ist eine Riesin, der Odin seinen Namen verschweigt, weil zwischen Riesen und Göttern zu viel Feindschaft herrscht. So sagt sie ihm, wenn auch unter dem Zwang seines Weckliedes, frei heraus, daß Balder (dessen böse Träume die Götter in Unruhe und Sorgen versetzte) hier im Totenreich bereits der Met gebraut ist. Bei fortwährendem Ansporn sagt sie ihm auch, wer Balder töten und wer ihn rächen wird. An seiner Frage aber, die bereits die mögliche Rückkehr des Sohnes betrifft, erkennt sie den Göttervater und verweigert weitere Prophezeiung. Odin antwortet ihr darum verärgert, indem er sie als Mutter von drei Riesinnen schilt (er meint vermutlich die Nornen) und ihr abspricht, weise zu sein.

(165)

Im "Hyndlalied" wird eine Wölwa dieses Namens von Freya geweckt, um ihr die edlen Ahnen ihres Schützlings Ottar zu nennen, damit er einen Erbstreit gewinnen könne. Diese Begegnung geht von Anfang an nicht ohne Mißtrauen und gegenseitige Beschimpfung. Aber die Göttin erfährt von der Riesin alles, was sie wissen will, und läßt es den Jüngling mithören, da sie ihm die Gestalt ihres goldenen Ebers verlieh und auf ihm herangeritten kam. Hyndla jedoch läßt sich nicht täuschen und weigert sich, dem Reittier den Erinnerungstrank zu geben, bis Freya sie mit Feuer bedroht. Dafür mischt Hyndla dann Gift ins Bier. Doch Freya kann Gift und Verwünschung durch ihren Zauber entkräften und versichert ihrem Liebhaber, der Riesin zum Trotz, noch dazu der Hilfe aller Asen.

Die eddischen Dichtungen bezeugen ein magisches Lebensgefühl mit seiner mythischen Vorstellung, daß ein jenseitiges Wesen Einsicht in die Dinge der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft besäße. Zudem war gerade die Frau - wie auch Tacitus von den Germanen berichtete - dafür besonders geachtet, daß sie mit Ahnung und Weissagung begabt war. Während Frauen sogar Priesterinnen wurden, so daß ihre mantischen Gaben durch ehrfürchtigen Umgang geschützt waren, stellten auch die Dichter alle Äußerungen aus diesem menschlichen senses numinis unter weibliche Obhut und gaben damit der Weissagung einen übermenschlichen Rang. Die mythischen Dichtungen bezeugen, wie es im heidnischen Glauben und Aberglauben von schicksalkundigen Mittelwesen zwischen Diesseits und Jenseits wimmelte. Es sind Zwerge, Disen oder Riesen - die Geister der Erde, der Fluren und Gebirge wie ihrer Wetter -, die mehr wissen können als Götter und Menschen, da sie älter sind als jene und alles ursprünglicher wissen.

Es ist wiederum eine seit Urzeit verstorbene Riesin gemeint, der die wohl bedeutendste Dichtung der älteren Edda, "Der Seherin Weissagung" (Voluspa), zugehört ist. Walvater muß sie geweckt haben, denn sie spricht auf sein Geheiß von der Entstehung der Welt aus dem Riesen 'mir, der im Nichts weste. Sie weiß davon, da dessen Nachkommen sie aufzogen. Und da sie vom Anfang weiß und von den neun Reichen, die daraus werden, weiß sie auch von deren Ende, das diese bereits in sich tragen. Sie kennt die Götter, ihr Wirken, ihre Freuden und Leiden, ih-

(166)

re Torheiten und Ängste. Sie weiß, warum der erste Krieg in die Welt kommt, und warum Balder sterben muß. Sie sieht, wie schließlich alles der Rache und Vertilgungswut der Dämonen erliegt und die Welt im Kampf endet. Doch sieht sie nach Himmelssturz und Weltenbrand neues Land aus den Fluten aufsteigen: "Unbesät werden Äcker Früchte tragen; Böses wird besser: Balder kehrt heim; - wißt ihr noch mehr?"

Es sollte gewiß ein hoffnungsfrohes Bild neuen Lebens darstellen, wenn die Seherin den vielgeliebten Balder und seinen schuldlosen Mörder mit einigen Söhnen der alten Götter in einem neubauten, goldglänzenden Walhall erblickt. Eine andere Fassung dieses Weltengedichtes, "Die kürzere Seherinnenrede", scheint wirklich mehr zu wissen als diese

Entsöhnung und Rückkehr paradiesischer Urzustände. Sie deutet darüber hinaus auf die Gottheit einer ganz anderen Zeit: "Dann kommt ein anderer, der allerhehrste, nimmer wag ich zu nennen ihn; wenige sehn weiter vorwärts, als bis Walvater dem Wolfe naht." Es ist der Fenriswolf gemeint, der Odin verschlingen wird - jene kardinale Katastrophe, die immer wieder eintreten kann, wenn das Leben allein aus sich selbst heraus nach dem blind schaffenden Prinzip der Naturgesetze wächst und allein von den weiblichen Schicksalsmächten abhängt, die nur wissen, was sie zu träumen vermögen.

Es ist kein wesentlicher Gegensatz zur eddischen Überlieferung, daß Richard Wagner sich nicht allein auf die magische Totenbeschwörung beschränkte, bei der die Wölven nur unter Anstrengung wach bleiben und sich, schlafsüchtig, immer wieder der Rede zu entziehen versuchen. Der Mythen-Nachbildner nahm zu Recht die ambivalente Ganzheit dieses Archetyps in Anspruch und dramatisierte auch den Fruchtbarkeitsaspekt der Erdmutter. Sie, die alles nach seiner Art aus sich wachsen läßt und wieder in sich zurücknimmt, spendet dabei auch jene Kräfte, die ihre "ewige Unterhaltung" - wie Goethes Erdgeist ihren ewig sich gleichbleibenden Gestaltwandel nennt - zu einer entscheidenden Wandlung führen. -

"O hehrstes Wunder!"

## Das Kapitel der Nornen

Nun geht es zu der Alt-Ur-Weltlichen nordischen Mythologie der Yggdrasil, und dem Quell der Weisheit. Die Nornen gehören der aller-ältesten Götter-Generation an, denn sie entscheiden auch über das Schicksal der Götter selber. Deshalb ist hier auch das Weltesche-Motiv aus der Götterdämmerung Akt I, so relevant. Die nordischen Nornen sind auch die alt-griechischen Moirae.<sup>13</sup> Hier ist wiederum auf die ausführliche Diskussion von Wilhelm Heizmann zu verweisen.<sup>14</sup> Das Zitat "schling' ich das Seil und singe" bezieht sich auf die Tätigkeit der Moirae, ein Seil des Schicksals zu spinnen, Klotho ist diejenige die das Seil des Schicksals spinnt, Lachaeisis ist die, die jedem Menschen eine bestimmte Länge zuweist, und Atropos ist diejenige, die den Schicksalsfaden abschneidet. Die Etymologie wird in dem Wiki-Artikel ebenfalls angesprochen.<sup>15</sup> Klotho heisst wörtlich: Die Spinnerin. In diesem Wortbild ist das Verwinden der Fäden (en-tropos) enthalten. Die Schicksals-Spindel ist wiederum ein musikalisches Motiv, das bei Platon vorkommt. Denn dort spinnt sie sich durch den musikalischen Raum. G. Bruno (1991, Kapitel IV, 40) (17)<sup>16</sup> erwähnt dies als "Clotho, die Umwälzbarkeit der Welt" (ie. die En-Tropia). Diese kommt mit Atropos (also die nicht mehr Umwälzbarkeit, A-Tropia) zu ihrem Ende. Die Lachaeisis ist ebenfalls ein Wortbild (lachnos), welches die Wolle, ein gekräuselt (verfilztes) Haar oder Fell (siehe auch die Argonauten und ihr goldenes Flies) symbolisiert. In der nordischen Mythologie heissen die Nornen: Urda, Verdandi, und Skuld.<sup>17</sup> Ihr Auftritt findet genau um 04:30 in der Frühe statt, also bevor sich das Dunkel der Nacht zur Morgendämmerung gerötet hat. Das ist wiederum ein Zentralthema bei Marius Schneider. Im hohen Norden herrscht allerdings das halbe Jahr, den ganzen Winter über, diese graue Morgendämmerung, woraus man auch ersehen kann, dass dort am Polarkreis, die Nornen wohl ihren hauptsächlichen Wohnsitz haben. Siehe: Die Götterdämmerung:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_Toteninsel](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Toteninsel)

Es ist ebenso kein Zufall, dass in dem damaligen Sci-Fi-Film "Dune" die Frauen der Bene Gesserit genauso aussehen.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Moirai>

<http://simple.wikipedia.org/wiki/Moirae>

<https://de.wikipedia.org/wiki/Moiren>

<https://www.lwf.bayern.de/mam/cms04/wissenstransfer/dateien/>

[w3\\_die\\_esche\\_als\\_weltenbaum.pdf](w3_die_esche_als_weltenbaum.pdf)

<http://www.noologie.de/goett01.htm>

Wagner - Der Ring Des Nibelungen: Götterdämmerung [Prologue/Act I; Boulez]

Der Szenen-Hintergrund dieses Aktes sieht übrigens fast genauso aus, wie das Bild

"Die Toteninsel" von Arnold Böcklin. Das ist sicher kein Zufall.<sup>18</sup>

Alle Minuten-Zitate beziehen sich auf diesen Youtube-Video.

<https://www.youtube.com/watch?v=ifPEX6rAFFs>

Über die Monas, die Zahl und die Figur als Elemente einer sehr geheimen Physik, Mathematik und Metaphysik, Meiner, Hamburg (1991)

Die erste Norn: Welch Licht leuchtet dort?

Die zweite Norn: Dämmert der Tag schon auf?

Die dritte Norn: Loges Heer lodert feurig um den Fels.

Noch ist's Nacht. / Was spinnen und singen wir nicht? (5:05)

Die zweite Norn (zu der ersten) Wollen wir spinnen und singen,  
woran spannst du das Seil?

Die erste Norn:

So gut und schlimm es geh', / schling' ich das Seil und singe.

An der Weltesche wob ich einst, da groß und stark dem Stamm entgrünte  
weihlicher Äste Wald. / Im kühlen Schatten rauscht' ein Quell, (6:41)

Weisheit raunend rann sein Gewell'; / da sang ich heiligen Sinn.

Ein kühner Gott / trat zum Trunk an den Quell;

seiner Augen eines zahlt' er als ewigen Zoll.

Von der Weltesche brach da Wotan einen Ast; / eines Speeres Schaft

entschnitt der Starke dem Stamm. / In langer Zeiten Lauf / zehrte die Wunde den Wald;

falb fielen die Blätter, / dürr darbt' der Baum, traurig versiegte des Quelles Trank:

trüben Sinnes ward mein Gesang. (8:24)

Doch, web' ich heut / an der Weltesche nicht mehr, / muß mir die Tanne

taugen zu fesseln das Seil: / singe, Schwester, dir werf' ich's zu. / Weißt du, wie das wird?  
(9:15)

...

Die zweite Norn: Treu beratner Verträge Runen / schnitt Wotan in des Speeres Schaft:

den hielt er als Haft der Welt. Ein kühner Held / zerhieb im Kampfe den Speer;

in Trümmer sprang / der Verträge heiliger Haft. (9:48)

Da hieß Wotan Walhalls Helden / der Weltesche welches Geäst / mit dem Stamm in Stücke zu  
fällen.

Die Esche sank, / ewig versiegte der Quell! / Fessle ich heut / an den scharfen Fels das Seil:

singe, Schwester, dir werf' ich's zu. (11:01)

Weißt du, wie das wird?

Die dritte Norn:

Es ragt die Burg, von Riesen gebaut: / mit der Götter und Helden heiliger Sippe

sitzt dort Wotan im Saal. / Gehau'ner Scheite hohe Schicht / ragt zuhauf rings um die Halle:

die Weltesche war dies einst! / Brennt das Holz / heilig brünstig und hell,

sengt die Glut / sehrend den glänzenden Saal: / der ewigen Götter Ende / dämmert ewig da auf.

Wisset ihr noch, / so windet von neuem das Seil; / von Norden wieder werf' ich's dir nach.

(12:55)<sup>19</sup>

[Vom Norden werfe ich es Dir nach. Die Bedeutung ist verbunden, mit der Präzession der Equinoktien,  
und wo der Nord-Stern plötzlich woanders steht, als es wie es gewohnt ist.

So meint es wenigstens Hertha v. Dechend. Das Schicksal wird vom Norden her neu geknüpft.

]

Spinne, Schwester, und singe!

Die erste Norn:

Dämmert der Tag? / Oder leuchtet die Lohe? Getrübt trügt sich mein Blick;

nicht hell eracht' ich das heilig Alte, / da Loge einst entbrannte in lichter Glut.

Weißt du, was aus ihm ward?

Die zweite Norn:

Durch des Speeres Zauber / zähmte ihn Wotan;

Räte raunt' er dem Gott. / An des Schaftes Runen,

frei sich zu raten, / nagte zehrend sein Zahn: / da, mit des Speeres

zwingender Spitze / bannte ihn Wotan, (14:08)

Brünnhildes Fels zu umbrennen. / Weißt du, was aus ihm wird?

Die dritte Norn:

Des zerschlagenen Speeres / stechende Splitter / taucht' einst Wotan

dem Brünstigen tief in die Brust: / zehrender Brand zündet da auf;

den wirft der Gott in der Weltesche / zuhauf geschichtete Scheite.

Wollt ihr wissen, / wann das wird? / Schwinget, Schwestern, das Seil!

Die erste Norn: Die Nacht weicht; / nichts mehr gewahr' ich:

des Seiles Fäden find' ich nicht mehr; / verflochten ist das Geflecht.

Ein wüstes Gesicht wirrt mir wütend den Sinn. /

Das Rheingold raubte Alberich einst. / Weißt du, was aus ihm ward?

Die zweite Norn: Des Steines Schärfe schnitt in das Seil;

nicht fest spannt mehr der Fäden Gespinst; / verwirrt ist das Geweb'.

Aus Not und Neid / ragt mir des Niblungen Ring: / ein rächender Fluch

nagt meiner Fäden Geflecht. / Weißt du, was daraus wird?

Die dritte Norn: Zu locker das Seil, mir langt es nicht.

Soll ich nach Norden neigen das Ende, / straffer sei es gestreckt! / Es riß! (17:44)

Die zweite Norn: Es riß!

Die erste Norn: Es riß!

Die drei Nornen: Zu End' ewiges Wissen!

Der Welt melden Weise nichts mehr.

Die dritte Norn: Hinab!

Die zweite Norn: Zur Mutter!

Die erste Norn: Hinab! (18:59 - 19:00)

Das Ende des Auftritts der Nornen ist analog zum Hinab- Gehen der Erd-Mutter Erda. Die Urmütter Weisheit wird gebannt: "Hinab! Hinab zu ew'gem Schlaf!" Aber, wie wir von Hertha v. Dechend <sup>20</sup> wissen: Die Nornen / Parzen / Moirae als die Göttinnen des Schicksals stehen über allen den Göttern, und Götzen, und vor allem, den heutigen modernen physikalischen kosmologischen Welt-Vorstellungen der Wissen-schaftler und der Banausen. Sie wirken von Ewigkeit zu Ewigkeit, "im ew'gen Bann". (9:10) "Weisst Du was will geschehen?" (10:44) Heute feste ich das Seil an den zerklüfteten Felsen. (10:56) Singe Schwester, weisst Du Wie Das War, oder Wie Es Geschehen Wird? (15:44) Wollt ihr wissen, wie das, wann Es geschehen wird? (16:15) Die Nacht weicht dem Licht. Ich kann nichts mehr sehen. Das Wissen des Webens verschwindet mir. Par aion ap aion. Von Zeitalter zu Zeitalter. Eben bis sich die Präzession der Equinoktien<sup>21</sup> in einem Platonischen Jahr von 25.000 - 28.000 Jahren wieder weiter bewegt hat, zu einem neuen Polar-Stern. Das Zitat "von Norden wieder werf' ich's dir nach" bedeutet wohl mythologisch, dass der Polarstern (=Nordstern) in der Präzession der Equinoktien immer wechselt, so dass das Seil neu gespannt werden muss. Ob Wagner so weit mit seinen mythologischen Spekulationen gekommen ist, das ist eher unwahrscheinlich. Deshalb ist das Seil des Schicksals niemals zu überwinden. Es dehnt sich nur etwas weiter über die xyz-Millennia, jen(s/z)eits des Menschlichen Vorstellungs-Vermögens.

[https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill.htm](https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill.htm)

### **Die Nornen in "Ahnung und Erinnerung"**

Bei Wald&Fuhrmann gibt es noch ein paar ziemlich tief reichende Exegesen der Nornen. Die möchte ich dem geneigten Publikum nicht vorenthalten. (S. 178++):

#### **Trüben Sinnes ward mein Gesang«: »Götterdämmerung«**

(178)

Eine Allegorie der Leitmotivik

Im Vorspiel des Stücks vom Ende der Götter singt die Erste Norn vom Ur-Beginn.

»An der Weltesche wob ich einst,

da groß und stark dem Stamm entgrünte weihlicher Äste Wald.

Im kühlen Schatten rauscht' ein Quell, Weisheit raunend rann sein Gewell';

da sang ich heil'gen Sinn.«

Urd - Vergangenheit, Schicksal, Tod - wird die Erste Norn in der germanischen Mythologie genannt; nach ihr heißt der Weisheit raunende Quell Urdasquell oder Urbrunnen (»urdarbrunnr«). Das ist der tiefe Brunnen der Vergangenheit, von dem 'Thomas Mann im Prolog seiner Joseph-Tetralogie spricht. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen? Nein. Denn: »traurig versiegte des Quelles Trank«. Ein »kühner Gott« ist gekommen, hat von dem Quell getrunken und der Weltesche Yggdrasil einen Ast abgebrochen. Die Folgen für die mythische Ökologie waren fatal: Mit dem versiegten Quell verdorrt auch der Baum, und auch der »heil'ge Sinn« ist nun verunklart, beschädigt.

Aus diesem trüben Ende müssen wir uns die von der Ersten Norn beschworene Ur-Szene als Gegenbild, als Erinnerung unbeschädigter, blühender Natureinigkeit vergegenwärtigen. Chronologisch liegt sie vor allem, was wir im Ring erlebt haben. Uns wird also während der wenigen oben zitierten Zeilen der Blick auf einen unbeschädigten Weltzusammenhang gewährt, wie er uns im ganzen Ring noch nicht zuteil geworden ist, obwohl der bei diesen Worten aufblühende Orchesterklang an manche

(178 Ende)

Passagen des Ring erinnert, die in ähnlicher Klanglichkeit »Natur« beschworen: Loges Erzählung, Siegmunds Lenzlied, Siegfrieds paradiesnaher Bericht von den Tierpaaren und das Waldweben.

»Aufblühend« heißt: Der seit dem Beginn der Szene (nach dem kurzen Orchestervorspiel über das sogenannte Weltbegrüßungs-Motiv) herrschende fahle, ja körperlos-gespensische Klang aus tiefen Bläsern und den geschäftigen Figurationen der mit Dämpfern versehenen,

weitgehend ohne Kontrabässe auskommenden Streicher (das Schicksalsweben-Motiv) wird auf »(schling' ich das Seil und) singe« abgelöst durch den Einsatz eines warmen Akkords der Hörner und einer aufsteigenden Melodie in den Klarinetten, die von den - nun ungedämpften - Streichern aufgegriffen wird (diese Melodie lässt sich als eine Art komprimierte Werdeweise deuten, was gut zu der Metapher des Aufblühens stimmt). Dazu tritt ein in sich rotierender Es-Dur-Dreiklang in Hörnern und Streichern, der für einen Augenblick Assoziationen an das Rheingold-Vorspiel hervorruft, um dann beim Einsatz des vollen, auch helleren Bläuserspektrums mit einem Harfen-Arpeggio ins Moll überzugehen; gleichzeitig führt die Erste Norn vokal das Motiv der Weltesche ein (Notenbeispiel 8.1). Der Orchesterklang wirkt körperhafter und farbenreicher; entscheidend ist hier auch der Wechsel von einer instabilen, vor allem auf verminderten Septakkorden basierenden Harmonik hin zu einer geradezu schwelgerischen Ausbreitung einfacher, »naturhafter« Dreiklänge. So setzt in den Streichern auf »(wob ich) einst« eine Version des Schicksalsweben-Motivs ein, das im Gegensatz zu den instabilen Fassungen, die die Situation der Nornen in der aktuellen Handlungszeit bezeichnen, versöhnter, in sich ruhender und gerundeter wirkt. Und interpunktiert wird dieser Bericht nach »weihlicher Äste Wald« und »sang ich heil'gen Sinn« von einer kadenzierenden Wendung: Ein punktierter Oktavaufschwung, eingeleitet von einer absteigenden Bewegung der Bässe vom Grundton zur Unterquarte, mündet in den Vorhalt der TonikaTerz über der Dominanharmonie und seine Auflösung in die Grundtonart (Notenbeispiel 8.2 a). Dieses Motiv - eigentlich nur eine schlichte Floskel, der Wagners Kunst Expressivität abgewinnt - kennen wir seit Wotans Erwachen im Rheingold (Notenbeispiel 8.2b); dort beschloss es seine beiden Grußreden an Walhall, auch die Rechtfertigung seiner Untreue durch den »Wandel und Wechsel« der Welt: »das Spiel drum kann ich nicht sparen«. Hier erfahren wir, dass der Glanz des Gottes der Weltesche abgestohlen

(179 Ende)

ist, die Floskel enthüllt eine unerkannte Vorgeschichte. Man könnte sie, die sich in keinem Leitmotivführer findet (nur Wintle 1988 macht darauf aufmerksam), in etwa als Zeichen für »Wotans Selbstermächtigung durch Naturbeherrschung und sein Streben nach Machterhalt« umschreiben; wir kommen darauf zurück.

Indes schreitet die Suche der Norn nach der verlorenen Zeit voran. Wie in einem Schubert-Lied, etwa aus der Schönen Müllerin, zeichnet ihr Gesang die Harmonien des Orchesters nach, vor allem bei »Im kühlen Schatten (...) rann sein Gewell« ist die Parallele kaum von der Hand zu weisen. Doch wenn der Bericht zu Wotans Erscheinen kommt, begleitet von ersten Rudimenten des Walhall-Motivs in den Hörnern und der allmählichen Verfertigung des Vertrags-Motivs in den Bässen, werden die Folgen unüberhörbar: »In langer Zeiten Lauf zehrte die Wunde den Wald«, heißt es über kraftlos chromatisch niedersinkenden Harmonien (nun wieder von den gedämpften Streichern gespielt), und ein matter Aufschwung der Klarinetten mündet in die Umkehrung des Werde-Motivs, eben das Vergehen- oder Götterdämmerungs-Motiv, woraus sich zwanglos das Motiv des Schicksalswebens entwickelt, nun wieder in der fahlen Klangcharakteristik des Beginns. Auf der Norn resignierenden Schluss-Satz »trüben Sinnes ward mein Gesang«, wieder liedhaft einfach in seinem Kadenzieren, zitiert die erste Oboe das Welteschen-Motiv (Notenbeispiel 8.1), nun als schmerzliche Erinnerung an vergangene Einheit (wie auch im Satz der Dritten Norn »Die Weltesche war dies einst!« und in Waltrautes »die Weltesche zu fällen«).

Der Beginn der Götterdämmerung und der erste Gesang der Ersten Norn führen also sogleich eine Motivik vor, die alt geworden ist: Wie vergilbt klingt das Schicksalsweben-Motiv, und um die Erkenntniskraft der Nornen, die das Licht des Walkürenfelsens von dem des Tages nicht unterscheiden können, steht es schlecht. Die Nornen sind ebenso verwirrt wie ihr Gewebe und überdies deplatziert, statt an der Weltesche zu weben müssen sie sich mit Tanne und Fels behelfen.

Gerade dadurch erscheinen die Nornen wie eine Allegorie von Wagners Leitmotivik überhaupt - eine Lesart, die Wagner übrigens selbst in einem Brief an Ludwig II vom 5. Mai 1870 angedeutet hat (BrL II 306f.): Auch die Leitmotive blicken in die drei Dimensionen der Zeit, auch sie berichten davon, wie das war und wie das wird. An den Erzählungen der

(180 Ende)

Nornen wird die Geschichte der Motive greifbar. So wie der Bericht der ersten Norn uns in die Vorgeschichte der Wotan-Motive führt, die im Rheingold schon fix und fertig vor uns standen, so nimmt der Bericht der Dritten, die Zukunft weissagenden Norn bereits die Themen von Brünnhildes Schlussgesang vorweg. Die Nornenszene ist somit, trotz oder wegen ihres episch-berichtenden Charakters, Teil des Dramas (Brown 1991, 53 f). Und wie die Leitmotive, so sind auch die Nornen, obwohl sie die Zeit im »Einst« von Zukunft und Vergangenheit, Ahnung und Erinnerung aufheben (Mann 1999, 93), doch der Zeit gegenüber nicht neutral oder unverwundlich, ebenso wenig wie ihr Wissen alles in sich umfasst. Sie sind scheinbar allwissend

und doch perspektivisch gebrochen, sind aufgehoben in mythischer Struktur und der Zerstörung der Zeit unterworfen zugleich.

Der Schluss der Szene bietet dafür das Sinnbild. Die Wissensfrage der Nornen aneinander, die bis dahin rituell mit dem Thema aus Brünnhildes Schicksalsverkündigung an Siegmund begleitet worden war, wird nun bedeutungsvoll umwoben von den Harmonien des Schlaf-Motivs, wie sie einst Brünnhilde in den Schlummer versenkten: Anspielung auf die bevorstehende Ruhe des Gotts Wotan, aber auch auf jene der Nornen selbst. Wie das Schicksalsverkündigungs-Motiv münden auch hier die Schlafharmonien in die »Schicksalsfrage«. Ein letztes Mal werfen die Nornen sich das Schicksalsseil zu, aber ihre Sicht ist getrübt und die Materie widerspenstig: »verflochten ist das Geflecht«, heißt es, »verwirrt ist das Geweb'«. Und ebenso verflochten erscheint das Gewebe der Leitmotive, das ihre hastigen Auskünfte über Alberich, den Ring und den Fluch begleitet. »Wollt ihr wissen, wann das wird?«

## Unfreiwillig Komisches im Wagner-Universum

Dazu noch das Video in:

<https://www.youtube.com/watch?v=ifPEX6rAFFs>

Der Auftritt der Brünhilde (Gwyneth Jones) in der folgenden Szene (19:20) sieht eher unfreiwillig komisch aus. Sie ist so wie ein Weihnachtsmarkt-Rauschgold-Engel im langen Nachthemd, und ihr angestrengter Gesichtsausdruck beim Singen hilft auch nicht. Dazu sieht sie auch nicht ganz altersgemäss für eine nie alternde Walküre aus. Dann kommt gleich auch noch der Siegfried, der fast so aussieht wie eine Robin-Hood-Imitation, ausgeliehen aus einem damaligen Hollywood- Schinken- Komparsen- Büro. (21:43). Die Schluss-Szene in 34:19 bis 35:34 zeigt noch einmal die Böklin'sche Toten-Insel in voller Ganzheit. Noch schlimmer kommt es dann (38:01) mit den Herren in Smoking und Krawatte. Das könnte aus einem damaligen Film "Der Pate" entliehen worden sein. Das führt dann über in die Szene mit dem Hagen (der ist so etwas wie der Ober-Pate, der Gibichungen'schich'lich'en Mafia). Manchmal kann eine Wagner-Aufführung auch ganz einfach peinlich sein. Ich möchte nur als Kontrast-Programm zu der Inszenierung von Pierre Boulez, die Inszenierung von Zubin Mehta, Valencia 2009, anführen. Welche ist wohl interessanter? Ich hatte schon immer ziemliche Probleme mit Wotan, mit Anzug & Krawatte, so wie wir ihn auf einer Aktien-Gesellschafts-Aufsichtsrats-Vorsitzenden-Sitzung sehen können. Die Aufführung Valencia 2009 ist für mich sicher interessanter.

<https://www.youtube.com/watch?v=ebhrZZJ-mLg>

Aber auch dort sieht der Auftritt der Brünhilde (22:00) nicht weniger komisch aus. Denn da denkt man sofort an eine etwas überalterte russische Olympische Kugelstosserin oder Wrestlerin, die wegen zuviel Dopings (=Andro-Hormone) disqualifiziert worden ist. Aber hier glaubt man das alles bei der ansonsten surrealen Szenerie einfach leichter. Der dortige Held Siegfried mit seinen Dread-Locks könnte auch direkt aus einem damaligen Star Wars Film, als Komparsen ausgeliehen sein. Vor allem, als er in 36:43 - 37:58 mit seinem Do-It-Yourself Vehikel, einer spezial angefertigten Version des US-Lunar Lander Module davon schwebt. Aber *Ars gratia Artis*. Man sollte bei Wagner-Inszenierungen nie meckern, wenn irgendwo etwas ober-peinlich ist.

### Die Ungereimtheiten des Ring's

<https://www.youtube.com/watch?v=BdfEOIPpjYs>

Überhaupt ist die Szene der Ankunft des Siegfried am Hofe der Gibichungen die unwahrscheinlichste, und am meisten gekünstelte Szene des ganzen Rings. Denn der Siegfried hatte ja durch sein Drachen-Blut-Bad auch die Fähigkeit der Gedanken-Wahrnehmung erlangt. Es ist also völlig unverständlich, dass er hier die finsternen Pläne des Hagen's nicht sogleich durchschaut hat. Aber man braucht bei Wagner nicht voraus zu setzen, dass er das alles logisch durch-dekliniert hat. Denn bei ihm kommt soviel Zauberei vor, dass sich die Balken biegen, so dass hier und da ein bisschen Inkonsistenz gar nicht auffällt. Aber **Grane das Ross**, das kommt zwar im Text vor, aber niemand weiss, dass sich dahinter der **Hengst Sleipnir** verbirgt. Soweit haben die lieben Regisseure halt eben **Nichts von dem Wagner** verstanden. Hier ist der Gesang der Walküren, im **Ohh-Ton Wagner**:

Im Wald mit den Rossen zur Rast und Weid' /  
führet die Mähren fern von einander /  
bis unserer Helden Hass sich geleg't /  
Der Helden Grimm bússte schon die Graue /  
Willkommen, Willkommen, Willkommen, ...

Wart Ihr Kühnen zu Zweit? /  
Getrennt ritten wir und trafen uns zu Zweit /  
Nach Walhall brechen wir nun auf!  
Wotan zu bringen die Wall! ...  
Wie schnaubt Grane von dem schnellen Ritt!  
So jach sah ich nie Walküren jagen!  
Was hält sie im Sattel? Das ist kein Held!  
Eine Frau führt sie! ...  
Brünhilde, hörst Du Uns nicht?

### **Siegfried the Anti-Hero**

[AG: I am just switching to English, and I have no time to translate it]

My favorite Anti-Hero is the Siegfried von des Wagner's Gnaden. I don't know what Wagner had in mind when he concocted the personae of Siegfried and Wotan. One could keep a whole team of Psycho-Analysts busy just figuring out why Wagner had made these characters so stupid. It all doesn't fit together. First, because Siegfried was a Wälsung, being the son of Siegmund and Sieglinde who were the first Wälsungen. Now Wälsung means wolf. And if I may say so, wolves are very intelligent animals, much more intelligent than dogs. They must be, because they have no-one who gives them their daily meal. They have to do the business of hunting for their food themselves. And that just makes everyone intelligent. They are also immensely cooperative in the pack. And they have a very strict hierarchy, but they also have elaborate appeasing rituals. These are much more elaborate than those of the Baboons. They just groom each other, which is also an appeasing ritual. Also their methods of care for their young are very elaborate. So they must be very high on the intelligence scale. I know quite a bit about wolf psychology, because I have studied this also. But here is just not the context to enlarge on this. Coming back to Siegfried. He was quite intelligent when he hammered together this broken sword Nothung, also when he killed Mime his adoption not-so father. He was also quite intelligent when he slew the dragon. But when he came to the court of the Gibichungen he had lost all his intelligence. It just doesn't compute, I would say so since I am very aware of the Logics behind Wagner's scheming. Perhaps Wagner had something very sinister on his mind. Maybe he wanted to take his revenge on the Germans who had treated him so badly during the failed revolution of 1848. If that was on his mind, he succeeded perfectly. Because of Kaiser Willi & Co., WWI, and then Hitler & Co., WWII. And then, and you will surely believe me: The madame Merkel goes every year to the Walhalla Bayreuth Opern Festspiel-Haus, to get a very heavy dose of Illusion. This just proves the point. After two Untergänge of Germany this was not enough Untergang. We are now in for Untergang #3. This is quite a feat indeed. The black magick of Wagner still does its work and has poisoned and corrupted the whole last 7-10 generations of Germans down to the roots. Congratulation, Wagner. You succeeded in your revenge! Now a little aside to Wotan. He was presumably the God of Wisdom who drank from the spring of Ymir at the roots of the tree Yggdrasil, which is the tree of life. He gave an eye for the wisdom. It is quite out of thinking range that the real god Wotan was so stupid in Reality as he was depicted in the Ring. Something doesn't compute here either. When I have enough time, sometime I will make my own Psycho-Anal(ysis) in the Freudian manner. Or better even in my own manner. Wagner's Ring is very good material when you want to get to some very deep and dirty matters of the Unconscious. Especially about the sexual relations of all those characters in the Ring, who should all go a few years or so to the Sexual-Trauma Therapist. There is not ONE functioning sexual relationship in the whole of the Ring.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Art\\_and\\_Revolution](https://en.wikipedia.org/wiki/Art_and_Revolution)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Siegfried\\_\(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Siegfried_(opera))

Here is some more on Wolf Intelligence:

Die Kooperation von Mensch- und Wolfs-Gemeinschaften, in den Ur-Ur-Zeiten des Pleistozänen Schlar-Affenlandes.

<http://www.noologie.de/neuro08.htm>

Now comes my favorite Wagner joke: I once went to the Opera for a Wagner title. I have no memory any more what it was. All that I remember is that about 20 minutes into the show, I went asleep, fast and deep. ... And about an hour after the end of the show, the janitor discovered me in my seat, asleep, deep and deep. It was very fortunate that he found me there and he woke me up. Otherwise I would still be there in that theater, in my seat, asleep, deep and deep.

Actually this is a variation on the theme of Nietzsche:

Es spricht die tiefe Mitternacht - Aus tiefem tiefem Traum bin ich erwacht.

Und so weiter. Das Lied der Walküren **Endet Überhaupt** nicht, so wie der **Tod Uns auch nicht endet**. Ohh, soohh ohhh ohhh Gott, ohhh ohhh soohhh Lieber Gott, **Unserer Grosser Gott Unser**, so gewei'he uns hiermit, ein bisschen **Etwas Erbar'mung!** Denn wir armen **Würm'chen hier auf Erden**, wir **knien Dir hiermit zum Er'barmen**, Wir sind **Von Uns Aller Deiner Gnade**, auf Jedenfalls, **bei dem Zarathustra**, **so sind wir wohl AUF-GEHOBEN!!!** Und wenn wir uns **Dagegen Auf-Er-heben**, dann sind wir Jens(t/z/s)eits von der Furcht, vor den **Ober- Über- Göttern!** Alloha, Halloaha, Hallo, Lieber Gott, so Verdam'mich'nich!!!  
[Ohh-Ton Friedrich Nietzsche, der Anti-Christ!!!]

### **Wir kommen Nun wieder auf den Ring des Wagner's.**

[http://www.noologie.de/goett01.htm#\\_Toc280040293](http://www.noologie.de/goett01.htm#_Toc280040293)

Gufrune: Willkommen, Gast, in Gibichs Haus! / Seine Tochter reicht dir den Trank.

Siegfried: Vergäß' ich alles, was du mir gabst, / von einer Lehre lass' ich doch nie!

Den ersten Trunk zu treuer Minne, / Brünnhilde, bring' ich dir!

(Er setzt das Trinkhorn an und trinkt in einem langen Zuge. Er reicht das Horn an Gufrune zurück, die verschämt und verwirrt ihre Augen vor ihm niederschlägt. Siegfried heftet den Blick mit schnell entbrannter Leidenschaft auf sie.)

Die so mit dem Blitz den Blick du mir sengst, / was senkst du dein Auge vor mir?

(Gufrune schlägt errötend das Auge zu ihm auf.)

Ha, schönstes Weib! / Schließe den Blick; / das Herz in der Brust brennt mir sein Strahl:

zu feurigen Strömen fühl' ich / ihn zehrend zünden mein Blut! / Gunther, wie heißt deine Schwester?

Gunther: Gufrune.

[https://www.youtube.com/watch?v=NZNj5hQEg5E&list=RDFhMSLyWT5cg&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=NZNj5hQEg5E&list=RDFhMSLyWT5cg&start_radio=1)

<https://www.youtube.com/watch?v=NZNj5hQEg5E>

Die Aufführung von Valencia überzeichnet diese Szene ins Grotteske und Burleske, und das ist von der Regie wohl so beabsichtigt. (Min. 8:55) Und die Gufrune sieht folgerichtig auch noch aus, wie eine **dralle, aufgebrezelte Puffmutti**. Wenn wir den "Ring" nur von der Handlung her betrachten, sieht das Ganze ein wenig "Bricoleur-haft" aus (so würde es Claude Levi-Strauss wohl sagen). Wenn wir es aber von der mythologischen und der Musik-Wissenschaftlichen Seite her betrachten, so finden wir in den vier Teilen übergeordnete Zentral-Themen. Auch sollte man nicht über die Schwächen hinweg sehen. Denn sowohl Wotan wie auch Siegfried machen einen eher un-intelligenten Eindruck. Das passt überhaupt nicht auf den Über-Gott Wotan, als dem Herrn der Weisheit der Mythischen Nordischen Götterwelt. Auch sein seltsamer Handel mit den Riesen Fafner und Fasolt macht keinen guten Eindruck. Man würde so eine Art "Deal" eher von Donald Trump erwarten. Kann man das von einem Gott der Weisheit erwarten? Was Wagner hier vernachlässigt, ist das Element des Ordeal, oder der Passio,<sup>22</sup> das Wotan durch-erleben musste, um seine Stellung im Götter-Himmel zu erreichen. (Das wird von Lynn Snook wenigstens auf S. 33 erwähnt). Es ist ein Gesetz der Kultur-Heroen, dass sie alle eine Art Ordeal absolvieren müssen, was anderswo auch als die "Schamanische Krankheit" bekannt ist. Siehe auch:

<http://www.noologie.de/noo02.htm#Heading145>

[https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill08.htm](https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill08.htm)

Siehe hier, wo ich das Thema des Ordeal näher behandle:

<http://www.noologie.de/quantum.htm>

Man möchte glauben, dass Wotans Verhalten so etwas wie eine Regie-Anweisung für die kommende deutsche Politik geliefert hat. So wie es dann Kaiser Willi II in die echte Deutsche Katastrophe des WK-I umgesetzt hat. Insofern hat Wagner wohl auch eine der schlechteren Eigenschaften des Deutschen National-Charakters in Szene gesetzt. Wie Wald&Fuhrmann auf S. 183-184 bemerken: Es gibt viele Aporien (Ungereimtheiten) in Wagners Werk zu finden, also viele Dinge, die nicht zusammenpassen. Insbesondere die Nornenszene, die die Mythologie völlig missversteht, denn die Nornen sind und bleiben die obersten Schicksalsmächte. Denn das deutsche Rad der Vernichtung setzt sich noch nahtlos bis in den Führer-Bunker in Berlin 1945 fort. Und der Siegfried hat überhaupt keine schicksalshafte Größe, wie sie vielleicht in den Alt-

Griechischen Tragödien zu finden ist. Er ist eher ein Anti-Held, mich erinnert der Siegfried eher an einen alten Film von Woody Allen, wo er von einer Misere in die andere tappt. Insbesondere, Woody, der Unglücksrabe.<sup>23</sup>

[https://de.wikipedia.org/wiki/Woody,\\_der\\_Ungl%C3%BCcksrabe](https://de.wikipedia.org/wiki/Woody,_der_Ungl%C3%BCcksrabe)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Woody\\_Allen\\_filmography](https://en.wikipedia.org/wiki/Woody_Allen_filmography)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Play\\_It\\_Again,\\_Sam\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Play_It_Again,_Sam_(film))

Hier wäre die Gelegenheit, eine tiefere Psycho-Analyse des Siegfried anzustellen, natürlich nicht in Freud'scher Manier, sondern mit einem ganz besonders schweren Geschütz: Der Analyse der Angst bei Heidegger, Sein und Zeit. (S. 252-253), § 40: das Thema der Grundbefindlichkeit der Angst. Denn hier taucht eine ganz verborgene Tretmine auf: Nämlich die Angst als das Grundprinzip der Religion, vor allem aber der Abrahmitischen. (Siehe die Fussnoten bei Heidegger, in Bezug auf Augustinus, Luther, und Kierkegaard). Und das ist ist wohl das wesentliche Skandalon, das in der Person des Siegfried verkörpert wird, wo dieses Element der Angst völlig fehlt, und warum er unbedingt beseitigt werden muss. Ein Held, der keine Furcht kennt, ist kein Held, sondern ein Dummkopf. Das Heldentum besteht in der Konfrontation mit und in der Überwindung der Furcht. Andersherum gesagt, die **Furcht und die Vorsicht** sind die zwei Seiten derselben **Tapferkeits-Medaille**. (Auch bei Wald&Fuhrmann, S. 160-168, findet man keine Erwähnung dieses Faktors von eminenter Bedeutung). Lynn Snook sagt ein bisschen dazu auf S. 77. "Mit jugendlicher Überheblichkeit, weltunkundig...". Wenn man etwas von **Schicksalshafter Grösse** finden will, sollte man den **Siegmund als den wahren Helden** anerkennen. Überhaupt hat Wagner dem Ethos der Wälse, also der Wölfe eher unrecht getan, wie ich oben schon einmal bemerkt habe. (Siehe dazu auch: Clarissa Pinkola Estes: Die Wolfsfrau). Für weitere schicksalshafte Helden muss man sich woanders, bei Carl Orff umsehen. Besonders dessen Werk "Prometheus".

Wir finden noch, zu allem Überfluss, den Fluss des Rheingoldes, "Freier Stern der Tiefe", in der Götterdämmerung wieder.

Hier kommt noch ein kurzes Zitat, von Spengler, der die grosse Schwäche des Deutschen Romantischen Idealistischen Denkens (nach Hegel und Konsorten) sehr genau analysiert hat, und das genauso auf die Wagner-Rezeption zutrifft:

Gerade N[ietzsche] hat durch seine bizarre Erscheinung das Denken von 1880 in bizarrer Form für uns, die nächste Generation, überliefert. Wäre an seiner Stelle ein ruhiger Systematiker vom Typus Kants (also à la Mommsen, Helmholtz) aufgetreten, so hätten wir die Substanz der Zeit in anderer Form und statt durch unsre Journalisten, Rezensenten, Literaten wäre der Stil unserer Gelehrten am Technischen gestaltet worden. ...

Unser Schicksal war Nietzsche. Wie schade; wir hätten sonst um 1914 eine offizielle deutsche Philosophie gehabt, die jeder unserer Industriellen, Politiker, Nationalökonomem gekannt hätte und die in unsre wissenschaftliche und praktische Arbeit normierend eingreifen würde.

### **Wodan / Odin und seine Wal-Küren**

Bei Wagner in seinem *Ring des Nibelung* besteht auch eine strukturelle Analogie zur *Theogonie* des Hesiodos.<sup>24/25</sup> Wodan ist der Erzeuger der Wal-Küren, und zwar mit Erda (bzw. nach anderer Interpretation, nur die Brünnhilde, und die anderen mit anderen Frauen). Dasselbe macht Zeus mit Mnaemosynae, siehe das Zitat von Hesiodos. Die Erda oder Wala ist das nordische mythologische Äquivalent der alt-griechischen *Mnaemo-Synae*. Also sind die *Wal-Küren* das nordische mythologische Äquivalent der Musen. Ich schreibe die Wal-Küren bewusst mit Bindestrich. Denn da finden wir den Bezug zur Wal-Halla, dem Himmel des Wotans. Und die Wal-Küren haben die ehrenvolle Aufgabe, die tapfersten gefallenen Krieger dorthin zu führen, wo sie jeden Tag aufs Neue in den Kampf ziehen und sterben, aber am Abend sind sie wieder ganz und wohl erhalten. Sie feiern und trinken dann die ganze Nacht, zu dem Gesang der Wal-Küren, und das Ganze dient als Vorbereitung für den Endkampf, dem Ragnarök. Diese Thema taucht bei Lynn Snook nicht auf, deshalb erwähne ich das mit besonderer Betonung. Zwar sind die Wal-Küren heute nicht so besonders für Weisheit und Musische Fähigkeiten bekannt, aber das liegt mindestens zum Teil an der schlechten Propaganda, die sie neulich erst bekommen haben. Wie oben gesagt, singen die Wal-Küren in der Nacht ihre Lieder für die Krieger in Wal-Halla. Der tiefere mythologische Bezug ergibt sich aus der *Dia-Noia- Dia-Noiaesis*, die aus der *vor-Platonischen*, der *Orphischen*, und der *Pythagoräischen* Tradition stammt. Damals im alten

Griechenland hatten auch die Musen noch sehr viel von dem Charakter von *Nach-Todes- oder Todes-Nacht- Göttinnen*.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Kosmogonie>

<http://www.noologie.de/shunya01.htm#Heading38>

Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners, 1902

<http://www.google.de/search?>

[as\\_q=Die+sagengeschichtlichen+Grundlagen+der+Ringdichtung+Richard+Wagners&hl=de&num=100&btnG=Google-](http://www.google.de/search?as_q=Die+sagengeschichtlichen+Grundlagen+der+Ringdichtung+Richard+Wagners&hl=de&num=100&btnG=Google-)

[Suche&as\\_epq=&as\\_oq=&as\\_eq=&lr=&cr=&as\\_ft=i&as\\_filetype=&as\\_qdr=all&as\\_occt=any&as\\_dt=i&as\\_sitesearch=&as\\_rights=&safe=images](http://www.google.de/search?Suche&as_epq=&as_oq=&as_eq=&lr=&cr=&as_ft=i&as_filetype=&as_qdr=all&as_occt=any&as_dt=i&as_sitesearch=&as_rights=&safe=images)

[http://www.archive.org/stream/diesagengeschie00goltgoog/diesagengeschie00goltgoog\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/diesagengeschie00goltgoog/diesagengeschie00goltgoog_djvu.txt)

Die Weltanschauung Richard Wagners, 1898.

Ein Wagner-Lexicon: Wörterbuch der Unhöflichkeit enthaltend grobe, höhrende ... , 1877

Ein Wagnerbrevier [microform] : Kommentar zum Ring des Nibelungen

Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner, 1872.

Theogonie Hesiodos site:<http://www.noologie.de>

<http://www.google.de/#hl=de&source=hp&q=Theogonie+Hesiodos+site%3Ahttp%3A%2F>

[%2Fwww.noologie.de&btnG=Google-Suche&aq=f&aqi=&aql=&oq=Theogonie+Hesiodos+site%3Ahttp%3A%2F%2Fwww.noologie.de&gs\\_rfai=&fp=cf934a1b8d696aba](http://www.google.de/#hl=de&source=hp&q=Theogonie+Hesiodos+site%3Ahttp%3A%2F%2Fwww.noologie.de&btnG=Google-Suche&aq=f&aqi=&aql=&oq=Theogonie+Hesiodos+site%3Ahttp%3A%2F%2Fwww.noologie.de&gs_rfai=&fp=cf934a1b8d696aba)

Theogonie Hesiod site:<http://www.noologie.de>

<http://www.google.de/#hl=de&q=Theogonie+Hesiod+site%3Ahttp%3A%2F>

[%2Fwww.noologie.de&aq=f&aqi=&aql=&oq=Theogonie+Hesiod+site%3Ahttp%3A%2F](http://www.google.de/#hl=de&q=Theogonie+Hesiod+site%3Ahttp%3A%2F%2Fwww.noologie.de&aq=f&aqi=&aql=&oq=Theogonie+Hesiod+site%3Ahttp%3A%2F)

[%2Fwww.noologie.de&gs\\_rfai=&fp=cf934a1b8d696aba](http://www.google.de/#hl=de&q=Theogonie+Hesiod+site%3Ahttp%3A%2F%2Fwww.noologie.de&gs_rfai=&fp=cf934a1b8d696aba)

<https://www.peter-hug.ch/lexikon/hesiodos>

[http://www.peter-hug.ch/lexikon/06\\_0816?q=Theogonie#I0140](http://www.peter-hug.ch/lexikon/06_0816?q=Theogonie#I0140)

<http://books.google.de/books?>

[id=ue3GMeY24m4C&pg=PA307&lpg=PA307&dq=hesiodos+kosmogony&source=bl&ots=8S\\_4LkR7vq&sig=rJo26e-EDAWHPKvLOPj8jCY-](http://books.google.de/books?id=ue3GMeY24m4C&pg=PA307&lpg=PA307&dq=hesiodos+kosmogony&source=bl&ots=8S_4LkR7vq&sig=rJo26e-EDAWHPKvLOPj8jCY-)

[00&hl=de&ei=bHkETa6XEIrsObGR7KsB&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCsQ6AEwAg#v=onepage&q=hesiodos%20kosmogony&f=false](http://books.google.de/books?id=ue3GMeY24m4C&pg=PA307&lpg=PA307&dq=hesiodos+kosmogony&source=bl&ots=8S_4LkR7vq&sig=rJo26e-EDAWHPKvLOPj8jCY-00&hl=de&ei=bHkETa6XEIrsObGR7KsB&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCsQ6AEwAg#v=onepage&q=hesiodos%20kosmogony&f=false)

Hier ist das Zitat von Hesiodos, aus der Theogonie:

Mnemosyne mingled with father Kronios (1) and bore

[1 Kronios= son of Kronos= Zeus]

in Pieria, while she was guarding the fields of Eleutheros

to be forgetfulness of troubles and cessation of worries. 55

For nine nights, the counselor Zeus was mingling with her

apart from the immortals, going up into her sacred bed.

But when it had been a year, and the seasons of the withering

months turned, and the many days were fulfilled,

she bore nine maidens, alike in mind, who care for song 60

in their breasts and whose spirits are free of pain.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Muse>

"The Roman scholar **Varro** relates that there are only three Muses: one who is born from the movement of water, another who makes sound by striking the air, and a third, who is embodied only in the human voice. They were: **Melete**, or Practice, **Mneme**, or Memory, **Aoide**, or Song. However the Classical understanding of the muses tripled their triad, set at nine goddesses, who embody the arts and inspire creation with their graces through remembered and **improvised** song and stage, writing, traditional music, and dance."

Die Walküren: Siehe Wikipedia "Walkuere":

<http://de.wikipedia.org/wiki/Walk%C3%BCre>

"Im Helgakviða Hjörvarðssonar wird die Zahl der Walküren mit neun angegeben, im Darraðarljóð mit zwölf. Tatsächlich dürfte die Anzahl im Volksglauben unbegrenzt gewesen sein.

Den Sagenstoff verarbeitete im 19. Jahrhundert der deutsche Komponist **Richard Wagner** in seinem vierteiligen Zyklus *Der Ring des Nibelungen*, vor allem im „Ersten Tag“ dieser Tetralogie unter dem Titel *Die Walküre*.

Bei Wagner sind die Walküren neun Schwestern, alles Töchter des Gottes **Wotan** mit verschiedenen Frauen. Neben **Brünnhilde**, dem Kind von Wotan und **Erda**, treten hier acht weitere Walküren auf, deren Namen Wagner frei erfand. Sie heißen Waltraute, Ortlinde, Rossweiße, Schwertleite, Gerhilde, Siegrune, Grimgerde und Helmwige."

Sodann, diese Walküren, die entsagen sich der schnöden minniglichen, der ge- Schlechtlichen Liebe. Warum tun sie das? Weil sie damit die Macht über den Mann und über die Zeit erringen können. Denn jen-s(zeit)s von der Vergänglichkeit der animalen Reproduktion winkt die Unendlichkeit. Und das ist auch jen-s(zeit)s der Weiblichen Reproduktions-Tätigkeit. Es ist also eine andere Art der Unendlichkeit. Das wird von Wagner auch durch alle Ton-Systeme hindurch durch-dekliniert.<sup>26</sup> Siehe dazu den Walküren-Ritt, wohl eine der bekanntesten musikalischen Motive des Wagner's.

<https://www.youtube.com/watch?v=XRUIAJsXN1g>

Siehe auch:

<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schopenhauer,+Arthur/Die+Welt+als+Wille+und+Vorstellung/Zweiter+Band/Erg%C3%A4nzungen+zum+vierten+Buch/44.+Metaphysik+der+Geschlechtsliebe>

Man erinnere sich nur an die wilde Szene aus *Apocalypse Now*, wo eine Schwadron US-Kanonen-Hubschrauber über ein vietnamesisches Dorf herfällt, begleitet von dem "Walkürenritt" Wagners. (5:45). Das ist wohl das bekannteste schrecklich'ste musikalische Motiv von Allen, des Wagner's. Das ist der Absolute Todesritt.

<https://www.youtube.com/watch?v=QzkBNmHALEw>

Nur wer der Minne Macht entsagt,  
nur wer der Liebe Lust verjagt,  
nur der erzielt sich den Zauber,  
zum Reif zu zwingen das Gold.<sup>27</sup>

Siehe: <http://www.noologie.de/rheing11.htm>

Die einzigen, die noch älter sind, als die Erda und die Wala, das sind die Nornen. Also ist Wodan der Ur- Gott der ältesten Götter-Generation, etwa so alt wie Ouranos, der Gott des Himmels. Und wenn er beschliesst, einen *Welten-Untergang* zu inszenieren, dann ist das so ungefähr wie im Indisch- Vedischen der *Maha Bharata*, oder der *Schlaf Brahmas*. Auch daraus erhellt, dass der *Zorn* sehr wohl etwas mit *Gedächtnis und Er-Innerung* zu tun hat, mit der *Mnaemo-Synae*. Siehe auch Sloterdijk *Z&Z*. p. 110: "Der zornige Gott: Der Weg zur Erfindung der metaphysischen Rachebank." Siehe auch: p. 123: "Das göttliche Rache-Archiv."

### **Die Walküren bei Lynn Snook**

Hier kommen alle mythischen Themen vor, weshalb Wagner's Motive von den Nazis so gerne vereinnahmt worden sind. Und weshalb Wagner auch heute noch so ein bisschen *politically incorrect* ist. Ein Schlüsselzitat zur Verwandtschaft der Walküren mit den Nornen und dem Weben des Schicksals-Fadens ist auf S. 175 unten. Denn ansonsten erwähnt Lynn Snook die Nornen nur selten. Das soll hier in dem nächsten Kapitel mit allen Details nachgeholt werden. Siehe: "Die mythologische Bedeutung der Spindel der Notwendigkeit".

Hier ist also Lynn Snook (S. 175), mit ihrer unwiederholbaren Poiesie:

Diese Zugehörigkeit zur Schicksalsmacht der Großen Mutter gab den raben- oder krähengestaltigen Dämonen der Walstatt auch die weibliche Figuration als Weberinnen, den Nornen verwandtschaftlich verbunden, genau besehen der jüngsten Norn, der Skuld, die den Lebensfaden des Menschen abreißt. Das »Walkürenlied« (Thule Bd. XXIV) schildert dieses Weben mit dem Kehrreim: »Webet, webet Gewebe des Speergotts«.

(S. 174)

Fricka nennt sie die »schlimmen Mädchen« (Die Walküre II, 1), und sie hat damit nur zu recht. Denn die Walküren sind wild, laut und ungebärdig, sie »lieben kühner Männer Schlacht«, sie verführen - das Leben mißachtend - zu Kampf und Todesmut. Aber Fricka bedenkt nicht, daß Wotan sie sich gar nicht anders wünscht und daß sein Wunsch ihnen Befehl ist. Die strenge Göttin bedenkt auch nicht, daß Wotan die jungen Geschöpfe zuerst ihr anvertraute und ihr die ganze Schar »in Gehorsam gab«. Sie aber war darüber nur töricht beleidigt und wußte nichts mit ihnen anzufangen.

So blieben diese Geschöpfe die Töchter ihres Vaters und wurden von ihm

zum Krieg erzogen. Im Trotz gegen das »schmähliche Ende der Ew'gen«, das ihn »die Wala zu fürchten schuf«, hieß er die Walküren gespenstische Helden schaffen. Männer, »die herrisch wir sonst in Gesetzen hielten, denen den Mut wir gewehrt, die durch trüber Verträge trügende Bande zu blindem Gehorsam wir uns gebunden, - die solltet zu Sturm und Streit ihr nun stacheln - « (Wotan, Die Walküre II, 2). Als Todeswerberinnen sollen sie so einen Heerbann Abgeschiedener zum Schutze Wotans sammeln. [AG: nämlich für die End-Schlacht des Ragnarök].

Ein Gott kann nur zeugen, wovon er träumt, er kann nur um sich scharen, was ihm gut dünkt, und so erfüllt sich Wotans eigene Wirklichkeit als »Walvater« und »Siegvater«, umgeben von seinen geliebten »Wunschmädchen«, da ihm alle anderen Göttinnen, die natürlicherweise den Krieg hassen, ein steter Vorwurf sind. Die Walküren sind seine »Schild-Maiden«, »Loskieserinnen«, »Heldenreizerinnen«, die er als seine (S. 175)

Gedanken, seine nach außen getretene Macht, als seine »Engel« aussendet, den Tod zu künden, wem er bestimmt wurde, die Schlacht zu lenken, wie das Schicksal sie will, und ihm heimzubringen, wer nach Walhall taugt.

Muten Richard Wagners Walküren schon schrecklich genug an, so tun es ihre mythischen Vorbilder noch weit mehr. Der Dichter übernahm die lichten Gestalten, die von der Skaldendichtung der Wikinger-Zeit als »lichthaarige, funkeläugige Siegesjungfrauen« gleichsam hoffähig gemacht waren. Doch wenn er sie, durch Unwetter jagend, heranreiten und sie sich, während ihnen die erschlagenen Helden im Sattel hängen, in rauschhafter Begeisterung begrüßen läßt, so sagt seine Musik mehr von ihrem urbildlichen Wesen als die äußere Erscheinung. Den dichterischen Zeugnissen von Edda-Liedern und Sagas ist zu entnehmen, wie sich der Begriff der Walküre im Laufe von Jahrhunderten vom leichenfressenden Dämon bis zu den strahlenden Heldenreizerinnen, Seelengeleiterinnen und Schenkinnen in Walhall entwickelte.

Diese Reihe der Wandlung beruht auf der abschreckenden Erfahrung, wie Schwärme von Krähen oder Raben nach einer Schlacht über die Walstatt einfielen und sich hungrig auf die Leichen niederließen. Mythische Anschauung betrachtete diese aasfressenden oder todkündenden Vögel als dem Totenreich zugehörig und damit als heilig und ehrfurchtgebietend. So ist beispielsweise der Geier in Ägypten als aasfressender Vogel der Todesgöttin Nekbet zugeordnet. Bei den Kelten gab es die göttliche Zauberin Morrigan [AG: Morgaine la fea], die sich von Zeit zu Zeit in eine leichenfressende Krähe verwandelt. Im nordischen Sprachraum verweist der angelsächsische Ausdruck für den Raben: *waelceasig*, d. h. Leichen wählend und ergreifend, der zum Substantiv *waelcyrge* gehört, auf die Entstehung der Walkyre-Walküre als des lebensfordernden Dämons, der in den Totenvögeln inkarniert ist.

Diese Zugehörigkeit zur Schicksalsmacht der Großen Mutter gab den raben- oder krähengestaltigen Dämonen der Walstatt auch die weibliche Figuration als Weberinnen, den Nornen verwandtschaftlich verbunden, genau besehen der jüngsten Norn, der Skuld, die den Lebensfaden des Menschen abreißt. Das »Walkürenlied« (Thule Bd. XXIV) schildert dieses Weben mit dem Kehrreim: »Webet, webet Gewebe des Speergotts«.

(176)  
Es entstand aus dem »Gesicht« zweier Männer in Nordschottland, die, getrennt voneinander und fern von der blutigen Schlacht bei Clontarf im Jahre 1014, in der Zeit des Kämpfens zwölf Weiber in einer Webekammer an grausigen Webstühlen aus Kampfspeeren erblickten. Sie hatten die Kette aus Fechterdärmen gespannt und schlugen mit Schwertern den blutigen Einschlag. Dann zerrissen sie das Gewebe, und eine jede ritt mit dem Anteil, der ihrem Helden gewoben wurde, davon. Das Lied, das aus dieser Vision entstand, endet: »Das Werk ist gewoben, die Walstatt rot;

Volksverderben fährt durchs Land. Nun ist Schrecken rings zu schauen, blutige Wolken wandern zum Himmel. Rot ist die Luft von der Recken Blut, denen unsere Lose zum Leid fielen«.

So wurden diese Walküren als wahrhaft »Krieg-Treibende« erschaut, wie sie im doppelten Sinne wirken: Sie weben und sie greifen ein in die Schlacht, sie lenken die Geschicke und reißen unerbittlich in den Tod. Sie heißen darum *waelgrimme*, d. h. Todesgrimm. Sie heißen auch Lärmerin, Kämpferin, mit dem Speere Vorstürmende, Zauberkräftige, Kampftote Empfangende und Verzehrende. Doch neben diesen Sinnbildern mörderischen Schreckens entwickelte sich - zuerst vermutlich in höfischen Kreisen kriegliebender Fürsten - das Bild von den Lichtgestalten, die aus düsteren Wolken herniederstürzen, um den sterbenden Krieger zur Unsterblichkeit emporzuheben. Wie Walhall von den Sängern, die den Krieg verherrlichten, aus unterirdischem Bereich in den Asen-Himmel transponiert wurde, so verklärten sich auch die dunklen Kampfwalterinnen zu den strahlenden Himmelsbotinnen aus Walhall. Sie gewannen eine beinahe homerische Erhabenheit, einen Schimmer von Pallas Athene. Denn auch die zeusgeborene Vater-Tochter war Kampfreizerin, »Vorkämpferin«, und beeinflusste Kampfschicksal. Sie ließ aber, wen sie liebte, leben und heimziehen; sie beschützte Hof- und Städtegründung. Die Walküren dagegen blieben auch in der Erhellung ihrem Todesaspekt verhaftet, männliche Kraft steigernd, aber unweise verschwendend. Ihre »Sieges«-Verheißung war die jenseitige Fortsetzung kriegerischen Lebens und die Überwindung natürlicher Angst, Schmerzen und Agonie.

Ihr Bild entsprach dein Grundgesetz nordischer Weltanschauung, die das Gebot: »Du sollst nicht töten« in seiner souveränen, düsteren Daseinsverachtung gar nicht kannte. »Selbst den Lobsingern des nordischen (177)

Lebens ist es nicht ganz leicht gefallen, diese Nichtachtung menschlichen Lebens zu verheimlichen oder als Kernelement einer urtümlichen Kriegerethik verständlich zu machen«, erklärt Rudolf Pörtner in seiner »Wikinger-Saga«. »Im Kampf zu fallen, verklärte den profansten Lebenslauf... in einer Welt, die den Begriff der Moral überhaupt noch nicht entdeckt hatte und das menschliche Leben der Brutalität des Naturgesetzes gleichmütig unterwarf«.

Im nordischen Glauben ist der Krieg Lust und Verhängnis, und alles Unheil ist von weiblichen Mächten vorbestimmt. Dieses Weibliche begegnet dem Krieger in zwei Aspekten, als raunende Warnung mütterlichen Sehertums oder als Verlockung durch die Walküre. Das ihn faszinierende junge Weibliche ist die ihn beherrschende Affektseite seiner eigenen Kampfeswut; sie ist eine ihn dirigierende Kraft, der er gehorcht, da sie ihm, euphemistisch verklärt, sein Wunschdenken erfüllt, über den Tod hinaus ruhmreich kämpfen zu können. Aus der Wandlung der Leichenvögel und unterirdischen Schicksals-Weberinnen zu diesen himmlischen Wesen nahm Richard Wagner das dramaturgische Recht, sie als Wotans Töchter aus der Unterwelt in die Lüfte zu erheben. Es ist nur merkwürdig, daß er dabei in seinem Text immer zwischen Brünnhilde und den andern Walküren unterscheidet. Wotan erzählt ihr, die er von allen am meisten liebt: »Der Welt weisestes Weib gebar mir, Brünnhilde, dich. Mit acht Schwestern zog ich dich auf«. Walvater mag, um sie auszuzeichnen, die »Schwestern«, die - mythisch gesehen - von gleicher Art sind, dennoch von ihr unterscheiden. Vor allem aber spricht Erda selbst nur von dem einen »klugen« Kind, und von den andern ist nicht die Rede. Erda verweist Wotan einzig an Brünnhildes Rat und empört sich, daß Wotan sie für etwas strafte, was er selbst lehrte. Aber die Frage, welche Elementarmütter die andern gehabt haben könnten, ist müßig, da der Dichter sie offen läßt. Innerhalb seines Dramas ist nur für Brünnhilde eine individuelle Rolle bereitgehalten, die sie gerade mit ihrem mütterlichen Erbe auszeichnet, während die andern in ihrer Bestimmung zum

Gehorsam ein Kollektiv willenloser Vatertöchter bleiben.

