

Andreas Delor

Anthroposophische Musikimpulse

Es gibt *keine* „anthroposophische Musik“ – es gibt jedoch Musik, die durch Anthroposophie *inspiriert* ist. Diese hat sich im Ergebnis genauso der Öffentlichkeit zu stellen wie alle andere Musik auch; dabei fällt genausoviel durchs Sieb wie überall.

Interessanterweise kam bei anthroposophisch inspirierter Musik bislang keine bestimmte Richtung heraus; die anthroposophischen Musiker verteilten sich auf alle musikalischen Strömungen; lediglich die Jazz- und Rock-Richtung war lange Zeit stark unterrepräsentiert.

Rudolf Steiner hat es oft ausgesprochen: „*Wir haben keine Dogmen!*“ Es wäre ja noch schöner, wäre ich „als Anthroposoph“ irgendeiner ideologischen Richtung verpflichtet. Ein anderes ist, dass es unter Anthroposophen, auch unter anthroposophischen Musikern, ebensolche Kleingeister und Dogmatiker gibt wie anderswo auch. Das aber ist nicht unbedingt der Anthroposophie anzurechnen.

Wollte man etwa die Entwicklung der buddhistischen Kunst schildern, so könnte man – als Buddhist – versuchen, das Anliegen des Buddhismus anhand seiner Kunst missionarisch deutlich zu machen. Man könnte aber auch – ob Buddhist oder nicht – die Entwicklung der buddhistischen Kunst genauso schildern wie etwa die der altägyptischen Kunst, der Maya-Kunst oder der impressionistischen Malerei. Genau dies ist mein Bestreben gegenüber der „anthroposophisch inspirierten Musik-Entwicklung“. Es muss beim „anthroposophischen Musikleben“ erlaubt sein, schlicht zu schildern, was und wie es sich entwickelt hat, welche Persönlichkeiten daran mitwirkten, welche Ziele sie verfolgten und wie ihnen das gelungen ist oder nicht. Das Ganze stellt sich jedenfalls, lässt man es Revue passieren, wahrhaftig nicht dar als ein von Rudolf Steiner aufgestelltes sich abspulendes Programm, sondern als lebendige Entwicklung von – wie überall in der Kunst – *Menschen-Schicksalen*, die am Ende Ergebnisse zeitigten, die anfangs wahrlich nicht ahnbar waren – und dennoch als Keime in den Anfängen bereits darinnen lagen. All dies kann erzählt werden wie die allgemeine Musikentwicklung auch.

Nun bin ich allerdings persönlich mit den anthroposophischen Musikimpulsen *so eng verwoben*, dass hier eine „objektive“ Schilderung, wie sie einem „neutralen Historiker“ vielleicht möglich wäre (dem dafür das innerliche Beteiligt- und Durchfeuert-Sein abginge), von vornherein aussichtslos ist; jeder anthroposophische Musiker würde und *müsste* zudem dieses Gebiet völlig anders beschreiben. Wie alles in der Musik kann ich nur darstellen, was mich persönlich inspiriert, und da ich an Etlichem selber beteiligt war, wird an manchen Stellen sogar ein persönlicher Erlebnisbericht daraus. Gerade meine *musikalischen Lehrer* kann ich nur so schildern, wie ich sie persönlich erlebt habe: als *Menschen*, anekdotenhaft – *nur dadurch* kann ich ihren musikalischen Impuls ein wenig deutlich machen. Eine „objektive“ Darstellung sollen solche Menschen machen, die Abstand zu der Sache und mehrere ganz verschiedene „Erlebnisberichte“ von jeweils ganz unterschiedlicher Warte aus zur Verfügung haben.

– Auf der anderen Seite ist es „Trauerarbeit“, was ich hier versuche: die anthroposophischen Musikimpulse sind *Vergangenheit*; es gibt sie nicht mehr. Als ich 1979 begann, die allerersten Gedanken aufzuschreiben, die sich dann im Laufe von Jahrzehnten zu meinem Buch „Neue Musik und Anthroposophie“ auswuchsen, war das nicht abzusehen; da schien alles noch „im Saft“. Sollte ich mit dieser Einschätzung Unrecht haben, wäre mir das *sehr* lieb!

