

Knut Johannes Rennert

Dokumentation

der bisherigen Arbeit und der weiteren Vorhaben

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	2
Arbeitsbereiche und Anregungen durch Lehrerpersönlichkeiten und Impulse anderer im Überblick.....	3
Kompositionen (s. Werkverzeichnis).....	6
Improvisation, Kultur-Epochen-Skalen und Neue Instrumente.....	6
Sozialhygiene, Pädagogik und Therapie, Kurse, Tagungen und Konzerte, Festgestaltungen, Musik zum Kultus und Arbeit an der Beziehung von Musik zu anderen Künsten.....	7
Ensemble und „Resonanz“.....	7
Die Instrumente.....	8
1. Vorbemerkung.....	8
2. Der Kreis der Ur-Instrumente.....	9
3. Chorischer Instrumentenkreis.....	11
4. Solistischer Instrumentenkreis.....	13
5. Instrumente für die Stimmungen der Kultur-Epochen	14
6. Rock-Instrumente und Elektronik.....	17
Überlegungen zum Lehrplan im Fach Musik.....	19
Lebenslauf Knut Johannes Rennert.....	20
Tagungen, Seminare, Kurse, Festgestaltungen und Konzerte.....	21
Ensemblearbeit und -Konzerte.....	22
Werkverzeichnis.....	23
Geplante Instrumente.....	24
Gebaute, geplante und genutzte Instrumente	26
Stichwortverzeichnis.....	31

Einleitung

Diese Darstellung ist vielleicht keine Dokumentation im üblichen Sinne, und vor allem ist sie auch in keiner Hinsicht umfassend. Es soll versucht werden, wesentliche Aspekte so anzureißen, daß ein anfängliches Bild der Intentionen, der Arbeitsweise und des bisher Erreichten entstehen kann. Erschwert wird dieses Bemühen durch den primär künstlerischen Ansatz, der die Arbeit überhaupt erst in Gang brachte und weiterhin trägt. Künstlerisches Empfinden und Suchen, hauptsächlich sogar das schmerzhaft Erleben eines Mangels an Wahrheit, Echtheit, Kraft und Wirksamkeit in der heutigen Kultur, ist es, was den Antrieb zum Forschen erzeugt. Diese Empfindungen und die daraus entstehenden Fragen soweit zu formulieren, daß sie zum Ausgangspunkt der Arbeit werden können, daß künstlerische „Griffe“ und Gestaltungen und schließlich ganz konkrete Instrumente daraus entstehen können, ist schon schwer genug.

Den Weg von der Empfindung bis zur konkreten, sinnlichen Erscheinung und schließlich bis zum Verständnis von deren sinnlich-sittlicher Wirkung gedanklich klar zu verfolgen und darzustellen, ist schier unmöglich, jedenfalls in dem beschränkten Rahmen dieser Darstellung. Denn es müßte vieles im Vorfeld erst untersucht werden, wie z.B. der Wahrnehmungsprozeß und insbesondere der Hörprozeß, aber auch der künstlerische Prozeß mit den Umschmelzungen, die von dem ersten, dumpfen Aufscheinen einer Idee bis zur fertigen künstlerischen Gestaltung bzw. bis zum fertigen Instrument geschehen, u.v.a. beschaffen sind. Besonders wäre dabei zu beobachten, wie verschiedenartigste Einflüsse, besonders auch der Widersachermächte, in diese Prozesse hinein wirken und wie diese Einflüsse zu steuern sind. Dies wäre schon eine eigene umfassende Arbeit, die den Rahmen dieser Dokumentation sprengen würde.

Weil die notwendigen Grundlagen hier aber nicht zu betrachten sind, kann eigentlich auch nicht auf die grundlegenden Gesichtspunkte in allen Einzelheiten eingegangen werden. Vielmehr ist eine Übersicht zu geben, die an einzelnen Punkten Einblicke in Details und Zusammenhänge ermöglicht. So wird auch die eigentliche Bedeutung der Arbeit, soweit sie sich zumindest in den zu Grunde liegenden Ideen und Idealen andeutet, nur angerissen werden können, denn auch die Betrachtung der weltgeschichtlichen Zusammenhänge, in denen die Arbeit ihrem Ziel nach zu sehen ist, bräuchte einen größeren Rahmen. Doch kann vielleicht, trotz der gerafften Form, deutlich werden, daß Dinge angegangen werden, die möglicherweise eine Bedeutung für Pädagogik, Therapie und Kultus bekommen können. Womit gar nicht behauptet werden soll, daß der Ansatz ein vollkommen neuer und einzigartiger wäre. Vielmehr ist es so, daß die eigenen, bescheidenen Ergebnisse nur durch die Arbeit vieler anderer erst möglich wurden und auch nur im Zusammenhang mit den vielen neuen Impulsen im Bereich des Musikalischen zu sehen sind, die sich aus der anthroposophischen Arbeit heraus entwickelt haben.

Von vielen Menschen und an vielen Orten wird intensiv an solchen Impulsen gearbeitet, doch ohne daß diese Arbeit die Beachtung bekommt, die sie m.E. verdient. Leider muß man oft den Eindruck haben, daß gerade die anthroposophische Bewegung immun gegen neue Ansätze im Musikalischen zu sein scheint und sich vielfach mit Musik begnügt, die an klassisch-romantische Traditionen anknüpft. Eine wirkliche Neubegründung des Musikalischen aus der Anthroposophie heraus ist aber notwendiger denn je, denn wo, wenn nicht in der Anthroposophie, sollte eigentlich ein Verständnis für die Bedürfnisse der Jugend, durch die sie sich der Rock-Musik, den Drogen usw. zuwenden, entwickelt werden können. Aus einem solchen Verständnis kann dann auch vielleicht die Fähigkeit erwachsen, die Erscheinungen nicht zu verdammen, sondern als einen Ersatz für etwas zu sehen, was erst noch gefunden und entwickelt werden muß. In dieser Richtung ein paar kleine Schritte zu tun, das ist es, worum es mir in meiner Arbeit geht. Und die Hoffnung für die nächsten Jahre ist, vielleicht etwas mehr Muße zu haben, um diese Schritte sorgfältiger und gründlicher durchzuführen und nachvollziehbar zu

machen.

An den bisher erworbenen Fähigkeiten und erreichten Ergebnissen und den sich zeigenden Möglichkeiten wird jetzt schon deutlich, daß diese ersten Schritte schon fruchtbar für die Pädagogik, Musik-Therapie, Sozialhygiene und für die musikalische Gestaltung von Festen und Feiern in der Anthroposophischen Gesellschaft und im Kultus der Christengemeinschaft werden können. Umgekehrt sind es diese genannten Bereiche, die die wesentlichen Impulse für die Arbeit gegeben haben. Ich möchte hier aber noch einmal betonen, daß ich nicht der einzige bin, der an diesen Fragen arbeitet, und daß meine Arbeit mit der Arbeit vieler anderer zusammenhängt, ja ohne sie nicht möglich wäre.

Worum geht es eigentlich bei der musikalischen Gestaltung eines Festes, des Kultus, in Unterricht und Therapie? Rudolf Steiner sagt dazu einmal, daß das Musikalische gerade das Christus-Ereignis in einer so realen Weise darstellen könne, wie es dem unmittelbaren Erleben der Menschen erst in Zukunft zugänglich werde. Diese Aussage ist m.E. in Zusammenhang mit seinen Äußerungen über die Melodie im einzelnen Ton, über die Ur-Musik, die in den Schlesinger-Skalen zu ahnen sei, und über die zwölf Ur-Instrumente zu sehen. Doch legt einem die Art, wie Steiner über diese Fragen spricht, den Eindruck nahe, daß er sich von seinen Zeitgenossen nicht verstanden fühlte. Andererseits muß man das Gefühl haben, daß gerade diese Äußerungen, auch wenn ihre Bedeutung heute noch nur zu erahnen ist, eine zentrale Bedeutung für die zeitgemäße Neubegründung des Musikalischen haben und den eigentlichen Ansatz für ein Musizieren bietet, welches nicht auf den musikalischen Genuß, sondern auf den musikalischen Dienst für den Menschen, für die Erde und für die geistige Welt gerichtet ist. Nimmt man diese Äußerungen ernst, auch wenn man sie noch nicht wirklich versteht, stellt sich die Frage nach der musikalischen Fei ergestaltung vollkommen neu. Sie könnte für eine konkrete Gelegenheit vielleicht so lauten: Welche Musik, auf welchen Instrumenten, mit welchen Spielern, mit welcher Vorbereitung und mit welchen anderen Beiträgen braucht es wirklich für diese Menschen, an diesem Ort, zu dieser Tages-, Jahres- und Welten-Zeit, in diesem Raum, bei diesem speziellen Vorhaben?

Solche Fragen sind nicht ohne weiteres so zu verdichten, daß aus ihnen konkrete musikalische Gestaltungen entstehen können. Das setzt die Schulung neuer Fähigkeiten voraus, auch bei den Hörern, denn ein Herangehen an diese Fragen, d.h. aber die eigentliche Vorbereitung, ist ja nur im gemeinsamen Gespräch mit ihnen möglich. Dieser Schulung, die auch für sogenannte Laien möglich ist, dienen u.a. die im weiteren beschriebenen Arbeitsbereiche. Daß das Konzertieren im üblichen Sinne hier nicht erwähnt wird, hängt damit zusammen, daß ein künstlerischer Ansatz, der solchen Fragen gerecht zu werden sucht, nicht mehr zwischen künstlerischer, pädagogisch-therapeutischer und dienender Tätigkeit zu unterscheiden vermag, diese können nur als Einheit erlebt werden. Es geht also darum, die so erlebte Einheit des Musikalischen in den verschiedenen Bereichen des menschlichen Lebens fruchtbar und so wirksam zu machen, daß der einzelne Mensch sich und die Gemeinschaft mit anderen Menschen als etwas sich entwickelndes erleben kann.

Zu einer solchen Arbeit bedarf es aber der Instrumente, denn wir sind heute noch kaum in der Lage, Musik rein im Unhörbaren zu erleben. Doch braucht es Instrumente, die nicht nur auf das Hörbare gerichtet sind, sondern solche, die im Hörbaren ein Erlebnis des Unhörbaren, d.h. aber des Geistigen anregen. Der Frage nach solchen Instrumenten und dazugehörigen Musizier-Formen, gerade auch unter Berücksichtigung der existentiellen Bedürfnisse, aus denen die Rock-Musik entspringt, soll meine Arbeit auch in Zukunft gewidmet sein. Denn das Phänomen der Rock-Musik ist m.E. nur verständlich, wenn man sie als einen Schrei nach der konkreten Bestätigung des geistigen Ursprungs des Menschen und des Entwicklungsgesichtspunktes, der zum Wesen von Mensch und Erde gehört, auffaßt.

Sicher können in der zur Verfügung stehenden Zeit nur kleine Schritte vollzogen

werden, doch können diese Schritte vielleicht doch bedeutsam werden, wenn man bedenkt, daß ein konkretes, goethenistisches Umschmelzen der Ideale der Rock-Musik gerade auch für die Pädagogik und die Lehrerbildung wesentlich werden könnten. Die Ergebnisse dieser Arbeit will ich auch nicht für mich behalten, sie sollen konkret in den Unterricht, in musikalische Gestaltungen und in Kurse einfließen und, im besten Falle, anderen als Anregung dienen. Inwieweit es möglich sein wird, auch Instrumente abzugeben, muß noch offen bleiben, denn die Produktion unterliegt speziellen Bedingungen, die sich nicht ohne weiteres mit der Tätigkeit als Lehrer usw. vereinbaren lassen. Doch können in jedem Fall Instrumenten-Bau-Kurse stattfinden, die es auch anderen ermöglichen, ein entsprechendes Instrumentarium zu erstellen, zumal ein Teil der genutzten Instrumente ja auch von anderen Instrumentenbauern gebaut wird. Es ist auch geplant, Teile dieser Dokumentation weiter auszuarbeiten und ggf. zu veröffentlichen, doch wird dies in den nächsten Jahren sicher nur beschränkt möglich sein, denn der Schwerpunkt soll weiterhin auf der Entwicklung und dem Bau weiterer Instrumente liegen.

Die Darstellung umfaßt einige ausführlichere Kapitel zu den verschiedenen Arbeitsbereichen und zur Arbeit an und mit den Instrumenten, ohne allerdings gründlich in die Details zu gehen. Hinzu kommen Aufstellungen der Instrumente und solche mehr biographischen Charakters. Es fehlt noch, neben vielem anderen, eine gründliche Darstellung der Instrumente unter baulichen Gesichtspunkten, die allerdings im kommenden Jahr entstehen soll, eine genauere Untersuchung der Rock-Musik sowie detaillierte Überlegungen zur Pädagogik, zum Lehrplan und zu Gestaltungsfragen, die nach und nach folgen sollen.

Danken möchte ich meiner Frau Kirsten Rennert, die vieles zum Entstehen dieser Dokumentation beigetragen hat, und meinen Kollegen von der Freien Waldorfschule Gladbeck, die meine Bemühungen in den letzten Jahren ertragen und mitgetragen haben.

Arbeitsbereiche und Anregungen durch Lehrerpersönlichkeiten und Impulse anderer im Überblick

Der eigene Impuls, soweit er sich überhaupt von anderen abgrenzen läßt, setzt sich aus vielen Arbeitsbereichen zusammen, die sich gegenseitig bedingen und überschneiden. Jeder dieser Bereiche ist in vielfältiger Weise durch Erlebnisse und die Wahrnehmung der Arbeit anderer angeregt.

Grundlage für die selbständige Arbeit im Musikalischen waren Jugend-Ideale sozialer und künstlerischer Prägung

Wie kann sich das menschliche Miteinander, auch in Bezug auf die geistige und natürliche Umwelt, gesünder gestalten?

Kann die Musik, ähnlich wie die Eurythmie, die mich als Schüler schon interessierte, dabei ein Helfer und Lehrmeister sein?

Hat nicht gerade auch die Rock-Musik, weil sie so viele Menschen ergreift und interessiert, aber auch, weil sie soviel Kraft entfaltet, eine Zukunftsperspektive? Was ist ihr Wesen, wodurch bekommt sie diese Kraft, welche berechtigten Bedürfnisse sprechen sich in ihr aus, wie könnte bzw. müßte sie sich eigentlich entwickeln?

Gespräche im Elternhaus, Orchesterspiel, Eurythmieunterricht, die eigene Rock-Band und die Beschäftigung mit der Dreigliederung Rudolf Steiners und mit pädagogischen Fragen regten ab dem 17. Lebensjahr die Arbeit an diesen Idealen an und hielten sie in Gang. Doch wurde schon am Ende der Schulzeit deutlich, daß die herkömmliche Rock-Musik keinen unmittelbaren Ansatz bietet, so daß die Bandarbeit eingestellt wurde.

Das Erleben Seelenpflege-bedürftiger Kinder während meines Zivildienstes beförderte diese Ideale noch und bestärkte den Entschluß, Lehrer zu werden. Zuerst wurde jedoch keineswegs die Musik-Pädagogik ins Auge gefaßt, sondern Mathematik und Chemie, aber auch die Tätigkeit als Klassenlehrer. Erst durch viele Gespräche mit Freunden und Bekannten trat das Musikstudium in die engere Wahl. Doch wurde eine echte musikalische Zielsetzung erst während des Musikstudiums durch das Erleben der Musik Anton Weberns und durch mein Ver zweifeln an den Vorstellungen anthroposophischer Musiker auf den Musikertagungen in Dornach, die meine Frage nach der Berechtigung von Jazz und Rock-Musik nicht verstanden, deutlich. Der Mangel an Hilfe konnte nur durch eigene Tätigkeit ausgeglichen werden. Eigene Arbeit mußte den Ansatz bilden, und mit dem Beginn der Arbeit stellten sich vielfältige Begegnungen und Anregungen ein.

Ausgangspunkt bildeten Kompositionsversuche, die sich an Weberns Musik anlehnten, aber bald selbständig wurden, besonders auch durch die Anregungen und die Korrektur des Komponisten Hans Ullrich Engelmann, der mich, obwohl im Studienplan nicht vorgesehen, am Unterricht seiner Kompositions-Klasse teilnehmen ließ. Ihm verdanke ich viel, denn durch sein reges Interesse unterstützte er auch meine Beschäftigung mit anthroposophischen Musikimpulsen. Schließlich regte er die Auseinandersetzung mit der Elektronischen Musik an, indem er mich bat, mich im Rahmen meiner Diplomarbeit mit dieser aus anthroposophischer Sicht zu beschäftigen.

Ausgehend von Fragen der Komposition wurde bald deutlich, daß eine den Zeitnotwendigkeiten entsprechende Arbeit im Musikalischen nicht eingeleisig sein kann, sondern viele Bereiche umfassen sollte. So ergab sich eine Art Freies Studium, welches parallel zum Hochschulstudium geführt wurde, durch Besuch von Vorträgen, Tagungen, Kursen, aber auch durch Erfahrungsaustausch mit anderen, die versuchten, frei zu studieren und zu arbeiten.

Hervorheben möchte ich folgende Persönlichkeiten, deren Arbeit und Forschungen für meinen Weg wesentlich wurden:

Andreas Delor war über lange Jahre Gesprächspartner, Anreger und Freund, durch den ich erst einen Überblick über die anthroposophischen Musik-Impulse bekam und viele davon auch kennenlernte: Phänomen-Studien, Einzelton-Studien, Kultur-Epochen-Skalen, Improvisation, Neue Instrumente usw. Auch für die Komposition erhielt ich von ihm manche Anregung. Es ergab sich eine rege Zusammenarbeit in Konzerten, in den Tagungen für Neue Musik und Neue Instrumente, im daraus entstandenen Ensemble, in Kursen und in der Zeitschrift „Resonanz“.

Heiner Rulands Forschungen zur Musikgeschichte und zur Skalen-Entwicklung, aber auch zur Musik-Therapie. Das Erlebnis seiner rein intonierten Skalen-Kompositionen war sehr anregend.

Christoph Peter wies auch auf die Phänomen-Studien hin, gab wesentliche Anregungen zur Musik-Pädagogik und zum Verständnis der Klassischen Musik und ermutigte zur Beschäftigung mit der Elektronik und mit der Tonbildung. Seine Aufforderung, der Musiklehrer solle Künstler sein, war wegweisend.

Pär Ahlbom und einige seine Schüler regten die improvisatorische Arbeit, den Bau von neuen Instrumenten und den Umgang mit ihnen wesentlich an. Er war ein wesentlicher Kritiker meiner Kompositionen.

Jürgen Schriefer forderte die eigenständige Beschäftigung mit der Musikgeschichte und die Frage nach der Bedeutung der Musik für das menschliche Leben und die Menschheitsentwicklung heraus. Er ermutigte wiederholt bei geplanten Initiativen. Die Begegnung mit der Schule der Stimmenthüllung war wegweisend für die Arbeit an der Tonbildung.

Manfred Bleffert setzte durch seine Arbeit Maßstäbe im Instrumenten-Bau und gab

viele Anregungen.

Norbert Visser regte mich vor allem durch seine gründliche Phänomenologie, aber auch durch die von ihm entwickelten Choroï-Instrumente an und bestätigte die Ansätze und Überlegungen zur Organ-Bildung im Instrumenten-Bau.

Nicht zuletzt ist jedoch Rudolf Steiner zu nennen, dessen Anthroposophie und Goe-theanismus eine sichere Grundlage der Arbeit bilden.

Es wären noch viele andere zu nennen, hier sei nur auf die wesentlichsten verwiesen.

Den Ausgangspunkt der Arbeit bildete, wie beschrieben, die Komposition, die zunehmend zu Aufträgen für Feiern, Festgestaltungen, den Kultus der Christengemeinschaft und für andere Musiker und auch Orchester führte. Doch stellte sich bald die Frage nach der heutigen Bedeutung komponierter Musik und ihrer Wirkung auf das Publikum. Daraus ergab sich als weitere Frage: Wie kann die Musik gefunden werden, die für einen bestimmten Menschenkreis, einen bestimmten Anlaß, einen bestimmten Zeitpunkt, einen bestimmten Ort usw. die treffende ist? Es zeigte sich im Verfolgen dieser Frage, daß es kaum möglich ist, Gespräche mit den betreffenden Menschen so zu führen, daß ein für die kompositorische Arbeit ausreichendes Bild entsteht. Vielmehr erwies sich hier der improvisatorische Ansatz, im Idealfall durch einen Improvisations-Kurs vorbereitet, als günstiger. Zudem zeigte sich auch, daß für viele musikalische Ideen und Notwendigkeiten die Instrumente erst entwickelt werden mußten bzw. müssen. Wobei die entstandenen Instrumente oft selbst wie Kompositionen wirken, d.h. ihre Musik enthalten, die am besten improvisatorisch entfaltet werden kann. So trat das Komponieren nach und nach zurück und wurde durch Instrumenten-Bau und Improvisation weitergeführt.

Doch schon vorher änderte sich die kompositorische Arbeit durch die Einzelton-Studien und die Kultur-Epochen-Skalen (H. Ruland), die einen bewußteren Umgang mit Tönen und Tonleitern, aber schließlich auch neue Instrumente für die Rein-Intonation erforderten, und durch die Idee des Kreises der 12 Ur-Instrumente (R. Steiner), die das Bild eines neuen, umfassenderen Orchesters entstehen läßt.

Ein weiterer grundlegender Ansatz für den Instrumenten-Bau war die stimmliche und instrumentale Arbeit an der Tonbildung. So führte die Unzufriedenheit mit dem Klang der klassischen Gitarre zuerst zu intensiver Tonbildungs-Arbeit und schließlich zur Entwicklung der ersten Instrumente.

Es ergaben sich für Improvisation und Instrumenten-Bau drei grundlegende Gesichtspunkte, die die Bauprinzipien der Instrumente und ihre musikalische Handhabung bestimmen:

Elementare Tonbildung

Kultur-Epochen-Skalen und Rock-Musik

Instrumentenkreis, solistische und chorische Musizier-Formen

Diese Gesichtspunkte durchdringen sich durchaus, doch zeigen sich auch deutliche Tendenzen:

Die elementare Tonbildung führt zu eher schlichten Instrumenten mit deutlicher Eigenart. Dazu gehören ebenso elementare Musizier-Formen mit sozialem Charakter.

Die Stimmungen der Kultur-Epochen erfordern je nach Charakter und Skala ganz spezielle Instrumente und Musizier-Formen, die sich auch nach Gesichtspunkten der Rock-Musik ausgestalten können.

Der Instrumentenkreis erfordert, wenn er solistisch gegriffen wird, ausgereifte und variable, wenn er chorisch gegriffen wird, eher elementare Instrumente. In beiden

Fällen sind aber Typus und Eigenart der Instrumente entscheidend, die durch entsprechende Musizier-Formen zur Geltung kommen können.

Alle Instrumente, die nach diesen Gesichtspunkten entstanden, haben jedoch eines gemeinsam: Sie sind nicht, wie die klassischen Instrumente, Spezialisten-Instrumente, sondern Instrumente, die von jedem in jedem Lebensalter elementar zu erlernen sind. Sie setzen keine besondere musikalische Begabung voraus, sondern ermöglichen, besonders im Gruppenspiel, eine "Enthüllung der Musikalität", analog der Schule der Stimmenthüllung. Natürlich bedürfen auch diese Instrumente der Übung und ermöglichen die Entwicklung von Spieltechnik und besonderen Fähigkeiten, doch kann hier jeder aus der Gesamtheit der Instrumente seinen Einstieg finden. Die Meisterschaft kann hier im Erarbeiten der Gesamtheit des Ganzen erlangt werden.

Dadurch bieten sich reiche Möglichkeiten für sozialhygienische, pädagogische und therapeutische Arbeit. Elementar beginnend, können soziale Fähigkeiten entwickelt, kann an persönlichen Schwierigkeiten und bei Kindern und Jugendlichen an der Persönlichkeitsentwicklung gearbeitet und mit weiterem Fortschreiten ein tiefer Einblick in die Entwicklung und das Wesen des Musikalischen gewonnen werden. Zudem bieten die einzelnen Skalen und Instrumente durch ihre Eigenart die Möglichkeit, in Zusammenarbeit mit einem Arzt direkt auf verschiedene seelische und leibliche Krankheitsbilder einzugehen.

Doch auch die künstlerischen Möglichkeiten sind unbeschränkt und ermöglichen eine Fülle von Stimmungen, Charakteren und Farben. Auch hier können Laien bei entsprechender innerer Bereitschaft tätig werden und musikalische Ausdrucksmöglichkeiten entdecken. Dadurch wird es z.B. möglich, in einer Klasse jeden Schüler am gemeinsamen Musizieren zu beteiligen oder musikalische Festgestaltungen gemeinsam mit interessierten Laien durchzuführen.

Durch die klangliche und stimmungsmäßige Vielfalt, die große Beweglichkeit im Gestalten und die bis ins Ätherische gehenden Wirkungen der Instrumente, Musizier-Formen und Skalen kann auch ein dichter Bezug zu anderen Künsten hergestellt werden. So können Sprache, Eurythmie und Musik ineinandergreifende Gestaltungen bilden. Doch liegen in diesem Bereich nur anfängliche Erfahrungen vor, die aber die vielfältigen Möglichkeiten deutlich machen. Entsprechend deutlich und anfänglich sind auch die Erfahrungen mit dem Einsatz der Instrumente und Skalen in der biologisch-dynamischen Landwirtschaft und im Arbeitsleben.

In den letzten Jahren trat, als Konsequenz der bisherigen Arbeit, erneut die Frage nach Rock-Musik und Elektronik auf. Doch ergab sich aus der phänomenologischen Arbeit daran die Notwendigkeit, praktische musikalische Konsequenzen zu ziehen. So entstanden erste Beispiele für eine neue Gruppe von Instrumenten, die sehr kompliziert gebaut sind, eine große dynamische Bandbreite und die Möglichkeit zu "dreckigem", geräuschhaftem Spiel bieten.

Die Grundlage dieser Arbeitsbereiche bildet die Phänomenologie, ein gründliches Hineinlauschen und Betrachten, d.h. die Frage nach dem Wesen des jeweiligen Gegenstandes, sei es nun ein Ton, eine Skala, ein Instrument, eine Musizier-Form usw. Nur durch die Phänomenologie und das innere Hören können wirkliche Ideen bzw. Neugriffe gefunden werden. Aber auch die gedankliche Arbeit, zum einen an den Anregungen R. Steiners und anderer, am Verständnis der Musikentwicklung und an der Gewinnung eines Überblickes über die musikalischen Erscheinungen, zum anderen aber in dem Versuch, zu dem Erlebten und Erhörten die entsprechenden Begriffe zu bilden, ist notwendiger Bestandteil. Sie ermöglicht das Entwerfen und das Entfachen der notwendigen Begeisterung, die Phänomenologie dagegen die Erfahrung und wirkliche Wesensbegegnung.

Die geschilderten Arbeitsbereiche und die jeweiligen Ansätze sind so verwoben, daß sie nur schwer in eine Übersicht gebracht werden können. Doch möchte ich dies anfänglich versuchen, bevor ich auf die einzelnen Bereiche etwas genauer eingehe und die konkreten Forschungsfragen herausarbeite.

Für jede der folgenden Gegenüberstellungen und Mitte-Bildungen könnten auch andere Gesichtspunkte gefunden werden, sie gelten nur beschränkt und sind nicht absolut zu sehen!

Phänomenologie		gedankliche Arbeit
Improvisation		Komposition
Bilden		Gestalten
	Töne	
	Skalen	
Material	Klänge - Instrumente	Form/Gestalt
Lauschen		Entwerfen
Tonbildung		Ausdrucksfindung
Klänge		Skalen-Stimmungen
Instrumentenkreis		Kultur-Epochen
elementar		kompliziert
gemeinsam (chorisch)		einzelnen (solistisch)
Schulung		Konzert
	Ausbildung	
	Pädagogik	
	Sozialhygiene	
	Therapie	
	Festgestaltung	
Stille	Gesang	Lärm u. Schrei
Ton	Klang	Geräusch
Melodie	Harmonie	Rhythmus
Atonalität	Tonalität (erweiterter Begriff)	Rock-Musik

Wenn nun die einzelnen Bereiche betrachtet werden, so ist deutlich, daß die folgende Gliederung eine willkürliche und vereinfachende ist. Sie müssen letztendlich zusammen gesehen werden.

Kompositionen (s. Werkverzeichnis)

Ausgangspunkt des Komponierens war, wie bereits erwähnt, die Musik Anton Webers. Die Knappheit und Dichte seiner Werke wurde mir für lange Zeit zum Ideal. Weniger allerdings seine differenzierte Zwölf-Ton-Technik. Ich bildete nur gelegentlich Reihen für bestimmte Abschnitte einer Komposition, im übrigen arbeitete ich freier und achtete nur auf das Entstehen von Zwölf-Ton-Feldern. So entstanden ab 1981 ("Insel der

Freude“) die ersten eigenständigen Kompositionen.