Brünnhilde handelt als Erda-Tochter aus irdischer Liebeskraft, aus realistischen Sinn, aus Treue zu dem, was gestern entschieden wurde und ihr heute noch gilt, während Wotan seinem Wesen nach wetterwendisch (178)

ist und sich launisch in willkürliche Ränke verstrickt, von Fricka in seine Schranken weisen lassen muß. Wotan verstößt Brünnhilde, da er sonst fürchten muß, daß ihr Beispiel die Schwestern auch eines Tages zu Ungehorsam ermutigen könnte. Daß er sie mit wehrlosem Schlaf an den Willen eines jeden sterblichen Mannes ausliefert, empfinden die Schwestern als eigene Schmach. Doch Brünnhilde versteht es, den vor Wut rasenden Walvater, vor dessen Zorn die Schwestern fliehen, dahin umzustimmen, daß nur ein einziger Held sie mutig gewänne. Aber was die Schwestern am meisten schreckt: das Dasein einer irdischen Frau voll Gehorsam, Geburtsschmerzen und der Fron am Webstuhl, ist nicht Brünnhildes Schicksal. Sie bleibt auch im Erdenwandel »Heldenreizerin« und ihre Rache an Siegfried bleibt Walküren-Tat, so daß sie dem auserwählten Helden in tragischer Verknüpfung zum Todesengel wird. Doch während ihr Tod, vereint mit Siegfried, durch Sühne die Hoffnung auf Erlösung und ein erneutes Leben verspricht, teilen die Walküren Wotans Schicksal.

## **Die mythologische Bedeutung der Spindel der Notwendigkeit**

**Die Not-Wendigkeit entsteht aus der Drehung in der Not,  
so wie sie sich gegen die Not wendet.**

Hier könnte man noch Heidegger's "Sein und Zeit" einflechten, nämlich sein Zentral-Element der Sorge, und des Besorgens. Denn das Besorgt'sein, ist die Sorge, die wir empfinden, wenn wir an die Zukunft denken. Dann gibt es auch noch die Vor-Sorge, die wir treffen, um uns gegen die Schläge des Schicksals, abzufedern. Was aber eine vergebliche Liebes-Müh' ist.

Hier ist noch ein längeres Zitat aus meiner Dissertation zur mythologischen Bedeutung der Spindel und des Spinnens.<sup>28</sup> Es ist anzunehmen, dass Wagner zumindest die Darstellung bei Platon (Republic, der Mythos des Er) kannte. Hier ist vor allem die Darstellung von Marius Schneider (1990: 30) relevant: "Versuche... die Klänge der Sphärenmusik mit bestimmten Tönen zu identifizieren." Irgendetwas davon hatte Wagner wohl auch im Sinn, als er das musikalische Motiv schrieb. Siehe auch: The Spindle of necessity:<sup>29</sup>

<http://www.noologie.de/ag-dis.pdf> (165-166)

<http://www.noologie.de/desn20.htm#Heading98>

<http://www.noologie.de/desn.htm>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Myth\\_of\\_Er#The\\_Spindle\\_of\\_Necessity](https://en.wikipedia.org/wiki/Myth_of_Er#The_Spindle_of_Necessity)

A prime mythological example are the greek fate goddesses, the Moirae: Klotho, Lachesis, and Atropos, and their nordic pendant, the Nornes: Urda, Verdandi, and Skuld.

Hamilton, (1942: 43): Klotho, the Spinner, who spun the thread of life, Lachesis, the Disposer of Lots, who assigned to each man his destiny; Atropos, she who could not be turned, who carried "the abhorred shears" and cut the thread at death.

(Hamilton 1942: 313): Beside the root of YGGDRASIL was a well of white water, URDA'S WELL, so holy that none might drink of it. The three Norns guarded it, who: allot their lives to the sons of men / and assign to them their fate. The three were URDA (the Past), VERDANDI (the Present), and SKULD (the Future). Here each day the gods came, passing over the quivering rainbow bridge to sit beside the well and pass judgement on the deeds of men.

Platon makes note of this highly mythological connection in mentioning the spindle of necessity in his Republic, as related by Marius Schneider (1990: 30) :

Schneider (1990: 30): Carl-Allan Moberg hat 1937 in seiner reich dokumentierten und trefflich kommentierten Arbeit "Sfärenas Harmonie" (15) alle von der Antike bis zum 17. Jahrhundert angestellten Versuche aufgezählt, die Klänge der Sphärenmusik mit bestimmten Tönen zu identifizieren. Meines Wissens ist es um diese Frage wieder still geworden. Zwar hat sich Jacques Handschin(16) inzwischen bemüht, das Problem wegzudiskutieren und die ganze

Vorstellung von den tönenden Gestirnen als ein Hirngespinnst der Neu-Pythagoräer zu diskreditieren. Er bagatellisiert die Stelle in Platons "Staat" (617 B) und verweist sie in das Gebiet der Poesie. Er kümmert sich nicht darum, daß diese Stelle immerhin in dem sehr ernst gemeinten "Staat" mit der zentralen Idee der "Spindel der Notwendigkeit" verbunden ist:

Schneider (1990: 30): Versuche... die Klänge der Sphärenmusik mit bestimmten Tönen zu identifizieren... die Stelle in Platons "Staat" (617 B)... mit der zentralen Idee der "Spindel der Notwendigkeit" verbunden ist: Diese Art von Poesie bildet in der alten Welt die mythologische Einkleidung eines durchaus ernst zu nehmenden philosophischen Hintergrundes... das Klingen der Sphären... Platon... schreibt: "Auf jedem Kreise (= Sphäre, die sich um die Spindel der Notwendigkeit zieht) saß eine Sirene, die sich mit ihm drehte und ihren Eigenton hören ließ, derart, daß alle 8 Stimmen einen großen Zusammenklang bildeten" Ferner heißt es, daß drei andere Frauen, jede auf einem Thron, in gleichen Abständen auf einem besonderen Kreis saßen. Es waren die Töchter der Notwendigkeit, Lachesis, Klotho und Atropos, die zusammen mit den Sirenen die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft sangen. Klotho (Gegenwart) bewegte zeitweise mit der rechten Hand den Außenkreis, Atropos (Zukunft) ergriff mit der Linken <30> die inneren Kreise, und Lachesis (Vergangenheit) packte mit beiden Händen abwechselnd bald die inneren, bald die äußeren Kreise an.<sup>30</sup>

<http://www.noologie.de/cunni06.htm>

Platon makes note of the highly mythological connection of *the spindle of necessity* in his Republic, as related by Marius Schneider:

Diese Art von Poesie bildet in der alten Welt die mythologische Einkleidung eines durchaus ernst zu nehmenden philosophischen Hintergrundes. So leugnet er das Klingen der Sphären rundweg ab, obgleich Platon klar und deutlich schreibt: "Auf jedem Kreise (= Sphäre, die sich um die Spindel der Notwendigkeit zieht) saß eine Sirene, die sich mit ihm drehte und ihren Eigenton hören ließ, derart, daß alle 8 Stimmen einen großen Zusammenklang bildeten" Ferner heißt es, daß drei andere Frauen, jede auf einem Thron, in gleichen Abständen auf einem besonderen Kreis saßen. Es waren die Töchter der Notwendigkeit, Lachesis, Klotho und Atropos, die zusammen mit den Sirenen die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft sangen. Klotho (Gegenwart) bewegte zeitweise mit der rechten Hand den Außenkreis, Atropos (Zukunft) ergriff mit der Linken <30> die inneren Kreise, und Lachesis (Vergangenheit) packte mit beiden Händen abwechselnd bald die inneren, bald die äußeren Kreise an.

Spinning and weaving are among the oldest and most important [paleolithic and] neolithic technologies. If we admit spiders and silkworms to the account, spinning technology is even much older than the neolithic by millions of years. (Encarta: Spider / Silk). Arachne, the Lydian mythological heroine of weaving, gave this animal phylum the name. (Encarta: Arachne), Bachofen (1925: 309, 310).

Spinning and weaving has mostly been woman's work throughout the ages. An example is given in Ilias 1, 31: *histon epoichomenaen kai emon lechos antiosan* - that she may serve me as weaver and consort for my bed. Homer (1994: I, 4). This is also reflected by many worldwide examples of mythologies of spinning women. Bachofen (1925: 309-315). The spinning and the weaving are often connected with highly fateful woman magic and sexual symbolism. In German and English we can find an association in the similarity of the word sounds *Weben*, *Weib*, wife, and weaving.

Bachofen (1925: 309-310): Unter dem Bilde des Spinnens und Webens ist die Thätigkeit der bildenden, formenden Naturkraft dargestellt. Die Arbeit der großen stofflichen Urmütter wird dem kunstreichen Flechten und Wirken verglichen, das dem rohen Stoffe Gliederung, symmetrische Form, und Feinheit verleiht. Vollendet treten die Organismen aus dem Schooße der Erde hervor. Von der Mutter haben sie das kunstreiche Gewebe des Leibes... Darum verdient Terra vor allem die Bezeichnung *daedala ... maetaer plastaenae*...

Bachofen (1925: 311): Die Durchkreuzung der Fäden, ihr abwechselndes Hervortreten und Verschwinden, schien ein vollkommen entsprechendes Bild der ewig fortgehenden Arbeit des Naturlebens darzubieten... so zeigt sich ... aufs klarste, welche erotische Bedeutung der Webarbeit und dem gekreuzten Ineinanderschlagen der Fäden zukommt. Als Kreuzung wird ... die Begegnung der beiden Geschlechter gedacht... und durch die Hieroglyphe des Kreuzes die geschlechtliche Mischung ... dargestellt...

Barthel (1996: 280): Ethnographische Beobachtungen bezeugen das Fortdauern der sexuellen Symbolik des Spinnens und Webens bei den Tzotzil in Chiapas... der breitgefächerten, dominierenden Rolle der Tlazolteotl als Große Göttin, Erzeugerin und Göttermutter... Alle Tlazolteotl-Formen, die im Codex Borgia mit dem Spindelattribut auftreten (Codex Borgia 12, 16, 23, 50, 55, 63, 74+59), lassen sich auf Phasen des weiblichen generativen Zyklus beziehen. Weiter können, wie Barthel (1976-86) gezeigt hat, mit den respektiven Seiten- (und Kapitel-) Zahlensummen bedeutungsvolle lunare Größen und ein "schematischer Schwangerschaftskalender" errechnet werden...

Barthel (1996: 289): Die Spindel als Zeitgröße wird in sinnvolle Perioden geordnet. Das Herstellen und Abmessen der "Tage" erfolgt durch die spinnende Große Göttin. Was mesoamerikanische Priester-Wissenschaftler hier gestaltet haben, besteht den Vergleich mit den spinnenden Schicksalsgöttinnen der Antike.

### **The Spindle of Necessity**

The myth mentions "The Spindle of Necessity",<sup>31</sup> in that the cosmos is represented by the Spindle attended by *sirens* and the three daughters of the Goddess Necessity known collectively as *The Fates*, whose duty is to keep the rims of the spindle revolving. The Fates, Sirens, and Spindle are used in *The Republic*, partly to help explain how known celestial bodies revolved around the Earth according to Plato's cosmology. The "Spindle of Necessity", according to Plato, is "shaped... like the ones we know"—the standard Greek *spindle*, consisting of a hook, shaft, and *whorl*. The hook was fixed near the top of the shaft on its long side. On the other end resided the whorl. The hook was used to spin the shaft, which in turn spun the whorl on the other end.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Myth\\_of\\_Er#/media/File:Plato\\_Republic\\_manuscript.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Myth_of_Er#/media/File:Plato_Republic_manuscript.jpg)

### **The classical heavens**

Placed on the whorl of his celestial spindle were 8 "orbits", whereof each created a perfect circle. Each "orbit" is given different descriptions by Plato. Based on Plato's descriptions within the passage, the orbits can be identified as those of the classical planets, corresponding to the Aristotelian planetary spheres:

- Orbit 1 - Stars
- Orbit 2 - Saturn
- Orbit 3 - Jupiter
- Orbit 4 - Mars
- Orbit 5 - Mercury
- Orbit 6 - Venus
- Orbit 7 - Sun
- Orbit 8 - Moon

The descriptions of the rims accurately fit the relative distance and revolution speed of the respective bodies as would appear to an observer from Earth (aside from the Moon, which revolves around the Earth slightly more slowly than the sun).



Mythos. Wir haben in jedem Takte unsrer Musik von Palestrina bis Wagner *auch ein Symbol des Werdens* vor uns, die Griechen in jeder ihrer Statuen ein Bild der reinen Gegenwart. Der Rhythmus eines Körpers ruht im gleichzeitigen Verhältnis der Teile, der Rhythmus einer Fuge im zeitlichen Verlauf.

*[Der Untergang des Abendlandes. Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit. Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, S. 252  
(vgl. Spengler-Untergang, S. 130)]*

Die apollinische Kunst ging »gleichzeitig« mit der pergämenischen Plastik zu Ende. *Pergamon ist das Seitenstück von Bayreuth*. Der berühmte Altar selbst ist zwar ein späteres und vielleicht nicht das bedeutendste Werk der Epoche. Man muß (etwa 330–220) eine lange, verschollene Entwicklung voraussetzen. Aber alles, was Nietzsche gegen Wagner und Bayreuth, den »Ring« und den »Parsifal« vorbrachte, läßt sich, unter Gebrauch ganz derselben Ausdrücke wie Dekadenz und Schauspielerei, auf diese Plastik anwenden, von der uns im Gigantenfries des großen Altars – auch einem »Ring« – ein Meisterwerk erhalten ist. Dieselbe Theatralik, dieselbe Anlehnung an alte, mythische, nicht mehr geglaubte Motive, dieselbe rücksichtslose Massenwirkung auf die Nerven, aber auch dieselbe sehr bewußte Wucht, Größe und Erhabenheit, die dennoch einen Mangel an innerer Kraft

*[Der Untergang des Abendlandes. Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit. Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, S. 677  
(vgl. Spengler-Untergang, S. 374)]*

Bach, Haydn, Mozart und die tausend namenlosen Musiker des 18. Jahrhunderts konnten in der schnellen täglichen Arbeit Vollkommenstes leisten. Wagner wußte, daß er nur dann die Höhe erreichte, wenn er seine ganze Energie zusammennahm und aufs peinlichste die besten Augenblicke seiner künstlerischen Begabung ausnützte.

Zwischen Wagner und Manet besteht eine tiefe Verwandtschaft, die wenigen fühlbar sein wird, die aber ein Kenner alles Dekadenten wie Baudelaire schon früh herausfand. Aus farbigen Strichen und Flecken eine Welt im Räume hervorzuzaubern, das war die letzte, sublimste Kunst der Impressionisten. Wagner leistet das mit drei Takten, in denen sich eine ganze Welt von Seele zusammendrängt. Die Farben der sternhellen Mitternacht, der ziehenden Wolken, des Herbstes, der schaurig-wehmütigen Morgenfrühe, überraschende Blicke auf sonnenbelichtete Fernen,

die Weltangst, das nahe Verhängnis, das Verzagen, das verzweifelte Durchbrechen, die jähe Hoffnung, Eindrücke, die vorher kein Musiker für erreichbar gehalten hätte, malt er in vollkommener Deutlichkeit mit ein paar Tönen eines Motivs. Hier ist der äußerste Gegensatz zur griechischen Plastik erreicht. Alles versinkt in körperlose Unendlichkeit; selbst eine linienhafte Melodie ringt sich nicht mehr aus den vagen Tonmassen los, die in seltsamen Wogen einen imaginären Raum heraufrufen. Das Motiv taucht aus dunkler und furchtbarer Tiefe auf, flüchtig von einem grellen Licht überstrahlt; plötzlich steht es in schrecklicher Nähe; es lächelt, es schmeichelt, es droht; bald ist es im Reiche der Streichinstrumente verschwunden, bald nähert es sich wieder aus endlosen Fernen, von einer einzelnen Oboe leise variiert, mit einer immer neuen Fülle seelischer Farben.

*[Der Untergang des Abendlandes. Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit. Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, S. 680  
(vgl. Spengler-Untergang, S. 376-377)]*

Die Parthenonskulpturen waren für jeden Hellenen da, die Musik Bachs und seiner Zeitgenossen war eine Musik für Musiker. Wir haben den Typus des Rembrandtkenners, des Dantekenners, des Kenners der kontrapunktischen Musik, und es ist – mit Recht – ein Einwand gegen Wagner, daß der Kreis der Wagnerianer allzu weit werden konnte, daß allzu wenig von seiner Musik *nur* dem gewiegten Musiker zugänglich bleibt. Aber eine Gruppe von Phidiaskennern? Oder gar Homer kennern? Hier wird eine Reihe von Erscheinungen als Symptome des abendländischen Lebensgefühls verständlich, die man bisher geneigt war als allgemein menschliche Beschränktheiten moralphilosophisch oder wohl richtiger melodramatisch aufzufassen.

*[Der Untergang des Abendlandes. Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit. Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, S. 764  
(vgl. Spengler-Untergang, S. 420)]*

... Und dieses System, nicht jenes Urgefühl, liegt den Reden Zarathustras, der Tragik der »Gespenster«, der Problematik des Nibelungenrings zugrunde. Nur daß Schopenhauer, an den Wagner sich hielt, als der erste der Reihe seine eigne Erkenntnis entsetzt wahrnahm – dies ist

die Wurzel seines Pessimismus, der in der Tristanmusik den höchsten Ausdruck fand –, während die Späteren, Nietzsche voran, sich an ihr, etwas gewaltsam zuweilen, begeisterten. In Nietzsches Bruch mit Wagner, diesem letzten Ereignis des deutschen Geistes, über dem Größe liegt, verbirgt sich sein Wechsel des Lehrmeisters, sein unbewußter Schritt von Schopenhauer zu Darwin, von der metaphysischen zur physiologischen Formulierung desselben Weltgefühls, von der Verneinung zur Bejahung des Aspekts, den *beide* anerkennen, nämlich des Willens zum Leben, der mit dem Kampf ums Dasein identisch ist. In »Schopenhauer als Erzieher« bedeutet Entwicklung noch inneres Reifen;

*[Der Untergang des Abendlandes. Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit. Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, S. 857  
(vgl. Spengler-Untergang, S. 475-476)]*

Selbst Nietzsche neigte wiederholt zu dramatischer Fassung seiner Gedanken. Richard Wagner hat in seiner Nibelungendichtung, vor allem in der frühesten Fassung um 1850, seine sozial-revolutionären Ideen niedergelegt, und Siegfried ist auf dem Umweg über künstlerische und außerkünstlerische Einwirkungen noch im vollendeten »Ring« ein Sinnbild des vierten Standes, der Fafnirhort eines des Kapitalismus, Brünhilde das des »freien Weibes« geliebten. Die Musik zur geschlechtlichen Zuchtwahl, deren Theorie, die »Abstammung der Arten«, 1859 erschien, findet sich eben damals im dritten Akte des Siegfried und im Tristan. Es ist kein Zufall, daß Wagner, Hebbel und Ibsen beinahe gleichzeitig die Dramatisierung des Nibelungenstoffes unternahmen.

*[Der Untergang des Abendlandes. Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit. Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, S. 862  
(vgl. Spengler-Untergang, S. 478-479)]*

1859 ein symbolisches Zusammentreffen: Darwin, »Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl« (Anwendung der Nationalökonomie auf die Biologie) und Wagner, »Tristan und Isolde«. – Marx, »Zur Kritik der politischen Ökonomie«.

*[Der Untergang des Abendlandes. Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit. Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, S. 865  
(vgl. Spengler-Untergang, S. 480)]*

Ähnliches erreichte Wagner in manchen Momenten seiner Musik, und eben dies ist auch bei Baudelaire, Verlaine, bei Stefan George und Droem erreicht.

Hier finden sich keine greifbaren Landschaften mehr. Hier wird überhaupt nicht mehr im romantischen Sinne gemalt. Horizonte, Himmel, Säulen, Straßen, Gestalten sind Beschwörungen prägnantester innerster Erlebnisse durch sinnliche Merkmale. Sie sind nur gleichsam da. Bilder werden gebraucht, wie man Klänge gebraucht; vor keiner Gewaltbarkeit wird zurückgeschreckt; oft entstehen fragwürdige, oft gewollte und in ihrer Absicht unerreichbare oder unerreichte Einzelheiten, oft aber auch das Vollkommene, das den wenigen, welche in diese Kunst einzudringen vermögen, Einblicke gibt, wie sie der zurückliegenden Romantik verschlossen geblieben sind.

*[Reden und Aufsätze. Einführung zu Ernst Droems »Gesängen«. Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, S. 3342  
(vgl. Spengler-Reden u. Aufsätze, S. 61)]*

In der Musik des 19. Jahrhunderts ist das der Unterschied von Verdi und Wagner, von dem in den folgenden Aufsätzen zuweilen die Rede ist, in der Malerei der von Corot, dessen Landschaften nie Einsamkeit ausstrahlen, und Boecklin oder – zuweilen – van Gogh.

*[Reden und Aufsätze. Gedicht und Brief. Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, S. 3494  
(vgl. Spengler-Reden u. Aufsätze, S. 155)]*

Gerade N[ietzsche] hat durch seine bizarre Erscheinung das Denken von 1880 in bizarrer Form für uns, die nächste Generation, überliefert. Wäre an seiner Stelle ein ruhiger Systematiker vom Typus Kants (also à la Mommsen, Helmholtz) aufgetreten, so hätten wir die Substanz der Zeit in anderer Form und statt durch unsre Journalisten, Rezensenten, Literaten wäre der Stil unserer Gelehrten am Technischen gestaltet worden. Der Kern des Denkens von Nietzsche ließe sich auch, statt von Wagner und Dionysos aus, von der modernen Technik und Geldwirtschaft aus auffassen. Es wäre besser für uns gewesen, einen großen Nationalökonom statt eines großen Schauspielers zu haben. Unser Schicksal war Nietzsche. Wie schade; wir hätten sonst um 1914 eine offizielle deutsche Philosophie gehabt, die jeder unserer Industriellen, Politiker, Nationalökonomem gekannt hätte und die in unsre wissenschaftliche und praktische Arbeit normierend eingreifen würde.

[Frühzeit der Weltgeschichte. Fragmente aus dem Nachlass. 7. Blick auf Hochkulturen und Zivilisation. Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, S. 4556  
(vgl. Spengler-Frühzeit, S. 488-489)]

Das folgende Zitat von Nietzsche beleuchtet vor allem seinen Grössenwahnsinn. Denn er schrieb dies nur ca. 4 Monate vor seinem Zusammenbruch. Anfang Januar 1889 erlitt er in Turin einen geistigen Zusammenbruch.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich\\_Nietzsche](https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Antichrist](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Antichrist)

<http://4umi.com/nietzsche/>

<http://4umi.com/nietzsche/antichrist/gesetz>

### **Nietzsche: Gesetz wider das Christenthum.**

Gegeben am Tage des Heils, am ersten Tage des Jahres Eins

(- am 30. September 1888 der falschen Zeitrechnung)

Todkrieg gegen das Laster: das Laster ist das Christenthum

Erster Satz. - Lasterhaft ist jede Art Widernatur. Die lasterhafteste Art Mensch ist der Priester: er lehrt die Widernatur. Gegen den Priester hat man nicht Gründe, man hat das Zuchthaus.

Zweiter Satz. - Jede Theilnahme an einem Gottesdienste ist ein Attentat auf die öffentliche Sittlichkeit. Man soll härter gegen Protestanten als gegen Katholiken sein, härter gegen liberale Protestanten als gegen strenggläubige. Das Verbrecherische im Christ-sein nimmt in dem Maasse zu, als man sich der Wissenschaft nähert. Der Verbrecher der Verbrecher ist folglich der Philosoph.

Dritter Satz. - Die fluchwürdige Stätte, auf der das Christenthum seine Basilisken-Eier gebrütet hat, soll dem Erdboden gleich gemacht werden und als verruchte Stelle der Erde der Schrecken aller Nachwelt sein. Man soll giftige Schlangen auf ihr züchten.

Vierter Satz. - Die Predigt der Keuschheit ist eine öffentliche Aufreizung zur Widernatur. Jede Verachtung des geschlechtlichen Lebens, jede Verunreinigung desselben durch den Begriff "unrein" ist die eigentliche Sünde wider den heiligen Geist des Lebens. Fünfter Satz. - Mit einem Priester an Einem Tisch essen stößt aus: man excommunicirt sich damit aus der rechtschaffnen Gesellschaft. Der Priester ist uns er Tschandala, - man soll ihn verfehlen, aushungern, in jede Art Wüste treiben.

Sechster Satz. - Man soll die "heilige" Geschichte mit dem Namen nennen, den sie verdient, als verfluchte Geschichte; man soll die Worte "Gott", "Heiland", "Erlöser", "Heiliger" zu Schimpfworten, zu Verbrecher-Abzeichen benutzen.

Siebenter Satz. - Der Rest folgt daraus.

Der Antichrist

### **Heidegger: Das Denken Jen(s/z)eits von Zeit**

Im Zusammenhang mit der Zeitstruktur der Motive des "Ring" die von Wald&Fuhrmann in "Ahnung und Erinnerung" dargestellt wird, möchte ich hier eine kontrastierende Darstellung der Zeitstruktur des menschlichen Erlebens behandeln, nämlich die von Heidegger in "Sein und Zeit" (S&Z). Auch wenn diese Darstellung aus einer ganz anderen Perspektive erfolgt, so finden sich doch einige gemeinsame Themen. Interessant ist vor allem, dass die Struktur von S&Z gewisse "Anklänge" an eine **Rhapsodische Technik** enthält.

Da Heidegger als einer der **Grössten Dunkel-Denker** im deutschen **Philosophie-Pantheon** gilt, ist dieser Stil nicht so leicht zu entschlüsseln. Wir können es im weitesten Sinne als **Rekursiv-Rhapsodisch** bezeichnen. D.h. so wie die **Formelhafte Rekurrenz** von Themen und Stimmungen der alten Rhapsoden, so "kehrt" (=die Kehre) Heidegger immer wieder auf seine Ur-Themen zurück: Der Sinn von Sein, begründet in dem Dasein, und das in jeder beliebigen Permutation. Im mathematischen Sinne, ist seine **Rhapsodische Kompositions-Methode** eine **Rekursive Anwendung des Seins auf Sich Selber**. Das Thema des Strukturanzuges ist sinngemäss von Kant ausgeliehen, der auch seine Arbeitsweise als ein System, und nicht als ein Aggregat versteht. Siehe S. 182:

Die Ganzheit des Strukturanzuges ist phänomenal nicht zu erreichen durch ein Zusammenbauen der Elemente.

Im Kontrast und Antagonismus dazu, können wir phänomenologisch, das **Struktur-System** von Wagner im "Ring", verstehen, als eine **Rekursive Anwendung des Werdens, des Nicht-Seins**,

**des Nicht-Mehr-Seins, des Noch-Nicht-Seins, und der Vergeblichen Liebesmüh', durch Alle Register hindurch.** Siehe dazu das Schlüssel-Motiv aus dem Auftritt der Nornen:

"Singe Schwester, weisst Du Wie Das War, oder Wie Es Geschehen Wird?".

Und dazu kommt noch die Schlüssel-Szene aus dem Auftritt der Erda, die wieder auf die Nornen verweist. "sagen dir nächtlich die Nornen". Dies ist das **Traum-Bewusstsein**, nach Marius Schneider und C.G. Jung:

Wie alles war, weiss ich; / wie alles wird, wie alles sein wird, / seh' ich auch.

der ew'gen Welt Ur-Wala, / Erda, mahnt deinen Mut. Drei der Töchter, /

ur-erschaffne, gebar mein Schoss:

was ich sehe, sagen dir nächtlich die Nornen. / Doch höchste Gefahr führt mich heut /

selbst zu dir her: / Höre! Höre! Höre! / Alles, was ist, endet.

Ein düstrer Tag dämmert den Göttern: / dir rat' ich, meide den Ring!

Die Zitate von Heidegger entstammen dieser Quelle:

[https://taradajko.org/get/books/sein\\_und\\_zeit.pdf](https://taradajko.org/get/books/sein_und_zeit.pdf)

Wahrscheinlich ohne Beachtung des Copyright. Wenn wir einmal etwas nachblättern wollen: Hier finden wir alles. Leider ist der Graben zwischen den Musik-Wissenschaftlern und den phänomenologischen Philosophen sehr tief und breit. Es würde eine ganze Dissertation für sich erfordern, die not-wendige Über-Setzungs-Arbeit im Einzelnen zu leisten. Das spare ich mir für irgendwann später auf. (=Das ist das Be'sorgen, im Heidegger'schen Sinne). Das .pdf macht uns die Suche nach den Stichworten leichter. So braucht man auch nicht das ganze Werk zu lesen.

Das Folgende ist die Analyse des Besorgens. Dies ist insb. interessant für das Thema des Besorgens des Wotans im "Ring". Wotan ist dort ja der Haupt-Akteur des Besorgens.

S. 407 in S&Z:

### **§ 79. Die Zeitlichkeit des Daseins und das Besorgen von Zeit**

Das Dasein existiert als ein Seiendes, dem es in seinem Sein um dieses selbst geht. Wesenhaft ihm selbst vorweg, hat es sich vor aller bloßen und nachträglichen Betrachtung seiner selbst auf sein Seinkönnen entworfen. Im Entwurf ist es als geworfenes enthüllt. Geworfen der »Welt« überlassen, verfällt es besorgend an sie. Als Sorge, das heißt existierend in der Einheit des verfallend geworfenen Entwurfs, ist das Seiende als Da erschlossen. Mitseiend mit Anderen, hält es sich in einer durchschnittlichen Ausgelegtheit, die in der Rede artikuliert und in der Sprache ausgesprochen ist. Das In-der-Welt-sein hat sich schon immer ausgesprochen, und als Sein beim innerweltlich begegnenden Seienden spricht es sich ständig im Ansprechen und Besprechen des Besorgten selbst aus. Das umsichtig verständige Besorgen gründet in der Zeitlichkeit und zwar im Modus des gewärtigend-behaltenden Gegenwärtigen. Als besorgendes Verrechnen, Planen, Vorsorgen und Verhüten sagt es immer schon, ob lautlich vernehmbar oder nicht: »dann« – soll das geschehen, »zuvor« – jenes seine Erledigung finden, »jetzt« – das nachgeholt werden, was »damals« mißlang und entging.

Im »dann« spricht sich das Besorgen gewärtigend aus, behaltend im »damals« und gegenwärtigend im »jetzt«. Im »dann« liegt meist unausdrücklich das »jetzt noch nicht«, das heißt, es ist gesprochen im gewärtigend-behaltenden, bzw. -vergessenden Gegenwärtigen. Das »damals« birgt in sich das »jetzt nicht mehr«. Mit ihm spricht sich das Behalten als gewärtigendes Gegenwärtigen aus. Das »dann« und das »damals« sind mitverstanden im Hinblick auf ein »jetzt«, das

407

heißt, das Gegenwärtigen hat ein eigentümliches Gewicht. Zwar zeitigt es sich immer in der Einheit mit Gewärtigung und Behalten, mögen diese auch zum ungewärtigenden Vergessen modifiziert sein, in welchem Modus die Zeitlichkeit sich in die Gegenwart verstrickt, die gegenwärtigend vornehmlich »jetzt-jetzt« sagt. Was das Besorgen als Nächstes gewärtigt, wird im »sogleich« angesprochen, das zunächst verfügbar Gemachte bzw.

Verlorene im »soeben«. Der Horizont des im »damals« sich aus-  
 sprechenden Behaltens ist das »Früher«, der für die »dann« das  
 »Späterhin« (»künftig«), der für die »jetzt« das »Heute«.  
 Jedes »dann« aber ist als solches ein »dann, wann...«, jedes  
 »damals« ein »damals, als...«, jedes »jetzt« ein »jetzt, da...«. Wir  
 nennen diese scheinbar selbstverständliche Bezugsstruktur der  
 »jetzt«, »damals« und »dann« die Datierbarkeit. Dabei muß  
 noch völlig davon abgesehen werden, ob sich die Datierung fak-  
 tisch mit Rücksicht auf ein kalendarisches »Datum« vollzieht.  
 Auch ohne solche »Daten« sind die »jetzt«, »dann« und  
 »damals« mehr oder minder bestimmt datiert. Wenn die  
 Bestimmtheit der Datierung ausbleibt, dann sagt das nicht, die  
 Struktur der Datierbarkeit fehle oder sei zufällig.  
 Was ist das, dem solche Datierbarkeit wesentlich zugehört, und  
 worin gründet diese? Kann aber eine überflüssigere Frage gestellt  
 werden als diese? Mit dem »jetzt, da...« meinen wir doch  
 »bekanntlich« einen »Zeitpunkt«. Das »jetzt« ist Zeit. Unbe-  
 streitbar verstehen wir das »jetzt – da«, »dann – wann«, »damals  
 – als« in gewisser Weise auch, daß sie mit »der Zeit« zusammen-  
 hängen. Daß dergleichen die »Zeit« selbst meint, wie das möglich  
 ist, und was »Zeit« bedeutet, all das wird mit dem »natürlichen«  
 Verstehen des »jetzt« usw. nicht auch schon begriffen. Ja, ist es  
 denn selbstverständlich, daß wir so etwas wie »jetzt«, »dann«  
 und »damals« »ohne weiteres verstehen« und »natürlicherweise«  
 aussprechen? Woher nehmen wir denn diese »jetzt – da...«?

...

Das gewärtigend-behaltende Gegenwärtigen legt sich aus. Und  
 das wiederum ist nur möglich, weil es – an ihm selbst ekstatisch  
 offen – für es selbst je schon erschlossen und in der verstehend-  
 redenden Auslegung artikulierbar ist. Weil die Zeitlichkeit die  
 Gelichtetheit des Da ekstatisch-horizontal konstituiert, deshalb  
 ist sie ursprünglich im Da schon immer auslegbar und somit  
 bekannt. Das sich auslegende Gegenwärtigen, das heißt das im  
 »jetzt« angesprochene Ausgelegte nennen wir »Zeit«. Darin  
 bekundet sich lediglich, daß die Zeitlichkeit, als ekstatisch offene  
 kenntlich, zunächst und zumeist nur in dieser besorgenden Aus-  
 gelegtheit bekannt ist. Die »unmittelbare« Verständlichkeit und  
 Kenntlichkeit der Zeit schließt jedoch nicht aus, daß sowohl die  
 ursprüngliche Zeitlichkeit als solche, wie auch der in ihr sich  
 zeitigende Ursprung der ausgesprochenen Zeit unerkannt und  
 unbegriffen bleiben.

### **Eine phänomenologische Analyse der Stimmung:**

Im folgenden bringt Heidegger eine phänomenologische Analyse der Stimmung, die im nächsten  
 Kapitel musikalisch behandelt wird. Wir wollen das hier als Kontrastprogramm zu der  
 musikalischen Stimmung behandeln. Wichtig ist, dass Stimmungen umschlagen können, und  
 das ist ein wesentlicher Aspekt der Leitmotive bei Wagner. Dies ist insbesondere für die  
 Stimmungs-Schwankungen des Wotans von Bedeutung, die man psychologisch ganz treffend  
 mit **Manisch-Depressiv** charakterisieren kann. (Steinacker, S. 66). Speziell nennen wir hier den  
 Schluss-Satz dieses Zitates, wo die Kehre der Stimmung behandelt wird:

S. 135

Das Dasein

weicht zumeist ontisch-existenziell dem in der Stimmung  
 erschlossenen Sein aus; das besagt ontologisch-existenzial: in  
 dem, woran solche Stimmung sich nicht kehrt, ist das Dasein in  
 seinem Überantwortetsein an das Da enthüllt.

#### § 29. Das Da-sein als Befindlichkeit

Was wir ontologisch mit dem Titel Befindlichkeit anzeigen, ist  
 ontisch das Bekannteste und Alltäglichsste: die Stimmung, das  
 Gestimmtsein. Vor aller Psychologie der Stimmungen, die zudem  
 noch völlig brach liegt, gilt es, dieses Phänomen als fundamenta-  
 les Existenzial zu sehen und in seiner Struktur zu umreißen.

Der ungestörte Gleichmut ebenso wie der gehemmte Mißmut des alltäglichen Besorgens, das Übergleiten von jenem in diesen und umgekehrt, das Ausgleiten in Verstimmungen sind ontologisch nicht nichts, mögen diese Phänomene als das vermeintlich Gleichgültigste und Flüchtigste im Dasein unbeachtet bleiben. Daß Stimmungen verdorben werden und umschlagen können, sagt nur, daß das Dasein je schon immer gestimmt ist. Die oft anhaltende, ebene und fahle Ungestimmtheit, die nicht mit Verstimmung verwechselt werden darf, ist so wenig nichts, daß gerade in ihr das Dasein ihm selbst überdrüssig wird. Das Sein ist als Last offenbar geworden. Warum, weiß man nicht. Und das Dasein kann dergleichen nicht wissen, weil die Erschließungsmöglichkeiten des Erkennens viel zu kurz tragen gegenüber dem ursprünglichen Erschließen der Stimmungen, in denen das Dasein vor sein Sein als Da gebracht ist. Und wiederum kann die gehobene Stimmung der offenbaren Last des Seins entheben; auch diese Stimmungsmöglichkeit erschließt, wenngleich enthebend, den Lastcharakter des Daseins. Die Stimmung macht offenbar, »wie einem ist und wird«. In diesem »wie einem ist« bringt das Gestimmtsein das Sein in sein »Da«.

In der Gestimmtheit ist immer schon stimmungsmäßig das Dasein als das Seiende erschlossen, dem das Dasein in seinem Sein überantwortet wurde als dem Sein, das es existierend zu sein hat. Erschlossen besagt nicht, als solches erkannt. Und gerade in der gleichgültigsten und harmlosesten Alltäglichkeit kann das Sein des Daseins als nacktes »Daß es ist und zu sein hat« aufbrechen. Das pure »daß es ist« zeigt sich, das Woher und Wohin bleiben im Dunkel. Daß das Dasein ebenso alltäglich dergleichen Stimmungen nicht »nachgibt«,

135

das heißt ihrem Erschließen nicht nachgeht und sich nicht vor das Erschlossene bringen läßt, ist kein Beweis gegen den phänomenalen Tatbestand der stimmungsmäßigen Erschlossenheit des Seins des Da in seinem Daß, sondern ein Beleg dafür. Das Dasein weicht zumeist ontisch-existenziell dem in der Stimmung erschlossenen Sein aus; das besagt ontologisch-existenzial: in dem, woran solche Stimmung sich nicht kehrt, ist das Dasein in seinem Überantwortetsein an das Da enthüllt. Im Ausweichen selbst ist das Da erschlossene.

### **Die Ganzheit des Strukturanzuges des Seins des Daseins**

Negativ steht außer Frage: Die Ganzheit des Strukturanzuges ist phänomenal nicht zu erreichen durch ein Zusammenbauen der Elemente. Dieses bedürfte eines Bauplans. Zugänglich wird uns das Sein des Daseins, das ontologisch das Strukturanzuge als solches trägt, in einem vollen Durchblick durch dieses Ganze auf ein ursprünglich einheitliches Phänomen, das im Ganzen schon liegt, so daß es jedes Strukturmoment in seiner strukturalen Möglichkeit ontologisch fundiert. Die »zusammenfassende« Interpretation kann daher kein aufsammelndes Zusammennehmen des bisher Gewonnenen sein. Die Frage nach dem existenzialen Grundcharakter des Daseins ist wesentlich verschieden von der Frage nach dem Sein eines Vorhandenen. Das alltägliche umweltliche Erfahren, das ontisch und ontologisch auf das innerweltliche Seiende gerichtet bleibt, vermag Dasein nicht ontisch ursprünglich vorzugeben für die ontologische Analyse. Imgleichen mangelt der immanenten Wahrnehmung von Erlebnissen ein onto-

182

logisch zureichender Leitfaden. Andererseits soll das Sein des Daseins nicht aus einer Idee des Menschen deduziert werden. Kann aus der bisherigen Interpretation des Daseins entnommen werden, welchen ontisch-ontologischen Zugang zu ihm selbst es von sich aus als allein angemessenen fordert?

Zur ontologischen Struktur des Daseins gehört Seinsverständnis. Seiend ist es ihm selbst in seinem Sein erschlossen. Befindlichkeit und Verstehen konstituieren die Seinsart dieser Erschlossenheit. Gibt es eine verstehende Befindlichkeit im Dasein, in der es ihm selbst in ausgezeichneter Weise erschlossen ist?

Wenn die existenziale Analytik des Daseins über ihre fundamental-ontologische Funktion grundsätzliche Klarheit behalten soll, dann muß sie für die Bewältigung ihrer vorläufigen Aufgabe, der Herausstellung des Seins des Daseins, eine der weitgehendsten und ursprünglichsten Erschließungsmöglichkeiten suchen, die im Dasein selbst liegt. Die Weise des Erschließens, in der das Dasein sich vor sich selbst bringt, muß so sein, daß in ihr das Dasein selbst in gewisser Weise vereinfacht zugänglich wird. Mit dem in ihr Erschlossenen muß dann die Strukturganzheit des gesuchten Seins elementar ans Licht kommen.

S. 234-235

## **Die ontologischen Strukturen des Daseins**

Die vordem

gewonnenen ontologischen Strukturen des Daseins müssen rückläufig auf ihren zeitlichen Sinn freigelegt werden. Die Alltäglichkeit enthüllt sich als Modus der Zeitlichkeit. Durch diese Wiederholung der vorbereitenden Fundamentalanalyse des Daseins wird aber zugleich das Phänomen der Zeitlichkeit selbst durchsichtiger. Aus ihr wird sodann verständlich,

235

warum das Dasein im Grunde seines Seins geschichtlich ist und sein kann und als geschichtliches Historie auszubilden vermag. Wenn die Zeitlichkeit den ursprünglichen Seinssinn des Daseins ausmacht, es diesem Seienden aber in seinem Sein um dieses selbst geht, dann muß die Sorge »Zeit« brauchen und sonach mit »der Zeit« rechnen. Die Zeitlichkeit des Daseins bildet »Zeitrechnung« aus. Die in ihr erfahrene »Zeit« ist der nächste phänomenale Aspekt der Zeitlichkeit. Aus ihr erwächst das alltäglich-vulgäre Zeitverständnis. Und dieses entfaltet sich zum traditionellen Zeitbegriff.

Die Aufhellung des Ursprungs der »Zeit«, »in der« innerweltliches Seiendes begegnet, der Zeit als Innerzeitigkeit, offenbart eine wesenhafte Zeitigungsmöglichkeit der Zeitlichkeit. Damit bereitet sich das Verständnis für eine noch ursprünglichere Zeitigung der Zeitlichkeit vor. In ihr gründet das für das Sein des Daseins konstitutive Seinsverständnis. Der Entwurf eines Sinnes von Sein überhaupt kann sich im Horizont der Zeit vollziehen.

Die in den vorliegenden Abschnitt gefaßte Untersuchung durchläuft daher folgende Stadien: Das mögliche Ganzsein des Daseins und das Sein zum Tode (1. Kapitel); die daseinsmäßige Bezeugung eines eigentlichen Seinkönnens und die Entschlossenheit (2. Kapitel); das eigentliche Ganzseinkönnen des Daseins und die Zeitlichkeit als der ontologische Sinn der Sorge (3. Kapitel); Zeitlichkeit und Alltäglichkeit (4. Kapitel); Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit (5. Kapitel); Zeitlichkeit und Innerzeitigkeit als Ursprung des vulgären Zeitbegriffes (6. Kapitel).

## **Zur Wahrheit**

Mit der Entdecktheit des Seienden zeigt sich dieses gerade als das Seiende, das vordem schon war. So zu entdecken, ist die Seinsart der »Wahrheit«.

Daß es »ewige Wahrheiten« gibt, wird erst dann zureichend bewiesen sein, wenn der Nachweis gelungen ist, daß in alle Ewigkeit Dasein war und sein wird. Solange dieser Beweis aussteht, bleibt der Satz eine phantastische Behauptung, die dadurch nicht an Rechtmäßigkeit gewinnt, daß sie von den Philosophen gemeinhin »geglaubt« wird.

Alle Wahrheit ist gemäß deren wesenhafter daseinsmäßiger

Seinsart relativ auf das Sein des Daseins. Bedeutet diese Relativität soviel wie: alle Wahrheit ist »subjektiv«? Wenn man »subjektiv« interpretiert als »in das Belieben des Subjekts gestellt«, dann gewiß nicht. Denn das Entdecken entzieht seinem eigensten Sinne nach das Aussagen dem »subjektiven« Belieben und bringt das entdeckende Dasein vor das Seiende selbst. Und nur weil »Wahrheit« als Entdecken eine Seinsart des Daseins ist, kann sie dessen Belieben entzogen werden. Auch die »Allgemeingültigkeit« der Wahrheit ist lediglich darin verwurzelt, daß das Dasein Seiendes an ihm selbst entdecken und freigeben kann. Nur so vermag dieses Seiende an ihm selbst jede mögliche Aussage, das heißt Aufzeigung seiner, zu binden. Wird die rechtverstandene Wahrheit dadurch im mindesten angetastet, daß sie ontisch nur im »Subjekt« möglich ist und mit dessen Sein steht und fällt?

Aus der existenzial begriffenen Seinsart der Wahrheit wird nun auch der Sinn der Wahrheitsvoraussetzung verständlich. Warum müssen wir voraussetzen, daß es Wahrheit gibt? Was heißt »voraussetzen«? Was meint das »müssen« und »wir«? Was besagt: »es gibt Wahrheit«? Wahrheit setzen »wir« voraus, weil »wir«, seiend in der Seinsart des Daseins, »in der Wahrheit« sind. Wir setzen sie nicht voraus als etwas »außer« und »über« uns, zu dem wir uns neben anderen »Werten« auch verhalten. Nicht wir setzen die »Wahrheit« voraus, sondern sie ist es, die ontologisch überhaupt möglich macht, daß wir so sein kön-

228

nen, daß wir etwas »voraussetzen«. Wahrheit ermöglicht erst so etwas wie Voraussetzung.

### Ein paar kurze Zitate bei Heidegger

Dazu kommen noch ein paar kurze Zitate bei Heidegger:

S. 257-258: Wollen und Wünschen... Es gehört zum Wollen ein Gewolltes.

S. 260: Hang und Drang.

S. 304: [die] noch nicht radikal ausgetriebenen Reste der christlichen Theologie.

S. 446: Das Erwarten ist ein im Gewärtigen fundierter Modus der Zukunft.

S. 447: Der uneigentlichen Zukunft dem Gewärtigen entspricht ein eigentliches Sein beim Besorgten ... der ekstatische Modus dieser Gegenwart enthüllt sich ... in Ekstase.

### Das Lachen der Götter: der schwarze Humor.

Denn fremd bleibt ihm die Furcht. Aus dem obigen Zitat der Erda-Szene.

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/siegfried-842/8>

Hier kommen wir in einem Seitenthema zu dem primordialen Humor, nämlich das "Das Lachen der Götter" (das *Gelas Asbestos*), der antiken griechischen Mythologie, das sich ausserhalb des Dunstkreises von *Phobos* und *Thymos* befindet, und das bei Wagner ein essentielles Element der *drama- t(h)urgischen* Darstellung ist. Denn das *Lachen der Götter* ist sehr *pervers*, weil es die Götter immer dann genau so humorisch finden, wenn es den Menschen *ganz dreckig* geht. Das ist leider ein ganz furchtbarer Aspekt des *Humors*, der alt-griechischen, und der alt-nordischen Mythologie.<sup>32</sup>

### Susanne Schroeder: "Lachen ist gesund?"

Eine sehr gute Zusammenfassung des Themas "Das Lachen der Götter", ist die Dissertation von Susanne Schroeder: "Lachen ist gesund?"

- eine volkstümliche und medizinische Binsenwahrheit im Spiegel der Philosophie.

<http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/2003/fu-berlin/2002/95/Kap2.pdf>

<http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/2003/fu-berlin/2002/95/>

[https://de.wikipedia.org/wiki/Homerisches\\_Gel%C3%A4chter](https://de.wikipedia.org/wiki/Homerisches_Gel%C3%A4chter)

[http://www.theosociety.org/pasadena/forum/f24n08p353\\_the-laughter-of-the-gods.htm](http://www.theosociety.org/pasadena/forum/f24n08p353_the-laughter-of-the-gods.htm)

<https://www.gotquestions.org/God-humor.html>

<http://www.nhinet.org/bell20-1.pdf>

[https://de.wikipedia.org/wiki/Inhalt\\_der\\_Ilias](https://de.wikipedia.org/wiki/Inhalt_der_Ilias)

Sie beschreibt dies auf S. 19:

2.1 Vor allem: Lachen in Mythos und Religion

Etwas übertrieben formuliert könnte man sagen, daß die Geschichte der westlichen Philosophie mit einem Witz beginnt. Platon legt im Theaitetos dem Sokrates die Anekdote von Thales und der lachenden Thrakerin in den Mund. Aber was hier so unauffällig und harmlos daherkommt – ein Lacher angesichts des stolpernden Thales – spielt im tieferen Sinne auf eine Seite des Lachens an, die auf unheimliche Weise in den Bereich des magisch-mythischen, des gewalttätigen und zugleich schöpferischen verweist. Denn im Lachen der Thrakerin äußert sich ein tiefes Mißtrauen gegenüber der Theorie, gegenüber dem furchtverjagenden Erforschen des Himmels. Es scheinen sich Kräfte zu bündeln, die mit aller Macht sich der denkerischen Vernunft entgegenstellen - und richtig: als der Dialog Theaitetos geschrieben wurde, waren die unerträgliche Geistesfreiheit und der Wissensdrang des Sokrates schon mit dem Tode bestraft worden. (28)

Gewalt, Schmerz und Tod sind in Mythos und Religion häufige Begleiter des Lachens. Heinrich Zimmer beschreibt in seinem Standardwerk zur indischen Mythologie, wie die mit den Kräften aller Götter ausgestattete „Mutter“ Maya den Aufstand der Widergötter niederwirft. Ihre Vernichtungsarbeit, bei der sie in schier endloser Reihe Köpfe und Arme abschlägt, Schädel spaltet, Keulenschläge, Felsblöcke und Baumstämme auf ihre Gegner herniederprasseln läßt und deren Blut trinkt, leitet sie mit einem gellenden Lachen ein. Auf dem Höhepunkt des Kampfes, so schreibt Zimmer, „(geriet) die Weltmutter, die Zornmütige, (...) in Zorn und schlürfte den unvergleichlichen Trank aus ihrer Schale. Wieder und wieder lachte sie und ihre Augen färbten sich rot, und auch der Widergott brüllte, berauscht von Kraft und Mut, und schleuderte Berge mit seinen Hörnern gegen die Zornmütige. (29)

(S. 21)

Das berühmteste aller Gelächter aber ist wohl das gelos asbestos, das Göttergelächter Homers. Asbestos, d. h. „nicht zu löschen“, entzündet es sich an den unterschiedlichsten Gegenständen: Im ersten Buch der Ilias an der Gestalt des hinkenden Hephaistos, der mit beruhigender Rede und dem Ausschank von reichlich Nektar versucht, den aufkeimenden Streit zwischen Zeus und Hera zu besänftigen:

„Unermeßliches Lachen erscholl bei den seligen Göttern,  
wie sie Hephaistos schnaufend sich tummeln sahen im Saale.“ (35)

Nochmals ist Hephaistos in der Odyssee der Auslöser dieses Lachens, wenn er Ares und Aphrodite, die ihn gemeinsam betrogen haben, in einem von ihm geschmiedeten Netz fängt und den Göttern so vorführt:

Aber schaut sie euch an, wie lieb beisammen sie liegen  
In meinem eigenen Bett! Das Herz zerspringt mir beim Anblick!  
Künftig möchten sie wohl so nicht einen Augenblick liegen!  
Wie verbuhlt sie auch sind, sie werden nicht wieder verlangen,  
So zu ruhn! Allein ich halte sie fest in der Schlinge,  
Bis der Vater zuvor mit alle Geschenke zurückgibt,  
Die ich als Bräutigam gab für das schamlos äugelnde Mädchen!

...

Unter die Pforte traten die Götter, die Geber des Guten.

Unauslöschlich Gelächter erscholl bei den seligen Göttern,  
Als sie die Künste sahn des klugen Erfinders Hephästos.“ (36)

Und wieder in der Ilias, diesmal im 21. Gesang, entringt es sich Zeus bei der Betrachtung des großen Götterkampfes:

„Gegeneinander tobten sie wild, rings krachte die Erde.  
Schmetternd tönte der mächtige Himmel, und sitzend vernahm es  
(S. 22)

Zeus auf dem hohen Olympios; es lachte ihm das Herz vor Freude,  
Weil er sah, wie die Götter zusammentrafen im Streite.“ (37)

Der schon erwähnte Indologe Heinrich Zimmer kommt im Vergleich mit seiner mitreißenden Schilderung des Kriegstanzes der Göttin Maya zu dem Schluß, das Lachen der griechischen Götter sei nicht mehr als eine „flache Lache“. Aber dem widersprechen die Kenner der griechischen Mythologie heftig. Vor allem wehren sie den Gedanken ab, den lachenden griechischen Götterszenen die religiöse Bedeutung absprechen zu wollen und in den geschilderten Begebenheiten Schöpfungen eines schon mehr oder weniger irreligiös gewordenen oder schlechthin nicht-religiösen Geistes entdecken zu wollen.

### **Die Götterdämmerung: Zweiter Aufzug, Erste Szene**

Der ganz *schwarze Humor* ist die Schadenfreude. Stefan Mickisch bringt mit seinem charakteristischen Humor in der CD der Götterdämmerung, Track 8, das Beispiel für den grimmigen Germanischen Humor des Hagens. "C-Fis Tritonus Abstand, der für Hagen steht". Er

sagt auch, dass ihm die ganz ganz bösen Bösewichte viel lieber sind als die kleingeistigen Bösewichte, und der Hagen hat natürlich die undankbare Aufgabe, des Ober-Über-Bösewichts im Ring. Zitat Mickisch: "Grossartig negativer Typ, der Hagen". "Etwas Mitleid muss man auch haben, wir dürfen nicht so streng im Urteil sein". (Grosser Beifall des Publikums). Siehe dazu auch die Parallele des Darth Vader in den Star Wars von George Lucas. Ob Lucas sich das von Wagner "ausgeliehen" hat, ist nicht nach-zu-verfolgen, aber es entspricht der Dramaturgischen Logik aller Mythen-Nachdichter.

Nicht ihn fürcht' ich mehr: / [denn] fallen muß er mit allen!

[http://www.noologie.de/goett01.htm#\\_Toc280040295](http://www.noologie.de/goett01.htm#_Toc280040295)

<https://www.youtube.com/watch?v=s4kNBNCJdNg>

Alberich: Schläfst du, Hagen, mein Sohn? / Du schläfst und hörst mich nicht, den Ruh' und Schlaf verriet?

Hagen: Ich höre dich, schlimmer Albe: / was hast du meinem Schlaf zu sagen?

Alberich: Gemahnt sei der Macht, / der du gebietest, / bist du so mutig, / wie die Mutter dich mir gebar!

Hagen:

Gab mir die Mutter Mut, / nicht mag ich ihr doch danken, / daß deiner List sie erlag: frühalt, fahl und bleich, / hass' ich die Frohen, freue mich nie!

Alberich:

Hagen, mein Sohn! Hasse die Frohen! / Mich Lustfreien, Leidbelasteten / liebst du so, wie du sollst! / Bist du kräftig, kühn und klug:

die wir bekämpfen mit nächtigem Krieg, / schon gibt ihnen Not unser Neid.

Der einst den Ring mir entriß, / Wotan, der wütende Räuber,

vom eignen Geschlechte ward er geschlagen / an den Wälsung verlor er Macht und Gewalt;<sup>33</sup> mit der Götter ganzer Sippe / in Angst ersieht er sein Ende.

Nicht ihn fürcht' ich mehr: / fallen muß er mit allen! / Schläfst du, Hagen, mein Sohn?

Der Ewigen Macht, wer erbe sie?

...

[Introjection: Hier kommt sie also wieder: Die Tropae des Kampfes der nächsten *Götter-Generation* gegen ihre eigenen *Götter-Vor-Väter*. Das ist die Trope von *Chronos gegen Ouranos*, und des *Zeus gegen seinen Vater Chronos*. Das war alles nicht so sehr zivilisiert, sondern mit *Viel Gewalt* verbunden. Der Herr *Sigmund Freud* konnte sich das nur ganz, ganz zivilisiert vorstellen. Immerhin wusste er schon etwas von der *Kastration*, durch die *a-diamazo*, die *adamantene Sichel*.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Adamant>

Die war, ganz genau, die *Ekliptik*, bei: 23.4°, also eine ziemlich vollkommene Sichel.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Ecliptic>

... Which is known as the obliquity of the ecliptic. In früheren Epochen war sie wohl ganz genau bei 23°. Diese kosmologischen Spielereien sind halt nur *Finger-Übungen*, von kosmogonischen Gesamt-Gefügen, von den heute niemande etwa nur noch *Ur-Ahnen* kann. Mehr möchte ich jetzt nicht dazu verraten. Das alles kommt in der nächsten *Episode der unendlichen Geschichte des Game of Thrones*, der Noologie. Stay tuned, you will get it all, only if you survive long enough. But not before I have Be-(Gott)en it right. Dazu gab es auch noch die *Titano-Machae(a)*. Jeder kämpfte mit Jedem, um darüber Die Götter-Hoheit zu erlangen. Also genau, das ist die *Titaino-Machie*, nämlich der Kampf über die *Herrschaft der Götter-Gefilde*.

]

Hagen:

Alberich:

Ich - und du! Wir erben die Welt. / Trüg' ich mich nicht in deiner Treu', teilst du meinen Gram und Grimm. / Woraus Speer zerspaltete der Wälsung, der Fafner, den Wurm, im Kampfe gefällt / und kindisch den Reif sich errang.

Jede Gewalt hat er gewonnen;

Walhall und Nibelheim neigen sich ihm.

An dem furchtlosen Helden / erlahmt selbst mein Fluch:

denn nicht kennt er des Ringes Wert, / zu nichts nützt er die neidlichste Macht.

Lachend in liebender Brunst, / brennt er lebend dahin.

Ihn zu verderben, taugt uns nun einzig!

Schläfst du, Hagen, mein Sohn?

Hagen: Zu seinem Verderben dient er mir schon.  
 Alberich:  
 Den goldnen Ring, / den Reif gilt's zu erringen!  
 Ein weises Weib lebt dem Wälsung zulieb: / riet es ihm je des Rheines Töchtern,  
 die in Wassers Tiefen einst mich betört, / zurückzugeben den Ring,  
 verloren ging' mir das Gold, / keine List erlangte es je.  
 Drum, ohne Zögern ziel auf den Reif! / Dich Zaglosen zeugt' ich mir ja,  
 daß wider Helden hart du mir hieltest.  
 Zwar stark nicht genug, den Wurm zu bestehn, / was allein dem Wälsung bestimmt,  
 zu zähem Haß doch erzog ich Hagen, / der soll mich nun rächen,  
 den Ring gewinnen / dem Wälsung und Wotan zum Hohn!<sup>34</sup>  
 Schwörst du mir's, Hagen, mein Sohn?  
 Hagen: Den Ring soll ich haben: / harre in Ruh!  
 Alberich: Schwörst du mir's, Hagen, mein Held?  
 Hagen: Mir selbst schwör' ich's; / schweige die Sorge!  
 Alberich: Sei treu, Hagen, mein Sohn! / Trauter Helde! - Sei treu! / Sei treu! - Treu!

### **Dritte Szene: Hagen: Hoiho! Hoihohoho!**

[http://www.noologie.de/goett01.htm#\\_Toc280040297](http://www.noologie.de/goett01.htm#_Toc280040297)

<https://www.youtube.com/watch?v=pBPZStQK9e4>

Diese Szene ist in ihrer Intensität gleichauf mit dem Walkürenritt. Es handelt sich dabei sicher nicht um einen Aufruf zu einem schnöden Mord, sondern es muss etwas, das aus dem himmlischen Gleichgewicht geraten ist, mit Gewalt wieder hingebogen oder besser: hingebrochen werden. Das geschieht auf den höchsten göttlichen Befehl. Denn wir verweisen auf den zerbrochenen Speer des Wotans, der in anderer Form bei Hagen wieder auftaucht. Das heisst: Es muss einen neuen Speer des Gesetzes geben.

Hagen: Hoiho! Hoihohoho! / Ihr Gibichsmannen, machet euch auf! /  
 Wehe! Wehe! Waffen! Waffen! / Waffen durchs Land! Gute Waffen!  
 Starke Waffen, scharf zum Streit. / Not ist da! Not! Wehe! Wehe! /  
 Hoiho! Hoihohoho!  
 Mannen: Was tost das Horn? / Was ruft es zu Heer? / Wir kommen mit Wehr,  
 wir kommen mit Waffen! / Hagen! Hagen! / Hoiho! Hoiho!  
 Welche Not ist da? / Welcher Feind ist nah? / Wer gibt uns Streit? (2:18)  
 Ist Gunther in Not? / Wir kommen mit Waffen, / mit scharfer Wehr. (2:31)  
 Hoiho! Ho! Hagen!  
 Hagen: Rüstet euch wohl und rastet nicht; / Gunther sollt ihr empfeh[le]n: (2:55)  
 ein Weib hat der gefreit.  
 Mannen: Drohet ihm Not? / Drängt ihn der Feind?  
 Hagen? Ein freisliches Weib führet er heim. (3:15)  
 Mannen: Ihm folgen der Magen feindliche Mannen?  
 Hagen: Einsam fährt er: keiner folgt. (3:30)  
 Mannen: So bestand er die Not? / So bestand er den Kampf? / Sag' es an!  
 Hagen: Der Wurm töter wehrte der Not: / Siegfried, der Held, der schuf ihm Heil! (3:50)  
 Mannen: Was soll ihm das Heer nun noch helfen? / Was hilft ihm nun das Heer?  
 Hagen: Starke Stiere sollt ihr schlachten; / am Weihstein fließe Wotan ihr Blut! (4:16)  
 Mannen: Was, Hagen, was heißest du uns dann? / Was soll es dann? / (4:29)  
 Was heißest du uns dann?  
 Hagen: Einen Eber fällen sollt ihr für Froh! / [AG: Froh = Freyr] (4:36)  
 Einen stämmigen Bock stechen für Donner! [AG: Donner = Thor oder Donar]  
 Schafe aber schlachtet für Fricka, / daß gute Ehe sie gebe! (4:51)  
 [AG: Fricka / Frigga, the Goddess of Sheep and of the Sacred Household]  
 Mannen: Schlugen wir Tiere, / was schaffen wir dann? (5:09)  
 Hagen: Das Trinkhorn nehmt, / von trauten Frau'n / mit Met und Wein wonnig gefüllt! (5:20)  
 [AG: Die trauten Frau'n sind leider, wieder nur die Wal-Küren].  
 Rüstig gezecht, Bis der Rausch euch zähmt. (5:40)  
 Und so weiter, bis gegen Unendlich. Das geht eben nur bei dem Wagner.

Siehe Thor, Donar:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Thor>

<https://de.wikipedia.org/wiki/Thor>

[https://de.wikipedia.org/wiki/Tanngnjostr\\_und\\_Tanngrislir](https://de.wikipedia.org/wiki/Tanngnjostr_und_Tanngrislir)

Zitat:

Zutreffender sind Opferungen von Tieren, gerade im Hinblick auf die mythische Verbindung zwischen Thor und seinen Ziegenböcken [Tanngnjotr](#) und [Tannggrisnir](#). Nach Rudolf Simek könnte die unten beschriebene Szene der Opferung und anschließenden Wiederbelebung der Ziegenböcke „Reminiszenz von Thorsopfern sein, welche archaischer wirken als die Angaben christlicher Autoren und deren phantastischen Berichte von Menschenopfern“ („Lexikon der Germanischen Mythologie“ Seite 420, Stuttgart 2006).

Siehe: Freyr:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Freyr>

Zitat:

He rides the shining dwarf-made boar [Gullinbursti](#) and possesses the ship [Skíðblaðnir](#) which always has a favorable breeze and can be folded together and carried in a pouch when it is not being used. He has the servants [Skírnir](#), [Byggvir](#) and [Beyla](#).

<https://norse-mythology.org/gods-and-creatures/the-vanir-gods-and-goddesses/freyr/>

Zitat:

On land, Freyr travels in a chariot drawn by boars.<sup>[11]</sup> This is another mythological feature that was reflected in historical ritual. We know from medieval Icelandic sources that priestesses and/or priests of Freyr traveled throughout the country on a chariot which contained a statue of the god.<sup>[12]</sup> The significance of such processions is described by the Roman historian Tacitus, who vividly depicts the processions connected with the early Germanic goddess Nerthus, whose name is the Proto-Germanic form of the name of Freyr's father Njord. When the chariot reached a village or town, the people laid down their arms and "every iron object" and enjoyed a period of peace and joyful festivities, reveling in the deity's kind presence.<sup>[13]</sup> Such processions and celebrations appear to have been a common feature of the worship of the deities the Norse called the Vanir from at least as far back as the first century CE through the Viking Age.