Fünf (stark ineinanderfließende) Hauptpunkte sind es, die nach meinem Dafürhalten zusammen den „anthroposophischen Musikimpuls“ bild(et)en (andere anthroposophische Musiker werden sicherlich andere Einteilungen machen):

- *Goetheanistische Phänomenstudien,*
- *der Impuls einer „leibfreien“ Tonbildung,*
- *Gemeinschafts-Improvisation,*
- *Mikrotonalität und*
- *der Impuls neuentwickelter Instrumente.*

Diese sollen jetzt (zusammen mit einigen „Unter-Abteilungen“) einzeln nacheinander Revue passieren, wobei ich durch meine notgedrungen subjektive Auswahl sicherlich auch Wichtiges unerwähnt lasse.

(In der 1. Auflage meines Musik-Buches hatte ich an dieser Stelle noch einige „anthroposophische Komponisten“ Revue passieren lassen, das spare ich mir aber jetzt, da ich beim besten Willen nicht sehe, was an ihren Werken spezifisch „anthroposophisch“ oder auch nur besonders „zukunftsweisend“ sein soll – es ist gute und weniger gute Musik, die genauso auch von „Nicht-Anthroposophen“ hätte komponiert sein können. Überhaupt spare ich mir hier alle Musiker, die gleichzeitig Anthroposophen sind, ohne dass ich bei ihnen eine Beeinflussung ihrer Musik durch die Anthroposophie erkennen kann.)

Revue passieren sollen jetzt die Ansätze, die ohne Anthroposophie nicht denkbar sind:

Phänomenstudien

Warum hat eigentlich Rudolf Steiner so viel Wert auf die Anregungen gelegt, die in *Goethes naturwissenschaftlicher Methode* für Wissenschaftler, Künstler und weit darüber hinaus liegen? Für Goethe ist in der Kunst und weit darüber hinaus alles *auf den Menschen bezogen* (was bei der Musik, die es in der Natur *so* nicht gibt, ohnehin nicht anders geht; umso absurder alle Versuche, sie aus der Physik abzuleiten!). Ich bin als Mensch das einzige Wahrnehmungsorgan für Musik – für alles andere auch, aber in der Musik überdeutlich. Nur Mich Selbst habe ich als Maßstab einer qualitativen Beurteilung – Stockhausen hingegen hatte *Physik* und *Mathematik* zum musikalischen Maßstab erhoben! (In meinen Atlantis-Büchern habe ich *sicher* nachgewiesen, dass wir schon rein äußerlich weder aus Atomen noch überhaupt aus chemischen Elementen bestehen, was im Übrigen auch Rudolf Steiners Aussage ist. Mag dies hier auch wie eine hanebüchene Behauptung dastehen – es ist in diesem Musik-Buch nicht der Ort, den exakten Nachweis darüber zu führen, was nicht weiter schwer ist –, so sollte man sich doch jedenfalls fragen, ob man mit der Voraussetzung, die Wirklichkeit sei rein physikalisch, d.h. völlig unkünstlerisch aufgebaut, jemals auch nur entfernt künstlerische Prozesse begreifen kann!)

Was Musik in mir auslöst – sagen wir z.B. die Leittonwirkung in der Kadenz – kann ich, obgleich ich „nur“ meine Subjektivität als Wahrnehmungsorgan und alleinigen Maßstab habe, genauso objektiv beschreiben wie andere Tatbestände auch. Man muss ja die Leittonwirkung nicht mögen; es soll moderne Musiker geben, welche sie geradezu verabscheuen, dennoch lässt sich, was der eine liebt, der andere hasst, in seiner Wirkung auf beide – aus rein „subjektivem“ Erleben – ganz *objektiv* schildern. Diese Leittonwirkung, diese *ziehende Kraft des Halbtons*, ist beim besten Willen nicht physikalisch-mathematisch erklärbar. Darauf aber kommt es an: was tut das Phänomen mit MIR, wie stellt es sich für Mich in seiner Objektivität dar. Solche subjektiv-objektive Methode ist mit „goetheanistischen Phänomenstudien“ gemeint.