Die davor entstandenen Stücke sind für bestimmte Gelegenheiten, ohne weitergehenden Anspruch entstanden oder waren, wie die Stücke für die eigene Rock-Band, nur eine Sammlung von Ideen, die dann gemeinsam be- und ausgearbeitet wurden. Doch schon ab 1983 wurde mir deutlich, wie inspirierend es ist, für bestimmte Gelegenheiten, Veranstaltungen, Feiern und Feste zu schreiben. Ich erlebte immer deutlicher, daß die Arbeit für sich am Schreibtisch nur Studienarbeit, nur Übung sein kann, daß aber die eigentlich weiterführenden Ideen nur durch einen "Auftrag" - er kann selbst oder von anderen erteilt sein - und die Beschäftigung mit ganz konkreten Notwendigkeiten entstehen können. So entstanden im weiteren, neben wenigen Studien, nur noch Werke, die einen solchen konkreten Bezug haben und eigentlich für jede entsprechende Gelegenheit neu- oder umgeschrieben werden müßten. Sogar einige begonnene oder geplante Stücke, von denen ich mir viel versprach, landeten in der Schublade und wurden nie beendet.

Ausnahmen sind nur "Trio" (1984) und "Verwandlung" (1985), doch liegen auch diesen beiden Werken Aufträge zugrunde: "Trio" entstand durch selbst erteilten Auftrag für die Musiker-Tagung 1985 in Dornach als eine Art Gesellenstück, und "Verwandlung" wurde für das Kammerorchester der Freien Waldorfschule Kassel geschrieben, um von diesem Orchester in Kassel, Dornach und Polen aufgeführt zu werden. Diese beiden Werke bilden den Höhepunkt und in gewisser Hinsicht auch den Abschluß meiner kompositorischen Arbeit. Die improvisatorische Arbeit trat in den Vordergrund, und nur noch da, wo Kompositionen notwendig waren, für Unterricht und Schulleben und für den Kultus der Christengemeinschaft, entstanden welche, die wiederum einen anderen Charakter annahmen. Sie wurden gewissermaßen freier und immer stärker auf die konkrete Aufgabe hin gestaltet, was ich durchaus als Gewinn und nicht als Verlust erlebe.

Durch das Kennenlernen der Kultur-Epochen-Skalen (H. Ruland) wurde seit 1983 eine andere grundlegende Änderung der kompositorischen Arbeit angeregt: die Verwendung eben dieser Skalen in halbtönig angenäherter Form, aber auch in Rein-Intonation. Durch diesen Ansatz wurde meine Fixierung auf die Atonalität aufgebrochen, und es entstand gerade durch den unterschiedlichen Stimmungsgehalt dieser Skalen die Möglichkeit, den konkreten Notwendigkeiten und Bedürfnissen in der Gestaltung näher zu kommen. Darauf soll unten noch näher eingegangen werden.

Improvisation, Kultur-Epochen-Skalen und Neue Instrumente

In der Eurythmie, der Rock-Band, aber auch im Orchester-Spiel waren mir schon in jungen Jahren besonders die gemeinschaftliche Arbeit und das soziale Miteinander, das Unmittelbar-aufeinander-angewiesen-Sein wesentlich gewesen. Dieses soziale Element fehlte mir an der Musik-Hochschule sehr; hier herrschte Konkurrenzdenken und teilweise auch Desinteresse am Suchen der Anderen. Auf den Tagungen für Neue Musik und Neue Instrumente, die ich ab 1981 besuchte, fand ich dagegen ein intensives gemeinsames Suchen und Fragen, regen Austausch und gegenseitiges Wahrnehmen und ein gemeinsames Üben in der phänomenologischen Betrachtung und in der Improvisation. Zudem erlebte ich die Kompositionen Anderer, neuentwickelte Instrumente, z.T. in hoch interessanten Anfangsstadien, und lernte die Skalen der Kultur-Epochen und die Schule der Stimmenthüllung kennen. Auch wenn ich manches sehr merkwürdig fand, erlebte ich doch sofort, daß ich durch diese Arbeit nach und nach zu Antworten auf meine brennenden Fragen kommen könnte, mit denen ich mich an der Hochschule, aber auch in Dornach nicht zuhause fühlen konnte.

Die Improvisation, wie sie von Pär Ahlbom entwickelt wurde, geht von der Schule der Stimmenthüllung aus und versucht, in der lauschenden Tonbildung und in der

räumlichen Bewegung den Gesang, die musikalischen Elemente und den Klang der Instrumente zu verlebendigen und zu befreien. Grundlage sind Übungen in der Tonbildung und im sozialen Miteinander, die gleichzeitig eine Schule des Hörens sind. Diese "Griffe" sind jedoch nicht nur Übungen, sondern ermöglichen unmittelbar ein künstlerisches Gestalten, welches aber nicht von einem Komponisten ausgeht, sondern aus der Gemeinsamkeit entsteht. Rhythmische, melodische, harmonische und Bewegungs-Übungen greifen und schulen Fähigkeiten, die durch die Fixierung auf die feste Notenschrift verlorengegangen sind. Jeder Mensch kann sich darin als Musiker erleben und wieder lernen, daß es nicht in erster Linie um den Musikgenuß, sondern um das Wirksam-Werden des Musikalischen geht. Die "Griffe" bieten zudem die Möglichkeit, die Skalen der Kultur-Epochen und die neuen Instrumente lebendig zu ergreifen.

Die Bedeutsamkeit der Kultur-Epochen-Skalen stellt Heiner Ruland in seinem Buch "Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens" ausführlich dar, auch arbeitet er seit langem mit ihnen in der Musik-Therapie. Doch wird in vielen Werken dieses Jahrhunderts und auch in der Rock-Musik deutlich, daß sie auch künstlerisch ergriffen werden wollen. Dieser künstlerische Ansatz wurde von Andreas Delor angeregt und mit ihm gemeinsam im Ensemble für Neue Musik und Neue Instrumente weiterentwickelt. Auch hier zeigt sich ein Schulungsweg, der allerdings von dem der Improvisation nicht zu trennen ist. An ihm arbeiten Andreas Delor und ich jeweils eigenständig, doch mit regelmäßigem Austausch weiter.

Die Anregungen zur Entwicklung neuer Instrumente gingen neben vielen anderen von Pär Ahlbom, Jürgen Schriefer, Norbert Visser und Manfred Bleffert, aber auch schon früher von der Zusammenarbeit von Franz Thomastik und Rudolf Steiner aus. Grundlage sind im Wesentlichen die folgenden Aspekte:

- der Entwicklungsstillstand der klassischen Instrumente und das Erleben, daß eine substanzielle Verlebendigung des Instrumentalklanges notwendig ist,

- das Aufgreifen von elementaren und geräuschhaften Klängen in der elektronischen Musik und die daraus entstehende Frage, wie Instrumente beschaffen sein müssen, die ohne Elektronik in diesen Bereich greifen,

- die Frage nach Instrumenten, die die elementare Kraft der Rock-Musik ohne Elektronik und betäubende Lautstärke entwickeln können,

- die Frage nach elementaren Instrumenten, die für die Klangbewegung und Klangführung der Improvisation geeignet sind,

- die Frage nach dem Wesen der Materialien, der Organe und der plastischen Form in ihrer Bedeutung für den Klang,

- die Frage nach Instrumenten, die den Stimmungen der Kultur-Epochen-Skalen entsprechen und

- die Idee des Kreises der zwölf Ur-Instrumente.

Diese Gesichtspunkte durchdringen sich gegenseitig, führen aber doch zu unterscheidbaren Instrumenten-Typen von unterschiedlicher Kompliziertheit und Verwendbarkeit. Dazu unten mehr.

Sozialhygiene, Pädagogik und Therapie, Kurse, Tagungen und Konzerte, Festgestaltungen, Musik zum Kultus und Arbeit an der Beziehung von Musik zu anderen Künsten

Schon bei den ersten improvisatorischen Gestaltungen, die ich auf den Tagungen für Neue Musik und Neue Instrumente erlebte, und bei den ersten Werkstattkonzerten mit

dem Ensemble wurde deutlich, daß Improvisation, Neue Instrumente und Kultur-Epochen-Skalen ihrem Wesen nach nicht in die herkömmlichen Konzertformen hineingehören. Ein Auf- und Vorführen im üblichen Sinne war nicht möglich, da einerseits im Publikum stets das Bedürfnis entstand, einbezogen zu werden, mitzuspielen, und andererseits deutlich wurde, daß alle drei Bereiche für sich und zusammen beim Spielen kultischen Charakter annehmen. Dies liegt im Wesen und Ursprung dieser Impulse begründet und kann nicht einfach übergangen werden.

Aus diesem Erleben entwickelten sich Konzert-Formen, in denen nach einer Einführung mit dem Publikum gearbeitet wurde, um schließlich das Vorbereitete mit dem gemeinsam Erübten zu einer Gestaltung zusammenzufügen, die dann im zweiten Teil des Abends unter Beteiligung des Publikums gespielt wurde. Die musikalischen Gestaltungen selbst konnten dann von allen als Feiern erlebt werden. Die Schilderungen aus dem Publikum und auch die Betrachtung des eigenen Erlebens während des Übens und dann bei der Gestaltung machten dann deutlich, das jeder "Griff", jede Skala und jedes Instrument nicht nur einen eigenen Charakter, sondern auch seine ganz spezifische Wirkung hat.

Daraus ergaben sich wiederum unmittelbar Gesichtspunkte und Ansätze für eine konsequente Schulung und Ausbildung im Ensemble selbst, in Kursen und auf Tagungen, für sozialhygienische Kurse in Therapeutika, für therapeutische Arbeit in einzelnen Fällen und schließlich auch für die Pädagogik und den Lehrplan der Waldorfschule. In all diesen Bereichen konnte ich nach und nach Erfahrungen sammeln. Ausgangspunkt war dabei jeweils das künstlerische Empfinden und die Kenntnis der musikalischen Elemente, zu der die Betrachtung und Beobachtung der jeweiligen Wirkung korrigierend hinzu trat. Diese praktische Erfahrung gab wesentliche und weiterführende Anregungen für die rein künstlerische Arbeit und Forschung, so daß eine äußerst günstige Wechselwirkung entstand, die kurz gefaßt wie folgt beschrieben werden kann: Das Musikalische selbst gibt die Gesichtspunkte und Mittel für Schulung, Pädagogik, Sozialhygiene und Therapie, und diese befruchten die künstlerische Arbeit und regen neue Entwicklungen an.

Eine ähnliche Wechselwirkung zeigte sich im Musizieren für den Kultus der Christengemeinschaft, wobei sich die Fragestellung noch vertiefte, substanzieller wurde: Wie können z.B. die einzelnen Schritte der Menschenweihehandlung nicht nur musikalisch mit vollzogen, sondern mit getragen und unterstützt werden; kann die Musik den Menschen helfen, tiefer in das kultische Geschehen einzutreten usw.?

Diese Fragen vertieften durchaus das geistige Erleben der Musik und regten improvisatorische Feier- und Festgestaltungen an, die die kompositorischen Versuche in dieser Richtung (s.o.) fortführen konnten. So entstand nach und nach das Ideal kultischer Feiern, die, andere Künste mit einbeziehend, aus der Kunst heraus, ja unmittelbar als künstlerische Gestaltung sich bilden. Im Rahmen der Christengemeinschaft und anfänglich auch in der Anthroposophischen Gesellschaft und der Waldorfschule konnten Versuche in dieser Richtung unternommen werden, die einerseits sehr ermutigend sind, andererseits aber zeigen, daß das Zusammenbringen der verschiedenen Künste und Künstler noch sehr viel Schulung und gemeinsames Forschen braucht.

Deutlich wird auch in diesen Bereichen, daß die eigentlich künstlerische Arbeit, in welchem Zusammenhang auch immer, nur möglich ist, wenn Fragen, Bedürfnisse bzw. Aufträge vorliegen. So wurde es zuletzt erstaunlicher Weise möglich, auch wieder Konzerte zu spielen, nämlich dann, wenn Fragen an einem Ort vorhanden sind oder Anregung für das musikalische Leben, z.B. an einer Schule, in einer Gemeinde gesucht werden.

Ensemble und „Resonanz“

In vielen Gesprächen, die sich „unter uns jungen Leuten“ auf Tagungen in Dornach, Wangen usw. und bei vielen anderen Gelegenheiten ergaben, besonders aber in den Gesprächen mit Andreas Delor traten grundlegende Fragen in den Vordergrund, die mit zunehmender Vertiefung Initiative forderten:

Wie kann eine Zusammenschau der musikalischen Erscheinungen, nicht nur unseres Jahrhunderts, sondern der gesamten Musikentwicklung gewonnen und für die musikalische Praxis fruchtbar gemacht werden?

Wie kann eine Übersicht über die anthroposophischen Musik-Impulse gewonnen werden? Wie können die Vertreter dieser Impulse miteinander ins Gespräch kommen? Wie kann sich aus dieser Übersicht eine neue, fundierte Ausbildung gestalten?

Wie können diese Fragen und Impulse für die anthroposophische Bewegung fruchtbar werden und in ihr ein reiches Leben entfalten?

Wie kann in der musikalischen Praxis den Zeitnotwendigkeiten entsprochen und vor allem auch die Jugend mit ihren tieferen Bedürfnissen erreicht werden?

Wie kann - und dies war die Grundfrage - die Qualität und Intensität erreicht werden, die der Arbeit in der Sektion der Hochschule für Geisteswissenschaft am Goetheanum gemäß ist?

Für diese Fragen erlebten wir nur bei wenigen Menschen der älteren Generation Verständnis und Unterstützung. Wir empfanden, daß wir es wohl, trotz mangelnder Fähigkeiten, selbst machen müßten, wenn etwas geschehen sollte, auch wenn sich auf allen Seiten Widerstände zeigten, von älteren Menschen, aber auch von denen, die meinten, man müsse erst im Kleinen arbeiten und wirklich etwas können.

Auf der 3. Tagung für Neue Musik und Neue Instrumente - diese Tagungen waren von Andreas Delor ins Leben gerufen - bildete sich ein Initiativ-Kreis, der zunächst nur die weiteren Tagungen vorbereiten wollte, aber immer intensiver an diesen Fragen arbeitete. Es wurde dann zunächst versucht, die Tagungen im Sinne dieser Fragen zu gestalten, was durchaus ihrem Entstehungsimpuls entsprach. Doch zeigte sich bald, daß viele, die einen neuen Impuls vertraten, trotz besonderer Einladungen, nicht kamen, daß also viele Menschen, die wir erreichen wollten, nicht erreicht wurden. Auch zeigte sich, daß für Forschung, künstlerische Arbeit und Ausbildung jährliche Treffen nicht ausreichten.

So entstand, neben vielen sehr unterschiedlich arbeitenden Gruppen, zunächst das Ensemble für Neue Musik und Neue Instrumente, welches sich der improvisatorischen Erarbeitung der Kultur-Epochen-Skalen widmete. Schnell zeigte sich, daß hier an künstlerische Arbeit ohne grundlegendes Üben in den verschiedensten Bereichen nicht zu denken ist. So wurde das Ensemble zunächst Ausbildungsstätte und bot gleichzeitig die Möglichkeit, aus dem Üben heraus, künstlerische Gestaltungen zu entwickeln. Die Ausbildung bezog Improvisation, Skalenarbeit, Instrumenten-Bau, Phänomenologie, Komposition, Musikgeschichte und zunehmend auch weiterführende Forschung ein. Doch war gerade für die Forschung viel zu wenig Zeit und es fehlte auch der unmittelbare Austausch mit anderen. Dies gab uns, Andreas Delor, Gotthard Killian, Bernd Schult und mir, den Anstoß, die anthroposophische Musikzeitschrift „Resonanz“ zu gründen, als Forum für die Forschung und für den Austausch zwischen den verschiedenen Arbeitsansätzen, aber auch zwischen Hörern und Musikern.

Doch auch hier zeigten sich wieder die alten Probleme: Wenige halfen uns viel, und viele interessierten sich wenig. Dadurch mußten wir unsere Arbeit nach vier Jahren wieder einstellen. In der Ensemble-Arbeit entstanden vor allem wirtschaftliche und Zeitprobleme, die schließlich dazu führten, daß vor allem die tragenden Mitglieder sich ganz auf ihre regionale Arbeit konzentrieren mußten.

Hier bleibt also abzuwarten, wann es möglich ist, weiter an diesen Fragen zu arbeiten.

Trotzdem sind die Erfahrungen im Ensemble und der Resonanz-Arbeit sehr fruchtbar, denn gerade durch die gegenseitige Korrektur entstand viel Neues und es entwickelten sich erst die Ansätze für eine methodische Forschung. Auf die Inhalte und Ergebnisse der Forschung wird in anderen Kapiteln eingegangen.

Die Instrumente

1. Vorbemerkung

Es gibt sehr viele Möglichkeiten, an die Frage der Instrumente heranzugehen, die hier nicht alle diskutiert werden können. Doch zeigen sich drei grundlegende Ansätze, die sich natürlich gegenseitig bedingen und fördern. Auch hat jeder dieser Ansätze unmittelbare Auswirkungen auf den Instrumenten-Bau, d.h. es können sich praktische Konsequenzen, aber auch neue Ideen ergeben. Doch auch umgekehrt hat jedes neue oder auch alte Instrument Auswirkungen für die Ansätze, denn neue Gesichtspunkte und Möglichkeiten ergeben sich dadurch.

Im Zentrum steht die Frage nach dem Wesen der Instrumente und ihrer „sinnlich-sittlichen“ Wirkung, die sich u.a. in der Qualität, den Eigenschaften und der Wirkung des Klanges zeigen.

Die künstlerische Praxis fragt vor allem nach der Tonbildung, nach Musizier-Formen, Stimmungen (z.B. Kultur-Epochen-Stimmungen) und Ausdrucksmöglichkeiten.

Die Wissenschaft sucht Überblick, Zusammenschau und Bedeutung (Instrumentenkunde) durch Phänomenologie, aber auch durch Betrachtung von Physik und Statik.

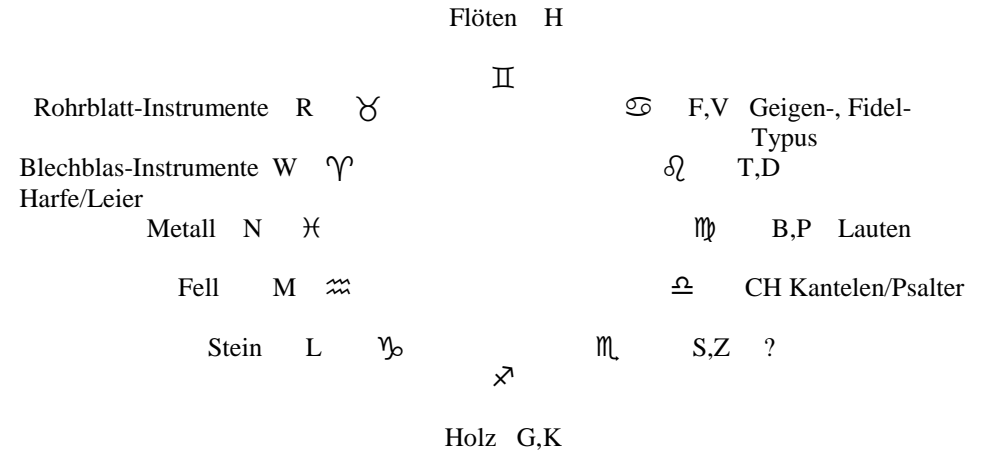
Diese Aspekte sind letztendlich, wie schon gesagt, nicht zu trennen und dienen als Grundlage der folgenden Schilderungen. Sie schließen sich außerdem mit dem Gesichtspunkt der Entwicklung zusammen, der erst zu einem wahren Verständnis führt:

Wie die Musik selbst sind auch die Instrumente geistigen Ursprungs. Rudolf Steiner schildert sie in seinem Vortrag „Des Menschen Äußerung in Ton und Wort“ als hervorgegangen aus den „Ur-Konsonanten“, ja als deren irdische Ausgestaltungen, die wiederum aus der geistigen Gestalt des menschlichen Körpers gebildet sind. Es kann also von 12-Ur-Instrumenten die Rede sein, die aber nicht unbedingt zu allen Zeiten auch in irdischen Formen auftreten. Vielmehr zeigt sich zu allen Zeiten ein gewisser Schwerpunkt, und vielleicht wird es erst in Zukunft möglich sein, ein Orchester mit allen Ur-Instrumenten zu bilden.

In den ältesten Zeiten finden wir eine Menschheit, die musikalisch noch ganz im Geistigen lebt und daher noch keiner Instrumente bedarf. In der nächsten Stufe zeigen sich einfachste Instrumente, die ihrem Wesen nach kultische Gerätschaften sind, die aber ein nach außen gerichtetes musikalisches Hören noch nicht brauchen, sondern ganz auf ein geistiges Hören gerichtet sind. Diese Instrumente möchte ich Vor-Instrumente nennen, zu ihnen ist z.B. das Schwirholz zu rechnen. Darauf entwickeln sich einfachste, elementare Urformen unserer Instrumente, die oft so beschaffen sind, daß man die Frage hat, ob sie nicht die Grund-Bauprinzipien, die den Ur-Instrumenten entsprechen, zeigen. Auch hier ist das äußere Hören noch nicht entscheidend, man bedenke nur, daß z.B. der Mundbogen der Buschmänner durch die Schritte der Tanzenden äußerlich völlig übertönt wird, aber offensichtlich ein inneres Erleben ermöglicht. Im weiteren bilden sich diese Instrumente immer differenzierter aus und gewinnen an äußerlich hörbarer Klangqualität, bis hin zu solch komplizierten Formen wie der Geige. Hier tritt das äußere gegenüber dem inneren Hören in den Vordergrund, welche Tendenz sich bis zu den mechanischen und elektronischen Instrumenten fortsetzt. Daher stellt sich für die Zukunft die Frage, ob nicht gerade die Instrumente, die ja etwas Geistiges in irdischer Form waren, nicht jetzt das irdische in geistiger Form bilden können, um damit Erdenzukunft zu gestalten.

Dieser Aspekt soll hier nur angerissen werden, doch zeigt sich auch in dieser Kürze eine dichte Beziehung zu den obigen Gesichtspunkten. Auch findet man hier letztendlich die Antworten auf die Frage, warum es eigentlich Instrumente gibt und warum ganz neue Formen zu entwickeln sind.

2. Der Kreis der Ur-Instrumente



Dieses Bild des Kreises der 12 Ur-Instrumente fußt auf den Angaben Steiners und der Arbeit von Rainer Marks, Andreas Delor, Yoshiaki Kitazume und eigenen Überlegungen und Versuchen. Es ist aber nur als Zwischenergebnis anzusehen, denn allzu viele Fragen sind noch offen, z.B. das „Fragezeichen“, für das ich vorläufig die „Vor-Instrumente“ ansetze, und die Frage, ob nicht Holz und Stein vertauscht sein müßten, letzteres wäre systematischer, wenn man von den Naturreichen ausgeht. Auch die Zuordnung zu den Konsonanten ist keineswegs sicher, sie beruht auf den Angaben zur Eurythmie, doch spricht Steiner in dem erwähnten Vortrag davon, daß im Deutschen nur elf dieser Ur-Konsonanten zu finden seien, während der zwölfte nur im Finnischen noch ahnungsweise zu finden sei. So ist auch von der Tonerzeugung her manche Zuordnung sehr leicht nachzuvollziehen, wie bei den Rohrblatt-Instrumenten das schwingende Blatt eine R-rollende Zunge ist, oder das Hauchen beim Flötenspiel. Nur schwer oder kaum sind aber z.B. Stein mit L und Kantelen mit CH zu verbinden. Der Hinweis Steiners, daß die Form der Instrumente sich aus der Form und dem Gestus des jeweiligen Konsonanten bildet, ist z.B. bei der Laute (B,P), hier sogar auch vom Klang her, und bei Harfe und Leier (T,D) unmittelbar einleuchtend, und bei anderen wenigstens mit Hilfe der eurythmischen Gesten erlebbar, doch bleibt auch hier noch vieles offen. Genauso schwierig ist die weitere Zuordnung zu den menschlichen Organen, auf die Steiner hinweist, die hier nicht weiter dargestellt werden soll.

Trotzdem zeigt diese Form des Kreises schon erhellende Gesichtspunkte, die eine Grundlage für die Instrumentenkunde geben:

Wir finden die Blas-Instrumente zusammen in einer sinnvollen Reihenfolge, die mehr

dem Kopf- bzw. Melodie-Bereich angehören. Es folgen die Saiten-Instrumente, die, noch vom Melodischen ausgehend, immer mehr das Harmonische erreichen und am Rumpf herab sinken, bis sie schließlich, wie die Zither (Kantele-Typus) auf den Knien oder gar auf einem Tisch liegt, oder gar, wie das Hackbrett mit Klöppeln gespielt werden. Schließlich kommen die Schlag-Instrumente, die eigentlich auch Material-Instrumente heißen könnten, die auch ins Geräuschhafte greifen, sich schließlich aber mit den tragenden Tönen des Metalls den Blas-Instrumenten wieder nähern. Sie werden mit der Hand oder zwischen den Knien gehalten, hängen oder liegen an oder auf einem Ständer und werden mit den Händen oder mit Klöppeln, die ja deren Fortsätze sind, gespielt. Sie sind also Gliedmaßen- und oft auch ausgesprochene Rhythmus-Instrumente. So finden wir den Kreis in Gruppen gegliedert: drei Typen von Melodie-Instrumenten, die dem Kopf- bzw. dem Gedankenpol, vier Typen von Harmonie-Instrumenten, die dem Rumpf- bzw. Gefühlspol, und vier Gruppen von Material-Instrumenten, die dem Gliedmaßen- bzw. Willenspol angehören, mit dem Fragezeichen dazwischen, welches den Blas-Instrumenten gegenübersteht und den anderen benachbart ist.

Bei den Blechblas-Instrumenten, die im Urbild ja nur eine lange Röhre sind (vergl. das Didgereedoo), wird der Ton durch einen Teil des menschlichen Körpers, die schwingenden Lippen, gebildet. Sie sind dem Menschen sehr nah.

Bei den Rohrblatt-Instrumenten ist das schwingende Organ schon Teil des Instrumentes, doch wird das Blatt noch in den Mund genommen und im Mundraum erregt. Es ist ein kleines Stückchen ferner.

Bei den Flöten schwingt weder ein Organ des Körpers noch des Instruments. Der hinein gehauchte Atemstrom wird gespalten und unmittelbar erregt. Die Flöten werden zwar noch am Mund gehalten, sind aber schon an der Grenze nach außen.

Der Geigen- bzw. Fidel-Typus - ich spreche nicht von Streich-Instrumenten, wie üblich ist, da alle Typen der Saiten-Instrumente als gestrichene, gezupfte und sogar geschlagene Formen auftreten; z.B. ist die Gitarre m.E. eine Zupfgeige - wird nur noch nahe am oberen Bereich des Körpers gehalten und gespielt. Er ist durchaus noch melodiefähig, sinkt aber mit der Tiefe des Klanges auch am Körper herab. Dies zeigen auch die gezupften Formen, die auch schon Harmonie-Instrumente im eigentlichen Sinne werden. Die einfachste Form, die Ur-Gestalt dieser Instrumente ist der „Stock mit Saiten“. Der Klangkörper, für den Rechteck (Fidel) oder Lemniskate (Geige, Gitarre) typisch sind, kommt erst in jüngerer Zeit als sekundäres Organ hinzu. Eigentlich wird dieser Typus durch den Klangkörper, wie sich unten zeigen wird, schon zu einer Mischform.

Harfe und Leier sind die typischen Harmonie-Instrumente. Sie werden wie ein Kleinkind im Arm gehalten bzw. wie bei einer Umarmung an die Brust gezogen und bezeichnen damit die Mitte. Ihre Urgestalt ist der „Rahmen mit Saiten“, wobei bei der Harfe (dreieckiger Rahmen) die Klangfläche oder der - später hinzugefügte - Klangkörper senkrecht zur Saitenebene stehen, während diese bei der Leier (viereckiger Rahmen) parallel zur Saitenebene liegen. Der Klangkörper ist bei der Harfe kugelig oder länglich, bei der Leier in den Rahmen eingefaßt.

Die Lauten sind wieder, je nach Typ, Melodie- und/oder Harmonie-Instrumente, die allerdings in den Schoß herabgesunken sind. Ihre Urform ist der „Bauch mit Saiten“, der aber kein geschlossener Körper sein muß. Betrachtet man z.B. den afrikanischen Erdbogen oder die chinesische Mondlaute, muß man sogar den Eindruck haben, daß der Hals - ein Stock! - vom Geigen-Typus entlehnt ist, während dieser den Korpus von den Lauten geliehen hat.

Die Kantelen und Zithern, wie auch Hackbrett und Zymbal, sind bis auf die Knie herabgesunken oder liegen auf einem Tisch, steigen aber bisweilen, wie die moderne

Kantele, in die Harfen- oder wie der melodiefähige Streich-Psalter gar in die Geigen-Haltung auf. Ihre Ur-Gestalt ist das „Brett mit Saiten“, das auch zum „Klang-Kasten“ werden kann. Dieser Typus ist gewissermaßen der vielseitigste, denn hier treten Streich-, Zupf- und Schlagformen am deutlichsten und vor allem gleichberechtigt nebeneinander auf, während sich bei den anderen Saiten-Instrumenten, zumindest in unseren Breiten, meist eine Form durchgesetzt hat.