Siehe: Fricka/ Frigga, the goddess of sheep and of the sacred Household.<sup>35</sup>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Amalthea\\_\(mythology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Amalthea_(mythology))

[https://en.wikisource.org/wiki/Myths\\_of\\_the\\_Norsemen:\\_From\\_the\\_Eddas\\_and\\_Sagas/Frigga](https://en.wikisource.org/wiki/Myths_of_the_Norsemen:_From_the_Eddas_and_Sagas/Frigga)

[https://www.google.com/search?](https://www.google.com/search?q=sheep+goddess+fricka+mythology&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwiRq-O_o7HfAhUP2qQKHeW2CO4QsAR6BAgDEAE&biw=1283&bih=708&dpr=1.13)

[q=sheep+goddess+fricka+mythology&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwiRq-O\\_o7HfAhUP2qQKHeW2CO4QsAR6BAgDEAE&biw=1283&bih=708&dpr=1.13](https://www.google.com/search?q=sheep+goddess+fricka+mythology&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwiRq-O_o7HfAhUP2qQKHeW2CO4QsAR6BAgDEAE&biw=1283&bih=708&dpr=1.13)

Zitat:

In order to perform this work she made use of a marvellous jewelled spinning wheel or distaff, which at night shone brightly in the sky as a constellation, known in the North as Frigga's Spinning Wheel, while the inhabitants of the South called the same stars Orion's Girdle.

[AG: Dies bezieht sich wieder auf den Mythos der Spinnenden Frauen].

To her hall Fensalir the gracious goddess invited husbands and wives who had led virtuous lives on earth, so that they might enjoy each other's companionship even after death, and never be called upon to part again.

"There in the glen, Fensalir stands, the house

Of Frea, honour'd mother of the gods,

And shows its lighted windows and the open doors."

Frigga was therefore considered the goddess of conjugal and motherly love, and was specially worshipped by married lovers and tender parents. This exalted office did not entirely absorb her thoughts however, for we are told that she was very fond of dress, and whenever she appeared before the assembled gods her attire was rich and becoming, and her jewels chosen with much taste.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Frigg>

Zitat:

Frigg sits enthroned and facing the spear-wielding goddess [Gná](#), flanked by two goddesses, one of whom ([Fulla](#)) carries her *eski*, a wooden box. Illustrated (1882) by [Carl Emil Doepler](#).

In Germanic mythology, **Frigg** (/frɪɡ/<sup>[1]</sup> Old Norse), **Frija** (Old High German), **Fre**a (Langobardic), and **Frige** (Old English) is a goddess. In nearly all sources, she is described as the wife of the god [Odin](#). In Old High German and Old Norse sources, she is also connected with the goddess [Fulla](#). The English weekday name [Friday](#) (etymologically Old English "Frīge's day") bears her name. Frigg is described as a goddess associated with foresight and wisdom in Norse mythology, the northernmost branch of Germanic mythology and most extensively

attested. Frigg is the wife of the major god **Odin** and dwells in the wetland halls of **Fensalir**, is famous for her **foreknowledge**, is associated with the goddesses **Fulla**, **Lofn**, **Hlín**, and **Gná**, and is ambiguously associated with the Earth, otherwise personified as an apparently separate entity **Jörð** (Old Norse "Earth"). The children of Frigg and Odin include the gleaming god **Baldr**. Due to the significant thematic overlap, scholars have proposed a particular connection to the goddess **Freyja**.

## Die Rück-Projektion auf das Rheingold

Hier ist noch eine Rück-Projektion auf das Rheingold, wo der ganze Zauber begann:

Rheingold, Dritte Szene:

[http://www.noologie.de/rheing11.htm#\\_Toc280039410](http://www.noologie.de/rheing11.htm#_Toc280039410)

<https://www.youtube.com/watch?v=bfBkPqTrfw>

Alberich:

Die in linder Lüfte Wehn da oben ihr lebt, / lacht und liebt: mit goldner Faust  
euch Göttliche fang' ich mir alle!

Wie ich der Liebe abgesagt, alles, was lebt, soll ihr entsagen!

Mit Golde gekirrt, / nach Gold nur sollt ihr noch gieren.

Auf wonnigen Höhn / in seligem Weben wiegt ihr euch;

den Schwarz-Alben / verachtet ihr ewigen Schwelger!

Habt acht! Habt acht!

Denn dient ihr Männer erst meiner Macht,

eure schmucken Frau'n, die mein Frein verschmäht,

sie zwingt zur Lust sich der Zwerg, / lacht Liebe ihm nicht.

Hahahaha! Habt ihr's gehört? / Habt acht vor dem nächtlichen Heer,

entsteigt des Niblungen Hort / aus stummer Tiefe zu Tag!

Nunja. "Nicht ihn fürcht' ich mehr: denn fallen muß er mit allen!" Das war zwar nicht so sehr humorvoll, aber es war ziemlich gut gekünstelt. Der *Richard Wagner*, der wusste schon, was *Schwarzer Humor* ist. Denn der Humor der Schadensfreude ist wirklich der Schlimmste.

## Das Schwert Notung

Siehe dazu auch das Kapitel: Ahnung und Erinnerung: Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner, von Wald&Fuhrmann.

Siegfried, Erster Aufzug, Zweite Szene:

[http://www.noologie.de/siegf11.htm#\\_Toc280039824](http://www.noologie.de/siegf11.htm#_Toc280039824)

Wanderer:

Viel erforscht' ich, erkannte viel: / Wicht'ges konnt' ich manchem künden,  
manchem wehren, was ihn mühte, / nagende Herzensnot.

Mime:

Spürtest du klug / und erspähtest du viel, / hier brauch' ich nicht Spürer noch Späher.

Einsam will ich und einzeln sein, / Lungerern lass' ich den Lauf.

Wanderer:

Mancher währte weise zu sein, / nur was ihm not tat, wußte er nicht;

was ihm frommte, ließ ich erfragen: / lohnend lehrt' ihn mein Wort.

Mime:

Müß'ges Wissen wahren manche: / ich weiß mir grade genug.

Mir genügt mein Witz, / ich will nicht mehr: / Dir Weisem weis' ich den Weg!

...

Mime:

Not[h]ung heißt ein neidliches Schwert; / in einer Esche Stamm<sup>36</sup> stieß es Wotan:  
dem sollt' es geziemen, / der aus dem Stamm es zög'.

Der stärksten Helden keiner bestand's: / Siegmund, der Kühne, konnt's allein:

fechtend führt' er's im Streit, / bis an Wotans Speer es zersprang.

Nun verwahrt die Stücken ein weiser Schmied; / denn er weiß, daß allein mit dem  
Wotansschwert

ein kühnes dummes Kind, / Siegfried, den Wurm versehrt.

Behalt' ich Zwerg auch zweitens mein Haupt?

[Es ist immer nur der Weltenbaum Yggdrasil. Der ist auch gar nicht verdorrt oder zu Scheiten zerhackt, wie Wagner es in einer anderen Szene beschreibt. Denn der Weltenbaum ist das, wo herum sich die Welt windet. Mythologisch ist es egal, ob es eine Esche ist, oder eine Linde, oder

ein Baobab. In der Artus-Saga, ist es ein Fels. Macht auch nix. Wissen ist Macht. Nix wissen macht auch nix. Aber es ist mythologisch alles ziemlich dasselbe. Es kann eben kein normaler Mensch ein darin eingekeiltes Schwert da heraus-ziehen.

Allso: Dies ist kein *Schreib-Feeler* (Der Sezzler der damaligen TAZ), sondern wenn ich das: So schreibe, dann meine ich das als Kurzform für: "*Also sprach Zarathustra*" (*Ohh-Ton* Friedrich Nietzsche)." Du solltest es mir wirklich, dann, dran Glauben. Wenn nicht, dann bist *Du ganz genauso, Daran Dran*. Ich würde mir nicht einbilden, dass ich soviel Witz habe, wie diese, dem *Asbestos, des Gelas, des Lachen's der Götter*. Ein Witz ist nur genauso gut, wie dann *das Tot-Lachen* oder das *Er-Sterben* erfolgt.

]

Wanderer:

Der witzigste [allso]<sup>37</sup> bist du unter den Weisen: / wer käm' dir an Klugheit gleich?

Doch bist du so klug, / den kindischen Helden <sup>38</sup> / für Zwergenzwecke zu nützen,  
mit der dritten Frage droh' ich nun! / Sag mir, du weiser Waffenschmied:

wer wird aus den starken Stücken / Notung, das Schwert, wohl schweißen?

Mime:

Die Stücken! Das Schwert! / O weh! Mir schwindelt! / Was fang' ich an?

Was fällt mir ein? / Verfluchter Stahl, daß ich dich gestohlen!

Er hat mich vernagelt in Pein und Not!

Mir bleibt er hart, / ich kann ihn nicht hämmern; / Niet' und Löte läßt mich im Stich!

Der weiseste Schmied weiß sich nicht Rat! / Wer schweißt nun das Schwert,  
schaff' ich es nicht? / Das Wunder, wie soll ich's wissen?

Der arme Siegfried, der war halt eben nur ein *Waisen-Kind*. Von seiner Mutter Sieglinde, und seinem Vater Siegismund, *völlig Verlassen*. Das kommt auch in der Star Wars Saga des George Lucas, aber umgekehrt vor.

Die Stücken! [Von dem,] Das Schwert, wieder zusammen schmieden.

Das ist wiederum ein Zentral-Thema der Tolkien-Saga. The Lord of the Rings.

<http://www.medievalists.net/2014/12/hilt-fame-resonances-medieval-swords-sword-lore-j-r-r-tolkiens-hobbit-lord-rings/>

The principal blades of Middle-earth will need little explication. Several are introduced early in The Hobbit, when the swords Glamdring and Orcrist, as well as Bilbo's initially unnamed blade, are taken from the lair of the trolls (2.50-51) [die Schwarz-Alben]. Two of these blades, Gandalf's sword, Glamdring, and Bilbo's weapon, later named Sting and eventually passed to Frodo, also figure in The Lord of the Rings. Early in The Fellowship of the Ring, Frodo, Merry, Pippin and Sam are similarly equipped with their own swords when Tom Bombadil rescues both blades and hobbits from the cavern of the Barrow-wight. Later, at Rivendell, Bilbo presents Frodo with Sting as well as his coat of mithril. It is also at Rivendell, at the Council of Elrond, that we are introduced to another important sword of Middle-earth, namely, the Sword of Elendil, Narsil-Anduril, also known as the Sword that was Broken. Tolkien makes it clear almost from the moment that the swords are introduced that they are no ordinary weapons. Most (as we shall see) are ancient; and Narsil-Anduril has been handed down from generation to generation within the kindred of Elendil, lending it a similar mystique. Apart from being ancient, the blades are imbued with magical properties. Sting, Glamdring and Anduril all glow, while Merry's Westensse blade melts after striking the Nazgul at the battle of Pelennor Fields. These swords, replete with names, runes, histories, and magical properties, make their presence felt at crucial moments in both The Hobbit and The Lord of the Rings; indeed, they are celebrated as living personalities in Middle-earth, just as the historical and literary weapons of the "real Middle-earth" on which they were modeled were also celebrated by poets, bards, and writers of the middle ages.

### **Die un-heimliche Lanze des Wotans/Odins**

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Spear\\_of\\_Destiny\\_\(Ravenscroft\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Spear_of_Destiny_(Ravenscroft))

Noch einmal zurück zu der Lanze des Wotans/Odins, die im Kampf mit dem Siegfried zerbrochen wird. Wir werden noch gleich kurz darauf wieder von ihr hören. Das Schicksal, das Schwarze, lässt nicht auf sich warten! Oh, nun höre doch, Oh Wotan! Oh nun wir opfern wir Uns Dir doch! Aber, Oh Wotan! Das Schicksal, das Schwarze. Es kommt, ob wir es wollen oder nicht. Wir sind schon mitten in dem Ragnarök.

<https://www.youtube.com/watch?v=uLLv8E2pWdk>

Allso,<sup>39</sup> wenn wir nun das *Fürchten* noch nicht gelernt haben, dann werden wir es hier es sicher *dann ganz genau hier*, also jetzt, wieder *lernen müssen*. Denn das *Fürchten* (also der Phobos-Komplex) ist eben die genaue *Grundlage eben jeder Religion*.<sup>40</sup> Wollen wir nun *Dran Glauben*, oder wollen es wir nicht? Das *Dran Glauben* ist immer noch besser *als niemals Glauben*. Der, Die Das, liebe Herr- Gott, unaussprechliche(ndste) YHVH, ist der/das Gesamt-*Gef(ü/ä)hrlichste*. Der *Yahwe* (oder *Allah*, also auch der *Allahu-Akhbar*), der *Un- Nenn- bare*, und der *Un-Aus-Sprech- lich- bare*. "Nur wer das *Fürchten* nie erfuhr, der schmiedet das *Nothung*, das unbesiegbare Schwert neu". Allso, anders formuliert: Nur wer sich nicht fürchtet, kann je gegen eine schon etablierte *Götter-Generation* angehen. Dagegen ist aber meistens die *un-endliche Höllen-Strafe* angesetzt. Man berechne einmal die Odd(in)s, von einer *Welten-Herrschaft*, gegen die *Unendliche Verbannung* in einem *unendlichen Höllen-Kreis* nach Dante? Ich glaube, es gibt heute nicht mehr so Viele, die darauf *ihr eigenes ewiges Leben und ihr das Seelenheil* dagegen setzen wollen.

[http://www.focus.de/wissen/mensch/religion/islam/titel-ein-glaube-zum-fuerchten\\_id\\_4253558.html](http://www.focus.de/wissen/mensch/religion/islam/titel-ein-glaube-zum-fuerchten_id_4253558.html)

<https://www.welt.de/debatte/kommentare/article157190903/Fuerchtet-die-Religion.html>

<https://www.pro-medienmagazin.de/gesellschaft/gesellschaft/2017/11/27/religionswissenschaftler-christen-fuerchtet-euch-nicht/>

### **Wagner und Nietzsche: Der schwarze und der weisse Zwilling**

Ich streue ab & zu auch mal ein paar Vergleiche aus der Astrophysik ein, wenn ich die Dynamik von mythologischen Kraftfeldern erläutern will. In der Astronomie gibt es ein Phänomen, das der "schwarze und der weisse Zwilling" genannt wird. Das sind zwei Sterne, die umeinander kreisen, der eine hell wie eine normale Sonne, der andere dunkel, ein roter, brauner oder schwarzer Zwerg, oder ein *Neutronenstern*. Auf den Teleskopen kann man nur den hellen Stern sehen, und auf die Existenz des anderen kann man nur durch die Bahnschwankungen des hellen Sterns schliessen. Aber sie umkreisen einander, und halten sich sozusagen *gravitational gegenseitig in der Um-Klammerung*. Siehe dazu ein paar Artikel:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Binary\\_star](http://en.wikipedia.org/wiki/Binary_star)

<http://www.universetoday.com/24203/what-is-a-binary-star/>

<http://news.nationalgeographic.com/news/2012/08/120829-new-planets-twin-stars-space-science-nasa/>

<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/33/33767/1.html>

So ungefähr verhielt es sich im Denk-Raum mit Wagner und Nietzsche. Es bleibt der Interpretation überlassen, wer von beiden der Schwarze oder der Weisse war. Für die damaligen *Zeitgenossen war eher Wagner die Lichtgestalt*, und *Nietzsche eher der Schatten*. Siehe dazu auch Nietzsches Werk: der Wanderer und sein Schatten. Ein Artikel aus dem Spiegel beleuchtet noch einige Hintergründe dieses Verhältnisses und des geistigen Klimas zwischen 1880 und 1920. Dort wird auch Spengler erwähnt, der den "Untergang des Abendlandes" prophezeit hatte, und der heute im vollsten Gange ist.<sup>41</sup> Dazu noch ein paar Zitate von Nietzsche zu Wagner:

<http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelgeschichte/d-96654037.html>

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/fragmente-1875-1879-band-2-3265/28>

Denn die heutigen intellektuellen EU-Eliten haben das Abendland schlicht für non-existent erklärt. Einen schlimmeren Untergang als diesen kann sich keiner, ausser Spengler, noch vorstellen.

<http://www.noologie.de/morph.htm>

"Es ist wirklich die Kunst der Gegenwart: ein ästhetischeres Zeitalter würde sie ablehnen. Feinere Menschen lehnen sie auch jetzt ab. Vergrößerung alles Ästhetischen. - Gegen Goethe's Ideal gehalten, tief zurückstehend. Der moralische Contrast dieser hingebenden glühend-treuen Naturen Wagner's wirkt als Stachel, als Reizmittel: selbst diese Empfindung ist zur Wirkung benutzt.

27 [26] Ich nannte "sittlichste Musik" die Stelle, wo es am ekstatischsten zugeht. Charakteristisch!

27 [27] Wagner gegen die Klugen, die Kalten, die Zufriednen - hier seine Grösse - unzeitgemäss - gegen die Frivolen und Eleganten, - aber auch gegen die Gerechten, Mässigen, an der Welt Sich-freunden (wie Goethe), gegen die Mildten, Anmuthigen, wissenschaftlichen Menschen - hier seine Kehrseite.

27 [28] Epische Motive für die innere Phantasie: viele Szenen wirken viel schwächer in der Versinnlichung (der Riesenwurm und Wotan).

27 [29] Wagner kann mit seiner Musik nicht erzählen, nicht beweisen, sondern überfallen, umwerfen, quälen, spannen, entsetzen - was seiner Ausbildung fehlt, hat er in sein Princip genommen. Die Stimmung ersetzt die Composition: er geht zu direkt zu Wege.

27 [30] An unkünstlerische Menschen sich wendend, mit allen Hülfsmitteln soll gewirkt werden, nicht auf Kunstwirkung, sondern auf Nervenwirkung ganz allgemein ist es abgesehen.

27 [31]

861 Nach einem Thema ist Wagner immer in Verlegenheit, wie weiter. Deshalb lange Vorbereitung - Spannung. Eigene Verschlagenheit, seine Schwächen als Tugenden umzudeuten. So das Improvisatorische.

27 [32]

Was aus unserer Zeit drückt Wagner aus? Das Nebeneinander von Roheit und zartester Schwäche, Naturtrieb-Verwilderung und nervöser Über-Empfindsamkeit, Sucht nach Emotion aus Ermüdung und Lust an der Ermüdung. - Dies verstehen die Wagnerianer.

27 [33]

Ich vergleiche mit Wagner's Musik, die als Rede wirken will, die Relief-Sculptur, die als Malerei wirken will. Die höchsten Stilgesetze sind verletzt, das Edelste kann nicht mehr erreicht werden."

Noch ein Zitat dazu:<sup>42</sup>

[http://www.friedrichnietzsche.de/index.php?REM\\_sessid=%20&action=21&nkat=Zarathustra&nextspur=41](http://www.friedrichnietzsche.de/index.php?REM_sessid=%20&action=21&nkat=Zarathustra&nextspur=41)

"Wagner war bei weitem der vollste Mensch, den ich kennen lernte, und in diesem Sinne habe ich seit sechs Jahren eine große Entbehrung gelitten. Aber es giebt etwas zwischen uns Beiden wie eine tödliche Beleidigung; und es hätte furchtbar kommen können, wenn er noch länger gelebt haben würde."

Die "tödliche Verletzung" meint das von Richard Wagner vermutlich in Umlauf gesetzte Gerücht, daß Nietzsches Krankheit in sexuellen Verfehlungen (Päderastie, Onanie) ihren Grund habe. Das verletzte den Stolz Nietzsches deswegen so sehr, weil ihn dieser geschmacklose Vorwurf für immer vor der geliebten Cosima Wagner beschämen würde. Bei Nietzsche, so zeigt sich später, wird sich die Wunde Wagner nicht schließen - das letzte Werk, an dem Nietzsche vor seinem geistigen Zusammenbruch Januar 1889 arbeitet, ist 'Nietzsche contra Wagner'."

Übrigens gab es in der Geistes-Geschichte mehrere solcher antagonistischer Zwillings-Paare: Wie Voltaire (Candide) und Leibniz, Leibniz und Newton, Goethe und Newton (Farben-Theorie). Und am bekanntesten in der neuzeitlichen Philosophie war die Frontstellung von Schopenhauer gegen die "Hegelei" und die "Philosophasterei" des Deutschen Idealismus. In früheren seligen Zeiten hatten die Hl. St. Christen- / Kirchen-Väter stattdessen immer noch jede Menge heidnische Gegner / Antagonisten, gegen die sie an-polemisierten konnten. Aber später ab ca. 500 waren kaum noch heidnische Polemisierungs-Gegner übrig geblieben. Und dann musste man gegen die Christen von etwas anderer Couleur polemisieren. In unseren heutigen Zeiten gibt eine schöne Neuauflage der "Philosophen- Kriege": Peter Sloterdijk gegen praktisch den gesamten Rest der Deutschen Akademischen Philosophie, gegen praktisch die gesamte Einheitsfront der deutschen Feuilleton'isten, und gegen fast die gesamte deutsche Intelligenzia, aber insb. gegen die Frankfurter Schule, mit ihrem "Head-Honcho" Habermas, und dem Nicht-Ganz-So- Head-Honcho Axel Honneth.

### **Die Ästhetik des Untergangs**

Dazu gibt es noch eine sehr schöne Geschichte von Johannes Saltzwedel aus dem Spiegel. Ich hoffe ganz, ganz fest, dass ich nicht gleich ein paar Anwalts-Plagiats-Mahnungen ins Haus bekomme. Denn das was ich mache, ist völlig ausser-kommerziell. Und nur für die Wissenschaft, und nur für die Besserung der Menschheit gedacht.

<http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelgeschichte/d-96654037.html>

Wilhelminische Intellektuelle glaubten aus den Werken Wagners und Nietzsches ein Helden-Weltbild ableiten zu können. Nicht einmal die Niederlage von 1918 beendete den ideologischen Wahn.

...

Nietzsche war tief enttäuscht. Das Publikum aus Potentaten und Geldadel empfand der junge Analytiker heroischer Einsamkeiten ohnehin als Banausengesindel. Wie konnte Wagner mit solchen Leuten verkehren? Zwölf Jahre später sollte Nietzsche im Komponisten des "Rings" und des "Parsifal" nur noch den Inbegriff künstlerischer Dekadenz erblicken, ihn bitter-verächtlich "bloß zu meinen Krankheiten" zählen. Mit niemandem hat der Denker vor seinem

geistigen Erlöschen so gnadenlos abgerechnet wie mit Richard Wagner, gerade weil er einmal fest von ihm überzeugt gewesen war.

Die gemeinsame Basis ließ sich mit einem Namen umschreiben. Schon in seinem ersten Brief an Wagner hatte Nietzsche, eben erst als Junggenie seines Faches Professor für alte Sprachen an der kleinen Universität Basel geworden, den Autor genannt, in dessen Werk sich die Übereinstimmung konzentrierte: Arthur Schopenhauer. Ihm huldigte er "mit gleicher Verehrung" wie Wagner selbst, schrieb Nietzsche im Geburtstagsgruß für den Komponisten am 22. Mai 1869.

Wie hatte ausgerechnet Schopenhauer mit seiner pessimistischen Weltdeutung, die allenfalls in der Abkehr vom blinden Walten des "Willens" einen Rest individueller Hoffnung anerkennen mochte, zur geistigen Leitfigur avancieren können? Vor dem Hintergrund von Nationalismus und Kaiserreich mit wirtschaftlichem Boom und ungehemmtem Optimismus wirkt der Enthusiasmus für einen Lebensverneiner auf den ersten Blick abwegig. Doch entscheidend für Wagner wie auch den jungen Nietzsche war Schopenhauers Kunstauffassung.

Schon 1854, in einer frühen Phase seiner Arbeit am tragischen Thema des Nibelungenstoffs, hatte Wagner das Hauptwerk Schopenhauers, "Die Welt als Wille und Vorstellung", kennengelernt. Er fand es einleuchtend. Wie im späteren "Ring" Ober-Gott Wotan seinen letzten Hoffnungsträger Siegfried zu opfern gezwungen ist und schließlich nur noch den eigenen Untergang - und damit das Ende der bisherigen Kosmos - herbeisehnt, so kehrt sich nach Wagners Ansicht auch der verständige Schopenhauer-Leser vom trügerischen Schein des Diesseits ab, um das Heil in überindividueller Schönheit zu suchen.

Dass nach Schopenhauer der Gipfel künstlerischer Erlösung in der Musik zu finden war, bestätigte erst recht den schöpferischen Ehrgeiz des Tondramatikers. Außerdem entdeckte Wagner, der sich 1848/49 begeistert für Demokratie und Revolution eingesetzt hatte, in Schopenhauer den nicht-staatstragenden Philosophen schlechthin. Am schicksalhaft verklärten Liebestod seiner Bühnenhelden Tristan und Isolde, aber auch dem täuschend christlich gefärbten Erlösungsmotiv im verrästelten Schlussopus "Parsifal" haben Interpreten zeigen können, wie Wagner bis zuletzt schopenhauersche Leitgedanken verarbeitete.

Nietzsche, eine Generation jünger, war dem Erzpessimisten auf anderen Wegen begegnet. Misstrauisch gegen die Jasager seiner Zeit, wählte er während seines Leipziger Studiums Schopenhauers Entlarvung billiger Philisteridyllen zum Vorbild sittlichen Ernstes und echten Bildungseifers. In seiner ersten philosophischen Schrift "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (1872) wagte er dann, die gerade ringsum bestaunte wissenschaftliche Zerlegung der Natur zum Verfallssymptom zu erklären: "Nur als ästhetisches Phänomen ist die Welt ewig gerechtfertigt."

Das kühne Buch mit seiner schopenhauerisch grundierten Unterscheidung von "apollinisch"-verstandesklarer und "dionysisch"-einheitstrunkener Erkenntnis wurde eröffnet durch ein "Vorwort an Richard Wagner", das darauf hinwies, "mit welchem ernsthaft deutschen Problem wir zu tun haben", wenn die Kunst zur "eigentlich metaphysischen Tätigkeit" ernannt wird.

Seither konnten alle, die nach einer Begründung künstlerischen Ausdrucks suchten, bei Wagner oder Nietzsche etwas finden, das die kaiserzeitliche Repräsentationskunst gerade nicht bieten konnte: ästhetische Radikalität.

Wagner mit seinen Mythentableaus voll überirdischer Tragik ließ für Hurratriotismus keinen Raum; dem stilistischen Potpourri der Gründerzeit setzte er eine völlig andere, klangmotivisch geschlossene Ausdruckswelt entgegen, die denn auch von der Mehrheit traditionsgewohnter Opern- und Konzertgenießer als Katzenmusik und Ohrenfolter verspottet wurde.

Bis weit ins 20. Jahrhundert blieben die echten Wagner-Verehrer selbst unter Musikfreunden eine fast schon sektenhaft abgesonderte Gruppe, deren Bekenntnis zur Magie des Klangs immer auch Argwohn auslöste. Erst als die Mehrzahl jüngerer Komponisten zuzugeben bereit war, wie viel sich an Wagners kühner Harmonik, seinem Einsatz musikalischer Leitmotive und der dramaturgischen Finesse seiner Bühnenwerke lernen ließ, legte sich allmählich der Streit um die verklärte oder verachtete "Zukunftsmusik".

Nietzsche wiederum entwickelte sich nach seiner Abkehr von Wagner zum wichtigsten moralisch-intellektuellen Sprengsatz der Epoche. In Büchern voll kurzer, funkelnder Einsichten wandte er sich immer vehementer gegen die hohle Selbstzufriedenheit seiner Zeitgenossen. Offen polemisierte er gegen das Christentum. Die Dichtung "Also sprach Zarathustra" (1883 bis 1885), ein Bekenntnis zu illusionslosem Einzelgängertum im Stil alttestamentlicher Prophetien, bündelte alle Denkanstrengungen im Appell, sich durch "Selbstüberwindung" und Ergebung in die "ewige Wiederkunft" des Gleichen zum "Übermenschen" zu steigern - was immer das heißen mochte.

Allen, die dem äußeren Aufschwung Deutschlands und Europas mit innerem Zweifel begegneten, bot der Denker suggestive Schlagwörter, von der positiv gesehenen "blonden Bestie" und dem Spruch "Gott ist tot" bis hin zur "Umwertung aller Werte" und dem "Willen zur Macht".

Der fortwährend kränkelnde Philosoph merkte kaum noch, wie sein Denken zu Parolen umfunktioniert wurde. Seine Basler Professur hatte er längst gegen ein Wanderleben zwischen dem Engadin und Italien eingetauscht. Als Nietzsche Anfang 1889, kein Jahr nach dem Regierungsantritt Wilhelms II., in Turin dem Wahnsinn verfiel, machte ihn das für seine wachsende Leserschaft endgültig zum Visionär.

"Es gibt noch viele Morgenröten, die noch nicht geleuchtet haben", spricht Nietzsche. Mit ihm stehen wir auf der Linie des aufsteigenden Lebens." So raunte 1895 der einflussreiche Herausgeber der Zeitschrift "Die Gesellschaft", Michael Georg Conrad aus München, der auch im zunehmend reaktionären, jüdenfeindlich gestimmten Bayreuth regelmäßiger Gast war. Wie Conrad suchten zwischen 1890 und 1914 viele in den Losungen des späten Nietzsche und der angeblich germanisch-urwüchsigen Wagner-Welt nach eigenen Wert- und Lebensidealen.

Bald nach Wagners Tod 1883 war der Witwe Cosima die erwünschte Allianz mit den Großen und Mächtigen gelungen: Die Hupe am ersten Automobil Kaiser Wilhelms II. trötete das Motiv des Gottes Donner aus Wagners "Rheingold". Der junge, forsche, aber kulturell wenig anspruchsvolle Monarch ließ sogar eine Aufführung der "Meistersinger" über sich ergehen und lobte prompt den "glänzenden Sieg der deutschen Kunst". Ganz unrecht hatte er nicht: Die Festspiele waren ein Weltereignis geworden, für das Briten, Amerikaner und Franzosen zu Hunderten nach Bayreuth pilgerten.

"Es ist kaum einzuschätzen, wie stark die letzte Generation vom Einfluss Richard Wagners gebannt war", resümierte 1918, als des Kaisers "herrliche Zeiten" vorbei waren, Walther Rathenau, Wirtschaftsführer und einer der klügsten Diagnostiker des geistigen Klimas seiner Epoche. Dabei gehe es kaum um Musik, sondern um die "Gebärde seiner Figuren, ja seiner Vorstellungen". Bei Wagner sei "immer jemand da, Lohengrin, Walther, Siegfried, Wotan, der alles kann und alles schlägt ... und allgemeines Heil bringt, und zwar in einer weit ausholenden Pose, mit Fanfarenklängen, Beleuchtungseffekt und Tableau".

Ebenso pompös und von Wagners Weltuntergangstragik denkbar weit entfernt, demonstrierte das Kaiserreich imperiale Größe. Wer die bestürzend ironiefreie Inszenierung als albernen Wahn empfand, der konnte in Nietzsches Werken leicht einen Ausweg finden: Mit ihrer Verachtung aller "Herdenmoral" und der Darstellung feige blinzelnder "letzter Menschen" stellten sie der unübersehbaren Vermassung einen aristokratisch-elitären Individualismus gegenüber.

Während der hektischen Jahre vor 1914 gehörte es daher in Kulturkreisen regelrecht zum guten Ton, Nietzsche zu kennen und zu verehren, selbst unter den Revoluzzern des Expressionismus. So meldete deren Zeitschrift "Die Aktion" 1913, ein gewisser Otto Ernst werde demnächst "gegen Nietzsche sabbern" - da müsse "die noch nicht hirnverkalkte Jugend" protestieren, am besten "mit dionysischer Heiterkeit", "Lachsälven" und "kläglichem Stöhnen". Der Schlussschrei lautete: "An die Gewehre! Fallobst zur Hand!"

Den wenigsten schwante damals, dass bald tödliche Schüsse in ungeheurer Zahl fallen sollten. Doch wie einmal Wagners Allegorien menschlich-übermenschlichen Schicksals zur Kulisse reaktionärer Machtklüngerei hatten verkommen können, so lieferten sie nun Szenarien düsterer Unbedingtheit und endzeitlichen Einsatzes bis zur Vernichtung. Auch die oft schmerzhaft hellsichtigen Orakelsprüche Nietzsches mussten nun als martialische Erbauung erhalten.

In den Schützengräben des Ersten Weltkriegs war Nietzsches "Also sprach Zarathustra" mit seinem Heldentum der Ausweglosigkeit und seiner Beschwörung "Werdet hart!" eine der beliebtesten Lektüren. Selbst der Wiener Zeitkritiker und Kriegsgegner Karl Kraus konnte das nicht leugnen. Allerdings spottete Kraus 1915, "dass den Soldaten mehr Zarathustra-Exemplare nachgerühmt werden, als im Felddienst tatsächlich zur Verwendung gelangen". Bitter wies er auf die Mitverantwortung all jener hin, "die daheim ihren Zarathustra lesen und ihre Zeitung".

Gehört oder gar verstanden hat die Mahnung offenbar kaum jemand. Gleich nach dem Ende des Weltkriegs wurde ein Wälzer mit dem Titel "Der Untergang des Abendlandes" zum Bestseller. Die düstere Geschichtsdeutung des Ex-Gymnasiallehrers Oswald Spengler verwickelte missverstandene Biologie und kulturkritische Entlarvungsgesten à la Nietzsche mit einer auch bei Wagner abgesehenen kosmischen Tragik.

Damit wurden alte Verzerrungen neu aufgewärmt, die schließlich im Grauen eines weiteren Weltkriegs samt Völkermord münden sollten. Erst jahrzehntelange Arbeit vieler Wissenschaftler hat dann die Einsicht dafür wecken können, wie das Gebräu fataler Fehldeutungen entstehen konnte - und dass weder Wagner noch Nietzsche pauschal als Vordenker deutscher Katastrophen verteufelt werden dürfen.

Ich kann dem nur noch hinzufügen: A(h/t)men.

### **Die Grosse A-Mnaesis, die Mnae-Mesis**

In der Geschichte der Wagner-Rezeption kam es im 20. Jh. zu dramatischen Umschwüngen. (Die ich ebenfalls gerne mit astrophysikalischen Beispielen unterfüttere, siehe weiter unten).

Denn dank der Rezeption der Nazis wurde aus dem *Wagner-Schatz* etwas ganz Furchtbares gemacht. Und danach war eben Wagner der Schwarze, und für viele war dann Nietzsche die Licht-Gestalt. Und deshalb ist dieses Wissen auch ganz sorgfältig aus dem Ge-Wissen der Menschen aus-getilgt worden.<sup>43</sup> Die schwarzen Seiten der Wagner-Story sind auch heftig durch die Mühlen der *Political Correctness* gedreht worden. Da 2013 das grosse Wagner-Erinnerungsjahr war, wurde diese Mühle noch ein paar Umdrehungen weiter gedreht - Im Sinne von der Thymos-Theorie des Sloterdijks.<sup>44</sup>

Aber eigentlich ist das auch schon wieder "same procedure as every year", und das dauert jetzt schon etwa 5000 Jahre an. Das ist in meiner Diktion das *Im-Perium* oder das *Kali Yuga*. Siehe weiter unten.

[http://www.amazon.de/Richard-Wagner-antisemitisch-K%C3%BCnstler-Musik-Konzepte/dp/3921402670/ref=sr\\_1\\_7?](http://www.amazon.de/Richard-Wagner-antisemitisch-K%C3%BCnstler-Musik-Konzepte/dp/3921402670/ref=sr_1_7?)

<http://www.faqs.org/faqs/music/wagner/general-faq/section-20.html>

These two books refer to earlier articles by Hartmut Zelinsky which ignited a heated controversy in Germany. Zelinsky interpreted RW as a proto-Nazi, and attempted to demonstrate that racial and anti-Semitic schemes lay beneath the surface of RW's music-dramas. Hartmut Zelinsky's published writings include:

In 'Musik-Konzepte 5: Richard Wagner: wie antisemitisch darf ein Künstler sein?', ed. H-K.

Metger and R. Riehn. Article entitled: 'Die Feuerkur des Richard Wagner oder die neue Religion der Erlösung durch Vernichtung', Munich 1978.

'Richard Wagner: ein deutsches Thema: Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1976', Frankfurt am Main 1976, Vienna 1983.

In 'Parsifal: Texte, Materialien, Kommentare', ed. A. Csampai and D. Holland. Articles entitled:

'Richard Wagners letzte Karte', 'Der verschwiegene Gehalt des Parsifal'. Hamburg 1984.

[Über den Eschatologischen Krieg](#)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Dinner\\_for\\_One](https://en.wikipedia.org/wiki/Dinner_for_One)

James: The same procedure as last year, Miss Sophie? Miss Sophie: The same procedure as every year, James!

### **Die triebkräftigen, poiaetisch wirkungsvollen Motive Wagners**

In dem folgenden Zitat zeigen wir, mit besonderer Emphase, die "triebkräftigen, poiaetisch wirkungsvollen Motive" in Wagners Dichtung. Damit sind wir wieder im Bereich von Thymos und Eros, und nicht mehr so ganz im Logos. Hier finden wir einen klaren Ausdruck der volltönenden "grunddeutschen" Denkweise, die Verherrlichung des "*Willens zur Macht*", die heute so *politically incorrect* ist, und die deshalb aus dem deutschen kollektiven Gedächtnis getilgt worden ist. In unserem Zusammenhang ist lediglich zu bemerken, dass das eben *Thymos-Euphemismus* pur ist.<sup>45</sup> Das folgende Zitat ist aus: "Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners", 1902.

[http://www.archive.org/stream/diesagengeschie00goltgoog/diesagengeschie00goltgoog\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/diesagengeschie00goltgoog/diesagengeschie00goltgoog_djvu.txt)

"Meincks sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners 1802, um aus der Fülle der hierauf bezuglichen, freilich nicht immer sehr kritischen und sachkundigen Arbeiten nur zwei Beispiele zu nennen. Auch des Dänen Ojellerup Buch über Richard Wagner in seinem Hauptwerke "Der Ring des Nibelungen", deutsch von O. L. Jiriczek, Leipzig 1891 behandelt die Quellenfrage einsichtsvoll und sachverständig. Meine Absicht ist, in möglichster Kürze alles Wesentliche anzuführen, was im Ring quellenmäßig belegt werden kann. So weit der Wortlaut altnordischer Sagen und Lieder in längeren Absätzen zu geben ist, folge ich den schönsten Verdeutschungen, die wir haben, denen Uhlands und der Brüder Grimm. Nicht aber die Quelle an und für sich, sondern nur die Züge, die im Ring benutzt sind, kommen hier in Betracht. Ein solcher Vergleich rückt die dichterische Größe und Selbständigkeit Richard Wagners in helles Licht. Es liegt mir ebenso daran, zu zeigen, was Wagner nicht vorfand, sondern neu hinzufügte. Und das ist eigentlich das meiste und beste. Die gestaltende Wunderkraft des großen Dichters tritt im Ring wahrhaft leuchtend hervor. Die altgermanische Sage ist förmlich neu geboren worden und erfuhr in dieser Erneuerung die höchste Verklärung, die ihr je bisher zu Teil ward. Durch die im Folgenden gegebenen Nachweise wird die jedem Sachkundigen ohnehin bekannte Thatsache von neuem vorgeführt, dass Wagner niemals irgend welche bestimmte mittelalterliche Vorlage dramatisirte, wie etwa Uhland 1817 in seinem Entwurf eines Nibelungendramas oder Hebel in seinem für mein Gefühl ganz unglücklichen dreiteiligen Trauerspiel das Nibelungenlied, noch auch in roher äußerlicher Weise die gesammte nordische und deutsche Ueberlieferung durch einander warf und auf einander häufte, wie Jordan in seinem stillen Nibelungenepos, das ich ebenso vom rein poetischen wie sagengeschichtlichen Standpunkt durchaus verwerfe. Richard Wagner beherrscht vielmehr den gesammten Stoff in seiner ganzen Ausdehnung bis zur Gegenwart, ja sogar die darüber

umgehenden wissenschaftlichen Ansichten. Er zerlegt die Sage in ihre Grundbestandteile und führt daraus einen neuen selbstständigen Bau auf, worin Altes und Neues, Eigenes und Ueberliefertes zu einer unlöslichen künstlerischen Einheit verschmolz. Aus allen triebkräftigen Keimen, die irgendwo in den Quellen angesetzt hatten, sproßten im neuen Zusammenhang herrlichste Blüten.

...

Heinrich von Stein schrieb einmal. (Bayreuther Blätter 1889, S. 189): "In der Edda habe ich den Spuren der Fabel-Fügung nachgeforscht mit immer wachsendem Bewundern und Erstaunen. Es ist schließlich einfach und geradezu, als ob der Ring eine den Eddadichtern nicht mehr zugänglich gewesene Urschrift sei, deren teilweises Verständniß man demnach in ihren Liedern nur hie und da verspürte: so sehr scheint im Drama alles zu seiner Ureinheit zurückgeführt und neu geschaffen und belebt." Ich empfinde genau so wie H. von Stein, wenn ich die Werke Wagners mit ihren Vorlagen vergleiche: im Drama ein organisches Gebilde, in den Quellen versprengte und verstreute Bruchstücke. Aber man hüte sich vor dem Irrtum, als ob Wagner wirklich eine verlorene Sagenwelt, die hinter den Quellen lag, wieder gewonnen hätte. Das kann nur die darum heiß bemühte Wissenschaft. Der Künstler giebt uns eine völlig neue und eigene Schöpfung, deren Wert und Größe sich danach bemißt, ob sie hinter den Quellen zurückbleibt oder sie übertrifft.

...

Der heutige Dichter muß zu dieser ganzen umfangreichen Ueberlieferung Stellung nehmen. Weder Kompilation noch sklavischer Anschluß an eine besondere Vorlage führt zum Ziel, nur geniale Intuition, Erfassen einer leitenden Idee, Herausheben aller triebkräftigen, poetisch wirkungsvollen Motive, die zu dieser Idee und unter einander in bedeutende, oft neue und vertiefte Beziehungen treten müssen. Vor dem Dichterauge zerlegt sich die Ueberlieferung in ihre Bestandteile, um von Grund aus neu aufgebaut zu werden. Nur so wird der schöpferische Geist volle Freiheit sich wahren, treuesten Anschluß an's Wesentliche der Ueberlieferung mit eigenster Erfindung vereinigen.

...

Was das von Wagner geschaffene Drama in seiner Ausdrucksform geschichtlich und künstlerisch bedeutet, haben Nietzsche und Chamberlain am besten gesagt. Die Größe Schillers und Beethovens vereinigt Wagner zur Erfüllung dessen, was beiden als höchstes Kunstziel vorschwebte. Wenn im Drama drei Dinge klar gestellt werden müssen, das erregende Gemütsmotiv, die Gebärde, das Wort, so bewältigt das gesprochene Drama nur die zwei letzten und macht beim Wichtigsten, beim Unaussprechlichen, Halt. Zweifellos ist aber das Seelische, Innerliche, das Wesentliche im Drama. Und gerade hier setzt Wagner, der Ton- und Wortdichter, ein, er baut in grunddeutscher Weise von innen nach außen im Besitze des erlösenden Ausdrucksmittels, nach dem die größten Wortdichter beim Drama vergeblich rangen, der Musik, die in höchster und reinster Vollendung die Seele der Handlung und der Handelnden unmittelbar zu gestalten vermag. Nietzsche schreibt: "Alle diese Wirkungen zwingen Den, dem ein solches Drama vorgeführt wird, zu einem ganz neuen Verstehen und Miterleben, gleich als ob seine Sinne auf ein Mal vergeistigter und sein Geist versinnlichter geworden wären, und als ob alles, was aus dem Menschen heraus will und nach Erkenntniss dürstet, sich jetzt in einem Jubel des Erkennens frei und selig befände." Daß dieses deutsche Drama zugleich als Trilogie mit einem Vorspiel erschien, also so wie es die dramatische Kunst nur einmal zur Zeit der blühenden griechischen Kultur erlebte, daß es als Festspiel ein eignes Festspielhaus verlangte, daß es überhaupt die Gesetze seiner darstellerischen und bühnenmäßigen Verwirklichung ganz in sich selbst trug, ist nur die notwendige Folge seiner alles überragenden Größe und Ursprünglichkeit."

### **Der un-heimliche Bereich der Zukunft**

Ich lasse einmal wieder den A.D. zu Wort kommen. A.D. heisst: Advocatus Diaboli. Ich benutze dieses Pseudonym öfter, wenn ich unkonventionelle Meinungen vertrete:

A.D.: "Prophezeihungen sind ziemlich schwer, besonders wenn sie die Zukunft betreffen."

Die Zukunft ist das absolute Ana-Thema der positiven Wissenschaften, aber gleichzeitig auch der ganz grosse Renner auf dem Esoterik-Markt. Warum diese seltsame Konfusion? Ich führe wieder Heideggers "Sein und Zeit" (S&Z) ins Feld. Die Zukunft ist wissenschaftlich nicht zu erfassen.

[Was die sog. Zukunftsforscher produzieren, ist absoluter Humbug. Es gibt keine wissenschaftliche Zukunftsforschung, sondern nur Trendforschung. Aber Trends kehren sich nach einem nonlinear-dynamischen Muster (auch als Chaos-Theorie bekannt) immer wieder in ihr Gegenteil um (die Kata-Strophae). Deshalb gibt es für die Schau der Zukunft nur Vision und Prophezie.

]

Dies ist philosophisch dadurch zu begründen, dass die Vor-Ahnung sich auf nichts begründen lässt, was in der Vergangenheit passiert ist. Und Wissenschaft kann immer nur im Bereich des Gewordenen forschen, aber nie im Bereich des Werdenden (oder des Werdens allgemein). Dies ist ein fundamentales Kontra-Thema zur philosophischen *Ontologie*, denn *Onto-* bedeutet alles, was *Ist*, aber nicht das, was *Wird*, und vor allem nicht das, *Was Werden Wird*. Das war besonders Heideggers Hauptarbeitsfeld in S&Z. Die spezifisch menschlichen Fähigkeiten der Erinnerung und der Vor-Ahnung sind völlig ausserhalb der wissenschaftlichen Denkfäähne. Wir müssen also wieder einmal die Mythologie bemühen, wenn wir etwas Greifbares zum Thema Zukunft erfahren wollen.

"Die Zukunft ist tief, tiefer als der Mensch gedacht"... (so würde es Nietzsche wohl sagen).

Seltsamerweise finden wir in den nordischen Mythologien ein Tier, das eine geradezu unheimliche Fähigkeit hat, alles Interessante über die Welt zu erschauen: Die Raben. Der weise Ur-Vater Odin hat zwei Raben auf seinen Schultern sitzen: Hugin und Munin. Das Interessante bei der alt-nordischen Mythologie ist, dass auch Tiere Träger der prophetischen Gaben sein können. Dazu finden wir viele Beispiele, dass Tiere sich ungewöhnlich verhalten, wenn z.B. ein Erdbeben im Anzug ist. Etwa gesehen bei den Elefanten in Thailand, kurz vor dem grossen Tsunami vom Dezember 2004.

[https://en.wikipedia.org/wiki/2004\\_Indian\\_Ocean\\_earthquake\\_and\\_tsunami](https://en.wikipedia.org/wiki/2004_Indian_Ocean_earthquake_and_tsunami)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Huginn\\_and\\_Muninn](http://en.wikipedia.org/wiki/Huginn_and_Muninn)

<http://www.google.de/search?>

[q=Hugin+and+Munin&tbo=u&tbm=isch&source=univ&sa=X&ei=JUIdUYD6E4qbtQbxxoGwDQ&ved=0CEYQsAQ&biw=1282&bih=862](http://www.google.de/search?q=Hugin+and+Munin&tbo=u&tbm=isch&source=univ&sa=X&ei=JUIdUYD6E4qbtQbxxoGwDQ&ved=0CEYQsAQ&biw=1282&bih=862)

[http://www.asawiki.de/index.php?title=Hugin\\_und\\_Munin](http://www.asawiki.de/index.php?title=Hugin_und_Munin)

<http://norse-mythology.org/gods-and-creatures/others/hugin-and-munin/>

### **Noch ein über-phantastisches Universum bei Carl Orff**

Wir finden nun noch ein über-phantastisches Universum: nämlich bei Carl Orff. Zu dem gibt es noch einiges zu sagen. Der bekannte Abt Odilo Lechner des Priorates Andechs gewährte unter seinem Schutz die Aufführung seiner Werke. Der Hl. St. kath. Vatikan "was not very amused". Wichtiges Material dazu: Die Dissertation von Isabel Weinbuch.<sup>46</sup> Hier wird es inszeniert: Die letzte Erlösung des *Luzifer*, zu seinem angestammten Platz an der Seite des Ober-Ur-Gottes. Als der Stern des Lichtes, also die Venus.

"Ave formosissima, / gemma pretiosa, / ave decus virginum, virgo gloriosa, / ave mundi luminar, / ave mundi rosa, / Blanziflor et Helena, / Venus, generosa!"

"Venus, Venus, Venus — generosa (noble Venus)!"

Venus, esoterically, the symbol of mystic Nature.

Scene 3 »Dies illa«:

The last human beings become visible. Their great lament on the collapse of the cosmos and the end of the world is followed by a prayer by the leader of the chorus with Kyrie calls by the chorus which culminates in a ban for all demons. Lucifer appears and is transformed in three stages through beams of light to the original Lucifer.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Orff](https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Orff)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Trionfo\\_di\\_Afrodite](https://en.wikipedia.org/wiki/Trionfo_di_Afrodite)

<https://en.wikipedia.org/wiki/Lucifer>

<https://www.quora.com/What-is-the-connection-with-Lucifer-and-the-planet-Venus>

<http://www.beliefnet.com/columnists/astrologicalmusings/2009/07/lucifer-satan-or-venus.html>

<https://mythology.stackexchange.com/questions/1740/is-it-lucifer-or-venus>

<https://books.google.de/books?>

[id=VPPFkbcS4dwC&pg=PA4&lpg=PA4&dq=dissertation+ethnologie+%22carl+orff%22&source=bl&ots=1m76DT\\_AQh&sig=X0Msaw3hd-](https://books.google.de/books?id=VPPFkbcS4dwC&pg=PA4&lpg=PA4&dq=dissertation+ethnologie+%22carl+orff%22&source=bl&ots=1m76DT_AQh&sig=X0Msaw3hd-iJuqBDfRMhBvXnJ4k&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjSi9WHzqPYAhXSFOwKHe7qAI0Q6AEIMTAA#v=onepage&q=dissertation%20ethnologie%20%22carl%20orff%22&f=false)

[iJuqBDfRMhBvXnJ4k&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjSi9WHzqPYAhXSFOwKHe7qAI0Q6AEIMTAA#v=onepage&q=dissertation%20ethnologie%20%22carl%20orff%22&f=false](https://books.google.de/books?id=VPPFkbcS4dwC&pg=PA4&lpg=PA4&dq=dissertation+ethnologie+%22carl+orff%22&source=bl&ots=1m76DT_AQh&sig=X0Msaw3hd-iJuqBDfRMhBvXnJ4k&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjSi9WHzqPYAhXSFOwKHe7qAI0Q6AEIMTAA#v=onepage&q=dissertation%20ethnologie%20%22carl%20orff%22&f=false)

Mix - Carl orff -Carmina Burana /Koninklijke Chorale Cæcilia

<https://www.youtube.com/watch?v=MPjy55Y6hWU>

<https://www.youtube.com/watch?v=MPjy55Y6hWU&list=RDMMPjy55Y6hWU>

<http://www.orff.de/en/works/theatrum-mundi/de-temporum-fine/plot.html>

Dies Irae, Dies Illa - Monks of the Abbey of St Maurice & St. Maur, Clervaux, Luxembourg

<https://www.youtube.com/watch?v=DpvLPmv2FeY>

Gregorian Chant - "Dies Irae"

<https://www.youtube.com/watch?v=Dir90NLDp-0>

Opera Prometheus von Carl Orff

<https://www.youtube.com/watch?v=TlcJu9sFGJo>

## Die Mythologie heute

AG:

**Die Drei Ringe des Sinns, die im Sinne von der Atlantis Gespinnns,**  
und die uns Alle, in dem Un-Endlichen Alle,

**die uns Alle auf Ewig zusammen halten.**

**Das ist doch wohl besser als Der Ring des Herrn Tolkien.**

**Und es ist auch vielleicht noch besser als Der Ring des Herrn Wagner.<sup>47</sup>**

Es sind hier nicht die Ringe des Zusammen-Zwingers. Sondern es ist das sich Zusammen-Über-Sich-der Welt-Erheben. Im Sinne von Nietzsches Zarathustra. Der "Atlantis Gespinnns" ist bei Stefan Mickisch das Ur-Thema aller Götter-Generationen. Ich hole diesen sehr verwoben gesponnenen Faden auch deshalb wieder hervor, weil die Nornen und die Moirae eben die Ur-Ahninnen der "Atlantis Gespinnns" sind.

Ein Artikel der *Welt Online* gibt ein paar interessante *Aspekte der Mythologie* im heutigen Kulturbetrieb. Der beweist vor allem, dass die dortigen Schreiber keine Ahnung von den Tiefen-Hintergründen des Wagners haben.

<https://www.welt.de/kultur/article4231255/Warum-die-Nibelungen-immer-noch-erfolgreich-sind.html>

Siegfried, Kriemhild, Brünhild und Gunther, sie hatten ihren großen Auftritt vor mehr als 800 Jahren. Jetzt sind sie wieder da, medial gerüstet für den Kampf zwischen Hochkultur und Trash. RTL plünderte mit "Die Jagd nach dem Schatz der Nibelungen" und fünf Millionen Euro Produktionsgeldern den großen deutschen Mythos. Ein wenig "Herr der Ringe", Lara Croft und Dan Brown ("Sakrileg") hier, etwas "Indiana Jones" und "Unsere schönsten deutschen Kulturdenkmäler" dort, eine Mixtur aus Historienthriller und Actionfilm, aus Fantasy-Märchen und Vater-Kind-Drama. Auch wenn das Nibelungengold im Film ein ungehobener Schatz bleibt und Platz schafft für aufgeblasenes Popcornkino - es ist wohl das Grundböse, das Unbeeinflussbare, dem der Mensch schutzlos ausgeliefert ist und das ihn so fasziniert. Ob Bruno Ganz im Führerbunker oder Kate Winslet auf der "Titanic" - der Zuschauer ist ganz nah dran am Untergang und darf sich doch in Sicherheit wiegen. Da spielt es keine Rolle, ob die Handlung 800 Jahre alt ist - das Phänomen als ästhetisches ist zeitlos. Auf der Bühne standen die Nibelungen schon immer, Wagners Opernzyklus wurde 1876 uraufgeführt, 2007 schrieb Wolfgang Hohlbein einen sagenhaften Roman zum Thema, "Die Rache der Nibelungen", Fritz Lang brachte die Heldensaga 1924 auf die Leinwand. Es ist ein Phänomen wie die "Ilias", deren Neuübersetzungen breite Debatten provozieren.

Wenn Familie oder Religion keinen Halt mehr geben und kulturelle Grenzen verschwimmen, halten notfalls epische Meilensteine als Orientierungsmaßstab her. Das Nibelungenlied glänzt nicht mit dem großen Versprechen vom Abenteuer wie etwa die Adaptionen der Artus-Sage. Dafür sind die psychologischen Konflikte tiefer und komplexer, es ist ein willkommenes Familiendrama für deutsche Befindlichkeit, es schürt Ängste und den Hang zu Selbstgeißelung und Selbstzweifel.

Oder, wie Peter Glasner, Mediävist an der Universität Bonn, sagt: "Man muss bei der Rezeptionsgeschichte nicht auf Wagner warten." Kein Wunder, wird das Epos aus Versatzstücken unterschiedlichster Stilrichtungen und Epochen zum Objekt der Begierde von Kult, Trash, Kitsch, Mythos.

## Die Mytho-Logie, und die Thymo-Logie

Der Begriff Thymo-Logie folgt einem Ansatz von Peter Sloterdijk, seiner Theorie des Thymos. *Richard Wagner* knüpfte an, an eine *Mytho-Logie*, von mindestens 5.000 Jahren, aus der *Völuspa*.<sup>48</sup> Wir finden hier exzellente Beispiele des *Zusammenhangs* von *Mytho-Logie* und *Thymo-Logie*. Das ist das noch zusammenhängende *Ur-Zeit-Gedächtnis* der vorzeitlichen Menschheit, im Zeitalter des Sa(e)turnos, des *Goldenen Zeitalters*. Denn das *Eigen-Thym-liche* an der *Mytho-Logie* ist, dass sie über den *Thymos* mit der *Mnaemo-Synae* in dem *semantischen Rhizom* der alt-griechischen, alt-nordischen, und der alt-arischen Sprache(n) verbunden ist. Denn die *Mnaemo-Synae* ist die *Göttin der Erinnerung*, also der *Tiefen-Erinnerung* der nicht-

schriftlichen oralen Kulturen.<sup>49</sup> *Mnaemae*- hat nämlich auch etwas mit *maenis* (dem Zorn) zu tun.

Mnemosyne:

<https://www.britannica.com/topic/Mnemosyne>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Mnemosyne>

Roman equivalent Moneta.

Mnemosyne (Greek: Mnaemosynae), which is from the same source as the word mnemonic,[1] was the personification of memory in Greek mythology.

Siehe auch das Projekt Mnemosyne von Aby Warburg and his library in London. It is presented in the catalogue of the Computerized Warburg Library.

<https://wdl.warburg.sas.ac.uk/browse/subject>

<https://wdl.warburg.sas.ac.uk/>

<http://www.noologie.de/warburg-class.html>

[http://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill.htm](http://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill.htm)

(Das ist ein semantisches Rhizom). Siehe:

<http://www.noologie.de/desn24.htm#Heading120>

<http://www.noologie.de/noo204.htm#Heading65>

<http://www.noologie.de/noo205.htm>

[http://www.noologie.de/noo2.htm#SEMAIOPHON\\_NET](http://www.noologie.de/noo2.htm#SEMAIOPHON_NET)

Und die *Mnaemo-Synae* hat eine *Wesens-Gleichheit* mit den *Erynnien*, mit: *Allekto*, *Megeira*, *Teisiphonae*. Beides sind Göttinnen der Er-Innerung. Die *Erynnien* sind sozusagen die mythische Bank des Zorns und der Rache, nach Sloterdijk (*Z&Z*). Und dann kommt noch: *Maenin* (*M(n)ae(m/n)in*) *aeide thea*: "Singe mir von dem Zorn, ohh Göttin!" in der Eröffnungszene der *Ilias*,<sup>50</sup> das kommt kurz danach in der griechischen Mythologie-Geschichte wieder vor: In des Hesiod's Theogonie und in der *Ilias*: Die Anrufung an die *Mnaemo-Synae*.

**hos aeidae ta t' eonta ta t' essomena pro t'eonta. (Il. 70)**

**Der erkannte, was ist, was sein wird, oder zuvor war.**

Si non e vero, e bon trovato: (Auch wenn es nicht wahr ist, so ist es dennoch gut erfunden).<sup>51</sup>

[trovato site:<http://www.noologie.de>

[http://www.google.de/search?num=100&hl=de&lr=&as\\_qdr=all&q=trovato+site%3Ahttp%3A%2F%2Fwww.noologie.de&btnG=Suche&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs\\_rfai=](http://www.google.de/search?num=100&hl=de&lr=&as_qdr=all&q=trovato+site%3Ahttp%3A%2F%2Fwww.noologie.de&btnG=Suche&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs_rfai=)

]

*Richard Wagner* hat uns in dem *Ring des Nibelungen* auch eine besondere Form der *Rache der Er-Innerung* gegeben: Die *Rache der Frauen*. Das sind *Kriemhilde* (die Kriem-Hilde steht für Gram-Hilde) und *Brunhilde*.<sup>52</sup> Sie inszenieren den Untergang ihrer damaligen Welt. Das sind die *Furien*, die *Erynnien*, und natürlich auch die *Maha Kali*, die hier noch eine besondere Bedeutung hat. Siehe auch: Peter Sloterdijk "Zorn und Zeit" (*Z&Z*). p. 81-84. Zur Maedea, und den Furien des Orestes, 82: Die Stunde der Frauen auf der Rachebühne 84: Phoolan Devi, eine wiedergeborene Durga Kali aus Indien. *Z&Z*. p. 341-350.<sup>53</sup>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Brynhildir>

<https://www.google.com/search?q=brunhilde+castle+ring+of+fire&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjzie-WpO7XAhWGyaQKHfEmDVYQsAQIKg&biw=1779&bih=919>

<https://vovatia.wordpress.com/2012/06/16/dont-sleep-in-the-ring-of-fire/>

Dazu noch:

[http://www.noologie.de/diamant.htm#\\_Toc349324237](http://www.noologie.de/diamant.htm#_Toc349324237)

Hier noch ein Text aus der Wikipedia:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Brunhild>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Völsunga\\_saga](https://en.wikipedia.org/wiki/Völsunga_saga)

[AG: Da könnte ich so nebenbei, etwas zur *Rache-Situation* der Frauen in der islamischen Welt sagen:

<http://www.noologie.de/noo04.htm#fn750>

<http://www.noologie.de/noo04.htm#fn751>

<http://www.noologie.de/noo04.htm#fn752>

Aber: same procedure as every yuga:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Dinner\\_for\\_One](https://en.wikipedia.org/wiki/Dinner_for_One)

James: The same procedure as last year, Miss Sophie? Miss Sophie: The same procedure as every year, James! Dies ist genau der Grund, warum für uns alle Chinesen irgendwie ähnlich aussehen. Denn es waren ca. 4000 Jahre *Genetical Fitness*, die das zustande gebracht haben. Geschichtlich kann man ungefähr die Hälfte aller heute lebenden Chinesen, genetisch auf die Nachkommenschaft von einem Ur-Ober-Erz-Vater so ca. im Jahr 400 zurück-verfolgen, der hatte so ca. 200 Frauen, und mit denen so ca. 500 Kinder.

A(h/t)men.

Wer mehr darüber wissen will, sollte das "Red Queen" Buch lesen. Matt Ridley oder so.

<http://www.amazon.de/Eros-Evolution-Die-Naturgeschichte-Sexualit%C3%A4t/dp/3426773155>

]

According to the Völsunga [AG Völsungen] saga, Brynhildr is a shieldmaiden and seemingly valkyrie who is the daughter of Budli. She was ordered to decide a fight between two kings, Hjalmgunnar and Agnar, and knew that Odin preferred the older king, Hjalmgunnar, yet she decided the battle for Agnar. For this Odin condemned her to live the life of a mortal woman, and imprisoned her in a remote castle behind a wall of shields on top of mount Hindarfjall, where she sleeps in a ring of flames until any man rescues and marries her. The hero Sigurðr Sigmundson (Siegfried in the Nibelungenlied), heir to the clan of Völsung and slayer of the dragon Fafnir, entered the castle and awoke Brynhildr by removing her helmet and cutting off her chainmail armour. The two fell in love and Sigurðr proposed to her with the magic ring Andvaranaut. The Völsunga saga also describes a subsequent encounter between Sigurðr and Brynhildr at Hlymdale, the home of Brynhildr's brother-in-law, Heimir. There Sigurðr declared his love for the shieldmaiden after spotting her in her tower. Promising to return and make Brynhildr his bride, Sigurðr then headed for the court of Gjuki, the King of Burgundy. Following Sigurðr's departure, Brynhildr was visited by Gudrun, the daughter of Gjuki, who sought her aid in interpreting a dream. This dream presaged Sigurðr's betrayal of Brynhildr and marriage to Gudrun.

Though the cycle of four operas is titled *Der Ring des Nibelungen*, Richard Wagner in fact took Brünnhilde's role from the Norse sagas rather than from the *Nibelungenlied*. Brünnhilde appears in the latter three operas (*Die Walküre*, *Siegfried*, and *Götterdämmerung*), playing a central role in the overall story of Wotan's downfall.

In Wagner's tale, Brünnhilde is one of the valkyries, who are born out of a union between Wotan and Erda, the personification of the earth. In *Die Walküre* Wotan initially commissions her to protect Siegmund, his son by a mortal mother. When Fricka protests and forces Wotan to have Siegmund die for his adultery and incest, Brünnhilde disobeys her father's change of orders and takes away Siegmund's wife (and sister) Sieglinde and the shards of Siegmund's sword, Nothung. She manages to hide them, but must then face the wrath of her father who is determined to make her mortal and put her into an enchanted sleep to be claimed by any man who happens across her. Brünnhilde argues that what she did was in obedience of the god's true will and does not deserve such a fate. He is eventually persuaded to protect her sleep with magical fire, sentencing her to await awakening by a hero who does not know fear.

...

Siegfried awakens Brünnhilde. Art by Arthur Rackham.