Das Fragezeichen! Dieser Bereich liegt zwischen den Saiten- und den Schlag-Instrumenten. Man könnte hier also die Zwischenformen zwischen Saiten- und Schlag-Instrumenten ansiedeln, doch spricht dagegen, daß alle Schlagsaiten-Instrumente vom Typus her einer der bereits beschriebenen Formen angehören. Fragt man sich aber einmal andersherum, welche Instrumente auf der einen Seite in ein saitenähnliches Schwingen kommen, doch andererseits in ihren Klangeigenschaften auch stark von der Art und Beschaffenheit des Materials abhängig sind, bzw. wie ein Schlag-Instrument als ganzer Körper, nur abhängig von der Form, wirken oder klingen, so findet man Instrumente, die in den übrigen Instrumentenkreis nicht hineinpassen: alle Zungen-Instrumente wie Kalimba, Mundorgel, Mundharmonika usw., Rasseln, Ratschen, Peitschen usw., Instrumente wie das Schwirrholtz und den Brummkreisel u.ä. und natürlich zusammengesetzte Instrumente, wie die Paukenharfe und den Ballastsaiter. Auffallend ist bei diesen Instrumenten, daß es Schlag-, Zupf- und Streichformen gibt, aber auch solche, die die Luft fast wie ein Blas-Instrument erregen, ohne allerdings geblasen zu werden.

Zu den Holz-Instrumenten zählen alle Instrumente, bei denen das Holz selbst zum Klingen gebracht wird und nur die Klangeigenschaften der Holzart und der Form des Instrumentes zum Ausdruck kommen. Die Saiten-Instrumente zählen nicht hierzu, obwohl auch hier Gestalt und Holzart klanglich wirksam sind, da Holz und Form nicht unmittelbar erklingen, sondern dem Klang der Saiten dienen. Erstaunlich sind tatsächlich die Klangunterschiede der verschiedenen Hölzer, aber auch der verschiedenen Formen. So lassen sich mit wenig Übung Holzarten am Klang unterscheiden und erkennen. Auch Stäbe, Platten, Glocken, Hohlformen und Gongs zeigen ein sehr differenziertes Klangverhalten: Stäbe (Xylophone) besitzen z.B. einen klaren Ton mit geringen dynamischen Möglichkeiten, der auch ein wenig nachschwingt, während ein Holz-Gong eine große dynamische Variabilität besitzt, aber fast keinen Ton, sondern nur den Anschlag hörbar macht. Der Klang des Holzes ist sehr direkt und deutlich, er erinnert bisweilen an Knochengeklapper, was zeigt, daß er dem Menschen noch nah, aber doch schon äußerlich ist.

Ähnlich wie die Hölzer unterscheiden sich die Steine auch durch Mineral-Art und Form, wobei die Formmöglichkeiten nicht so groß sind. Doch reicht schon die Bandbreite der verschiedenen Minerale von klaren Tönen bis zu dumpfen oder geräuschhaften Klängen. Die Stein-Instrumente sind der bisher noch am wenigsten entwickelte Bereich. Der Klang der Steine ist sehr peripher und bisweilen auch flächenhaft, er ist am weitesten außerhalb des Menschen, obwohl einige Minerale klare Töne haben, die sogar länger als Holz nachklingen.

Zu den Fell-Instrumenten zählen solche, bei denen ein Fell (Membran) erregt wird, die durch einen Rahmen oder einen Korpus in bestimmter Form aufgespannt sind. Das Fell selbst gibt dabei nur einen Teil seiner Eigenart dem Klang mit, wesentlich ist dagegen, daß es die Luft je nach Art, Beschaffenheit und Form des Rahmens bzw. Körpers verschieden erregt. Der Klang bildet einen Innenraum, in dem sich auch der Hörer befindet. Es gibt offene und geschlossene Rahmen und Körper und solche, die durch ein weiteres Fell (Resonanzfell) geschlossen werden. Der Klang variiert stark, je nach Form des Körpers, und hat oft etwas Lauthaftes, was einen seelischen Innenraum öffnet, sich aber gleichzeitig stark mit der natürlichen Umwelt verbindet. Manche afrikanische Trommeln z.B. wirken wie die Stimme der Natur.

Bei den Metallen liegt die größte Variationsbreite im Bereich der Form und (!) der Bearbeitung. Viel stärker noch als beim Holz ist hier der Klang eines Instrumentes von der Form abhängig. Aber auch die Bearbeitung durch Schmieden und Feuer prägt den Klang äußerst stark. Man könnte sagen, daß die Metalle im Klang ihre Eigenart, die vom Menschen gegebene Gestalt und die Qualität und Treue der menschlichen Arbeit offenbaren. Sie verhalten sich oft gegensätzlich zum Holz, so besitzt z.B. ein Metall-Gong einen klaren, warmen, lang anhaltenden Ton, während ein Eisenstab ein breites, fast geräuschhaftes Klangspektrum besitzt, was zwar auch nachklingt, aber kaum Tonliches mehr enthält. Gerade in den differenzierten und feinen, oft bis zum Sirren gehenden Klangspektren der Metalle offenbart sich ihr kosmischer Ursprung, doch kommen sie durch die Offenbarung der Gestalt und der Arbeit wie aus großen Fernen dem Menschen wieder näher. Das kann soweit gehen, daß sie, wie z.B. die Gongs, als Stimme des Herzens erlebt werden.

Aus diesen Schilderungen wird schon deutlich, daß diese Ordnung des Kreises vielfältige Denkansätze bietet, es sei aber nur auf einige hingedeutet:

Vom Kopfbereich aus geht der Gang über den mittleren Bereich zu den Gliedmaßen, während der Instrumentengestalt nach der Gang gegenläufig ist, vom Rohr (Röhrenknochen) ausgehend zu den Schlag-Instrumenten mit teilweise runden Formen und der Ausdifferenzierung, die wir in Kopf und Antlitz finden.

In Tonerzeugung und Haltung der Instrumente wird eigentlich die menschliche Gestalt und der menschliche Körper durchschritten.

Bei den Blas-Instrumenten finden wir ein einfaches Rohr mit Organen für die Tonerzeugung, die die eigentlichen Unterscheidungsmerkmale bilden. Die Saiten-Instrumente unterscheiden sich vor allem durch ihre Gestalt und neigen neben den Saiten zur Ausbildung differenzierter innerer Organe. Die Material-Instrumente dagegen sind ein Gang durch die Naturreiche: die Welt der Minerale im Stein, die Welt des Lebendigen im Holz, die Welt der Tiere (Seelenwelt) im Fell und die kosmische oder geistige Welt (Menschen- bzw. Ich-Welt?) im Metall, die dankbar die Formung und Bearbeitung durch den Menschen aufnimmt.

Sieht man in der Mitte des Kreises den Menschen bzw. die menschliche Stimme, aus der eigentlich alle Instrumente als Urbilder entstehen, so beantwortet sich die Frage z.B. nach dem Klavier von selbst, denn dann müssen alle mechanischen und auch die elektronischen Instrumente als äußere Verhärtungen außen herum stehen: die Orgel bei den Blas-Instrumenten, Klavier und Cembalo bei den Saiten-Instrumenten und der Synthesizer bei den Material-Instrumenten.

Beim Blick auf diese zum Tierkreis gehörige Zwölfheit stellt sich natürlich auch die Frage nach den Instrumenten für die Stimmungen der Kultur-Epochen. Es zeigt sich in der Praxis, daß in jeder Instrumentengruppe Instrumente für verschiedene Stimmungen entstehen können, ja es stellt sich die Frage, ob nicht jeder Typus sich in allen sieben Stimmungen offenbaren will, oft sogar in mehrfacher Form. So könnte sich also im Ideal an jedem Ort des Instrumentenkreises ein Kreis von sieben Stimmungen ausbilden, doch dazu sind erst kleine Ansätze da.

Die folgende Beschreibung der Instrumente wird nach musikalischen Gesichtspunkten geordnet, die es ermöglichen, auf gewisse Bau-Prinzipien, Eigenschaften, Wirkungen, Tonbildung, Spielweisen usw. einzugehen. Die Ordnung ist nicht streng zu nehmen, da sich die verschiedenen Gesichtspunkte durchaus überschneiden. Die Gliederung sagt auch nichts über die Bedeutung der Instrumente aus, ja oft ist ein elementares Instrument im Klang lebendiger als ein kompliziertes. Die Gesichtspunkte sind folgende:

Chorischer (elementarer) Instrumentenkreis für die improvisatorische Arbeit in Gruppen, auch für die Einführung in die Tonbildung geeignet.

Solistischer Instrumentenkreis. Dahinter verbergen sich Instrumente mit differen-

zierten Organen, die ein solistisches Spiel zulassen, aber durchaus auch elementar und in der Gruppe zu spielen sind.

Instrumente für die Stimmungen der Kultur-Epochen.

Rock-Instrumente. Das sind Instrumente, die auch für die Stimmungen der Kultur-Epochen gebaut sind, aber unter dem Aspekt der „Power“, d.h. daß sie ermöglichen, an gewissen Elementen der Rock-Musik, die mit den Kultur-Epochen zusammenhängen, ohne Verstärkung zu arbeiten.

Elektronik. Mit diesen Instrumenten wird versucht, gewisse geräuschhafte und elementare Klänge zu erzeugen, die bisher nur mit Hilfe der Elektronik angegangen wurden.

In dieser Ordnung finden sich durchaus alle Instrumente wieder, so braucht z.B. auf die „Vor-Instrumente“ nicht extra eingegangen zu werden, da sie in all diesen Gruppen vertreten sind. Ich werde bei der Betrachtung auch nur auf die Instrumente eingehen, die ich selbst benutze bzw. entwickelt habe, oder die in Planung sind.

3. Chorischer Instrumentenkreis

Die Improvisation, wie sie von Pär Ahlbom entwickelt wurde, arbeitet besonders mit „einfachen“ Tonbildungsübungen und Klangbewegungen in der Gruppe, die nicht auf dem persönlichen Können aufbauen, sondern auf der gemeinsamen Schulung einer Gruppe und neuer Fähigkeiten des Hörens. Diese Klangbewegungen können durchaus in Beziehung zu den Klangbewegungen und der Klangkomposition der Elektronischen Musik gesehen werden. Hierfür werden Instrumente benötigt, die über elementare Klangqualität verfügen, in Bewegung zu spielen sind, aber trotzdem eine Klangtiefe besitzen, die ein tieferes Hineinlauschen heranbildet. Diese Instrumente gestalten sich äußerst einfach und besitzen oft nur einen einzigen Ton, entfalten ihre Vielfalt daher oft erst im chorischen Musizieren. Eigentlich ist ein solcher Chor von elementaren Instrumenten ein einziges Instrument, welches nicht allein gespielt werden kann, als Ganzes aber äußerst variabel ist.

Die **Luren** sind schlichte, eintönige Blechblas-Instrumente, die in der Grundform nur aus einem Rohr mit weitem Konus bestehen. Sie sind aus zwei ausgehöhlten Längshölzern zusammengesetzt oder werden aus einem Blech gebogen, gefaltet und in Form getrieben (geplant). Meine Holz-Luren sind schon weiterentwickelt: Sie verfügen über ein ausgearbeitetes, kesselförmiges Mundstück, einen differenzierten Konus und eine angelegte Stürze, was ihnen eine größere klangliche Variabilität verleiht. Die einfacheren Formen haben einen großen Kessel und eine große Bohrung, sie klingen dumpf und warm und sind recht leicht zu spielen. Die differenziertere Form besitzt eine deutlichere Stürze, ein kleineres Mundstück mit enger Bohrung und als Organe ein Schlüsselloch mit einem kleinen Block in bestimmter Position (Idee von Choro). Diese Organe bewirken eine größere Bandbreite in Klang und Dynamik, so können Horn-Ton und Schalmey-Ton (Choro-Begriffe) gefunden und mit Übung pp und fff gespielt werden, ja sogar „Schmetter“ ist möglich. Doch verfügen die einfacheren Formen über eine größere Wärme im Klang, so daß ich auf lange Sicht zwei Chöre mit den zwölf Tönen bauen will, die über unterschiedliche Farben verfügen. Das Element der Luren sind tiefe Klangbewegungen und bewegte Flächen (Cluster). Die **Langluren** sind einfachste, in der Natur gefundene Formen, die Stengel der Herkules-Staude, wildem Fenchel u.ä., die durchstoßen und von innen geölt sind. Ihr Klang ist zarter, elementarer und etwas nasele, da die relativ dünnen Wände mitschwingen. Sie können als Chor im Wechsel mit den anderen Luren gespielt werden. Die geplanten **Zinken** (s.u.) können als eigener Chor oder kombiniert mit den Luren Farbe und Beweglichkeit der Blechbläser

erweitern.

Die **langen Klarinetten** bestehen aus verschiedenen langen Kupferrohren mit einer Birne (Verbindungsstück) und einem Saxophon-Mundstück. In Birne und Mundstück sind je ein Schlüsselloch, deren Position aufeinander abgestimmt werden muß, und in letzterem auch ein kleiner Block eingebaut. Diese Organe erhöhen auch hier die Variabilität, doch wäre es nötig, auch für das Mundstück eigene Formen zu entwickeln, was aber eines Blas-Instrumentenbauers bedürfte. Klanglich und dynamisch ist die Bandbreite sehr groß, und es ist möglich, bei entsprechender Übung auch zu überblasen bis in sehr große Höhe. Zu den Clustern und Klangbewegungen treten hier noch improvisierte Charakterstücke. Auch die geplanten **Schalmeien** (s.u.) können, elementar gespielt, den Chorischen Instrumentenkreis bereichern.

Für die **Flöten** mußte ich bisher auf die **Choroi-Flöten** zurückgreifen. Hier bot sich vor allem die **Choroi-A-Flöte** an und zwar in geöffneter Form, die klanglich wesentlich beweglicher, aber auch schwerer zu spielen ist. Für den Chorischen Instrumentenkreis wäre es allerdings wünschenswert, offene Flöten mit ähnlich differenzierten Organen in verschiedenen Größen zu haben, vielleicht nur solche mit wenigen Tönen. Möglichkeiten sind Cluster und Klangbewegungen.

Die **Einsaiter** sind schlichte, massive Längshölzer und Latten aus verschiedenen Holzarten mit je einer dünnen Stahlsaiten, die nicht abgegriffen werden kann. Sie werden hauptsächlich gestrichen und bieten die Möglichkeit zu Clustern und Klangbewegungen, doch ist auch ein sehr lebhaftes Spiel im Flageolett, mit Frage und Antwort usw. möglich. Ihr Klang ist sehr zart, trägt aber gut und ist auch sehr variabel anzustreichen. Der Holzkörper ist entweder quadratisch oder rechteckig im Querschnitt, teilweise auch zum Kopf hin angeschrägt, doch sind auch einige dünnere Bretter darunter, bei denen die Saite teils auf der Schmal- und teils auf der Breitseite sitzt. Durch die verschiedenen Formen und Längen und durch die Holzarten (Linde, Eiche, Esche, Buche) entsteht eine deutliche Differenzierung des Klangs. Die Formen, Längen und Holzarten sind allerdings nicht als systematische Reihe angelegt, es wurde das vorhandene Holz (Reste) genutzt, doch ist auch so ein sehr brauchbares Gruppen-Instrument entstanden, was wesentliche Gesichtspunkte für die Phänomenologie bietet. Eine Weiterentwicklung könnte in der Richtung geschehen, daß Organe wie Kopf und „Fuß“, aber auch kleine Hohlräume herausgearbeitet werden. Da ist eine ganze Reihe denkbar, die auch klanglich noch differenzierter wäre. Das Hinzufügen eines Steges ist allerdings nicht geplant, denn das würde andere Saiten (umsponnen) und eine plastischere Ausbildung des Körpers erfordern, wie bei den **Zweisaitern** (s.u.), die allerdings auch als Gruppen-Instrument spielbar sind, dabei aber über Greif- und Glissando-Möglichkeiten verfügen.

Für das chorische Spiel der **Leiern** habe ich bisher auf verschiedene Leiern, die auch für solistisches Spiel geeignet sind, zurückgreifen müssen: Leiern von Gärtner, A. Lehmann, Göbel, A. Delor und mir (s.u.). Habe aber auch mit **Kinderleiern** von A. Lehmann und mir gearbeitet. Wünschenswert wäre eine Gruppe großer **Stand-Leiern**, bei denen die Hauptorgane Rahmen, Steg und Klangfläche in einfachster Weise getrennt ausgebildet sind, für Klangbewegungen, Mitspielen usw. Die bisher entstandenen Kinderleiern sind auch sehr gut für das Gruppenspiel geeignet, doch sind sie sehr kompliziert in der Form und aufwendig im Bau und kaum in größeren Stückzahlen herzustellen: Die Differenzierung der genannten Organe ist sehr stark plastisch durchgeführt, was zu einem sehr modulationsfähigen, zarten, aber äußerst tragfähigen Ton führt. Hier gibt es jetzt einen neuen Entwurf für eine Kinderleier mit differenzierten Organen in schlichter Form, die durchaus als Gruppen-Instrument gebaut werden könnte (s.u.).

Die beiden bisher entstandenen **Lauten** (s.u.) sind auf Grund ihrer Eigenarten eher als solistische Instrumente verwendbar, weshalb bisher auf einen Lauten-Chor verzichtet werden mußte. Doch sind auf den Erfahrungen fußend je ein Chor offener und geschlos-

sener **kleiner Lauten** geplant, die speziell für das elementare Gruppenspiel gedacht sind. Sie sollen so eingerichtet werden, daß die meisten Saiten je nach Bedarf auf vorbestimmte Akkorde (für die Polyrhythmik auch in Dreiklängen s.u.) gestimmt werden können und nur ein Teil der Saiten, vielleicht sogar nur eine, zu greifen sind.

Mit der Zeit sind schon eine Fülle von **Kantelen** und **Psaltern** entstanden, die jedoch zum größten Teil an Freunde und Bekannte verschenkt oder verkauft worden sind, so daß ich selbst nur über wenige verfüge. Beide Formen sind aus massiven Bohlen gearbeitet. Die plastisch bewegte Klangfläche wird von einem ebenfalls bewegten Rahmen gehalten, der in je ein massives Kopf- und Fuß-Gewicht ausläuft. Zur optimalen Erregung des massiven Instrumentes laufen die Saiten nicht über einen Steg, sondern von Wirbel zu Wirbel. Es hat sich gezeigt - was natürlich auch für andere Saiten-Instrumente gilt -, daß eine stark plastische Ausarbeitung der Klangfläche Wärme, Fülle und Verlauf des Klangs gestaltet, während die deutliche Ausprägung der Gewichte, Ecken und Kanten Helligkeit, Klarheit und Tragfähigkeit des Klangs prägen. Beide Formen sind elementar als Chor zu spielen, doch eignen sie sich gleichermaßen für die Kultur-Epochen (Dreiklänge und Quinten-Stimmung) und für die Arbeit mit Kindern bis ungefähr zum neunten Lebensjahr (Quinten-Stimmung und Beginn der Diatonik).

Von den „Vor-Instrumenten“ ist das **Schwirrholtz** das elementarste Instrument und bestens im Chor zu spielen. Es erzeugt sehr bewegliche, bis ans Melodiöse heranreichende Brummtöne, die sich deutlich von allen anderen Instrumenten-Typen absetzen. Nie verleugnet es dabei seinen kultischen Ursprung: In Australien und Afrika dient es vor allem zur Initiation der jungen Männer in die Mythologie und die Kultur des Stammes und zur Begleitung der Verstorbenen auf dem Weg in die geistige Welt. Sein Klang läßt erahnen, daß eigentlich alle Instrumente heilige Gerätschaften sind. Es zeigte sich nach und nach, daß schlanke und spitze Formen die schönsten Töne, fast ohne Geräuschanteil, bieten, wobei die kleineren feiner, klarer und beweglicher, die größeren aber gewaltiger sind. Besonders am Schwirrholtz ist, daß es als einziges Instrument gleichermaßen in allen „Instrumentarien“ - Chorischer und Solistischer Instrumentenkreis, Kultur-Epochen, Elektronik und Rock-Instrumente - zuhause ist.

Das **Holz** zeigt seine Möglichkeiten nicht wie Saiten- und Blas-Instrumente in der Variabilität der Tonbildung und Spielweisen, sondern in der Vielfalt der Formen, die zusammen über einen großen Reichtum verfügen und in einzelnen Chören, aber auch zusammen als großer Chor - wie ein Instrument - zu spielen sind. Holzart, Spielweise und Bauprinzipien wirken sich von Form zu Form zwar vergleichbar, aber unterschiedlich aus.

Die **Klang-Platten** sind schlichte, kaum gestaltete, längliche Platten z.T. mit Krümmung, deren Oberfläche aufgeraut oder beschnitzt ist, so daß sie nicht nur geschlagen, sondern auch gerieben werden können. Ihr Klang ist dumpf und tonlich, wobei es für jedes Holz und jede Größe eine optimale Stärke gibt: Ist das Holz zu dick, entsteht ein hellerer, ist es zu dünn, ein dunklerer Klang, doch der deutliche Grundton verschwindet. Bei stärkerer Krümmung verschwindet alles Tonliche zunehmend.

Die **Holz-Gongs** sind gewölbte runde Platten in Gongform mit Rand und Buckel, die mit zunehmender Wölbung alles Tonliche verlieren und, je nach Größe, sehr hell und geräuschhaft klingen.

Knies- und Hänge-Hölzer unterscheiden sich nur durch ihre Spielweise (s.u.), beide sind schlichte, gespaltene und geglättete Längs-Hölzer, teilweise auch gestimmt. Sie sind klanglich recht variabel und verfügen über einen oder, wenn der Querschnitt rechteckig ist, zwei recht klare Töne. Sie sind gewissermaßen ein auseinandergenommenes **Xylophon**.

Ähnlich ist das mit den **Holz-Windspielen**, die jeweils aus einigen Längshölzern ungefähr gleicher Länge und Stärke zusammengesetzt sind. Sie werden mit den Fingern gestrichen und erzeugen vielfarbige Klangflächen.

Die **Klappern** bestehen aus aufgereihten Holz-Plättchen und sind eher geräuschhaft im

Klang.

Die **Holz-Glocken** haben zwei aus einem Block gearbeitete kräftige Zungen, zwischen denen sich ein Hohlraum befindet. Ihr Klang ist klar, kräftig und direkt.

Die **Schlitztrommeln** besitzen dagegen nur eine Zunge über einem aufgebohrten Block. Auch ihr Klang ist kräftig und direkt, aber tonlicher und runder und nicht ganz so klar.

Der Klang der **Woodblocks** ist wiederum wenig tonlich, eher hell und geräuschhaft. Sie bestehen aus massiven Blöcken, die breiter aufgebohrt sind.

Wieder mehr im tonlichen Bereich sollen die geplanten **Holztrommeln** und mehrzünftigen **Schlitztrommeln** liegen, die auch gestimmt werden können.

Die **Rasseln** sind eine Besonderheit, weil sie aus hölzernen Frucht-Kernen und -Schalen gemacht sind und neben dem eigentlichen Materialklang einen starken Anteil an Aufschlaggeräusch aufweisen. Hier zeigt sich besonders deutlich, was aber auch bei allen anderen Instrumenten, die Holz enthalten oder daraus bestehen, festzustellen ist, daß unsere einheimischen Hölzer bzw. Materialien gemäßiger, aber auch wesentlich individueller klingen als exotische.

Die **Ratschen** sind keine Holz-Instrumente im eigentlichen Sinne, da bei ihnen das Aufschlaggeräusch ganz im Vordergrund steht und das Material kaum zum Klang beiträgt.

Den Hölzern entsprechen besonders, neben Klangbewegungen, rhythmische und dynamische Spiele im Kreis, aber auch das Arten-Spiel, bei dem kurze „Stücke“ mit deutlich unterscheidbaren Charakteren improvisiert werden.

Die **Steine** sind vom Klang her durchaus elementar, sind aber nur bedingt chorisch zu spielen. Bewährt hat sich hier allein das Spiel mit Kieselsteinen verschiedener Größe und Art, die paarweise aufeinander geschlagen werden. Es entstehen spritzige Bewegungen im Kreis, die sich mit gezieltem gegenseitigem Zuwerfen des Klanges ablösen können. Auch die **Stein-Windspiele** und **Stein-Rasseln** können chorisch gespielt werden, doch müssen die eigentlichen Gruppen-Instrumente noch entwickelt werden. Das Funkenschlagen und Absplittern gehört bei den Steinen dazu.

Alle **Trommeln** können chorisch gespielt werden, auch gemischt, mit Klang-Bewegungen, Artenspiel, rhythmischen Improvisationen und Kompositionen, aber auch mit Frage-Antwort-Spielen. Ein besonderer chorischer „Griff“ ist das gemeinsame, wellenartige schnellere und langsamere Werden, welches auch zwei- und dreistimmig mit verschiedener Phasenlänge überlagert werden kann.

Das **Metall** ist so vielseitig, daß es fast aus sich heraus, ohne die anderen Instrumente, ein Orchester bilden kann. Doch gibt es gerade hier eine Fülle von chorischen Instrumenten mit speziellen Spielweisen und sehr deutlichem Charakter. Da meine Arbeit an den Metall-Instrumenten grundlegend durch Manfred Bleffert angeregt ist, verzichte ich hier auf eine Darstellung der Arbeitsprozesse, die äußerst wesentlich für den Klang sind. Auch eine phänomenologische Beschreibung der verschiedenen Formen und Metalle würde den Rahmen sprengen.

Im Zentrum der Metall-Instrumente stehen die **Gongs**, sie werden beim Spielen geschwungen und ermöglichen so ein vielgestaltiges Geläute, aus dem, wie zufällig, Motive, Melodien und Zusammenklänge aufscheinen können.

Die **Becken** ermöglichen dagegen mehr freie Klang-Entwicklungen in der Gruppe.

Die **Triangeln** und **Stäbe** ermöglichen eine gemeinsame Tonbildung ganz anderer Art: Werden sie in die Mitte eines Kreises geschwungen oder getaucht, entstehen gemeinsame Atmungs- und Willens-Prozesse, die vom Klang begleitet werden und deren Qualität unmittelbar hörbar wird. Solche Übungen können auch in mehrere Kreise und Paare aufgeteilt durchgeführt werden. Die **Zimbeln** ermöglichen ein feines, freies Spiel, aber auch Begegnungs- und Bewegungsspiele.

Es können auch gemischte Chöre gebildet werden, auch gemeinsam mit den anderen Metall-Instrumenten (s.u.), mit flächenhaften Klang-Entwicklungen, punktuell Spiel

und Bewegungen zwischen beiden Extremen.

Das Ideal des Chorischen Instrumentenkreises liegt einerseits im grundlegenden Erarbeiten der Tonbildung für alle Instrumente in sogenannten Anfänger-Griffen, die allerdings mit zunehmender gemeinsamer Übung eine tiefgehende Entwicklung durchlaufen können, und andererseits in der künstlerischen Darstellung einer Gesamtheit. Diese Gesamtheit, die auch als neues Orchester bezeichnet werden könnte, brauchte aber nicht nur mindestens 12 Chöre (ein oder mehr Vertreter für jeden Typus), sondern auch eine Vielzahl von Spielern, so daß Klang-Bewegungen durch den ganzen Kreis möglich werden. Dies ist z.Z. noch illusorisch, doch wird leicht einsehbar, daß eine künstlerische Gestaltung des ganzen Kreises eine ungeheuer tiefe, bis ins kultische gehende Wirkung haben könnte.

4. Solistischer Instrumentenkreis

Der Solistische Instrumentenkreis ist keine Spezialform des Chorischen, obwohl er, vor allem in den Anfänger-Griffen, auch auf elementare Instrumente zurückgreifen kann. Er versammelt vielmehr die mehr für das solistische Spiel gebauten Vertreter der Instrumenten-Typen, sofern sie nicht für eine besondere Kultur-Epochen-Stimmung gebaut sind. Streng genommen ist die ihm zugrunde liegende Frage die Frage nach der Idealform der zwölf Instrumenten-Typen, während beim Chorischen Instrumentenkreis nach der Elementar- bzw. Ur-Form zu fragen ist. Beide Fragen sind heute noch nicht zu beantworten, doch gibt es schon eine Reihe von Ansätzen, auch wenn die meisten konkreten Instrumente als Mischformen zu betrachten sind. Erschwerend kommt hinzu, daß durch die Stimmung der Instrumente noch ein weiterer Gesichtspunkt einwirkt, der Gesichtspunkt der Kultur-Epochen, denn jede Stimmung gehört zu einer Kultur-Epoche. Hier ist also nach Instrumenten zu suchen, die einerseits die verschiedenen Ausprägungen eines Typus zusammenfassen oder das Wesentliche eines Typus zeigen, dabei aber alle Kultur-Epochen-Stimmungen als Möglichkeit besitzen.

Der Kreis solch möglichst idealer Vertreter bildet einen in sich geschlossenen Organismus, der als Ganzes mit verschiedenen improvisatorischen Griffen gespielt werden kann, wobei vor allem darauf zu achten ist, daß jedes Instrument in seiner Eigenart zu hören ist. So bildet der Solistische Instrumentenkreis einen äußerst beweglichen und sensiblen Klangkörper. Die Idee des Instrumentenkreises ist musikalisch aufs engste verbunden mit der Klangfarben-Melodie und -Bewegung Schönbergs und seiner Nachfolger, der Solistische Instrumentenkreis auch mit der Zwölf-Ton-Technik und der seriellen, punktuellen und elektronischen Klangfarben-Komposition. So liegt hier die Betonung auf dem Einzelnen, der Individualität der Töne, Klänge und Instrumente, die Griffe müssen diese zur Geltung bringen, auch wenn alle zusammen spielen. Im Chorischen Instrumentenkreis dagegen tritt mehr das Verbindende hervor.

Die **Erlen-Lure** ist durch ihre klangliche und dynamische Beweglichkeit bisher der günstigste Vertreter der Blechblas-Instrumente, die aber auch durch eine der geplanten **Metall-Luren** ersetzt werden könnte, vor allem, weil sie auch leichter im Piano zu spielen sind. Auch ein **Zink** mit chromatischer Stimmung könnte hier Vertreter sein.

Die Längsten der **langen Klarinetten** sind durch ihre Beweglichkeit gut für das solistische Spiel geeignet, besonders dadurch, daß sie durch ihr Pianissimo jedem anderen Instrument zur Geltung verhelfen kann. Die geplanten langen Klarinetten sollen noch weitere Organe, z.B. kleine, seitliche Röhrchen mit Membranen, bekommen, um auch schärfere Klangfarben zu ermöglichen. Auch eine **Schalmei** könnte evtl. hier Vertreter sein.

Hier ist m.E. der eigentliche Platz der **offenen Choroï-A-Flöte** und ihrer größeren Geschwister in F und D, doch bleibt immer noch die Frage nach einer Flöte mit größeren dynamischen Möglichkeiten bei gleicher klanglicher Beweglichkeit.

Die **Zweisaiter** sind plastisch aus massiven Bohlen gearbeitet, so daß eine bewegte Klangfläche mit Gewichten von einem Rahmen gehalten wird. Die Saiten befinden sich über der Schmalseite des Brettes, welche als Griffbrett gearbeitet ist, und laufen über einen schmalen Steg, dessen unterschiedlich lange Füße auf dem oberen und unteren Rahmen stehen. Der Steg wird durch den Saitendruck und einen Rüssel, der zu einem Gewicht der Fläche läuft, in seiner Lage gehalten. Gestrichen wird mit leichterer Bogenführung als bei Geige und Cello, trotzdem sind alle Strich- und Spieltechniken möglich. Der Klang ist sehr variabel und trotz beschränkter Dynamik sehr durchsetzungsfähig. Vielleicht können auch die **Rock-Geigen** und **-Celli** (s.u.) hier eingesetzt werden.

Entstanden ist bisher eine große **Solo-Leier** in chromatischer Stimmung mit $3\frac{1}{2}$ Oktaven, deren Organe sehr stark differenziert und plastisch ausgearbeitet sind. Die Idee dieser Leiern beruht auf einem Vergleich mit dem menschliche Körper, in dem sich ja auch die Organe in ihrer Wirkung erst dadurch voll entfalten können, weil sie sich stark differenziert und in ihrer Eigenart ausgeprägt haben. Dieser Versuch war durchaus erfolgreich, auch wenn die Leier noch recht zart ist, denn die Klangqualität ist hervorragend. Die dynamische Beschränkung liegt vor allem an der etwas zu starken Ausführung der „Brücke“, auf der der Steg liegt, und an der im Verhältnis etwas klein geratenen Klangfläche. Trotzdem ist sie sehr vielfältig verwendbar und, da sie klangliche Eigenarten von Harfe und Leier vereint, gewissermaßen ein idealer Vertreter des Typus. Zur Zeit arbeite ich an einer großen **Stand-Leier** mit $4\frac{1}{2}$ Oktaven, die über eine große Klangfläche und den Ansatz eines Hohlraumes verfügen wird, doch gibt es auch Vorentwürfe für normale Solo-Leiern in verschiedenen Größen, deren Organe getrennt, aber schlichter ausgebildet sind und die über günstigere Verhältnisse von Rahmen, Brücke (Steg) und Klangfläche verfügen.

Die **Erdlaute** ist das erste von mir entwickelte und gebaute Instrument. Der Impuls zu ihrer Entwicklung entstand aus meiner Unzufriedenheit mit der oberflächlichen Brillanz der klassischen Gitarre; ich suchte nach einem herberen Klang, der den Anschlag nicht verleugnet und eine differenzierte zeitliche Entwicklung hat. Dieses Ideal hat sich aber nur zum Teil verwirklicht. Sie klingt kurz und kernig, hat einen deutlichen Anschlag und einen deutlich davon abgesetzten Nachklang, entspricht soweit also durchaus dem Ideal, ist aber doch etwas gedämpft und klingt nicht frei genug. Das hängt vor allem mit der Wahl eines bundlosen Griffbretts zusammen, welches zwar Intonationsmöglichkeiten für alle Skalen bietet, aber die Saitenschwingung vor allem der dünneren Saiten entscheidend dämpft. Für dieses Problem ist noch keine Lösung gefunden, denn die Saitenspannung darf nicht zu hart und die Saiten dürfen nicht zu dünn sein, wenn sie bundlos gespielt sein sollen. Zur Behebung dieses Problems sind Metall-Griffbretter mit und ohne variable Bünde geplant, deren Verwirklichung allerdings noch ein technisches und finanzielles Problem ist, wie sich bei Vorbesprechungen mit einem Schlosser zeigte. Die Erdlaute besteht aus einem löffelartigen massiven Körper aus Nußbaum, wobei der eigentliche Korpus eine nach vorn geöffnete Schale bildet, während dem Hals, der aus demselben Stück gearbeitet ist, seitlich eine nach hinten geöffnete Schale angefügt ist. Den Kopf bildet ein größeres ohrförmiges Gebilde. Der Korpus wird teilweise von einer Fichtendecke geschlossen, auf der ein Fuß des Steges steht, während der andere auf den Boden der Schale reicht. Vom Steg gehen zwei Rüssel (mehrfach gebogene Stimmstöcke) zum Griffbrett und zur Längsschale am Hals.

Schon von Anfang an waren noch zwei weitere Lauten geplant, eine ganz offene und eine ganz geschlossene. Zu der ganz **offenen Laute** wurde gleich ein Versuch aus Birnenholz gemacht, aber bald eingestellt, doch gibt es jetzt einen neuen Entwurf dafür, bei dem Rahmen, Hals und Kopf aus einem Stück sind, die übrigen Organe, Steg und Klangfläche, aber deutlich abgesetzt und nur über Rüssel verbunden sind. Ich erhoffe mir davon einen herb-kraftigen, in sich sehr beweglichen Klang. Eine **geschlossene Laute** entstand 1991, bei der einige der Probleme angegangen wurden. Kopf, Hals, Zargen und die beiden frei durch den Hohlraum geführten Baßbalken sind aus einem

massiven Klotz Ahorn-Schichtholz plastisch herausgearbeitet. Die Decke besteht aus Fichte und der Boden aus Ahorn, beide sind mit plastischen Querbalken versehen. Der zweifüßige Steg aus Weiß-Buche steht frei auf den beiden Baßbalken und wird durch den Saitendruck und zwei Rüssel, die zu Balken auf Decke und Boden laufen, in seiner Lage gehalten. Über das bundlose Griffbrett aus Eschenholz laufen sechs nylonumspinnene Seilsaiten aus Stahl und über Korpus und den verbreiterten Hals noch viele Resonanzsaiten aus Stahl. Es zeigt sich bereits an diversen Rissen, daß Steg, Korpus und Decke für Stahlsaiten nicht stark genug sind, doch sind sie für Darmsaiten noch nicht leicht genug. Vermutlich gilt auch hier die Regel der Renaissance, daß die leichteste Laute die Beste ist. Ziel ist, die ganze Konstruktion auf Darmsaiten umzustellen. Diese Laute ist aber schon wesentlich freier im Klang als die Erdlaute und verfügt, auch ohne Resonanzsaiten, über einen längeren Nachklang, doch ist auch sie noch zu zart und leise.

Solistische **Kantelen**, **Zithern** und **Psalter** sind bisher nur für die Kultur-Epochen-Stimmungen gebaut worden, mit jeweils entsprechender klanglicher Eigenart. Daher wurde bisher immer auf die kleinen diatonischen Psalter zurückgegriffen. Ein zupf- und streichbares Instrument, welches auch in der Spielweise variabel ist, muß noch entwickelt werden. Evtl. kommt auch der geplante **Kantele-Tisch** oder **-Baum** hier in Frage.

Auch solistisch gespielt ist das **Schwirrholz** bislang der überzeugendste Vertreter der Vor-Instrumente. Andere Möglichkeiten sind bisher noch nicht greifbar, daher die Bezeichnung als Fragezeichen.

Alle obengenannten **Holz-Instrumente** können auch solistisch gespielt werden, doch hat es sich bewährt, je nach musikalischem Zusammenhang, zwischen mehreren zu wechseln, oder sogar mehrere mit Tisch und Ständer aufzubauen.

Die Platten und Brocken von **Kalkstein**, **Schiefer**, **Feuerstein**, **Steinsalz** und **Glimmerschiefer** bieten, mit Kieselstein gerieben oder angeschlagen, einen großen Reichtum an Klängen, Tönen und Geräuschen und sind auch dynamisch sehr beweglich, wobei jeder einzelne Stein aufgrund seiner Gestalt und Konsistenz einen ganz eigenen Klang besitzt. Daher wären geschnittene und gestimmte Platten eine wesentliche Erweiterung. Auch die **Windspiele** und **Rasseln** können gut hinzugenommen werden.

Die **Sprechtrummel** verfügt über die größte Beweglichkeit in der Tonhöhe, doch wird sie in der Differenzierung des Klanges und der Spielweisen noch von **Djembé** und **Tambourin** übertroffen. Die geplanten **Trommeln** und **Pauken**, die spezielle Organe wie Stimmen und Resonanzfelle erhalten sollen, werden die Möglichkeiten noch erweitern. Die bisherigen Versuche mit solchen Organen waren jedoch nicht erfolgreich, was jedoch nicht an den Organen lag, sondern daran, daß die selbst gebaute Djembé durch ihren asymmetrischen Korpus nur unzulängliche Klangeigenschaften besitzt.

Wie beim Holz sind auch alle **Metall-Instrumente** solistisch einsetzbar, vor allem auch im Wechsel. Es kommen auch **Tam-Tam**, **Platten**, **Röhrenglocken**, **Windspiele**, **Zwieangeln**, **Hufeisen**, **Ring**, **Glocken** und **Doppel-T-Träger**, aber auch die geplanten **Metallophone** in Frage. Viele der geplanten Metall-Instrumente sind gerade für die Bereicherung der Farben im solistischen Spiel gedacht.

5. Instrumente für die Stimmungen der Kultur-Epochen

Die Stimmungen der Kultur-Epochen erfordern, wie das Wort „Stimmung“ schon sagt, jeweils ganz bestimmte Töne, Tonleitern und Klänge, aber auch bestimmte Klangfarben, Spielweisen und Griffe. Die Instrumente müssen daraufhin gebaut und eingerichtet werden. Dabei kann im Prinzip auf alle Instrumenten-Typen zurückgegriffen werden, doch ist noch lange nicht deutlich, wie jeder Typus für alle sieben Stimmungen

ausgebildet werden kann. Die Idee von solchen Kultur-Epochen-Tableaus für jeden Ort des Instrumentenkreises entstand in frühen Ensemble-Tagen und wurde versuchsweise angegangen. Doch zeigte sich bald, daß es vorerst günstiger ist, für jede Stimmung Ensembles bzw. kleine Orchester zusammenzustellen, die wenigsten die jeweilige Stimmung charakteristisch darstellen können. Diese Ensembles, auch Combos genannt, setzen sich teilweise auch aus verschiedenen Instrumenten-Typen zusammen, die oft auch eine Hierarchie bilden, sich also in Melodie-, Harmonie- und Rhythmus-Instrumente gliedern. Die musikalischen Griffe sind je nach Stimmung und Instrumentarium sehr verschieden, wobei sich drei grundsätzliche Möglichkeiten ergeben haben: Elementare Griffe mit gleichartigen Instrumenten, mehrstimmige oder mehrschichtige Gestaltungen mit wechselnden Soli usw. gleichartiger oder verschiedener Instrumente und Klangfolgen mit verschiedenen Instrumenten, die chorisch oder solistisch geprägt sein können. Für bestimmte Aufgaben wurde auch, mangels geeigneter Neuentwickelungen, auf herkömmliche Instrumente zurückgegriffen. Dieses Arbeitsfeld ist einerseits von Heiner Ruland angeregt, andererseits aber durch die Musik des Impressionismus und bestimmte Schichten der Rock-Musik (s.u.), wo die meisten Stimmungen wenigstens ansatzweise zu finden sind. Es hat sich bewährt, ähnlich wie im Impressionismus, die Stimmungen wie Farben einer Palette zu sehen und aus ihnen größere Gestaltungen zu komponieren, in denen alle Farben enthalten sind.

Der Instrumentenkreis gehört, wie sich unten zeigen wird, mit in diese Stimmungen hinein, wodurch eine enge Verzahnung der Siebenheit und der Zwölfheit, der sieben Stimmungen und der zwölf Instrumenten-Orte deutlich wird: Jeder Instrumenten-Typus möchte sich in allen sieben Stimmungen äußern, und jede Stimmung möchte auf allen zwölf Instrumenten-Typen erklingen.

Die folgende Darstellung geht von den Stimmungen aus und gibt die bisher erarbeiteten Instrumentarien und Griffe wieder. Dabei werden auch die bisher als Ersatz dienenden Instrumente erwähnt und die notwendigen Erweiterungen beschrieben:

Die älteste Stimmung der Welt, die **Septimen-Stimmung** der Atlantis und Ur-Indiens, das **Slendro**, braucht einerseits Instrumente, die weitgreifende, schwebende Flächen erzeugen, welche andererseits aber auch die Möglichkeit haben, treibend, hypnotisch und ekstatisch zu werden. Kriterien sind dabei durchaus magische Kraft, die laut, aber auch sehr leise sein kann, und schwebende Unendlichkeit. Als Schlagwort könnte man sagen, mächtige Harmonie mit sich, mit Gott und der Welt. Darin hat auch Melodisches und Rhythmisches seinen Platz, wenn es sich ganz in die Stimmung herein findet. Hier haben sich wellenartige, sich überschneidende Klangfolgen bewährt, die teilweise solistisch oder chorisch, an manchen Stellen aber auch zu einer Combo zusammenlaufen können. Speziell für das Slendro gebaut bzw. geplant sind:

Zinken, kurze **Klarinetten** und **Schalmeien** sollen speziell die Melodie tragen und damit **Oboe**, **Klarinette** und **Saxophon** ersetzen, die bisher genutzt wurden. Auch Chöre sind denkbar, z.B. mit **Luren** und langen **Klarinetten**, die auch nicht herausfallen, wenn sie nicht in Slendro gestimmt sind

Offene **Choroi-A-Flöten** mit Slendro-Unterteilen sollen chorisch und solistisch eingesetzt werden, doch fehlt hier noch die Idee für eine „Power“-Flöte, die sich auch gegen einen Trommel-Chor durchsetzen kann.

Die **Einsaiter** können zwar zarte Slendro-Flächen bilden, doch fehlt hier noch der eigentliche Vertreter. Der **Kontrabaß** von Helmut Bleffert ist noch am günstigsten, doch sollen auch die **Rock-Geigen** und **-Celli** (s.u.) hier eingesetzt werden.

Die offene **Slendro-Harfe** von Jörg Kirschmann entwickelt mit ihren dünnen Saiten einen zarten, aber vollen, fast orgelnden Klang. Die **Rock-Harfe** könnte auch hier einen Platz finden.

Auf den vorhandenen Lauten ist zwar das Slendro zu spielen, doch wird ein Chor aus

kleinen Lauten geeigneter sein. Auch **Rock-Laute** und **Rock-Banjo** (s.u.) sind besonders für das Slendro gedacht.

Die **Rock-Zither** kann rein klanglich und flächenhaft, aber auch rhythmisch und melodisch mit den Fingern gestrichen werden. Sie ist mit ihrem geschlossenen Korpus, dessen Zargen, Boden und Organe aus einem Stück Esche gearbeitet sind, sehr beweglich und auch schon ohne den geplanten Schalltrichter so kräftig, daß sie sich gegen eine Gruppe von Trommeln durchsetzen kann. Die Decke (Fichte) und die Saitenbefestigung ist allerdings etwas schwach ausgelegt, wodurch schon Risse entstanden sind; eine Überholung ist nötig. Sie ist auch in der Combo zu spielen.

Die **Schwirrhölzer** bilden wunderbare Flächen, aus denen heraus sich die Slendro-Instrumente entfalten können.

Auch der **Ballastsaiter**, der aus einer mindestens drei Meter langen Stahlsaiten besteht, die in der Mitte eines Tambourin-Felles aufgehängt ist und durch einen schweren Eisenstab gespannt wird, spannt mit seinen, durch Anschlagen, Zupfen und Streichen erzeugten, Brumm-, Heul- und Jaul-Tönen einen Raum für das Slendro auf. Die hier geplanten Instrumente sollen durch größere und anders geformte Rahmen die Klangpalette noch erweitern. Das **Ballastsaiterspiel** soll in Slendro gestimmt sein und mehr melodische Aufgaben übernehmen. Es wird aus kürzeren Saiten, die von einem gemeinsamen, als Trommel gebauten Korpus ausgehen, bestehen.

Die **Paukenharfe** wird wie eine Pauke mit der Schöpfleinrichtung eines Brunnens aussehen. Die in Slendro gestimmten Darmsaiten werden in drei Ebenen zwischen Fell und dem dreiteiligen Rahmen gespannt, der auch den Kessel hält. Der erhoffte Klang ist dumpf, tragend und variabel.

Die **Kalimba** dagegen ermöglicht rhythmisch-melodische Ostinati, die den Klang auffüllen, aber auch eine eigene Fläche bilden können. Das geplante **Stahlzungenpiel**, aus gestimmten Zungen, die in einer Klangplatte stecken, soll ähnlich eingesetzt werden, hoffentlich mit einem größeren dynamischen Rahmen.

Das in Slendro gestimmte **Fichten-Xylophon** ist eigentlich nur für rhythmische Einwüfe (Breaks) und Gamelan-ähnliches Spiel geeignet, ähnlich wie das **Bambus-Spiel**, welches leider schlecht gestimmt ist. Für das flächenhafte Spiel eignen sich die **Windspiele** besonders gut, doch können eigentlich alle Holz-Instrumente für rhythmische Flächen, z.B. im Stil des Gamelan, eingesetzt werden.

Alle vorhandenen **Stein-Instrumente** eignen sich hier, jedoch nicht gleichzeitig mit anderen, da sie die stillere Seite des Slendro hervorheben. Ein **Slendro-Lithophon** soll eine zusätzliche Farbe geben.

Monotone Rhythmen, drängende Flächen und rhythmische Überlagerungen der **Trommeln** sind grundlegend für das Slendro. Die Trommeln sind hier die einzigen, die mit allen anderen Instrumenten zusammengehen können.

Alle flächenhaft oder rhythmisch zu spielenden **Metall-Instrumente** sind gut für das Slendro geeignet, besonders aber das **Tam-Tam**, mit seinen weitausholenden, wellenartigen Flächen. Besonders wirken auch die geschwungenen **Slendro-Gongs**. Die stillere Seite soll auf dem geplanten **Metallophon** zum Ausdruck kommen.

Die **Sexten-Stimmung** Ur-Persiens ist vor allem melodisch und motivisch geprägt, kann aber mit charakteristischen Rhythmen untermalt werden, die sich wiederholen dürfen, aber ohne ein allzu deutliches Metrum oder Taktbetonungen zu bekommen. Bewährt haben sich solistisch-chorische Griffe, wie z.B. Frage-Antwort- und Echo-Spiele, vor allem aber Combos mit Melodie- und Begleit-Instrumenten, die ähnlich wie im Jazz und der Persisch-Arabischen Musik rondoartige Formen spielen, in denen improvisierte Soli von komponierten Themen eingerahmt werden. Begleitet wird mit Bordunen, die auch Rhythmus und Bordunton wechseln können. Die Instrumente müssen also melodische und rhythmische Deutlichkeit, aber auch noch die magischen Qualitäten besitzen.

Besonderheiten, die schon im Slendro gut, hier aber grundlegend wichtig sind, wie das Ziehen der Töne und die Möglichkeit extremer Klangfarbenmodulation, müssen unbedingt beachtet werden. Es zeigen sich drei Gruppen: reine Melodie- und Begleit-Instrumente und solche, die zwischen beidem wechseln können:

Bisher mußte bei den reinen Melodie-Instrumenten auf herkömmliche, wie Oboe, Flöte und Klarinette zurückgegriffen werden, da die **Bambus-Flöten** und **Zweisaiter** zu leise sind. Geplant sind aber eine Reihe von Neuentwicklungen: **Zinken**, **kurze Klarinetten**, **Schalmeien** und **Choroi-A-Flöten** mit entsprechenden Unterteilen und auch **Rock-Geigen** und **-Celli**. Ob die **Rock-Harfe** auch hier geeignet ist, wird sich zeigen.

Die bisher für das Persische entwickelten Instrumente können als Melodie- und Begleit-Instrumente dienen:

Die **Koto** ist nach dem Vorbild der gleichnamigen japanischen Wölfbrett-Zither entstanden, aber sehr plastisch mit getrennten Organen ausgeführt. Die Saiten laufen über einzelne bewegliche Stege, so daß ein vielfältiges Ziehen der Töne möglich ist. Das Instrument befindet sich noch im „Rohbau“ und ist daher noch sehr massiv und sehr leise.

Der **Klangtisch** besitzt einen großen, teilweise offenen Klangkörper aus Esche mit kompliziertem Innenleben, welches aber, wie auch die Fichtendecke, nicht stark genug ausgelegt ist, so daß auch hier, wie bei der Rock-Zither, Risse entstanden sind, die eine Überholung nötig machen. Er vereinigt drei Instrumente in persischer Stimmung, eine **Koto**, einen **Psalter** und ein **Hackbrett**, welches auch als Zither mit Fingern zu spielen ist. Koto und Psalter haben bewegliche Stege zum Ziehen der Töne. Der Klang ist voll und klar, beim Psalter sogar schrill. Nur beim Hackbrett müssen noch die richtigen Saiten und Klöppel gefunden bzw. entwickelt werden. Auch hier ist der Einbau eines Schalltrichters geplant.

Der **Kontrabaß** ist vor allem Begleit-Instrument, kann aber auch solistisch auftreten und die Themen mitspielen.

Das **Xylophon** aus Eiche fällt klanglich heraus, was sich vielleicht durch einen Klangkörper oder Röhren wie beim Marimbaphon ändern ließe.

Als Begleit-Instrument kommen die **Djembé** mit ihrem variablen Klang, aber auch **Tambourin**, **Rasseln**, **Triangeln**, **Becken** und andere Schlag-Instrumente in Frage.

Die Instrumente für die **Quinten-Stimmung** Ägyptens, Mesopotamiens und Chinas dürfen noch gewisse magische, aber keine gewaltigen Klangeigenschaften mehr besitzen. Eine gewisse Feinheit und die Möglichkeit zur atmenden Bewegung sind hier nötig, das bedeutet aber nicht, daß ein kräftiger Klang nicht möglich ist. Vor allem haben sich chorische Griffe und solche, bei denen mehrere gleichartige Instrumente mehrstimmig zusammen spielen, bewährt. Im Vordergrund steht aber bei dieser Stimmung der Gesang, chorisch, solistisch und mehrstimmig. An ihm orientieren sich alle Instrumente und ihre Spielweisen. Den Ausgangspunkt bildet zwar die Quinten-Stimmung in ihrer pentatonischen Form, doch zeigt sich immer wieder, daß auch die diatonischen Formen, die apollinischen Skalen der Griechen und die Kirchentönenarten günstig sind, d.h., daß auch alle chromatisch gestimmten Instrumente in diese Stimmung eintauschen können.

Für Bewegungen im Kreis und das flächenhafte Spiel eignen sich **Luren**, **Klarinetten**, alle offenen und geschlossenen **Choroi-Flöten**, **Zweisaiter**, **Einsaiter**, **Leiern**, **Kinderleiern**, **Lauten**, **Kantelen**, **Psalter**, **Gongs** und **Metallophone**, sofern sie entsprechend stimmbar sind.

Für das chorische Melodiespiel, das Mitspielen, werden gleichartige und gleichgestimmte Instrumente benötigt, wie **Zinken**, **Schalmeien**, kurze **Klarinetten**, gleichartige **Choroi-Flöten**, **Zweisaiter**, **Leiern** und **Kinderleiern**, **Kantelen** und **Psalter**. Diese Instrumente können, wie auch die **Xylophone**, **Lithophone** und **Metallopho-**

ne, auch solistisch spielen, oder zwei- und mehrstimmige Gewebe flechten, wie sie der frühen Polyphonie entsprechen. Das Solo-Spiel kann auch mit verschiedenen Schlag-Instrumenten in freier, atmender Rhythmik begleitet werden.

Die Instrumente für die griechische **Quarten-Stimmung**, die **Ur-Enharmonik**, brauchen ganz spezielle Eigenschaften: Einerseits benötigen sie Kraft, Schärfe und Deutlichkeit, die herbe und zielgerichtet wirken, und andererseits goldene Wärme. Dies scheint ein kaum lösbarer Widerspruch zu sein, der aber angegangen werden muß, wenn diese Instrumente dionysische und apollinische Wirkungen vereinen und vermitteln sollen. Hier liegt das eigentliche Wesen dieser Stimmung und des Griechentums, denn die apollinischen Skalen gehören ja eigentlich der dritten nachatlantischen Kultur-Epoche an, während die dionysischen auf die sechste vorgreifen. Bisher haben sich hierfür nur wenige Instrumente und Griffe wirklich bewährt, hier ist noch am meisten zu suchen.

Die von Andreas Delor geliehenen, mit gleichgestimmten Doppelsaiten versehenen, offenen **Enharmonischen Leiern** haben sich für das Spiel im Kreis und zu zweit bewährt, wobei die Töne rhythmisch weitergegeben bzw. gegenseitig zugeworfen werden. Ihr Klang ist herb und klar. Sie sollen durch eigene, sehr massive Instrumente ersetzt werden, die vielleicht auch harfenartig werden, und durch die Befestigung der Saiten an Metallringen einen ungewohnten Klang erhalten sollen.

Im Ensemble wurde auch oft ein **Eschen-Xylophon** im rhythmischen Mitspiel mit einem Tambourin und einem Paar Zimbeln verwendet. Nach diesem Vorbild sollen je ein **Xylophon**, ein **Lithophon** und ein **Metallophon** und für das mehr klanglich betonte Spiel **Röhrenglocken** gebaut werden.

Solistisch kann die Enharmonik auch auf **Zweisaitern** und **Lauten** gespielt werden, doch stellt die Intonation dieser Skala für weniger Geübte eine unüberwindliche Schwierigkeit dar, zumal der Klang dieser Instrumente nicht kräftig genug ist. Die geplanten **kleinen Lauten** und der **geschlossene Zweisaiter** sollen dagegen so eingerichtet werden, daß die Intonation durch Bündel und/oder entsprechende Stimmung leichter und damit auch ein chorisches Spiel möglich wird. Es ist auch daran gedacht, **Zinken**, **kurze Klarinetten**, **Schalmeien** und **Choroi-A-Flöten** mit entsprechenden Unterteilen zu versehen.

Mit am schwierigsten gestalten sich bislang die **Dreiklänge**, denn sie sind nur schwer der klassisch-romantischen Auffassung zu entreißen. Es ist bezeichnend, daß die Stimmungen, die einem am nächsten liegen, am schwersten zu greifen sind, was sich durchaus auch auf die unmittelbar benachbarten, die der vierten und der sechsten Kultur-Epoche bezieht. Ein fließendes oder auch mehr rhythmisch geprägtes Spiel mit allen Dur- und Moll- Dreiklängen, ähnlich wie bei Debussy bzw. Strawinsky, ist hier gefragt. Die Dreiklänge können ineinander übergehen, sich ablösen oder überlagern, aber auch rhythmisch, motorische Blöcke bilden, dies ist die Welt der **Polytonalität** und **Polyrhythmik**.

Für die Polyrhythmik haben sich ein- bis dreistimmige Rhythmuskompositionen, in solistischer oder chorischer Besetzung, bewährt, die auf **Knie-Hölzern** oder **Trommeln** gespielt werden. Diese sind bisher noch nicht auf Dreiklänge gestimmt, doch dem soll abgeholfen werden durch **Holz-Klang-Platten** in allen Tonarten, durch **Lithophone** und **Metallophone**.

Für das fließende Spiel und für zartere rhythmische, solistische und chorische Gestaltungen und Improvisationen sind entsprechend gestimmte **Kantelen** sehr günstig. Hierfür soll der **Kantele-Kreis** ausgebaut, der **Kantele-Tisch** oder **-Baum** und der **Lauten-Chor** entwickelt werden. Auch die übrigen geplanten **Blas-** und **Saiten-Instrumente** und vor allem die **Rock-Instrumente** sollen hier eingesetzt werden.