Brünnhilde does not appear again until near the end of the third act of *Siegfried*. The title character is the son of Siegmund and Sieglinde, born after Siegmund's death and raised by the dwarf Mime, the brother of Alberich who stole the gold and fashioned the ring around which the operas are centered. Having killed the giant-turned-dragon Fafnir, Siegfried takes the ring and is guided to Brünnhilde's rock by a bird, the blood of Fafnir having enabled him to understand birdsong. Wotan tries to stop him but he breaks the God's spear. He then awakens Brünnhilde.

Siegfried and Brünnhilde appear again at the beginning of *Götterdämmerung*, at which point he gives her the ring and they are separated. Here again Wagner chooses to follow the Norse story, though with substantial modifications. Siegfried does go to Gunther's hall, where he is given a potion to cause him to forget Brünnhilde so that Gunther may marry her. All this occurs at the instigation of Hagen, Alberich's son and Gunther's half-brother. The plan is successful, and Siegfried leads Gunther to Brünnhilde's rock. In the meantime she has been visited by her sister valkyrie Waltraute, who warns her of Wotan's plans for self-immolation and urges her to give up the ring. Brünnhilde refuses, only to be overpowered by Siegfried who, disguised as Gunther using the Tarnhelm, takes the ring from her by force.

### **Der Krieg der Sterne und die Rückwärts-Erzählung der Nibelungen-Saga**

Ja, und nun kommen wir dann doch noch zu George Lucas, denn: Der ganze Zauber mit diesem un-säglichen Epos *Star Wars* (Krieg der Sterne) ... findet sich schon im "Ring des Nibelung", der ist sozusagen die Original-Story, wie man sie dann von George Lucas kunstvoll *rückwärts-*

erzählt findet. Den originalen Mythenstoff hat George Lucas von *Joseph Campbell* übernommen.

The Power of Myth -- Interview: Joseph Campbell with Bill Moyers

Walking to work one morning after Campbell's death, I stopped before a neighborhood video store that was showing scenes from George Lucas' Star Wars on a monitor in the window. I stood there thinking of the time Campbell and I had watched the movie together at Lucas' Skywalker Ranch in California. Lucas and Campbell had become good friends after the filmmaker, acknowledging a debt to Campbell's work, invited the scholar to view the Star Wars trilogy. Campbell reveled in the ancient themes and motifs of mythology unfolding on the wide screen in powerful contemporary images. On this particular visit, having again exulted over the perils and heroics of Luke Skywalker, Joe grew animated as he talked about how Lucas "has put the newest and most powerful spin" to the classic story of the hero.

"And what is that?" I asked.

"It's what Goethe said in Faust but which Lucas has dressed in modern idiom -- the message that technology is not going to save us. Our computers, our tools, our machines are not enough. We have to rely on our intuition, our true being."

"Isn't that an affront to reason?" I said. "And aren't we already beating a hasty retreat from reason, as it is?"

"That's not what the hero's journey is about. It's not to deny reason. To the contrary, by overcoming the dark passions, the hero symbolizes our ability to control the irrational savage within us." Campbell had lamented on other occasions our failure "to admit within ourselves the carnivorous, lecherous fever" that is endemic to human nature. Now he was describing the hero's journey not as a courageous act but as a life lived in self-discovery," and Luke Skywalker was never more rational than when he found within himself the resources of character to meet his destiny."

[http://ebooksbeus.weebly.com/uploads/6/3/0/8/6308108/the\\_power\\_of\\_myth\\_-\\_joseph\\_campbell.pdf](http://ebooksbeus.weebly.com/uploads/6/3/0/8/6308108/the_power_of_myth_-_joseph_campbell.pdf)

<http://de.ign.com/star-wars/110108/feature/star-wars-zusammenfassung-die-story-aller-sechs-filme>

Episode 1 — Die dunkle Bedrohung

Der Planet Naboo wird von der Handelsförderer blockiert. Also entsendet der Rat der Jedi-Ritter Obi-Wan Kenobi und seinen Meister Qui-Gon Jin, um die Königin Padmé Amidala zu retten. Das gelingt zwar, allerdings müssen sie notgedrungen auf dem Wüstenplanet Tattoine landen.

In der Stadt Mos Eisley treffen die Jedi auf Anakin Skywalker, der eine große Begabung für die Macht besitzt. Sie befreien den Jungen aus der Sklaverei,<sup>54</sup> während Senator Palpatine von Naboo zum Kanzler des galaktischen Senats wird.

[AG: Aber sie kümmern sich überhaupt nicht um seine Mutter. Das war das tragische Thema der nächsten Episode. Warum haben sie nicht auch seine Mutter aus der Sklaverei befreit? Soviel kostete diese Sklavin sicher nicht. Denn dann wäre alles gut gewesen. In Butter also, oder: Ente gut, es ist alles gut, nach Wilhelm Busch. Die Mutter hatte übrigens, ihren Sohn, den *Anakin Skywalker* ohne irgend einen Vater empfangen. Wie das gewesen sein soll, das kann sich keiner erklären. Ausser eben die *Christen*, mit ihren unbefleckt empfangenen *Christos*. Die Story passt einfach in keiner Weise zusammen. *Credo quia absurdum*, so sagte es schon der Hl. Chrl. *Tertullianus*. Wir glauben dran, mit ihm, und im Sinne von *Dran-Glauben*. Deshalb hat der gute George Lucas auch einiges von den Christen plagiiert. Denn auch bei George Lucas muss man Dran Glauben.

]

In einer großen Schlacht wird die Handelsförderer vom Planeten vertrieben. Dabei stirbt Qui-Gon Jin im Duell mit dem Sith Darth Maul. Obi Wan Kenobi nimmt Anakin als Schüler auf.

Geschichte von Episode 2 — Angriff der Klonkrieger

Padmé ist nach Episode 1 eine Senatorin geworden und entgeht nur knapp einigen Mordanschlägen. Der Senat setzt Obi-Wan und den herangewachsenen Anakin als Leibwächter ein. Obi-Wan entdeckt auf der Suche nach den Attentätern auf dem Planet Kamino eine Armee von Klonkriegern. Während der Suche nimmt ihn der Sith Darth Tyrannus auf Geonosis gefangen.<sup>55</sup>

[AG: Geonosis und Genesis sind auch nur verschiedene Wort-Formen. Man könnte sagen, dass die Genosis die Wortwahl der Gnosis ist.]

Anakin und Padmé verlieben sich. Nach einem Hilferuf von Obi-Wan machen sich beide nach Geonosis auf, wo die Sith auch sie gefangen nehmen. Von den Jedi angeführt, bekämpfen sich die Klonkrieger mit den Droiden der Handelsföderation. Die Klonkriege beginnen. Im Kampf mit Tyrannus verliert Anakin einen Arm. Der Sith flieht, nachdem er auch Meister Yoda besiegt hat.

### Der absurde Krieg der Sterne

Wie absurd diese Geschichte ist, wird klar, wenn wir die Abfolge genau verfolgen. Denn in dem ersten Teil (Episode 1 - Die dunkle Bedrohung), da trifft die Königin Padme auf den kleinen Helden *Anakin Skywalker* mit etwa 12 Jahren. (Da muss sie mindestens 25 Jahre alt sein, um diese politische Position einzunehmen). Als die beiden sich später nach etwa 8 Jahren in der nächsten Episode (Episode 2 - Angriff der Klonkrieger) wiedertreffen, ist Padme immer noch genauso jugendlich frisch. (Da wäre sie also 33 Jahre alt, und noch nicht verheiratet, sehr ungewöhnlich für die feudale Gesellschaft der Star Wars Saga). Aber der jetzt nicht mehr so lichtvolle, also schwarze Held *Anakin Skywalker* ist mittlerweile so etwa 20 Jahre alt. Irgendetwas stimmt da nicht in dieser Geschichte. Aber es muss immer alles jugendfrei sein. Und dann, ja dann, kommt alles noch viel schlimmer: Der gute Held *Anakin Skywalker*, und gleich darauf, als der *Böse Held Darth Vader*, zeugt mit der schönen Prinzessin Padme, die er vor 8 Jahren das erste Mal gesehen hatte, und deren Leibwächter er geworden ist... Der zeugt also mit der Prinzessin Padme ein Zwillingen-Paar, die erst einmal von-einander getrennt werden, aber die sich (schick-sals-haft) irgendwann wieder einander begegnen müssen. (Voltaire mit *Candide*, lässt schön grüssen, und *Rosamunde Pilcher* auch). Und dann verlieben sie sich auch in-einander, aber die US-amerikanische Hollywood-Film-Industrie, die würde es ja nie zulassen, dass die beiden miteinander auch noch mehr anstellen. Schliesslich soll der Film ja ab 12 Jahre Jugend-frei sein. Und der *Imperator*, und sein *Spiess-Gesell*,<sup>56</sup> der ist natürlich Gott-Va(d)t(er).

[AG: Spiess heisst hier: Die Lanze des Wodan / Odin.]

Aka Wo(t/d)an Odin. Es klingt schon aus dem Namen heraus, dass der *Darth Vader* und *Wodan* irgendwie Verwandte sind. (Und da finden wir es wieder, das *Im-Peri-Um*). Und als der böse *Ober- Bös- Gott Vader- Imperator* dann endlich besiegt und über-wunden ist, Dann, ja genau dann, wieder-beginnt damit ein neues *Goldenes Zeitalter*. Krta Yuga, Treta Yuga, Dvapara Yuga, Kali Yuga, oder sonstwie Yuga.<sup>57</sup> *Same procedure as every Yuga*, sozusagen.<sup>58</sup> Hier noch ein passender Artikel aus der *Welt-Online*. Dieser wiederholt ziemlich genau, was ich auch schon so ca. 2011 bis 2013 in *Noologie III* geschrieben habe:<sup>59</sup>

Siehe auch: Krta, Treta, Dvapara, and Kali Yuga.

<http://www.noologie.de/noo03.htm#Heading172>

*A Day in the Life of a Brahma*

Man beachte auch die verblüffende Ähnlichkeit der Szenen, als die frohe Fest-Gemeinde dann zum Happy End miteinander feiert, mit den wohlbekannten Schluss-Szenen aus den *Asterix Comics*. (Der hat auch etwas mit den Sternen zu tun: *Per aspera ad asterix*) und allen folgenden Büchern und –Filmen: Die spinnen wohl, die Hollywood-Amerikaner!

[https://en.wikipedia.org/wiki/Dinner\\_for\\_One](https://en.wikipedia.org/wiki/Dinner_for_One)

James: The same procedure as last year, Miss Sophie?

Miss Sophie: The same procedure as every year, James!

<http://www.noologie.de/diamant.htm>

<https://www.welt.de/kultur/kino/article171648368/Was-George-Lucas-eigentlich-erzaehlen-wollte.html>

Was 1977 noch nicht möglich war

Daher 1977 der reduzierte Aufsatzpunkt mit „Krieg der Sterne“, daher die unbändige Energie von Lucas, den Epilog ab 1998 doch noch zu verfilmen. ... und das [dem] todesdüsteren Ende der Trilogie nie gefunden [hatte]. ... Ein richtig guter Regisseur war er nie. Aber Hollywoods größter Weltenschaffer.

Politik statt Popcorn

Tatsächlich ist die Blockade des Planeten Naboo durch die Handelsföderation der Startschuss zur Veränderung des gesamten politischen Systems der Galaxis. It's the economy, stupid! Der galaktische Senat ist nicht in der Lage, Recht und Ordnung durchzusetzen und den Menschen auf Naboo zur Hilfe zu eilen.

Der Wille ist da, doch alle Bemühungen werden durch endlose Debatten im Allvölker-Parlament aufgrund von Partikularinteressen und Furcht vor einer militärischen Intervention zerredet. Kommt Ihnen das bekannt vor? Sehen Sie, Sie sind auf dem besten Weg, in „Star Wars“ etwas anderes zu sehen als den Film zum Popcorn-Familienbecher.

„Die letzten Jedi“ ist der misslungenste, großartigste Film der Serie

Führer dieser zahnlos gewordenen interstellaren UN-Vollversammlung wird Kanzler Palpatine, ein Demokrat, der allen Glauben an die Demokratie verloren hat und in einer ausgeklügelten Strategie den Umbau des politischen Systems in einer Diktatur plant. Nur auf diese Art, so seine feste Überzeugung, sei Frieden auf Dauer möglich. Putin und Erdogan könnten sich Palpatine-Fan-T-Shirts drucken. ...

Palpatine und Putin

Wie diese Herren hat Palpatine allerdings ein Problem: Mit welchem Trick erklärt man den Demokraten, dass ihre Rechte immer weiter eingeschränkt, die Freiheit abgeschafft und an ihre Stelle eine vom Militärkult geprägte Autokratie treten wird? Eine dunkle Bedrohung muss her.

Die tritt (im Hintergrund von Palpatine orchestriert) in Form der Separatisten (ich frage mich gerade, ob Putin nicht neben mir der Einzige ist, der sich näher mit diesen Filmen beschäftigt hat) auf, die die Republik bedrohen, ihr den Krieg erklären, woraufhin Palpatine sich – mit Zustimmung der naiven Demokraten – einer gigantischen Klonarmee bedient, der Vorgängerorganisation der Sturmtruppen des Imperiums. ...

Nun stürzt die gesamte Galaxis in einen Bürgerkrieg. Freund und Feind sind kaum voneinander zu unterscheiden. Wer das Richtige will, tut unbewusst das Falsche, das ist das Schicksal der taktisch völlig unbedarften Jedi,

[AG: Sie waren, ganz im Gegenteil, taktisch die Allerbesten, aber strategisch völlig hoffnungslos. Das kam auch bei der Deutschen Wehrmacht im WW-II auch so vor] einer Kaste von Gutmenschen mit Lichtschwertern und verdrehter Grammatik.

[AG: Das ist fatalerweise ganz genauso wie im Ring des Wagners, also der Götterdämmerung.] Die Jedi? Überschätzt!

Ach ja. Die Jedi. Und die Sith, ihre Gegenspieler. Wofür sind die denn nun eigentlich da? Ehrlich gesagt: nicht für viel. Die große Zeit der Jedi und der Sith war lange vorbei, bevor die Handlung zu „Episode 1“ einsetzt.

[AG: Bei Lev Gumilev finden wir sie wieder: Die Helden der *Passionarnost*, der Selbst-Aufopferung im Namen der Guten Sache.]

Nun sind sie – und ist auch die Religion, die sie verkörpern – höchstens noch Läufer auf dem Schachfeld, mittelalterliche Krieger und sinistre Schurken aus einer vergangenen Epoche. ...

Sie taugen als diplomatische Botenjungen, ab und zu im Gefecht oder als Schreckgespenster mit Teufelshörnern. Und, logisch, sie waren eben eine fixe Idee von George Lucas.<sup>60</sup> ...

[AG: Und nun eben, auch die Idee von Joseph Campbell.]

Nichts aber an der galaktischen Großwetterlage wurde durch sie entscheidend verändert oder beeinflusst. Säkulare Führungskräfte des Imperiums wie Grand Moff Tarkin oder General Hux haben sie stets als Relikte einer vergangenen Zeit abgetan. Niemand weiß das besser als Palpatine, ist er doch selbst in seiner heimlichen Identität der Obermottz der Sith.

Order 66

Er, der sich nun Imperator nennt, gibt schließlich den Klonkriegern die „Order 66“

[A.G. Das ist natürlich die Order 666: Nämlich die Auferstehung des noologischen Ur-Vieche'sch's, also des Ragnarök der Midgard-Schlange und des gefräßigen Wolfes Fenrir], den Befehl, alle Jedi zu vernichten – der letzte und erfolgreiche Schritt, eine moderne, effektive Diktatur zu errichten, in der die mächtige Magie der alten Religion („Die Macht sei mit dir“) nur noch dazu benutzt wird, lästige Gesprächspartner durch Würgegriff und Blitzschubser zur Räson zu bringen. Die wahre Macht des Imperiums und der Ersten Ordnung sind die Superwaffen: die Todessterne, die Starkiller-Base, die Dreadnought-Kreuzer.

„Urst langweilig“ sei das alles, wendet gerade eine Kollegin ein, die erfährt, worüber ich schreibe. Das mit dem Senat, den der von der Demokratie abgefallene Palpatine durchaus als „Quasselbude“ diskreditieren könnte, die ganze galaktische Politik, ausgelöst durch, gähn, Handelsroutenbesteuerung.

Sie hat insofern nicht unrecht, als dass „Star Wars“ als Kammerspiel nicht funktionieren würde. Es braucht die emotional erschütternden Bilder,<sup>61</sup> und es braucht vor allem die Geschichte der Skywalkers, die sich durch die gesamte Reihe zieht, als emotionalen Anker.

Die Bedrohung der Demokratie

Aber alles, was dieser Familie auferlegt wird (so einiges: Ermordung der Urgroßmutter, Verstümmelung und Sündenfall des Großvaters, Kummertod der Großmutter, Selbstopfer des Sohnes und Vätermord des Neffen), geschieht vor dem Hintergrund der „Galaxie in Aufruhr“, die in all ihrer Komplexität, Brutalität und Verzweiflung nur in den ersten drei Filmen (und dem Spin-off „Rogue Squadron“) geschildert wird. Ihr Schicksal treibt die Handlung voran, ihre Taten verändern den Lauf der Geschichte, aber sie ist nicht der Kern.

Man kann Homers „Odyssee“ als Blockbuster-Aneinanderreihung von Actionabenteuern des Superhelden der Antike lesen oder den „Ring des Nibelungen“ als wuchtiges Spektakel um einen Drachentöter und seine schräge Familie. ...

Interessanter und gewinnbringender aber ist der Blick auf das Thema, das verhandelt wird: Bei Homer und Wagner ist dies das Ringen des Menschen mit dem Schicksal (aka Göttern). In „Star Wars“ ist es die Bedrohung der Demokratie aus sich heraus, weil Freiheit viel zu wenig als Errungenschaft begriffen wird, um die man täglich kämpfen muss. Das gilt selbstverständlich nicht nur in einer fernen Galaxie vor unendlich langer Zeit.

### **Und nun die Original-Geschichte des Wagners**

In Wagners *Ring des Nibelungen*<sup>62</sup> ist es genau umgekehrt: Da er-zeugt der Ober- (Bös-) Gott Wo(d)tan oder Odin (oder der Darth Vader) mit einer Wölfin, auch ein Zwilling-Paar, Siegmund & Sieglinde, die Wälsungen, das sich auch nach langer Trennung wieder trifft, und sich auch als Zwillinge erkennt, und die trotzdem miteinander Inzest treiben. Das Ödipus-Motiv der altgriechischen Tragödie taucht hier ein wenig variiert, wieder auf.<sup>63</sup> Dies geschieht alles in der „Walküre“. Und das alles in dem Schatten der Welten-Esche Yggdrasil. In deren Stamm sitzt fest eingezwängt, das Wunder-Schwert Notung. Es ist schon seltsam, dass die Yggdrasil hier der Zentral-Pfosten von *Hundings Halle* ist. Obwohl in einem anderen Kapitel bei Wagner, der Baum Yggdrasil schon lange verdorrt ist. Jetzt ist dieser Baum in aller Fülle am Grünen und Blühen. Man sollte bei den Mythologen nicht ganz so genau hin-schauen. Der Richard Wagner hatte es vielleicht nur vergessen, dass in einem anderen Kapitel der Baum Yggdrasil schon lange nicht mehr existierte. Siehe S. 69, bei Wilhelm Heizmann:

[https://www.lwf.bayern.de/mam/cms04/wissenstransfer/dateien/w3\\_die\\_esche\\_als\\_weltenbaum.pdf](https://www.lwf.bayern.de/mam/cms04/wissenstransfer/dateien/w3_die_esche_als_weltenbaum.pdf)

Also, das schwülstige *Gesamt-Kunstwerk Wagners*, für das er extra seine *Bayreuther Festhalle* der Kunst-Religion von dem Kini Lui II bezahlen lassen, und erbauen hatte.

<https://www.youtube.com/watch?v=Jm2KILzmPyY>

In der Artus-Sage war das Wunder-Schwert in einem Stein fest eingeklemmt.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Der\\_Ring\\_des\\_Nibelungen](https://en.wikipedia.org/wiki/Der_Ring_des_Nibelungen)

[http://www.noologie.de/walk11.htm#\\_Toc280039265](http://www.noologie.de/walk11.htm#_Toc280039265)

<http://www.noologie.de/walk11.htm>

<http://www.noologie.de/walk11.htm>

Siegmund:

Zu seiner Schwester schwang er sich her; / die Liebe lockte den Lenz:

in unsrem Busen barg sie sich tief; / nun lacht sie selig dem Licht.

Die bräutliche Schwester befreite der Bruder; zertrümmert liegt, was je sie getrennt;

jauchzend grüsst sich das junge Paar: / vereint sind Liebe und Lenz!

Sieglinde:

Du bist der Lenz, nach dem ich verlangte / in frostigen Winters Frist.

Dich grüsste mein Herz mit heiligem Graun, als dein Blick zuerst mir erblühte.

Fremdes nur sah ich von je, / freundlos war mir das Nahe;

als hätt' ich nie es gekannt, war, was immer mir kam.

Doch dich kannst' ich deutlich und klar: / als mein Auge dich sah, warst du mein Eigen;

was im Busen ich barg, was ich bin, / hell wie der Tag taucht' es mir auf,

wie tönender Schall schlug's an mein Ohr, als in frostig öder Fremde

zuerst ich den Freund ersah.

### **Und dann gibt es Ehe-Stress in den himmlischen Gefilden**

Dann aber gibt es Stress in den himmlischen Gefilden, weil die Wächterin der Hl. St. Ehe, und der bürgerlichen Verträge,<sup>64</sup> die Fricka, da sehr schwere Einwände hat:

Fricka:

Achtest du rühmlich der Ehe Bruch, / so prahle nun weiter und preis es heilig,  
dass Blutschande entblüht / dem Bund eines Zwillingspaars!

Mir schaudert das Herz, es schwindelt mein Hirn:

bräutlich umfing die Schwester der Bruder!

Wann ward es erlebt, / dass leiblich Geschwister sich liebten?

Wotan:

Heut hast du's erlebt! / Erfahre so, was von selbst sich fügt,

sei zuvor auch noch nie es geschehn. / Dass jene sich lieben, leuchtet dir hell;

drum höre redlichen Rat: / Soll süsse Lust deinen Segen dir lohnen,

so segne, lachend der Liebe, / Siegmunds und Sieglindes Bund!

Noch einmal zur Erinnerung: Kant hatte gesagt, dass der bürgerliche Vertrag der Ehe dafür da ist, für den gegenseitigen Gebrauch der Geschlechtsteile.

## Die Walküre - Todesverkündung, bis zu dem un-heimlichen Ende

### Die Himmels-Welt ist tief, tiefer als sich selbst der Wagner hat gedacht.

Das hätte sich auch Nietzsche der Grosse nicht denken können. Dieser Inzest hat dann sogleich den stolzen strahlenden Helden Siegfried erzeugt, (also genau umgekehrt wie bei Darth Vader oder Wodan oder Odin), der dann später im Verlauf der Geschichte schnödigst gemeuchelt wird. Das ist so etwa die Kurzfassung des Rings des Nibelung in 50 Worten. Nun kommt es alles noch viel schlimmer. Denn dann treten auch die Walküren (hier die Brünnhilde) auf, die Todes-Göttinnen, die die Strafe für Siegmund *executieren* müssen, was Gottes-gerechterweise auf dem Fuss folgen muss. Die Walküre, Zweiter Aufzug, Vierte Szene. Aber das kommt nicht ganz so hin, wie es gedacht war:

[http://www.noologie.de/walk11.htm#\\_Toc280039270](http://www.noologie.de/walk11.htm#_Toc280039270)

Richard Wagner - Die Walküre - Todesverkündung - Boulez 1981

[https://www.youtube.com/watch?v=g2t7ybyTI\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=g2t7ybyTI_Y)

Brünnhilde:

Siegmund! Sieh auf mich! / Ich bin's, der bald du folgst.

Siegmund:

Wer bist du, sag, die so schön und ernst mir erscheint?

Brünnhilde:

Nur Todgeweihten taugt mein Anblick; /

wer mich erschaut, der scheidet vom Lebenslicht.

Auf der Walstatt allein erschein ich Edlen: / wer mich gewahrt, zur Wal kor ich ihn mir!

Siegmund:

Der dir nun folgt, wohin führst du den Helden?

Brünnhilde:

Zu Walvater, der dich gewählt, / führ ich dich: nach Walhall folgst du mir.

Siegmund:

In Walhalls Saal Walvater find ich allein?

Brünnhilde:

Gefallner Helden hehre Schar / umfängt dich hold mit hoch-heiligem Gruss.

Siegmund:

Fänd' ich in Walhall Wälse, den eignen Vater?

Brünnhilde:

Den Vater findet der Wälsung dort.

Siegmund:

Grüsst mich in Walhall froh eine Frau?

Brünnhilde:

Wunschmädchen walten dort hehr: / Wotans Tochter reicht dir traulich den Trank!

Siegmund:

Hehr bist du, / und heilig gewahr ich das Wotanskind:

doch eines sag mir, du Ew'ge! / Begleitet den Bruder die bräutliche Schwester?

Umfängt Siegmund Sieglinde dort?

Brünnhilde:

Erdenluft muss sie noch atmen: / Sieglinde sieht Siegmund dort nicht!

Siegmund:

So grüss mir Walhall, grüsse mir Wotan, / grüsse mir Wälse und alle Helden,

grüss auch die holden Wunschesmädchen: / zu ihnen folg ich dir nicht.

Brünnhilde:

Du sahest der Walküre sehrenden Blick: / mit ihr musst du nun ziehn!

Siegmund:

Wo Sieglinde lebt in Lust und Leid, / da will Siegmund auch säumen.

Noch machte dein Blick nicht mich erleichen: / vom Bleiben zwingt er mich nie!

Brünnhilde

Solang du lebst, zwäng' dich wohl nichts: / doch zwingt dich Toren der Tod:

ihn dir zu künden, kam ich her.

Siegmund:

Wo wäre der Held, dem heut ich fiel?

Brünnhilde:

Hunding fällt dich im Streit.

Siegmund: Mit Stärkrem drohe / als Hundings Streichen!

Lauerst du hier lüstern auf Wal, jenen kiese zum Fang:  
ich denk ihn zu fällen im Kampf!  
Brünnhilde:  
Dir Wälsung, höre mich wohl: / dir ward das Los gekiest.  
Siegmond:  
Kennst du dies Schwert? / Der mir es schuf, beschied mir Sieg:  
deinem Drohen trotz ich mit ihm!  
Brünnhilde:  
Der dir es schuf, beschied dir jetzt Tod: / seine Tugend nimmt er dem Schwert!  
Siegmond:  
Schweig und schrecke die Schlummernde nicht! / Weh! Weh! Süssestes Weib,  
Du traurigste aller Getreuen! / Gegen dich wüetet in Waffen die Welt:  
und ich, dem du einzig vertraut, / für den du ihr einzig getrotzt,  
mit meinem Schutz nicht soll ich dich schirmen, / die Kühne verraten im Kampf?  
Ha, Schande ihm, der das Schwert mir schuf, / beschied er mir Schimpf für Sieg!  
Muss ich denn fallen, nicht fahr ich nach Walhall: / Hella, halte mich fest!  
Brünnhilde:  
So wenig achtetest du ewige Wonne? / Alles wär' dir das arme Weib,  
das müd und harmvoll matt von dem Schosse dir hängt? / Nichts sonst hieltest du hehr?  
Siegmond:  
So jung und schön erschimmerst du mir: / doch wie kalt und hart erkennt dich mein Herz!  
Kannst du nur höhnen, so hebe dich fort, / du arge, fühllose Maid!  
Doch musst du dich weiden an meinem Weh, / mein Leiden letze dich denn;  
meine Not labe dein neidvolles Herz: / nur von Walhalls spröden Wonnen  
sprich du wahrlich mir nicht!  
Brünnhilde:  
Ich sehe die Not, die das Herz dir zernagt, / ich fühle des Helden heiligen Harm:  
Siegmond, befehl mir dein Weib: / mein Schutz umfange sie fest!  
Siegmond:  
Kein anderer als ich soll die Reine lebend berühren:  
verfiel ich dem Tod, die Betäubte töt ich zuvor!  
Brünnhilde:  
Wälsung! Rasender! Hör meinen Rat: / befehl mir dein Weib um des Pfandes willen,  
das wonnig von dir es empfing.  
Siegmond:  
Dies Schwert, das dem Treuen ein Trugvoller schuf; /  
dies Schwert, das feig vor dem Feind mich verrät: / frommt es nicht gegen den Feind,  
so fromm es denn wider den Freund! / Zwei Leben lachen dir hier:  
nimm sie, Notung, neidischer Stahl! / Nimm sie mit einem Streich!  
Brünnhilde:  
Halt ein, Wälsung! Höre mein Wort! / Sieglinde lebe und Siegmund lebe mit ihr!  
Beschlossen ist's; das Schlachtlos wend ich: / dir, Siegmund, schaff ich Segen und Sieg!  
Hörst du den Ruf? Nun rüste dich, Held! / Traue dem Schwert und schwing es getrost:  
treu hält dir die Wehr, / wie die Walküre treu dich schützt!  
Leb wohl, Siegmund, seligster Held! / Auf der Walstatt seh ich dich wieder!

Und so dreht sich das Rad der Vernichtung,<sup>65</sup> das *Ragnarök*, unaufhaltsam weiter. Siehe noch das obige Zitat aus dem Stück: [Der] Wanderer, also Wodan / Odin:

Im Zwange der Welt weben die Nornen: / sie können nichts wenden noch wandeln.  
Doch deiner Weisheit / dankt' ich den Rat wohl, / wie zu hemmen ein rollendes Rad?  
Das Rad der Vernichtung, ist leider, halt eben: Das Kreuz mit den Haken daran. Die Swastika. Und damit war es eines der ur-ältesten heiligen Symbole der asiatischen Menschheit. Zur besseren Veranschaulichung: Es ist eher ein Feuerrad, und die Haken sind mythologische Äquivalente von Raketen-Motoren. Allerdings hat das einen Herakliteschen Hintergrund: Es ist das Prinzip der unstopplichen ewigen Bewegung, als das primordiale Wirkprinzip des archaischen Kosmos. Leben heisst Bewegung, und Stasis ist der Tod.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Potentiality\\_and\\_actuality](https://en.wikipedia.org/wiki/Potentiality_and_actuality)

From Wikipedia, the free encyclopedia

"Energeia" redirects here. For other uses, see [Energia \(disambiguation\)](#) and [Energy \(disambiguation\)](#).

"Dunamis" [AG: Dynamis] redirects here. For other uses, see [Dunamis \(disambiguation\)](#).

In [philosophy](#), **potentiality and actuality**<sup>[1]</sup> are a pair of closely connected principles which Aristotle used to analyze [motion](#), [causality](#), [ethics](#), and [physiology](#) in his *Physics*, *Metaphysics*, *Nicomachean Ethics* and *De Anima*, which is about the human [psyche](#).<sup>[2]</sup>

The concept of potentiality, in this context, generally refers to any "possibility" that a thing can be said to have. Aristotle did not consider all possibilities the same, and emphasized the importance of those that become real of their own accord when conditions are right and nothing stops them.<sup>[3]</sup> Actuality, in contrast to potentiality, is the motion, change or activity that represents an exercise or fulfillment of a possibility, when a possibility becomes real in the fullest sense.<sup>[4]</sup>

These concepts, in modified forms, remained very important into the [Middle Ages](#), influencing the development of [medieval theology](#) in several ways. Going further into modern times, while the understanding of [nature](#), and according to some interpretations [deity](#), implied by the dichotomy lost importance, the terminology has found new uses, developing indirectly from the old. This is most obvious in words like "energy" and "dynamic"--words first used in modern physics by the German scientist and philosopher, [Gottfried Wilhelm Leibniz](#). Another example is the highly controversial biological concept of an "[entelechy](#)".

**Potentiality** and **potency** are translations of the [Ancient Greek](#) word *dunamis* (δύναμις) as it is used by Aristotle as a concept contrasting with actuality. Its [Latin](#) translation is "*potentia*", root of the English word potential, and used by some scholars instead of the Greek or English variants. *Dunamis* is an ordinary Greek word for possibility or capability. Depending on context, it could be translated "potency", "potential", "capacity", "ability", "power", "capability", "strength", "possibility", "force" and is the root of modern [English](#) words "dynamic", "dynamite", and "dynamo".<sup>[5]</sup> In [early modern](#) philosophy, English authors like [Hobbes](#) and [Locke](#) used the English word "power" as their translation of Latin *potentia*.<sup>[6]</sup>

In his philosophy, Aristotle distinguished two meanings of the word *dunamis*. According to his understanding of [nature](#) there was both a weak sense of potential, meaning simply that something "might chance to happen or not to happen", and a stronger sense, to indicate how something could be done *well*. For example, "sometimes we say that those who can merely take a walk, or speak, without doing it as well as they intended, cannot speak or walk". This stronger sense is mainly said of the potentials of living things, although it is also sometimes used for things like musical instruments.<sup>[7]</sup>

Throughout his works, Aristotle clearly distinguishes things that are stable or persistent, with their own strong natural tendency to a specific type of change, from things that appear to occur by chance. He treats these as having a different and more real existence. "[Natures](#) which persist" are said by him to be one of the causes of all things, while natures that do not persist, "might often be slandered as not being at all by one who fixes his thinking sternly upon it as upon a criminal". The potencies which persist in a particular material are one way of describing "the nature itself" of that material, an innate source of motion and rest within that material. In terms of Aristotle's theory of [four causes](#), a material's non-accidental potential, is the material cause of the things that can come to be from that material, and one part of how we can understand the [substance](#) (*ousia*, sometimes translated as "thinghood") of any separate thing. (As emphasized by Aristotle, this requires his distinction between [accidental](#) causes and natural causes.)<sup>[8]</sup> According to Aristotle, when we refer to the nature of a thing, we are referring to the form, shape or look of a thing, which was already present as a potential, an innate tendency to change, in that material before it achieved that form, but things show what they are more fully, as a real thing, when they are "fully at work".<sup>[9]</sup>

## Energeia

*Energeia* is a word based upon ἔργον (*ergon*), meaning "work".<sup>[11][13]</sup> It is the source of the modern word "[energy](#)" but the term has evolved so much over the course of the [history of science](#) that reference to the modern term is not very helpful in understanding the original as used by Aristotle. It is difficult to translate his use of *energeia* into English with consistency. Joe Sachs renders it with the phrase "being-at-work" and says that "we might construct the word is-at-work-ness from Anglo-Saxon roots to translate *energeia* into English".<sup>[14]</sup> Aristotle says the word can be made clear by looking at examples rather than trying to find a definition.<sup>[15]</sup>

Two examples of *energeiai* in Aristotle's works are [pleasure](#) and [happiness](#) (*eudaimonia*). Pleasure is an *energeia* of the human body and mind whereas happiness is more simply the *energeia* of a human being a human.<sup>[16]</sup>

*Kinesis*, translated as [movement](#), [motion](#), or in some contexts change, is also explained by Aristotle as a particular type of *energeia*. See below.

## Entelechy (*entelechia*)

**Entelechy**, in [Greek](#) *entelécheia*, was coined by Aristotle and transliterated in [Latin](#) as *entelechia*. According to [Sachs](#) (1995, p. 245):

Aristotle invents the word by combining *entelēs* (ἐντελής, "complete, full-grown") with *echein* (= *hexis*, to be a certain way by the continuing effort of holding on in that condition), while at the same time punning on *endelecheia* (ἐνδελείχεια, "persistence") by inserting "*telos*" (τέλος, "completion"). This is a three-ring circus of a word, at the heart of everything in Aristotle's thinking, including the definition of motion.

Sachs therefore proposed a complex neologism of his own, "being-at-work-staying-the-same".

<sup>[17]</sup> Another translation in recent years is "being-at-an-end" (which Sachs has also used).<sup>[2]</sup>

*Entelecheia*, as can be seen by its derivation, is a kind of completeness, whereas "the end and completion of any genuine being is its being-at-work" (*energeia*). The *entelecheia* is a continuous being-at-work (*energeia*) when something is doing its complete "work". For this reason, the meanings of the two words converge, and they both depend upon the idea that every thing's "thinghood" is a kind of work, or in other words a specific way of being in motion. All things that exist now, and not just potentially, are beings-at-work, and all of them have a tendency towards being-at-work in a particular way that would be their proper and "complete" way.<sup>[17]</sup>

Sachs explains the convergence of *energeia* and *entelecheia* as follows, and uses the word actuality to describe the overlap between them.<sup>[2]</sup>

Just as *energeia* extends to *entelecheia* because it is the activity which makes a thing what it is, *entelecheia* extends to *energeia* because it is the end or perfection which has being only in, through, and during activity.

Aristotle discusses motion (*kinēsis*) in his *Physics* quite differently from modern science. Aristotle's definition of motion is closely connected to his actuality-potentiality distinction. Taken literally, Aristotle defines motion as the actuality (*entelecheia*) of a "potentiality as such".<sup>[18]</sup> What Aristotle meant however is the subject of several different interpretations. A major difficulty comes from the fact that the terms actuality and potentiality, linked in this definition, are normally understood within Aristotle as opposed to each other. On the other hand, the "as such" is important and is explained at length by Aristotle, giving examples of "potentiality as such". For example, the motion of building is the *energeia* of the *dunamis* of the building materials as *building materials* as opposed to anything else they might become, and this potential in the unbuilt materials is referred to by Aristotle as "the buildable". So the motion of building is the actualization of "the buildable" and not the actualization of a house as such, nor the actualization of any other possibility which the building materials might have had.<sup>[19]</sup>

Die falsche Idee von dem Feuerrad haben wir Erich von Dänken zu verdanken, der als biederer S-ch-ch-ch-wyzer sich nichts besseres Vorstellen konnte, als dass die Altvorderen "Atlantischen" Prä- und Extra- Terrestrischen Astronauten sich wohl mit chemischen Raketen-Motoren durch das tiefe finstere Weltall bewegt hätten. Wenn der gute Erich von Dänken mal ein Fachbuch über die Entfernung im Universum gelesen hätte, und die maximale Geschwindigkeit und die Reichweite von heutigen chemischen Raketen-Motoren gelesen hätte, hätte er sich wohl etwas anderes Phantasievolles ausgedacht. Dann gehen wir wieder eine Episode, bzw. eine Drehung des *Rades des Ragnarök*, (= der Swastika) weiter. Die Ermordung Siegfrieds, des Sohnes von Siegmund und Sieglinde. Wir interpretieren hier etwas hinein, das im Original-Stoff Wagners nicht so vorkommt. Aber ab & zu mal ist wohl ein bisschen Interpretation erlaubt. Denn das *Baum-Blatt*, das war die einzige verwundbare Stelle Siegfrieds,<sup>66</sup> die eine Öffnung in seinem ansonsten undurchdringlichen Drachen- Blut- Panzer abgedeckt hatte: Das Blatt kam von dem Linden- Welten- Baum,<sup>67</sup> nämlich der *Yggdrasil*.

<https://www.youtube.com/watch?v=BaF8zdfS0q8>

Dazu analog, die verwundbare Ferse des Achilles. Dies ist eine sogenannte Mythische Trope. Es kommt in fast allen Mythologien vor, dass die Helden irgendeine Ungemach oder einen schlimmen Tod fanden, weil die Götter auf sie neidisch waren. Siehe auch den Tod des Herakles. Der Welten- Baum ist ebenfalls sogenannte Mythische Trope. Es war egal, ob es eine Linde oder Esche war. Für die Mythologen sind das nur uninteressante Details. Jede archaische Kultur-Epoche, die hatte ihren eigenen Weltenbaum. Deshalb ist der Baobab auch ein genauso guter Weltenbaum wie alle anderen auch. Eine ganz andere Version davon taucht sogar in dem Film "Avatar" auf. Der *Tropo-Topos* des Weltenbaums, ist überall zu finden. U.a. auch bei den alten Maya.

[http://www.awarenessmag.com/julaug07/ja07\\_mayan\\_world.htm](http://www.awarenessmag.com/julaug07/ja07_mayan_world.htm)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Popol\\_Vuh](https://en.wikipedia.org/wiki/Popol_Vuh)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Maya\\_Hero\\_Twins](https://en.wikipedia.org/wiki/Maya_Hero_Twins)

]

Und die Quelle, aus der er trinken wollte, als er ermordet wird, ist der *Brunnen der Weisheit des Ymir*. Denn der strahlende Held darf nach der Götter-Logik niemals die Weisheit erlangen, denn sonst wäre er Gott-Gleich, wie sein Grossvater Wodan / Odin geworden. Dann hätte er die Macht über den Kósmos an sich gerissen. So etwa, wie Zeus seinen Vater *Kronos* oder *Chronos* entmachtet hat, und eine Götter-Generation davor, ebenso wie die Sichel des Kronos (Chronos), gegen dessen Vater Ouranos<sup>68/69</sup> geschnitten hat.<sup>70</sup>

Die Sichel des Kronos, ist bildlich gesprochen, die 23 Grad, also die Neigung der Erd-Achse gegen die Ekliptik. Wenn wir das Archäo-Astronomisch interpretieren, so muss irgendwann, vor xyz-Millionen Jahren, die Erd-Achse plötzlich gekippt sein. Und damit der Nordpol, und alle Sterne, die damit verbunden waren. Dieses Phänomen nennt man auch den Pol-Sprung, und das kommt öfter vor, als wir uns denken wollen.

<https://spinningwebbs.com/2014/10/17/uranus/>

<http://www.khaldea.com/rudhyar/astroarticles/doesuranusruleastrology.php>

<https://www.pinterest.com/pin/437060338811723902/>

[https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill\\_appendixes.htm#32](https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill_appendixes.htm#32)

In other tales the stars of the Great Bear are "seven wolves" who pursue those horses. Just before the end of the world they will succeed in catching them. Some even fancy that the Great Bear is also tied to the Pole Star. When once all the bonds are broken there will be a great disturbance in the sky [n2 Holmberg, p. 425; cf. Holmberg's *Die Religiösen Vorstellungen der altaischen Völker* (1938), p. 40.].

<https://de.wikipedia.org/wiki/Kronos>

<http://www.theosociety.org/pasadena/sd/sd2-3-08.htm>

[https://www.google.com/search?q=the+scythe+of+ouranos&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKewjYxqXz49\\_XAhXEJZoKHcoCCRwQsAQIOg&biw=1283&bih=778](https://www.google.com/search?q=the+scythe+of+ouranos&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKewjYxqXz49_XAhXEJZoKHcoCCRwQsAQIOg&biw=1283&bih=778)

Wer hätte sich so etwas an- oder aus- ge-dacht? Nämlich nur einer, unser sehr verehrter Herr Richard Wagner. Aber das hat er leider nicht. Vielen Dank dafür. Und es war der Loki (der Loge), der Feuergott, der Trickster, der das Ganze durcheinander gebracht hat. Aber das war von Anfang an eben genau *der Plan des Ober- Bös- Gottes Wo(d)t'an*, dass er damit die *Götter-Welt-Zerstörungs-Maschinerie* in Gang setzte, die *Götter-Dämmerung* oder *Ragnarök*, was in *anderer Version* auch der *Maha Bharata* heisst. Und jetzt wird es uns wirklich ganz heiss.

Glaubst Du es mir oder nicht, oder wollen wir alle *Dran Glauben*?<sup>71</sup> Fritz Lang hat das Nibelungen-Epos in einer ebenso absolut phantas(ievollen-) phantas-tische(n) und unwiederholbaren Inszenierung in Szene gesetzt:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_Nibelungen\\_\(1924\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Nibelungen_(1924))

[https://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Ring\\_des\\_Nibelungen](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Ring_des_Nibelungen)

In der englischen Wikipedia ist das alles tiefer gehend dar- gestellt:

Der Ring des Nibelungen (The Ring of the Nibelung), WWV 86, is a cycle of four German-language epic music dramas composed by Richard Wagner. The works are based loosely on characters from the Norse sagas and the Nibelungenlied. The composer termed the cycle a "Bühnenfestspiel" (stage festival play), structured in three days preceded by a Vorabend ("preliminary evening"). It is often referred to as the Ring Cycle, Wagner's Ring, or simply The Ring.

Wagner wrote the libretto and music over the course of about twenty-six years, from 1848 to 1874. ...

Although individual works of the sequence have occasionally been performed separately, Wagner intended them to be performed in series. The first performance as a cycle opened the first Bayreuth Festival in 1876, beginning with *Das Rheingold* on 13 August and ending with *Götterdämmerung* on 17 August. Opera stage director Anthony Freud stated that *Der Ring des Nibelungen* "marks the high-water mark of our art form, the most massive challenge any opera company can undertake."

Wagner's title is most literally rendered in English as *The Ring of the Nibelung*. The Nibelung of the title is the dwarf Alberich, and the ring in question is the one he fashions from the Rhine Gold. The title therefore denotes "Alberich's Ring".[2] The "-en" suffix in "Nibelungen" can occur in a genitive singular, accusative singular, dative singular, or a plural in any case (in weak masculine German nouns), but the article "des" immediately preceding makes it clear that the genitive singular is intended here. "Nibelungen" is occasionally mistaken as a plural, but the Ring of the Nibelungs (in German *Der Ring der Nibelungen*) is incorrect.

The cycle is a work of extraordinary scale. Perhaps the most outstanding facet of the monumental work is its sheer length: a full performance of the cycle takes place over four nights at the opera, with a total playing time of about 15 hours, depending on the conductor's pacing.

The first and shortest work, *Das Rheingold*, typically lasts two and a half hours, while the final and longest, *Götterdämmerung*, takes up to five hours, excluding intervals. The cycle is modelled after ancient Greek dramas that were presented as three tragedies and one satyr play. The Ring proper begins with *Die Walküre* and ends with *Götterdämmerung*, with *Rheingold* as a prelude. Wagner called *Das Rheingold* a *Vorabend* or "Preliminary Evening", and *Die Walküre*, *Siegfried* and *Götterdämmerung* were subtitled *First Day*, *Second Day* and *Third Day*, respectively, of the trilogy proper.

The scale and scope of the story is epic. It follows the struggles of gods, heroes, and several mythical creatures over the eponymous magic ring that grants domination over the entire world. The drama and intrigue continue through three generations of protagonists, until the final cataclysm at the end of *Götterdämmerung*.

The music of the cycle is thick and richly textured, and grows in complexity as the cycle proceeds. Wagner wrote for an orchestra of gargantuan proportions, including a greatly enlarged brass section with new instruments such as the Wagner tuba, bass trumpet and contrabass trombone. Remarkably, he uses a chorus only relatively briefly, in acts 2 and 3 of *Götterdämmerung*, and then mostly of men with just a few women. He eventually had a purpose-built theatre constructed, the Bayreuth Festspielhaus, in which to perform this work. The theatre has a special stage that blends the huge orchestra with the singers' voices, allowing them to sing at a natural volume. The result was that the singers did not have to strain themselves vocally during the long performances.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Der\\_Ring\\_des\\_Nibelungen](https://en.wikipedia.org/wiki/Der_Ring_des_Nibelungen)

## Das Gravitationale Ober- Ur- Monster: Der Tanzende Stern

Wo wir schon bei Sternen-Systemen sind, hier ist noch das schlimmste nur vor-stell-bare Gravitationale Ober- Ur- Monstrum: Der oben so unscheinbar genannte *Tanzende Stern*, von dem Nietzsche so gerne sprach. Das ist nämlich ein *Tripolar-Sternen-System*, und das ist ein wahres *Gravitationales Monstrum*, das es *wirk- lich an- und für- und in- sich* hat. Siehe: Noologie II: "1.3.1.5. Tripolarität, tanzende Sterne, und Chaos".<sup>72</sup> Wir werden wohl bald, von diesem Monstrum noch etwas zu hören oder zu sehen bekommen, dass uns *Hören & Sehen Ver- Gehen* wird. *Ich schwöre es Euch*, es wird kommen. A(h/t)men. Auch im Denk-Raum gibt es das sehr sehr seltene Vorkommen von *geistigen Drillingen*, also *homo-ousia* und *nicht homoio-ousia*. Die sind in der menschlichen Geschichte aber ziemlich genauso selten, wie in das *Tripolar-Sternen-System* in der kosmischen. Das wäre sogar für Wagner, Voltaire mit *Candide*, und sogar für Rosamunde Pilcher, eine Nummer zu gross gewesen. Damit leite ich nun über zu dem, was konsequenterweise nur noch folgen kann: "*Die Immanentisation des Eschaton*" (Wie es einmal in dem Roman "*Illuminatus*" von R. A. Wilson genannt wurde).<sup>73</sup>

Siehe: "R. A. Wilson site:<http://www.noologie.de>"

<http://www.noologie.de/noo2.htm>

<http://www.noologie.de/noo04.htm#fnB647>

<http://www.noologie.de/neuro06.htm#fn86>

<http://www.noologie.de/neuro15.htm#fnB17>

<http://www.noologie.de/neuro15.htm#fn17>

<http://www.noologie.de/noo204.htm#fn221>

<http://aufzurwahrheit.com/archiv/immanentisierung-eschaton-3007.html>

<http://de.alt.soc.verschwoerung.narkive.com/Nkzk1yB4/immanentisierung-des-eschaton>

<http://jhaines6.wordpress.com/2012/03/12/immanentizing-the-eschaton-the-gnostic-myth-of-darwinism-and-socio-political-utopianism/>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Immanentize\\_the\\_eschaton](http://en.wikipedia.org/wiki/Immanentize_the_eschaton)

## Eschatologische Perspektiven in der Populär-Kultur

Neben dem *Star Wars* Epos von George Lucas finden wir in der Populär-Kultur noch ein paar Werke mit eschatologischen und apokalyptischen Themen. Hier ist die *Matrix*-Story der Gebrüder (oder später Geschwister)<sup>74</sup> Wachowski zu nennen.

Einer von denen hat sich einer Geschlechtsumwandlung unterzogen. Vermutlich, weil sie den Faktor des *Pneuma* unbewusst integrieren wollten.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Wachowski-Geschwister>

Ebenfalls enthält die "*Herr der Ringe*" Story einige Anklänge auf eine apokalyptische Endzeit-Schlacht. Der Film "*Prometheus*" setzt die *Alien*-Story von Ridley Scott mit einigen interessanten Bildern fort.<sup>75</sup> Natürlich hat "*Prometheus*" immer eine besondere mythologische Zugkraft für moderne Mythologie- Verschnitte. Hertha v. Dechend lässt uns wissen dass

"Prometheus" mit dem Indischen Pramantha verwandt ist. Eben aus der Indo-Arischen Sprachfamilie. Index: Pramantha, 139, 140, 320, 382

<http://www.noologie.de/noo02.htm#Heading126>

<http://www.wired.com/underwire/2012/06/prometheus-science-faith-creationism/>

Pramantha site:<http://www.noologie.de>

Pramantha site:[https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/](https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/)

[https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill09.htm](https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill09.htm)

[https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill23.htm](https://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill23.htm)

## Und Katastrophisches im Kósmos

... und auch im astrophysikalischen Universum ... Ich habe mehrfach darauf hingewiesen, dass unser nach griechisch-ästhetischen und *politically correcten* Prinzipien wohlgeordneter Kósmos eigentlich gar nicht so wohlgeordnet ist, wie es scheint. Denn überall lauert das Chaos. Mittlerweile gibt es zu dieser Ansicht auch genügend harte wissenschaftliche Daten.<sup>76</sup>

<https://patriceayme.wordpress.com/2015/09/>

Ode To The Moon:

The Moon-Earth system has one global angular momentum: as the Earth's rotation slows down, due to the friction of the tides, Earth's angular momentum goes down, so the angular momentum stored by the Moon has to go up. That's mostly stored in the product of the distance of the Moon, times its mass, times its speed. The only of these three factors which can go up is the distance of the Moon: so the Moon, which used to be very close to Earth, is now roughly at one light second.

NASA confirmed today what we already knew: there is briny water flowing on Mars. It's liquid at minus twenty degrees Celsius (being full of anti-freeze). It's exact origin is still unknown: deliquescence, melting permafrost, watery reservoirs? It has long been known there is plenty of water on Mars. It's just frozen in the ground, and at the poles. During super summer, the poles probably disappear, and there is much more water and warmth on the planet. It's not excluded that life blossoms then. Super seasons would have been be a killer for Earth's advanced life, periodically over-heating or freezing the ocean. Where from this orbiting celestial miracle? The Moon is made of Earth. Science does not explain that yet. The main theory's base state claims that the Moon is collision debris: Earth would have collided with a third body, Mars size, and the orbiting debris would have gathered into the Moon. I even have my own theory, both outlandish and Politically Incorrect: a succession of nuclear-assisted explosions would have lifted material at the Roche limit, where it would have gathered, forming the Moon. Angular momentum would have done the rest. Pro my theory: we have a massive, life-giving nuclear fission reactor below our feet. It rotates an iron ocean which in turn generates a life saving magnetic shield. It also generate plate tectonic and mantle subduction, which burrows all nefarious fossil fuels, and excess CO<sub>2</sub>. (That worked well until the oil devils took over!) Could we have life on Earth without our large Moon? This is not clear. Not at all. Having a stable rotation axis is primordial. One of our Solar System gas giant's rotation axis is nearly within the plane of the ecliptic. Something happened to tilt it. Gas giants can be tilted. Yet, the Earth would be hard to tilt, because of the Moon. Patrice Ayme'

<http://www.pnas.org/content/98/22/12342.full>

"Over the last two decades, there has come about a recognition that chaotic dynamics is pervasive in the solar system. We now understand that the orbits of small members of the solar system—asteroids, comets, and interplanetary dust—are chaotic and undergo large changes on geological time scales. Are the major planets' orbits also chaotic? The answer is not straightforward, and the subtleties have prompted new questions."

[http://en.wikipedia.org/wiki/Stability\\_of\\_the\\_Solar\\_System](http://en.wikipedia.org/wiki/Stability_of_the_Solar_System)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Stability\\_of\\_the\\_Solar\\_System#Mercury.E2.80.93Jupiter\\_1:1\\_resonance](http://en.wikipedia.org/wiki/Stability_of_the_Solar_System#Mercury.E2.80.93Jupiter_1:1_resonance)

"The planet Mercury is especially susceptible to Jupiter's influence because of a small celestial coincidence: Mercury's perihelion, the point where it gets closest to the Sun, precesses at a rate of about 1.5 degrees every 1000 years, and Jupiter's perihelion precesses only a little slower. One day, the two may fall into sync, at which time Jupiter's constant gravitational tugs could accumulate and pull Mercury off course. This could eject it from the Solar System altogether<sup>[1]</sup> or send it on a collision course with Venus or Earth.<sup>[10]</sup>

...

Moving in such a warped orbit, Mercury's gravity is more likely to shake other planets out of their settled paths: in one simulated case its perturbations send Mars heading towards Earth.<sup>[14]</sup>"

<http://www.nature.com/nature/journal/v459/n7248/full/nature08096.html>

<http://www.nature.com/nature/journal/v410/n6830/full/410773a0.html>

[http://www.lpl.arizona.edu/~renu/malhotra\\_preprints/rio97.pdf](http://www.lpl.arizona.edu/~renu/malhotra_preprints/rio97.pdf)

## Donald Patten und Samuel Windsor

In den obigen Artikeln geht man nur von sehr langen Zeiträumen (mehrere Mrd. Jahre) aus. Aber wie offen zugegeben wird: Das ist alles nur eine Frage der *Computational Power*, weil die dazu notwendigen Berechnungen immer nur mit Computern der neuesten Generation durchgeführt werden können. Und damit können jederzeit noch leistungsfähigere Computer auch noch viel wildere Szenarien produzieren. Daher möchte ich noch das folgende Material präsentieren. Es kommt zwar aus einer wissenschaftlich eher anrühigen Ecke, nämlich von den Autoren Donald Patten und Samuel Windsor, die auf der WWW-Seite der Kreationisten stehen, aber hier geht es mehr um kosmische Katastrophentheorie. Windsor ist Ingenieur: "Windsor also is an engineer specializing in forensics, involving industrial accidents." Ich glaube zwar nicht an Kreationismus, aber für "Angular Momentum" und "Katastrophentheorie" habe ich, dank Rene Thom, schon etwas übrig. Auf ihrer www-Seite haben sie sogar eine zip-Datei, wo der gesamte Inhalt ihres Buches zu finden und zum Herunterladen ist. Das eröffnet für jeden einen Einblick in das ziemlich überwältigende archäo-astronomische Material, das sie dort zusammen getragen haben.

<http://www.creationism.org/patten/PattenMarsEarthWars/index.htm>

Zitat: "Ancient Chinese knew Mars as 'the fire star.' Sumerians thought Enlil (Mars) was the cause of the Great Flood. Classical Greeks indicted Ares (Mars) as the 'bane of mortals.' And the Romans saw Mars as the God of War... Why?"

Die Thesen dieses Buchs beruhen auf sorgfältigen historischen, mythologischen und vor allem archäo-astronomischen Recherchen, deren Stichhaltigkeit ich mit meiner Hintergrund-Kenntnis der Materie bestätigen kann. Siehe meine Arbeiten zu Hertha v. Dechend. Hier noch ein Zitat:

<http://www.creationism.org/patten/PattenMarsEarthWars/PattenMEW09.htm>

"With respects to Plutarch, Hesiod, Homer, Apollodorus, Isaiah, Joel, Amos, Hosea, Jonah and others, in modern cosmology the score now is: Ancient literary catastrophism - 4, Modern 20th century gradualism - 0."

<http://www.creationism.org/patten/PattenMarsEarthWars/PattenMEW10.htm>

"Homer, reported to be blind, nevertheless by conversing with his colleagues, he penned a profound and spectacular account of Ares-Hera catastrophism. It was the year 864 B.C.E., a catastrophic year. It was early autumn. ... The Greek generals planned an assault on Troy, hoping that either Troy would be struck by celestial lightning, torching the citadel, and/or its walls of defense would be crumbled by killer quakes. An assist by the destructive Ares had been predicted by the Greek star gazers and monthly prognosticators to the Greek military leaders. They seem to have understood the 108-year cyclicism of Mars flybys, and the last October flyby was in October, 972 B.C.E. An easy, quick conquest was anticipated. (It wasn't either quick or easy as it turned out)."

Die vorgestellten astronomischen Daten sind so umfangreich, dass sie nur von den entsprechenden Fachleuten beurteilt werden können, aber man sollte bemerken, dass es prinzipiell unmöglich ist, gravitative Instabilitäten von Mehrkörper-Systemen post hoc zu berechnen. Dh. wenn ein Gravitations-System chaotisch geworden ist, ist keinerlei Möglichkeit der Rück-Berechnung dieser Instabilität zu einem vorhergehenden Zustand gegeben. Ich habe mich ja auch einschlägig mit diesen Themen beschäftigt, und diese Darstellung gibt meinen früheren Spekulationen einiges an Gewicht.

<http://www.noologie.de/noo03.htm#Heading172>

<http://www.noologie.de/noo03.htm#Heading173>

<http://www.noologie.de/noo03.htm#Heading187>

Sloterdijk zeigt in Z&Z, 36-40, die inhärent chaotische Dynamik von Thymos-Komplexen auf, und das ist hier das Thema der weiteren Untersuchung, vor allem die wesenhafte Verbindung von *Mytho-Logie und Thymo-Logie*, die bei Sloterdijk leider gar nicht auftaucht. Ich kann hier noch hinzufügen, dass die Theorie der Moleküle eines flüssigen Gyroskopes identisch ist, mit der Flugscheiben-Theorie von Schaubberger. Aber das wäre zu viel des Anspruchs in diesem kurzen Beitrag.

## Appendices: Weitere Materialien

### Vorwort: Hertha v. Dechend, Hamlet's Mill

v

Zwischen dem ersten Erscheinen von Hamlet's Mill und dem der deutschen Übersetzung liegen mehr als zweiundzwanzig Jahre intensiver Arbeit. Mithin wäre es eigentlich angebracht, einen

umgebauten und wesentlich erweiterten Text vorzulegen. Davon wurde aus zwingenden Gründen abgesehen: Ich habe mich in der Hauptsache auf ergänzende Fußnoten und Appendices beschränkt, diverse Passagen gestrichen, andere erweitert sowie Vorwort und Schlußbemerkungen des Originals durch neue ersetzt.

Giorgio de Santillana und ich lernten einander kennen anlässlich eines 1958 von Willy Hartner veranstalteten Symposions im Frankfurter Institut für Geschichte der Naturwissenschaften, an dem ich Assistent war. Nach meiner Habilitation 1959 schickte ich de Santillana eine kurze Abhandlung über die mit der Konstellation Sagittarius verbundenen Vorstellungen in der Antike, in Indien, China und Alt-Amerika sowie die astronomiehistorischen Schlüsse, die sich aus diesen Vorstellungen ziehen ließen. Als Reaktion beantragte er für mich ein Graduierten-Stipendium der Sloan-Foundation am Massachusetts Institute of Technology (MIT), das auch gewährt wurde. Später bemühte er sich erfolgreich um andere Fördermittel. Beginnend mit dem Herbst 1960, verbrachte ich mehrere Jahre lang jeweils einige Monate in Cambridge (Massachusetts), wo wir am MIT gemeinsam kosmologiehistorische Seminare abhielten und ich an diesem, noch mit keinem Namen versehenen Opus arbeitete. Da de Santillana - zu Recht - argwöhnte, ich werde ihm in alle Ewigkeit fortwerkeln, ohne je etwas zu veröffentlichen, schlug er eine gemeinsame Publikation vor und übte fortan den entsprechenden Druck aus. Er schrieb um, begründete kurvenreiche Seitenwege, er brachte die Probleme der Physikgeschichte zur Sprache, verknüpfte die archaischen Ideen mit denen der ihm so wohlvertrauten Renaissance und gestaltete dank seines hohen stilistischen Könnens ein Buch, das nicht für Fachleute allein lesbar sein sollte. „Freier Auslauf“ blieb mir in den Appendices und Fußnoten.

vi

1967, zwei Jahre vor Erscheinen von Hamlet's Mill, schrieb de Santillana im Vorwort zu Reflections on Men and Ideas, einer Sammlung von 26 seiner kürzeren Arbeiten:

My latest productions are a definite move into a field that had long attracted me, far from ordinary research and the usual tools, remote from the usual documentary material. The few samples that I present („Riflessioni sul Fato“, „Les Grandes Doctrines Cosmologiques“) stand for a new approach and a new method which may yet be deemed uninsurable by our more cautious contemporaries: but that it has a point I have no doubt. It is the greatness of the subject that has called me, the prodigious wealth of mythical material gathered over the centuries, immense vistas of lost milleniums, of submerged cultures for which we may have found a key. Judgement must wait for our forthcoming book written in collaboration with Dr. von Dechend, „An Introduction to Archaic Cosmology“. But whatever fate awaits this last enterprise of my latter years, and be it that of Odysseus' last voyage, I feel comforted by the awareness that it shall still be the right conclusion of a life dedicated to the search for truth.

De Santillana war von der Physik und gründlicher Beschäftigung mit der antiken Naturphilosophie zur Geschichte der exakten Naturwissenschaften und zur Ideengeschichte gekommen, ich von der kulturhistorischen Ethnologie - präziser: von Leo Frobenius. Gemeinsam war uns ein tiefsitzendes Unbehagen an der vorherrschenden Auslegung und Beurteilung von Überlieferungen, die nicht in der uns vertrauten „Sprache“ verlaublich worden waren, will sagen: in der von den Griechen geprägten naturwissenschaftlichen Diktion, weswegen unsere Wissenschaften griechische Namen tragen und unsere entscheidenden Begriffe - vom Axiom über die Hypothese zu Praxis, Symmetrie und System - griechische Wörter sind. (Daß sie ihre naturwissenschaftlichen Einsichten insgesamt eigenköpfig gewonnen hätten, haben die hellenischen Gelehrten allerdings nie behauptet.)

Es steht auf einem anderen Blatt, daß man zuweilen von der Wortgleichheit auf Bedeutungsgleichheit geschlossen hat (symmetros aber zum Beispiel meint nicht „symmetrisch“, sondern „kommensurabel“) und auf diese Weise das seit Isaac Newton geläufige Weltverständnis - gemäß Immanuel Kant „wird Naturlehre nur so viel eigentliche Wissenschaft enthalten, als Mathematik in ihr angewandt werden kann“ - auf Griechenland zurückprojizierte. Wie wichtig es sei, von ähnlichen Formulierungen nicht auf sachlich identische Intentionen zu schließen, hat besonders Johannes Lohmann anhand des griechischen Zahl- und Tonbegriffs deutlich gemacht.

Unter den zahlreichen Ursachen des Unbehagens sei hier nur eine einzige genannt: die Unvereinbarkeit nachweislicher, weil meßbarer, mathematisch-technischer Leistungen der Alten mit dem Niveau der dazugehörigen „mythischen“ Überlieferungen, insonderheit die

Unvereinbarkeit der Pyramiden und deren exakter Ortung mit dem scheinbaren Galiniathias der Pyramidentexte und des Totenbuchs. Es gibt

vii

da zwei denkbare Erklärungen: Entweder haben die Ägypter die Pyramiden nicht konstruiert - dafür plädieren Phantasten wie Erich von Däniken & Co. - oder aber die modernen Übersetzungen der Texte sind grundlegend verfehlt. Daß sich so manche unserer Zeitgenossen lieber auf extragalaktische Pyramiden-Architekten einlassen als auf ungemein sachverständige Ägypter, zeigt deutlich, wie uns simple Fortschrittsgläubigkeit und vulgär-evolutionistische Kulturgeschichtsschreibung das Eingehen auf alte Kulturen erschwert.