Als Vorläufer und Vorbereiter für die Sekund-Stimmung der sechsten Kultur-Epoche sind uns heute die **Sekund-Skalen**, die untertönige **Aulos-Skala** der Griechen und die

obertönige **Bartók-Skala**, die Béla Bartók auf dem Balkan gefunden hat, greifbar. Für sie sind Instrumente mit großer melodischer Beweglichkeit notwendig, d.h. aber, daß sie eigentlich auf allen bisher genannten melodiefähigen Instrumenten zu spielen sind. Solistisch und in kammermusikalischen Kompositionen ist dies auch gut möglich, gerade auch mit rhythmischen Dreiklängen begleitet, doch fehlen bislang noch chorische Griffe und Instrumente, die von der Intonation der Skalen her leicht zu greifen sind. Am besten hat sich bisher das freie Wechselspiel von zwei **Kupfer-Flöten** (obertönig) bewährt, ggf. mit rhythmischer Begleitung auf Woodblocks o.ä.

Als Vorläufer und Vorbereiter für die **Einzelton-** oder **Prim/Oktav-Stimmung** der siebten Kultur-Epoche kann die sogenannte **Atonalität** gelten, vor allem in ihrer punktuellen Ausprägung, wie sie in den kurzen Stücken Schönbergs und Weberns auftritt, die dann in der Seriellen Musik weitergeführt wird. Die Individualisierung der 12 Töne ist das Wesentliche und die Frage danach, wie diese Töne als Eigenwesen musikalisch erscheinen, d.h. Klang annehmen können. Die Meditation der einzelnen Töne, der Tonbildung, also des Übergangs vom Unhörbaren ins Hörbare, und, damit verbunden, der Klänge und Instrumente sind der Ausgangspunkt der Übung. Das Spiel soll sehr frei und differenziert sein, auch in der Dynamik, doch hat sich gezeigt, daß feste Rhythmen und Melodien und der Bezug auf Takt und Grundton zu vermeiden sind. Am günstigsten erwies sich der Gesichtspunkt der Seriellen Musik, der jedem Ton bzw. Klang eine eigene Länge, eine eigene Höhe und eine eigene Dynamik zuweist, was improvisatorisch sogar leichter zu greifen ist als kompositorisch. Doch sind auch Klangflächen (Cluster), wie sie György Ligeti gestaltet hat, sehr gut geeignet, sofern sie alle Töne und Klänge zur Geltung bringen. Hier ist der Platz des **Instrumentenkreises** in solistischer und chorischer Gestalt. Auch Chöre einzelner Instrumenten-Typen können hier punktuell oder als Cluster erklingen.

6. Rock-Instrumente und Elektronik

Die Rock-Instrumente sind auch Instrumente für die Kultur-Epochen-Stimmungen, doch in bestimmter Ausprägung: Sie brauchen „Power“! Während der langjährigen Beschäftigung mit Rock-Musik ergab sich immer deutlicher, daß sämtliche Stimmungen der Kultur-Epochen in den verschiedenen Arten der Rock-Musik auftreten und sogar zu mehreren in den „Rock-Symphonien“ einiger Gruppen versammelt sind, z.B. bei den frühen Pink Floyd. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, daß vor allem das Slendro (Ur-Indien), die Quinten-Stimmung (China, Ägypten, Kirchentonarten), die Dreiklänge (Gegenwart) und die Atonalität (siebte Kultur-Epoche) eine tragende Rolle spielen, während die Persische Tonleiter, die Sekund-Skalen und die Ur-Enharmonik nur selten oder in Andeutungen vorkommen. Diese Stimmungen werden natürlich nicht original intoniert, oft aber durch die „Blue-Notes“ sehr genau angenähert. Diese Entwicklung ist nicht ohne den schwarzen Blues zu denken, durch den die Afrikanische Musikalität, die eben auch das Slendro mitbrachte, das musikalische Empfinden der heutigen Menschheit prägen konnte.

Wir finden also in der Rock-Musik die Anlage für ein großes Kultur-Epochen-Tableau, welches aber vor allem die magischen Wirkungen, eben „Power“, bevorzugt und damit vor allem auf die Jugend wirkt, die ja eine Orientierung in der Welt und einen praktisch erfahrbaren Entwicklungsbegriff sucht, denn ohne diesen läßt sich ja keine echte Perspektive für die Zukunft finden. Es liegt also im Wesen der Rock-Musik tief begründet, daß die Jugend sie aufsucht, und zwar in allen Spielarten. Trotzdem ist die Frage zu stellen: Ist das, worauf es ankommt, nur mit Hilfe der Elektronik und der Medien möglich? Kann nicht auch ein Zugang gefunden werden, der praktisch und damit letztendlich viel interessanter ist, als eben der Konsum. Hier versuchen die Rock-Instrumente eine Möglichkeit zu bieten, indem sie die Klang-Ideale und Musizier-Formen der Rock-Musik

aufgreifen und weiterführen, so, daß sie die innere Aktivität und auch das eigene Tun anregen und fördern.

„Power“ bedeutet, wie schon erwähnt, nicht nur variable Lautstärke, sondern vor allem, daß der Charakter eines Klanges überdeutlich ist und daß er so direkt wirkt, daß man sich sofort entscheiden muß, ob man ihn ertragen kann oder will. Zu dieser unmittelbaren Ansprache gehören noch weitere grundlegende Voraussetzungen: das Ziehen der Töne und das Verändern der Klangfarbe, bis hin zu Verzerrungen und Hall- und Geräusch-Effekten muß möglich sein. Dies geht natürlich nur mit komplizierten Instrumenten, die über einen Klangkörper mit differenziertem Innenleben und spezielle Organe, wie bewegliche Stege, Schnarrstege, Hall-Federn, Schalltrichter u.ä. verfügen. Bei den Schlag-Instrumenten kommen hier eigentlich alle Formen in Betracht, sofern sie entsprechend gespielt werden, doch treten hier Werkzeuge und Gefundenes aus dem technisch-industriellen Bereich hinzu. Ein Sonderfall sind die Instrumente für die Elektronik, die hier mit hineingehören, weil gerade die vielen atonalen Stellen der Rock-Musik ganz aus elektronisch bearbeiteten oder erzeugten Klängen und Geräuschen gestaltet werden. Es werden also auch Instrumente benötigt, die nicht auf eine Stimmung ausgerichtet sind, mit denen aber vielfältige Klänge und Geräusche, wie Schaben, Quietschen, Donnern, Rauschen, Stöhnen, Jaulen u.v.a.m. erzeugt werden können. Natürlich ist das auch mit den anderen Rock-Instrumenten mehr oder weniger möglich. Dieses Instrumentarium befindet sich ganz am Anfang, doch sind schon einzelne Instrumente begonnen, verfügen aber noch nicht über alle notwendigen Organe, während für viele schon genaue Planungen vorliegen. Hier soll der Schwerpunkt der Arbeit in der nächsten Zeit liegen.

In der folgenden Aufstellung nehme ich den Instrumentenkreis als Ausgangspunkt, doch könnten auch die Kultur-Epochen-Stimmungen als Gesichtspunkt dienen. Soweit keine Stimmung vermerkt ist, sollen die Instrumente möglichst für alle Stimmungen eingerichtet werden.

Die **Luren** sind durch ihre klanglich-dynamische Beweglichkeit gut als Rock-Instrumente geeignet, doch sollen die **Metall-Luren** und die **Zinken** durch weitere Organe noch variabler werden und, wenn es sich als möglich erweist, auch weitere Verfremdungs- und Verzerrungsmöglichkeiten bekommen. Dabei ist vor allem an Mundstücke mit seitlich abstehenden Röhrrchen, auf denen Membranen angebracht sind, und eingesetzte Schnarrzungen u.ä. gedacht.

Ähnliches gilt für die vorhandenen und geplanten **Klarinetten** und **Schalmeien**. Auch hier sollen die Klangfarben durch entsprechende Organe erweitert werden. Vor allem aber sollen sie als tragende Melodie-Instrumente dienen können.

Die **Flöten** sind hier das größte Problem, denn keine der bisher gefundenen Flöten ist genügend kräftig und variabel zugleich. Nur die afrikanische **Bambus-Querflöte** und einige hohe **Kupfer-Flöten** mit großer Bohrung können sich ansatzweise durchsetzen. Hier sind auch schwer neue Ideen zu finden, denn der Flötenbau ist ein sehr spezieller Bereich. Vielleicht ist es möglich, **Kupfer-Flöten** und hölzernen **Querflöten**, auch in Piccolo-Ausführung, neben den Choro-Organen auch Resonanzkugeln und Membranröhrrchen einzubauen, doch müssen dazu erst noch Versuche gemacht werden.

Die geplanten **Rock-Geigen** und **-Celli** sind von den Zweisaitern abgeleitet, sollen aber einen Klangkörper erhalten, der so ausgerichtet ist, daß die Saiten über die massiven Zargen laufen. Der zweifüßige Steg soll auf zwei frei durch den Korpus gehenden Balken stehen und über Rüssel mit den beiden seitlichen Decken verbunden sein. Der Steg selbst soll mehrere, schnell zu wechselnde Einstellungsmöglichkeiten haben, von denen eine so labil sein soll, daß ein Verzerrungs-Effekt eintritt. Längs durch den Korpus werden einige abdämpfbare Hallfedern gehen, die, gemeinsam mit einem dritten Rüssel, mit der Membran eines Schalltrichters verbunden sind. Das Griffbrett, welches über den Zargen liegt, soll entweder auswechselbar sein oder die Möglichkeit

bieten, Bünde ganz nach Bedarf einzusetzen. Damit soll die Intonation vereinfacht und das Pizzikato kräftiger werden. Der **Feder-Rohr-Baß** wird ein kombiniertes Instrument mit greifbaren und nicht greifbaren Saiten, die durch und über beweglich angebrachte Röhren laufen, die wiederum mit Hallfedern und Schalltrichtern verbunden sind.

Die **Rock-Harfe** wird aus einem sehr massiven Rahmen bestehen, an dem ein Klangkörper lose befestigt ist, so daß er beim Spielen verschieden stark an den von den Saiten getragenen Steg gedrückt werden kann, um den Klang zu variieren, zu verzerren und um die Töne ziehen zu können. Außerdem ist an Hallfedern und Schalltrichter gedacht. Auch die Stimmung sollte zu ändern sein, vielleicht durch ein Verschieben des Steges oder einzelner Teile einer komplizierteren Stegkonstruktion.

Ähnlich in der Konstruktion sollen **Rock-Laute** und **Rock-Banjo** werden, nur daß ihr Rahmen einen Hals besitzt, dessen Griffbrett wie bei den Rock-Geigen auswechselbar sein soll. Wenn möglich soll der Steg einen Vibratohebel bekommen. Beim Banjo wird die Decke des Korpus ein Trommelfell sein, auf dem der Steg steht. Die im Vorfeld zu machenden Versuche werden zeigen, ob es sinnvoll ist, die Rahmen dieser Instrumente als Ständer auszuführen, der die ganze Konstruktion trägt. Mindestens eine Saite soll in jedem Fall streichbar sein.

Rock-Zither (Slendro) und **Klangtisch** (Persische Skala) sind die ersten Rock-Instrumente, doch fehlen an ihnen noch die Hallfedern und Schalltrichter. Es gibt auch Überlegungen, wie die vorhandene oder eine neu zu entwickelnde Zither mit einem beweglichen Steg zu versehen wäre und wie ein Verzerrer für beide Instrumente aussehen könnte. Der **Rock-Kantele-Baum** soll aus vielen, in je einem Dreiklang gestimmten Saitenfeldern über einem Klangkörper zusammengesetzt sein und auch Federn und Trichter besitzen. Die Saiten des **Rohr-Psalters** werden durch Röhren, die auf einem Klangkörper liegen, und über bewegliche Stege laufen. Natürlich ist auch bei ihm an Federn und Trichter gedacht. Eine besonders für die Elektronik geeignete Form des Psalters ist die „**Strahlenkanone**“, bei der über und unter einer großen, in einen Rahmen gefaßten Platte Saiten, Federn und mit Saiten verknüpfte Federn verlaufen, die alle auf einem Quersteg enden, der unmittelbar mit einem Schalltrichter verbunden ist. Die reib-, zupf-, schlag- und streichbaren Saiten und Federn, von denen sich auch einige überschneiden, laufen zum Teil über einen großen Steg. Durch die verschiedenen Stärken, Spannungen und Anordnungen der Saiten sind die verschiedensten und extremsten Geräusche und Klänge möglich, wie sie sonst eben nur mit einem Synthesizer erzeugt werden können.

Schwirrhölzer und **Ballastsaiter** sind schon beschrieben, sie wirken schon wie elektronische Instrumente, ebenso **Ballastsaiterspiel**, **Paukenharfe** und **Stahlzungenpiel**, die möglicherweise als Baß-Instrumente in Frage kommen.

Alle **Holz-Instrumente** sind Rock-Musik tauglich, doch sollen die großen **Schlitztrommeln** das Slendro und die **Klang-Platten** die Dreiklänge bereichern.

Ob jedoch jemals ein Rock-Instrument aus **Stein** zu entwickeln ist, bleibt fraglich, doch können die Steine in der Atonalität manche Farbe mit einbringen und, geräuschhaft gespielt, in die Elektronik. Für letztere haben sich auch Kacheln, Glasplatten und z.B. Kunstschiefer bewährt.

Auch hier sind alle Trommeln verwendbar, doch sollen bei den geplanten Formen auch Versuche mit Organen gemacht werden, die mehr in den Rockbereich gehören könnten, wie z.B. Schnarr- und Hall-Organen.

Im Prinzip können, bei entsprechender Spielweise, auch alle **Metall-Instrumente** verwendet werden, besonders auch im Bereich der Elektronik, doch sind selbstverständlich die zarteren nur beschränkt geeignet. Das **Tam-Tam** hat, auch gestrichen, hier einen besonderen Platz, ebenso wie die zusammengesetzten und „gefundenen“ Stücke: **geschweißte Platte**, **Auto-Federn**, **Ventilatorräder**, **Schuster-**

und **Goldschmiede-Amboß** und **Doppel-T-Träger**. Geplant sind auch Instrumente mit Jaul- und Verzerr-Effekten: die **Federplatte**, die wie eine singende Säge gestrichen, aber auch angeschlagen werden kann, und die beiden **Federplatten-Spiele**, bei denen geschmiedete und in Slendro gestimmte Eisenplatten an längeren Federn bzw. Federstahlstreifen befestigt sind.

Dieses Instrumentarium kann allerdings nicht auf einmal angegangen werden, doch soll möglichst bald ein Grundstock entstehen, der es ermöglicht, alle Kultur-Epochen-Stimmungen und den Solistischen Instrumentenkreis in Rock-Fassungen anzugehen.

Überlegungen zum Lehrplan im Fach Musik

Der Lehrplan sollte ja eine konkrete Übersicht dessen sein, was der werdende Mensch zu seiner Entwicklung braucht, und keine abstrakte Vorschrift. Die Menschenkunde ist ein Hilfsmittel für das Ablesen dieser Bedürfnisse. Ein Blick auf das Musikalische selber und auf die Instrumente kann dabei nur hilfreich sein, denn die Musik und die Instrumente sind ja im eigentlichen Sinne auch nichts anderes als eben der Mensch, nur in einer anderen Erscheinungsform. So kann der Blick auf die Bewußtseinsituation und die Bedürfnisse der heutigen Menschheit dem Verständnis der musikalischen Erscheinungen dienen und umgekehrt die Betrachtung der Musik den Entwicklungsstand der Menschheit und die Notwendigkeiten für zukünftige Entwicklungen deutlich machen. Dies ist aber das Spannungsfeld, in dem die grundlegenden Fragen der Pädagogik angesiedelt sind, aus dem Lehrplan, Unterrichtsinhalt und -gestaltung abzulesen sind.

Die künstlerische Arbeit fordert, wenn sie mit diesen Fragen lebt, ständig neue Konsequenzen für die pädagogische Praxis und gibt gleichzeitig vielfältige Anregungen, die ein Neugreifen ermöglichen. So wird letztendlich, wie auch schon angedeutet, der Unterricht zu einem vollwertigen Bestandteil der künstlerischen Tätigkeit, und eine „Schulmusik“, die nicht auch echte, uneingeschränkte Kunst ist, wird unmöglich. Dieses wird aber immer nötiger, wenn die heute immer noch weitverbreitete Prägung des musikalischen s durch die klassisch-romantische Tradition durchbrochen werden soll.

Das kann allerdings nicht bedeuten, daß die alte Musik keine Rolle zu spielen hat! Vielmehr zeigt sich ihre Bedeutung von einer ganz anderen Seite, die eine Erweiterung des Blickes erfordert. Die alte Musik bis zurück zu den allerersten Anfängen ist ja ein Ausdruck der Menschheits-Entwicklung, der in seiner Gesamtheit, ähnlich wie die Menschenkunde, ein lebensvolles Bild des heutigen Menschen und seines geistigen Ursprungs zu geben vermag, aus dem heraus, gerade auch wenn man die musikalischen Erscheinungen unseres Jahrhunderts mit einbezieht, aber auch Ideen über und für die zukünftigen Entwicklungen und Aufgaben des Musikalischen gewonnen werden können. Der Schüler kann also, wenn der Blick nicht nur auf das Abendland, sondern zurück bis zu den Anfängen gerichtet wird, ein fühlendes Verständnis für seine geistig-physische Konstitution, für sein So-Sein gewinnen und empfinden, daß das Vorgefundene, was ja nicht unbedingt erfreulich ist, nicht so bleiben muß, weil zum Wesen des Menschen die Entwicklung gehört. Das ist aber ein existentielles Bedürfnis des Jugendlichen, wie in Bezug auf die Rock-Musik schon angedeutet wurde. Doch kann der Jugendliche noch etwas Wesentliches an einer solchen Kunst-Auffassung erleben, daß nämlich die Dinge, die er lernen soll, nichts fertiges sind, sondern daß er, wenn der Lehrer den Mut hat, an der Vorbereitung und Entwicklung von Zukünftigem teilhaben kann, auch wenn die Ideen dazu scheinbar vom Lehrer kommen, der ja eben von seinen Schülern lernt.

Natürlich ist es leicht, auch von solchen Überlegungen ausgehend, einen neuen Lehrplan aufzusetzen, doch ergibt sich dabei schnell die Gefahr der Erstarrung, die sich in Sätzen

äußert, wie: Der Schüler soll, sollte oder müßte. Der Lehrer ist es eigentlich, der Schritte vollziehen muß, und zwar aus Eigeninitiative, wenn er meint, daß Schüler etwas neues brauchen. Daher möchte ich auch nicht einen Lehrplan-Entwurf vorlegen, sondern nur, in aller Kürze, andeuten, was sich in den letzten Jahren für die Klassen, die ich unterrichten durfte, ergeben hat. Natürlich gibt es auch Ideen für die anderen Klassenstufen, doch sind diese theoretisch und, wie überhaupt diese Überlegungen, im Moment des Niederschreibens schon überholt. Es sind also Erfahrungen, aus denen für jede Klasse neue Konsequenzen zu ziehen sind.

Klasse 7: Zum Singen von Volksliedern aus aller Welt und der Arbeit am Quintenzirkel und den Dur- und Moll-Tonarten suchte ich lange Zeit noch nach einer Ergänzung, die es allen Schülern der Klasse ermöglicht, instrumental zu musizieren, auch wenn sie kein Instrument erlernt haben. Die rhythmische Arbeit mit Trommeln und anderen Rhythmus-Instrumenten, vor allem an lateinamerikanischen Rhythmen, die ich in diesem Jahr zum ersten Mal versuchte, erweist sich bisher als günstig, denn jeder Schüler kann hier mitmachen und, beim Zusammenspiel mit den erlernten traditionellen Instrumenten, eine tragende Rolle spielen. Es zeigt sich auch deutlich, daß diese strenge und doch lebendige Rhythmik für die schon pubertär gestörte Motorik und für das Eingrenzen der dazu gehörigen Hampelien sehr hilfreich und wohltuend ist.

Klasse 8: Soweit es möglich ist, wird auch hier weiter gesungen und an der Harmonie- und Akkord-Lehre weiter gearbeitet. Zum tieferen Erleben gerade des Harmonischen habe ich als praktisches Element, jetzt im zweiten Jahr, Gitarren-Unterricht hinzugenommen. Da unsere jetzige Klasse 8 zu wenig Unterricht hatte, bot sich in diesem Schuljahr die Möglichkeit, noch einen zweiwöchigen Rhythmus-Kurs hinzuzufügen, in dem an der Polyrythmik mehrstimmig auf Klanghölzern gearbeitet wurde. Es zeigte sich auch hier die Wohltat des Rhythmus, vor allem im Zusammenhang mit dem mathematischen Durchdenken der wechselnden Takte und Takt-Überlagerungen.

Klasse 9: Hier bewährt es sich seit Jahren, je eine Epoche Instrumentenkunde und Lied-Begleitung zu geben, natürlich mit immer neuem Ansatz. Die Instrumentenkunde wird ganz von der Betrachtung des Instrumentenkreises her angelegt und mündet in die Untersuchung und Beschreibung der Instrumenten-Typen und einzelner Formen, die grundsätzlich phänomenologisch angelegt sind. Im letzten Jahr ergab sich die Möglichkeit, mit Hilfe einer Opersängerin, auch gründlich und intim über die menschliche Stimme zu sprechen, was vielen Schülern Mut machte, nach dem Durchleiden des Stimmbruchs wieder zu singen. In der Lied-Begleitung lag der Schwerpunkt auf dem denkenden Erfassen der Beziehung zwischen Melodie-Tönen und Begleit-Akkorden, doch wurde auch versucht, das Empfinden für ein stimmiges Zusammengehen von Melodie und Begleitung zu schulen.

In **Klasse 10** bemerken manche Schüler schmerzlich, wie wenig sie eigentlich können und wieviel sie eigentlich können sollten. Daher ist es besonders wichtig, ihnen einen neuen Einstieg zu ermöglichen, ohne jedoch den Stoff der vorigen Klassen zu wiederholen. Übungen im strengen Kontrapunkt erweisen sich hier als geeignetes Mittel, denn sie schließen mit gesteigerten Ansprüchen an die Eigentätigkeit an die Lied-Begleitung an, benötigen allerdings ein sehr beschränktes Vorwissen, denn in den Kirchentönen kann ganz auf Vorzeichen, Quintenzirkel usw. verzichtet werden. Die Logik des umfassenden Regelsystems schult das musikalische Denken weiter, während das Gefühl für die Stimmigkeit eines Melodieverlaufs geschärft wird. Manchmal ergab es sich, daß mit den neuen Instrumenten die Musik für

ein Klassenspiel erarbeitet werden konnte, doch zeigte sich deutlich, daß eine improvisatorische Arbeit in dieser Klassenstufe nur sinnvoll ist, wenn die Frage danach von den Schülern selbst kommt. Hinzu kam im letzten Jahr, abgelesen von den Bedürfnissen der Schüler, eine Formen-Lehre-Epoche, in der Lied-Formen, Tänze und ansatzweise auch Suiten und Sonaten gehört und betrachtet wurden.

Die Arbeit der **Klasse 11** wurde bisher stark von der Kunstbetrachtung der Musik geprägt. Nach längeren Gesprächen und Untersuchungen zu der Frage „Was ist Musik?“ wurden die Stimmungen und Entwicklungen der nachatlantischen Kultur-Epochen mit Beispielen in jeweils etwa drei bis vier Doppelstunden behandelt. Einbezogen wurden auch die entsprechenden Entwicklungen in anderen Künsten und im gesellschaftlichen Leben. Die abendländische Musik-Entwicklung, die ja ein Teil dieser Gesamtentwicklung ist, wurde dabei nur sehr knapp betrachtet, damit der Überblick nicht verloren ging und genügend Zeit für unser Jahrhundert blieb. Dann wurde versucht zu zeigen, wie in unserer Zeit zwischen den extremen Polen Lärm und Stille die ganze Vergangenheit und auch Vorahnungen zukünftiger Entwicklungen einen Ausdruck suchen, was mit Hilfe von einigen überdeutlichen Beispielen und Schüler-Referaten meist auch in Ansätzen gelang. Der übrige Unterricht wurde dann ganz dem praktischen Erüben der Kultur-Epochen-Stimmungen mit den neuen Instrumenten gewidmet.

Klasse 12: Hier steht ganz die Tätigkeit des Einzelnen und der Klassengemeinschaft im Vordergrund. In einer Kompositions-Epoche werden die Grundlagen der Zwölf-Ton-Technik im Vergleich mit der klassischen Harmonie-Lehre an Hand von gemeinsamen Übungen und Kompositionsversuchen an der Tafel erarbeitet und jedem Schüler die Aufgabe gestellt, mit einem selbst gewählten oder geschriebenen Gedicht ein eigenes kleines zwölftöniges Lied zu schreiben. Dabei können einerseits die Inhalte der vergangenen Jahre wiederholt und Fragen des musikalischen Ausdrucks besprochen werden. In einer Improvisations-Epoche erarbeitet dann die ganze Klasse eine große Gestaltung mit neuen Instrumenten in den Kultur-Epochen-Stimmungen, die aber jetzt viel freier und individueller sein kann als in der Klasse 11. Diese Gestaltung von mindestens 20 Min. Länge wird dann als künstlerisch-musikalischer Abschluß von allen gemeinsam aufgeführt. Auch hier stehen Gestaltungsfragen, aber auch das gemeinsame Üben und das gemeinsame Organisieren der Arbeit im Vordergrund. Hier kann es dann im besten Fall gelingen, daß der Lehrer nur noch anregt und den Schülern bei der Arbeit zusieht und zuhört, daß er nicht mehr unterrichten muß, sondern nur noch auf die Fragen der selbständig arbeitenden Schüler antwortet.

Dies ist natürlich nur ein Umriß, der gründlich erläutert und begründet werden müßte, der sich auch ständig in einzelnen oder auch in grundlegenden Aspekten wandelt. Vieles kommt in der Darstellung zu kurz, gerade auch die Chor- und Orchester-Arbeit, und es bleibt undeutlich, inwiefern dieser Aufbau tatsächlich eine Einheit bildet. Doch um dieses darzustellen, wäre vielmehr Raum nötig. So ist diese Übersicht auch nur als ein Beispiel dafür anzusehen, wie die verschiedenen Arbeitsbereiche fruchtbar in die tägliche Praxis und in konkrete Aufgaben einfließen können.

Lebenslauf Knut Johannes Rennert

1956 geboren am 22. Mai in Bad Hersfeld als ältester Sohn von Liane Rennert,

- geb. Punzmann, und Klaus Rennert, Architekt
- 1963 Ostern, Einschulung in die Freie Waldorfschule Kassel
- seit 1964 Blockflöten-Unterricht
- seit 1965 Cello-Unterricht
- seit 1970 Gitarren-Unterricht
- seit 1971 Kontrabaß-Unterricht und Spiel im Schulorchester unter Peter Werner
- 1972 Gründung einer Tanzband für die Schulbälle gemeinsam mit Mitschülern und Peter Werner
- 1973 wird diese Band zur Rock-Band und probt außerhalb der Schule, spielt aber weiter zu den Bällen, aber auch bei Schulfesten anderer Kasseler Schulen
- 1975 Kompositionen für die Rock-Band (Flöte, 2 Gitarren, Baß u. Schlagzeug)
- 1976 öffentliche Auftritte und Abschluß der Bandarbeit
- 1975/76 intensive Beschäftigung mit der Eurythmie, die später phasenweise immer wieder aufgegriffen wird
- 1976 Abitur
- 1976-78 Zivildienst in dem Heim für Seelenpflege-bedürftige Kinder Schloß Bingenheim, musikalische Mitgestaltung von Festen und Feiern
- 1977 Aufführung des Gitarren-Konzerts in D-Dur von Antonio Vivaldi mit dem Kasseler Schulorchester
- 1978-84 Studium der Schulmusik (Hauptfach Gitarre, Nebenfach Klavier) und der Mathematik in Frankfurt/M
- Besondere Schwerpunkte: Künstlerisches Gitarre-Spiel bei A. Meng; Komposition bei H. U. Engelmann; Neue Musik und Musikwissenschaften bei H. U. Engelmann, A. Ickstadt und R. R. Klein.
 - Parallel dazu freies Studium der anthroposophischen Musikimpulse in Vorträgen, Kursen und Tagungen in Dornach, Wangen, Witten, Bochum usw., besonders bei/von Heiner Ruland, Pär Ahlbom, Christoph Peter, Jürgen Schriefer, Manfred Bleffert, Andreas Delor u.a.
 - Intensive anthroposophische Grundlagenarbeit im Frankfurter Studentenkreis
 - Mitarbeit im Bad Vilbeler Kammerorchester und im Studenten-Sinfonie-Orchester Frankfurt/M
 - Solo- und Kammermusik-Konzerte, z.T. auch mit eigenen Werken
- seit 1981 Beginn der kompositorischen Arbeit, angeregt durch das Erlebnis der Musik Anton Weberns, und zunehmend auch improvisatorisches Musizieren
- Beginn der Kurstätigkeit mit Improvisations-Kursen und sozialhygienischer Arbeit u.a. im Therapeutikum Frankfurt/M
- seit 1981 Mitgestaltung der Tagungen für Neue Musik und Neue Instrumente in Wangen, Kaustinen/SF, Järna/S, Bergen/N usw.
- seit 1983 Improvisations-Konzerte mit den Skalen der Kultur-Epochen und neuen Instrumenten
- 1984 1. Staatsexamen in Musik und Mathematik mit einer Diplomarbeit über die Entstehung der Elektronischen Musik
- Mitgliedschaft in der Anthroposophischen Gesellschaft und Vertreter des Frankfurter Studentenkreises bei den Zweigvertretern des Arbeitszentrums Hessen
 - Gründung des Ensembles für Neue Musik und Neue Instrumente gemeinsam mit A. Delor u.a. und Beginn einer regen Konzerttätigkeit
- 1984-86 Referendariat in Frankfurt/M

- Festgestaltungen in der Christengemeinschaft und im Zweig Frankfurt/M
- 1985 Begründung der anthroposophischen Musikzeitschrift "Resonanz" gemeinsam mit A. Delor G. Killian und B. Schult - Gesprächskonzerte mit "Verwandlung" mit dem Kasseler Schulorchester in Kassel und Dornach
- Entwicklung und Bau der ersten Instrumente
- 1986 2. Staatsexamen in Musik und Mathematik mit einer Arbeit über projektive Geometrie im Unterricht der Oberstufe
- 1986-87 Musiklehrer an der Christophorus-Schule in Hamburg-Bergstedt
- 1987-88 intensive Arbeit im Instrumenten-Bau
- 1988 Mitarbeit in der Kooperative Dürna
- Arbeit an der Beziehung von Kunst und Wirtschaftsleben
 - Versuche zum Einsatz von Musik in der Landwirtschaft: musikalische Unterstützung rhythmischer Arbeitsprozesse, dem Dynamisieren und Ausbringen von Präparaten und der Schlachtung von Schafen, Rindern und Schweinen
- 1989 Arbeit auf dem Bau, Mitarbeit bei Bauplastischen Gestaltungen
- 1989 Seit Beginn des Schuljahres 1989/90 Musiklehrer an der Freien Waldorfschule Gladbeck. Unterricht in den Klassen 1-13, vor allem aber in Mittel- und Oberstufe, Chor- und Orchesterarbeit
- Weiterarbeit an den verschiedenen Gebieten unter künstlerischen und verstärkt unter pädagogischen Gesichtspunkten
 - Arbeit am Musik-Lehrplan
 - Improvisations-, Leier- und Instrumenten-Bau-Kurse, Vorträge, Seminare, Konzerte, u.a. in Gladbeck
 - Instrumenten-Bau für den Unterricht und Kompositionen und Improvisationen für Schulveranstaltungen, Forschung und Seminare zu Fragen der Rock-Musik und der Elektronik

Tagungen, Seminare, Kurse, Festgestaltungen und Konzerte

- 1977-87 regelmäßige und teilweise aktive Teilnahme an den „Arbeitstagen für Musiker“ am Goetheanum in Dornach/CH
- 1977 Ostern Gitarrenkonzert D-Dur von Antonio Vivaldi in Kassel und Paris/F mit dem Kasseler Schulorchester
- 1981 Pfingsten Jugendtagung der Christengemeinschaft in Überlingen, Improvisations-Kurs und Fei ergestaltungen, „Sonnenaufgang“
- August 3. Tagung für Neue Musik und Neue Instrumente in Wangen
- 1982 August 4. Tagung in Wangen
- 2.10. Konzert auf dem Dottenfelder Hof in Bad Vilbel mit Werken für Blockflöte und Gitarre, mit Friederike Brein
- 10.10. Konzert in der Freien Waldorfschule Kassel mit Werken für Blockflöte und Gitarre, „Dialoge“ (UA), mit Friederike Brein
- 1983 26.2. Konzert in Boxberg mit Werken für Blockflöte und Gitarre, mit F. Brein
- 27.2. Konzert in Plankstadt mit Werken für Blockflöte und Gitarre, mit F. Brein
- März Kultur-Epochen-Konzerte in Überlingen, Kempten und Freiburg mit Heiner Ruland, Andreas Delor und Gunhild von Kries
- Ostern 5. Tagung für Neue Musik und Neue Instrumente (a) in Wangen, Konzert mit „Dialoge“, „Drei Klavierstücke“ (UA), „Zur Taufe von

	Benjamin“ und „Insel der Freude“ (UA) gemeinsam mit Friederike Brein, Ullrich Brein u.a.	Pfingsten	Einweihung der „Tenne“ der Christengemeinschaft Kassel mit Kurs, Vorspiel und Musik zum Kultus, gem. mit Agnes Schudeiske, Nicoline Hake, Sebastian von Verschüer und Rüdiger Schödel, „Pfinst-Hymnus“
August	5. Tagung (b) in Kaustinen/SF, Konzert mit „Dialoge“, „Für Großmutter“, „Zur Taufe von Benjamin“ mit Friederike Brein u.a.	Johanni	Gestaltung des Johanni-Festes der Kooperative Dürnau mit Improvisationen im Freien
Michaeli	Michaeli-Feier im Waldorf-Lehrerseminar in Stuttgart, „Für Michaeli“ und „Michaeli-Musik“ mit G. Killian u.a.	Juli	Ensemble-Einführungs-Tagung in Wangen, gem. mit A. Delor und Y. Kitazume
W-Semester	Improvisations-Kurs im Frankfurter Studentenkreis	November	Ensemble-Konzerte in Hamburg, Elmshorn und Kassel
Oktober	drei Zweigabende in Frankfurt/M zu den sieben nachatlantischen Kultur-Epochen, „Intervall-Studien“	Weihnachten	Gesamtgestaltung der drei Weihnachtshandlungen in der Christengemeinschaft Kassel als Gang durch die nachatlantischen Kultur-Epochen mit Agnes Schudeiske und Sebastian von Verschüer
Dezember	Gitarrenkonzert A-Dur von Antonio Vivaldi in Plankstadt		
Weihnachten	Uraufführung der „Weihnachtlichen Gesänge“ und Festgestaltung in Plankstadt gemeinsam mit Ullrich Brein, Friederike Brein u.a.	1989 Pfingsten	Musikalische Gestaltung der Menschenweihehandlungen in der Christengemeinschaft Kassel mit „Ihr müsset von neuem geboren werden“ mit Gemeindegliedern und Improvisationen gemeinsam mit Michael Wilberg
1984 Februar	Uraufführung von „Trio“ auf den „Arbeitstagen für Musiker“ in Dornach/CH gemeinsam mit Christian Ginat und Gotthard Killian	Oktober	Beginn eines Improvisations-Kurses in Gladbeck
14.-21.7.	Internationale Jugendtagung in Dornach/CH, Improvisations-Kurs gemeinsam mit Klaus Weithauer	Weihnachten	Improvisatorische Gestaltung der Weihnachtshandlungen in Kassel mit M. Wilberg und S. v. Verschüer
August	6. Tagung in Järna/S	1991 Juli	Idriart-Festival in Dresden, Ensemble-Konzert und -Workshop
Michaeli	Michaeli-Feier des Zweiges Frankfurt/M mit Eurythmie, Musik und Ansprache, „Musik für Michaeli“ (UA) mit Mitgliedern des Zweiges und des Studentenkreises	September	Beginn des Instrumenten-Bau-Kurses in Gladbeck
November	Instrumenten-Bau-Tagung in Dornach/CH	27.-29.9.	Michaeli-Tagung in Gladbeck, Kurs und Vorspiele
1984-86	sozialhygienischer Improvisations-Kurs im Therapeutikum im Aja-Textor-Goethe-Haus in Frankfurt/M	1992 6.-10.1.	Ensemble-Konzerte in Itzehoe, Alfter und Gladbeck
1985 Januar	Improvisations-Tagung mit Pär Ahlbom in Bochum	Jan.-Juli	Hygienisch-therapeutische Arbeit im Therapeutikum Gladbeck
6.6.	Uraufführung von „Verwandlung“ in der Freien Waldorfschule Kassel, gespielt vom Kammerorchester der Schule unter Peter Werner	April	Beginn des Leier-Kurses in Gladbeck
13.-20.7.	Internationale Jugendtagung in Dornach/CH, Improvisations-Kurs und am 15.7. Gesprächskonzert gemeinsam mit Cees van As mit Klavier-Werken von Cees van As und „Verwandlung“, gespielt vom Kammerorchester der Freien Waldorfschule Kassel unter Leitung von Peter Werner.	Juli	Ensemble-Einführungstagung in Itzehoe, mit A. Delor und Y. Kitazume
August	7. Tagung in Bergen/N, Ensemble-Konzert	9.-11.10.	Michaeli-Tagung in Gladbeck, Kurs und Vorspiele
Okt./Nov.	Ensemble-Konzerte in Pforzheim und Kempten	19.-25.10.	Schmiede-Tagung in Wangen
November	Improvisations-Tagung in Dornach, Ensemble-Konzert	7./8.11.	Seminar zur Rock-Musik, Elmshorn, gemeinsam mit Andreas Delor
3.u.10.12.	improvisatorische Arbeit und Feierngestaltung in der Christengemeinschaft Oberursel, „Es wird hörbar“ und „Aus: Der sie von innen her kennt“	1993 8.1.-14.2.	Ensemble-Konzerte in Gladbeck, Wattenscheid, Witten, Hamburg, Ottersberg, Itzehoe und Elmshorn
1986 Januar	Improvisations-Tagung mit Pär Ahlbom in Bochum	22.-24.1.	Seminar zur Rock-Musik gemeinsam mit Andreas Delor und
Ostern	Ensemble-Konzert und -Vorspiele in Frankfurt/M	Konzert mit dem Ensemble in Witten-Annen	
1986/87	Improvisations-Kurs an der Christophorus-Schule Hamburg-Bergstedt musikalische Gestaltung des Morgenkreises und der Feste an der Christophorus-Schule mit Improvisationen und eigenen Kompositionen	28.3.	improvisatorische Gestaltung zur Eröffnung der Ausstellung von Michael Finke in der Christengemeinschaft Kassel, gemeinsam mit M. Finke
1987 Ostern	Ostertagung der süddeutschen Gemeinden der Christengemeinschaft in Heidenheim, Improvisations-Kurs und Festgestaltung mit Sprache und Improvisation unter Einbezug aller Teilnehmer, „Ostermusik“ für die Menschenweihehandlung	30.4.-2.5.	Tagung der Christengemeinschaft in Kassel, Kurs, Vorspiel und ^ Musik zum Kultus gem. mit A. Delor
August	8. Tagung in Wuppertal, Ensemble-Konzerte und -Vorspiele	15./16.5.	„Begegnungen mit Kunst und Handwerk“ in der Freien Waldorfschule Duisburg, Instrumenten-Ausstellung, Demonstrationen und Instrumenten-Bau-Kurs
1988 Ostern	Anthroposophischer Kongreß in Hamburg, Kurs gemeinsam mit Andreas Delor und Yoshiaki Kitazume	2.-4.10.	Michaeli-Tagung in Gladbeck, Michaeli-Vortrag, Kurs und Vorspiel
Mai	improvisatorische Gestaltung zur Eröffnung einer Ausstellung mit Kinderbildern in Isny gemeinsam mit Bernd Schult und Rüdiger Schödel	Oktober	„Schmiede“-Tagung in Loheland, Kurs zu Rock-Musik und Elektronik und Vorstellung der Arbeit
		Weihnachten	Musik zu den Weihnachtshandlungen in der Christengemeinschaft Kassel
		1994 7./8.5.	„Anthropos“ in der Freien Waldorfschule Duisburg, Instrumenten-Ausstellung, Demonstration und Instrumenten-Bau-Kurs
		Johanni	Johanni-Tagung der Christengemeinschaft Kassel, Vorspiel, Arbeit und Gestaltung Improvisation und Sprache mit Gabriele Cieslinsky und Gemeindegliedern, Musik zum Kultus
		10.7.	Ausstellungseröffnung von Elke Jordy in Kassel gemeinsam mit

Kirsten Streithof
 ab September 10 Abende zur Musik des 20. Jahrhunderts und zur Musikgeschichte in Gladbeck
 24.9. Gestaltung mit Improvisation und Sprache in Gladbeck, mit Kollegen der Schule
 1.10. Ausstellungseröffnung Henk Bockland in Essen, Improvisation mit Sprache
 14.-16.10. Schmiede-Tagung in Bochum

Ensemblearbeit und -Konzerte

1980 Ostern, Arbeit an Skalen-Stücken von A. Delor, Witten
 1981 3. Tagung für Neue Musik und Neue Instrumente (Tagung), Wangen. Bildung des Vorbereitungskreises für die Tagungen als Vorläufer von Ensemble und Resonanz
 1982 4. Tagung, Wangen
 1983 März, Arbeit an den Skalen der Kultur-Epochen, Heiligenberg, Konzerte (mit Vortrag) in Überlingen, Kempten, Freiburg
 Ostern/Sommer, 5. Tagung, Wangen und Kaustinen/SF; Idee eines Komponisten-Ensembles entsteht (Skalen-Komposition)
 Nov., Komponistenarbeit, Dornach/CH, Erüben von Skalenkompositionen der Teilnehmer
 1984 Febr., Arbeit an Skalen und Werken des 20. Jhdts, Frankfurt/M
 Pfingsten, Begründung des Ensembles, Skalenarbeit, Muttinghoven
 6. Tagung, Järna/S, Werbung für Ensemble
 Nov., Arbeit (A), erste Gestaltungen, Werkstattkonzert (WK), Trier
 1985 Neujahr, A, WK, Dornach
 Mai, A, WK, Witten
 Juni, A, WK Frankfurt/M
 Aug., 7. Tagung, Bergen/N, Kurs u. Konzert
 Okt., Instrumenten-Bau, Evinghausen
 Okt./Nov., A, Konzert, Pforzheim; Konzert, Kempten
 Nov., Improvisations-Tagung in Dornach, Kurs mit H. Ruland, Konzert
 1986 Jan., A, WK, Stuttgart
 Ostern, A, 3 Vorspiele, Konzert mit Rezitation, WK, Frankfurt/M
 Aug., A, WK, Weckelweiler
 Okt., A, WK, Weckelweiler
 1987 Jan., A, WK, Pforzheim
 Juni, A, WK, Weckelweiler
 Aug., 8. Tagung, Wuppertal, Konzerte u. Vorspiele
 Okt., Einführung, A, WK, Weckelweiler
 1988 Jan., A, WK, Bingenheim
 Ostern, A, WK, Witten
 Juli, Einführungstagung, A, WK, Wangen, mit A. Delor u. Y. Kitazume
 Nov., Konzerte Hamburg, Elmshorn, Kassel

1989/90 vor allem regionale Arbeit
 1991 Mai, A, WK, Elmshorn
 Juli, A, Dresden, mit Konzert u. Workshop auf dem gleichzeitig stattfindenden Idriart-Festival
 1992 Jan., A, Konzert, Itzehoe
 7.1., Konzert Alanus-Hochschule, Alfter
 10.1., Konzert Gladbeck
 Juli, Einführungstagung, WK, Itzehoe, mit A. Delor u. Y. Kitazume.
 1993 Jan., A, WK, Itzehoe
 Konzerte: 8.1. Gladbeck, 9.1. Wattenscheid, 22.1. Witten, 6.2. Hamburg, 7.2. Ottersberg, 13.2. Itzehoe, 14.2. Elmshorn

Werkverzeichnis

1975-80 Kompositionen für die eigene Rock-Band
 kleine Gelegenheitskompositionen für Feste und Feiern
 1981 **Sonnenaufgang**, Ob, 4 Fl, Klar¹⁾
Insel der Freude (J. Walter), tiefe Stimme, VI, Vla, Vc
 1982 **Musik für Gitarre** (auch Fassung für 2 Leiern)
Drei Klavierstücke
Zur Taufe von Benjamin, pent. Choroi-Fl, VI, Vla¹⁾⁶⁾
Dialoge für Blfl u. Git
Sechs kleine Klavierstücke op.19, A. Schönberg, Bearb. für Streichorchester
 1983 **Für Großmutter**, Vla, Git, Schlagz⁵⁾⁶⁾
Taufmusik, Lei o. Git¹⁾⁶⁾
Studie mit Quinten und Quarten, Lei⁶⁾
Webernstudie, Lei
Für Michaeli, Fl u. Git³⁾
Michaeli-Musik, 2 Vl, Git, Vc³⁾⁵⁾
Intervall-Studien (Kultur-Epochen), Fl, VI, Vc, Kb²⁾
Musik für die Menschenweihehandlung, VI, Git¹⁾⁵⁾
Drei Weihnachtliche Gesänge (A. Silesius), tiefe St, Vla, Hrn, Kb (Fass. Mit Klav bzw. Git)⁵⁾
Feiermusik, Vla, Hrn, Kb, Org⁵⁾
 1984 **Studie**, Ob, VI, Vla, Git
Musik für Michaeli, 2 Fl, Engl. Hrn, 3 VI, 3 Vla, 2 Vc, Kb, 6 Triangeln²⁾⁵⁾
Trio, Fl, Vla, Git
Musik für die Hirtenhandlung, Choroi-Fl, Erdlaute¹⁾⁴⁾
 1985 **Musik für Erdlaute**²⁾⁴⁾
Verwandlung, 2 Fl, Ob, Klar, Fag, Hrn, Trp, 8 VI, 4 Vla, 3 Vc, Kb, Triangeln⁴⁾⁶⁾⁷⁾
Es wird Hörbar, Erdl¹⁾⁴⁾
 Aus **Der sie von Innen her kennt** (R. Ausländer), einst. gem. Chor mit Improvisation¹⁾⁵⁾
Musik für die Weihnachtshandlung, VI, Git¹⁾
 1986/87 Feier- u. Morgenmusiken, Lied- u. Chorsätze für ein Schuljahr an der Christophorus-Schule Hamburg/Bergstedt³⁾⁴⁾⁵⁾⁶⁾
 1987 **Ostermusik für die Menschenweihehandlung**, mit Liedsätzen Fl, Vla, Vc, 2 Schlagzeuger¹⁾⁵⁾⁶⁾⁷⁾

Musik für die Jugendfeier, Vla, Git (Lei)³⁾

- 1988 **Pfingsthymnus** (Hrabanus Maurus), ein bis drei gl. o. gem. St.¹⁾
- 1989 **Ihr müsset von neuem geboren werden** (Joh. 3), drei gl. o. gem. St.¹⁾
- 1989-94 Kinderlieder, Lieder, Sätze u. Bearbeitungen für Chor u./o. Orchester der Mittel- u. Oberstufe, Musiken für die Eurythmie, Lieder und Musiken für Klassenspiele verschiedener Klassenstufen³⁾⁶⁾

1) Musik für den Kultus der Christengemeinschaft

2) Musik für Feiern und Veranstaltungen der Anthroposophischen Gesellschaft

3) Musik für Feste und Feiern der Freien Waldorfschule

4) Obertönige und untertönige Skalen in Rein-Intonation

5) Obertönige und untertönige Skalen angenähert

6) Quinten-Stimmung

7) Slendro u./o. Persische Skala angenähert

Geplante Instrumente

Anz	Instrument	Skalen	Spielweise	Spieler	Bauweise	Material	Charakteristik	Idee/Vorbild
12	Luren	Einzelton/IK ¹	Blechblas	chor/sol ²	kl. Kessel/enge Bohr/ Schlüssel/kl. Stürze	Erle	bewegl. Klang u. Dyn direkt/kräftig	Järna/Wentw.
12	Luren	"	"	chor	gr. Kessel/w. Bohr	Linde	warm/voll/rund	Järna/W.entw.
15	Langluren	"	"	"	w. Öffn./durchstoßen	Herculaneum- Stengel	dumpf/nasal/ leise	selbst
12	Metall-Luren	"	"	chor/sol	getr. Blech/gebogen/ gefaltz/Organe	Kupfer/Eisen/ Bronze	warm/kräftig/var	M. Bleffert
12	Zinken	chr/SI/pers/Q/ Enh/ut/ot/KE/R	"	sol/chor Grifflöcher/Stürze	kl. Kessel/eng. Bohr/ Grifflöcher/Stürze	Ahorn	herb/kräftig	M. Bleffert
12	lange Klarinetten	12 Einzelöne/ IK/R/EL	Rohrblas/ überblasbar	chor/sol	Sax-Mundst/Schlüssl/ Birne/Schlüssl./ weitere Organe	Rohr/Kunststoff/ Esche/Kupferrohr/ Fell u.a.	bewegl. Klang u. Dyn/ Kombinationsklänge/ erweit. Raumkl. u. Farb. " zusätzl. Melodie	selbst
12	Klarinetten, kurz	SI/pers/Quint/ ut/ot/KE/R	"	sol/chor	" Grifflöcher	"	"	selbst
15	Schalmeien	SI/pers/Enh/ Q/ut/ot/KE/R	Doppelrohrbl.	sol/chor	Mdstck/div. Organe	Rohr/Ahorn	schrill/durchdringend	selbst
12	offene Choroi-Flöte	Quintenst/KE	off. Blockfl.	sol/chor	geöffnet	Birne	klar/bewegl. Klang u. Dyn	Delor
10	off. Choroi-A-Flöten	chrom/IK	"	"	Schlüssl/geöffnet	Ahorn	sehr bewegl. Klang u. Dyn	Delor
15	Unterteile für Choroi-A-Flöte in Slendro, persisch, enharmonik, unter-	"	"	"	u. obertönig/KE	"	"	"
15	offene Flöten in verschiedenen Größen, tw. nur wenig auch Piccolo	KE/R	Quer- u. Blfl.	"	Grifflöcher (IK/R/Quint.), div. Organversuche mit Organen /Kugel/ Röhrchen	Holz/Kupfer	"/kräftiger	selbst
12	Zweisaiter	unbeschränkt IK/KE	streich/greif	sol/chor	massiv/plast. Fläche/ geschw. St/plast. Org	Ahorn/Stahlsait.	etw. näselnd/var/rund	selbst
3	Zweisaiter	" /R	"	"	geschl./Organexp.	Esche/Fichte/Sts	sehr kräftig/var.	selbst
je 3	Rock-Geigen u -Celli	umb/IK/R/EL	str/gr/zupf	sol/chor	Korp./div. kompl. Org.	Hölzer/Metall	durchdr/schrill/variabel	selbst
1	Feder-Rohr-Baß	unb/R/EL	str/zupf/Flag.	sol	kompl. Org	Holz/Met./Federn	div. Klänge u. Geräusche	selbst
6	Sololeiern	chrom/IK	zupf	sol/chor	Rahmen/Klangfläche u. Steg getrennt/plast.	Eiche/Zitherwurb/ Stahlsaiten	warm/rund/klar/var.	selbst
6	Standleiern (Gruppe)	"	"	"	einfache Form/Rahmen, Klangfl., Steg getrennt	"	"	selbst
12	Kinderleiern	Quintenst	"	sol/chor	Kifl./Rahm/Steg/s. plast.	Esche/Stahls.	zart/rund/warm/voll	selbst
12	Kinderleiern	"	"	sol/chor	einf. Form/Organe getr.	"	"	selbst
1	Rock-Harfe	Slendro/pers/ chrom/R/EL	zupf/str	sol	R/freier St/div. Organe/ Schalltrichter	Esche/Stahls/ Blech/Federn/Met.	durchdr/schrill/var.	selbst
6	Enharmonische-Lei.	Enharm/KE	reißer	sol/chor	off/plast. Kifl./Ringe	Esche/Eiche/Ulme	herb/kräftig	A. Delor
1	offene Laute	"	"	"	Rahmen u. Hals als Ein- heit aber getrennt von Steg und Klangfläche	Esche/Stahlseiten	sehr kernig/kräftig	selbst
12	kleine Lauten	unb/Dreikl/ SI/pers/chr/ Enh/KE/IK	zupf/str	chor/sol	off. u. geschl./plast. Org./ schlicht	Stahl- bzw. Ds./ Esche/Ah./Fichte	kernig/var.	selbst
1	Rock-Laute (E-Gitarre)	SI/pers/Enh/ chrom/R/EL	zupf	sol/chor	Rahmen/dünne Schale/ bewegl. Steg/2-4 Stimm/ Federn/Verzerrer/Vibra- torhebel/Trichter	Esche/Ahorn/Fed/ Metall/Blech	kräftig. Nachhall/durchdr/ klar u. verzerrt	selbst
1	Rock-Banjo	wie Rock-Laute, nur runder Rahmen mit Fell						
24	Kantelen für Dur- und Moll-Dreiklänge aus zwölf versch.	einh. Hölzern./KE/s. plast						
12	Psalter	Quint/diat/KE	str	sol/chor	off/plast	div. einh. Hölzer	fein/hell/kräftig	selbst
12	Psalter	Quint/KE/IK	"	"	off/sehr massiv/plast	"	sehr fein u. hell	selbst
12	Psalter	"	"	"	off/plast/div. yOrgane	"	fein bis kräftig/var.	selbst
1	Zither	chr/diat/IK/KE	zupf/streich	sol	" /bewegl. Stege	"	" /melodiefähig	selbst
1	Rohr-Psalter	SI/Pers/chr/ R/EL	zupf/str/zieh	sol	Sait. in Röhr. auf plast. Kifl/div. Org/bewegl. St/ Federn/Trichter	Hölz/Sts/Rohre/ Federn/Blech	voll/kräft/schrill/klar/ verz/var/Hall/geräuschh.	selbst
1	Kantele-Tisch o. -Baum	Dreikl/KE/R	str.m.F./zupf	sol	plast. Kifl. o. Gestell/ mass. aber tw. hohl	Hölzer/Stahls.	warm/voll/kräftig/var	selbst
1	Rock-Kantele-Baum	Drkl/KE/R/EL	str/str.m.F./ zupf/Bottleneck	"	plast. Gest./mass/hohl/ Deck/div. Org/Fed/Tricht	Hölzer/Stahls/ Federn/Blech	kräftig/var/klar/verz/ schrill/geräuschhaft	selbst
12	Schwirrhölzer	KE/IK/R	schwirren	chor/sol	schlichte mandelf. Platte	div. Hölz/Faden	schwirr/summ/brumm/var	Australien/Afrika
3	Ballastsaiter	KE/R/EL	schl/zupf/str	sol/chor	s. gr. Tambourins mit mehreckigen Holz- u. Metallrahmen	Metall/Holz usw	mehr Raumklang	selbst
1	Ballastsaiterspiel	SI/KE/R/EL	"	"	harfenähnlicher Rahmen/ m. Klpl. u. Korp./Gewicht.	div. Hölzer/Sts/ Gewichte	" stimmbar	selbst

¹ Bezieht sich auf den Einsatzbereich der Instrumente: IK: Instrumentenkreis (12 Ur-Instrumente); KE: Skalen der Kultur-Epochen (H. Ruland); R: Rock-Musik; EL: Elektronik.

² Chorische Instrumente sind elementar, d.h. von Laien ohne weiteres zu erlernen, auch solistische Instrumente brauchen nicht unbedingt Vorkenntnisse, aber regelmäßige Übung.