Nicht, daß wir die Pyramidentexte verdächtigen, Lehrsätze und die Darstellung eines „Systems“ zu enthalten - der Rigveda tut das auch nicht -, vielmehr setzen sie ein solches System voraus und spielen darauf an. Ob es schriftlich fixierte „Lehrbücher“ gegeben hat oder ob man Wesentliches ausschließlich mündlich tradierte, läßt sich nicht entscheiden. Will man Clemens Alexandrinus (2) Glauben schenken, so mußte der bei feierlichen Umzügen auftretende Horoskopos „die astrologischen Schriften unter den Büchern des Hermes, vier an der Zahl, auswendig kennen, von denen das eine von der Ordnung der Fixsterne handelt, das zweite von den Planeten, das dritte von den Begegnungen und Erscheinungen von Sonne und Mond, das noch übrige von den Aufgängen“ und der „heilige Schriftwart“ (Hierogrammate(is) „die sogenannten Hieroglyphenschriften ... ; diese handeln von der Weltkunde und Geographie (peritēs kosmographias kai geographias), von dem Stand der Sonne und des Mondes und der fünf Planeten, der Bodenbeschaffenheit Ägyptens (chorographia) und der Beschreibung des Nils.“

Unbehagen und Mißtrauen taugen nicht dazu, den Weg zu verständigen Einsichten zu weisen, sie nötigen nur zu wachsender Aufmerksamkeit für das Auftauchen neuer denkbarer Alternativen. Mißtrauen regte sich bei mir schon nach wenigen Semestern, vor dem Krieg, gegen die damals in der Ethnologie geltende Auffassung von der Aufeinanderfolge von „Kulturschichten“ (eigentlich -stufen), die, vereinfacht ausgedrückt, auf das Wildbeutertum einerseits Hirtentum, andererseits „primitiven Hackbau“ (Knollen), alsdann die Hochkultur (Getreideanbau mit Pflug sowie Viehzucht) folgen ließ. Nach dem Krieg wurden sukzessive die ersten Arbeiten von Marcel Griaule und Germaine Dieterlen über die Dogon und Bambara im Westsudan zugänglich, besonders Griaules Dieu d'Eau, welche diese „schlichten Hackbauern“ als Hüter archaischer, an altorientalische Hochkultur erinnernder Traditionen erkennbar machten.

[AG: Nach neueren wissenschaftlichen Forschungen wurde belegt, dass Griaule einige sehr gravierende Übersetzungsfehler gemacht hat, und das Thema des Doppelsterns Sirius kreativ in die Berichte seiner Informanten hinein-interpretiert hat.]

<http://www.badarchaeology.com/extraterrestrials/the-sirius-mystery/>

Später hatte ich die Ehre und das Vergnügen, an Hermann Baumanns Opus Das Doppelte Geschlecht mitzuarbeiten, in dem er den ganzen Kultur- und Traditionskomplex des sogenannten „primitiven Ackerbaus“ als Abkömmling der vorderasiatischen Hochkultur nachwies. Damit war eine entscheidende Bresche in das Gefüge der vulgär-evolutionistischen Kulturhistoriographie geschlagen. (Auf diesen Befund, speziell auf das fragwürdige Prinzip, Wirtschaftsformen zum Leitmotiv

viii

bei der Klassifizierung und Beurteilung von Kulturen zu erklären, hoffe ich in einer späteren Publikation näher eingehen zu können.)

Da ich ursprünglich mit Astronomiegeschichte nichts zu schaffen haben wollte, wählte ich zum Gegenstand der Habilitationsarbeit den Mythenkomplex um den Deus Faber - Enki/Ea in Mesopotamien, Ptah in Ägypten, Tvashtri in Indien, Tane/Kane in Polynesien, Hephaistos, Wieland, Goibniu usw. -, um dessen Gehilfen, Meisterwerke, seine Rolle als Besitzer des Lebenswassers sowie seinen Werdegang vom Architekten zum Schmied. Das erste Kapitel galt Enki/Ea und enthielt kein Sterbenswörtchen von Sternen, geschweige denn Planeten. Das zweite, dem polynesischen Tane/Kane gewidmet, war schon fertig getippt, als das Unbehagen in Verzweiflung umschlug, denn verstanden hatte ich keine Silbe von den mehr als zehntausend gelesenen Seiten polynesischer Mythen. Sollte man allen Ernstes zu der Annahme befugt sein, die besten Navigatoren unseres Erdballs hätten ihren Erstgeborenen als „heiliges“, oft auswendig zu lernendes und Nicht-Initiierten vorenthaltenes Wissen ein Konglomerat unterhaltsamer Geschichtchen überliefert? Oder war man nicht verpflichtet, nach dem Sinn dieser Traditionen zu fragen?

In der vagen Hoffnung auf irgendeine Erleuchtung oblag ich der Lektüre der verfügbaren Publikationen über die Archäologie des Inselreichs und stieß dabei auf das zur Hawaii-Gruppe gehörige, aber von der nächsten Insel 500 Kilometer weit entfernte Necker-Inland. Auf diesem, wie ein Angelhaken geformtem, etwa ein Kilometer langem Inselchen wächst kein Baum, sondern nur spärliches Gras und wenige Büsche. Da Süßwasser äußerst rar ist, wird die Insel anstelle von Menschen von Tausenden von Vögeln bewohnt. Gleichwohl weist das Eiland 33 megalithische Kultplätze auf, neben einigen Terrassenanlagen und steinernen menschlichen Figuren. Dieser verblüffende Befund regte den damit befaßten Archäologen Kenneth Emory zu den Fragen an, wer wohl diese Anlage gebaut haben könne<sup>3</sup> und welchen anderen Kultanlagen die von Necker am ähnlichsten seien? (Nicht den heiaus auf den großen Hawaiischen Inseln, sondern den niaraes im Inneren Tahitis und im Nordwesten des Tuamotu-Archipels.) Nicht gefragt wurde nach einem zureichenden Grund für so phänomenale Baufreudigkeit auf einem praktisch unbewohnbaren, offensichtlich nur von Zeit zu Zeit besuchten Inselchen - die natürliche Konsequenz eines vorherrschenden Prinzips, das ich „Parzival-Komplex“ getauft habe: Mutter Herzeleide hatte dem jungen Helden eingebleut, er solle nur ja niemals „warum?“ fragen.

Necker-Inland liegt ziemlich genau auf dem Wendekreis des Krebses. Dieser Umstand veranlaßte mich zur Betrachtung der Verhältnisse am südlichen Wendekreis des Steinbocks. Diesem am nächsten liegen die Inseln Tubuai und Raivavae. Beide Inseln sind ebenfalls gespickt mit bemerkenswerten Marae-Ruinen; und darüber hin-

ix  
aus spielt Tubuai eine gewichtige, rätselhafte Rolle in der tahitischen Kosmogonie: Die Arme des von Tane getöteten Oktopus - dem indischen Pendant zum rigvedischen Vritra -, die Himmel und Erde fest umklammert hielten, wurden von Maui durchgehauen, fielen herab und bildeten die Insel Tubuai. Präzise auf dem Äquator liegen keine Inseln, aber die nächstliegenden (Fanning, Malden, Christmas) sind reichlich mit Marae-Ruinen ausgestattet. Es sah (und sieht) so aus, als hätten die Polynesier die Sonnenbahn so säuberlich abgesteckt, wie die geographischen Umstände das erlaubten. Damit fiel der Vorsatz, mich vor Astronomie zu drücken, ins Wasser - und Kapitel II der Deus Faber-Arbeit mußte um einen zweiten Teil unter dem Titel „Wiederaufnahmeverfahren“ vermehrt werden.

Sonnenwendmythen ließen sich verhältnismäßig leicht identifizieren, aber die Abenteuer von „Göttern“ und „Kulturheroen“ ergaben weiterhin wenig Sinn. Was war beispielsweise von einem Helden zu halten, der etwas länger als zwei Jahre unterwegs, aber zwischendurch gezwungen war „umzukehren“, der „in den Raum fiel“ und vom „rechten Kurs“ abkam? Viele Lösungsmöglichkeiten gab es da nicht: Die Erzählungen enthielten Indizien dafür, daß es sich bei vielen Göttern und Helden um Planeten handelt, im speziellen Fall des hawaiischen Aukele-nui-a-iku um den Mars.

Da ich ungeachtet der größten Hochachtung vor diesen Meisternavigatoren nicht zu glauben vermochte, die Polynesier hätten sich die Technik, Himmelsbewegungen zu „erzählen“, ganz alleine ausgedacht - so wenig wie die Einteilung des Himmels in „3 Wege“ -, kam ich zu der „Quelle“ zurück, aus der sich alle dem „Hochkulturgürtel“ Zugehörigen kräftig bedient haben: auf den Alten Orient; d.h. ich griff (am Weihnachtsabend 1956) zu Franz Xaver Kuglers Sternkunde und Sterndienst in Babel, woselbst der Autor u.a. feststellt (II, 10f), ab dem 7. Jahrhundert v. Chr. gehe es in Babylonien „wissenschaftliche Astronomie“, d.h. Positionsastronomie, und die Texte zeigten „auch nicht die geringste astrologische oder mythologische Färbung. (...) Ganz anders liegen die Dinge im 7. Jahrhundert v. Chr. und früher. Hier ist fast die gesamte Sternkunde von mythologischen Vorstellungen durchtränkt.“ Mit anderen Worten: Vor dem 7. vorchristlichen Jahrhundert verständigten sich die Astronomen „auf mythisch“. Der weitere Weg ergab sich beinahe von selbst, zumal Platon als zweite Kontrollinstanz ausgemacht worden war - die erste blieb die mesopotamische Astronomie.

x

Daß die hier skizzierten Ansichten auf mannigfaltige Ablehnung stoßen würden, war zu erwarten. De Santillana und ich fühlten uns aber wesentlich stärker der Aufgabe verpflichtet, das arg ramponierte Ansehen der frühen intellektuellen Vorfahren wiederherzustellen, als der, auf die vorhersehbaren Empfindlichkeiten von Kritikern Rücksicht zu nehmen. (Vorhaltungen, Hipparchos sei „übergangen“ beziehungsweise seine Leistung mißachtet worden, gehen an dem Kern der Probleme vorbei.) De Santillana verwies gerne auf eine diesbezügliche Äußerung Alexander von Humboldts ... De San-

tillana zu fragen): Zuerst werden die Leute eine Sache leugnen; dann werden sie sie verharmlosen; dann werden sie beschließen, sie sei seit langem bekannt. (Die Stufe III ist mancherorts schon erreicht.)

Und nun begeben wir uns tunlichst auf die Reise in das Innere der gigantischen Uhr, die den archaischen Kosmos bildet und als zeitmahlende Mühle verstanden - präziser: definiert - worden ist, wenn auch nicht als eine moderne, kontinuierlich rotierende „Mühle“, sondern als eine in alternierender Bewegung gehaltene, einem Drill vergleichbare Apparatur, die einst denn Hamlet gehört hat.

## **The Sirius Mystery: The Dogon and Sirius B**

<http://skepdic.com/dogon.html>

[http://www.saeti.org/the\\_sirius\\_mystery.htm](http://www.saeti.org/the_sirius_mystery.htm)

<https://www.quora.com/How-seriously-should-we-take-the-claim-that-visitors-from-Sirius-visited-the-Dogon-people-of-Africa-sharing-secrets-of-astronomy>

<http://www.badarchaeology.com/extraterrestrials/the-sirius-mystery/>

The Sirius Mystery: did the Dogon know about Sirius B?

Published 17 August 2007 | By Keith Fitzpatrick-Matthews

In 1976, Robert K G Temple (born 1945), an American living in the UK, published what was to become a seminal work of Bad Archaeology, *The Sirius Mystery*. A revised edition was published in 1998 with the new subtitle *New scientific evidence of alien contact 5,000 years ago*. Some have gone so far as to suggest that this book was the primary inspiration for the so-called ‘New Egyptology’ of Graham Hancock, Robert Bauval and their imitators. Even if this is a rather hyperbolic assessment of the book’s impact, it has to be said that Temple is in a class above most Bad Archaeologists: he presents an apparently secure thesis, backed up with rigorous scientific data of a type that most others in the genre eschew.

Anthropological underpinnings

Ogotemmêli, the sole source of data used in *The Sirius Mystery*

Temple begins with the work of Marcel Griaule (1898-1956) and his student Germaine Dieterlen (1903-1999), a pair of French anthropologists who worked in what is now Mali from 1931 to 1956. They reported an apparently anomalous knowledge of astronomy that formed part of the traditional lore of the Dogon, a people of the central plateau of Mali. This knowledge is alleged to include accounts of the rings of Saturn, the existence of four moons orbiting Jupiter and, most surprisingly of all, an account of two companions of the star Sirius. Griaule first published this data in *Dieu d’eau: entretiens avec Ogotemmêli* (‘God of water: conversations with Ogotemmêli’, 1948), in which he records his conversations with a blind hunter, Ogotemmêli, who claimed to have extensive knowledge of Dogon lore, much of which was restricted to certain tribal elders. Griaule and Dieterlen were able to synthesise the cosmogony from Ogotemmêli’s statements.

Temple was most impressed by the Dogon belief in a complex system of stars making up what we see as the single star, Sirius. This is the brightest star in our skies and, according to the Dogon, as reported by Griaule and Dieterlen, is actually a bright star with several smaller (even ‘invisible’) companions. Focusing especially on a representation of the system drawn by Ogotemmêli (who, it must be remembered, was blind), Temple recognised the highly elliptical orbit of Sirius B, a white dwarf first photographed in 1970, around the principal star of the system, Sirius A. Moreover, Temple found reference to a third component of the system, dubbed Sirius C by the astronomers who accepted its existence (its existence had been suggested but never observed). According to the Dogon, this knowledge had been imparted by the Nommo, fish-like water spirits, in the distant past.

Ogotemmêli’s drawing allegedly showing the Sirius system

The Dogon representation of ‘Sirius’ as reported by Marcel Griaule and Germaine Dieterlen, drawn by Ogotemmêli.

The oval represents Amma, the primordial egg and contains:

A: Sigu tolo (identified as Sirius)

B: Pô tolo

C: Emma ya

D: The Nommo

E: The Yourougou (a mythical male, destined to pursue his female twin)

F: The star of women, a satellite of Emma Ya

G: The sign of women

H: Woman's reproductive organs, represented by a uterus

#### Using myths

Temple needed to explain how an obscure Malian tribe might have gained such an unexpected insight into the make-up of the Sirius star system. He did this by proposing a link between the Dogon and Egyptian Bronze Age civilisation, in which Sirius played an important symbolic role, its rising at dawn announcing the onset of the all-important annual Nile flood. According to Temple, the Dogon were guardians of the oracle of Amun-Re' at the desert oasis of Siwa and were the descendants of the Argonauts. He identifies Sirius with the god Anubis (Anpu), as the Greeks referred to Sirius at the Dog Star and Anubis is depicted as a jackal. Searching for an ancient origin for the Nommo, he turns to the Babylonian writer Berossos (Greek Berossos, Akkadian Belrešu, fl. early third century BC), whose mostly lost Babyloniaca Book I describes a part-man, part-fish being that emerged from the Persian Gulf to teach humanity various arts of civilisation. This creature is thought to be the Uan (or Uanna) of Babylonian myth, sometimes identified with Adapa, the equally mythical first king of Eridu, also identified by some with Atrahasis, the hero of the Babylonian version of the flood legend.

Temple suggests that Uan was an extraterrestrial visitor who imparted civilisation to the ancient Sumerians, much as von Däniken had suggested rather earlier. However, the detailed anthropological data supplied by Temple was much stronger evidence than anything provided by von Däniken and was therefore superficially more convincing.

#### The system implodes

However, by the time Temple had published the second edition of *The Sirius Mystery* in 1998, the whole question of the Dogon's apparently inexplicable knowledge of Sirius had been blown apart. No-one had questioned Griaule and Dieterlen's findings until the early 1990s. And this is where the problems for the hypothesis began. In 1991, the anthropologist Walter van Beek undertook fieldwork among the Dogon, hoping to find evidence for their knowledge of Sirius. As the earlier authors had indicated that around 15% of the adult males were initiated into the Sirius lore, this ought to have been a relatively easy task. However, van Beek was unable to find anyone who knew about Sirius B. As ought to have been obvious from the outset, Griaule and Dieterlen's reliance on a single informant – Ogotemmêli – severely compromises the validity of their data.

But it gets worse. The Dogon themselves do not agree that Sigu tolo is Sirius: it is the bright star that appears to announce the beginning of a festival (sigu), which some identify with Venus, while others claim it is invisible. To polo is not Sirius B, as it sometimes approaches Sigu tolo, making it brighter, while it is sometimes more distant, when it appears as a group of twinkling stars (which sounds like a description of the Pleiades). All in all, the 'inexplicable' astronomical knowledge turns out to be too confused to bear the interpretation put on it by Griaule and Dieterlen. It is probably no coincidence that Griaule was a keen amateur astronomer and used his knowledge to rationalise an extremely confusing traditional lore that the Dogon themselves could not agree on.

Robert Temple ought to have known about van Beek's fieldwork long before the second edition of *The Sirius Mystery* was published. He also made basic mistakes in his interpretation of Egyptian, Greek and Mesopotamian mythology that undermines his account of the origins of the Dogon's supposed knowledge. The Egyptians did not identify Sirius as the Dog Star – that was a Greek idea – so it cannot be linked with Anubis. Indeed, Sirius (Spdt in Egyptian) was specifically identified with Isis, as the constellation known to the Greeks as Orion (the hunter whose dog was represented by Sirius) was identified by the Egyptians with Osiris, the husband of Isis.

Ultimately, *The Sirius Mystery* presents no real mystery. It uses discredited anthropological data, muddled mythological interpretation and lots of unconfirmable speculation. It has become a classic text of Bad Archaeology.

## Neuere Erkenntnisse und schwierige Fragen der Paläo-Anthropologie

Es finden sich weltweit Fossilien, die nicht mit den etablierten wissenschaftlichen Theorien der Ausbreitung des Menschen "out of Africa" zusammenpassen.

<https://www.welt.de/wissenschaft/article181697072/Neandertaler-So-geschickt-waren-sie-wirklich-mit-ihren-Haenden.html>

<https://www.welt.de/wissenschaft/article179206642/Anthropologie-Gab-es-Fruehmenschen-in-Asien.html>

In China sind Forscher auf Steinwerkzeuge und bearbeitete Tierknochen gestoßen. Sie sind offenbar Millionen Jahre alt. Haben die Forscher recht, müsste die Menschheitsgeschichte umgeschrieben werden.

300.000 Jahre. Das ist die Zeitspanne, um die ein Haufen Steine die Menschheitsgeschichte verändern will. Denn in China, genauer in Shangchen in der Provinz Shaanxi, sind Steinwerkzeuge und Tierknochen aufgetaucht, die vermuten lassen, dass sich hier schon vor 2,1 Millionen Jahren Frühmenschen aufgehalten haben. Die chinesischen Funde sind also mit Abstand die ältesten Hinweise auf Hominiden außerhalb Afrikas. Bislang galten Knochenfunde aus der Fundstätte Dmanissi in Georgien als frühester Beleg einer Homo-Art Außerhalb von Afrikas. Diese georgischen Funde sind unumstritten: Die Knochen werden Homo erectus zugeschrieben.

<https://www.welt.de/wissenschaft/article184479504/Steinzeit-Fund-Diese-Faustkeile-aus-China-geben-Raetsel-auf.html>

Doch jetzt berichten Forscher im Fachblatt „Nature“ von neu gefundenen Levallois-Abschlägen, die so gar nicht ins Bild der Menschheitsgeschichte passen. Im Südosten Chinas, in der Guanyindong-Höhle, stießen sie auf 45 Steinfragmente, die eindeutig mit der Levallois-Technik bearbeitet wurden – die aber eigentlich viel zu alt für diese Gegend sind. Bislang ging man nämlich – anhand von Funden modernerer Steinwerkzeuge – davon aus, dass der Mensch erst vor 40.000 Jahren den Südosten Chinas erreichte.

Die neuen Fragmente sind dagegen 170.000 bis 80.000 Jahre alt. Einerseits schließt der Fund damit eine wichtige Lücke in der Werkzeughistorie der Steinzeitmenschen Chinas. Andererseits stehen Archäologen nun vor einem ganz neuen Rätsel: Wer hat diese Werkzeuge eigentlich hergestellt?

...

Das würde einmal mehr bedeuten, dass sich die Lebensweise einstiger Menschenarten, die neben Homo sapiens existierten, weniger voneinander unterschied, als man bislang angenommen hat. Auch von Neandertalern vermutet man schließlich, dass sie Werkzeuge mit der Levallois-Technik hergestellt haben.

Vielleicht stammen die Werkzeuge aus China und Indien sogar von Denisova-Menschen. Über deren Lebensweise lässt sich bislang nur spekulieren – ihre Fossilien fand man in einer Höhle im sibirischen Altai-Gebirge. Möglicherweise haben sie ihre Wanderungen auch ins südöstliche China gebracht. Das ist zwar auch nicht gerade in der Nähe. Aber immer noch näher als Afrika.

Patrice Ayme', ein unkonventioneller Vordenker, stellt Theorien auf, die diese verwirrenden Funde in ein alternatives Raster der Menschlichen Migrationen und der Entwicklung der Intelligenz einpassen:

<https://patriceayme.wordpress.com/2018/01/26/humans-neanderthals-other-ancestors-colonized-migrated-back-forth-therein-our-smarts/>

In a way, that theory, the all-out of Africa, and Africa only theory, was silly: Homo Ergaster was in the Caucasus around 1.9 million years ago, in force. In those tough conditions, Homo Ergaster, an early prototype of Homo Erectus, was probably dressed in furs (at least, so they were represented on the cover of Science at the time! The winter is cold in the Caucasus!)

What didn't kill them should have made them stronger, and smarter. Colonization, immigration is not just a hope, it's a school. By conquering Eurasia, Homo Ergaster made the species stronger and smarter. Actually the earliest example of domestication of fire comes from China, and it's 1.3 million years old. China, not Africa (right, some parts of China are colder than anywhere in Africa but for the glaciers of Ruwenzori).

It seems likely that colonizing Eurasia made the species more superior than it would have been otherwise. Just as Neanderthal genes were found all the way down Africa, why would not a back colonization, or back migration from Eurasia to Africa have happened?

This is exactly what my little "math extinguished Neanderthal" theory predicted, and now what is found out. Consider : "[Deeply divergent archaic mitochondrial genome provides lower time boundary for African gene flow into Neanderthals](#)" Wherein it is shown that African Homo Sapiens genes passed into the Neanderthal gene pool around 270,000 years ago!

Der Link verweist auf diesen Artikel in "Nature".

<https://www.nature.com/articles/ncomms16046>

Hier ist weiteres Material in dem Themenkreis von Patrice Ayme'

<https://patriceayme.wordpress.com/2013/03/14/why-did-neanderthals-disappear/>

<https://patriceayme.wordpress.com/2014/04/27/neanderthal-superiority%EF%BB%BF%EF%BB%BF%EF%BB%BF/>

<https://patriceayme.wordpress.com/category/prehistory/>

Mit solchen Theorien geht es wahrscheinlich auch nach dem Kuhn'schen Paradigmen-Schema: Erst halten alle aus dem Establishment das für verrückt, aber nach ein oder zwei Generationen der Forscherei sagen alle, das haben wir schon immer gewusst.

### **Die Theogonie des Hesiodos**

Hier ist das genaue Material. Ich kann das nur auf Englisch zitieren, weil ich die deutschen pdf-Dateien nicht im Text auslesen kann. Damit können wir die Kosmogonie von Marius Schneider mit der von Hesiodos direkt vergleichen.

Vers 35:

But what has this to do with an oak or a rock? 35

You, let us begin from the Muses who in hymning their father Zeus, delight his mighty mind within Olympus, saying what is and what will be and what has been, with voices in tune, and a sound flows tirelessly

and sweet from their mouths. The halls of father Zeus 40

loud-thundering laugh as their delicate sound fragments,

and the peaks of snow-covered Olympus resound as do

the halls of the immortals. They emit their immortal

tones and first celebrate the august clan of the gods

in song from the beginning, whom Gaia and wide Ouranos 45

bore, and those born from them, gods, givers of good things.

Secondly, they celebrate Zeus, father of gods and men,

[corrupt line: The goddesses hymn beginning and ending song]

so much is he the foremost of the gods and greatest in power.

Again, by hymning the clan of men and powerful Giants, 50

they delight the mind of Zeus within Olympus.

Muses of Olympus, daughters of aegis-bearing Zeus,

whom Mnemosyne mingled with father Kronios (1) and bore

[1 Kronios=son of Kronos=Zeus]

in Pieria, while she was guarding the fields of Eleutheros

to be forgetfulness of troubles and cessation of worries. 55

For nine nights, the counselor Zeus was mingling with her

apart from the immortals, going up into her sacred bed.

But when it had been a year, and the seasons of the withering

months turned, and the many days were fulfilled,

she bore nine maidens, alike in mind, who care for song 60

[the Muses, siehe dazu im Ring, die Kopulationen von Wodan mit Erda]

in their breasts and whose spirits are free of pain,

down a little from the highest peak of snow covered Olympus.

There are their shining dancing places and beautiful halls,

and beside them the Graces and Desire have their dwellings

amid festivities. Sending forth their lovely voice 65

they sing songs and celebrate the ordinances and trusty ways

of all the immortals, sending forth their lovely voice.

Then they go to Olympus, glorying in their beautiful voice

amid ambrosial song. All around them as they hymn, black

Gaia laughs, and a lovely din rises up from their feet 70

as they are coming to their father. He is king in Ouranos,

holding the thunder and gleaming lightning bolt and

after conquering his father Kronos by power. Fairly in each  
 did he distribute to the immortals their ordinances and devise  
 their provinces. These things the Muses who have their hall 75  
 on Olympus, sing, the nine daughters sired by mighty Zeus,  
 Kleio and Euterpe and Thaleia and Melpomene and  
 Terpsichore and Erato and Polymnia and Ourania and  
 Kalliope. The last is the foremost of them all,  
 for she accompanies and attends revered kings 80  
 Whomever the daughters of mighty Zeus honor and  
 see being born from kings nurtured by Zeus,  
 upon his tongue they pour dew sweeter than honey and<sup>3</sup>  
 from his mouth flow soothing words. All the people  
 look to him as he decides between opposing claims 85  
 with straight judgments. He addresses them without erring  
 and quickly and knowingly ends a great quarrel.  
 For this reason, kings are wise, because for people  
 injuring one another in assembly, they end actions that call  
 for vengeance easily, appeasing the parties with soft words. 90  
 As he walks in the marketplace, they glorify him as if a god  
 with soothing deference, and he stands out in the gathering.  
 Such is the sacred bounty of the Muses to men.  
 From the Muses and far-shooting Apollo  
 are singers and guitar-players across the earth 95  
 but kings are from Zeus. Blessed is he whom the Muses  
 love. From his mouth the streams flow sweeter than honey.  
 If anyone holds sorrow in his spirit from fresh grief and  
 is dried out in his heart from grieving, the singer,  
 servant of the Muses, hymns the deeds of men of the past 100  
 and the blessed gods who hold Olympus and  
 right away he forgets his troubles and does not remember  
 a single care. Quickly do the gifts of the goddess divert him.  
 Hail, children of Zeus, and give your song that excites desire.  
 Celebrate the holy race of immortals who are for always, 105  
 those born from Ge and starry Ouranos, and  
 from dark Night and those whom salty Pontos bore.  
 Tell how the gods and Gaia first came into being and  
 rivers and the boundless sea raging with swell and  
 the shining stars and wide Ouranos above 110  
 [The ones born of them, gods, givers of good things] and  
 how they divided the wealth and apportioned provinces,  
 also how they first came to hold Olympus of many glens.  
 Tell me these things, Muses who hold your halls on Olympus.  
 From the beginning, also tell the one of them who came first. 115  
 First of all Chawos [Gap] came into being. But then  
 Gaia broad-chested, always the unshakable seat of all  
 the immortals who hold the peaks of snowy Olympus,  
 and dark Tartaros in the recesses of the wide-wayed earth,  
 and Eros, the most beautiful among the immortal gods, 120  
 loosener of limbs, who subdues the mind and prudent counsel  
 in the chests of all gods and of all men.  
 From Chawos were born Erebos and black Night.  
 From Night, again, were born Aether and Day, whom she (2)

[Philotês denotes friendly affection, kinship love, sexual intercourse and the  
 obligations between guest and host. It derives its meaning from the context and may  
 connote more than one meaning simultaneously. To avoid the fallacy of deciding  
 whether two gods meet, for example, in love or sex, I have left the Greek word without  
 italics. That is, Thunder-Sound and Lightning-Wallop and Flash, being aspects of lightning.]

conceived and bore after mingling with Erebus in philotês. 125  
 Gaia first bore equal to herself starry Ouranos  
 so that he may cover her all over like a veil,  
 to be always the unshakable seat for the blessed gods.  
 She bore the large mountains, pleasant haunts of the goddess  
 Nymphs who dwell up along the woody mountains, 130  
 and he produced the unplowed (?) open waters raging  
 with swell, Pontos, without philotês. But then bedded  
 by Ouranos, she produced deep-eddying Okeanos and  
 and Koios and Kreios and Hyperion and Iapetos and  
 Thea and Rheia and Themis and Mnemosyne and 135  
 golden-garlanded Phoebe and lovely Tethys.  
 And after them born last Kronos of the crooked scheme,  
 most fearful of children, and he hated his lusty father.  
 She further bore the Kyklopes with exceeding forceful hearts,  
 Brontes and Steropes and Arges mighty of spirit, 140  
 who gave to Zeus the thunder sound and fashioned the thunderbolt.

### **Ernest G. McClain: Materials of the Myth of Invariance**

Das komplette Buch von McClain ist in diesem pdf enthalten:

[https://ernestmcclain.files.wordpress.com/2017/05/mythsofinvariance\\_sanscartoonsoptimized.pdf](https://ernestmcclain.files.wordpress.com/2017/05/mythsofinvariance_sanscartoonsoptimized.pdf)

Das Werk liefert eine Komplementär-Ansicht zu Hertha v. Dechend und Marius Schneider. Nur mit etwas mehr Mathematik. Die Archaische Mathematik des Rgveda ist schwierig, und ist für einen heutigen Menschen nur schwer zugänglich. Nicht jede(r) hat ein Studium der Archaischen Mathematik hinter sich. Es gibt auch leider kein Management Summary dafür. Dazu muss man sich schon in die Materie einarbeiten.

S. 1:

#### **Introduction: The Problem**

The song-poems of the Rg Veda, India's oldest sacred book, abound in mysterious arithmetical and geometrical details. Its hymns link Sun and Moon and all creation to incestuous couplings within a pantheon of deities in which sons create their own mothers and all are counted. The universe emerges as a victory of gods over demonic forces which can be defeated but never eradicated, and both the frays and the forces are counted. The spoils of war are counted along with the singers and their syllables and tones, the ribs of the cosmic horse, the sticks of the sacrificial fire, rivers, tribes, holy chalices, footsteps, twin sons, mountains, cattle, dogs, sheep, storm gods, the seats and wheel-spokes of celestial chariots, and castles, priests, and sacred stones. The poets seem concerned with the exact number of everything they encounter and alive to location in space, but why they cared is seldom clear. Their own riddles are addressed directly to other singers (R.V. 10.28). And their own faith is invested in the power of song!

#### **The gods of the Rg Veda are dependent on an elaborate cult of sacrifice**

The gods of the Rg Veda are dependent on an elaborate cult of sacrifice, vigilantly maintained by Brahman priests, in which the chanting of hymns plays the central role. It is the singers who "with their mind, formed horses harnessed by a word" for the chariot of the gods (1.20.2). "The choirs established Indra king forever" (7.31.12). The priests themselves are "car-borne, through song" (the refrain in hymns 4.16, 17, and 19 through 24). "Heaven's fair light" is "made apparent" by the hymns of seven singers whose songs "cleft e'en the mountain open," bringing rains so copious that cattle "walk knee-deep" in water (4.16.6 and 1.37.10). Agni, savior and god of fire, is himself "the holy Singer who precedes the

S. 2

sages, ... waxen mighty by laudations," and the secret he alone can impart is a certain "lofty hymn" (3.5.1-2 and 4.5.3). Few poems have suffered more in translation. Not even in Sanskrit is the

intention of the poets clear, and translators who treat every verse with reverence are quick with apologies. Not only are many shades of meaning lost, but sometimes no sensible meaning can be understood from the plethora available. In *Four-Dimensional Man* Antonio T. de Nicolás observes that although Indian thought originates in the Rg Veda, somehow the Rg Veda "remained peripheral to the subsequent development of Indian thought," so that today, ironically, it is largely a "text out of context."

### **The Challenge: What the Rg Veda does not have**

"What the Rg Veda does not have, no other external source can supply," de Nicolás declared as he embarked on the effort to retrieve its meaning by "internal comparison and reconstruction."

What he found by that method was a "lattice logic" consisting of four "languages" :

- 1) the language of Non-Existence (Asat),
- 2) the language of Existence (Sat),
- 3) the language of Images and Sacrifice (Yajña), and
- 4) the language of Embodied (Rta) Vision (Dhīh).

These four languages are the expressions of a sensorium which organizes itself primarily on a model of sound. "Sound," de Nicolás writes, "is the greatest clue we have to interiority, our own and that of others."

It would be the greatest understatement to say that the Rgvedic methodology draws its main clue to interiorizing all perception, the whole sensorium, from sound. Rgvedic man was enveloped by sound. He was surrounded by sound, excited by sound, made aware of presences by sound, looked for centers of experience in the experience of sound, found the model of complete, absolute instantaneity and communication in sound. He structured the sensorium in such an interiorist way as to become, in one instant moment, the total presence and power of absolute and efficient communion. The Rg Veda's song-poems were not only oral creations but also chanted creations. While the other sensory media provided discontinuity, sound alone, in spite of its evanescence, gave Rgvedic man the instance of eternal presence and unity he so well used to further develop the world of Rta, the well-formed instant.

### **In the Pythagorean cosmology**

Now in the Pythagorean cosmology of ancient Greece the "well-formed instant" in the sound continuum was defined by number. That tradition bequeathed us a fund of arithmology and related mythology in Plato's mathematical allegories. (4,5,6)

De Nicolás' discovery of a logical structure within the Rg Veda, his summary of the arithmetical elements in its creation

S. 3

hymns, and his emphasis on the role of sound constitute a major challenge to musicians: Were the Indian poets, like Plato, speaking a mathematical metaphor derived from a musical model? Can the poets' numbers, like all of Plato's, be analyzed according to the principles of Greek tuning theory? Is it possible, as the distinguished authors of *Hamlet's Mill* have claimed, that Plato really is our "living Rosetta Stone" to the more obscure science of earlier cultures? (7)

De Nicolás has charted a new course in the Western effort to rediscover its Eastern roots, a new adventure for the imagination. I aim to follow his clues as far as number can guide a musician.

### **A Musical Hypothesis**

This study will develop the hypothesis that the "lattice logic" which de Nicolás perceives in the Rg Veda was grounded on a proto-science of number and tone. The numbers Rgvedic man cared about define alternate tunings for the musical scale. The hymns describe the numbers poetically, distinguish "sets" by classes of gods and demons, and portray tonal and arithmetical relations with graphic sexual and spatial metaphor. Vedic concerns were with those invariances which became the focus of attention in Greek tuning theory. Because the poets limited themselves to integers, or natural numbers, and consistently used the smallest integers possible in every tonal context, they made it possible for us to rediscover their constructions by the methods of Pythagorean mathematical harmonics.

## **The four Rgvedic "languages"**

The four Rgvedic "languages" de Nicolás defines have their counterparts in the foundation of all theories of music. His "language of Non-Existence" (Asat) is exemplified by the pitch continuum within each musical interval as well as by the whole undifferentiated gamut—chaos—from low to high. His "language of Existence" (Sat) is exemplified by every tone, by every distinction of pitch, thus ultimately by every number which defines an interval, a scale, a tuning system, or the associated metric schemes of the poets, which are quite elaborate in the Rg Veda. The "language of Images and Sacrifice" (Yajña) is exemplified by the multitude of alternate tone-sets and the conflict of alternate values which always results in some accuracy being "sacrificed" to keep the system within manageable limits. The "language of Embodied (Rta) Vision (Dhīh)" is required to protect the validity of alternate tuning systems and alternate metric schemes by refusing to grant dominion to any one of them. We are dealing with a primitive science of music and number, and a mature philosophy.

As our study unfolds it will raise serious questions about the early development of mathematical thinking, about debts which the calendar and scale may owe to each other, and about the possible origins of both

S. 4

the mathematics of music and its related mythology. They are among the many questions we cannot answer satisfactorily as long as a vast amount of archaeological material lies in disarray, unexamined or still undecipherable, much of it untranslated, and as long as a considerable amount of the surviving literature of classical times still remains inaccessible for want of a key. Historians of science have barely begun to cope with certain kinds of material available to them, and we must await their judgment on many issues. A musical analysis of Rgvedic imagery will provide, we believe, a new tool for the study of the origins of science, of our calendar, of musical theory, and of the roots of our civilization.

## **The great moral of Greek Pythagoreanism**

The great moral of Greek Pythagoreanism as it applies to music was drawn by Aristotle and his pupil Aristoxenus when they cut the umbilical cord which tied tone to number. The ear rules the universe of tone, they declared, at a time when Plato and the Pythagoreans had mastered the insights number provided acoustical theory. By that radical act they preserved for music the flexibility of definition—a certain elasticity in intervals—which the evolving science of mathematics could no longer tolerate. Only musicians, henceforth, could speak of "wholetones" and "semitones" rather loosely, defining them with great precision at one moment and then ignoring discrepancies the next. Our modern musical terminology is a jungle to the uninitiated. Indian musicians are rigorously "Aristoxenian" in declining to use Pythagorean ratios in their tuning theory. They learned, early in history, that numerical definitions of intervals lead to great "strife"—a Rgvedic lesson—and they have preserved the moral of the Rgvedic musical poets, not their materials. Thus it is the very great respect which Indians display for their past which makes it impossible to ground our "protopythagorean" analysis in their present habits. That is a truly delicious irony. We have the double burden of first explaining why Rgvedic numbers are musical, and then showing how the Rgvedic lesson was preserved by abandoning "tone-numbers" altogether.

## **Vedic poets understanding "tuning theory"**

We are crediting Vedic poets with understanding "tuning theory" as well as any people in history. We assume they knew something about string-length ratios on their primitive harps and that they developed further insight by purely arithmetical methods. What we are investigating, then, is actually a realm of number theory in which music sets the problems, since musical patterns elevate certain numbers to a prominence pure number theory would not accord them. Musical values introduce a hierarchy into the number field: as we shall show in Chapter 3, even numbers which define the octave matrix are "female," odd numbers which fill that matrix with "tone-children" are "male," and the smaller numbers define intervals of greater importance. That part of the continuum of

real number

S. 5

which lies beyond rational number belongs to Non-being (Asat) and the Dragon (Vrtra). Though to a mathematician all numbers may be holy, to a musician some are "divine," others "human," and certain ones "bestial," depending on the context.

The specific mathematical methods required for analyzing "Pythagorean" allegories were suggested twenty years ago by Robert Brumbaugh in Plato's *Mathematical Imagination* : a) the musical octave, ratio 1 : 2, functions as a matrix for number theory, b) whatever the context, relations are defined by the smallest integers possible, and c) the logic is essentially geometrical and is best studied via appropriate diagrams alluded to in the texts but not otherwise transmitted. (8)

The full implications of Brumbaugh's suggestions have never been explored in respect to Plato, and their far-reaching implications are quite unknown to scholars in many related fields.

A century ago Albert von Thimus called attention to many arithmetical and graphical structures in the tonal imagery of the ancient world, particularly to the Greek chi X, Plato's symbol for the "World-Soul," the Hindu "Drum of Siva," understandable as the intersection of powers of 2 with powers of 3, or of sequences of octaves and fifths. (9)

Thimus called attention to the role of 720 in defining the Just scale, essential to the musical cosmology of all ancient civilizations. Thimus, with his priceless clues to Plato and the past, has been unduly neglected.

### **Rgvedic thinking is the notion of reciprocity**

The most important idea we need to understand Rgvedic thinking is the notion of reciprocity. The tonal implications of the Pythagorean affection for opposites have been the subject of essays and lectures by Ernst Levy for forty years. Inspired in part by Thimus, Levy has recovered the Pythagorean musical imagination. Levy's treatises on harmony, in which he applies Pythagorean methods and metaphor to modern harmonic analysis, unfortunately have never been published. They would provide an ideal background for scholars wishing to understand the past in terms of the present, and vice versa. The Rg Veda's poets, we believe, were suffused with the poetic feeling for number and tone as explained by Levy and his colleague Siegmund Levarie in *Tone: A Study in Musical Acoustics*. (10)

Relevant also to our study of the Rg Veda is a wealth of ancient commentary which has not yet been re-evaluated from the historical perspectives which are now emerging. Sanskrit scholars have never enjoyed the luxury of knowing how much Vedic mathematics and Vedic imagery may have contributed to Greek science and mythology. Going back in time, we shall glean from the Greeks much that is useful in explaining the pre-conceptual science of the Rg Veda. The key elements, common to both, were number and tone. Number theory will be pursued rigorously by the methods of Nicomachus, and musical theory will be developed from the models of Archytas and Ptolemy. Musical allegory will be interpreted according to clues derived from Philolaus, Plato, Crantor, Plutarch, and Proclus.

### **Mandala for the Precessional Cycle of 25,920 years**

Mandala for the Precessional Cycle of 25,920 years: 102

S. 22

The etymology of Vritya, however, contains an even more interesting notion: the root Vrit- means "twirl, to turn around." (11)

Our tone-mandalas must be thought of "in motion," multiplying numbers to whatever size is required to avoid fractions.

Vedic gods are produced, de Nicolás notes, by "turning, twirling, churning" of the original "waters." (12)

Every revolution is a multiplication by 2, and it will require dozens of such revolutions — to integers of fifteen digits — for our lesson in Vedic arithmetic.

The "churning of the sea" is a mythical motif Giorgio de Santillana and Hertha von Dechend pursue

around the world in *Hamlet's Mill*; many forms of that myth have strong Vedic

overtones. The dragon, Vṛityra, seems never to have lost some of the qualities de Nicolás assigns him: "It is the ground of perception: Vṛityra in potentia is Indra and the rest. Indra, the Sun, etc., actu are Vṛityra." (13)  
Indra slays Susna, like Vṛityra one of the "demons of drought," by "circumambulating" him in a particular direction :

Thou slewest, turning to the right, Mandala for every living man. (10.22.14)  
I shall interpret rotation to the right (clockwise) in the tone-circle as meaning multiplication, for it is by multiplication that we achieve larger integer sets and give Indra more victories over the undifferentiated continuum. Since whatever exists for us to divide already belongs to Indra, a poet can sing,  
From thy body thou has generated at the same time the Mother and the Father. (10.54.3)

### **If the tone-Mandala represents the world**

If the tone-Mandala represents the world, then the "world-halves" are separated by a diameter which locates, tonally, the equal-tempered A(F)= G# directly opposite our reference tone D. This has the arithmetical value of the square root of 2, an "irrational" number which is the focus of much of our following discussion. Since no integer can substitute for it, Vedic imagery must wrestle with it:

Between the wide-spread world-halves is the birthplace: the Father laid the Daughter's germ within it. (1.164.33)

We need a "spoke" at that locus, but not until Chart 13 will we discover a Rgvedic way of locating one there.

How "the sonless gained a grandson from his daughter" we can discover by studying the odd "male" numbers in Chart 5 (3.31.1-2).

### **Die Materialien zu Marius Schneider: Kosmogonie**

Hier ist ein Zitat aus dem Buch von Joscelyn Godwin, der ein langes Kapitel dem Marius Schneider gewidmet hat: Cosmic Music, Musical Interpretation of Reality. (S. 36-85).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Joscelyn\\_Godwin](https://en.wikipedia.org/wiki/Joscelyn_Godwin)

<https://www.amazon.de/Cosmic-Music-Musical-Interpretation-Reality/dp/089281070X>

<https://www.amazon.com/Harmonies-Heaven-Earth-Mysticism-Avant-Garde/dp/0892815000>

### **(S. 35) The Nature of the Praise Song**

SURELY one of the greatest errors committed by nine teenth-century religious historians and their successors was the attempt to explain the origin of religious feeling as lying primarily in the human fear of natural forces and to consider supplication, consequently, as the actual core of the relationship between gods and man. Theologians have always disputed this on the basis of their tradition, and the thorough researches of nontheologians have at least shown that such a view reduces the multifaceted and subtle phenomenon of the religious to an expression so coarse that its true content can no longer be adequately evaluated. It is like explaining the phenomenon of the love a woman feels for a man, that is so closely related to the religious, as a mere feeling of defenselessness in life's struggles. In both cases the situation is too complex to be resolved by means of simple utilitarian thought.

Fearful pleading certainly plays an important role in the realm of religion. If fear of life were the true basis of religious feeling, however, our century surely would be the most pious of all time. Fear characterizes both love and man's reverence for God only insofar as in the depths of this phenomenon what one loves is also feared. It is obvious that this irrational fact, independent of the antinomy of feelings, remained beyond the reach of the basically suspicious "rational experts" (as Alfons Rosenberg called them) of the past

### **(S. 36) What primarily binds love and religion together**

century. Yet what primarily binds love and religion together so intimately is in their common assumption: the ability to trust. Three great currents of religious feeling seem to flow from this trust on which all man's dignity is based: the first, to a

certain extent feminine, grows from a need for protection; the second, masculine, manifests itself in praise and reward; and the third, common to both, in thanksgiving. All three aspects naturally exist in each person, although one may prevail over the other. Religiosity and love are so closely linked that grieving for love and religious mourning as protection for the souls of the dead have always been mainly the duty of women, whereas the song of praise-whether of the lover or of God-has been principally assumed by men. Without confusing the terms, therefore, we can speak of the act of love within religion, and of the religious character of love. The actual connecting element, that is, the religio, is gratitude. Naturally this is only true on condition that, despite the spirit of our time, we emphasize the dignity to which man is born, rather than those subhuman forms he has assumed that have descended into the grotesque.

### **Praise and glorification, the specific act of love in religion**

The facts show that praise and glorification, the specific act of love in religion, are at least as important and emphasized as supplication. Of course the vast hymn literature could be perceived as ultimately designed by poets for the deliberate flattery of the gods. One might ask, though, whether this facile assumption does not contain a serious error in logic. In any event, such an assessment of the praisegiver necessitates pointing out another, somewhat embarrassing dimension, arising from the relationship between the researcher himself and his object. As a rule, omniscience and the ability to see all are ascribed to the highest God, or the most important of gods. The deception of God by hypocrisy, therefore, is practically impossible, and by its very nature irreligious. One cannot deny that such purely self-serving attempts are still being made. However, well-documented discoveries of attempted deception do not constitute a specific character trait of religious feeling, but an (S. 37) overt error which transgresses the highest principle: God's omniscience. Of course, documents are vital for research, but they can only serve as evidence if they are evaluated with the correct assumptions.

As far as the emphasis on goals is concerned, 'in all religions, at all times (and the same applies to researchers) there have been those who are inspired by a utilitarian idea, and others who are spontaneously enthusiastic about a higher meaning of life. Here objective research fails, simply because of its own uncontrolled human assumptions. Yet the worldwide notion of sacrifice proves how intrinsic spontaneous giving and praise is to the nature of things. Acknowledging that the ability to sacrifice forms man's greatest power is often easier for those living in more primitive circumstances than for modern urban dwellers. But this in no way alters the fact that the start of every true advance must be accompanied by a readiness for sacrifice and involvement. In addition, one must also have the capability fully and willingly to acknowledge something greater than oneself. Naturally, both irreligious primitive man as well as the modern researcher can also consider the sacrifice as a kind of bribery of God, but this overlooks the fact that the sacrifice is not merely a material offering but is primarily a spiritual and vocal process. As we shall see, it is ultimately a sound sacrifice, a song by which man surrenders his word, which is his innermost substance.

In order to understand this better, we must realize that song, according to the ancient concept, did not accompany

the sacrifice but in fact formed the core of the sacrificial process. The Shatapatha Brahmana and Taittiriya Brahmana say explicitly that the powerful Asuras (the fallen gods) lost their war against the much weaker gods of light only "because they sacrificed in their own mouths!" The Asuras knew the mechanism of the sound sacrifice just as well as the gods. Their fall was brought about by the fact that "they did not sing the holy formulae in truth, but with pride."

...

**(S. 40) Kala, time, is the primordial form of creation.**

... such expressions as the cavity, egg, or head at the beginning of things should not be considered as concrete objects, but as figurative expressions for wholly abstract functions. The world first created is a pure sound world. The Atharvaveda expressly states that kala, time, is the primordial form of creation. By her magic incantation she has created all that is and that is to come.

[AG: Siehe auch wieder: Hesiodos]

If the primordial

sound is the "word" or the praise song of the creator, then the individual rhythms of time arising from that word are the word or the primordial acoustic matter of every created object.

With regard to a person in the concrete sense, however, this word not only reveals itself in the fact that he speaks and that his body is molded according to the model of his primordial acoustic rhythm. It also manifests itself in each of his productions. Thus, for example, a basket that he has woven is his word, just as much as a promise he has given. The actual core of the creative individual and his power to create is still the primordial acoustic matter whose power of praise brings things into existence. This word can even reach far beyond his physical boundaries, inasmuch as it can be heard and then transmitted by other people, even if it has already become faint. Since the influence of the word is not tied to the immediate personal surroundings of the speaker, he lives on acoustically even after his death, and remains responsible for his word.

If we analyze more closely the concept of the word that makes everything arise, we see that it actually expresses the continuity of life. One repeatedly encounters the idea that the word is sacrificed, the word is time. Man is born only to sacrifice and be sacrificed, for according to the laws of nature, every day he must surrender a part of his allotted lifespan and life force. Yet this word can be "true" or "untrue" depending on how willingly or unwillingly the natural sacrifice of breath is carried out. The sound sacrifice is only true, that is, real, when it is recognized and assented to as a life value a gesture analogous to that of creation, and consequently is offered as a praise song...

(S. 44)

...cultic images." Yet as long as we possess no documents of history or experimental psychology that would permit us to decipher the nature of these relationships, their acoustical interpretation remains a problem that can scarcely be solved. The case here is quite different from the one treated in *Singende Steine* ("Singing Stones"). In the Romanesque cloisters we were dealing with simple, documented evidence of transposition from animal representations into individual tones, whereas here we are dealing with an optical impression of whole rhythmic forms.

**Music is the primordial language of all the most ancient...**

Nevertheless, there is no doubt that music is the primordial

language of all the most ancient, visible symbolic forms. The fact that this transition from the acoustic to the optical in values has to do with quite a specific world, difficult to grasp intellectually, is principally due to the cosmic moment at which this metamorphosis of things takes place. The entire process occurs in the intermediate world, i.e., the moment between the gray and the red of dawn. This world that stands between the purely acoustic primordial time of creation (night) and the concrete present (the day- or light-time) is the light-tone world of dream. Since in the analogical system of this cosmogony the primordial time also corresponds to heaven and the present to earth, the light-tone world, in which the transition from quasi immaterial tone to concrete matter takes place, represents the light-dark cultic space of the universe. It is the atmosphere.

On the basis of the same analogical system these three worlds have also become identified with the states of deep sleep, dreaming, and waking, or with the subconscious, the semiconscious, and the conscious. We thus arrive at the [...] formula in which the spatial and the temporal continuously overlap.

...

### **(S. 68) The duty of the cultural heroes**

Usually this duty is taken over by so-called saviors or cultural heroes who are also depicted as twins, since they live between the light and dark or the conscious and subconscious worlds. They are twins because to an extent they represent two equal aspects of the same being. Because they stand on the border between the dark, invisible realm of music and the concrete, visible world, mythology says that their songs are their hands, that they shoot with musical bows, eat from drums, and drink from cymbals. Their true being and their true nourishment is sound or the "word", but their external appearance is concrete. Now and then they are even described as self-sounding, walking musical instruments. In other words, they are concrete figures who act musically. After the sounding of the dawn, this mythological condition of dream consciousness turns to the bright consciousness of day. From now on, musical bows are no longer transformed into shooting bows, but the latter have become the archetype for the former. Drums are no longer the archetype of pots, but are now made from pots, grain holders, and mortars.

The mythical khuei, player on a lithophone (stone instrument), belongs to the ranks of the legendary people who carried out this reform. In order to understand the meaning of his playing on the stones, one must first realize the symbolic value of stone. In the acoustic primordial world, stone, rock, or iceberg do not correspond to any material reality. They are only visual aids that refer to the concentrated silence that precedes the sounding of the word of creation. But in the concrete world, stone refers to the heavy, hard, and dumb matter that arose in the course of creation. This heavy stone or rock is the symbol of guilt, generally unconscious, but nevertheless weighing heavily on man and nature: guilt for having neglected the flowing rhythm of the cosmic order by a lack of readiness to vibrate and listen. The spiritual attitude that is closed to the flowing order of the world (a condition that serves also as the root of stubbornness, stupidity, and dullness) wants all motion to solidify into a fixed form.

...

### **(S. 84) The role of music in our concrete world**

The home of the tone lies in the unconscious.

With this we reach our conclusion. Let us briefly summarize the essentials. The role of music in our concrete world is

that of a mediator. It is no longer a primordial sound, nor a natural one, because since the dawn of creation it has become a conscious, man made art. But the material that it uses remains the sound that reaches deep into our dark subconscious. According to the sayings of ancient cosmologies, music's place of origin lies in the breath, in the sighing of the wind and the roaring of the water. The home of music is the reddening dawn. There it has its castle with that high tower which, as it says in the fairy tale, sometimes even reaches beyond the borders of dawn into the bright daylight. As a purely sonorous phenomenon, music is the archetype of movement insofar as rhythmic sound forms the basic structure of the world. Since man is also rooted in this early cosmos, he preserves this substructure in his subconscious, where the archaic and the truthful are ever present. The rhythmic substructure is the anthropocosmic primordial memory. As an art, music -- particularly in its connection with language is a mixture of truth and falsity, and if the falsity of daylight is not overcome, music will become a bearer of illusion.

### **Die Zitate aus Veden und Upanishaden**

Allein die Veden und Upanishaden, die Marius Schneider zitiert (Godwin, S. 51-52), sind beeindruckend:

1. Shatapatha Brahmana V,1,1,1-2.
2. Taittiriya Brahmana VI, 3, 4, 8.
3. Brihadaranyaka Upanishad I, 2,1-2.
4. Rigveda X, 88, 8.
5. Shatapatha Brahmana VIII, 4, 3, 2.
6. A. Bergaigne, "Etudes sur le lexique du Rig-Veda;" in Journal asiatique, vol. 8, no. 4 (1884), p.198.
7. Atharvaveda IX, 53, 5-6; 54, 1.
8. Aitareya Brahmana VII, 8, 2.
9. Shatapatha Brahmana VIII, 4, 3, 2.
10. P. Thieme, 'Braman, in Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, vol.102 (1952) f on. 91-129
- 11.. The author will treat this question thoroughly in his Altindische Kosmogonie. [Unpublished-ed.]
12. M. Schneider, Singende Steine (Kassel, Bärenreiter, 1955).
13. Shatapatha Brahmana VI, i, i, 9-10.
14. Tandlamäya Brahmana XX,14, 2.
15. Shatapatha Brahmana VI, I, 3, 6-7.
- ...
- 20: Chandogya Upanishad VIII, 3, 5.
- 21: Brihndarayanaka Upanishad, V, 5, 1.
- 22: Nrisinhapurvatapanya Upanishad 1, I7.
- 24: Satapatha Brahmana VI, 1, 1, 15.
- 25: Rigveda X, 95, 7.
- 28: Rigveda I, 61, 1.
- 30: Atharvaveda XX, 35, 1.
- 31: Rigveda X, 49. 1.

### **Marius Schneider: Einleitung zur Kosmogonie**

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, 14. 1990, Eisenach  
Verl. der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner  
New York, NY, de Gruyter.

The Plan to reconstruct the sound-based cosmogony or cosmogonies of the Ancient World was aim and centre of Marius Schneider's efforts during almost forty years of his life. Unfortunately he could not finish this voluminous work before he died in 1982, but the 18 books completed by himself are meanwhile made ready for Publication by his widow, Mrs. Birgit Schneider. It is our good luck that Professor Schneider prepared - Perhaps in 1981 - an

introduction which presents the essence of his findings and thoughts. This introduction is printed here. The author says at the outset that according to a widespread thought in old cosmogonies, the creation originated from a sound. This sound - may it be envisaged as a word, a syllable, a cry or a natural noise - is essentially a spaceless (but space-suggesting) rhythm which carries an aspiration to create visible things within a concrete time. Thus these acoustical rhythms appear as first gods or first mothers of things. But there is, on the other hand, the idea of the anthropocosmos, i.e. the man as a microcosmos within the nature as a macrocosmos. In this view, the universe seems to be animated, and this enables the man to address the nature immediately. Pointing at many analogies between man and nature as found in myths and narrations all over the world, the author explains that all things are brought together in common numbers. Then he describes the astrolabium, a device to depict and read the starry sky, widely used in the Middle Ages. From here, he proceeds to "Tones and Numbers", and concentrates on the harmonic series and its analogies to the growth of the universe in remote antiquity. "Celestial harmony" as known from Plato's Politeia is explained by Schneider with respect to the harmonic series. This chapter seems to be the most important one, and it leads to an interpretation of the modes or scales used by the Ancient Greeks. Sounds in the Indian doctrine of chakras and reflections on the holy syllable AUM, consequently a delineation of the creator are given at the end of the introduction.

The table of contents added before the references shows the disposition of the whole work.

### **Inhalt des Gesamtwerks: Kosmogonie von Marius Schneider**

- 1 Berg, Baum Höhlen und Quellen im Anthropokosmos
- 2 Die akustischen Grundlagen der Urwelt
- 3 Die Urwelt im "Mutterleib der Zeit", der Wunsch
- 4 Das Chaos
- 5 Die Urwelt IV, 9 über dem Chaos als Anfang der sichtbar werdenden Welt
- 6 Klangsymbole. Zeit, Zahl Rhythmus und Symbol
- 7 Anthropokosmos
- 8 Stoff (das Material)
- 9 Die raumzeitlichen Grundlagen der Zwischenwelt. V/VI = Lichttonwelt
- 10 Menschheit I = Urmensch (V/VI)
- 11 Welt VII, Zahlen und Opferlehre, dazu Saman (bisher 12, zu Kreis VI,1)
- 12 Baum mythologisch (VII)
- 13 Schöpfung und Haut (VII)
- 14 Menschheit II, nach der Sintflut (VII)
- 15 Die Welt VIII: Das Wort auf Erden (Ritual)
- 16 Musikinstrumente
- 17 Das Kultbild
- 18 Yoga
- 19 Sonnenwende, Johannisfeier
- 20 Kreislauf von Tod und Leben
- 21 Vorfrühlingsriten Karneval
- 22 Medizinriten
- 23 Regenritual

### **Vorwort**

Der Nachruf auf Marius Schneider im zwölften Band unseres Jahrbuchs schloß mit dem Ausdruck der Hoffnung, sein Lebenswerk, eine musikalische Kosmogonie, werde bald in druckreifer Fassung vorliegen. Große Teile des vielbändigen Werkes sind inzwischen von der Gattin des Gelehrten redigiert worden, und nun harret das Manuskript der Publikation. Zur Zeit der Arbeit an den -- unvollendeten -- Schlußkapiteln hat Marius Schneider seinem Werk eine Einführung vorangestellt, und diese ist so konzipiert, daß man sie gleichsam als Essenz des Textkorpus betrachten kann. Die Einführung sei im vorliegenden Band als erster Beitrag abgedruckt und damit den Grundgedanken der in der alten Welt weit verbreiteten Kosmogonie ein Weg in die moderne Öffentlichkeit gebahnt.

Offensichtlich hat das Analogiedenken aus ferner Vergangenheit, das Marius Schneider so eindringlich herausstellt, in der arabischen Welt noch lange nachgewirkt. Wohl in diesem Sinne

schreibt eine in Kairo gefundene Abhandlung aus der Zeit um 1800 dem Puls der menschlichen Schlagadern eine musikalische Natur zu. Der arabische Aufsatz erscheint als Kommentar zu einer Passage aus dem Medizin-Traktat des Ibn Siná (Avicenna, gest. 1037), der auf die griechische Antike zurückgeht und bis in unsere Tage als Standardwerk tradiert wird. Gabriele Braune hat die Abhandlung des Muhammad al 'Attár untersucht und darin eine Erläuterung des arabischen Tonsystems als Ergebnis der Saitenteilung auf einem Monochord sowie einen Vergleich des einzelnen Pulsschlags mit dem chronos protos in der Musik gefunden.

<9>

Den ersten Anstoß zu dem Versuch, die innere Struktur der alten Kosmogonien als ein einheitliches, in sich durchaus konsequentes Gedankengefüge wieder freizulegen, gab der weit verbreitete Gedanke, daß die Schöpfung aus einem Klang entstanden sei. Ob es sich dabei um ein Wort, eine Silbe, einen Schrei oder ein Naturgeräusch handelt, ist zunächst weniger wichtig als die Sinnhaftigkeit des klingenden Urvorgangs. Sie liegt in dem Wunsch, etwas zu erschaffen, und manifestiert sich als klingender Rhythmus, der eine unsichtbare und ungreifbare "leere Form" oder -- genauer formuliert -- seine akustische Gestalt ist, die aus Zeit und Klang besteht. Noch erscheint dieser Rhythmus nicht als Sprache, die mit Bild und Begriff operiert, sondern erst als ein geschlossenes tönendes Gefüge, das sich raumlos (aber dennoch raumsuggestierend) ohne konkrete, sichtbare Gestalt in der Zeit entfaltet. Die an sich neutrale Zeit wird durch die Sinnhaftigkeit des Rhythmus erfüllt und qualifiziert. Er präfiguriert schon in seiner undifferenziertesten Form einen kaum merklichen Dualismus, den sogenannten "Nicht-Dualismus" von Hebungen und Senkungen, die sich nicht einmal annähernd zu Gegensätzen auswachsen, sondern nur die Ordnung der im Fluß befindlichen Bewegung gewährleisten können.

Hebung und Senkung setzen sich gegenseitig voraus. Ihre leichten Stauungs- und Entstauungswirkungen erzeugen nicht den Fluß der Zeit. Sie bestimmen aber die Zeitgestalt, in der die Bewegung verläuft. Pendelnd ordnet sie den Fluß der inneren Beziehungen, ohne die es keine lebendige Einheit geben kann. Entscheidend ist bei dieser schöpfungsgeschichtlichen Priorität des Klangs, daß die sogenannten Urgewässer nicht als wirkliches Wasser, sondern als die Rhythmen der Klangwellen des Wortes zu verstehen sind. Das Rauschen ist älter als das Wasser, das vulkanische Summen älter als das Feuer. Am Anfang aller Dinge (= Urwelt) geht -- nach unseren Begriffen - die Folge der Ursache voraus. Es heißt auch, daß der Ton oder der Feuerschein ihrem Erzeuger vorauslaufen, insofern man sie hören oder sehen kann, bevor der Erzeuger in persona erscheint. Der Übergang von der rein akustischen, unsichtbaren Urgestalt, die keine greifbare Gestalt ist, zu den konkreten Rhythmen der sichtbaren Welt vollzieht sich durch die "Bekleidung" oder durch den "Regen", die auf die unsichtbaren oder ungreifbaren Urformen "herabfallen". Sie geben ihnen einen Namen und lassen schließlich auch ihre konkrete Gestalt heranwachsen. Man kann diese rein akustischen Urrhythmen auch als Ideen bezeichnen, aber man darf sie nie mit festen Begriffen oder optischen Vorstellungen verbinden, weil sie nur als unmittelbar ansprechende, wort- und bildlose Klänge zu verstehen sind. Bei ihrem Übergang zur materiellen, sichtbaren Welt ist die durch Hans Kayser erkannte Wechselseitigkeit von Auge und Ohr zu berücksichtigen. Hört man eine Folge von Oktavversetzungen des gleichen Tons und schreibt sie innerhalb der Partialtonreihe nieder, so erhält man eine geometrische Reihe: 1 2 4 8 16 usw., deren Abstände wir nicht mit dem Auge als perspektivisch empfinden, während unser Ohr diese Abstände nicht als ungleichförmige Distanzen, sondern als gleichförmige Intervalle registriert. Die Tonzahl ist perspektivisch, der Tonwert (der akustische Eindruck) ist äquidistant. Was im materiellen Bereich des Auges fehlt, hat das Ohr und umgekehrt. Was im Empfindungsbereich dem Auge fehlt, hat das Ohr und umgekehrt. Diese Reziprozität

<10>

von Perspektive und Äquidistanz ist eine der fundamentalen Manifestationen der Polarität.