1	Paukenharfe	SI/chr/KE/IK	zupf/(str)	sol	Kessel m. Fell in Rahm/ Sait. zw. Rahm. u. Fell	Kupfer/Fell/Ds/ Holz	dumpf/hohl/kräftig/var	A. Delor/selbst
1	Stahlzungenpiel	SI/Enh/KE/R	schlag/zupf	sol	geschm. Zung. in Klpl.	Stahl/Holz	" tief/var.	M. Bleffert
2	Xylophone	untert/KE	schlag	sol	gest. Platt/Kast /plast	Birke o. Eiche	warm/kräftig	selbst
2	Xylophone	obert/KE	"	"	"	Esche o. Ulme	herb/kräftig	selbst
2	Xylophone	Enharm/KE	"	"	"	Ahorn o. Buche	hell/kräftig	selbst
36	Klang-Platten	Dreikl/KE/R	"	sol/chor	groß/breit/plast/aufgeh.	Eiche/Fichte u.a.	tief/dumpf/kräftig	Alpenregion
Satz	Holz-Gongs	IK	"	"	div. Größen u. Formen	div. einh. Hölzer	je nach Gr., Form u. Holz	selbst
20	Knie-Hölzer	Polyrhyth/KE	"	chor/sol	schlicht/gesp/gegl/gest.	einh. Hölzer	klar/dumpf bis hell	A. Delor
20	Hänge-Hölzer	IK/KE	schlag	"	"	"	"	Järna
7	Windspiel-Sätze	IK/KE	"	"	" /viel Hölzchen	Planeten-Hölzer	je nach Holzart	selbst
1	Windspiel-Baum	IK/KE	"	"	" /n. Gr. geordnet	div. Hölzer	var./nach Größe	selbst
10	Holz-Glocken	IK	schlag	"	rund/hohl/Schlitz/Griff	"	klar bis dumpf/kräftig	R. Schödel
15	Schlitztrommeln	IK	"	"	eckig/hohl/seitl. Schlitz	"	hohl/klar/kräftig	"
4	gr. Schlitztrommeln	SI/KE/IK	"	"	mehrere Zungen/Kasten	div. Hölzer	dumpf/hohl/kräftig	Afrika
12	Woodblocks	IK	"	"	aufgebohrte Blöcke	Esche u. Linde	hell/klar/kräftig	Asien
7	Holztrommeln	IK/KE	"	"	Kasten/Klangflächen	div. einh. Hölzer	var	"
15	Rasseln	"	rasseln	"	div. Hohlformen/gefüllt	div. Materialien	je nachdem	"
15	Rasseln	"	"	"	versch. aufgefädelt	"	"	"
5	Kalkstein-Platten	ungest/IK	"	"	geschnittene Platten	Kalkstein	hell/zart/Raumklang	M. Bleffert
Reihe	von en und Rasseln nach Mineralien geordnet	ungest/IK	schl/reiben	sol/chor	geschm. Pl./plast/div. Frm.	div. Steine	je nach Stein u. Form	selbst
1	Studienreihe	ungest/IK	"	"	"/gestimmte	"	"	selbst
6	Lithophone	SI/Enh/ut/ot/ chr/Dreikl/IK/KE	zupf/str	"	Harfen-, Lauten-, Zwei- saiter-, Kantele-Form/plast	Stein/Stahls	?	B. Schult
4	Steinsaiten-Instr.	unbeschr/ IK/KE	"	"	"	"	"	"
10	Djembés	KE/R/IK	schlag	"	Hohl/Fell/plast/div. Org	Pappel/Ziegenfell	klar/hell/var	selbst
12	div. Hand-Trommeln	"	"	"	div. Formen u. Org.	Holz/Metall/Fell	var/Raumklang	selbst
3	Schamanentrommeln	"	"	"	"/Spannschnüre	"	"	selbst
5	Kessel-Pauken	KE/IK/R	"	"	Kessel/Fell/div. Org.	Kupfer/Fell/Holz	"/stimmbar	selbst
15	Eisen-Gongs	chrom/KE/IK	"	chor	gewölbt/Buckel/Rand	Eisen geschm.	hell/voll/klar	"
5	Eisen-Gongs	Slendro/KE	"	"	"	"	"	"
1	Tam-Tam	KE/IK/R/EL	"	sol/chor	leicht gewölbt/dünn/Rand	"	sehr var./schnelle Anspr.	"
1	Tam-Tam	"	"	"	flach/dünn/Rand	Kupfer geschm.	"/dumpf	"
6	Becken	KE/IK	"	"	Buck/div. Gr. u. Stärken	Stahl geschm.	voll-schrill/j. n. Gr. u. St.	selbst
6	Becken	"	"	"	Buckel/dünn	Messing	voll-schrill/var	selbst
7	Platten	"	"	"	div. Knicke u. Formen	Stahlbl. geschm	?	selbst
12	Platten	"	"	"	dicke Platten/gestimmt	"	voll/kräftig/direkt	M. Bleffert
5	Metallophone	SI/Quint/ut/ot/ Dreikl/Enh/KE/IK	"	"	Platten/gest/auf Kasten	"	hell/voll	M. Bleffert
1	Röhrenglockensp.	Enh/KE	"	"	gestaucht. Röhrgest.	Stahlr/geschm	herb/kräftig	M. Bleffert
5	Windspiele	IK	"	"	Stäbe/aufgehängt	Stahl geschm.	hell/sirrend	selbst
1	Stab-Baum	IK	"	"	Stäbe/aufgeh/div Längen	Stahl geschm.	hell/sirrend	selbst
15	Triangeln	IK	"	"	gebog Stäbe/div. Größen	"	"/Raumklang	M. Bleffert
12	Triangeln	"	"	"	"/div. Formen	Bronze/Stahl	j. n. Form u. Material	selbst
5	Zwieangeln	"	"	"	einmal gebog/dick	Stahl geschm.	klarer Ton	selbst
25	Stäbe	"	"	"	div. Stärken u. Längen	Stahl geschm	hell/sirrend	M. Bleffert
10	Stäbe	"	"	"	dick/Fläche. ausgeschm.	"	"/j. n. Form tonlich	selbst
6	Kuh-Glocken	IK/KE	schlag	chor/sol	bauchig/geschweißt	Messing	hell-dumpf/voll	Alpenregion
12	Afr. Glocken	"	"	"	"	Stahl	dumpf/voll/kurz	Afrika
5	Glöckchen	"	"	"	massiv/klein	Bronze	hell/klar/lang	Asien
5	Elefanten-Glocken	"	"	"	massiv/Zungen	Messing	hell/sirrend/lang	Asien
20 P	Zimbeln	"	"	"	massiv/geschm/div. Gr	Eisen u. Bronze	hell/fein	M. Bleffert
1	Federplatte	IK/R/EL	"	"	bewegl. Blech	Federstahl	jaulen/var	selbst
1	Federplatten-Spiel	"	"	"	Platten an Federn	Stahl/Federn	"	selbst
1	Federplatten-Spiel	"	"	"	Platten an Federstahl	Stahl/Federstahl	"	selbst

Gebaute, geplante und genutzte Instrumente

Anz.	Instrument	Skalen	Spielweise	Spieler	Bauweise	Material	Charakteristik	Idee/Vorbild	Entwicklungsstufe	Instr.bauer	SpendenWert	Datum	bei wem
1+	Lure	Einzelton/IK ²	Blechblas	chor/sol ³	kl. Kessel/enge Bohr/ Schlüssel/kl. Stürze	Erle	bewegl. Klang u. Dyn. direkt/kräftig	Järna/Weiterentw.	ausgereift	selbst	- 300.-	1988	mir
4+	Luren	"	"	chor	gr. Kessel/w. Bohr	Linde	warm/voll/rund	Järna/W.entw.	leichte Probl. im ff	selbst/Schüler	Schule 200.-	1992	mir
1	Hifthorn	"	"/überbl.	chor/sol	Mundstück/enge Bohr.	Fichte	klar/kräftig	Mittelalter	ausgereift	Holland	200.-	1994	mir
7+	Langluren	"	"	chor	w. Öffn./durchstoßen	Herculaneum- Stengel	dumpf/nasal/ leise	selbst	elementar	selbst	- à 50.-	87-94	mir

1 +: soll als Chor von 12 oder mehr Instrumenten ausgebaut werden.

2 Bezieht sich auf den Einsatzbereich der Instrumente: IK: Instrumentenkreis (12 Ur-Instrumente); KE: Skalen der Kultur-Epochen (H. Ruland); R: Rock-Musik; El: Elektronik.

3 Chorische Instrumente sind elementar, d.h. von Laien ohne weiteres zu erlernen, auch solistische Instrumente brauchen nicht unbedingt Vorkenntnisse, aber regelmäßige Übung.

gepl	Metall-Luren	"/R	"	chor/sol	getr. Blech/gebogen/ gefalzt/Organe	Kupfer/Eisen/ Bronze	warm/kräftig/var	M. Bleffert						
2	Schaffhörner	"	"	"	"	"	warm/zart/var.	uralt						
gepl ¹	Zinken	chr/Sl/pers/Q/ Enh/ut/ot/KE/R	"	sol/chor	gefunden/aufgebohrt kl. Kessel/eng. Bohr. Grifflöcher/Stürze	Ahorn	herb/kräftig	M. Bleffert						
15	lange Klarinetten	12 Einzelöne/ IK	Rohrblas/ überblasbar	chor/sol	Sax-Mundst/Schlüssl/ Birne/Schlüssl.	Rohr/Kunststoff/ Esche/Kupferrohr " Fell u.a.	bewegl. Klang u. Dyn/ Kombinationsklänge erweit. Raumkl. u. Farb. " zusätzl. Melodie	selbst	weitg. ausgereift	selbst	-	à 150.-	1989	mir
gepl	lange Klarinetten	"/R/EI	"	"	"	"	"	selbst						
gepl	Klarinetten, kurz	Sl/pers/Quint/ unfert/obert/KE/R	"	sol/chor	"	"	"	selbst						
gepl	Schalmeien	Sl/pers/Enh/ Q/ut/ot/KE/R	Doppelrohrbl.	sol/chor	Mstck/div. Organe	Rohr/Ahorn	schrill/durchdringend	selbst						
1	Choroi-Flöte	Quintenst/KE	Blockflöte	"	mit Herz	Birne	zart/klar	Choroi						mir
1	Choroi-Flöte	diat/KE	"	chor/sol	Herz/Schlüssl.	Ahorn	zart/rauschig	Choroi	nicht klar genug					mir
1+	offene Choroi-Flöte	Quintenst/KE	off. Blockfl.	sol/chor	geöffnet	Birne	klar/bewegl. Klang u. Dyn	A. Delor	ausger.	Chor./B. Schult	-	70.-		mir
1	off. Choroi-Flöte	diat/KE	"	"	Schlüssl., geöffnet	Ahorn	rauschig/recht bewegl.	A. Delor	nicht klar genug	Chor./B. Schult	-	70.-		mir
2+	off. Choroi-A-Flöten	chrom/IK	"	"	"	"	sehr bewegl. Klang u. Dyn	A. Delor	ausger.	Chor./B. Schult	-	à 140.-		mir
gepl.	Unterteile für Choroi-A-Flöten in Slendro, persisch, Enharmonik, unter- u. obertonig/KE													
gepl.	offene Flöten in verschiedenen Größen, tw. nur wenig Grifflöcher (IK/R/Quint.), div. Organversuche													
15	Orgelpfeifen	IK/KE/R	Blockfl.	chor	schlicht/stimmbar	Zinn	warm/dumpf	üblich		Orgelbau	Eltern ?		1991	mir
2	Bambus-Flöten	pers	off. Längsfl.	sol	schlicht/weit	Bambus	warm/rauschig/bewegl.	A. Delor	recht brauchbar	B. Schult	-			mir
1	Hirten-Bfl.	untert/KE	Bfl.	"	schlicht/Labium hinten	Weide?	rauschig	-	elementar	Griechenland	-			mir
1	Bambus-Flöte	"	off. Längsfl.	"	schlicht	Bambus	bewegl/warm/kräftig	-	gut	Peru	-			mir
1	Bambus-Querflöte	"	Querfl.	"	"	"	bewegl/kräftig/tragend	-	gut	Afrika	-			mir
19	Kupfer-Flöten	obert/KE	Querblockfl.	"	Block/Rohr/o. Griff.	Eiche/Kupfer	var/bewegl./j.n.Rohrstärke	Skandinavien	tw. ausger.	selbst	-	à 90.-	85-94	mir
~50	Kupfer-Flöten	"	"	"	"	"	"	"	ausger.	selbst	-	"	"	verk.
gepl	Kupfer- u. Querfl. auch Piccolo	KE/R	Quer- u. Bfl.	"	mit Organen /Kugel/ Röhren	Holz/Kupfer	"/kräftiger	selbst						
1	Zweisaiter	unbeschränkt IK/KE	streich/greif.	chor/sol	massiv/plast. Fläche/ Steg auf Schmalseite/ geschwungene Stimme/ schmaler Korpus	Kiefer/Darmsait.	stark näselnd/leise, aber scharf u. durchdringend	selbst	etwas gedämpft, aber klanglich gut	selbst	-	1000.-	1987	mir/Schleich
1	Zweisaiter	"	"	chor/sol	"	Kiefer/Stahlsait.	"	selbst	etw. hohl u. verschw.	selbst	-	1000.-	1988	mir/Schleich
1+	Zweisaiter	"	"	sol/chor	"	Ahorn/Stahlsait.	etw. näselnd/var/rund	selbst	recht ausger.	selbst	-	2000.-	1989	mir
1	Viersaiter	"	"	"	plast. Org./br. Korp. " Org.-Experimente	"	direkt/klar/unten mulmig	selbst	zu weit gearb., zu Celloähnlich	selbst	-	(1000.-)	1989	mir
gepl	Zweisaiter	"/R	"	"	geschl./Organexp.	Esche/Fichte/Sts	sehr kräftig/var.	selbst						
1	Kontrabaß	unbeschr.	"	"	Campanula-Form/ Chrotta-Steg	Fichte/Ahorn/ Stahlsaiten	warm/rund/bewegl/ kräftig	H. Bleffert	weitg. ausger.	H. Bleffert	-	10000.-		mir
1	Ägyptische Geige	Sl/Pers/Quint	"	sol	Ohne Griffbrett/Fell	Roßhaarsait/Holz/ div. einh. Hölzer/ Stahlsaiten	./nasal	Ägypten	gut	Ägypten	Schüler	500.-	1995	mir
16	Einsaiter	14 Einzelöne IK	str./Flag	chor/(sol)	massiv/schlicht	Hölzer/Metall	zart/nasal/variabel im Kl.	A. Delor/R. Schödel	elementar	selbst	-	à 100.-	1994	mir
gepl	Rock-Geigen u.-Celli	unb/IK/R/EL	str/gr/zupf	sol/chor	Korp./div. kompl. Org.	Hölzer/Metall	durchdr/schrill/variabel	selbst						
gepl	Feder-Rohr-Baß	unbeschr/R/EL	str/zupf/Flag.	sol	kompl. Org.	Holz/Met./Federn	div. Klänge u. Geräusche	selbst						
1+	Sololeier	chrom/IK/KE	zupf.	sol/chor	Rahmen, Klangfläche u. Steg getrennt/plast.	Eiche/Zitherwurb/ Stahlsaiten	warm/rund/klar/var.	selbst	weitg. ausger/zu leise	selbst	-	3500.-	1990	mir
gepl	Sololeiern	"	"	"	"	"	"	selbst						
i.A. ²	Standleier	"	"	"	"/günstigere Verhältn. " plast. Organe	"/Esche/Ahorn Esche/Zw/Stahls.	"/kräftiger " kräftig	selbst						
gepl	Standleiern (Gruppe)	"	"	"	einfache Form/Rahmen, Klangfl., Steg getrennt	"	"	selbst						
1	Kinderleier	Quintenst.	"	"	Kifl., Rahm, Steg plast.	Eiche/Stahls.	zart/rund/voll	selbst	ausgereift	selbst	-	500.-	1990	Sohn Felix
1	Kinderleier	Quintenst.	"	sol/chor	Kifl., Rahm, Steg plast.	Esche/Stahls.	zart/rund	selbst	etwas klein u. leise	selbst	-	300.-	1991	Finke
1	Kinderleier	"	zupf	"	Kifl., R., St. sehr plast.	"	rund/warm/voll/kräftig	selbst	ausger.	selbst	-	800.-	1994	Enste
gepl	Kinderleiern	"	"	"	"	"	"	selbst						
gepl	Kinderleiern	"	"	"	"	"	"	selbst						
gepl	Rock-Harfe	Slendro/pers/ chrom/R/EL	zupf/str/ Böttleneck	sol	R/freier Stg/div. Organe/ Schalltrichter/Kl.körper	Esche/Stahls/ Blech/Federn/Met.	durchdr/schrill/var.	selbst						
1	Slendro-Harfe	Slendro/KE	zupf	sol	schlicht/off. R. u. Kifl.	Esche/Stahls.	zart/voll/verschmelzend	J. Kirschmann	r.ausger/sehr zart	J. Kirschmann	Leihg. Ensemble			mir
1	Dreiecks-Leier	untert/KE	zupf	"	nur dreieck. Rahmen	"	herb/durchdr/leise	A. Delor	r.ausger/sehr leise	A. Delor	Leihg. A. Delor			mir
4	Enharmonische Lei.	Enharm/KE	reißen	sol/chor	off/plast. Kifl.	Esche/Eiche/Ulme	herb/kräftig	A. Delor	2 ausger/2 unbest.	A. Delor	Leihg. A. Delor			mir
gepl	Enharmonische Lei.	"	"	"	"/Ringe	"	"	selbst						
1	Erdlaute	unb/KE/IK	zupf	sol	halb off/Chrotta-Steg/ 2 Stimm./plast/bauchig	Nußbaum/Fichte/ Stahls.	herb/kurz/kernig	selbst	r.ausg/etw. dumpf/ nicht var. genug	selbst	-	2500.-	1986	mir
1	Laute	"	"	sol/chor	geschl./Steg auf plast. Balken/2 Stimm./plast./ Bordunsaiten	Ahorn/Fichte Darm- u. Stahls.	warm/r. kurz/kernig/var.	selbst	r. ausger/zu leise/ Decke zu dünn	selbst	-	3500.-	1991	mir
gepl	offene Laute	"	"	"	Rahmen u. Hals als Ein- heit aber getrennt von Steg und Klangfläche	Esche/Stahlsaiten	sehr kernig/kräftig	selbst						
gepl	kleine Lauten	unb/Dreikl./ Sl/pers/chr/ Enh/KE/IK	zupf/str	chor/sol	off. u. geschl/plast. Org./ schlicht	Stahl- bzw. Ds./ Esche/Ah./Fichte	kernig/var.	selbst						

1 gepl.: geplante Instrumente.

2 i.A.: in Arbeit.

gepl	Rock-Laute (E-Gitarre)	Sl/pers/Enh chrom/R/EL	zupf	sol/chor	Rahm./dünne Schale/bewegl. Steg/2-4 Stimm/Feder/Verzerrer/Vibratortorhebel/Trichter	Esche/Ahorn/Fed/Metall/Blech	kräftig. Nachhall/durchdr./klar ü. verzerrt	selbst									
gepl	Rock-Banjo	wie Rock-Laute, nur runder Rahmen mit Fell															
4	Kantelen	Drkl/Quint/KE	zupf/str.m.F.	chor	massiv/schlicht	Kirsche/Stahls.	zart/hell	selbst	unbefr./schlecht. Holz	Ensemble	Leihg. Ens.	1985	mir				
2	Kantelen	"	"	sol/chor	off/etw. plastisch	"	hell/warm/zart	selbst	r.ausger.	selbst	-	à 200.-	1987	verk.			
1	Kantele	"	"	"	off/plast.	Eiche/Stahls.	hell/warm/klar	selbst	ausger.	selbst	-	350.-	1989	mir			
1	Kantele	"	"	"	"	Ahorn/Stahls.	hell/warm/rund	selbst	ausger.	selbst	-	350.-	1989	mir			
2	Kantelen	"	"	"	"	"	"	selbst	ausger.	selbst	-	350.-	1990	verk.			
1	Kantele	"	"	"	off/sehr plastisch	"	"	selbst	ausger.	selbst	-	350.-	1991	Schleich			
1	Kantele	"	"	"	off/plast.	"	"	selbst	ausger.	selbst	-	350.-	1993	Claus			
gepl	24 Kantelen für Dur-	und Moll-Dreiklänge	aus zwölf versch. einh.	Hölzern./KE	off/etw. plast.	Kirsche/Stahls.	fein/hell	selbst	ausger.	selbst	-	250.-	1985	Patensohn			
1	Psalter	Quintenst/KE	str.	sol/chor	"	"	"	selbst	ausger.	selbst	-	250.-	1986	Benjamin			
1	Psalter	"	"	"	"	Esche/Stahls.	hell/scharf/kräftig	selbst	ausger.	selbst	-	250.-	1988	Schudeiske			
1	Psalter	Quint/diat/KE	"	"	off/plast.	Ahorn/Stahls.	fein/hell/kräftig	selbst	ausger.	selbst	-	300.-	1989	mir			
1	Psalter	"	"	"	off/sehr plastisch	Kirsche/Stahls.	"/var.	selbst	"	selbst	-	350.-	1994	mir/Schleich			
gepl	Psalter	"	"	"	"	div. einh. Hölzer	"	selbst	"	selbst	-						
gepl	Psalter	Quint/KE/IK	"	"	off/sehr massiv/plast	"	sehr fein u. hell	selbst	"	selbst	-						
gepl	Psalter	"	"	"	off/plast/div. Organe	"	fein bis kräftig/var.	selbst	"	selbst	-						
1	großer Psalter	"	"	"	off/div. Teile, geschraubt	Fichte/Stahls	fein/herb/var.	selbst	r.ausg.	selbst	-	800.-	1995	mir			
gepl	Zither	chr/diat/IK/KE	zupf/streich	sol	"/bewegl. Stege	"	"/melodiefähig	selbst	"	selbst	-						
1	Rock-Zither	Slendro/KE	str.m.F.	sol	Korp. aus mass. Block/div. Org/Decke/gepl. Trichter	Esche/Fichte/Stahls./Blech	kräft/var/klar u. verzerrt	selbst	kl. ausger/stat. Prbl/Decke zu dünn/Tricht. fehlt noch	selbst	-	3500.-	1992	mir			
1	Koto	Pers/KE	zupf/ziehen	sol	off/aus mass. Block/sehr plastisch/div. Organe/bewegl. Stege	Esche/W.-Buche/Stahls.	warm/klar/recht zart/'jaulen' /var	selbst	kl. ausg./zu leise/unfertig	selbst	-	3000.-	1991	mir			
1	Klangtisch m. Koto, "Jaul"-Psalter u. Hackbrett	Pers/KE/R	zupf/str/zieh/schlag	sol	Korp. a. mass. Bl/Decke/div. Org/Borduns./gepl. Trichter/Federn/bewegl. Stege	Esche/Fichte/Sts/W-Buche/Blech/Federn	warm/klar/kräftig/schrill/Hall/var	selbst	kl. ausg/stat. Prbl/Decke zu dünn/Tricht. u. Fed. fehlen noch	selbst	-	5000.-	1992	mir			
gepl	Rohr-Psalter	Sl/Pers/chr/R/EL	zupf/str/zieh	sol	Sait. in Rohr. auf plast. Klff/div. Org/bewegl. Stg/Federn/Trichter	Hölz/Sts/Rohre/Federn/Blech	voll/kräft/schrill/klar/verz/var/Hall/geräuschh.	selbst	"	selbst	-						
gepl	Kantele-Tisch o. Baum	Dreikl/KE/R	str.m.F./zupf	sol	plast. Klff. o. Gestell/mass. aber tw. hohl	Hölzer/Stahls.	warm/voll/kräftig/var	selbst	"	selbst	-						
gepl	Rock-Kantele-Baum	Drkl/KE/R/EL	str/str.m.F./zupf/Bottleneck	"	plast. Gest./mass/hohl/Deck/div. Org/Fed/Tricht	Hölzer/Stahls/Federn/Blech	kräftig/var/klar/verz/schrill/geräuschhaft	selbst	"	selbst	-						
25+ ~30	Schwirrhölzer	KE/IK/R	schwirren	chor/sol	schlichte mandelf. Platte	div. Hölz/Faden	schwirr/summ/brumm/var	Australien/Afrika	unterschiedl. ausger.	selbst	-	à 70.-	89-94	mir			
1	Federschaukel	R/EL	zupf/str.	sol	Latte/gebog. Kl-Platte/Schnarrsteg/Federn	div. Hölz/Stahls/Federn	Geräusche/Hall/verz/var	selbst	r.ausger/ sehr leise	selbst	Schule	200.-	1993	mir			
1	"Strahlenkanone" (Geräuschpsalter)	R/EL	zupf/str/schab.	"	gr. Platte/Rahmen/Steg/Federn/Trichter	Fichte/Esche/Sts/Federn/Blech	Geräusche/Töne/Hall/verz/Quietschen/var	selbst	ausger.	selbst	-	2000.-	1993	mir			
1	Ballastsaiter	KE/R/EL	schlag/zpf/str.	sol/chor	gr. Tambourin/lange Saite (mind. 3m)/Stahlstab	Holz/Federn/Sts/Stahlstab	summ/sirr/jaulen/Raumklang/var	Fuchs	ausger.	selbst	-	700.-	1992	mir			
1	Ballastsaiter	"	"	"	Kesseltrommel/ " s. gr. Tambourins mit mehr eckigen Holz- u. Metallrahmen	Kunststoff/ " "	" mehr Raumklang	selbst	"	selbst	-	700.-	1995	mir			
gepl	Ballastsaiterspiel	Sl/KE/R/EL	"	"	harfenähnlicher Rahmen m. Klpl. u. Korp./Gewicht.	div. Hölzer/Sts/Gewichte	" stimmbar	selbst	"	selbst	-						
gepl	Paukenharfe	Sl/chr/KE/IK	zupf/(str)	sol	Kessel m. Fell in Rahm/Sait. zw. Rahm. u. Fell	Kupfer/Fell/Ds/Holz	dumpf/hohl/kräftig/var	A. Delor/selbst	"	selbst	-						
1	Kalimba	Sl/KE/R	zupf	sol	Stahlzungen/Korpus	Stahl/Holz	warm/voll/dumpf/kräft. / tief/var.	Afrika	gut	Afrika	-	80.-		mir			
gepl	Stahlzungenpiel	Sl/Enh/KE/R	schlag/zupf	sol	geschm. Zung. in Klpl.	Schlag	"	selbst	"	selbst	-						
1	Xylophon	Sl/KE	schlag	sol	gestimmte Platt./aufgeh	Fichte/Schnur	hell/warm/kräftig	R. Schödel	r.ausger.	selbst	-	300.-	1991	mir			
1	Xylophon	Pers/KE	"	"	"	Eiche/ "	hell/herb/kräftig	"	r.ausger.	selbst	-	300.-	1991	mir			
1	Xylophon	Quint/KE	"	"	"	Fichte/ "	warm/voll	"	ausger.	selbst	-	80.-	1994	mir			
~40	Xylophone	"	"	"	"	div. einh. Hölzer	je nach Holzart	"	r.ausger	selbst	-	à 70.-	90-94	untere Klassen/Halle/verk.			
gepl	Xylophone	untert/KE	"	"	"/plast	Birke o. Eiche	warm/kräftig	selbst	"	selbst	-						
gepl	Xylophone	obert/KE	"	"	"	Esche o. Ulme	herb/kräftig	selbst	"	selbst	-						
gepl	Xylophone	Enharm/KE	"	"	"	Ahorn o. Buche	hell/kräftig	selbst	"	selbst	-						
1	Bambus-Spiel	Slendro	"	"	geschn. Röhren./aufgeh.	Bambus	voll	Indien	schlecht gestimmt	Indien	Schüler	-	à 80.-	1993	mir		
5	Klang-Platten	IK	"	"	ungest. Platt/div. Größen	Fichte u. Eiche	hell/herb	selbst	tw. ausger.	selbst	-						
gepl	Klang-Platten	Dreikl/KE/R	"	sol/chor	groß/breit/plast/aufgeh.	Eiche/Fichte u.a.	tief/dumpf/kräftig	Alpenregion	"	selbst	-						
1	Holz-Gong	IK	"	"	oval/plast/Buckel/Rand	Ahorn	hell/kräft/kurz/var	M. Bleffert	ausger.	selbst	-	180.-	1990	mir			
1	Holz-Gong	IK	"	"	eckig/gewölbt/Rand	Eiche	dumpf/kurz	M. Bleffert	unfertig	selbst	-	100.-	1993	mir			
gepl	Holz-Gongs (Satz)	IK	"	"	div. Größen u. Formen	div. einh. Hölzer	je nach Gr., Form u. Holz	selbst	"	selbst	-						
12+	Knie-Hölzer	Polyrhyth/KE	"	chor/sol	schlicht/gespalt/geglättet	einh. Hölzer	klar/dumpf/bis hell	A. Delor	elementar	selbst	-	à 50.-	89-94	mir			
6+	Hänge-Hölzer	IK/KE	schlag	"	"	"	"	Järna	elementar	selbst	-	à 50.-	89-94	mir			
30	Klanghölzer	"	"	"	"/klein	"	hell/kräftig	üblich	elementar	selbst	-	a 5.-	87-92	mir			
6+	Windspiele div. Gr.	IK/KE	str. m. F.	"	"/dicht aufgeh./viel.Hlz.	"	je nach Größe	Asien	elementar	selbst	-	à 200.-	1994	mir			

12+	kleine Windspiele	IK	"	"	" /wenig Hölzchen	"	"	"	elementar	selbst	-	à 40.-	90-94	mir/Schleich/ Klassen
~30	kleine Windspiele	"	"	"	"	"	"	"	elementar	selbst	-	"	"	verk
10	Klappern	"	klappern	"	Plättchen aufgereiht	exotische Hölzer	je nach Stärke	" /Europa	elementar	selbst	-	à 20.-	1994	mir
gepl	Windspiel-Sätze	IK/KE	"	"	" /viel Hölzchen	Planeten-Hölzer	je nach Holzart	selbst	elementar					
gepl	Windspiel-Baum	IK/KE	"	"	" /n. Gr. geordnet	div. Hölzer	var./nach Größe	selbst	elementar					
22+	Holz-Glocken	IK	schlag	"	rund/hohl/Schlitz/Griff	"	klar bis dumpf/kräftig	R. Schödel	ausger.	selbst	-	à 30.-	1993	mir/Schleich
~30	Holz-Glocken	"	"	"	"	"	"	"	ausger.	selbst	-	à 30.-	90-94	verk
30+	Schlitztrommeln	IK	"	"	eckig/hohl/seitl. Schlitz	"	hohl/klar/kräftig	"	ausger.	selbst	-	à 25.-	1993	mir/Schleich
~50	Schlitztrommeln	"	"	"	"	"	"	"	ausger.	selbst	-	à 25.-	90-94	verk
1	gr. Schlitztrommel	Slendro/KE/R	"	"	mehrere Zungen/Kasten	Eiche	dumpf/hohl/kräftig	Afrika	Prbl. b. Stimmen	selbst	-	300.-	1993	Finke
gepl	gr. Schlitztrommel	"	"	"	"	div. Hölzer	"	"	"					
52+	Woodblocks	IK	"	"	aufgebohrte Blöcke	Esche u. Linde	hell/klar/kräftig	Asien	ausger.	selbst	-	à 25.-	1993	mir/Schleich
~50	Woodblocks	"	"	"	"	"	"	"	ausger.	selbst	-	à 25.-	90-94	verk
gepl	Holztrommeln	IK/KE	"	"	Kasten/Klangflächen	div. einh. Hölzer	var	Choroi						
3	Ratschen	"	ratschen	"	Rad/Plättchen/Gewicht	exot. Holz	schrill	Asien	elementar	Asien	-	à 20.-		mir
5	Walnuß-Rasseln	IK/KE	rasseln	"	versch. aufgefädelt	Walnußschalen	hohl/herb	selbst	hell/klar	gut	-	à 10.-	1993	mir
1	Fuß-Rassel	"	"	"	aufgefädelt	tropische Nuß	hell/klar	Afrika	gut	Afrika	-	10.-		mir
1 P	Maracas	IK/KE	rasseln	chor/sol	Kugel gefüllt	Holz/Erbsen	hell	Süd-Amerika	gut	Handel	-	50.-		Schule
gepl	Rasseln	"	"	"	" /div. Formen	div. Materialien	je nach dem	selbst						
gepl	Rasseln	"	"	"	versch. aufgef/tw. a. Kug.	"	"	"						
5	Kalkstein-Platten	ungest/IK	schl/reiben	sol/chor	geschnittene Platten	Kalkstein	hell/zart/Raumklang	M. Bleffert	kl. gut/ungestimmt	selbst	-	200.-	1992	mir
1	Schieferplatte	"	"	"	" /dick/rauh	Schiefer	hell/kräftig	"	"	selbst	-	50.-	1993	mir
3	Schieferplatten	"	"	"	" /klein/dünn	Schiefer	hohl/geräuschhaft	"	"	selbst	-	50.-	1993	mir
7	Feuersteine	"	"	"	gefunden	Feuerstein	hell/klar/tonlich	selbst	gut	selbst	-	500.-	1994	mir
6	Kalksteine	"	"	"	"	Kalk m. Kreide	hell/klar	selbst	"	selbst	-	300.-	1991	mir
2	St. Steinsalz	"	"	"	"	Steinsalz	hell/hohl/tonlich	selbst	"	selbst	Werthm.	50.-	1993	mir
1	Glimmerschiefer-Pl.	"	"	"	"	Glimmerschiefer	hell/geräuschhaft	selbst	"	selbst	Werthm.	50.-	1993	mir
7	Kachel Bruchstücke	"	"	"	"	gebr. Ton	" /scharf/rauh	selbst	"	selbst	Schüler	30.-	1992	mir
1	dicke Kachel	"	"	"	"	"	"	selbst	"	selbst	"	"	1993	mir
1	Rauh-Glas-Platte	"	"	"	"	Glas	scharf/geräuschh.	selbst	"	selbst	-	30.-	1991	mir
1	Stein-Windspiele	"	str. m. F.	"	gebohrt/aufgeh.	Halbedelsteine	sehr hell	selbst	gut	selbst	-	100.-	1994	mir
2	Stein-Rasseln	"	"	"	"	"	"	selbst	"	selbst	-	à 100.-	1994	mir
gepl	Reihe von Windspielen und Rasseln nach Mineralien geordnet	"	"	"	"	"	"	"	"	"				
gepl	Studienreihe	"	schl/reiben	"	geschn. Pl./plast/div.Frm.	div. Steine	je nach Stein u. Form	selbst						
gepl	Lithophone	Sl/Enh/ut/ot/ chr/Dreik/IK/KE	"	"	" /gestimmte	"	"	selbst						
gepl	Steinsaiten-Instr.	unbeschr/ IK/KE	zupf/str	"	Harfen-, Lauten-, Zwei- saiter-, Kantele-Form/plast	Stein/Stahls	?	B. Schult/	selbst					
1+	Djembé	KE/IK/R	schlag	"	Hohlk/Fell/plast/div. Org	Pappel/Ziegenfell	klar/hell/var	selbst	Versuch/k. Bässe	selbst	-	350.-	1991	mir
1	Djembé	"	"	"	Hohlk/Fell	ex. Holz/Ziegenf	sehr klar/hell u. tief/var	Handel	W.-Afrika	Handel	-	700.-	1993	mir
1 P	Congas	"	"	"	Fassdauben/Fell	ex. Holz/Kuhhaut	dumpf/var	Handel	S.-Amerika	Handel	-	700.-	1992	mir
1	Sprechtrommel	"	"	"	Doppelfell/veränd. Spann.	ex. Holz/Haut	dumpf-hell/verändl. Tonh.	Handel	Afrika	Handel	-	300.-	1993	mir
2	Tambourins	"	"	"	Rahmen/Fell	Holz/Fell	dumpf/var	Handel	üblich	Handel	-	à 150.-		1mir/ 1Schule
gepl	div. Hand-Trommeln	"	"	"	div. Formen u. Org.	Holz/Metall/Fell	var/Raumklang	selbst						
gepl	Schamanentrommeln	"	"	"	" /Spannschnüre	"	"	selbst						
gepl	Kessel-Pauken	KE/IK/R	"	"	Kessel/Fell/div. Org.	Kupfer/Fell/Holz	" /stimmbar	selbst						
7	Eisen-Gongs	Quint/KE/IK	"	chor	flach/kl. Buckel u. Rand	Eisen geschmiedet	hell/klar/fein	M. Bleffert	ausger.	selbst	Schulelt.	1400.-	1991	Schleich
15	Bronze-Gongs	chrom/KE/IK	"	"	gewölbt/Buckel/Rand	Bronze geschm.	voll/klar	M. Bleffert	gut	M. Bleffert	-	6400.-	1992	Schule
gepl	Eisen-Gongs	"	"	"	"	Eisen geschm.	hell/voll/klar	"	"					
gepl	Eisen-Gongs	Slendro/KE	"	"	"	"	"	"	"					
1	Tam-Tam	KE/IK/R/EL	"	sol/chor	leicht gewölbt/dick	"	sehr var/langsame Anspr.	"	ausger.	selbst	Schulelt	10000.-	1991	mir
gepl	Tam-Tam	"	"	"	" /dünn/Rand	"	sehr var/schnelle Anspr.	"	"					
gepl	Tam-Tam	"	"	"	"	"	"	"	"					
6+	Becken	KE/IK	"	"	flach/dünn/Rand	Kupfer geschm.	" /dumpf	"	"					
1+	Becken	"	"	"	Buckl/div. Gr. u. Stärken	Stahl geschm.	voll-schrill/j.n. Gr. u. St.	selbst	tw. ausger.	selbst	-	à 200.-	1990	mir
2	Becken	"	"	"	Buckel/dünn	Messing	voll-schrill/var	selbst	ausger.	Jörg. R	-	200.-	1992	mir
1	Platte	"	"	"	dünn/geschm.	Eisen	fein/var	M. Bleffert	gut	M. Bleffert	-	à 125.-	1994	mir
1	Platte	"	"	"	groß/etw. gebog/dünn	Stahlbl. geschm	voll-schrill/var/	selbst	ausger.	Schule	400.-	1991	mir	
1	Platte	"	"	"	einmal geknickt/dünn	"	voll/dumpf/tonlich	selbst	ausger.	Schule	350.-	1991	mir	
gepl	Platten	"	"	"	geknickt/gebogen/dünn	"	hell/voll/Glockenklang	selbst	ausger.	Schule	300.-	1991	mir	
gepl	Platten	"	"	"	div. Knicke u. Formen	"	"	selbst	"					
gepl	Platten	"	"	"	dicke Platten/gestimmt	"	voll/kräftig/direkt	M. Bleffert						
1	geschweißte Platte	"	"	"	zusammengesetzte Platte	"	" /Glockenklang	selbst	ausger.	selbst	Schule	150.-	1991	mir
gepl	Metallophone	Sl/Quint/ut/ot/ Dreik/Enh/KE/IK	"	"	Platten/gest/auf Kasten	"	hell/voll	M. Bleffert						
3	Röhrenglocken	"	"	"	gestauchte Röhren	Stahlr. geschm.	voll/klar/langer Ton	selbst	tw. ausger.	selbst	Schule	500.-	1992	mir
gepl	Röhrenglockensp.	Enh/KE	"	"	" /gestimmt	"	herb/kräftig	M. Bleffert						
1+	Windspiel	IK	"	"	Stäbe/aufgehängt	Stahl geschm.	hell/sirrend	selbst	ausger.	Schüler	Schule	200.-	1991	mir
1+	Windspiel	"	"	"	Röhren/aufgeh.	Kupferrohr	hell/klar/kräftig	selbst	ausger.	Schüler	Schüler	150.-	1991	mir
gepl	Stab-Baum	IK/Slendro	"	"	Stäbe/aufgeh/div Längen	Stahl geschm.	hell/sirrend	selbst						
30+	Triangeln	IK	"	"	gebog Stäbe/div. Größen	"	" /raumklang	M. Bleffert	ausger.	selbst	Schule	70.-	90-94	mir/Schleich/ Klassen
~50	Triangeln	"	"	"	"	"	"	"	"	selbst	Schule	70.-	90-94	verk.
6	Triangeln	"	"	"	"	Bronze geschm	" /voll	"	gut	M. Bleffert	-	300.-	1982	mir

gepl	Triangeln	"	"	"	" /div. Formen	Bronze/Stahl	j.n. Form u. Material	selbst								
1+	Zwieangel	"	"	"	einmal gebog/dick	Stahl geschm.	klarer Ton	selbst	ausger.	selbst	Schule	50.-	1991	mir		
2	Hufeisen	IK	schlag	"	gebogen/Flächen	Eisen	dumpf/tonlich	selbst	gut	gefunden	-	à 20.-	1993	mir		
1	Messingring	"	"	"	rund/dick	Messing	klar/tonlich	selbst	gut	selbst	Jörg R.	50.-	1992	mir		
25+	Stäbe	"	"	"	div. Stärken u. Längen	Stahl geschm	hell/sirrend	M. Bleffert	ausger.	selbst	Schule	à 50.-	1990	mir/Schleich		
3+	Stäbe	"	"	"	dick/Fläch. ausgeschm.	"	" /j.n. Form tonlich	selbst	ausger.	selbst	Schule	200.-	1991	mir		
4+	Kuh-Glocken	IK/KE	schlag	"	bauchig/geschweißt	Messing	hell-dumpf/voll	Alpenregion	gut	Handel	Ulf R.	120.-		mir		
1+	Afr. Glocke	"	"	"	"	Stahl	dumpf/voll/kurz	Afrika	gut	Handel	-	70.-		mir		
1+	Glöckchen	"	"	"	massiv/klein	Bronze	hell/klar/lang	Asien	gut	Handel	-	70.-		mir		
1+	Elefanten-Glocke	"	"	"	massiv/Zungen	Messing	hell/sirrend/lang	Asien	gut	Handel	-	70.-		mir		
2	große Zimbeln	"	"	"	massiv/gegossen	"	hell/lang	selbst	ausger.	selbst	Jörg R.	100.-	1993	mir		
gepl	Zimbeln	"	"	"	massiv/geschm/div. Gr	Eisen u. Bronze	hell/fein	M. Bleffert								
2	Auto-Federn	IK/R/EL	"	"	stark/groß	Federstahl	hell/schrill/s. kräftig	A. Delor	gut	gefunden	-	200.-	1992	mir		
3	Ventilatorräder	"	"	"	massiv/kleine Blätter	Stahl/Mess/Alu	hell/sirrend-dumpf	selbst	gut	gefunden	Jörg R.	150.-	1992	mir		
1	Schuster-Amboß	"	"	"	massiv	Guß-Eisen	dumpf/tonlich/leise	selbst	gut	gefunden	-	200.-		mir		
1	Goldschm.-Amb.	"	"	"	massiv in Holzklotz	"	dumpf/geräuschhaft	selbst	gut	gefunden	-	300.-		mir		
3	Doppel-T-Träger	"	"	"	massiv/div. Größen	Stahl	hell-dumpf/geräuschh.	selbst	gut	gefunden	Schule	200.-		mir		
gepl	Federplatte	"	"	"	bewegl. Blech	Federstahl	jaulen/var	selbst								
gepl	Federplatten-Spiel	"	"	"	Platten an Federn	Stahl/Federn	"	selbst								
gepl	Federplatten-Spiel	"	"	"	Platten an Federstahl	Stahl/Federstahl	"	selbst								

Stichwortverzeichnis

A		Bordun	16	Einzelton	24, 26	Gestalten	5
Afrika	12, 17, 25f., 28ff.	Bordunsaiten	27, 28	Einzelton-Stimmung	17	Ginat, Christian	21
Ägypten	16, 17, 27	Break	15	Einzelton-Studien	4	Gitarre	4, 9, 14, 19ff., 24
Ägyptische Geige	27	Brein, Friederike	21	Einzelttöne	24, 26f.	Glas	18, 29
Ahlbom, Pär	4, 6f., 11, 20ff.	Brein, Ullrich	21	Eisen	10, 24ff., 29f.	Glimmerschiefer	14, 29
Ahorn	14, 24ff.	Bronze	24, 25f., 29f.	Eisen-Gong	29	Glöckchen	26, 30
Alpenregion	25, 26, 28, 30	Bronze-Gong	29	Elektronik	4, 5, 7, 11f., 17f., 21f., 24, 26	Glocke	10, 14, 26, 30
Amboß	18, 30	Brummkreisel	10	Elektronische Musik	4, 11, 21	Göbel, Ullrich	12
Amerika	29	Buche	11, 25, 28	elementar	6	Goetheanismus	4
Anthroposophie	2, 4	Buschmänner	8	Engelmann, Hans Ullrich	4, 20	Goetheanum	8, 21
Anthroposophische Gesellschaft	3, 7, 21	C		Enharmonik	16, 17	Gong	10, 13, 16, 25, 29
anthroposophische Musikimpulse	20	Campanula-Form	27	Enharmonische Leiern	27	Griechenland	16
apollinische Skalen	16	Cello	13, 20	Ensemble	4, 6ff., 14, 16, 21ff., 26f.	Griffbrett	13, 14, 18
As, Cees van	21	Cembalo	10	Entwerfen	5	H	
Asien	25, 26, 28ff.	Charakteristik	24, 26	Erdbogen	9	Hackbrett	9, 10, 16, 28
Atlantis	15	China	16, 17	Erdlaute	14, 27	Hake, Nicoline	22
Atonalität	6, 17f.	Chor	11, 12, 15, 17, 20f., 26	Erle	13, 24, 26	Halbedelsteine	29
Aulos-Skala	17	Choroi	11, 26, 29	Esche	11, 14ff., 24ff.	Hall-Feder	17
Ausbildung	6	Choroi-A-Flöte	11, 13, 15f., 24, 26	Europa	28	Harfe	9, 10, 14f., 25, 29
Ausdrucksfindung	5	Choroi-Flöte	11, 16, 24, 26	Eurythmie	3, 4ff., 9, 20f.	Harmonie	6
Australien	12, 25, 28	Choroi-Instrumente	4	F		Harmonie-Instrumente	9, 14
Auto-Feder	18, 30	Choroi-Organe	18	Feder-Rohr-Baß	18, 24, 27	Harmonie-Lehre	19, 20
B		Christengemeinschaft	3, 4, 6f., 21f.	Federn	18, 24ff., 30	Herculaneum	11, 24, 26
Balkan	17	Christus-Ereignis	3	Federplatte	18, 26, 30	Hifthorn	26
Ballastsaiter	10, 15, 18, 25, 28	Chrotta-Steg	27	Federplatten-Spiel	26, 30	Holz	9, 10ff., 14, 17, 24ff.
Ballastsaiterspiel	15, 18, 25, 28	Cieslinsky, Gabriele	22	Federschaukel	28	Holz-Glocken	12, 25, 29
Bambus	26, 28	Cluster	11, 17	Feier	3, 4, 6f., 20f., 23	Holz-Gong	10, 12, 25, 28
Bambus-Flöte	16, 26	Combo	14, 15f.	Fell	10, 15, 24ff.	Holz-Instrumente	9, 10, 12, 14f., 18, 25, 28
Bambus-Querflöte	18, 26	Congas	29	Fell-Instrumente	9, 10, 29	Hölzer	10, 12, 17, 24f., 27ff.
Bambus-Spiel	15, 28	D		Festgestaltung	4, 5ff., 21f.	Holtztrommeln	12, 25, 29
Bartók, Béla	17	Darmsaiten	14, 15, 24, 26f.	Feuerstein	14, 29	Horn	26
Bartók-Skala	17	Debussy, Claude	17	Fichte	14, 15f., 24ff.	Horn-Ton	11
Bauweise	24, 26	Delor, Andreas	4, 6ff., 12, 16, 20ff., 30	Fidel	9	Hörprozeß	2
Becken	13, 16, 25, 29	Diatonik	12	Finke, Michael	22	Hufeisen	14, 30
Begleit-Instrument	16	Didgereedoo	9	Flöte	9, 11, 13, 15f., 18, 26	I	
Bilden	5	dionysische Skalen	16	Flöten	24, 26	Ickstadt, Alois	20
Birke	25, 28	Djembé	14, 16, 25, 29	Flötenbau	18	Idriart	22, 23
Birne	14, 24, 26	Doppel-T-Träger	14, 18, 30	Form	5	Impressionismus	14
Blas-Instrumente	9, 10, 12, 17	Dornach/CH	4, 6f., 20ff.	G		Improvisation	4, 5ff., 11, 13, 17, 20ff.
Blas-Instrumentenbauer	11	Dreiecks-Leier	27	Gamelan	15	Indien	28
Blech	11, 24ff., 30	Dreiklänge	12, 17f., 24, 27	Gärtner, Lothar	12	Instrumente	5
Blechblas-Instrumente	9, 11, 13, 24, 26	dritte Kultur-Epoche	16	gedankliche Arbeit	5	Instrumenten-Bau	3, 4f., 8, 21ff.
Bleffert, Helmut	15, 27	Drogen	2	Gegenwart	17	Instrumenten-Typen	7, 12ff., 17, 19
Bleffert, Manfred	4, 7, 13, 20, 24ff., 28ff.	Dur	17, 19	Geige	8, 9, 13	Instrumentenkreis	5, 6, 10ff., 17ff., 24, 26
Blockflöte	20, 21, 26	E		gemeinsam	6	Instrumentenkunde	8, 9, 19
Blues	17	Eiche	11, 16, 24ff.	Geräusch	6	J	
Bockland, Henk	22	Einsaiter	11, 15f., 27	Gesang	6, 16	Japan	16
		einzel	6	Gestalt	5	Järna/S	20, 21, 23ff., 28

Jazz	4, 16	Lärm	6, 20	Nuß	29	Rock-Geige	18
Johanni	22	Lauschen	5	Nußbaum	14, 27	Rock-Geigen und -Celli	13, 15f., 18, 24, 27
Jordy, Elke	22	Laute	9, 12, 14ff., 24f., 27, 29	O		Rock-Harfe	15, 16, 18, 24, 27
K		Lehmann, Andreas	12	Oboe	15, 16	Rock-Instrumente	11, 12, 17f.
Kachel	18, 29	Lehrplan	3, 7, 19, 21	Orchester	4, 6, 8, 13f., 20f.	Rock-Kantele-Baum	18, 25, 28
Kalimba	10, 15, 28	Leier	9, 12, 14, 16, 21f.	Organ	7, 9ff., 24, 26ff.	Rock-Laute	15, 18, 24, 27
Kalk	14, 25, 29	Linde	11, 24ff., 29	Organ-Bildung	4	Rock-Musik	2, 3ff., 11, 14, 17ff., 21f., 24, 26
Kantele	9, 10, 12, 14, 16f., 24f., 27, 29	Lithophon	15, 16f., 25, 29	Orgel	10	Rock-Zither	15, 16, 18, 28
Kantele-Kreis	17	Lure	11, 13, 15f., 18, 24, 26	Orgelpfeiffen	26	Rohr-Psalter	18, 25, 28
Kantele-Tisch	14, 17, 25, 28	Lígeti, György	17	Ostern	22, 23	Rohrblatt-Instrumente	9, 24, 26
Kiefer	26	M		Ostinato	15	Röhrenglocken	14, 16, 30
Kiesel	13, 14	Maracas	29	P		Röhrenglockenspiel	25
Killian, Gotthard	8, 21	Marimbaphon	16	Pädagogik	2, 3f., 6f., 19	Ruland, Heiner	4, 6, 14, 20f., 23f., 26
Kinderleier	12, 16, 24, 27	Marks, Rainer	9	Pappel	25, 29	Rüssel	13, 14, 18
Kirchentonarten	16, 17, 19	Material	5, 7, 10, 12, 24, 26, 29	Pauken	14, 25, 29	S	
Kirsche	27	Material-Instrumente	9, 10	Paukenharfe	10, 15, 18, 25, 28	Saiten	10, 11ff., 18
Kirschmann, Jörg	15, 27	Mathematik	4, 20f.	Peitschen	10	Saiten-Instrumente	9, 10, 12, 17, 24, 26f.
Kitazume, Yoshiaki	9, 22f.	Melodie	6, 9, 13, 15f., 19	Persisch-Arabische Musik	16	Saxophon	11, 15
Klang	6	Melodie im einzelnen Ton	3	Persische Skala	18	Schaffhörner	26
Klangbewegung	7, 11f.	Melodie-Instrumente	9, 14, 16, 18	Persische Stimmung	16	Schalltrichter	15, 16ff., 24, 27
Klänge	5	Membran	10, 13, 18	Peter, Christoph	4, 20	Schalmei	11, 13, 15f., 18, 24, 26
Klangfarbe	13, 14, 16ff.	Menschenkunde	19	Pfingsten	22, 23	Schalmei-Ton	11
Klangfarben-Melodie	13	Menschenweihehandlung	7, 22f.	Phänomen-Studien	4	Schamanentrommel	25, 29
Klangkörper	9, 13, 16ff.	Menschheits-Entwicklung	19	Phänomenologie	5, 8	Schiefer	14, 29
Klangtisch	16, 18, 28	menschliche Organe	9	Physik	8	Schlag-Instrumente	9, 10, 16f.
Klappern	12, 28	menschliche Stimme	10, 19	Pink Floyd	17	Schlesinger-Skalen	3
Klarinette	11, 13, 15f., 18, 24, 26	Mesopotamien	16	Planeten-Hölzer	25, 28	Schlitztrommel	12, 18, 25, 29
Klavier	10	Messing	25, 26, 29f.	Platten	10, 12, 14, 17f., 25f., 28ff.	Schlüsselloch	24
Klein, Richard Rudolf	20	Messingring	30	Polyphonie	16	Schnarrsteg	17, 28
kompliziert	6	Metall	10, 13, 24f., 27ff.	Polyrhythmik	12, 17, 19	Schnarrzungen	18
Komposition	4, 5f., 8, 13, 17, 20ff.	Metall-Griffbrett	14	Polytonalität	17	Schödel, Rüdiger	22, 25, 27ff.
Kontrabaß	15, 16, 20, 27	Metall-Instrumente	9, 10, 13f., 16, 18, 25, 29	Prim/Oktav-Stimmung	17	Schönberg, Arnold	13, 17, 23
Kontrapunkt	19	Metallophon	14, 16f., 25, 30	Psalter	9, 10, 12, 14, 16, 18, 24, 27f.	Schrei	6
Konzert	6	Michaeli	21, 22f.	Q		Schriefer, Jürgen	4, 7, 20
Koto	16, 28	Michaeli-Feier	21	Quarten-Stimmung	16	Schudeiske, Agnes	22
Kries, Gunhild	21	Mineral	10, 25, 29	Querflöte	18	Schule der Stimmenthüllung	4, 5f.
Kuh-Glocke	30	Moll	17, 19	Quinten-Stimmung	12, 16f.	Schult, Bernd	8, 21f., 25f., 29
Kuhhaut	29	Mondlaute	9	R		Schulung	6
Kultur-Epochen	5, 6, 11, 13f., 17, 20ff.	Mundbogen	8	Rassel	10, 12ff., 16, 25, 29	Schwirrhölzer	8, 10, 12, 14f., 18, 25, 28
Kultur-Epochen-Skalen	4, 5ff., 20, 22, 24, 26	Mundharmonika	10	Ratschen	10, 12, 29	sechste Kultur-Epoche	16, 17
Kultur-Epochen-Stimmungen	8, 11ff., 17f., 20	Mundorgel	10	Renaissance	14	Seelenpflege-bedürftige Kinder	4, 20
Kultus	2, 3f., 6f., 22	Musik des 20. Jahrhunderts	22	Resonanz	4, 7f., 21f.	Seelenwelt	10
Kunst und Wirtschaft	21	Musikgeschichte	8, 22	Resonanzsaiten	14	Sekund-Skalen	17
Kupfer	11, 24ff., 28ff.	Musikwissenschaften	20	Rhythmus	6, 16, 19	Sekund-Stimmung	17
Kupfer-Flöten	17, 18, 24, 26	N		Rhythmus-Instrumente	9, 14, 19	Septimen-Stimmung	15
L		Neue Instrumente	4, 6ff.	Rhythmuskomposition	17	Serielle Musik	17
Landwirtschaft	5, 21	Neue Musik	20	Rock-Band	4, 6, 20, 23	Sexten-Stimmung	16
				Rock-Banjo	15, 18, 24, 27	Siebenheit	15

siebte Kultur-Epoche	17	Töne	5	Zweisaiter	11, 13, 16, 18, 24ff., 29
Silesius, Angelus	23	Triangel	13, 16, 25, 30	Zwieangel	14, 25, 30
Skalen	3, 4ff., 14, 17, 22ff., 26	Trichter	18, 24f., 27f.	Zwölf-Ton-Technik	6, 13, 20
Skalen-Komposition	22	Trommel	10, 13ff., 17ff., 25, 29	Zwölftheit	11, 15
Skalen-Kompositionen	4	Typus	5, 9ff., 13ff.	Zymbal	10
Skandinavien	26	U			
Slendro	15, 16ff., 24	Ulme	24, 25, 27f.		
Slendro-Harfe	27	Unterricht	3, 4, 6, 19ff.		
Sololeier	24, 27	Ur-Indien	15, 17		
Sozialhygiene	3, 5ff., 20f.	Ur-Instrumente	3, 4, 7ff., 24, 26		
Spielweise	11, 12ff., 16, 18, 24, 26	Ur-Musik	3		
Sprache	5, 22	Ur-Persien	16		
Sprechtrommel	14, 29	V			
Stab-Baum	30	Ventilatorräder	18, 30		
Stäbe	10, 13, 25f., 30	Verschüer, Sebastian von	22		
Stahl	14, 25f., 29f.	Verzerrer	18, 24, 27		
Stahlsaiten	14, 24ff.	Viersaiter	27		
Stahlzungen	28	vierte Kultur-Epoche	17		
Stahlzungenpiel	15, 18, 25, 28	Visser, Norbert	4, 7		
Standleier	24, 27	Vor-Instrumente	8, 9, 11f., 14		
Statik	8	W			
Steg	11, 12ff., 16ff., 24, 26ff.	Wahrnehmungsprozeß	2		
Stein	9, 10, 13, 18, 25, 29	Waldorfschule, Freie	3, 6f., 20ff.		
Stein-Instrumente	9, 10, 14f., 25, 29	Walnuß-Rasseln	29		
Stein-Rasseln	29	Walnußschalen	29		
Stein-Windspiel	29	Walter, Joachim	23		
Steine	10, 13, 18, 25, 29	Webern, Anton	4, 6, 17, 20, 23		
Steiner, Rudolf	3, 4f., 7ff.	Weide	26		
Steinsaiten-Instrument	25, 29	Weihnacht	21, 22f.		
Steinsalz	14, 29	Weiß-Buche	14, 28		
Stille	6, 20	Weithauer, Klaus	21		
Stimmungen	5	Werner, Peter	20, 21		
Strahlenkanone	18, 28	Widersachermächte	2		
Strawinsky, Igor	17	Wilberg, Michael	22		
Streich-Instrumente	9	Windspiel	12, 13ff., 25, 28ff.		
Streithof, Kirsten	22	Windspiel-Baum	29		
Synthesizer	10, 18	Wölbrett-Zither	16		
T		Woodblocks	12, 17, 25, 29		
Tagung für Neue Musik und Neue Instrumente	4, 6ff., 20ff.	X			
Tam-Tam	14, 16, 18, 25, 29	Xylophon	10, 12, 15f., 25, 28		
Tambourin	14, 15f., 25, 28f.	Z			
Therapie	2, 3f., 6f.	Ziegenfell	25, 29		
Thomastik, Franz	7	Zimbeln	13, 16, 26, 30		
Tiere	10	Zinken	11, 13, 15f., 18, 24, 26		
Tierkreis	11	Zinn	26		
Ton	6	Zither	9, 10, 14, 16, 18, 24, 28		
Tonalität	6	Zupfgeige	9		
Tonbildung	4, 5f., 8, 11ff., 17				