1/4	1/3	1/2	1/1	2/1	3/1	4/1
perspektivisch				äquidistant(2)		

Dazu ist im Hinblick auf das Verhältnis zwischen der akustischen Urwelt (soweit diese vorwiegend vokal gedachte Urwelt nicht in eine Urmaterie einbezogen wird) und der materiellen Schöpfung zu bemerken, daß bei der Erzeugung der Töne durch konkret

angefertigte, sichtbare Instrumente die Größenverhältnisse und die damit verbundenen Empfindungen umgekehrt erscheinen: Je länger oder höher ein Rohr bzw. eine schwingende Saite ist, um so niedriger ist ihr Ton, und je kleiner oder niedriger sie sind, um so höher sind die Töne. So besteht ein gewisses Umkehrungsverhältnis zwischen den reinen Klängen der abstrakten Urwelt und denen, die in der konkreten Welt durch konkrete Instrumente erzeugt werden.

Die akustischen Rhythmen sind die Urgötter oder Urmütter der Dinge: Ihre vielfachen Geburten sind die Urmodelle der Wandlungsmöglichkeiten eines gleichen Stoffs. Um sich die Natur dieser rhythmischen Potenzen zu vergegenwärtigen, braucht man nur dem vielfachen Figurenwechsel und den ihm unterschiebbaren Sprachsilben in einem indischen oder afrikanischen Trommelspiel zu lauschen und sich dabei jenen Mythos zu vergegenwärtigen, nach dem die ganze Welt aus einem Trommelspiel hervorgegangen sein soll. Solche Klänge gelten in den alten Kosmologien als die Urgestaltung des Opfers, durch das allein eine schöpferische Kraft in ihrer reinsten Gestalt wirksam werden kann. Das Uropfer ist das Verklingen der Rhythmen in der Zeit oder das Opfer der Lebenszeit, die in wahrhaft aufklingendem Lebensatem fähig ist, neue lebende Rhythmen zu schaffen. "Alles, was die Götter tun, tun sie durch Gesang. Der Gesang ist das Opfer" (Shatapathabrähmana VIII, 4,3,2). "Zuerst schufen die Götter den Gesang, dann den Agni, dann die Opferspende" (Rgveda X, 88,8). Rhythmus und Klang verhalten sich zueinander in der Zeit wie Bewegung und Körper im Raum. Der Rhythmus manifestiert sich im Klang, und dieser breitet sich auch in der Zeit aus, bis er in die Unhörbarkeit zurückkehrt, aus der er hervorgekommen ist. Der rhythmische Klang ist das Opfer, das -- in der Fachsprache der Veden - "sich ausbreitet". Indem dieses Opfer sich ausbreitet, erschafft seine Zeiteilung alle Urformen der Welt, aber die Töne dieser "leeren", gewissermaßen "unbekleideten" Formen werden erst dann hörbar, wenn sie sich vom Rhythmus dieser Formen ergreifen lassen.

Das Opfer entwickelt sich durch Tapas (= Hitze), d.h. als eine "alles verzehrende, flammende Macht, eine alles überwältigende Glut und innere Begeisterung, durch die Entsagung und Weltverzicht zur natürlichen Lebensweise werden. Tapas bedeutet mehr als Askese. Es ist das schöpferische Prinzip, das der Kälte des intellektuellen Begreifens die Wärme des Ergriffenseins gegenüberstellt"(3). Dies heißt in dem hier besprochenen Fall: des Ergriffenseins durch einen Rhythmus.

Man kann sich den Urrhythmus zur Not als eine autonom existierende Gedanken- oder Willensmanifestation denken. "Vorstellen" kann man sich eine solche Stimme, die ohne Träger existiert, ebenso wenig, wie man den spezifischen Klang benennen könnte, weil sowohl unser Denken als auch unser Sprechen von bestimmten Begriffen und bildhaften oder greifbaren Voraussetzungen ausgehen, die auf Klänge nur leihweise aus anderen Sinnesgebieten angewendet werden können. Für spezifische Klangfarben hat unsere

<11>

Sprache keine Bezeichnungen. Wir sprechen von hohen, harten, weichen, scharfen Klängen, von rollendem oder heftigem Donner, aber keines dieser Adjektive hat eine spezifisch akustische Bedeutung. Die Musik überschreitet die Grenzen unseres Denkens und unserer Vorstellungskraft. Zwar hat auch sie im konsequenten Fortschreiten einer Melodie ihre Logik, aber ihr innerstes Wesen gehört einer anderen Welt an, einer Welt, in der sie sich durch etwas Urwüchsiges und grenzenlos Wucherndes und Fortrankendes entwickeln kann. Dies kommt z.B. noch in dem fast pausenlos sich windenden Oboenspiel orientalischer Schlangenbändiger zum Ausdruck. Vorstellbar und sichtbar werden rhythmische Gestalten erst dann, wenn sie über den akustischen Ursprungsbereich hinausgewachsen sind und konkrete Gestalt angenommen haben. Ist dies der Fall, so erscheint der Klang natürlich nicht mehr als die primäre, alles erzeugende Kraft, sondern selber erst als das Produkt konkreter Vorgänge. Trotzdem tönt der klingende Rhythmus urgeschichtlich als der Schöpfer, der die Dinge, nachdem er sie gewünscht und damit "erfunden" hatte, sang und laut werden ließ. Dadurch wurde er selbst zum ersten Modell oder zum Träger der ersten Modelle aller späteren, seinem Gesang entsprechenden konkreten Objekte. Der Übergang vom nur Hörbaren zum Sicht- und Greifbaren oder von der leeren zur ausgefüllten Form impliziert ein Umkehrungsverhältnis zwischen den zwei Hauptphasen der Schöpfung: nämlich zwischen der akustischen Welt, deren Rhythmen alle Dinge präfigurieren, und der konkreten Schöpfung, welche die Dinge refiguriert. Da die Zeit bereits vor der

Entstehung des Raumes existierte, so muß sie -- aufgrund des eben erwähnten Umkehrungsverhältnisses -- vorher entweder stillgestanden haben, oder sie verlief kreisförmig zugleich vorwärts und rückwärts wie Ewigkeit. Jedenfalls ging in der Urzeit die "Folge" der Ursache voraus. Bevor das Wasser entstand, war das Rauschen. Älter als der Wind war ein säuselndes Geräusch. Und wo auch immer zwei verschiedene Wesen die gleichen Stimmen und Bewegungsrhythmen aufweisen, da sind sie in ihrer Wurzel miteinander verwandt; und zwar auch dann, wenn ein jedes von ihnen einer anderen Kategorie (z.B. Mensch oder Tier) angehört.

Die Wurzel dieser in der konkreten Schöpfung erkennbaren Verwandtschaft liegt jedoch in den rein akustischen "leeren Formen" der Urzeit, die als der Sitz der eigentlichen Wahrheit gilt. Sie ist der Sitz der Wahrheit, weil sie ein Klanggebilde ist, welches (sich ausbreitend) dahinschwindet, indem es sich selbst aufopfert, vergeht und damit zugleich die denkbar feinste Form der Gestaltung aufweist. Wahr ist eigentlich nur das der Maya nicht unterworfenen Ungestaltete. Unter allen Gestaltbildungen aber ist die musikalische die unstofflichste und flüchtigste, die ungreifbarste und begrifflich die unverbindlichste. Darin ist sie der Sprache weit überlegen. Sie ist die sich unmittelbar mitteilende Wahrheit in dauernder Bewegung. In der konkreten Welt ist diese Wahrheit ein Rhythmus, der alle Objekte durchfließt ohne Rücksicht auf deren Identität. Die einzelnen Wesen sind nur Resonanzräume, die je nach ihrer Eignung von den klingenden Strömen mehr oder weniger belebt werden. Rhythmen bestimmen die Bewußtseinszustände ihrer Objekte in Zeit und Raum.

Zeit und Raum streben aber nicht von einem Punkt aus geradlinig einer bestimmten Zukunft oder Richtung zu. Sie dehnen sich von einer gemeinsamen Mitte ausgehend gleichmäßig in konzentrischen Kreisen aus: von ewiger Gegenwart in die Zukunft, nach 4 oder 8 Himmelsrichtungen, in Höhe und Tiefe, wobei jeder kleinere, bereits überschrittene Kreis zum "Gedächtnis" oder zur Substruktur des größeren Ringes einer vergänglichen Gegenwart wird. Denn alle Zustände sind letzten Endes Bewußtseinszustände, die sich in verschiedenen tiefen Schichten ausbreiten.

<12>

Die alten Kosmogonien bleiben jedoch unverstänlich, solange man sich nicht die Idee des Anthropokosmos klar vor Augen hält. Der Anthropokosmos ist nicht nur der Makrokosmos, in dem der Mensch als Mikrokosmos in enger Naturverbundenheit lebt, sondern schließt auch die Idee einer geistigen Verbundenheit zwischen Mensch und Natur ein. Genauso wie der Mensch, so gilt auch die Natur als ein denkendes und fühlendes Wesen aus Stoff und Geist. Daraus ergibt sich die Allbeseeltheit der Welt und die Möglichkeit des Menschen, die Natur direkt anzusprechen. Selbst das Chaos ist als Kreislauf oder Stoffwechselstockung und psychische Störung zu verstehen: Regen als Tränen, Donner als Zorn, aber auch als befruchtende Stimme, leises Blätterrauschen als zartes Wort. Natürlich sind Felsen keine Knochen und Regen keine Tränen, wohl aber Produkte der gleichen Urrhythmen. Was im Lauf der Jahrhunderte zu dichterischen Formen geworden ist, drückt in den Kosmologien die restlose Verbundenheit von Mensch und Kosmos aus. "Das seiende Band im Nichtseienden fanden -- dem Herz sich einwärts zuwendend -- die Dichter heraus" (Rgveda X, 129,4).

Natürlich sah man nicht die für unsere Augen sichtbare Landschaft als eine menschliche Gestalt an, sondern man unterschied ebenso in der Natur wie im Menschen verschiedene Bewußtseinsarten und Funktionen als eine mehr oder weniger starke Angleichung oder Analogie zwischen Makro- und Mikrokosmos. Im "normalen" Bewußtsein sind Natur und menschliches Bewußtsein unverbunden. Doch in dem Maße, wie sich beim Menschen eine tiefere Einsicht bildet, enthüllt sich die Welt dem "höchsten" Bewußtsein als eine überindividuelle Einheit, in der Mensch und Natur mit- und ineinander leben. Da nun der Mensch das innere Gefüge des Kosmos nur an sich selbst erfahren kann, so erschließt er aus der Struktur seines eigenen Wesens auch das Wesen der Natur.

Die Mandukya-Upanishad unterscheidet drei Formen des Bewußtseins: den Wachzustand, den Traum und den Tiefschlaf. Die erste Form entspricht dem normalen subjektiven Bewußtsein, in welchem Subjekt und Objekt einander gegenüberstehen. Die Zeit teilt sich hier in Vergangenheit und Gegenwart, woraus das kausale Denken seine Schlüsse auf die Zukunft zieht. Das "Bewußtsein" des Traumzustands hingegen beherrscht in erster Linie das Fühlen, Wünschen und Wollen. Das logische Denken verwandelt sich in ein Analogiedenken, durch das Objekte

der verschiedensten Erscheinungsebenen homologisiert werden. Damit setzt die sogenannte "Zwielichtsprache" der Mythologie ein, wodurch der Gegensatz von Ich und Nicht-Ich allmählich überwunden und eine urweltliche Wesensgleichheit von Subjekt und Objekt angebahnt wird.

Die völlige Verschmelzung und Aufhebung der Subjekt-Objekt-Beziehung vollzieht sich im Tiefschlaf, in welchem in "unbewegter Bewegung" der Vorstoß zum Absoluten und zur "Ganzwerdung" erfolgt, d.h. die völlige Einschmelzung des Individuums in das universelle kosmische Sein, das weder Vergangenheit noch Zukunft, sondern nur Gegenwart ist. Im Tiefschlafbewußtsein enthüllt sich die letzte, unpersönliche Wirklichkeit, die mit Worten nicht beschrieben werden kann. Sie umfaßt das Erlebnis des Undenkbaren, das im Denkbaren wirksam ist, des Unhörbaren, das im Hörbaren spürbar wird, und des Unsichtbaren, das den Hintergrund des Sichtbaren bildet. Sie ist die vollkommene Leere. Mit dem wachen Tagesbewußtsein steht der Mensch der Natur gegenüber. Im Traumbewußtsein sinkt er in die Natur zurück. Im Allbewußtsein des Tiefschlafs stößt er auf seine Wurzeln, wo sich das Individuum in der (der Natur und dem Menschen gemeinsamen) leeren Welt reiner Gestalten und zeitloser Energien auflöst. Die Leere ist also kein

<13>

Negativum. Sie gilt sogar als die höchste Fülle, insofern sie alles werdende, wenngleich in völlig entdinglichter Form, in sich schließen soll. Ihr treuestes Abbild in unserer Welt liefern die "leeren, unsichtbaren Formen" der Musik. Solange die Objekte vom Wachbewußtsein des Subjekts betrachtet werden, bilden sie für dieses Subjekt konkrete Gegenstände. Im Traumbewußtsein hingegen existieren sie innerhalb ihres Betrachters, wodurch sie ihre Materialität und Greifbarkeit, ihre Eindeutigkeit und ihre konkreten Inhalte verlieren, weil sie wie Abbilder in einem Spiegel erscheinen. Es verbleibt den Objekten nur noch die äußere, sichtbare Form, die "spiegelgleiche Wahrheit". Zu wirklich leeren Formen, zu reinen Rhythmen, in denen die Schöpferkraft (sich ständig wandelnd) rein akustische Gestalt annimmt, werden sie erst beim Übergang vom Traumzustand in den Tiefschlaf.

In der vorliegenden Arbeit wird der Kosmos in zehn konzentrische Kreise eingeteilt. Die Kreise I--IV umfassen die akustische Urwelt und den Tiefschlaf. Die Kreise V--VII entsprechen der langsam erwachenden, konkreten Schöpfung, dem traumenden Kosmos zwischen der Urwintersonnenwende und dem ersten Morgenrot. Die hell erleuchtete Welt im wachen Zustand zieht sich vom Morgenrot bis zur Sommersonnenwende (VIII-X) hin. (Schwarzer Hirsch, der Sprecher des Siouxstammes [die heilige Pfeife 1966], sagt: "Die Kraft der Welt wirkt sich in Kreisen aus. Jedes Ding strebt danach rund zu sein") Die Urkomponenten der Einheit befinden sich in den ersten konzentrischen Kreisen, in der Mitte der Welt. Sie bilden den sogenannten Nichtdualismus in Gestalt von zwei konsonanten Tönen (Oktav). Mit ihnen ist das Verhältnis von Tag und Nacht oder Leben und Tod präfiguriert. Doch sind sie auf akustischer Basis weder tonal noch rhythmisch wirkliche Gegensätze. Als einander kompensierende Kräfte ganzheitlich fließender Gestalten werden sie erst dann als Gegensätze gewertet, wenn das Geschehen nicht mehr als ein konsonanter, rhythmischer Fluß, sondern als Dissonanz und Bewegungsbruch empfunden wird. In diesem Fall verhärten sich die periodischen, leichten Stauungen und Enthemmungen zu ausgesprochenen Widerstandszonen oder alternativen Begriffen. Das Denken sucht dann Auswege durch Formeln wie: das Hohe erzeugt das Tiefe und umgekehrt; der Tod erzeugt das Leben und das Leben den Tod; die Nacht erzeugt den Tag und der Tag die Nacht. Eine zeitliche Abfolge wird zur kausalen Folge.

Aus dieser Situation ergeben sich drei Denkformen:

- a) ein akustisch-metaphysisches, dem Unterbewußten nahestehendes Sinnen, in dem alle künftigen Dinge als klingende Modelle (leere Formen) rhythmisch präfiguriert sind und in denen es keine Gegensätze und nur ein Minimum an Gestalt gibt;
- b) das Denken, welches die in der konkreten Welt vorhandenen und sich gegenseitig ausschließenden Gegensätze zur Grundlage einer formalen Logik macht;
- c) einen rituellen, fast traumhaften Prozeß, durch den die akustischen Urmodelle trotz konkreter und erstarrter Formen und Gegensätze und der Verschiedenartigkeit, in der sich die gleichen Urmodelle in der materiellen Welt manifestieren können, mit Hilfe des Analogiedenken und mythologischer Vorstellungen wieder auf ihre ursprüngliche akustische Einheit zurückgeführt werden können. Dies erfolgt mittels eines lebenden -- gesungenen oder beweglichen, eventuell

sichtbar getanzten -- Symbols, durch das der ursprünglich den verschiedensten Dingen gemeinsame Rhythmus transparent, ja sogar als deren causa formalis oder exemplaris erkannt werden kann.

Die Formen a) und c) könnten archetypisch bewertet werden, insofern sie die im Urgedächtnis des Anthropokosmos erhaltenen Grundgestalten der Emotion darstellen (a), die sich in entsprechenden Lautäußerungen und körperlichen Gesten (c) zu erkennen geben. Im bewußten Denken (b) hingegen entstehen die verschiedenen Deutungen, durch

<14>

die sich die Weltbilder der einzelnen Kulturen und Religionen voneinander unterscheiden. Im rituellen Handeln ist die Vielfältigkeit jedoch längst nicht so groß wie im kausalen Denken. Der Kern dieses Handelns sind in den alten Religionen im wesentlichen stets Mantra und Gesang, in welchen selbst das der logischen Sprache entnommene Wort eine viel geringere Bedeutung hat als der Laut an sich.

Das Analogiedenken und die Symbolerfahrung fußen auf dem Erlebnis der Wiederkehr gleicher Grundrhythmen in den verschiedenen Objekten, d.h. auf den verschiedensten Ebenen des Seienden. Dadurch entstehen Gruppen, wie z.B. bei Pan-ku(4), deren senkrechte Reihen analoge Erscheinungen auf verschiedenen Ebenen enthalten, während die horizontalen auf den zeitlichen Verlauf dieser Erscheinungen deuten:

Nacht	Dämmerung	Morgenrot	Vor-Mittag	Mittag	Nach-mittag	Abend-rot	Nacht
23-2	3-5	6	7-11	12-13	14-17	18	19-22 Uhr
Tiefschlaf	Traum		Wach.	Traumzustand			
Kindheit	Pubertät	Jünglings-	Mannes-	reifes	Greisenalter	alter	Alter
Winter	Frühling	Sommer	Herbst	Winter			
Nord	Ost	Süd	West	Nord			
Klagen	Rufen	Lachen	Singen	Seufzen	Klagen		

[AG: Diese Tabelle ist nicht so einfach zu übertragen]

Wenn aber z.B. in der Kategorie der Elemente das Feuer nicht nur dem Süden, sondern auch anderen Richtungen koordiniert werden kann, so liegt dies daran, daß jedem Objekt neben seinem Hauptstandort auch sein eigener Zeitfaktor zukommt. Daraus ergibt sich die Formel:

glimmendes (Nord)  
aufflackerndes (Ost)  
loderndes (Süd)  
verlöschendes (West)  
Feuer (Mitte)

Die ergiebigsten Quellen für die Rekonstruktion der Kosmologien finden wir in der altindischen Tradition. Was sie uns lehrt, ist sowohl philosophischer als auch mythologischer, ritueller als auch musikalischer Art. Viel fragmentarischer sind die Überlieferungen Ägyptens, des Vorderen Orients, des fernen Ostens und der alten amerikanischen Hochkulturen. Doch -- im Gegensatz zu Indien -- schenken sie uns Bildvorlagen von unschätzbarem Wert (wenn wir von den geradezu "barockisierten" Darstellungen des späten Buddhismus absehen). Von großer Bedeutung sind auch die abgesunkenen Kulturgüter, Volksbräuche und Riten vieler Naturvölker. Denn große Teile ihres Zeremonials wie ihrer Mythologie sind der Ausdruck einer (allerdings meist nicht mehr voll verstandenen) Naturphilosophie.

Das Material wird hier nicht jeweils im Rahmen einer bestimmten Kultur unterbreitet, sondern in der Sachordnung, welche die systematische Darstellung der Kosmologie erfordert. Diese Methode -- ein Greuel für die überzeugten Arealforscher -- hat sich hier als die einzig mögliche und fruchtbare erwiesen. In ihr tritt, allen kulturhistorischen Varianten zum Trotz, die ursprüngliche Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit des

<15>

kosmologischen Denkens deutlich zutage. Die Basis dieses Weltbildes dürfte in erster Linie den weit verbreiteten Megalithkulturen zugeschrieben werden. Ein immer erneutes Durchdenken der uns erhaltenen Texte und eine gründliche Analyse des von mir untersuchten Bildmaterials erlaubt den Versuch der Darstellung einer bestimmten, in sich durchaus konsequenten Denkweise, durch die das alte Weltbild entstanden ist. Viele ihrer Formulierungen erscheinen

uns oft nur deswegen so abstrus, weil sie aus Vorstellungen stammen, die vordergründig oft durchaus logisch erscheinen, hintergründig aber periodisch in rhythmischen Wellen verlaufen, die, wenn sie nur wortlos klingen, Bildassoziationen mit sehr schwimmenden Umrissen (Traumbilder) hervorrufen können. Aus solchen Rhythmen fließen die Bilder der mythologischen Sprache, die wir angesichts ihres akustischen Hintergrundes "Bildbehelfe" nennen.

Der großen Verbreitung, die dieses Weltbild gefunden hat, entsprechen freilich die starken Abweichungen und Aufsplitterungen, durch die oft nur noch eine mehr oder weniger zusammenhängende Auswahl von Symbolen und Mythologemen einer ursprünglich vielleicht einheitlichen Philosophie übrigblieb. Im Hintergrund aber muß einst die Weisheit einer Erlösungsreligion gestanden haben, die bald eine Selbsterlösung, bald eine Erlösung durch Gott anstrebte.

Die hier vorliegende Arbeit geht von dem Prinzip aus, alles, was koordiniert werden kann, zunächst in einen lockeren Zusammenhang zu bringen, insbesondere durch gemeinsame Zahlen. Dank dieser Methode werden oft Dinge zusammengeführt, zu deren Koppelung wir aufgrund unserer Denkweise nicht gekommen wären. Die Zahlenordnung braucht nur den Texten entnommen zu werden. Aus ihr ergeben sich direkte, völlig neutrale, an keine bildhaften Vorstellungen oder Kulturen gebundene Relationen. Sie bestimmen den jeweiligen kosmologischen Standort eines Phänomens. Dies kann numinal in ganz verschiedenen Urweltschichten wurzeln. Grundsätzlich wird hier ein neues Durchdenken des akustischen Schöpfungspostulats und seiner Folgen versucht.

Oft wird übersehen, daß die alten Kosmologien keinen statischen Zustand, sondern ein dynamisches Werden darstellen. Es besteht kein Widerspruch, wenn der heilige Berg bald 3, bald 5, 7 oder 9 Stufen hat, denn der Berg, der zwischen Himmel und Erde steht und beide Weltteile miteinander verbindet, wird in dem Maße, wie das Universum sich erweitert, auch höher. Es handelt sich dabei nicht um verschiedene Traditionen, sondern um verschiedene Schöpfungsstadien. Das gleiche gilt für die wachsende Zahl der Himmel und der Erden. Eine andere Schwierigkeit entsteht dadurch, daß man die Vorstellung der Urgewässer ("die Wasser über den Himmeln und unter der Erde") nicht als Symbol des Wortes in klingender Luft erkannt hat.

So könnte man trotz der vielen Abweichungen die gemeinsame Grundlage aller Kosmologien mit einem heute verschwundenen Tempelmodell vergleichen, welches in den verschiedensten Ländern und Zeiten einmal als Vorlage für den Bau zahlreicher Heiligtümer gleicher Bestimmung gedient hat. Vielen unter ihnen wurde eine Fülle von Anbauten und Ornamenten hinzugefügt; manche sind sogar nur noch in toter Nachahmung des Originals entstanden, ohne jedoch die Grundmaße und die führenden Linien zu verändern. Aber fast alle diese Tempel sind heute eingestürzt. Den Bau zu rekonstruieren bleibt kein anderer Weg, als das Geröll der besterhaltenen Tempel aufzulesen und die jeweils zusammenpassenden Bruchstücke wieder aneinanderzufügen. Dabei wird manches Zwischenglied, das in einem Heiligtum verlorengegangen ist, aus den Trümmern eines anderen, ihm verwandten Tempels hervorgezogen werden können, wenn nur der Platz, den dieses Element im Baugedanken einnimmt, in beiden Fällen der gleiche ist.

<16>

Selbst wenn die Konkordanzen zuweilen aufgrund äußerer, durch kulturgeographische oder historische Entfernungen bedingter Aspekte nicht sofort erkennbar sind, so sind die Zusammenhänge doch gesichert, sobald ihnen die gleiche Ordnungszahl oder der gleiche Sinn zugewiesen wird oder werden kann. Diese zunächst höchst unsystematisch erscheinende Vermischung und Auswertung eines zeitlich und räumlich oft sehr verschiedenen Materials muß natürlich durch weiteres Durcharbeiten und Vermehren der Dokumente allmählich auch enger klassifiziert werden. Aber sie war beim heutigen Stand der Forschung notwendig, um überhaupt die innere Struktur dieser überall nur fragmentarisch erhaltenen Kosmologien zu erkennen. Bei einem exklusiven Studium einzelner Kultur wäre dies niemals möglich geworden. Es sei aber schon jetzt darauf aufmerksam gemacht, daß z.B. die Zahlenordnung der chinesischen Überlieferung teilweise und die der Kabbala (besonders wenn sie ihre Zahlen über 22

hinausgehen läßt) mehr oder weniger erheblich abweichen. Dies sind meist Sonderentwicklungen, die über gemeinsame Grundlagen mit anderen Kulturen hinausführen.

Es ist sicher methodisch richtig, die Dinge zunächst nach Kulturarealen und Zeitepochen zu ordnen, aber sie dürfen auch nicht rücksichtslos aus ihrem unterschichtigen Zusammenhang gerissen werden, denn sehr oft präsentiert sich die Vergangenheit -- vertieft oder verflacht -- im neuen Gewande, das meist nur notgedrungen verändert worden ist. Daß die späten Megalithkulturen einen wesentlichen Anteil an diesen Gedankengängen haben, dürfte schon aus der Bedeutung hervorgehen, welche dem Stein zugeschrieben wird. Trotzdem haben zweifellos auch alt- und jungpflanzlerische Kulturen entscheidend mitgewirkt.

### **Das Astrolabium**

Eine wesentliche Hilfe zur Rekonstruktion des alten Weltbildes gewährt uns ein Astrolabium, das sich im Museo Naval zu Madrid befindet(5). Es zeichnet sich unter vielen anderen besonders durch die äußerst klare und vielseitige Linienbildung seiner Spinne (Filigran) aus. Es entstammt der Werkstatt des Michel Coignet in Antwerpen, wo es im Jahre 1598 hergestellt wurde (s. Abb. 1).

Astrolabien sind stereographische Projektionen des Sternhimmels, die dazu dienen, bei der Winkelmessung der Gestirne die Höhe ohne mathematische Berechnung festzustellen. Sie existieren in sphärischer oder planosphärischer Form und waren im Mittelalter von Indien bis Spanien sehr verbreitet. Da das planisphärische Astrolabium die von Hipparch aus Nicäa (um 150 vor Chr.) erfundene winkeltreue, stereographische Projektion voraussetzt, kann es laut R. T. Gunther schwerlich vor dieser Zeit entstanden sein(6). Aber so einleuchtend diese Altersbestimmung auch ist, steht sie doch im Widerspruch zu der Gestaltung der Spinne. Das in dieser Arbeit angeführte Bildmaterial wird uns nämlich zeigen, daß sich die wesentlichen Konturen der Kultbilder des ersten Jahrtausends nach Christus ebenso wie die nichtchristlichen, ja sogar die der früheren Bilder mesopotamischer, ägyptischer und amerasiatischer Herkunft lückenlos in die hier gegebene planisphärische Ordnung einfügen lassen. Selbst der Rahmen vieler Bilder stimmt oft mit dem der nautischen Quadranten überein. Zweifellos diente das Filigran (die "Spinne") ursprünglich dazu, den Platz der einzelnen Fixsterne anzugeben. Man findet darin aber auch Linien und Gestalten, die nicht astronomisch motiviert sein können. Darum erscheint es mehr als möglich, daß dieses Diagramm teilweise aus der Projektion einer älteren kultischen Darstellung des Weltalls auf das Bild des Sternhimmels hervorgegangen  
<17>

ist. In diesen Astrolabien ist gewiß Astronomisches, Astrologisches und Mythologisches miteinander verbunden. Überdies scheint in diesen Kultbildern der durch die Drehung des Firmaments bedingte räumliche Stellungswechsel der Gestirne mittels einer Vervielfachung, d.h. durch eine Superposition von jeweils zwei oder vier wichtigen Positionen angedeutet zu werden. Man hat eine überzeitliche und überräumliche Darstellung der Welt und eine Aufhebung der Gegensätze angestrebt, indem man die verschiedenen Phasen der Sukzession simultan sichtbar machte. Von den vier Phasen ist im Astrolabium nur die erste dargestellt, während von den drei anderen nur das Gegenbild (Kopf nach unten) der im Filigran dargestellten ersten Phase in ihren wesentlichen Zügen hier durch punktierte Linien angedeutet wird. Zeitliches Nacheinander und räumliches Nebeneinander sollen ebenso wie eine helio. und eine geozentrische Sicht ineinandertreten und ein Bild der Einheit geben. Solche Vervielfältigungen führen dann zu bekannten Modellen wie auf den Abbildungen 2a- 2d.

Alle von mir in das Astrolabium eingezeichneten Doppellinien (so z.B. 5, 14, B-B(1), D-D(1) usw. in Abb. 2c) scheinen auch mythologischen Wanderwegen zu entsprechen. Kosmogonisch kennzeichnet die senkrechte Linie A-A(1) die Weltachse; doch da das Astrolabium eine stereographische Projektion des Himmelsgewölbes auf eine Fläche darstellt, so bereitet die Orientierung einige Schwierigkeiten. Von den Kreisen I-X entsprechen die Ringe I-IV der raumlosen, akustischen Urwelt, welche innerhalb des Wendekreises IV/V die mythische Urzeit (den "Mutterleib der Zeit") bildet. Beim Übergang des Ringes IV nach V befindet sich je nach dem Betrachter die Winter- oder Sommersonnenwende, bei IX/X liegen Sommer- oder Wintersonnenwende. Zwischen diesen beiden Endpunkten rundet sich der Kreis VII (Tag- und Nachtgleiche), dessen Größe sich mit der des Tierkreises deckt, ihn nur im Raum 31 auch

zweimal (bei 23,5 Grad Ost und West) überschneidet, aber im Bilde höher zu liegen scheint als VII. Dies fällt besonders bei 15 in den Blick. Durch diese Lage soll die Schiefe der Ekliptik angezeigt werden, deren Winkel von 23,5 Grad bei 11-31-8a und 8a-20a-12a angedeutet ist. Deswegen befindet sich der Mittelpunkt des Zodiakus nicht bei 11, sondern bei 8 und sein Nordpunkt bei 10a, wo auch der Polarstern zu stehen scheint.

Der kleine, punktierte Kreis zwischen 11 und 8 weist auf die Präzession. Neben dem Bereich der "Erdkröte" (Räume 19-25) sind besonders die halben "Räder" (Raum 17) des Kreises VII zu erwähnen, welche im Kultbild wesentliche Stützen der dargestellten Objekte bilden. Der höchste Punkt befindet sich (soweit dies bei einer Kugel möglich ist) je nach dem Standort des Betrachters entweder im Raum 11 oder oberhalb des Raums 1 bzw. unterhalb des Raums 25 (beide im Kreis X).

Zwischen IV und V vollzieht sich die Sommersonnenwende, im zehnten Kreis das Wintersolstitium. Das in das Astrolabium einbezogene Kultbild zeigt aber, daß man auch das obere Ende der vertikalen Linie A-Ai (über dem Haupt 1) als den höchsten Punkt ansehen kann und dementsprechend die Sommersonnenwende bei X und die Wintersonnenwende bei IV ansetzen konnte.

Dazu ist vielleicht folgendes zu bedenken: Am Mittag des längsten Tages steht die Sonne für den Bewohner der nördlichen Halbkugel hoch im Meridian, also im Süden, gleichzeitig aber im Nordpunkt ihrer Jahresbahn, d.h. im nördlichsten Punkt des Tierkreises oder "im Himmel". Umgekehrt steht sie um die Mitternacht des kürzesten Tages tief unter dem Horizont im Norden (in ihrer untersten Kulmination), gleichzeitig aber im Südpunkt ihrer Jahresbahn, im südlichsten Punkt des Tierkreises oder "in der Unterwelt". Kosmische und irdische Richtungen sind einander entgegengesetzt.

<18>

Um die Analyse des Astrolabiums und die spätere Besprechung der darin einzugliedernden Kultbilder zu erleichtern, sind die Linien, welche die ganze Spinne durchlaufen, in größerem Maßstab mit großen Buchstaben, die kleineren Figuren im Inneren mit arabischen und die um den Mittelpunkt kreisenden zehn Ringe mit römischen Zahlen bezeichnet worden (s. Orientierungsblätter A und B). Hoch oben schließt das Astrolabium mit einer kopfförmigen Figur (Räume 1 und 2) ab. Darunter befinden sich zwei brillenartige Einbuchtungen (3), in denen oft zwei Augen untergebracht werden. Ein wichtiges Maß stellen die zwei parallel verlaufenden Doppellinien (5) dar, zwischen denen der Raum einer Schulterbreite größerer Menschengestalten vorgesehen ist. Sie entsprechen etwa einer babylonschen Elle. Angesichts der Bedeutung dieses Abstandes der zwei senkrecht verlaufenden Doppellinien wurden sie im Orientierungsblatt A bis nach unten gezogen. Der normale Abstand dieser Linien erweitert sich erst bei 21 (Erdkröte 16--25) und gibt damit in jedem Kreise den nötigen Raum für je eine Sprosse einer Leiter (Himmelsleiter oder Weltenbaum), die dadurch entsteht, daß dem Kreis IV ein Viereck, dem Kreis V ein Fünfeck, dem Kreis VI ein Sechseck usw. entspricht. Dabei bilden sich innerhalb des Raumes 5-5 je eine oder zwei horizontale Linien (Sprossen), während im Quadrat (Kreis IV) auch die vertikalen Seiten mit 5--5 übereinstimmen. Wie Winter- und Sommersonnenwende, so läßt sich auch die Zeit in entgegengesetzter Weise darstellen. Die Welt IV kann sowohl am Mittag als auch zu Mitternacht beginnen und der Kreis X sowohl zu Mitternacht als auch am Mittag enden, obgleich das Astrolabium grundsätzlich den Übergang von IV zu V als Sommersonnenwende und X als Wintersonnenwende angibt. Vielleicht ist auch diese Gegensatzlichkeit aus dem Umkehrungsverhältnis zu verstehen, das, sieht man vom Klang ab, die Beziehung zwischen Himmel und Erde charakterisiert; Shatapatha-Brähmana V,1,4,7 sagt, was im Himmel unten oder links liegt, erscheint auf Erden oben oder rechts und umgekehrt. Dazu ist jedoch zu bemerken, daß der Ton diese Umkehrung nicht erleidet, weil er ebenso auf direktem Wege wie als Echo -- zwar schwächer an Lautstärke, aber formal in seiner Ausrichtung - immer unverändert bleibt. Näher als das Umkehrungsprinzip liegt die Vermutung, daß die gegensätzliche Bewegung mit der anschwellenden Ausbreitung und der abschwelenden Schrumpfung des Lichts zusammenhängt. Das Bild dafür sind zwei nach links und rechts sich windende Widderhörner, zwischen denen ein Licht steht oder zwei Pferde, die ihr Licht- und Klangopfer "ausbreiten", indem sie mit dem Sonnenwagen den Tierkreis nach zwei verschiedenen Richtungen durcheilen. Das Licht selbst (die Sonne) ruht im Stirnauge des Widders oder des Wagenlenkers. Im Kultbild schließt das Astrolabium sowohl das

heliocentrische wie auch das geozentrische Weltbild ein. Geozentrisch gesehen befindet sich die Erde im Kreis IV, und die Sonne kommt scheinbar aus III,7 über VII (Horizont) hervor(7) und steigt geradlinig oder bogenförmig bis zum Kreis X empor. Vom heliocentrischen Standpunkt aus dreht sich die Erde (Räume 19 und 20) um die solare Mitte.

Besonders starke Hinweise gibt das Zwillingszeichen im Raum 16, welches im alten Ägypten generell als ein Zeichen der Vereinigung galt (so z.B. die Vereinigung des Nord- und Südreiches). Es versinnbildlicht aber in ältester Zeit den kosmologischen Standort des Geschlechts und je nach der gegebenen Situation alles, was im einzelnen Lebewesen doppelt vorhanden ist: Hörner, Augen, Ohren, Hände und Füße. Der Gegenpol zu 16 befindet sich auf den Bildern auch im Raum 6 (direkt über dem Kreis V oben). Doch ist er im Astrolabium nicht vermerkt.

Das ganze Diagramm des Astrolabiums dürfte dem Yantra entsprechen, d.h. einem rein linearen Schema, wie es schon im alten Indien auf Sand oder Felsen gezeichnet

<20>-<23> AG: sind die Abbildungen

<24>

wurde, um die Idee eines Bildes so abstrakt wie möglich zu halten. Das deutet die Leere, die Nicht-Bildlichkeit der Wahrheit an. In dieses Filigran, das im Grunde die wesentlichen Umrisse eines Kompositionsmodells enthielt, wurden dann die verschiedensten konkreten Bilder (Mandala) eingebettet. Die rein lineare, nie spezifizierte Linienführung bot die letzte Möglichkeit, das "Wahre" und "Ungestaltete" noch optisch zu suggerieren. Sie konnte aber besser durch die "leeren Formen" der Musik ausgedrückt werden. Die Musik bildete die rhythmische Grundformel einer Gesamtkonzeption, in welcher der erste optische Niederschlag das Diagramm war, das nun seinerseits dazu diente, die verschiedensten Bilder der Mayawelt aufzunehmen. Aufgrund solcher Diagramme wurden im Wiedergeburtssritual die Gottheiten durch Singen von Mantras angerufen, und dort erhielten sie einen bestimmten Platz(8).

Das Astrolabium ermöglicht eine Einordnung der Bilder in die gegebenen Linien des Filigrans und enthüllt durch den auf diese Weise gewonnenen Platz den kosmologischen Standort einer jeweils dargestellten Erscheinung. Ein solcher Standort markiert auch den charakteristischen Zeitpunkt (Kairos), der aber frei von jeder sittlichen Wertung ist. Zwar stehen Positives und Negatives stets einander gegenüber, aber immer mit der gleichen Zahl. Es gibt z.B. sowohl V gut als auch V böse oder V oben und V unten. Die Fixierung des Standorts ist insofern von großer Bedeutung, als dadurch ebenso der Kontext wie das Wachstum und der gelegentliche Stellungswechsel der Dinge erfaßt werden können. In der Tat zeigen die Schöpfungsmythen ganz eindeutig, daß die Welt kosmologisch nie als ein starres, unveränderliches Gebäude, sondern als eine ständig sich verändernde, anwachsende oder vergehende Erscheinung dargestellt wurde. Gerade dies kommt im Astrolabium deutlich zum Ausdruck. Jeder Standort trägt jeweils die Zahl des Kreises, zu dem er gehört. In der Tradition der amerikanischen Mayavölker tragen die Götter solche Zahlen sogar als Namen.

Die dem Astrolabium entsprechende Sternkarte umfaßt in ihrem Zentrum den nördlichen Sternhimmel rechts bis zum Kreis VII und links bis VI. Ab VI links und die ganzen Randzonen beiderseits gehören dem südlichen Firmament an. Setzt man bei VII rechts die Grenze, so entspricht Orion im Kreis VIII der Sternkarte dem Kreis VI des südlichen Sternhimmels. Sirius und Großer Hund figurieren im Kreis IX und entsprechen im südlichen Himmel dem Kreis V. Der Eridanus, der von IX nach X fließt, erstreckt sich auf der Gegenseite von V nach IV, d.h. er kehrt zum "neunfachen Totenfluß" IV,9 zurück. Da die Position der Kreisenden Gestirne dauernd wechselt (wofür wir theoretisch 4 Hauptphasen annehmen), während die Kultbilder vorwiegend in senkrechter Stellung in den Positionen 1 oder 3 aufrecht oder umgekehrt (im Blatt A den durchgezogenen oder punktierten Linien entsprechend) verharren, so kommen bei der Analyse der Bilder in erster Linie nicht die Sterne, sondern das lineare Geist des Diagramms in Betracht. Bei der Milchstraße allerdings, ähnlich wie beim Weltenbaum, müssen die 4 Positionen der vollen Drehung berücksichtigt werden; denn ihr oberer Bogen im Astrolabium fällt auf die Doppellinie D-Di und der untere (punktierte) Bogen dehnt sich spiegelbildlich vom unteren Rand des Zodiakus (Raum 15) nach links und rechts horizontal bis 32 aus (4. Position). In aufrechter Stellung (Position 1 und 3) dagegen erscheint sie wie eine Amphore oder wie eine Mandorla, in der die mittelalterlichen Maler oft den thronenden

Christus darstellten. In dieser Position muß die Milchstraße am Ende der Stierzeit senkrecht über der Erde gestanden und den Platz des aufrechten Weltenbaums eingenommen haben. Ihr Raum erstreckt sich fast hufeisenförmig vom Kreis V nach außen hin bis X (s. Sternkarte). Angesichts des ständigen Positionswechsels der Gestirne sind in Blatt A und B die Beschriftungen des Zodiakus und die zahlreichen Häkchen, welche im Filigran

<25>

dieses Astrolabiums aus dem 16. Jahrhundert die Präzession berücksichtigten, entfernt worden.

Wenn im Laufe des Textes zuweilen von Ost oder West die Rede ist, so sind damit nicht die Himmelsrichtungen im Kultbild gemeint. Dies gilt lediglich als ein Hinweis auf das Frühlings- oder Herbstäquinocium. Beide werden durch denselben Kreis VII angezeigt, aber durch VII (Ost) oder IV (West) näher bestimmt. Während der letzten Umlaufzeit (26000 Jahre) fiel die Rolle des Polarsterns im Jahre 4100 einem Stern des Kepheus, dann dem Schwan und um 1400 (beim Übergang von der Stierzeit zur Widderzeit) der Vega und der Leier zu. Es ist jedenfalls bemerkenswert, daß in dem Diagramm des Coignet-Astrolabiums (vgl. Abb. 1) die Leier des zirkumpolaren Raums als Nr. 33 in der Mitte des Raumes 8, also im hohen Norden steht, was vielleicht einen Rückschluß auf die Entstehungszeit des Filigrans erlaubt. Nach der mythologischen und symbolischen Analogieordnung werden die Tag- und Nachtstunden hier in folgender Weise dem Jahresablauf zugeordnet:

Dieses Schema ist aufgrund des folgenden Satzes aus Atharvaveda XIX,53,2 entworfen: "Die Zeit hat sieben rollende Räder" Dazu tritt noch die Überlegung, daß die rhythmische Zeit, die "alles erschafft und wieder vernichtet" (ibid. XIX, 53,5--7 und 54,1--5), auch die Bahn ist, auf der sich das Klangopfer der Lebenssubstanz vollzieht, dessen charakteristische Zahl ebenfalls die Sieben (Kreis VII) ist. In dieser Zeitordnung laufen zweimal je fünf Monate einander parallel, so daß sie zusammen nur fünf "Räder" brauchen,

<25>

während für die Winter- und die Sommersonnenwende je ein Rad benötigt wird. Dies sind zusammen sieben Räder.

Die Zeittafel ist auf den Frühlingspunkt im Stier ausgerichtet. Bei den Traditionen, die vom Frühlingspunkt im Widder ausgehen, verschieben sich die Stunden: Mitternacht beim Steinbock, Äquinocium 6 Uhr usw. Demgemäß liegt dann die "gefährliche Stunde zwischen Hund und Wolf" (= 21-22 Uhr) zwischen Skorpion und Schütze. Da das Astrolabium ein Werk des ausgehenden 16. Jahrhunderts ist und zahlreiche Häkchen auf eine Abweichung von der Grundfigur (Spinne, Filigran) deuten, so stellt sich erneut die Frage, ob diese Deviationen auf die Präzession zurückgehen oder ob die Spinne einen vom Astrolabium unabhängigen Ursprung hat. Jedenfalls stellt in den alten Kultbildern die "Kröte" (19-24) die Erde dar.

Der Verfasser kann seinem leider 1975 verstorbenen Freunde Reinhard Schubart nur zögernd in der Auffassung beipflichten, daß das Astrolabium nach der Zwillingenzeit auszurichten sei, in der die Erde "dem Zeichen der Virgo (Spica) sehr nahestand, bis die Jungfrau die Erde verließ, zum Himmel emporflog und sich eine Wohnung nahe dem Stande des Bootes wählte. In Ägypten und Mesopotamien war diese Jungfrau die große Mutter Venus, die als Symbol der Fruchtbarkeit eine Ähre in der Hand hielt. Sie entsprach der Sommersonnenwende, während das Äquinocium bei den Zwillingen und dem Schützen lag" Zu dieser Situierung der Virgo gibt R. Schubart folgende astronomische Begründung:

"Nach der damaligen Vorstellung betrug der synodische Umlauf des Saturns 378 Tage, der des Jupiter 399, der der Venus 584, der des Mars 780. Der siderische Umlauf der Venus betrug 225 Tage, der des Jupiter 12 Jahre (das Jahr, wie es üblich war, zu 364 Tagen gerechnet) oder 4368 Tage.

Im Hinblick auf die Präzession dauern:

26000 synodische Umläufe des Saturn 26000 mal 378 = 9 828 000 Tage

12000 synodische Umläufe des Mars 12000 mal 780 = 9 360 000 Tage

27000 Sonnenjahre zu 364 Tage 27000 mal 364 = 9 818 000 Tage

43680 siderische Umläufe der Venus 43680 mal 225 = 9 828 000 Tage

2250 siderische Umläufe des Jupiter 2250 mal 4368 = 9 828 000 Tage

Wendet man nun die 3640 siderischen Umläufe der Venus auf die 12 Abschnitte des Präzessionskreises (Tierkreis) an, so dauert jeder dieser 26 000 synodischen Abschnitte 3640 siderische Umläufe der Venus oder 3640 mal 225 = 819000 Tage (12 mal 819 000 = 9 828 000). Daraus ergibt sich die nahe Beziehung des Umlaufs der Venus zur Jahreszahl (364) und zur Wanderung des Himmelspols. Die synodischen und siderischen Umläufe der Venus und des Jupiter stehen aber nicht nur in Wechselwirkung zum Jahresablauf, sondern auch zu den synodischen Umläufen von Saturn und Mars und -- was hier sehr wichtig ist - zum siderischen Umlauf des Jupiter. Deshalb die so starke Betonung der Spica oder Jungfrau in dem Filigran des Astrolabiums und seine ganz klare Stellung zu den Äquinocialpunkten der Gemini und seiner Komponente Sagittarius, und vor allem seiner eindeutigen Lage zum Sirius."

Anschließend verweist R. Schubart auf Alfred Jeremias(9), nach dessen Ausführungen der "göttliche Frühling" der Sumerer mit dem Ende der Zwillingszeit und dem Anfang der Stierzeit zusammenfiel, in denen die Milchstraße während des Frühlingsäquinocium bei Sonnenaufgang vertikal wie ein leuchtender Baum über dem Beschauer glänzte, während sie sich in der herbstlichen Tag- und Nachtgleiche horizontal wie ein großes Band oder Meer oder wie ein über den Himmel gezogener Äquator ausbreitete.

<27>

Der obere Rand dieser Milchstraße entspricht im Astrolabium der geschwundenen Linie D-Di. Wenn nun die Milchstraße zu gewissen Zeiten für Babylon wie ein Band am Horizont lag, so stand der Orientierungskreis fast senkrecht über ihr. Der Verlauf dieses Kreises ist: Hydra, Virgo, Ursa major, Draco, Ursa minor, Cepheus, Cassiopeia, Andromeda, Cetus, Crux.

### **Töne und Zahlen**

Aufgrund seiner Höhe, seiner Klangfarbe, seiner Stellung im rhythmischen Verlauf und seiner Dauer hat jeder einzelne Ton seinen Sinn, der zwar nicht begrifflich, wohl aber musikalisch erfaßt werden kann. Treten mehrere Töne nebeneinander, so entsteht eine Melodie, die sich uns als eine geschlossene, folgerichtige, aus hohen und tiefen Tönen bestehende Beziehungsreihe empängt, obgleich dieser Ablauf der Töne keineswegs einen kausal bedingten Vorgang bildet. Verläuft die Beziehungsreihe rückwärts, so ändert sich zwar ihr Sinn, aber sie wird nicht sinnlos, wie das z.B. bei einem gesprochenen Satz der Fall wäre. Die Begriffe "vorwärts" und "rückwärts" oder "hoch" und "tief" sind unserer Vorstellungswelt entnommen. Sie gehören in Wahrheit nicht zum Wesen der Musik. Wir gebrauchen diese Ausdrücke, weil unserer Sprache nichts Besseres zur Verfügung steht. Das Erlebms und Verständnis einer Melodie ist nur in direktem Umgang mit ihr möglich, weil eine derartige akustische Erfahrung sich weder beschreiben noch umschreiben läßt, obgleich an einer Melodie vieles meßbar ist, insbesondere mittels Zahlen und durch Proportionen.

Man kann ihr Metrum markieren, so z.B. durch Takte oder Taktgruppen zu 2+1 (= 3/8), zu 2+2, zu 2+3, zu 2+2+2 oder 3 +3 usw. Neben dieser Addition kann man sowohl die Zeitverhältnisse als auch die Tonintervalle durch Proportionszahlen andeuten. So entstehen in einer Partialtonreihe die Intervalle des - desi - asi - des(2) - f2 - as(2)- ces(2) - des( - es( - f3 usw., die in der Obertonreihe den Verhältnissen 1: 2: 3: 4: 5: 6: 7: 8: 9: 10 usw. entsprechen und hier zugleich den Kreisen I--X zugeordnet werden. Aber ebensowenig wie die Zahlen den Erlebniswert, d.h. die Qualität des Rhythmus, der sich innerhalb des Metrums ausprägt, wiedergeben können, so vermögen sie auch nicht etwas über den funktionalen Wert der Töne innerhalb der Melodiegestalt auszusagen. Die Zahlen verhalten sich zum musikalischen Erlebnis wie der reine Begriff zum gelebten Inhalt eines Satzes. Obgleich die Zahl als solche keinen qualitativen Inhalt mitteilen kann, so weist sie doch (rechnerisch oder anschaulich) in quantitativer Weise auf etwas hin, das im akustischen Bereich qualitativ gehört und erlebt werden kann. Auf diese Weise bildet die Zahl eine Brücke zwischen der akustischen Umwelt und dem konkreten, sicht- und tastbaren Bereich der Schöpfung, wobei nicht übersehen werden darf, daß diesseits der Brücke eine ganz andere Sprache gesprochen wird als jenseits. Zwischen dem akustischen und dem optisch-haptischen Dasein verläuft ein tiefer Graben. Es wurde schon erwähnt, daß unsere Sprache, von Onomatopien abgesehen, für alle Sinnesempfindungen geeignete Bezeichnungen besitzt außer für den Bereich der Klänge. Ist die äußere (quantitative) Grenze ihrer

Eigenschaften (z.B. laut und leise) überschritten, so spricht man von hellen und dunklen, warmen und kalten, hohen und tiefen, weichen und harten Tönen. Immer sind die Adjektive aus anderen, nichtakustischen Sinnesgebieten gewählt. Auch stehen Auge und Ohr in einem bemerkenswerten Wechselverhältnis. Stellen wir Oktaven dar und notieren ihre Frequenzen, etwa:

<28>

1 2 -- 4 8 16

des des i des2 des( des(4),

so sehen wir die geometrische Reihe als eine Perspektive, während wir die einzelnen Intervalle nicht als verschiedene, sondern als gleichförmige Distanzen hören. Kosmologisch betrachtet sind Zahlen neutrale, meist adjektivisch gebrauchte Zeichen; sie dienen dazu, die jeweiligen kosmologischen Standorte der Objekte zu kennzeichnen und auf deren Zugehörigkeit zu bestimmten Kreisen oder Tönen und Rhythmen hinzuweisen. Damit ist ein wesentlicher Charakterzug der in diesem Buche angewandten Methode formuliert. Die Standorte der Zahlen sind für die Einschätzung des Kairos eines Phänomens von grundsätzlicher Bedeutung.

"Alles hast du nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet... Nimm die Zahl aus den Dingen, und alles geht unter" (Buch der Weisheit 11,20, griechische Fassung). Es ist auch kein Zufall, daß man in vedischer Zeit die Hymnen nach der Zahl ihrer Metren anordnete(10). Doch können Inhalte von Texten, die mit der gleichen Zahl verbunden sind, oft erheblich voneinander abweichen. Sie scheinen zuweilen einander sehr ähnlich; bei genauerem Zusehen steht die angeführte Idee aber in ganz anderen ideologischen Zusammenhängen. Der viel zitierte Satz "die Dinge sind Zahlen" wird dem hier beschriebenen Phänomen nicht ganz gerecht, denn die Zahlen vertreten nicht die Dinge selbst, sondern sie zeigen nur die jeweiligen Zeitpunkte oder Orte, in welche Mythologie und Ritual jedes Geschehen einzuordnen pflegen. Ihre weite Verbreitung läßt vermuten, daß sie einmal ein Verbindungsglied zwischen der pythagoräischen Zahlenlehre und der indischen Samkhya-Philosophie bildeten.

Älter als die Zahl sind die Klänge und ihre Intervalle, deren Größe, instinktiv als konsonant oder dissonant empfunden, Zahlenproportionen entsprechen. Der Klang ist das Schöpferische und Naturgegebene, die Zahl ist ein intellektuelles, ordnendes Element. Um ihre kosmologischen Standorte feststellen und definieren zu können, wurden bei der Durchforschung des Materials alle Daten zunächst nach den in ihnen enthaltenen Zahlen zusammengestellt.

Die Zahl stellt ein ordnendes Kriterium und zugleich ein praktisches, wesenhaftes und sicher sehr altes Hilfsmittel dar, um Proportionen von Zeiteinteilung wie von Saitenoder Rohrteilung (Partialtöne) auszudrücken. Solche Proportionen sind schon in sehr primitiven Kulturen aus der Panpfeifen- und Musikbogentechnik bekannt und werden in der Praxis eher intervallmäßig gehört als gezählt. Klänge und Proportionsgefühl sind im menschlichen Gebrauch älter als Zahlenverhältnisse. Sie gehören primär und wesenhaft zum empirischen Experimentieren, während das Zählen dem abstrakten Denken entspringt. Töne hören und ordnen beruht nach Leibniz auf einem unbewußten Rechnen der Seele. Schöpfungsgeschichtlich sind die Dinge ursprünglich nicht Zahlen, sondern Tonverhältnisse. Trotzdem erleichtert eine Anordnung nach Zahlen die Forschung ganz erheblich. Zahlen und letzten Endes auch Töne sind gewissermaßen die Hausnummern der Dinge und weisen auf den gemeinsamen Standort, sie erschließen sogar den Weg des Symbols. So lassen sich die verschiedenen Erscheinungen, deren Inhalte durch ein Symbol koordiniert werden können, insofern sie an ihrer Wurzel durch einen gemeinsamen Rhythmus untereinander verwandt sind, aufgrund ihres gemeinsamen Zahlenwertes auch musikalisch einordnen. Unter diesem Gesichtspunkt können Zahlen tatsächlich etwas erzählen. Zeigt sich die gleiche Zahl sowohl in einem Ritual als auch in der rhythmischen oder klanglichen Beschaffenheit eines Gesangs, formal oder substantiell, auch auf einer zeitlichen oder räumlichen, anatomischen, physiologischen, astronomischen,

<28>

philosophischen oder mythologischen Ebene, so liegt in der Regel eine kosmologische Verbindung vor, an die wir angesichts der sachlichen Entfernungen dieser Ebenen und aufgrund unserer in völlig anderen Kategorien verlaufenden Überlegungen "normalerweise" nicht denken würden.

Die Zahlen sind nicht dualer Natur, aber sie zeigen den Dualismus an, insofern die ungeraden auf Aktivität und die geraden auf Passivität hinweisen. So können bereits in der Urwelt II (= 2. partialton) ein vierter, in III ein sechster, in IV ein achter Ton erscheinen usw., wobei zu bemerken ist, daß solche geraden Zahlenwerte -- akustisch verstanden -- Oktavwiederholungen, also hohe Konsonanzgrade darstellen, die nur als eine Bekräftigung des bereits Erworbenen gelten können. Die ungeraden Zahlen hingegen präfigurieren das Kommende.

Wie die gnostische Philosophie, insbesondere Maximus, dargelegt hat, ist die Zahl nichts Uranfängliches. Sie ist weder Substanz noch Akzidenz, weder Qualität noch Quantität. Die Zahl kann erst dort einsetzen, wo der Schöpfungswunsch die Welt des reinen Seins verließ und in der Urwelt laut geworden ist, d.h. akustische Gestalt gewonnen hat. Dabei erfährt er eine erste Verminderung seines Wahrheitswertes. In der konkreten Welt kann die Zahl zunächst auch nur die Quantität des "bereits Ausgesagten" (= Erschaffenen) anzeigen, nicht aber das Wesen (das Wie) der Dinge und deren gegenseitige Beziehung ausdrücken. Sie tritt nicht in das Reich der Wesenheiten ein, denn alles diesseitige Sein ist weder reines Sein schlechthin noch Urwelt, sondern ein zeitlich-räumlich qualifizierendes und quantifizierendes Sein. Der Schöpfer ist über dem Sein. Das Viele bildet in Gott eine Einheit, und der begriffliche Gegensatz von Vielheit und Einheit ist Ausdruck und Zeichen einer Bewegung und eines Werdens, welche über das reine Sein hinausgehen. Die vielheitliche Zahl ist die Bewegung der Einheit. Die Reihe der Zahlen ist die fortschreitende Synthese der ursprünglich einfachen und unentwickelten Einheit. Die wahre Einheit ist überhaupt keine Zahl, weil sie keine Bewegung in sich enthält. Die Idee einer ursprünglichen Unbeweglichkeit der Kreatur ist ein Widerspruch in sich selbst, denn die Begriffe von Entstehen und Unbeweglichkeit schließen sich gegenseitig aus oder stehen beziehungslos einander gegenüber. Die Ständigkeit ist nicht ein potentieller Zustand des Werdens, sondern das Ende der Verwirklichung der Potenz beim Werden der geschaffenen Dinge. Die Bewegung ist nicht selbstherrlich, sondern eine geworfene, die sich selbst begrenzt (12). Alles Gewordene ist ein passiv Bewegtes, nicht aber Selbstbewegung. Ausdehnung und Kontraktion bilden die allgemeine Wesenheit aller Dinge (13). Zeit und Raum sind Ausdruck der Endlichkeit, weil sie das Sein nicht als ein einfaches, sondern als ein qualifiziertes besitzen. Unendliche Zeit und unendlicher Raum sind ein Widerspruch in sich selbst. Endliches Sein ist Abstand, Anfang und Bewegung, d.h. eine Zeit, die Anfang, Mitte und Ende hat. Es ist das Kennzeichen der von der Zeit zerdehnten Dinge. Gott besaß die Ideen der Dinge von Ewigkeit her. Die Verwirklichung dieser Ideen durch quantitative Ausfüllung verringert den Abstand zwischen dem bloßen Dasein und der Idee, d.h. dem reinen Sein (14).

Damit kommen wir zu einer typischen Formulierung des Rhythmus, der im Gegensatz zur reinen Zeitteilung eine zugleich quantifizierende und qualifizierende Teilung von Raum und Zeit mit eigenem Anfang und Ende ist, die sich an dem jeweiligen in Betracht kommenden Material vollzieht. Der Rhythmus ist immer Bewegung, und selbst dort, wo er am Ende seiner Verwirklichung erstarrt ist, zeigt er noch seine letzten Regungen an.

<29>

Rhythmus ist - im Gegensatz zum gestaltlosen, reinen Sein -- die lebende Gestalt des biologisch empfundenen Daseins.

Was die (insbesondere in der Samkhya-Philosophie, der "Zählenden") so entscheidende Zahl festlegt, ist der jeweilige kosmische Standort eines Phänomens, dessen Erscheinung aber den numinalen, hintergründigen Wert des Phänomens auch nicht völlig herauszustellen vermag. Zwei Ereignisse, die auf den gleichen kosmologischen Platz fallen, können in ihrer letzten Wurzel oder in ihrem reinen Sein doch noch verschieden sein; was sie aber ganz entschieden vereint, ist der Zeitpunkt und ihre äußere Erscheinung. Solche Zahlen sind keine rechnerischen Begriffe, sondern Symbole von Rhythmen, die unmittelbar empfunden werden und jeder begrifflichen Analyse entgleiten. Ordnen wir uns aber selbst in diesen Rhythmus ein, ohne ihn sezieren zu wollen, so gibt er uns die Möglichkeit, ähnliche, aber auf den verschiedensten Lebensebenen erscheinende Dinge in die ihnen gemeinschaftliche Ordnung einzureihen. Dabei müssen sie nicht aufgrund ihrer jeweiligen Gattungszugehörigkeit (Mensch, Baum, Pflanze usw.) oder Funktion voneinander getrennt werden. Das gleiche gilt für den Zeitpunkt. So wird man z.B. alles, was in Mensch und Natur zeitlich mit dem Frühjahr zusammenhängt, unter dem

gleichen Standort vereinigen können. Dadurch wird die Zahl hier zum Wegweiser, ganz gleich, ob die durch sie hergestellte Verbindung kausaler oder nicht kausaler, analoger oder homologer Art sei. Ihr gleichzeitiges und gleichwertiges Auftreten in den verschiedensten Zeiten und Kulturen enthüllt überdies den ideologischen Zusammenhang dieser Kulturen. Die Bilder der Anschauung wechseln; im Gegensatz hierzu bleiben die Zahlen -- allen historischen und kulturgeographischen Unterschieden und selbst den verschiedenen, aber symbolverbundenen Daseinsebenen innerhalb der gleichen Kultur zum Trotz -- konstant.

### **Sphärenharmonie**

Carl-Allan Moberg hat 1937 in seiner reich dokumentierten und trefflich kommentierten Arbeit "Sphärenharmonie" (15) alle von der Antike bis zum 17. Jahrhundert angestellten Versuche aufgezählt, die Klänge der Sphärenmusik mit bestimmten Tönen zu identifizieren. Meines Wissens ist es um diese Frage wieder still geworden. Zwar hat sich Jacques Handschin(16) inzwischen bemüht, das Problem wegzudiskutieren und die ganze Vorstellung von den tönenden Gestirnen als ein Hirngespinnst der Neu-Pythagoräer zu diskreditieren. Er bagatellisiert die Stelle in Platons "Staat" (617 B) und verweist sie in das Gebiet der Poesie. Er kümmert sich nicht darum, daß diese Stelle immerhin in dem sehr ernst gemeinten "Staat" mit der zentralen Idee der "Spindel der Notwendigkeit" verbunden ist: Diese Art von Poesie bildet in der alten Welt die mythologische Einkleidung eines durchaus ernst zu nehmenden philosophischen Hintergrundes. So leugnet er das Klingen der Sphären rundweg ab, obgleich Platon klar und deutlich schreibt: "Auf jedem Kreise (= Sphäre, die sich um die Spindel der Notwendigkeit zieht) saß eine Sirene, die sich mit ihm drehte und ihren Eigenton hören ließ, derart, daß alle 8 Stimmen einen großen Zusammenklang bildeten." Ferner heißt es, daß drei andere Frauen, jede auf einem Thron, in gleichen Abständen auf einem besonderen Kreis saßen. Es waren die Töchter der Notwendigkeit, Lachesis, Klotho und Atropos, die zusammen mit den Sirenen die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft sangen. Klotho (Gegenwart) bewegte zeitweise mit der rechten Hand den Außenkreis, Atropos (Zukunft) ergriff mit der Linken

<30>

die inneren Kreise, und Lachesis (Vergangenheit) packte mit beiden Händen abwechselnd bald die inneren, bald die äußeren Kreise an.

Dazu äußert sich Handschin in folgender Weise: "Es handelt sich bei der Sphärenharmonie offenbar um einen Gedanken von symbolischem, eigentlich theologischem Inhalt. Doch wurde er nach zwei Richtungen präzisiert und verhandgreiflicht: 1. Die Pythagoräer scheinen tatsächlich angenommen zu haben, das Weltganze sei nach denselben, einfachen Zahlenverhältnissen geordnet wie die Tonwelt, d.h. die Planetensphären in ihren gegenseitigen Entfernungen entsprächen den musikalischen Intervallen. 2. Wenigstens die populäre Fassung ihrer Lehre glaubte, daß durch die Bewegung der Himmelskörper, die, sei es in bezug auf ihre Raschheit, sei es in bezug auf Ausdehnung (Schwingungszahlen -- Saitenlängen), gegeneinander abgemessen wäre, reale gegeneinander abgemessene Töne entstehen. -- Indessen sehen wir, daß schon Platon nicht auf dem Boden dieser Konkretheit steht, denn die Sirenen, die er je auf einer Himmelsphäre stehen und in einem Ton singen läßt, sind offenkundig ein poetisches Bild. Er hat nirgends im Ernst gesagt, daß jene Sphäre (oder die ihnen angehefteten Planeten) tönen." Den Ausspruch des Pythagoräers Archytas, die rasche Bewegung erzeuge einen hohen und die langsame Bewegung bringe einen tiefen Ton hervor, versucht Handschin(17) so zu deuten, als ob Archytas damit nicht die Frequenz, sondern die Fortpflanzungsgeschwindigkeit des Tons gemeint hätte. Schließlich wird die Sphärenharmonie sogar mit Paulus, Röm. VIII, gekoppelt.

Wenn Jacques Handschin glaubte, alle diese Vorstellungen auf eine "Verwissenschaftlichung" rein poetischer Gedankengänge zurückführen zu müssen, so bestätigte er damit nur seine grundsätzliche Ablehnung des Analogiedenkens und seine Verkennung des Wertes der Mythen bei Platon. Nun besteht allerdings schon seit Plutarch eine solche Fülle von sich widersprechenden Tonreihen, die den einzelnen Gestirnen zugeteilt werden, daß man kaum noch an die Möglichkeit einer Losung dieses Problems glauben möchte.

Vor allem fehlt jeder konkrete, historisch frühe Ansatz. Da wir die Überlieferung nur aus ihrem Endstadium kennen, sind wir gezwungen, mit einer Hypothese zu beginnen. Der Versuch, den

Erich Moritz von Hornbostel(18) anstellte, das Problem von der altchinesischen Tradition her zu lösen, steht insofern auf schwachen Füßen, als seine Koordination von Tönen (in Quintfolge) und Gestirnen auf einer Annahme beruht, die sich weder in den babylonischen Grundstufen noch in den Zwischenstufen I und II quellenkundlich belegen läßt.

Die Voraussetzungen, von denen hier ausgegangen werden soll, sind allerdings zunächst ebenfalls sehr fragwürdig oder beruhen zumindest auf sehr kärglichen, primären Gegebenheiten; sie können erst in dem Maße anerkannt werden, wie sie im Endresultat zu einem annehmbaren Ergebnis führen.

Wir setzen voraus, daß die Tiere, deren klangsymbolische Bedeutung in den Kreuzgangstudien des Verfassers(19) klargestellt worden ist, zugleich auch Teile eines musikalischen Tierkreises sein könnten. Zu diesem Zweck lassen sich allerdings nur Stier, Löwe und Fisch mit den ihnen entsprechenden Tönen e, f und h heranziehen. Ferner dürfte der Pfau (d) insofern in Betracht kommen, als er aufgrund seiner mythologischen Stellung "zwischen Himmel und Erde" einer der beiden Tag- und Nachtgleichen (Widder oder Waage) entsprechen könnte. Versucht man nun, diese drei oder vier Töne in irgendeiner geschlossenen musikalischen Reihe unterzubringen, so ergibt sich nur eine einzige Möglichkeit: eine chromatische Ordnung, die sich in drei astrologisch gebräuchliche Gruppen aufteilt:

<31>

c, des, d, es = Widder Krebs, Waage, Steinbock (Kardinalzeichen)  
e, f, fis, g = Stier Löwe, Skorpion, Wassermann (feste Zeichen)  
as, a, b, h = Zwillinge Jungfrau, Schütze, Fische (bewegliche Zeichen) ♃

An diese Hypothese schließt sich eine zweite. Sie besteht in der Annahme, daß jedes Gestirn auf die gleiche Weise tont wie die Tierkreiszeichen, in denen es seine astrologischen Sitze hat. In diesem Fall ist:

die Sonne = Lowe = f

der Mond = Krebs = des

Saturn = Steinbock = es oder Wassermann = g

Jupiter = Schütze = b oder Fisch = h

Mars = Widder = c oder Skorpion = fis

Venus = Stier = e oder Waage = d oder Jungfrau = a Merkur = Zwilling = as oder Jungfrau = a oder Waage = d. Venus und Merkur werden zuweilen vertauscht, da beide die Töne a und d gemeinsam besitzen.

Versuchen wir nun aufgrund dieser beiden Hypothesen den sogenannten Planetenbaum zu rekonstruieren, so erhalten wir folgende Tonreihe: Sommer = des f a, Herbst = d fis b, Winter = es g h, Frühling = c e as (s. die Tafel auf S. 33, Reihe D und E). Wie kann diese scheinbar zusammenhanglose Folge von Tönen entstanden sein? Wir nehmen die Antwort voraus: Sie entspringt einer Partialtonreihe, die durch ihre spätere Einbettung in ein zwölfstufiges System verschleiert worden ist. Der Gedanke, an dieser Stelle die Folge der Obertöne einzuschalten, kommt aus folgender Überlegung. In der Brhadaran. yaka Upanishad I,4,6 heißt es: "Die Schöpfung ist eine Überschöpfung des Brahma weil er als Höherer (als er selbst war) die Götter erschuf und weil er als Sterblicher die Unsterblichen schuf" Thot, der ägyptische Schöpfer der Welt, erschrak vor jedem Wesen, das er selbst mit Hilfe von 7 Silben (kha) oder seinem siebenmaligen Lachen ins Leben rief, weil es ihm jedes Mal größer und höher erschien als er selbst. Dies ruft die Vermutung wach, daß zumindest in der philosophischen Spekulation die Progression der erschaffenen Töne, in denen die Urrhythmen der Dinge zum Aufklingen kamen, als eine Partialtonreihe gedacht war, in welcher der niedrigste Ton fo rtwährend Töne erzeugt, die höher sind als er selbst. So schuf wahrscheinlich Brahma in seiner Erleuchtung die Töne des, desi, as i, des2, f2 als Grundton samt seinen ersten vier Partialtönen und präfigurierte aus diesem durch 5 Töne dargelegten Dreiklang die Töne III,7 (ces2), IV,9 (es()) und V,10 (f(4)) (s. die Tafel auf S. 33, A und B). Damit war die Grundlage für die 10 Kreise, Ringe oder Welten geschaffen, deren akustische Natur, weitergeführt in den Tönen 11 bis 21 der Reihe C, mit einer materiellen Natur überschichtet wurde, so daß die Welt konkret werden konnte. Brahma schuf sowohl die "gestaltlose" (klingende) als auch die gestaltete Welt (Maya), welche "die Form des

Formlosen" ist. Zu diesen Welten gehören auch die Gestirne, wie sie in den Reihen A, B und C angegeben sind. Mit der Zahl 21 war die "Zahl des Geschaffenen" (akustisch) erreicht. Dazu trat nur noch das Bewußtsein, welches in den 22 Shrutu (Intervalle) die Klänge der göttlichen Offenbarung erkannte. Nachdem daraus ein göttliches Alphabet von 22 Buchstaben (wie in der Kabbala) geschaffen war, vermehrten sich auf dieser Basis die Partialtöne (Reihe D), und

<32>

es entstanden die Tierkreiszeichen, welche den Planeten, der Sonne und dem Mond entsprachen, sowie sie bereits den entsprechenden Zweigen des Planetenbaums zugeordnet wurden.

Das Brahman liefert das Urmaterial. Die Partialtonreihe ist aber weder eine Tonart - noch eine melodiefähige Tonleiter, sondern eine melodisch noch gestaltlose Materialleiter mit einem ihrem Entstehen eigenen, sich allmählich verlangsamen Rhythmus. In den Lehrbüchern der Physik wird sie oft mißverständlich als natürliche Tonleiter ("gamme naturelle") bezeichnet. In der altindischen Lehre ist alles, was Gestalt hat, "unwahr". Wahr ist nur die gestaltlose Leere. Wenn aber überhaupt etwas geschaffen, d.h. gestaltet werden soll, so liegt der reine, bildlose und unsichtbare Klang als Melodiegestalt der Wahrheit wenigstens näher als jede andere linguistische oder konkrete Gestalt. Das Brahman, welches als Urton den ersten Partialton hören läßt, entspringt der schöpferischen Kraft des Rhythmus, mit dem er bei jedem ungeradzahligen Partialton eine neue Klangebene schafft und bei jedem geradzahligen Ton den ihm entsprechenden ungeraden tieferen Ton durch die Oktavierung konsolidiert.

Die Sphärenmusik bildet keine Tonleiter, sondern sie ruht auf einem Baum, dessen übereinandergeschichtete Obertöne (Äste) in der Proportion 2: 1, 3: 2, 4: 3 usw. die Akkordsäule der Weltachse entstehen lassen.

Es stellt sich nun die Frage, aus welchen Gründen der Ton des als Ausgangspunkt der Sphärenharmonie gewählt wurde. Es versteht sich von selbst, daß eine absolute Tonhöhe heute nicht mehr feststellbar ist. Man muß die in der Partialtonreihe gegebenen Proportionen im Tonraum derart situieren, daß die drei oder vier Tierkreiszeichen, deren Töne uns aus dem Claustrum San Cugat bekannt sind(2)=, auch an den ihnen entsprechenden Plätzen erscheinen. Mit anderen Worten: der Stier muß dem Ton e, der Löwe dem f, der Fisch dem h und der Pfau dem d entsprechen. Nur der Ton des (= Mond) kann die Basis einer solchen Partialtonreihe sein. Wenn der Mond dem ersten Partialton entspricht, so deutet dies sicher auf eine Synarchie von Sonne und Mond. Die Basis der Sphärenharmonie ist die Urwelt II,4 bis IV,8 oder V,10. Ihre Ausdehnung reicht bis in die Welt X (Tafel auf S. 33, Reihe A und B). Ihre sieben oder acht Bahnen (Fixsterne, Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Mond, Venus und Merkur) weisen auf die Ritualwelt VII/VIII (Reihe C). Ihrem urweltlichen Ursprung gemäß verläuft ihre Zeit zugleich vorwärts und rückwärts, weil unter den 3 Göttinnen (Moiren), welche die Sphären drehen und in die Harmonie der Sirenen einstimmen, Lachesis das Geschehene, Klotho das Gegenwärtige und Atropos das Bevorstehende singt. "Und Klotho berühre von Zeit zu Zeit mit ihrer. Rechten den äußeren Umkreis der Spindel iind drehe sie mit, Atropos aber ebenso die inneren (Kreise) mit der Linken. Lachesis aber berühre mit beiden (Armen) abwechselnd beides, das äußere und das innere" (Platon, "Staat", 617d). Die jeweilige Zahl der einzelnen Kreise und Partialtöne findet sich auch in den typischen Symbolzahlen der Gestirne wieder: die IV für den Mond und die "m ihm" leuchtende "weibliche Sonne", V und VI für Morgen- und Abendstern und auch für Merkur (Pentagramm und Hexagramm), VII für die "siebenstrahlige" Sonne der Tag- und Nachtgleiche und 20/21 Silben, mit denen man im Kreis X laut Chandogya-Upanishad II,10, 1--5 beim Samangesang die Sonne im 20. und 21. Partialton erreicht (Sommersonnenwende). Doch, obgleich die Sonne zunächst am Anfang der Reihe keinen eigenen Ton hat (es sei denn den unhörbaren Ton in der Akasha), gilt sie als "heißer Gesang", ja sogar als "unüberrönbbar" (Atharvaveda X,7,28). "Der dort glüht, den soll man als Udgitha (Hochgesang) verehren, denn indem er aufgeht, lobsingt er für die Geschöpfe, verscheucht er Dunkelheit und Furcht" (Chandogya-Upanishad I,3,1). Da die 6 ersten Töne <34> Mond- und Venusklänge sind, kann die Sonne nur als jenseitiger, bei Null im leeren Raum (Akasha) stehender, klingender Anreger der Vibration verstanden werden. Auch später gibt sie sich mit Ausnahme von f = Kreis X,20,40 nur als Licht im Morgenstern v,10 kund. Auch die Welt III,7, die das "Auge" (Dreieck) der Sonne in der Urwelt enthält, ist kein spezifischer Sonnenton, und III,6 hebt besonders die Position der Urvenus hervor, deren Klang in der Urwelt III dem 3. und 6. Partialton as entspricht

(Reihen A und B). Dieser Ton ist eigentlich eine Art Zwillingsstern. Die Urvenus (III) könnte Abend- und Morgenstern sein. Sie scheint aber nicht dem uns geläufigen Gestirn zu entsprechen. Sie ist eine "männliche Virgo" (Kerenyi), ein merkurisches Venuswesen, halb denkend und halb gestaltend. Cicero (Somnium Scipionis 10) sagt sogar, daß Venus und Merkur im gleichen Ton erklingen ("in quibus eadem vis est duorum"), so daß die 8 Gestirnbahnen nur 7 Töne ergeben. Diese Einheit von Merkur und Venus schwindet in der konkreten Welt, und ihre Urkraft verteilt sich in der Folge auf mehrere Klänge, welche durch die Weiterführung der Partialtonreihe (C und D) entstehen: die Töne a und as = Jungfrau und Zwillinge werden dem Merkur zugeschrieben, während die Venustöne d (Waage) und e (Stier) sind. Wo die Töne d und e der Venus entsprechen, dürften e der Morgenstern (der Leitton zur Sonne f) und d der Abendstern (der Leitton zum Mond des) sein. Es muß versucht werden, der Entwicklung der Sphärenmusiktheorie erneut nachzugehen. Aus der Partialtonfolge entstehen die auf S. 33 in den Reihen A und B genannten Töne und Gestirne, die sich bis zum 10. Ton auf Mond, Venus, Sonne und Fixsterne beschränken. Vollständig wird die Reihe der Gestirne erst mit dem 13. Partialton, welcher die chromatische Folge einleitet (C) und nach der Oktavierung (= 26. Ton) dieses Tons auch das a (25) einschließt. Somit kann die chromatische Reihe auch bereits mit dem 22. Partialton und dem entsprechenden Tierkreiszeichen (Gruppe D) beginnen. Der Venus aber steht nun nicht mehr der Urweltton as (12) zur Verfügung. Dafür erhält sie die Töne d (17, Libra) und e (19, Taurus), von denen das e vielleicht einmal dem sonnennahen Merkur angehörte. Jedenfalls werden dem Merkur nun die Töne as (12, 24, 48, Gemini) und a (25, 50, Virgo) zugeschrieben.

Die Tonfolge der Reihe C ist entweder chromatisch (wenn man die Töne abwechselnd unter und über der gestrichelten Linie liest) oder sie bildet 2 Ganztonreihen, wenn man sie oberhalb oder unterhalb dieser Linie liest. Beide Tonfolgen sind im alten China nachweisbar: die erste im Bau der Panflöte Pai--hsiao(21), die zweite in der alten chinesischen Musiktheorie(22). Die Anordnung (Reihe E) gibt die gleiche Koordination von Tönen und Gestirnen wieder, teilt sie aber in 4 Gruppen zu 3 Tönen in je zwei großen Terzintervallen (= 3 Töne) auf. Es ist möglich, daß man sich diese Entwicklung als das Produkt eines Wirbels vorgestellt hat, der einerseits konzentrisch und chromatisch und andererseits exzentrisch in vier Terzschriftgruppen verlief. Nach der Überlieferung der Edda waren die Gestirne ursprünglich Feuerfunken, die dem Muspellsheim entflohen waren und umherirrten, bis die Götter ihnen Wege und Sitze anwiesen(23). Demnach könnten die Töne b/h den später noch zu beschreibenden Wirbel in der Urwelt III,7 gebildet haben, aus dem die 4 Gruppen zu 3 Tönen entsprangen.

Ziehen wir nun die Darstellung der Sphärenharmonie aus Platons "Staat" heran. Ein Mann, namens Er, war mit einigen Kriegskameraden vom Tode auferstanden. Er erzählt von der Wanderung seiner Seele im Jenseits: 7 Tage verweilten sie auf einer Wiese. Nach ihrem Aufbruch am 8. Tage seien sie nach weiteren 4 Tagen an einen Ort gekommen, wo man von oben herab ein gerades Licht wie eine Säule über den ganzen Himmel und die Erde verbreitet sah, am meisten dem Regenbogen vergleichbar, aber glänzender und

<35>

reiner. Als sie noch einen Tag weiter gewandert waren, seien sie zu diesem Licht gelangt und hätten dort mitten in dem Lichte vom Himmel her die Enden der ihn zusammenhaltenden Bänder befestigt gesehen...An diesen Enden aber sei die Spindel der Notwendigkeit befestigt, vermittelt derer alle Sphären in Umschwung gesetzt werden, und an dieser seien die Stangen und der Haken von Stahl, der Wirtel aber sei gemischt aus diesem und anderen Metallen. Dieser Wirtel habe folgende Eigenschaften: seine Form sei die eines gewöhnlichen Wirtels. Sie sei so, als wenn in einem großen und durchweg ausgehöhlten Wirtel ein anderer ebensolcher kleinerer eingepaßt wäre, wie wenn Schachteln ineinander passen, und ebenso ein anderer dritter und ein vierter und noch vier weitere. Denn 8 Wirtel seien es insgesamt, welche ineinanderliegend ihre Ränder von oben her als Kreise zeigen, um die Stange her aber nur eine zusammenhängende Oberfläche eines Wirtels bilden; diese aber sei durch den achten mittendurch getrieben. Der erste und äußerste Wirtel habe auch den breitesten Kreis des Randes, der zweite sei der des sechsten, der dritte der des vierten, der vierte der des achten, der fünfte der des siebenten, der sechste der des fünften, der siebente der des dritten, der achte der des zweiten. Und der des größten sei bunt, der des siebenten der glänzendste, der des achten erhalte seine Farbe von der Beleuchtung des siebenten, der des zweiten und fünften seien einander sehr ähnlich, gelblicher

als jene; der dritte habe die weißeste Farbe, der vierte sei rötlich, der zweite aber übertreffe an Weiße den sechsten. Indem nun die Spindel gedreht werde, kreise sie zwar immer ganz in demselben Schwunge; in dem umschwingenden Ganzen aber bewegten sich die 7 inneren Kreise langsam in einem dem Ganzen entgegengesetzten Schwung. Von diesen gehe der achte am schnellsten; auf ihn folgen der Schnelligkeit nach zugleich miteinander der siebente, sechste und fünfte; als der dritte, seinem Schwunge nach, kreise, wie es ihnen geschienen, der vierte, als vierter aber der dritte und als fünfter der zweite. Gedreht aber werde die Spindel im Schoße der Notwendigkeit. Auf den Kreisen derselben säßen oben auf jeglichem eine mitumschwingende Sirene, deren jede immer nur einen Ton von sich gebe, so abgestimmt, daß aus allen achten insgesamt eine Harmonie zusammenklänge. Um die Spindel der Notwendigkeit herum saßen in gleicher Entfernung ihre Töchter, drei Schicksalsgöttinnen in weißen Gewändern, die Moiren Lachesis, Klotho und Atropos, und sangen zu der Harmonie der Sirenen. Lachesis sang das Geschehene, Klotho das Gegenwärtige, Atropos das Bevorstehende. Klotho berührte von Zeit zu Zeit mit ihrer Rechten den äußeren Umkreis der Spindel und drehte sie mit, Atropos ebenso die inneren mit der Linken, Lachesis berührte mit beiden Armen abwechselnd beides, das Äußere und das Innere. Aus diesem Text ergibt sich folgendes Zahlenschema:

Fixsterne Saturn Jupiter Mars Venus Merkur Sonne Mond Merkur Venus  
 1 2 3 4 5 6 7 8  
 1 6 4 8 7 5 3 2  
 Fixsterne Venus Mars Mond Sonne Merkur Jupiter Saturn

Aus diesen Zahlenreihen ergeben sich grundsätzlich zwei Aspekte: ein astronomischer und ein astrologischer. Unter dem ersten, welcher in dem Zahlenschema durch die obere Reihe dargestellt ist, folgen einander 1. Fixsternhimmel, 2. Saturn, 3. Jupiter, 4. Mars, 5. Venus oder Merkur, 6. Merkur oder Venus, 7. Sonne, 8. Mond. Dies entspricht der

<36>

normalen Stellung der Planeten am Firmament. Die untere Reihe gruppiert die Gestirne aufgrund der Breite des "Randes" der Wirtel, genauer und sinngemäßer übersetzt: nach der Breite oder Weite der "Lippen" der Wirtel, d.h. der singenden Sirenen. Aus dieser unteren Zahlenreihe ergibt sich die astrologische Gestirnsfolge, in welcher Sonne und Mond (7 und 8) in der Mitte des Systems stehen, während Mars und Venus (4 und 6) ein ausgesöhntes Paar bilden.

Die astronomische Reihe entspricht der Raumwirklichkeit: Mars und Venus kämpfen um die Herrschaft der zwischen ihnen liegenden Erde. Die astrologische Ordnung dürfte den eigentlichen Lobgesang der Sphären aufklingen lassen: den Frieden zwischen dem kriegerischen Mars und der lebenswarmen Venus oder die "Vermählung der beiden Gestirne", deren Tochter Harmonia die Frau des Schlangentöters Cadmus war. Nun sollen diese Gestirne nicht nur in verschiedenen Tonhöhen erklingen, sondern aufgrund der verschiedenen Randbreiten der Lippen auch verschiedene Vokale verlauten lassen. Über die Verteilung dieser Vokale sind sich allerdings auch die antiken Autoren nicht ganz einig. Fest steht zunächst nur Omikron als der Laut des Mars(24). Von den vier erhaltenen antiken Tonreihen ist eine unvollständig. Die relativ beste Reihe bringt Plutarch mit A Ä I E Omikron (offen) Y Omega (geschlossen). Doch muß schon hier bemerkt werden, daß statt des Y vielleicht auch der Vokal U gemeint sein kann, der im griechischen Alphabet als OU zwischen Omikron und Omega liegt. Es ist auch möglich, daß, wie noch zu erwähnen sein wird, dieses Y nur als Bindelaut zwischen Omikron und Omega diente.

Versieht man die auf der oberen Zahlenreihe des folgenden Schemas rückläufig angezeigte (astronomische) Reihenfolge der Gestirne mit den ihnen entsprechenden Vokalen, so entsteht das System des Musikbeispiels A:

Mond Sonne Venus Venus Mars Jupiter Saturn Fixsterne Merkur  
 8 7 6 5 4 3 2 1  
 A E Ä I O mikron (U) OY Omega

Cancer Leo Gemini Tau rus Aries Piscis Aquarius Capricornus

Hier klingen die Vokale in der Reihenfolge des griechischen Alphabets auf. Merkur, der in der Urwelt als dritter Partialton (as) einen Teil der "bärtigen" Venus bildete, wird hier nicht erwähnt. Venus als Abend- und Morgenstern (d und e) erscheint zweimal. Man kann auch denken, daß beide Gestirne (Merkur und Venus) in ähnlichen Bahnen laufen und die gleichen Kräfte verkörpern. So schildert Cicero die Sphärenmusik als ein Traumerlebnis: "in quibus eadem vis est duorum".

Die ganze Vokalfolge, die der naturgegebenen Ordnung der Gestirne entspricht, teilt sich in zwei ebenfalls naturgegebene phonetische Gruppen auf: 1. in eine velare: Omega (geschlossen)-U-Omikron (offen), in welcher von D Saturn bis Mars die Lippen der Sirenen sich zunehmend vertikal voneinander entfernen; und 2. in eine palatale Gruppe A E Ä I, die vom Mond über Venus und Sonne bis zum Merkur reicht und durch die zunehmende Verengung der horizontalen Lippenweite zustande kommt. Beide Formeln umfassen den Gesang der sieben Vokale des ägyptischen Priesters Demetrius: "Ich rufe dich an, Herr, mit einem gesungenen Hymnus. Ich preise deine Herrlichkeit A E Ä I O Y O". Der Laut Ä entspricht im griechischen Alphabet dem H (s. Beispiel A, S. 38). Das erste O steht für Omikron, das zweite für Omega.

<37>

Zieht man die zweite, untere Reihe des Zahlenschemas heran, so erhält man das Beispiel B, in welchem die Sonne mit dem Vokal E in der Mitte des Systems steht. Schließlich sei noch auf das Beispiel C hingewiesen, das Merkur und Venus mit vertauschten Tönen aufführt. Unter den vier antiken Autoren, die über die Verteilung der Vokale bestimmte Angabe hinterlassen haben (25), herrscht insofern Einigkeit, als sie alle das Omikron für den Vokal des Mars halten. Jupiter und Saturn werden bald dem Omega, bald dem Y zugeschrieben. Untersucht man die Abweichungen in den Zuordnungen der palatalen Reihe, so stellt sich heraus, daß die Vokalfolge A E Ä I zwar grundsätzlich bestehen bleibt, aber durch die spätere Bemühung, die Sonne in die Mitte des Systems zu bringen, immer wieder verschoben wird. Die in der folgenden Tabelle durch einen Pfeil nach links verwiesenen Vokale sind die einander widersprechenden Vokale der Sonne (E, A oder I), welche die antiken Schriftsteller nicht zwischen Merkur und Mond, sondern zwischen Mars und Venus stellten.

Mars (Sonne) Venus Merkur Sonne Mond

Omikron I Ä E A Demetrius

O I Ä E A Plutarch

O Ä E I A

O = E A Ä Y(?) Lydus

O A I Porphyrius

Bildet die Formel des Beispiels F eine geschlossene Melodie menschlichen Singens (hier das gregorianische Te Deum), in welchem die Töne der erdennahen Gestirne sich nach musikalischem Belieben untereinander verbinden oder wiederholen können, so weisen die Beispiele A bis C nur auf einzelne Vokale und Töne, die wahrscheinlich vorwiegend in Terzparallelen zusammenklingend gedacht waren. Ein voller Zusammenklang ergibt die progressive Verkleinerung der Tonabstände von unten nach oben, welche (ähnlich wie bei den Ästen des Weltenbaums) die Urgestalt der Sphärenharmonie als eine vom 1. bis zum 25. Partialton ununterbrochene Obertonreihe ausweist. Sicher haben in diesen Gesängen nicht nur die einzelnen Vokale, sondern auch die Vokalverbindungen oder Einleitungsklänge eine Rolle gespielt. Doch sind wir über deren Bedeutung nur wenig unterrichtet. Sie liegen vorwiegend an der Grenze des velaren oder Palatalen oder innerhalb des palatalen Bereichs. Die Verbindung A bis O (Beispiel B und C) erinnert an den Ruf IAO des ägyptischen Mond- und Schöpfergottes Toth, an den Begriff TAO und an die heilige Silbe AUM, deren zwei Vokale fast wie ein nasales O ausgesprochen werden. Über E bis I = Sonne + Venus oder Merkur (Beispiele A und B) äußert sich Plutarch in seiner kleinen Schrift: "Was das Wort EI bedeutet, das auf den Toren des Apollontempels in Delphi eingraviert war". Demnach ist E als 5. Buchstabe des griechischen Alphabets mit dem Ton des Sonnengottes zu identifizieren. "EI" lautet auch der Gruß, mit dem der Pilger den Tempel des Gottes betritt. E ist die Sonne, die den Pilgern das "erkenne dich selbst" zuruft; I ist die Antwort des Pilgers (= Merkur bzw. Venus): "Du bist!" Der Ruf des Apollon soll eine Warnung sein; die Antwort soll die Ehrfurcht des Menschen vor der Wahrheit bezeugen. Es liegt nahe zu vermuten, daß diese Gedanken des Plutarch mit gnostischen

Vorstellungen zusammenhängen: Sein eigenes Selbst erkennen heißt die wirkliche Wahrheit in der Stimme erfassen und dadurch neu geboren werden.

<39>

In Westafrika, wo sich noch viel altägyptisches Kulturgut erhalten hat, werden die Laute Ä--I in schneller und dauernder Wiederholung zur Ermutigung bei Gefahren gebraucht (Duala). Bei den Bambara gelten IO, YO und OYO als Weltschöpfungssilben. Die Formel OYO entspricht der Folge Omikro-Y--Omega, d.h. M ars--Jupiter--Saturn. Die Tonart, in der diese Gesänge verlaufen, dürfte zumindest materialmäßig dem im Mittelmeergebiet weit verbreiteten Hij az-Kar (Beispiel D) oder Hij az-Usharan (Beispiel E) entsprechen. Dazu ist zu bemerken, daß in diesen (wenigstens aus der heutigen Praxis noch sehr bekannten) Tonarten die zwei wichtigsten gliedernden Schwerpunkte (die Töne g und c) auch in der Sphärenmusik betont werden, insofern der Ton g (Saturn) das Ende und der Ton c (Mars) den Übergang von der oberen zu der unteren Strukturhälfte c bis g bilden.

Überträgt man die hier gegebenen Tonreihen in das alt--griechische Transpositionsskalensystem, wodurch -- im Gegensatz zu den Oktavgattungen -- die absolute "Höhe" der Gestirne gewahrt werden kann(26), so zeigt sich auf dem gemeinsamen Ambitus f-fi, daß die feststehenden Rahmentöne (Ecköne) Klänge der Sonne und die der Mese Töne des Jupiter sind. Die dazwischenliegenden, bew-eglichen Töne stellen diejenigen Gestirne dar, die, je nach dem Ethos der Tonart, mehr oder weniger gebraucht oder gar vermieden werden. Daß bei dieser Ethosbewertung astrologische Gesichtspunkte mitspielten, dürfte außer Zweifel stehen. Um dies augenscheinlich zu machen, sind in der folgenden Tabelle alle Tonarten auf die gleiche Basis (f) transponiert. Die Tonika, die jede Skala in untransponiertem Zustand hätte, ist links an erster Stelle vermerkt.

Sonne (Saturn/Mond) Jupiter Sonne  
Fixsterne

H Mixolydisch: f es des ces b as ges f

| Mars  
E Dorisch: f es des c, b as ges f

| Saturn  
A Hypodorisch: f es des c b as g'. f

| Venus  
D Phrygisch: f es d' c b as g f

| Merkur  
G Hypophrygisch: f es d c b a g f

| Venus  
C Lydisch: f e " d c b a g f

F Hypolydisch: f e d c h a g f

Capr. Canc. Sag. Gem. Scorp.

Leo Taurus Libra Aries Pisces Virgo Aquar. Leo

Der dorische Modus wird durch die Vorherrschaft von Sonne, Jupiter und Mars charakterisiert. Je mehr Gestirne in einem Modus auf diese Weise hervortreten, um so mehr

<40>

verliert er die Eindeutigkeit der vorausgegangenen Tonarten. Das Ethos dieser Tonarten besteht offenbar darin, daß sie zwar alle in Sonnen- und Jupiter-tönen verankert sind, aber ihren sittlichen Wert in dem Maße verändern, als sie andere Planeten mit aufnehmen und dadurch astrologisch starke Oppositionen oder Konjunktionen schaffen. Je mehr Planeten in einem

Modus aufeinanderstoßen, um so zersplitterter ist das "Horoskop" der Tonart. Der planetenarme, aber starke dorische Modus ist für Platon der Ausdruck der Strenge, der männlichen Besonnenheit, der Tatkraft und des Mutes, weil er neben den Grundklängen der Sonne und des weisen Jupiter nur noch den Ton des kriegsstarke Mars umschließt. Das Hypodorische fügt den finsternen, aber zähen Saturn hinzu. Der phrygische Modus ist enthusiastisch und (insbesondere im religiösen Sinne) stark gefühlsbetont. Er ist nicht so besonnen wie das Dorische. Er strahlt die Kraft der Venus im Bereich der Waage aus. In der Hypotonart gilt er als orgiastisch. Inwieweit dafür Merkur in Anspruch genommen werden kann, bleibt allerdings zweifelhaft. Das Zarte und Empfindsame, welches dem Lydischen (unserem Dur) und Hypolydischen nachgerühmt wird, ist wohl der doppelten Mitwirkung der Venus als Sexte und als Leitton in den Zeichen der Waage und des Stiers zu verdanken. Die mixolydische Tonart soll "hoch, trauernd und scharf klingend wie Trauergesänge" sein, was vielleicht auf den ernsten Charakter der drei emzigen Gestirne (Sonne, Mond, Jupiter) weist, von denen Sonne und Jupiter unter je einem "klagenden" Halbton stehen.

Mit dieser Deutung der Ethoslehre geraten wir in Widerspruch zu der Auffassung von E.M. von Hornbostel, der nur die absoluten Höhen der Toniken jeder Oktavgattung ("harmoniai") für die astrologischen Exponenten einer Tonart hielt. Da man aber, wie O.J. Gombosi nachgewiesen hat, in der Praxis alle Modi durch Transpositionen auf den gleichen absoluten Grundton gebracht hatte (wie es in der obigen Tabelle dargestellt ist), hätte für jeden Ausdruck eines bestimmten Ethos in seiner Oktavgattung das Instrument von Fall zu Fall umgestimmt werden müssen. Es hätte auch keinen Sinn, den dorischen Modus aufgrund seiner Tonika als den Exponenten männlicher Besonnenheit zu werten, wenn man in seiner Skala die Töne der Venus, also e und d statt es und des, benützte. Es bleibt allerdings die Frage offen, ob bei dem zweimaligen Vorkommen der Venus (mit den Tönen d und e) nicht ein Mondton (des/d) verdrängt worden ist. Daß das Ethos der Töne sich nur in den Transpositionsskalen und nicht in den Oktavgattungen verwirklicht hatte, hat O.J. Gombosi(27) klar erkannt. Auch verweist er in diesem Zusammenhang auf die Spuren dieser ethischen Gebundenheit der Einzelnote, die sich noch in der aristoxenischen Plutarch-Stelle über die Unverwendbarkeit gewisser Töne in der dorischen Tonart zeigen: "Hätte man diese Töne angewandt, so hätte man sich wegen ihres Ethos schämen müssen."

Der Modus erhält sein Ethos durch die Anzahl und den Charakter der Planetentöne, die er umfaßt. Da die griechische Planetenreihe auf die Töne e d c h / b a g f beschränkt war, mußten die anderen Töne (ges as des es) als frei von Ethos oder als Töne von Planeten im Fall oder in Verbannung gelten.

### **Die Klänge der Chakraslehre**

Der Ordnung der Schöpfung -- als Anthropokosmos verstanden -- gemäß gliedert die Chakraslehre auch den menschlichen Körper in 5 oder 7 wesentliche Kraft- oder Bewußtseinszentren (Chakras, Lotusse), von denen ein jedes eine bestimmte Gruppe von Lauten trägt. Der Anfang dieser Klänge liegt, beim Menschen ebenso wie beim Anthropokosmos, <41>

im Parabindu, d.h. in einem unausgedehnten geometrischen Punkt, der (im Gegensatz zu den drei "ausgedehnten" Bindus) dreifacher Natur ist. Beim Bersten dieses geometrischen Punktes entsteht der unmanifestierte Klang, der beim Verlassen des Äthers (Akasha) als Nada, d.h. als undifferenzierter, aber hörbarer Klang hervortritt und damit auch Bindu (Nasalhauch) und Bija (Keimsilbe) produziert(28). Mit dem Hörbarwerden des Klanges bildet sich ein Hohlraum. Dieser Resonanzraum ist das durch drei ausgedehnte Bindus (Nada, Nasalhauch und Keimsilbe) abgegrenzte "erhabene Dreieck des göttlichen Wunsches" (Kamakala), die Welt zu erschaffen. Dieser Raum ist der "Urkopf", welchem das von Nada ausgehende klingende "Shabdabrahman" in folgenden Manifestationen entströmt.

Nada Bindu Bija  
Mond Sonne Feuer  
Nabel Herz Stimme (Kehle)  
Wille Tat Erkenntnis (Avalon 82)  
TH K A

Das Dreieck enthält drei Reihen zu 16 Lauten oder "Buchstaben". Die erste Reihe beginnt mit A, die zweite mit K, die dritte mit TH. Daher der Name Akatha-Dreieck. Zu diesen 48 Lauten treten in den Innenwinkeln des Dreiecks die drei Laute Ha, Ksha und Lla (nasal). Diese 51 Laute verteilen sich im menschlichen Körper auf folgende Weise:

Kreise

IX Scheitel Übergang von S zu H (ausgesprochen wie ch in "Nacht")

H (M)

VII/VIII Stirn/ Hauchlaut H

Auge

(Ather) Keimlaut Aum

VI/V Mund/ Vokale a a i i u u

Kehle ri ri lri lri

(Akasha) e ai o au ah ang

tenuis aspirata, media, media asp., nasal

III Herz guttural k kh g gh ng

(Luft) Palatal ch cch j jh nj

cerebral t th

Keimlaut Y

III Nabel cerebral d dh n

(Feuer) dental t th d dh n

labial P Ph

Keimlaut R

V/VI Geschlecht labial b bh m

(Wasser) halbvokal l r y

Keimlaute: kurzes A V

VII/VIII Steiß halbvokal

(Erde) sibilant

Palatal sh, cerebral sh, dental s

Keimlaut L

<42>

Im Scheitel ruhen die Klänge S (stimmhaft) und das leise ausgehauchte H. Der im Stirnlotus und im Geschlechtszentrum aufgeführte Laut M gilt als androgyn. Unter "Geschlecht" sind die inneren, unter "Steiß" die äußeren Genitalien zu verstehen. Oft werden diese beiden Zentren in einem einzigen zusammengefaßt. Ferner ist zu bemerken, daß der Stirnlotus auch den Aushauch H tragen kann. Die Kehle dagegen birgt die Vokale. Die Keimsilben sind Halbvokale. Vom Herzen zum Steißchakra schließt sich allmählich der Mund, von den gutturalen angefangen über die cerebralen und labialen Klänge zu den Zischlauten.

Unter den Chakras entsprechen Steiß, Geschlecht und Nabel der materiellen, Herz, Kehle und Kopf der geistigen Welt. In der Abb. 3 liegt die Mitte zwischen Nabel und Herz. Aber das Herz kann auch die Mitte bilden, so daß die geistige Welt nur durch Kehle, Kopf und Scheitel vertreten wird. Andere Anordnungen teilen dem Steiß und dem Geschlecht materielle, der Kehle und dem Kopf geistige, dem Nabel und dem Herzen vermittelnde Aufgaben zu. Der Steiß, der "geheime oder uralte Platz", vertritt das Element Erde, den Sakralplexus mit vier Lauten oder Lotosblättern. Das Geschlecht wird mit sechs Lauten, die dem Wasser entsprechen, assoziiert. Zum epigastrischen Nabellotus gehören mit 10 Lauten dicht unter dem Zwerchfell der Solarplexus, das Feuer und die Kräfte der Wandlung (Verdauung, Assimilation, Verwertung organischer Stoffe zum Aufbau physischer Energien). Das Herzchakra reguliert den Kreislauf; sein Element ist die Luft. Mit seinen 12 Lauten ist es das von der Keimsilbe Y geborene "Weltenwort".

Diesen grobstofflichen Lotossen folgen drei feinere Zentren, in denen sich das Bewußtsein bildet: 1. die Kehle, das "Tor der Befreiung", durch das die bislang unhörbaren Laute hörbar werden; ihre Klänge sind die 14 Vokale und 2 Hauchlaute, welche der Sprache Gestalt (oder Volumen?) geben; das sinnvolle Sprechen entsteht zwischen dem Stirn- und Kehlkopfchakra; 2. das zwischen den Augenbrauen liegende und mit 2 Lauten sich darstellende Stirnzentrum, um welches sich senkrecht Gehirn und Nase und seitlich Augen und Ohren gruppieren; 3. der Scheitel, dessen Zirbeldrüse das willkürliche Nervensystem und die "tausend Laute" beherbergt(29).

Neben diesen Hauptchakras gibt es eine Reihe von Nebenchakras, die in der Literatur leider nur gelegentlich und ohne Erwähnung einer spezifischen Ordnung genannt werden. Es stellt sich jedoch die Frage, ob die meist erwähnte und hier dargestellte Folge nicht auch in anderer Weise, nämlich als der "achtfache Pfad" innerhalb der acht Chakras denkbar wäre.

### **Chakras Blätter der Lotose 8 Chakras**

Scheitel 1000  
Stirn 2 2 Stirn  
Kehle 16 16 Mund  
14 Kehle  
Herz 12 12 Herz  
Nabel 10 10 Solarplexus  
8 Nabel  
Geschlecht 6 6 Geschlecht  
Steiß 4 4 Steiß  
50 72

Diese zweite Ordnung würde allerdings nicht den 50 Lauten, sondern den 72 Nadi entsprechen, die zwischen Stirn und Steiß strömen.

<43>

Die Klangzentren sind auf zweifache Weise miteinander verbunden (Abb. 3): zunächst durch zwei sich um einen Stab windende I-ebensströme, von denen der linke (Ida) weiblich-lunar und der rechte (Pinggala) männlich-solar ist. Pinggala entspricht dem hellen Bewußtsein und den zentrifugalen Kräften; Ida umschließt die regenerierenden, 'zen- tripetalen' Energien des Unterbewußten. Der Stab ist die Sushumna, eine imaginäre Wirbelsäule, die von dreigliedriger Qualität (guna) ist und zugleich der Ort, in den der duale Fluß des Lebens (beim Geschlecht und beim Stirnchakra) einmünden kann. Mittels dieser drei Kanäle strömen die 72000 Lebenskräfte bildenden Nadi durch den menschlichen Körper. An der Basis (Steiß) liegt Kundalini, die "Schlange" und "allmächtige Jungfrau", das Bewußtsein, eingerollt im Schlafe, bis Nada, die initiale, klingende Wirkkraft, in ihr erwacht und sich "zischend" oder "wie Bienen summend" vom Steiß bis zur Zunge und Nasenspitze erhebt, wo sich ihre zwei Bahnen wieder vereinigen. Kundalini ist die Förderin der stofflichen Prakriti, die große "Weltverwirrerin" (=, die, solange sie als Hüterin der Maya an der Basis der Sushumna eingerollt schläft, den Zugang zum höheren Bewußtsein verschließt. Ist sie erwacht und ist sie, sich aufrichtend, im Kopfchakra ihrem geistigen Partner (Scheitelchakra) begegnet, der sich ihrer zischenden Stimme mit seinem H-Laut widersetzt, so sinkt sie, von besserem Wissen erfüllt, wieder ab und realisiert dabei im Herzchakra des Menschen die höchste Erkenntnis. Der Kundalini-Yoga erwächst aus dem Bestreben, das in der Maya befangene Leben durch geistige Konzentration (Meditation) aus seiner Verhaftung mit dem konkreten Dasein zu befreien, um sich der akustischen Ursubstanz der Welt zu nähern und dann, durch höheres Wissen gereinigt und gelöst, sich wieder in das materielle Dasein des Alltags einzugliedern. Mit Lauten wurde die Welt geschaffen und durch Laute vermag der Mensch auch zu ihrem und zu seinem eigenen Anfang zurückzukehren. In diesen Lauten klingt das unmittelbare Wesen des Seienden auf. Der Yogin kann sie, seine Konzentration auf die in den verschiedenen Chakras ruhenden Kräfte lenkend, nach Ausschaltung der äußeren Sinneseindrücke in seinem Körper aufrufen. Der Raum, in dem sich dieses Geschehen abwickelt, ist jedoch nicht der konkrete Körper des Yogin, sondern sein "urzeitlicher" Körper, der als kosmisches "Gedächtnis" eines früheren, rein

akustischen Zustandes im jetzigen Körper überlebt. Darum sind die Nadi und die drei Kanäle weder Nerven noch Adern noch Wirbelsäule, sondern in außergewöhnlichen Bewußtseinszuständen erlebte Vorgänge, die nicht in bestimmten physiologischen Organen lokalisiert werden können. Sie umfassen die Laufbahn des sogenannten "Prana", ein Wort, das kurz mit "Atem" übersetzt werden kann, aber eigentlich die Gesamtheit der psychischen und physischen Energien bezeichnet, von denen alle Bewegung und alle Wandlungskraft ausgehen und deren Urmanifestation der vom lautlosen Denken eingeleitete Klang ist. So aufgefaßt verkörpert Prana das Urprinzip der Schöpfung in dem ersten Bewußtseinsraum, im Akasha, der als klangtragendes Medium für die Urbewegung gilt und dessen Wortwurzel (sanskrit. kash) leuchten, strahlen bedeutet. Vom Vertrauen in dieses Urgedächtnis getragen wagt der Yogin den ersten Schritt, indem er sich zunächst von diesem seinem Urgrund ergreifen läßt, ohne den Versuch zu machen, selbst etwas zu ergreifen oder zu begreifen. Eine Erleuchtung ist nicht das Ergebnis einer aktiven Besitznahme, denn die Grundlagen des Geschaffenen entstehen durch Rezeption. Der Yogin ist -- ebenso wie der Anthropokosmos -- ein "Geworfener", ein Hörender, der jeden Rhythmus, den er selber ausführt, zunächst innerlich vernimmt und sich ihm hingibt, damit der Abstand von Subjekt und Objekt sich auf ein Mindestmaß verringere.

Da das konkrete Dasein in den erd-betonten Chakras (Steiß, Geschlecht) wurzelt, kann der Mensch seine akustische Urexistenz nur wieder freilegen, indem er die in seinem

<45>

Inneren schlafenden, unhörbaren Kräfte durch geistige Sammlung weckt. Diese Erweckung erfolgt dadurch, daß der Meditierende sich im Geiste leuchtende Buchstaben vorstellt, die auf seinem Atem von der Nase bis zum Wurzellotus (Steiß) strömen. Ist diese Sammlung des noch unhörbaren Lichtes der leuchtenden Buchstaben im Stirnchakra erreicht, so muß der Yogin seinen Körper zum Akasha machen, d.h. entpersönlichen, und zum leeren, kosmischen Konsonanzraum werden lassen. Dann klingen die Keimsilbe v und der kurze A-Laut im Geschlechtschakra auf, welches der eigentliche Mutterschoß der Laute ist, die im Akasha der Kehle geboren werden sollen. So beginnt die Sublimation und der Aufstieg der Kräfte aufgrund ihrer Verklänglichung, vorausgesetzt, daß der Laut A lebendig gedacht, gehört, gefühlt und rot gesehen wird. Ist das dem Geschlechtschakra entsprungene A im Kehlchakra auch nach außen hin laut geworden, so soll ihm die im Scheitel erlebte, männliche Keimsilbe Ha oder Ham im Stirnchakra gegenüber treten, um -- zusammen mit dem weiblichen A -- das überindividuelle AHAM entstehen zu lassen. Dieses AHAM soll die ganze Welt im Keim in sich schließen. Das hinzutretende M ist der androgyne Laut, der zur Vereinigung der beiden Kräfte in der Sushumna führt.

Eine andere heilige Silbe ist AUM, die nur in einer geistigen Ent rückung im Scheitelchakra voll erlebt werden kann, weil sie den Menschen von seiner Selbstbegrenzung befreit und ihn mit dem unendlichen All eins werden läßt. Doch, da ein solches Erlebnis, wenn es konstant wäre, zu einer Negation des irdischen Lebens führte, so muß das nur mit höherem Wissen ausgestattete Bewußtsein alsbald in eine konkrete, begrenzte Welt zu rückkehren, wo sein Leben von der Kraft der Silbe HUM im Herzchakra getragen wird.

"OM (AUMm) ist der geistige Aufstieg zur Allheit, HUM der Herabstieg der Unendlichkeit in die Tiefe des Herzens. HUM kann nicht sein ohne OM. Aber HUM ist das Geheimnis des Herzens. Im konkreten Dasein ist es der mittlere Weg, der sich weder im Endlichen, noch im Unendlichen verliert... OM ist das Unendliche; HUM ist das Unendliche im Endlichen, das Zeitlose im Zeitlosen, das Ewige im Augenblick, das Zustandliche im Gegenständlichen, das Formlose im Formhaften: die Weisheit des großen Spiegels, der sowohl die Leere wie die Dinge widerspiegelt...In OM öffnet sich der Mensch; in HUM gibt er sich hin. OM ist das Tor der Erkenntnis, H U M das Tor der Verwirklichung im Leben. HUM ist ein Opferlaut, aber kein Ausdruck des Zorns oder der Drohung. Das U bildet die untere Grenze der menschlichen Stimmlaute. Die Sanskritsilbe hu bedeutet: Opfer, ein Opfer darbringen. Das einzige Opfer, das der Buddha anerkennt, ist das Opfer des eigenen Selbst"(31). Im Gegensatz zu dem buddhistischen OM dürfte die Silbe, AUMm, welche die innere Struktur des OM darzustellen scheint, eine noch eingehendere Analyse dieser Laute erlauben. AUMm durchläuft die ganze Vokalreihe A, E, Ä, I, Omikron, Omega, U, die uns auch in der Sphärenharmonie entgegentritt. Da aber zwischen der Schöpfung und der Meditation über deren Ursprung eine Rückbeziehung

besteht, bewirkt AUM die Rückkehr (A U) der konkreten Welt zum Ursprung. AUM ist der Weg, der vom hellen A zum dunklen U führt, während MUA (U A) der vokale Ausdruck des Schöpfungsweges von U nach A ist. Die Turiya (m) ist der Nach-Laut (Anu-svara), dessen Tongebung sich einem nasalen ng nähert. Dieser Halbvokal ist der Inbegriff des Atman, d.h. des belebenden Atems, der mit einem leisen m die Silbe MUA, mit der die Schöpfung begann, in Gang brachte. In umgekehrter Form (als AUMm) wird die Schöpfung einmal ausatmen. Mit dieser Form kann der meditierende Mensch auch den Weg von der konkreten Welt zu ihrem und seinem Ursprung wiederfinden. In dem Halbvokal (ng), der sich in

<46>

der Aussprache der Turiya (m) manifestiert, vollzieht sich eine Einschmelzung des Dualismus (zwischen Vokal und Konsonant) zur Einheit, aus der auch die ganze Schöpfung einmal hervorgegangen ist und zu der sie wieder zu rückkehren soll. Die Turiya wird auch als Punkt, Tropfen, als Urlicht oder Edelstein versinnbildet. Sie ist die "Spitze" der Silbe oder des "Pfeils" AUMm, der höchsten Wirklichkeit und die Voraussetzung zu jeder Befreiung und Erlösung des eigenen Selbst (Atman), zur wahren Erleuchtung. "Dieser Laut öffnet das innerste Wesen des Menschen als eine höhere Wirklichkeit, die von je in ihm und um ihn gegenwärtig war, die er jedoch durch die seelische Abgrenzung seiner vermeintlichen Ichheit willentlich ausgeschlossen hat " Diese Silbe ist ein "Mittel, die Mauern unseres Ego niederzureißen und uns der Unendlichkeit unserer wahren Natur, die in der Verbundenheit mit allem Lebenden besteht, bewußt zu werden. Om ist der tiefe Urton zeitloser Wirklichkeit, der aus anfangloser Vergangenheit in uns schwingt und uns entgegönt, wenn wir durch vollkommene Stillung des Geistes unseren inneren Gehörsinn entfalten"(32).

### **Der Schöpfer**

Mit Recht hat Werner Müller(33) darauf aufmerksam gemacht, daß in der ethnologischen Forschung der wirkliche Tatbestand allzu oft durch europäische Denkformen getrübt wird. Wenn für em von jeder sinnlichen Erscheinung gelöstes Heiliges, Unbegreifliches oder Altehrwürdiges Begriffe wie "Gott" gebraucht werden, handelt es sich noch nicht um einen persönlichen Gott. Schon in der Sprache kommt zum Ausdruck, daß hier selten eigentliche Denkkakte über die Urkräfte der Natur zugrunde liegen. Primär ist vielmehr ein intuitives, ehrfurchtsvolles Erleben des ständigen Wechsels einer letzten Endes unfaßbaren Wirklichkeit. Die sichtbaren Gegenstände der Welt sind nur Abbilder des in großem Glanz strahlenden Heiligen, das hinter ihrer Erschemung liegt.

Ausdrücke wie Orenda, Manitu, Mana usw. sind niemals als dynamische Energie zu verstehen, sondern als Träger und Überbrmger des kraftvollen Heiligen, das alles durchdringt. Sie sind stets an eine bestimmte konkrete Erscheinung gebunden und treten nie abstrakt auf. Sie sind nicht Geist, sondern eme Eigenschaft, die sich mit einer ko nkreten Wirklichkeit verbindet.

Das Heilige ist das Hintergründige, der unsichtbare Rhythmus, der alle Dinge durchfließt und wieder verläßt, vorausgesetzt, daß sie vibrationsfähig sind. Sehr oft ist es eine uranische, solare Kraft, die jedoch ohne eine lunare Erde nicht zur Auswirkung kommen kann. Das solare Element ist das lichtvoll klingende Wort, das lunare ist der Resonanzboden, durch den sich ein erleuchtender Schall ausbreitet und wirksam wird. Solar und lunar sind keine Gegensätze. Sie deuten auf die Synarchie des klingenden Lichtes im Wort. Die Personifikation solcher Kräfte ist Sache der Mythologie, welche hintergründige Wahrheiten gleicher Art auf verschiedenen Ebenen ausdrückt, so z.B. die Vorstellung von einem lichtsprechenden Schöpfer anstelle eines lichtspendenden Klanges, der außer der Luft keinen Träger besitzt.

Auch das heliozentrische und das geozentrische Weltbild stellen keine wirklichen Gegensätze dar. Vielmehr geht es um das gleiche Phänomen, das von zwei verschiedenen Standorten aus gesehen wird. Das erste ist das abstrakt Gedachte, das zweite das vom Menschen konkret und wirklich Erlebte, eine assimilierbare Wahrheit.

<47>

Wenn auch bei Naturvölkern kaum die Rede von einer universalen schöpferischen Urkraft ist, so scheint die Idee einer solchen anonymen Kraft oder Potenz in der Religionsphilosophie der Hochkulturen doch sehr häufig vorzukommen. Als eine solche P,otenz gilt auch der Begriff des Opfers. In der Mythologie vollziehen, d.h. "breiten" die Götter das Opfer sogar aus, indem sie,

die selber nur Gesänge sind, sich ausdehnen, sich selbst aufopfern, bis ihre vokale Existenz verklungen ist. Werden solche Götter, die durch ihre Selbstaufopferung das Heilige verbreiten, jedoch schlechthin als unpersönliche Mächte oder abstrakte Potenzen bezeichnet, so läuft das rituelle Geschehen Gefahr, durch eine allzu intellektuelle Komponente entkräftet zu werden. Und daraus erklärt sich die Tatsache, daß man auch im Ritual der Hochkulturen -- im Gegensatz zu ihrer Philosophie -- die Potenzen als "Setzer, Sammler, Anhäufener, Erhalter, Trenner" usw. bezeichnet und auch jedem dieser "Götter" ein bestimmtes persönliches Metrum zuschreibt. Auch die Zeit, das Opfer, die Lebenskraft, das Feuer, das Wasser und "Oja" (die Kraft der Götter) oder das Brahman (der erleuchtende Spruch) werden, obgleich sie völlig unpersönliche Potenzen sind, direkt an- und ausgesprochen. Jede Erscheinung, die einen "Namen" (klingenden Rhythmus) hat, ist eine selbständige Wesenheit(34), und jedes Individuum, das diesen Namen ausspricht, teilt seinen eigenen Rhythmus mit dem des von ihm namentlich erwähnten Objekts.

Die Welt wird geschaffen, und doch erschafft diese Kreatur sich zum Teil auch selbst, insofern sie das für sie im Voraus Geschaffene (präfigurierte) hört und ihm gehorcht. Dieses Hören und Gehorchen bildet die Antwort der Kreatur auf das Schöpfungswort. Der Mensch ist das, auf was er hört, und als solcher trifft er die Auswahl aus dem Gehörten, die seinen Charakter und sein Schicksal bestimmt. Diese anfänglich unsichtbaren, rein akustischen Rhythmen des primär Gehörten nehmen mit der Materialisierung der Schöpfung alsbald sichtbare, konkrete Formen an. Schöpfung bedeutet gestaltete Bewegung, deren Umrisse, ähnlich wie die des Atems oder der Wolken, zunächst weitgehend undeterminiert sind. Ihnen voraus gehen die Rhythmen des urschöpferischen Wortes. Eine Stimme vermittelt das erste Erkennen durch einen Gehöreindruck, der aber bald vom Gesichtssinn überschichtet wird wie beim neugeborenen Menschen. Damit entsteht im Umkreis einer Stimme jene primäre anthropo. oder zoomorphe Vorstellungswelt, in der sich die erste Orientierung des Menschen vollzieht. Diese zugleich akustisch und optisch wahrgenommene Bewegung prägt sich dem Denken und dem Vorstellen des natürlichen Menschen so stark ein, daß die Personifizierung schlechterdings zum Modell wird, auf das alle Bewegungsgestalten mehr oder weniger zurückgeführt werden. Durch sie erlebt der Mensch nicht nur seine ersten Freuden und Ängste, sondern er überträgt sie unter dem Begriff des "Anthropokosmos" auch auf die ganze Welt einschließlich ihres Schöpfers. Als ein Mikrokosmos im Makrokosmos erweitert der Mensch überdies sein Wissen durch Analogieschlüsse. Menschen und Tiere in Bewegung sind akustisch (Stimme) und optisch (Körper) die Vorstellungsmodelle der Schöpfung. Der Mensch ist nicht nur das Maß, sondern auch das Vorbild der geschaffenen Welt. In der Stimme zeigt sich die Stärke. Der Kopf ist der Himmel, das Becken mit dem Sakrum ist die Erde. Der Rumpf, in welchem die fundamentalen Organe vereinigt sind, entspricht der Atmosphäre, welche die Beziehung zwischen Himmel und Erde ordnet. Ob der Schöpfer eine Person mit wandelbarer Stimme (Donner), eine Stimme ohne Träger oder ein reines Prinzip ist, hängt nur von der Art der Formulierung ab, mit der ein immer wieder gleicher Tatbestand zum Ausdruck gebracht wird: menschlich, anschaulich, mythologisch, philosophisch oder am äußersten Rand wirklichen, noch nachvollziehbaren Verstehens beinahe unmenschlich.

<48>

### **Anmerkungen**

(1) Wie im Vorwort bereits erwähnt, wird hier nur die Einführung zu dem umfangreichen Werk veröffentlicht. Sie ist bis auf minimale, allein der Verständlichkeit dienende Korrekturen unverändert wiedergegeben. Allerdings beginnt der Originaltext im Hinblick auf das Gesamtwerk mit folgenden Worten: "Einige grundsätzliche Bemerkungen sind notwendig, den Weg zum Verständnis der alten kosmologischen Denkweise zu bahnen. Diese knappen Darstellungen sind größtenteils ohne Literaturnachweise verfaßt. Sie enthalten bereits Hinweise auf Daten, die erst später (besonders im Kapitel Urwelt) voll verständlich werden können. Sie mögen dem Leser zur besseren Orientierung dienen, wenn er während der Lektüre dieses Buches auf sie zurückgreifen möchte" Das Inhaltsverzeichnis des Werkes, soweit dem Manuskript zu entnehmen, ist am Schluß der Einleitung, auf S. 49 des vorliegenden Bandes abgedruckt. - Angemerkt sei auch, daß die vom Autor benutzte Umschrift der indischen Wörter weitgehend belassen wurde. Diese Schriftfassung entspricht älteren Übersetzungen und Sekundärtexten, und von dort her werden die Wörter in Zitaten vielfach verstanden.

(2) Hans Kayser: Akroasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt, Basel 1946 und Stuttgart 1947, S. 54. <49> <50>

### **Jürgen Kühnel: „Materialien zu: In Langer Zeiten Lauf Zehrte...**

Dies ist die Kurz-Lang-Fassung von:

Jürgen Kühnel: „In Langer Zeiten Lauf Zehrte Die Wunde Den Wald.“

Es ist ziemlich schwierig, wenn man Zitate innerhalb von Meta-Zitaten zitieren will, und dann noch ein paar Korrekturen einbringen will. Wie man hier gleich sieht.

Noch länger und ausführlicher geht es hier, das ist der Original-Text für die wirklichen Fach-Wissenschaftler:

[https://uni-salzburg.at/fileadmin/oracle\\_file\\_imports/1531239.PDF](https://uni-salzburg.at/fileadmin/oracle_file_imports/1531239.PDF)

(S. 1)

Die entscheidende Neuerung Wagners bei der Neugestaltung des Nibelungenstoffes im Ring des Nibelungen, bei seiner Re-Interpretation und Re-Konstruktion dieses Stoffes, ist die Verknüpfung des Nibelungenstoffes mit dem altnordischen Göttermythos. Zur Konzeption der Tetralogie gehörte von Anfang an der Rückgriff auf die skandinavischen Quellen (statt auf das deutsche Nibelungenlied), der Rückgriff auf die Völsunga saga, auf die Heldenlieder der Edda und auf die Nibelungen-Erzählung in Snorri Sturlusons Scáldskaparmál, in der Wagner das Motiv des verfluchten Ringes vorfand. Die Verknüpfung des Nibelungenstoffes mit dem altnordischen Göttermythos gehört demgegenüber erst in eine der letzten Phasen der Arbeit am Ring-Text. Zwar ist die Urfassung der Götterdämmerung, Siegfrieds Tod, abgeschlossen noch im November 1848, wenige Wochen nach einem ersten Entwurf, die eigentliche Keimzelle des Werkes; und erst in einem zweiten Schritt – im Sommer 1851 – stellte Wagner Siegfrieds Tod einen Jungen Siegfried voran. Dazwischen lag eine Phase theoretischer Reflexion, in der die ästhetischen Schriften der Zürcher Zeit entstanden. In einem dritten Schritt folgten dann – zwischen März und November 1852 – das Rheingold (ursprünglicher Titel: Der Raub des Rheingoldes) und die Walküre, die Teile der Tetralogie, in denen die Verknüpfung von Nibelungenstoff und Göttermythos angelegt ist. Nach Abschluss des Rheingold-Textes wandte sich Wagner, im Dezember 1852, noch einmal dem Jungen Siegfried und Siegfrieds Tod zu. Vor allem bei Siegfrieds Tod beschränkte sich die Überarbeitung des Textes von 1848 nicht auf die Harmonisierung mit den später entstandenen Teilen der Tetralogie; erst jetzt führte Wagner das Motiv der ‚Götterdämmerung‘ ein, die Motiv-Verbindung von Siegfrieds Tod mit dem Untergang der Götter. Völlig neu gestaltet wurden in diesem Prozess der Überarbeitung drei Szenen, auf die ich mich im Folgenden konzentriere: die Nornenszene, die Szene der Waltraute mit Waltrautes Erzählung und die Schlusszene, an der Wagner allerdings auch in den folgenden Jahren noch mehrfach experimentierte, um es am Ende bei einer gekürzten Version des Schlusses von 1852 zu belassen. Vor allem in der Nornenszene erweiterte Wagner die im Rheingold entwickelte Exposition der Tetralogie um Aspekte, die das gesamte bisherige Geschehen in ein neues Licht rücken. Für den Titel Götterdämmerung entschied Wagner sich erst 1856, nach der Schopenhauer-Lektüre.

Es sind vor allem vier Motive der altnordischen Mythologie, die Wagner bei der Umarbeitung von Siegfrieds Tod 1852 aufgriff: die Weltesche, Odins verpfändetes Auge, der Tod des jugendlichen Gottes Baldr und ragnarök, das Ende der Götter. Quellen Wagners sind zum einen die Götterlieder der Edda, vor allem die die Sammlung des Codex Regius eröffnende Völuspá (die Weissagung der Seherin), und die Gylfaginning, der erste Teil der Prosa-Edda Snorri Sturlusons. Die Völuspá lag Wagner in der Übersetzung Ludwig Ettmüllers aus dem Jahre 1830 vor; auf weitere Götterlieder konnte er in der bereits 1818 erschienen Übersetzung durch Friedrich Majer zurückgreifen. Dazu kommt Snorris Prosa-Edda in der Übersetzung durch Friedrich Rühls (1812). Außerdem standen Wagner einige Werke der frühen Germanistik zur Verfügung – wichtig für unseren Zusammenhang: Lachmanns ‚Anmerkungen‘ Zu den Nibelungen und der Klage (1837).

Die folgenden Ausführungen gliedern sich in zwei Teile. In einem ersten Teil werde ich die vier genannten Motive im Kontext der altnordischen Mythologie, insbesondere der Völuspá, skizzieren. Im zweiten Teil werde ich mich dann Wagners Verarbeitung dieser Motive zuwenden: ihrer neuen Kontextualisierung, ihrer Re-Interpretation und ihrer Bedeutung für das Verständnis der Tetralogie.

## I.

Bei der vermutlich um das Jahr 1000 entstandenen Völuspá

[AG: Das wurde um das Jahr 1000 in Island aufgeschrieben. Aber das Material ist ein paar 1000 Jahre älter]

handelt es sich um eine nordische

Kosmologie, die mit der Schöpfung beginnt; doch die Götter, die einst Ordnung

in das Chaos der Urzeit brachten, werden in Schuld verstrickt; Krieg kommt in die Welt, die Welt

treibt auf eine Katastrophe zu; am Ende steht der Untergang der Welt und der Götter,

doch aus den Trümmern der alten wächst eine neue Welt und neue Götter kommen.

Wieweit diese monumentale Dichtung tatsächlich als Zeugnis heidnisch-germanischer (oder nordischer)

Mythologie betrachtet werden kann, ist umstritten. Dass sie christliche Züge enthält, ist allerdings

allgemein anerkannt. Das gilt vor allem für den ursächlichen Zusammenhang zwischen der Schuld der Götter und ihrem Untergang und für die Vision der neuen Welt, aber auch für zahlreiche Details. Viele Einzelheiten der in der Völuspá entfalteten Kosmologie entziehen sich einer eindeutigen Interpretation. Und das gilt auch für punktuelle Ergänzungen, die sich in anderen Götterliedern der Edda finden, so den mythologischen Wissensgedichten der Grímnismál und der Vafþrúðnismál, deren Alter umstritten ist und die möglicherweise erst in die Spätzeit des 12. oder 13. Jahrhunderts gehören.

...

Der Bericht der Völuspá über die Weltesche (Str. 20/21 in der heute üblichen Zählung der Strophen) ist lapidar, enthält dabei jedoch exakt die Elemente, die auch Wagner verwendet: die immergrüne Esche, der Brunnen am Fuße des Baumes, die Nornen. In Etmüllers (teilweise fehlerhafter) Übersetzung (Str. XIX-XXI):

XIX. Eine Esche weiss ich stehen, sie heisst Yggthrasill, /

Ein Haar-Baum, bestreut mit weissem Staube; /

Von da kommen die Regen, so in Thale fallen, /

Sie steht immergrün über dem Vrtharbrunnen. //

XX. Von da kamen Jungfrauen, vielwissende, /

Dreie aus dem See, so unter dem Baume stehet. /

Urth hiessen sie eine, die andre Werthandi, /

(Sie schnitten auf Stäbe), Skuld die dritte. //

XXI. Die bestimmten das Schicksal, die wählten das Leben /

Den Geschlechtern der Zeiten, der Männer Schicksal.

(S. 3)

In der Forschung wird die Esche höchst unterschiedlich gedeutet: als Weltachse und als Himmelsstütze, als Weltenbaum, „der von der Erde bis zum Himmel reicht“ (Lorenz 1984, 238), und als immergrüner Baum des Lebens. Die Etymologie des Namens Yggdrasill legt außerdem ihre Bedeutung als Odins Opferbaum nahe: Yggr ‚Schrecken‘ oder ‚der Schrecken Erregende‘ ist ein Beiname Odins, drasill wird als ‚Pferd‘ übersetzt und Yggdrasill bezeichnet damit Odins Pferd. Unklar ist, ob die Genetiv-Verbindung askr Yggdrasils als ‚genetivus possessivus‘ zu lesen ist – die ‚Esche des Odinspferdes‘, d.h. ‚der Weltenbaum, an den das Pferd des obersten Gottes angebunden wird‘ (Simek 1984, 468) – oder als ‚genetivus explicativus‘ aufgefasst werden muss – die ‚Esche, die Odinspferd heißt‘, eine kenning (eine skaldische Metapher) für den ‚Baum‘ als Galgen, an dem Odin bei seinem Selbstopfer hing: eine Deutung, die sich auf eine Stelle des eddischen Spruchgedichtes Hávamál (Háv 138-141) bezieht, nach der Odin durch ein Selbstopfer, ein Opfer „seiner selbst an sich selbst“ (Simek 1984, 304), magisches Wissen erwirbt (Übersetzung: Krause 2004, 65)

Ich weiß, dass ich hing / am windigen Baum / neun ganze Nächte, / vom Speer verwundet / und Odin geopfert, / [ich] selber mir selbst, / an dem Baum, / von dem niemand weiß, / aus welchen Wurzeln er wächst.

Eine Selbstopferung, die in der Forschung ebenso mit Christi Opfertod (das Kreuz als Gal-

gen) in Verbindung gebracht wie auf schamanische Initiationsriten bezogen wurde. In der Analogie zwischen der Weltesche als dem Baum, an dem Odin sich selbst zum Opfer darbringt, und dem Kreuz Christi gründet die Hypothese, nach der die Weltesche der Völuspá aus der christlichen Kreuzholzlegende abgeleitet sei. Es gibt noch weitere Deutungen der Weltesche.

Die Grímnismál und Snorri ergänzen die Topographie der Weltesche in der Völuspá um zahlreiche Details: Yggdrasil hat drei Wurzeln (nach anderer Übersetzung: Stämme; vgl. Lorenz 1984, 240), die sich in unterschiedliche Weltgegenden erstrecken; dementsprechend spricht Snorri von drei Quellen im Wurzelbereich des Baumes, darunter, neben dem Urd-Brunnen – dem Brunnen der Nornen – der Mímirbrunnen; zahlreiche Tiere bewohnen den Baum. In Snorris Re-Konstruktion ergeben diese Details ein geschlossenes Bild, das jedoch kaum als ‚Primärquelle‘ „für vorchristliche Ansichten“ gewertet werden kann (Simek 2003, 176). Für Wagner waren die meisten dieser Details nicht von Interesse. Ein Motiv jedoch mag ihn zu seiner Re-Interpretation der Weltesche angeregt haben: ihre permanente Gefährdung, von der es in den Grímnismál (Grm 35) heißt (Übersetzung: Majer 1818):

Die Esche Yggdrasils / Hält gar viel aus, / Mehr als die Menschen wissen. /  
Oben frisst der Hirsch, / Auf der Seite wird sie morsch, / Unten verletzt sie Nydhoggr.

Hirsche fressen die Laubspitzen (Lorenz 1984, 261) des Baumes, an seinen Wurzeln nagt ein Drache namens Níðhöggr – er wird in der Forschung mit dem Chaosdrachen und der biblischen Schlange (dem Satan) in Verbindung gebracht oder als Totendämon gedeutet –, die Seiten des Stammes faulen. „Faßt man askr Yggdrasils als Symbol des Lebens auf“, so Gottfried Lorenz in seinem Snorri-Kommentar, „so wird in ›Grm‹ 35 dessen Gefährdung symbolisch dargestellt“ (1984, 262).

Einen Zusammenhang zwischen der permanenten Gefährdung der Weltesche und dem Weltuntergang gibt es allerdings weder in der Völuspá noch bei Snorri. Lediglich das Beben der Weltesche gehört zu den Vorzeichen der ragnarök: „es ertönt der alte Baum, [...], / Es erbebt Yggthrasils hochragende Esche“ (Vsp 47; Übersetzung: Etmüller).

(S. 4)

Mit dem von Snorri am Fuße der Weltesche lokalisierten Mímirbrunnen – dem Brunnen der Weisheit, über den der Riese Mímir wacht, eine ‚chthonische Gottheit‘ (Lorenz 1984, 247), ein Angehöriger jenes Geschlechtes der ‚Giganten‘, die vor den ‚olympischen‘ Asen die Welt beherrschten – bringen Völuspá und Snorri Odins verpfändetes Auge in Zusammenhang, eine Variante des Mythos von Odins Selbstopfer zur Erlangung magischen Wissens. Die Strophen Vsp 28/29 berichten davon, wie Odin, nachdem die Götter Krieg in die Welt gebracht haben, bei der Seherin Rat sucht – eine Szene, die dem vermutlich späten, nicht im Codex Regius überlieferten eddischen Lied von ‚Baldrs Träumen‘ (Baldrs draumar) zugrunde liegt, das Wagner seinerseits für die Szene Wotan - Erda im Dritten Akt Siegfried benutzte. Die Seherin weigert sich zunächst, ihr Wissen preiszugeben (Übersetzung: Etmüller):

XXX. [...] Was fragt ihr mich, warum versucht ihr mich! // XXXI. Alles weiss ich,  
Othinn, wo du das Auge bargest, – / in dem grossen Brunnen Mimirs! – /  
Es trinkt Trank Mimir jeden Morgen / Aus dem Pfande Walfadr.  
In Snorris Interpretation (Übersetzung: Rühls 1812):

Bei der andern Wurzel [...] ist Mimers Brunnen, worin Weisheit und Verstand verborgen sind. Der Eigner des Brunnens ist voller Weisheit, weil er jeden Morgen des Brunnens [...] trinkt. Einmal kam Allvater dahin, und verlangte einen Trunk, erreichte seinen Wunsch aber nicht eher, bis er sein Auge zum Pfande setzte.

Die in diesem Mythos begründete Einäugigkeit Odins zeigt die „eingeschränkte Machtfülle“ des Gottes, „der nur gegen ein Pfand [...] aus der Quelle trinken darf – und dies wohl auch tun muß, um Weisheit zu erwerben“ (Lorenz 1984, 247). Die Forschung des 19. Jahrhunderts, die in den Göttermythen Naturmythen sah, wollte „in dem zum Pfande gegebenen Auge Óðins ein Symbol der abends im Meer versinkenden Sonne“ sehen (Lorenz 1984, 247).

Der Untergang der Welt und der Götter heißt in der Völuspá ragnarök; ragna ist Genetiv des Plurals ragnar ‚die sich beraten‘ (Sg. regin), einer gängigen Bezeichnung der Götter; rök, ntr.Pl. ist ein ‚plurale tantum‘, das mit ‚Geschick‘ und ‚Schicksal‘ übersetzt werden kann; das Kompositum ragnarök bedeutet mithin ‚Schicksal der Götter‘. Snorri, der die alte Formel möglicherweise nicht mehr verstand, deutet sie um und verwendet statt ragnarök konsequent ragnarök(c)r, mit rök(c)r, ntr.Sg., ‚Dämmerung, Dunkelheit‘, etymologisch verwandt mit gr. érebos. Vor Snorri ist ragnarök(c)r nur einmal bezeugt, nämlich in dem späten eddischen Gedicht Locasenna (Lokis Spottrede). Die deutsche Übersetzung ‚Götterdämmerung‘ ist seit dem 18. Jahrhundert belegt; nachweislich findet sie sich zuerst bei Michael Denis in den Liedern Sineds des Barden (1772), einem der zentralen Werke der deutschen ‚Bardendichtung‘, und zwar in der Schlussstrophe des Gedichtes Odins Helfahrt.

Die Völuspá enthält eine detaillierte, dabei höchst poetische Darstellung der ragnarök (Vsp 44-66), die Snorri (Gylf 50-52) im Wesentlichen ausschreibt. Es gibt „Vorzeichen, die an die Sieben Siegel der Johannesapokalypse (8ff.) erinnern“ (SIMEK 2003, 180): der Wolf Garmr, ein apokalyptisches Tier, das gefesselt war, reißt sich los; ein Horn wird geblasen etc.:

XLV. Es heult Garmr sehr bei Gniphellir, / Fessel wird gebrochen werden, aber Freki rennen! / Viel weiss die Weise, fernhin schau ich weit um mich, / der Götter Untergang, den Kampf der Sigtiven. // XLVI. Brüder werden einander befeinden und den Tod geben, / Es werden Verwandte die Verwandtschaft brechen. / Hartes begiebt sich in der Welt, grosse Unzucht. – / Das Bartalter [kommt], das Schwertalter (Schilde sind gespalten), / Das Sturmalter, das Würgalter, bevor die Welt dahin sinkt. / Es wird kein Mann dem andern gehorchen.

So die ersten Strophen (Vsp 44/45) in Ettmüllers Übersetzung. Die Ereignisse der ragnarök, die ich hier im Detail nicht nacherzählen kann, entfalten sich in der Folge dreier kosmischer Katastrophen: auf den fimbulvetr, den ‚großen Winter‘, eine Kälteperiode, die die Erde heim-sucht, folgt der Weltenbrand; am Ende versinkt die Erde in den Fluten des aufgepeitschten

(S. 5)

Ozeans. „Die Vernichtung ist jedoch keine endgültige“ und nach dem Untergang der alten steigt „eine neue, gereinigte Welt aus dem Meer“ (Simek 1984, 322). Die jüngeren Götter des eddischen Pantheon werden wiedergeboren und sammeln sich auf dem Gefilde Iðavöllr, auf dem einst die Wohnungen der Götter standen; unter ihnen, friedlich vereint, die einst feindlichen Brüder Baldr und Höðr. In der letzten Strophe verkündet die Seherin „den endgültigen Untergang des Totendrachsens Níðhögr“ (ebenda).

Zu den markantesten Ereignissen, die sich im Vorfeld der ragnarök abspielen – ohne dass hier ein kausaler Zusammenhang gegeben wäre –, gehört der Tod des jugendlichen Gottes Baldr. Die Völuspá enthält einen knappen Bericht dieser Ereignisse (Str. 31-33):

XXXVII. Ich sah (das) dem Baldr, dem blutgen Helden / Dem Othins-Sohne verborgene (bestimmte) Schicksal; / Es steht gewachsen auf hohem Felde / Ein zarter und sehr schöner Schoss[.] // XXXVIII. Es kam von diesem Holze, wie’s den Männern geschienen ist, / Ein hasswerther Trauerfall; Haudur begann zu werfen; / Balldurs Bruder war geboren am Morgen erst, / (Ich) sah, es begann Othins Sohn, der einnächtige, zu streiten. // XXXIX. Da schmückte sie nicht Hand noch Haupt, / Frigg, sie trauerte im Glanzsaale, / Bis dass auf den Scheiterhaufen trug Balldurs Tödter / der Pfleger Wallhalls.

In der Gylfaginning (cap. 49/50) findet sich eine ausführliche Erzählung, die in diesem Falle auch aus anderen Quellen schöpft. Grundlinien der Baldr-Erzählung: Baldr ist der Sohn Odins und Friggs; er wird – auf Anstiften Lokis – durch seinen (bei Snorri blinden) Bruder Höðr auf der Jagd erschossen, durch ein Geschoss aus einem Mistelzweig, da alles in der Erde wurzelnde Holz einen Eid geschworen hat, den jugendlichen Gott nicht zu verletzen; der Tod des Gottes wird durch seinen Bruder Vali, der am Morgen geboren wird und an nur einem Tage heranreift, noch am Abend gerächt; am Ende stehen die große Klage der Göttin Frigg um den getöteten Sohn und der Leichenbrand.

Ich kann hier nicht auf die zahlreichen und widersprüchlichen Deutungen des Baldr-Mythos in der Forschung eingehen. Deutlich geworden sein dürften bei meinem kurzen Resümee die Parallelen zwischen dem Tod Baldrs in der Völuspá und Siegfrieds Tod bei Wagner: der Tod des jugendlichen Helden auf der Jagd, von der Hand eines finsternen Gegenspielers, die Klage der Mutter bzw. Gattin, der Leichenbrand. Diese Parallelen sind nicht zufällig vorhanden. Und damit zu Wagner ...

## II.

Bei der Verknüpfung von Göttermythos und Nibelungenstoff in Wagners Re-Konstruktion und Re-Interpretation spielen die Parallelen zwischen dem Tod Baldrs und Siegfrieds Tod eine entscheidende Rolle. Wagner nimmt das kosmologische Geschehen der Völuspá – von der Schöpfung über den ‚Sündenfall‘ der Götter bis zur ‚Götterdämmerung‘ – als Handlungsrahmen, in den er seine Ring-Handlung einfügt. Ansatzpunkt dieser Verknüpfung ist der Tod Siegfrieds, der mit dem Tod des jugendlichen Gottes Baldr analog gesetzt wird. Die Helden-sagenforschung der Romantik – und das gilt auch für Wagners Gewährsleute unter den frühen Germanisten – vertrat die heute eher skeptisch beurteilte Theorie, die Heldensage sei recht eigentlich ein Abkömmling des Göttermythos, und sah in diesem Sinne in dem sterbenden Heros Siegfried ein irdisches Analogon des sterbenden Gottes Baldr: „Siegfried als heroische Descendenzstufe

[AG: Es heisst besser Descendenzstufe, also eine Stufe der Descendenz]

eines mythischen Typus [...], nämlich eines Göttersohns, der das Chaosun-geheuer

[AG: besser gesagt, das Chaos-Ungeheuer, also der Fenris-Wolf und die Midgard-Schlange] überwindet und jung stirbt“; so hat Ursula Schulze es formuliert (Schulze 1997, 64).

Den entscheidenden Hinweis fand Wagner in Lachmanns ‚Anmerkungen‘ Zu den Nibelungen und der Klage. Nach Lachmanns Spekulation (Lachmann 1837, 344/345) war Siegfried

### (S. 6)

in heidnischer Zeit name oder beiname eines gottes [...]. Nehmen wir dies an, so denkt man bei ihm natürlich sogleich an den nordischen Baldur, als einen gott, der ebenfalls gestorben ist: und diese vergleichung (die aber keine rohe identification sein soll) ergibt, in dem mythischen ausdruck für den tod beider götter, sogar noch eine möglichkeit den sonst unerklärlichen Mörder Siegfrieds, Hagano, für die sage zu retten. Baldur wird von dem blinden Hödr mit der mistel erschossen: Hagano, der einäugige mörder Siegfrieds, hat seinen namen von dem stechenden dorn (hagan); weshalb er in Eckehards Waltharius manu fortis auch spinosus Hagano genannt wird [...].

Danach zeigte denn die fabel nicht mehr wie ein held sondern wie selbst ein herrlich leuchtender gott, ein gott des friedens durch den sieg, nicht ungestraft die geheimnissvollen wächter im kalten nordlichen todtenreiche morden und das gold der nächtlichen götter dem drachen rauben darf. Er gewinnt durch den raub zwar reichthum und wunderbare kräfte, aber er kommt auch in die gewalt der dämonen. Er muss ihr bundesbruder werden, sich mit ihrer schwester vermählen, für den könig des nebelreichs mit dem dämonischen werkzeuge die umstrahlte valkyrie aus den flammen holen, in des königs gestalt ihren widerstand bezwingen: durch den ring aus dem schatze vermählt er sich mit ihr, aber sie wird nicht seine sondern seines herrn braut: er ist todt, vom todesdorn, dem sohn des schreckens, erstochen, und das geraubte gold wird in den Rhein versenkt.

[AG: Die nicht ganz grammatikalischen kleinschreibungen sind so im Original-Text.]

Lachmanns Rekonstruktion des Siegfried/Baldr-Mythos könnte durchaus als partielle Inhaltsangabe der Götterdämmerung durchgehen. Der zitierte Lachmann-Text findet sich im Übrigen fast wörtlich, lediglich punktuell ergänzt, in Ettmüllers Einleitung zu seiner Übersetzung der eddischen Lieder von den Nibelungen (1837) wieder.

Wagner zieht die Konsequenzen aus Lachmanns Postulat. Er parallelisiert die Handlungsfolgen ‚Balders Tod‘ und ‚Untergang der Welt und der Götter‘ aus der Völuspá bzw. ‚Siegfrieds Tod‘ und ‚Burgundenuntergang (Untergang Gunthers und Hagens)‘ aus dem nibelungischen Stoff-Kreis und entwickelt aus dieser Analogie seine eigene, Göttermythos und Nibelungenstoff verschränkende Ereignisfolge ‚Siegfrieds Tod‘ und ‚Untergang der Welt und der Götter‘.

Dabei kann er sich noch auf seinen anderen ‚Gewährsmann‘ Franz Joseph Mone stützen; bei ihm findet sich der Satz: „Baldurs Ermordung war der Anfang des Weltendes, daher [!] denn in der Heldensage auf die Ermordung Siegfrieds der Nibelungen Not folgt“ (Mone, zit. nach Golther 1902, 95) (1). Dass es sich dabei um eine Analogie handelt – um „vergleichung, nicht rohe identification“, um noch einmal Lachmann zu zitieren –, zeigt der Schluss der Götterdämmerung in der ausführlicheren Partitur-Fassung: nachdem die Halle der Gibichungen durch Feuer und Wasser vernichtet wurde, erscheint am Himmel die brennende Götterburg:

Aus den Trümmern der zusammengestürzten Halle sehen die Männer und Frauen, in höchster Ergriffenheit, dem wachsenden Feuerscheine am Himmel zu. Als dieser endlich in lichter Helligkeit leuchtet, erblickt man darin den Saal Walhalls, in welchem die Götter und Helden, ganz nach der Schilderung Waltrautes im ersten Aufzuge, versammelt sitzen. – Helle Flammen scheinen in dem Saale der Götter aufzuschlagen. Als die Götter von den Flammen gänzlich verhüllt sind, fällt der Vorhang.

Die Zerstörung der Gibichungenhalle durch Feuer und Wasser und der Brand Walhalls – die eigentliche ‚Götterdämmerung‘ – sind zwar eng aufeinander bezogen, aber dennoch deutlich unterschiedene Ereignisse.

Ein Blick in die Textgeschichte zeigt, dass diese schlüssige Verknüpfung von Göttermythos und Nibelungenstoff das Produkt eines längeren Arbeitsprozesses war. Denn das entscheidende Moment dieser Verknüpfung, die Analogisierung Siegfrieds und Baldrs, findet sich erst in der revidierten Fassung der Tetralogie. Noch im Jungen Siegfried von 1851 wird zwischen Siegfried und Baldr (bei Wagner: Balder) unterschieden. Wotan sucht hier im Dritten Aufzuge die Wala auf, um – nach dem Tode Balders, der vorausgesetzt wird (!) –, das künftige Geschick der Götter zu erkunden: „Um der seligen ende / sorgen die götter / seit der erfreuende sank / der im frieden siege schuf“ (Strobel 1930, 172). Doch deutet sich die Analogisierung

---

Fussnote (1)

Die genaue Quellenangabe fehlt bei Golther; das Zitat stammt nicht aus Mones Untersuchungen zur Geschichte der teutschen Heldensage (1836).

---

(S. 7)

Siegfrieds und Balders bereits an. Balder heißt hier „der im frieden siege schuf“ und das verweist auf Siegfried, „der durch sieg friede bringen soll“ (so schon im allerersten Entwurf von 1848; Strobel 1930, S. 28). Hinter beiden Paraphrasen („der im frieden siege schuf“ und „der durch sieg friede bringen soll“) steht Lachmanns Formel vom „gott des friedens durch den sieg“.

...

[AG: Und so weiter, bis zu...]

(S. 13)

Unter dem Einfluss Schopenhauers arbeitete Wagner den Ring-Schluss 1856 ein weiteres Mal um. In dieser später wieder verworfenen Fassung endete Brünnhildes ‚Schlussgesang‘ mit den Worten (Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd 11, 255/256):

Führ’ ich nun nicht mehr / nach Walhalls Feste, / wißt ihr, wohin ich fahre? /

Aus Wunschheim zieh’ ich fort, / Wahnheim flieh’ ich auf immer; /

des ew’gen Werdens / offne Tore / schließ’ ich hinter mir zu: / nach dem Wunsch- und Wahnlos /

heiligsten Wahlland, / der Welt-Wanderung Ziel, / von Wiedergeburt erlöst, /

zieht nun die Wissende hin. / Alles Ew’gen / sel’ges Ende, / wißt ihr, wie ich’s gewann? /

Trauernder Liebe / tiefstes Leiden / schloß die Augen mir auf: / enden sah ich die Welt.

Die Selbstvernichtung des Willens, seine Auflösung in ein Nirwana, Wissen durch Leiden – das sind in der Tat Schopenhauersche Kategorien. Eine Variante dieses von Schopenhauer inspirierten Schlusses – sie wird gelegentlich auch als ‚buddhistischer Schluss‘ bezeichnet – ist wohl ebenfalls 1856 entstanden (Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd 16, 210/211):

Trauernder Minne / tiefstes Mitleid / schloß die Tore mir auf: / Wer über alles/ achtet das Leben,  
/  
wende sein Auge von mir! / Wer aus Mitleid / der Scheidenden nachblickt, /  
dem dämmert von fern / die Erlösung, die ich erlangt. / So scheid' ich/ grüßend, Welt, von dir!“

Abkehr vom Leben als Voraussetzung der Erlösung, Mitleid – auch das ist Schopenhauer. Aber Wagner spürte wohl selbst, dass diese Versionen des Schlusses der Gesamtkonzeption seiner Tetralogie nicht angemessen waren, dass sie aufgesetzt wirken mussten. Am Ende kehrte er zur Fassung von 1852 zurück; die zitierte Passage: „Verging' wie Hauch der Götter Geschlecht“ etc. freilich wurde gestrichen. Der letztgültige Schluss der Götterdämmerung behält von der Konzeption von 1852 nur noch das Ende der Götter bei. Zeugen ihres Untergangs sind die Menschen: „Aus den Trümmern der zusammengestürzten Halle“ – so heißt es im bereits zitierten Nebentext der Partitur – „sehen die Männer und Frauen, in höchster Ergriffenheit, dem wachsenden Feuerscheine am Himmel zu.“ Die Götter haben sich selbst vernichtet; an ihre Stelle sind die Menschen – Männer und Frauen – getreten. Man kann auch diese Fassung noch im Sinne Feuerbachs interpretieren: durch die (Selbst-)Vernichtung der Götter ist die Welt menschlich geworden. Doch lässt sich dieser letztgültige Schluss des Werkes, der durchaus nicht eindeutig ist (der zitierte Satz steht in der Partitur und eben nicht im gedruckten Text), auch anders lesen: die alte Welt ist zertrümmert; tabula rasa als Voraussetzung einer menschlichen Welt, die sich freilich nur als Möglichkeit andeutet, die anklingt in den letzten Takten der Partitur, in denen noch einmal das Motiv hörbar wird, das als ‚Erlösungsmotiv‘ klassifiziert wurde und nichts anderes bedeutet als ‚Hoffnung‘ und ‚neues Leben‘.

Letztlich hat Wagner sich im Laufe seiner Arbeit am Ring von allen ideologischen Prämissen – Proudhon, Feuerbach, Bakunin, Schopenhauer – gelöst. Das Ende der Tetralogie ist offen – und dem entspricht auch der ungewöhnliche Halbschluss, mit dem das Werk musikalisch schließt. Was übrig bleibt, ist die vage Hoffnung auf die Regenerationsfähigkeit des Lebens und der Natur und, vielleicht, eine menschlichere Welt.

[AG: Damit hat sich Wagner leider gründlich geirrt. Wie wir aus der deutschen Geschichte wissen.]

## **Eine Wanderung zur Erd-Musik**

oder: Der Spaziergang in einem neo- paläo-lithischen Plattenspieler. Wir finden hier ein Beispiel eines Erlebnisses, das von jen(s/z)eits menschlich-denkerischen Erfahrungen handelt. Das finden wir auch noch ganz genau bei Marius Schneider. Aber, hier ist es ein Tatsachen-Bericht, und kein Traum-Bericht.

### **Die Vor-Sätze**

1. Die Ereignisse der sinnlich wahrnehmbaren Sphäre stehen in einem synchronen Zusammenhang mit den Strukturen anderer Ebenen, die keine solche lineare Zeit kennen, wie sie unser kartesisch-newtonisches Universum aufweist.
2. Unsere lineare Erzählschrift zwingt einer Darstellung eines Ereignisses eine lineare Zeit und einen linearen Zusammenhang (eine Kausalität) auf. Dies ist ein reines Kunstprodukt des verwendeten Zeichen-Symbolsystems. Schon die arabische Schriftsprache erlaubt es (siehe die Geschichten aus 1001 Nacht), unendlich tiefe Bedeutungs-Hierarchien zu konstruieren.
3. Der folgende Bericht ist in diesem Bewußtsein der Zwangsjacke unserer Schriftsprache geschrieben, und es wird versucht, mit den verschiedensten Hilfsmitteln ihren linearen Einfluß zu verringern. Es handelt sich hier um eine Ereignisstruktur, die von mehreren Ebenen ausgeht. Nicht allein der menschliche Akteur ist hier wichtig, nicht allein die Gefühle und Gedanken, die er hat, sondern das Bild des ganzen Ereignisfeldes.

### **Der Ort, eine verwunschene Insel**

Die Menschheit kennt mehrere globale Knotenpunkte, oder Kraftzentren der Erde, etwa das Hochland des Himalaya oder das Hopi-Gebiet der Rocky-Mountains. Das Gebiet, von dem hier gesprochen wird, kann ebenfalls zu den Kraftpunkten der Erde gerechnet werden kann. Es handelt sich um eine Inselgruppe im südlichen Ozean. Welche genau, wird durch die Geschichte

vielleicht noch deutlicher. Das Erlebnis fängt so unverfänglich an, wie jene andere bekannte Geschichte, die an einer verwahten Bus-Station in Neu-Mexico beginnt. Auch hier ist es ein Bahnhof, wenn auch für Flugzeuge, aber das ist kaum ein Unterschied, heute. Eines schönen Tages auf diesen Inseln der immer schönen Tage kommt ein Mann, nennen wir ihn den Wanderer, mit einem Reisesack über der Schulter, an. Er ist, wie der ganze Heuschreckenschwarm von Touristen mit ihm, auf diese südliche Insel gekommen, um ein wenig Sonne tanken, und sich zu erholen von der grauen Härte seiner nördlichen Heimat. Es erwartet ihn hier auch kein angegrauter, weiser Zauberer, sondern nur eine Spur, eine sehr vage dazu. Er sieht im Kiosk ein Buch, das aus der dort angebotenen üblichen Schund- und Trivalliteratur ein wenig heraussticht: "Über die Guanachen". Mit der Nennung dieses Namens dürften wir den Kundigen den Ort des Geschehens verraten haben. Es ist hier nicht der Zweck, viel zu verheimlichen, denn dann bräuchte man ja die Geschichte garnicht zu erzählen. Aber es ist halt auch ein bißchen Märchen dabei, und Märchen sind immer ein bißchen verschleiert.

Der Wanderer kauft das Buch, schlägt es auf, und findet eine dürftige Darstellung dessen, was aus den spärlichen und verfälschten Quellen nach der Eroberung durch die Weißen Männer von diesen Ureinwohnern der Inseln noch bekannt ist. Drahtige Burschen sollen sie gewesen sein, fähig zu ungeheuren Heldentaten, sie hatten Gemeinwesen mit manchmal absonderlichen Rechtssystemen. In einem ihrer Staaten war Stehlen eine Mutprobe, und wer gut Stehlen konnte, war sehr geehrt, im Nachbarstaat hingegen wurde einem Dieb gleich die Hand abgeschlagen. Über die Stellung der Frauen wurde wenig berichtet, wie üblich in der Macho-Kultur der Eroberer. Es soll hohe Priesterinnen gegeben haben, die die goldenen Äpfel hüteten, einen Schatz, der ewiges Leben bewahrte. Hier ein Stück Mythos, die Sagen kennt er noch, der Wanderer, von den alten Griechen. Und noch einige Zusatzinformationen, die er selber hat: Mutter-Erde-Kult, Matriarchalisches Zeitalter, Steinzeit. Diese Inseln ragen ebenso unvermittelt, wie die geologische Formation der Vulkanfelsen aus dem Meer ragt, mit ihrer Steinzeitkultur, 20.000 bis 50.000 Jahre aus der Urzeit in die europäische Moderne hinein. Die Steinzeit, fast zum Greifen. Sie mußten noch einiges besessen haben, um sich so verhältnismäßig nahe beim Festland gegen die Raubzüge vieler Eroberer behauptet zu haben. Was war ihre Kraftquelle? Nur ganz, ganz wenig hat sich heute noch von ihnen erhalten, den Ureinwohnern. Die Rasse ist untergegangen, nicht diesmal, weil die Eroberer die Einwohner massenhaft abschlachteten, wie sie es sonst taten, hier gingen sie subtiler vor: Sie ließen die Eingeborenen nicht mehr untereinander heiraten, sondern nahmen sich die Frauen selber (was war so begehrenswert an ihnen?), und sie verschleppten die Männer auf das Festland, so daß die Rasse den Typ der Eroberer annahm. Nur ein oder zwei Relikte ihrer Kultur sind geblieben: Ein Stock-Kampf nach Art des japanischen Kendo und eine Pfeifsprache, "El Silbo" nennen sie es. Einige Leute in den Bergen können es noch. Aber das Telefon und Funk macht auch eine solch praktische Kunst wertlos.

### **Der Feenwald**

Der Wanderer las in seinem Reiseführer über diesen Wald: Früher war diese Inselgruppe ein grünes Paradies. Die Wälder reichten bis an den Strand und überall flossen frische Bäche. Das Klima war über die Maßen mild, und ewig frühlinghaft. Es gab keine gefährlichen Tiere, keine Schlangen oder sonstiges Ungeziefer, und die Nahrung wuchs auf den Bäumen. Es war eine Natur, wie wir sie immer wieder auf den mittelalterlichen Wandteppichen finden, vorzugsweise mit Einhörnern besiedelt, auch in den alten griechischen und römischen Sagen finden wir sie, diese Nymphenwälder, in denen der Pan sein Spiel treibt. Dort, im zerstörten Europa, war es mit dieser Herrlichkeit spätestens nach dem Untergang des kretischen minoischen Reiches ein Ende, hier hielt es sich noch 2000 bis 20.000 Jahre länger. Nach der Eroberung wurde hier gnadenlos gebrannt und gerodet, und heute sind alle Inseln nackt, verblichen, und ausgezehrt, und der Heuschreckenschwarm der Touristen vollendet das, was die Raffgier der Streiter Jesu begann. Mit einer Ausnahme, dieser Insel hier. Die Insel ist so zerklüftet und unbegebar, daß noch einhundert Jahre nach der Eroberung sich die Guerillabanden in den Bergen durchschlagen konnten, und den Eindringlingen das Leben schwer machten. Bevor die Straße gebaut wurde, mußte früher alles beschwerlich mit dem Schiff, das wegen schlechter See nur unregelmäßig fahren konnte, zu den wenigen Häfen gebracht werden. Die primordiale Natur hatte es hier noch länger ausgehalten. Und mit der Touristenzeit hatten einige moderne Planer im Zentralministerium weit, weit weg, auf dem Festland endlich das Einsehen, daß ein

zusammenhängender Wald mehr Kapital in Form von Touristenbussen brachte, als das Holz, das ja leichter aus allen Urwäldern Afrikas, Asiens, und Südamerikas geholt werden konnte, als hier von den steilen Bergen. Also ließ man den Rest des Waldes stehen, und baute Wege hindurch, legte Picknickplätze an, mit schön gemalten Tafeln nach Art der amerikanischen Nationalparks, und man stellte eine Feuerwache auf, da die Touristen es nicht lassen konnten, immer mal Feuerchen zu machen, oder brennende Kippen liegenzulassen, was gerade neulich wieder etwa ein Zehntel des noch verbliebenen Waldes gekostet hatte.

Man hatte damit, so eher beiläufig, ein einmaliges Stück Natur, wenn auch nicht bewahrt, so doch vor einem wesentlich schnelleren Untergang gerettet. Dieser Wald ist einzigartig auf der ganzen Erde. Die ständig wehenden Passatwinde bringen eine feuchtigkeitsgesättigte Luft von Norden an die überaus steilen Hänge, die bis in 1600 m Höhe ragen, es bildet sich Kondensation, eine Art "steigender Regen", also Wassertröpfchen, die zuerst als Nebel vom Wind mit hochgetragen werden und immer größer werden, bis sie schließlich von den bärtigen Flechten an den Bäumen aufgesogen werden. Die Bäume auf der Nordseite der Insel sind allesamt mit einem dicken Pelz dieser Flechten überwachsen, der diesem Wald nicht den Anschein eines Waldes gibt, sondern eine Versammlung von urweltlichen Ungeheuern, Traumzeitgestalten aus einer Danteschen Unterwelt beschwört. Offenbar haben die Flechten eine ähnliche Funktion wie die Lunge, mit ihrer ungeheuer großen Oberfläche können sie die Feuchtigkeit aus der Luft herausaugen. An den Orten auf anderen Inseln, wo dieser Urwald abgeholzt worden ist, stellt sich nicht einmal mehr die Kondensation ein, der "steigende Regen". Die Flechten erzeugen offenbar auch noch das Mikroklima, das diese Kondensation begünstigt.

Jenseits der Wasserscheide, auf der Leeseite, ergibt sich ein Bild eines Kontrastes, wie man sich ihn nicht stärker denken könnte: Steht man auf der einen Seite mitten im dichtesten Nebel und in feuchter Kälte, so braucht man nur 20 Meter zu gehen, und die Straße zu überqueren, die auf der Wasserscheide entlang die Insel in zwei Hälften teilt, dann ist man auf einmal im schönsten Sonnenschein, warmen Wetter, und einem lichten Mischwald, der mit seinen mediterranen Gewächsen lichter und lieblicher nicht sein könnte. Die Mikroklimata der Insel sind ein meteorologisches Kuriosum. Es kann hier vorkommen, daß die allerverschiedensten Wetterlagen, nur ein paar hundert Meter voneinander entfernt, auftreten. Hier Sturm, dort Sonnenschein. Die Insel ist eine klimatische Drehscheibe.

Außerdem ist die Insel eine Fundgrube für Botaniker. Hunderte und Tausende von seltenen und noch unbekanntem Pflanzenarten bevölkern sie. Dagegen ist sie, was Tiere anbetrifft, fast unbewohnt. Steht man in den Wäldern der Insel, und lauscht, so ist die Stille fast vollkommen, nur das leise Rauschen des Windes, das melodische Knarren eines alten Baumes, ganz, ganz vereinzelt ein Vogelruf. Keine größeren Tiere. Kaninchen, von den Spaniern hier ausgesetzt, sind zahlreich. Aber keine anderen. Schlangen, so wird gesagt, können hier nicht überleben. Die Wälder der Insel machen den Eindruck, als wären sie der Heilige Hain der Flora, einer Wald- und Pflanzengottheit, und kein Tier wagt es, diese Stille zu stören.

### **Des Wanderers Aufstieg**

Der Wanderer unternahm einen Spaziergang über die Insel. Zusammen mit Freunden ging er in den Wald auf der Nordseite. Die Geister der Insel waren ihm günstig gestimmt. Die Einwohner hatten gewarnt. In diesen Wäldern, obwohl nur etwa 10 Kilometer im Durchmesser, konnten sich Fremde rettungslos verlieren, und tagelang umherirren, wenn der Nebel hochkam, und die Bergwälder in eine trostlos hoffnungslose Unterwelt verwandelten, in der die flechten-behangenen Bäume aussahen wie Gespenster aus einem danteschen Inferno, wo jede Richtung aussah wie jede andere, und wo man nie mehr als 20 Meter geradeaus gehen konnte, weil einen wieder ein unmöglich steiler Berghang zwang, aus der Richtung abzuweichen. Sie hatten Glück, und MA... führte die Fremden in einem exakten Rundkurs einmal um das Zentrum herum. Als sie aus dem Wald traten, nach einigen Stunden Umherirrens, waren sie an exakt der Stelle, an der sie in den Wald hineingegangen waren.

Neben dem Weg liegend, hatte der Wanderer einen Stock gefunden. Zwei Meter lang, gerade, genau das, was er für die beschwerliche Tour durch die steilen Hänge brauchte. Die Guanchen, die Ureinwohner, hatten solche Stöcke, mit denen sie sich wie Stabhochspringer in mächtigen

Sätzen über meterbreite Felsspalten hinwegkatapultiert hatten. Der Wanderer trug diesen Stock, und fühlte, wie das Holz mit ihm eine Verbindung einging. Die Pflanze aus den Erzählungen der Weisen Frau wurde auch gefunden. Wieder so eine kleine und unauffällige Pflanze, unscheinbar wächst sie am Wegesrand. Überall sorgt die Mutter Natur für die passenden Hilfsmittel, um mit ihr in Verbindung zu treten.

### **Das Ritual**

Der Tag des Rituals war gekommen. In aller Frühe, als es noch dunkel und kalt war, auf dem Berg, stieg der Wanderer, mit seinem Stock den Weg tastend, in die Höhe, zu dem heiligen Hain. Er nahm die Pflanze, aß sie im Bewußtsein der Kräfte, denen er sich öffnete. Es war kalt, und dunkel. Nebelschwaden trieben dicht durch die Luft. Regen kam vom Tal her hochgetrieben, setzte sich in feinen Tröpfchen in alle Kleider, wurde gierig von den Flechten der Bäume aufgenommen. Langsam, langsam wurde es hell. Die Kälte dehnte die Zeit ins Unendliche. Als es hell genug war zu sehen, begann der Aufstieg zu dem Hain. Die heilige Pflanze hatte nun auch die Pforten der Wahrnehmung geöffnet. Vorsichtig, nur nicht auf direktem Weg Darfst Du zu MA... kommen. Geh die Spirale, die linksgewundene, folge den Höhenlinien des Berges. MA... umhüllte ihren Schrein mit einem dichten Schleier feuchten Nebels. Der Wind zischelte ein hämisches Lied in den Wipfeln der bärtigen Bäume. Leise klagende Töne kamen von absterbenden Ästen. Die Unterwelt. Die Mutter Erde, Gaia oder Chthon, vor dem ersten Schöpfungstag. Das Zeitalter, bevor sich beseeltes Leben gebildet hatte, ein Urwald des Erd-Karbonzeitalters. Das einzige Geräusch das Zischen des Windes in den Ästen, kein Vogel, kein Insekt, kein Tier. Der Sohn der Menschen war heimgekehrt zu Mutter Erde. Die Opfer. Der Wanderer kam, um MA... das darzubringen, was er bringen konnte: Sich selbst. Sieh, Mutter Erde, ich bin zurückgekommen, von jenen, die Dich vergewaltigen, Dich schänden, die Deine Kinder zertrampeln, martern, aussaugen. Ich, von der Gattung des Ungeziefers, bin gekommen, um Dir das alte Ritual zu bieten, das Dir Deine Töchter bisher gaben. Für uns ist es schon lange Zeit her, seit es das letzte Mal war, für dich nur ein Augenblick. Ich kann Dir keine erlesenen Jungfrauen opfern, wollüstige Fruchtbarkeitsopfer kann ich auch nicht machen, nehme bitte das, was ich bin, mit all meinem Verstand, all meiner Gelehrsamkeit, mit meiner Zivilisation, die sich so weit von Dir entfernt hat, nimm mich zurück in Deinen Schoß. Dies sind die Bilder, die der Wanderer in jenem Moment, als er an den Flechten saugt, NICHT sieht. Er sieht zu seiner Zeit, in seinem Bewußtsein, das, was er aufnehmen kann. Aber das Geschehnis findet auf vielen Ebenen statt, und sein Bewußtsein ist nur das geringste unter den Wesen, die hier ihr Ritual abhalten. Der Wanderer ist ein kaum-wissender Automat, der sich in einem Kraftfeld bewegt, der glaubt, er folge seinem Willen, oder einem Ritual, der weiß, daß dieser Wille, diese Form, dieses Bewußtsein ein schwacher Spiegel dessen ist, das IST und das WIRD. Siehe noch bei Hesiodos, der noch etwas davon wusste:

**ex archaes, hoti proton genet auton, eirousai ta t' eonta ta t' essomena pro t' eonta  
verkündend, was ist, was sein wird, und was vorher war.**

Regress. Die Demut, die Erniedrigung. Ich bin ein Nichts. Was wären wir Menschen, dieser hochmütige, verderbte, bis an die Wurzeln verfaulte Stamm, wenn uns Mutter Natur nicht täglich mit ihren Millionen Geistern ernähren würde, die, wie hier die Flechten, das lebensspendende Wasser erst aus der Luft herausfiltern, es sammeln, es durch die Wurzeln der Bäume in die Erde leiten, und es irgendwo als klaren Quell zutrage treten lassen ! Und genauso alle anderen kleinen Helfer, die uns, wie die Bienen, den Honig sammeln. Dem Demütigen gibt die Mutter Natur. Von Unten Mußt Du Kommen, sorgsam, daß Deine Unbedachten Bewegungen keine Erschütterung Auslösen. Der Wanderer umarmt die Bäume, kriecht vorsichtig von unten an die Flechten heran, die wie Zitzen herabhängen, an den längsten Flechten die dicksten Tropfen. Er saugt, saugt an den Zitzen der Mutter Natur. Ein paar Tropfen erfrischendes Naß. Würde er, so darauf angewiesen, die lebensnotwendige Feuchtigkeit zu bekommen, im Leben für irgendetwas anderes Zeit finden, als nur an den Bäumen herumzukriechen, und an den Flechten ein paar Tropfen Wasser zu saugen? Der Verstand ruht nicht, und gibt, als getreuer Automatismus, immerfort seine Kommentare. MA... ! MA... ! Ruft der Wanderer. Hämisches Zischeln ist die Antwort. Die Baumgeister treiben ihr Spiel. Der Wanderer ist erschöpft. MA... hat ihn nicht erhört. Er setzt sich nieder. An seinen Kleidern kleben viele tausend kleine Pflanzenstückchen, Zweiglein, Blätter, Rinde. Er versucht, sich zu

säubern. Pick, Pick, kleine Stückchen hier und da wegnehmen, er versucht sie abzustreifen. Anstatt, daß er sie loswird, klebt alles an seinen Händen. Wenn er etwas mit einer Hand wegnimmt, klebt es an der anderen. Sisyphus-Arbeit.

### **Der Abstieg**

Er geht den Berg hinunter. Der Weg macht eine Biegung, der Hain verschwindet hinter ihm, und plötzlich - Sonnenschein! Helle, pralle Sonne. Ah ja, sagt der analysierende Verstand, die berühmten Mikroklimata dieser Insel. Wenn es in einem Tal stürmt, herrscht im anderen das lindeste Maienwetter. Der Ehrfürchtige im Wanderer aber entgegnet: Das ist MA..., sie gibt mir ein Zeichen, sie hat mich erhört ! So geht ein stummer Dialog, und der Wanderer schreitet einen breiter werdenden Weg entlang. Er war doch gestern genau an dieser Stelle aus dem Wald gekommen, warum hatte er diesen Weg nicht gesehen? Es ist ein befahrener Weg, sogar einige Spuren von Waldarbeitern sind hier. Er wird steinig, aber nicht unwegsam, wie gepflastert. Mit jedem Schritt, den er diesen Weg geht, wird er fröhlicher, und glücklicher. Er kennt doch so etwas, sein Verstand meldet ihm Fetzen von alten Märchen, die er gelesen hat. Leute, die einen Weg gehen, und dabei immer fröhlicher werden. Was ist das, was für ein Bild? Und so schreitet er voran, sein Bündel umgehängt, und er stützt sich nicht mehr auf seinen Stock, sondern läßt ihn spielerisch, frei schwingen, hier und da tanzen, auf den Boden aufstoßen, in die Luft springen.

Wieder ein Bild. Welches ist es? Ein sehr bekanntes. Der Wanderer muß laut auflachen. The Little Tramp. Dieses Stimmungsbild, das Charlie Chaplin unauslöschlich in die Herzen der Menschheit gelegt hat. Ja, das ist es, The Little Tramp. Der Computerkonzern IBM hat sich dieses Bild ausgeliehen, um damit den Menschen seine Version vorzugaukeln, wie man dieses Glück erlangt, frei und unbeschwert von allen materiellen Dingen, einen Weg entlanggehen zu können. Ausgerechnet mit einem Computer ! Der Wanderer findet dies höchst ironisch.

Nun er hat es, dieses Bild, er ist der Little Tramp, so wie Chaplin ihn vorgezeichnet hat, der sorglose Wanderer auf der Straße des Lebens. Seltsam, gibt der Verstand zu bemerken ein, hättest Du je gedacht, daß Du so ein Bild jemals LEBEN würdest? Er-Leben, Durch-Leben, Ex-Per-Ience. Und so geht er die Straße des Lebens hinunter, durch den sonnigen Wald, immer noch absolut still, das hämische Zischen des Windes ist einem leichten Säuseln gewichen, noch immer kein Vogel, kein Tier, kein Mensch. Er ist das einzige lebendige Wesen in diesem verzaubernden Wald. Wirklich das Einzige? Während er so geht, tanzt und hüpfet sein Stock. Seltsam, sagt der Naive in ihm, so kann ein Stock doch garnicht hüpfen. Ein anderer, bis jetzt noch unbekannter Teil sagt: ach, Du verkrampfst Dich doch sonst immer im alle Dinge, die Du berührst, jetzt läßt Du mal den Stock ein wenig mehr los. Spüre es, und laß ES spielen!

### **Der singende Stock, das Lithophon**

AG: Siehe hier auch die Darstellung von Marius Schneider, (S. 68):  
The mythical khuei, player on a lithophone (stone instrument), belongs to the ranks of the legendary people who carried out this reform. In order to understand the meaning of his playing on the stones, one must first realize the symbolic value of stone.

Der Wanderer läßt ES spielen. Er führt den Stock neben sich, wie ein ausgelassenes Kind, das hin und herspringt, mal da mal dort. Der Wanderer ist ein wenig wehmütig, er wäre gerne selber dieses Kind, das da so sorgenfrei umhertollt, aber er muß jetzt Pappi sein, das Kind halten, der Verstand gibt noch zu verstehen, daß ja ohne ihn, den Verantwortung tragenden Menschen, dieser Stock ein lebloses Ding wäre. So geht dieser Spaziergang weiter, die verschiedenen Personen im Wanderer machen so ihre Beobachtungen, oder erfreuen sich an dem Spiel, oder sind gerade mit anderen Dingen beschäftigt. Da, auf einmal horcht der Wanderer auf, spannt sich seine Aufmerksamkeit an. Ein Klang. Ja, wirklich, ein Klang. Er hatte schon früher bemerkt, wie der Boden, auf dem er ging, hohl klang, als stünde er oben auf einem großen gemauerten Gewölbe. Hohl, ein Klangkörper. Ton. Ja, Ton. Gibt der Verstand zu bemerken, Ton ist Erde, die Ton macht. Donnerwetter. Das hätte ich mir nicht so schnell gedacht. So einfach ist das also. Ton ist Erde, die Ton macht. Unter mir muß eine dicke Tonschicht sein.

Aber der Ton, wo kommt er her? Der Stock erzeugt einen Klang, jedesmal, wenn er auf die Erde stößt, und die Tonschicht dient als Resonanzkörper. Physikalisch ganz normal im Bereich der erklärbaren Tatsachen. Aber wunderbar ist es doch, sagt der Ehrfürchtige. Ja, es ist wunderbar. Der Wanderer horcht auf den Stock, läßt ihn ein wenig anders tanzen, und auf einmal beginnen die Laute, die der Stock von sich gibt, den Charakter einer Melodie anzunehmen. Der Verstand gibt zu bemerken, daß das ein Zusammenspiel von drei Faktoren ist: Einerseits hat die Tonschicht eine gewisse Nachhalldauer, andererseits hat der Stock eine Eigenfrequenz, mit der er schwingt, wenn er an einer bestimmten Stelle gehalten wird, eine andere, wenn er woanders gehalten wird, und er muß in der Luft weiterschwingen, um beim erneuten Aufstoßen auf den Boden wieder denselben Ton zu machen, und Du, der Halter des Stocks, mußt dafür sorgen, daß keine Unterbrechung vorkommt. Ein Unterfangen, etwa so einfach, wie auf einem Drahtseil balancierend, seine Unterhosen zu wechseln. Ehrfürchtig lauscht der Wanderer dem Lied. Oh, wie schön ist diese Melodie. Ein liebliches Lied, ein Maiengesang. Tief, tief in seiner Brust ruht die Erinnerung an diese Melodie. Er, der in seinem Leben noch keine melodische Tonfolge hervorbringen konnte. Das Gefühl: Nicht ich mache diese Melodie, sondern sie spielt sich selber. Gedankenbilder, Erinnerung an ein anderes Erlebnis, wo ihm eine Stimme sang: "Ich bin die Melodie, die sich selber spielt, und Du und alle Welt um Dich herum, Ihr seid nichts als Untertöne in meiner Melodie. Ich bin Brahman, Tao, und alle großen Götter, die ihr bei Namen nennt". Dies ist die Melodie, und er, der Wanderer darf sie hören, ja, er darf als ihr Übermittler dienen, für diese Melodie, die sich mit seiner Hilfe selbst erzeugt.

Ein anderes Bild kommt in seinen Sinn, ein Buch, ein sehr kompliziertes Buch, ein fachliches Buch, geschrieben von einem gewissen Douglas Hofstadter. Es handelt von Computern und anderen absonderlichen Gedankenspielerien. In einem seiner Kapitel läßt Hofstadter seine Handlungsfiguren, Achilles und die Schildkröte, im Dunkeln einen langen, gewundenen Gang gehen. Achilles hat einen Spazierstock dabei, so wie Charlie Chaplin, und läßt ihn an den Wänden des Gangs vorbeistreichen. Auch dort ertönt eine Melodie, bestehend aus den Noten B-A-C-H. Ein wenig bekanntes Orgelstück von Johann Sebastian Bach: Das kleine harmonische Labyrinth. Die beiden sind mir nichts, dir nichts, in die Rillen eines Plattenspielers gefallen.

Bin ich hier in einen geologischen Plattenspieler geraten? Welchen Zweck hatte dieser Weg? Stammt er noch aus der Guanchenzeit? Wer hätte in der Raff- und Raubzeit der Eroberer hier auf den Berg hinauf einen solchen Weg gelegt? Mit großen, schweren Steinen, über zwei Meter breit, mit Wällen eingesäumt? Wenn sie damit das Holz aus dem Wald abtransportiert hätten, warum steht der Wald dann noch? Die damaligen Zeiten sind nicht dafür bekannt, daß sie so etwas wie Waldbau kannten, damals wurde gerodet und gebrannt, was das Zeug hielt. Und außerdem, mal war der Weg in richtigen Treppenstufen steil den Berg hochgeführt, und stark gewunden, wie kann man da Baumstämme runterschleifen? Nicht ganz stimmig, sagt der Verstand, eine Hypothese ist sogar wie die andere. Der Ehrfürchtige meint, dann muß es wohl so eine Art heiliger Wanderweg, ein Pilgerpfad der Ureinwohner gewesen sein. Da sie ja in der Steinzeit lebten, hatten sie sowieso einviel innigeres Verhältnis zu den Steinen.

### **Die Erd-Musik, oder die Litho-Phonie**

Der Wanderer geht den Weg hinunter, durch den stillen Wald, und der Stock spielt seine Melodie. An einer Stelle, wo besonders große Steinbrocken liegen, macht er halt. Die Steine liegen so in einem Halbkreis, was hat das zu bedeuten? Theorie, Theorie. Er stellt sich in die Mitte des Halbrunds, ja, diese Anordnung kennt er doch, das ist doch nichts anderes als das altbekannte Schlagzeug. Gedacht, getan:

WUMM - DIDDI - WUMM, WUMM - TATA - TUMM

ertönt ein vollkommen ungewohnter Takt. Er blickt auf und sieht über die Umwallung des Wegs hinweg. Kein Wald, sondern ein freier Blick, tief, tief hinunter, das Tal entlang, bis ins Meer. Gleißend liegt es da, so seltsam hoch, als ob der Horizont bis an den Kragen reicht.

WUMM - DIDDI - WUMM, WUMM - TATA - TUMM

Was sind das für Signale, die er da, ohne es eigentlich selber zu tun, erzeugt? Ist das die Erd-Musik, ist das ein altes Erbe der Menschen, die hier lebten? Er weiß, von alten Geschichten, daß Urvölker in der Lage waren, durch Tonschichten in der Erde mit anderen, die hunderte Kilometer entfernt waren, Signale auszutauschen. Und dann die seltsame Pfeifsprache der

Inselbewohner. Er kennt diese Sprache, obwohl er sie noch nie vorher in seinem Leben gehört hat: Wieder die Verbindung mit Computern. Modems. Pfeiftöne, mit denen man über Telefonleitungen Daten austauschen kann. Wirbel. Gedanken, Träume, Musik, Glück.

War die Insel ein steinzeitliches Kommunikationszentrum, oder so etwas, was in den sakral-ritualistischen Rahmen der damaligen Kultur besser passte? Hüter der Welt? Sinnend verweilt der Wanderer, aber nur kurz. Er weiß, er ist nur Teil dieses Spiels, das sich selber spielt, und der Weg, der zu gehen ist, ist noch lang, und so macht er sich weiter, bereit für seinen Untergang.

[AG: Wer darin eine Parallele zu Nietzsche's Zahratustra erkennt, der ist genau auf der richtigen Spur.]

### Die Nach-Sätze

Dies ist nur ein kleiner Teil einer Ereignisstruktur, die sich nicht nur zu einer bestimmten Zeit, und nicht nur an einem bestimmten Ort abgespielt hat, sondern die wie eine klare Kristallspitze aus dem Boden des kollektiven Unbewußten herausragt, die kündigt von dem zu allen Zeiten und an allen Orten stattfindenden Drama der Mensch-Werdung und der Mensch-Findung. Wer das hier Übermittelte für ein Gespinnst aus dem Genre Carlos Castaneda bis Karl May hält, dem ist freigestellt, die empirische Probe zu machen. Obgleich die Erzählung auch einen märchenhaften Charakter hat, sind der Ort und die Umstände des Geschehens doch deutlich genug beschreiben, um es Interessierten zu erlauben, ihre Version des Erlebnisses anhand der Beschreibung nachzuempfinden. Und das ist auch hier die Absicht. Das Erlebnis des Übersinnlichen aus den unzugänglichen Fernen eines Shangri-La, oder den hunderttausend-quadratkilometer großen Weiten des Mexikanischen Hochlands herauszunehmen, und es in eine, wenn auch nicht greifbare, so doch einschwingbare Nähe zu bringen. Ich kann nicht garantieren, daß er dasselbe erleben wird, wie ich, aber er wird sicher auf einer ähnlichen Rille dieses geologischen Plattenspielers landen, die ihm die Melodie spielen lassen wird, die ihm gerade geeignet ist.

Siehe dazu noch einmal, Marius Schneider, die Kosmogonie. Ich bin nur per ganz, ganz Zufall, in so eine Kosmogonie hineingeraten. Aber so ein Erlebnis prägt, für Immer, für die Ganze Lebens-Zeit.

### Harmonie

<https://www.textlog.de/1230.html>

Harmonie (harmonia): Zusammenfügung einer Vielheit zur Einheit, Zusammenstimmung, Übereinstimmung, Anpassung der Teile eines Ganzen aneinander zu einer Ordnung, Verbindung der Gegensätze in und zu einer Einheit. Die musikalische Harmonie beruht auf dem Fehlen von Schwebungen (s. d.) und Klang-Rauhigkeiten in einer Tonverbindung (HELMHOLTZ, Lehre von d. Tonempfind. 2, ff. 297 ff.; Vortr. u. Red. II 4, 121 ff.; vgl. WUNDT, Grdz. d. phys. Psychol. II, 65; STUMPF, Conson. u. Disson. Beitr. zur Akust. u. Musikwiss. 1. H. 1898). In der Ästhetik (s. d.) und in der Ethik (Harmonie der Charaktereigenschaften, der Interessen, der individuellen und sozialen Triebe u.s.w.) ist der Begriff der Harmonie von Bedeutung. Die Harmonie der Welt, d.h. die gesetzmäßige, kausal-teleologische Zusammenfügung der Dinge und Kräfte zu einer Weltordnung, ist von philosophischer Wichtigkeit.

Die Pythagoreer übertragen den musikalischen Harmoniebegriff auf das All. In diesem sind alle Gegensätze zur Einheit vereinigt. Alles in der Welt ist nach harmonischen Verhältnissen geordnet, ist selbst Harmonie und Maß: ton holon ouranon harmonian einai kai arithmon (Aristot., Met. I 5, 986 a 3); kata de tous tês harmonias logous (Diog. L. VIII 1, 29). Die Seele (s. d.) ist eine Harmonie (so auch nach ARISTOXENOS, DIKAEARCH, GALEN). Auch die Tugend (s. d.) ist eine Harmonie (tên d' aretên harmonian einai ... kath' harmonian synestanaí ta hola, Diog. L. VIII 1, 33). Die Sphärenharmonie entsteht aus dem Zusammenklang der um das Zentralfeuer (hestia) sich bewegenden Planeten zu einem Heptachord (vgl. Goethe, Faust I: »Die Sonne tönt nach alter Weise in Brudersphären Wettgesang«). Die Harmonie der widerstreitenden Gegensätze im All betont HERAKLIT, damit die Gesetzmäßigkeit und Ordnung der Welt zum Ausdruck bringend: Hêrakteitos to antixoun sympheron kai ek tôn diapherontôn kallistên harmonian kai panta kat' erin ginesthai (Arist., Eth. Nic. VIII 2, 1155 b 4); ou syniasin hokôs diapheromenon heûtô homologeí. palintropos harmoniê hokôsper toxon kai lyrês (die in sich zurückkehrende Harmonie, wie die des Bogens und der Leier, Fragm. 45); esti gar, phêsín, harmoniê aphanês phanerês kressôn (Fragm. 47). Die Harmonie des Weltganzen preisen PLOTIN dann wieder (in pythagoreisch klingender Weise) NICOLAUS CUSANUS, KEPLER, G. BRUNO. Die Harmonie als ethisches Prinzip betont SHAFTESBURY (Inquir. conc. virt. I, 2; The moral. II, 4; III, 1).

Vergleiche ferner:

- Harmonie (Kirchner, Wörterb. d. phil. Grundbegr.)
- Harmonie (Musik) (Sulzer, Th. d. schönen Künste)
- Harmonie (Malerei) (Sulzer, Th. d. schönen Künste)
- Die Harmonie (Hegel, Vorl. z. Ästhetik)
- Harmonisch rationalisierte Musik (Weber, Grundl. d. Musik)
- Leibniz: System der Prästabilierten Harmonie (Vorländer, Gesch. d. Phil.)

## Literatur

77/78

In der mythologischen archäo-astronomischen nordischen Sichtweise (nach Hertha v. Dechend) ist der Rhein, analog wie der Nil für die Ägypter, eine symbolische Darstellung der Milchstrasse. Siehe dazu: Hertha v. Dechend: Die Mühle des Hamlet.

[http://www.bibliotecapleyades.net/hamlets\\_mill/hamletmill.htm](http://www.bibliotecapleyades.net/hamlets_mill/hamletmill.htm)

<http://www.nologie.de/noo03.htm#Heading172>

<http://www.nologie.de/noo03.htm#Heading173>

<http://www.nologie.de/noo03.htm#Heading187>

Man sollte dabei bedenken, dass diese Mythen sehr alt sind, und dass der Rhein damals noch durch das Doggerland floss, wo heute die Doggerbank ist. Das war so etwa 20,000 bis 8,000 Jahre BCE.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Doggerland>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Mesolithic>

<https://www.theguardian.com/science/2019/may/08/mapping-begins-of-lands-lost-to-north-sea-during-the-stone-age>

Die Unterwasser-Archäologie findet dort auch jede Menge Material von menschlichen Siedlungen

und von Mammuts aus der gleichen Zeit.

<https://www.daserste.de/information/wissen-kultur/w-wie-wissen/sendung/mammut-110.html>

<https://www.fossilien.de/artikel/saeugetiere/mammut/106.htm>

<https://www.telegraph.co.uk/news/earth/environment/archaeology/11836627/British-Atlantis-archaeologists-begin-exploring-lost-world-of-Doggerland.html>

In Old World archaeology, Mesolithic (Greek: μέσος, mesos "middle"; λίθος, lithos "stone") is the period between the Upper Paleolithic and the Neolithic. The term Epipaleolithic is often used synonymously, especially for outside northern Europe, and for the corresponding period in the Levant and Caucasus. The Mesolithic has different time spans in different parts of Eurasia. It refers to the final period of hunter-gatherer cultures in Europe and West Asia, between the end of the Last Glacial Maximum and the Neolithic Revolution. In Europe it spans roughly 15,000 to 5,000 BP; in Southwest Asia (the Epipaleolithic Near East) roughly 20,000 to 8,000 BP. The term is less used of areas further east, and not at all beyond Eurasia and North Africa.

## Ein paar neuere Literatur-Stellen

Das weitere sehr umfangreiche Literatur-Verzeichnis ist nun ausgegliedert in:

<http://www.nologie.de/denk-bib.htm>

<http://www.nologie.de/bib.htm>

[http://www.nologie.de/bib\\_c.htm](http://www.nologie.de/bib_c.htm)

Die Edda, Eugen Diederichs, 1981

Walter Zimmermann: Tonart Ohne Ethos - Der Musikforscher Marius Schneider, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2003, 80 S.

Lynn Snook: Wagners Mythische Modelle. Hrsg. von Ulrike Feld und Wolfgang Behrens. Anif / Salzburg 2009 (= Wort und Musik, Bd 71)

Ahnung und Erinnerung: Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner, von Melanie Wald, Wolfgang Fuhrmann, Bärenreiter, 2013

Abk. zwecks des einfacheren Zitierens: Wald&Fuhrmann

Clarissa Pinkola Estes: Die Wolfsfrau. Die Kraft der Weiblichen Urinstinkte. Heyne 1993.

Steinacker, Peter, Richard Wagner und die Religion

Darmstadt : WBG (Wiss. Buchgesellschaft), 2008

AD:

Eine Anmerkung dazu: Er ist Theologe und schreibt auch wie ein Theologe.

Ich fürchte, er hat die Intentionen von Wagner nicht so ganz verstanden.

Peter Wapniewski: Weisst Du Wie das Wird? Piper, München 1995

Marius Schneider: Einleitung zur Kosmogonie.  
Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, 14. 1990, Eisenach  
Verl. der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner  
New York, NY, de Gruyter.

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49

50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78