Goethe selbst hatte interessanterweise analog zu seiner Farbenlehre eine *Tonlehre* entworfen: eine ganz flüchtige Skizze, die er, wie man aus seinen Briefen an Zelter und andere sehen kann, später weiter ausgebaut hat, ohne allerdings zu einer auch nur annähernd so vollkommenen Form und Geschlossenheit zu kommen wie bei seiner Farbenlehre. Er geht darin aus von *der Musik seiner Zeit*, von den vier menschlichen Stimmregistern Sopran, Alt, Tenor und Bass, von Dur und Moll usw. – die *Ergebnisse* dieser Phänomenologie sind jedoch nicht anwendbar auf frühere oder spätere Musik-Epochen. (Heiner Ruland, der sich intensiv mit Goethes Tonlehre und seinen Musik-Briefen beschäftigt hat, glaubt allerdings in seinen Äußerungen über die „Tonmonade“ bereits Ahnungen der „Melodie im einzelnen Ton“ zu erkennen.) Insofern ist für uns heute insbesondere seine *Methode* interessant; seine *Ergebnisse* betreffen nur einen winzigen Ausschnitt der Musik. Und da die Musik sich mittlerweile völlig anders darstellt, muss noch einmal ganz von vorn angefangen werden, bei den *Grundelementen* Ton, Intervall, Klang, Melodie, Harmonie, Rhythmus usw.

Die erste anthroposophische Musikerin, welche „goetheanistische Phänomenstudien“ betrieb, war vermutlich *Anny von Lange*, welche sich insbesondere um die Phänomene der *Intervalle* und *Einzelöne* kümmerte. Während nun bezüglich der Intervalle Spätere eine m.E. wesentlich gründlichere und tiefere Arbeit unabhängig von ihr geleistet haben, zählen ihre „Einzeltonstudien“ oder -Meditationen

trotz aller Theorien, die sie ihnen leider übergestülpt hat, m.E. zu den bedeutensten Leistungen einer anthroposophisch-musikalischen Arbeit. Ich kann sie hier nur so wiedergeben, wie ich sie aus ihrer Nachfolgeschaft sicherlich bereits ent-ideologisiert kennengelernt habe; in ihrem Buch „Mensch, Musik und Kosmos“ habe ich ihre *Methode* so nicht wiedergefunden (nur *Ergebnisse*), zweifellos aber geht auch die Methode auf sie zurück:

Es ist günstig, wenn man solche Übungen in einer kleinen Gruppe macht. Das Klavier eignet sich sehr gut dafür, weil es als das in gewisser Weise „toteste“ Instrument (in anderer Beziehung das Umfassendste) am wenigsten Eigenklangfarbe hat, die sich störend in die Qualität der Einzeltöne mischen kann.

Man versuche sich ganz freizumachen von Tönen, die man vielleicht noch im Ohr hat, auch von nachschwingenden seelischen Stimmungen aller Art. Ein Ton wird mehrfach nacheinander angeschlagen, verklingt dabei jedes Mal. Die Hörer sollen nicht wissen, welchen Ton sie hören, geschweige denn, was „dabei herauskommen soll“, ein Fehler, der leider sehr häufig gemacht wurde, wodurch die ganze Arbeit fragwürdig wird. Es empfiehlt sich daher, die Hörer mit dem Rücken zum Instrument zu setzen, was gleichzeitig auch das Hören wesentlich intensiviert. Denn es braucht manchmal lange, bis alle nur subjektiven, nur in einem selbst liegenden Eindrücke überwunden sind und man wirklich an das Objektive des Tones herankommt. Jedes Vorwissen stört diesen Prozess, auch das Wissen, um welchen Ton es sich handelt („kenn ich doch schon“).

Man muss sich also sehr lange in den Ton einhören, ihn immer wieder aktiv befragen, ob er z.B. heiß oder kalt, ruhig oder unruhig ist, welche Farbe er hat, welche Bewegungen er macht usw. Eine zusätzliche Schwierigkeit besteht darin, dass man den Ton oft „von verschiedenen Seiten zu fassen bekommt“, so dass gegensätzliche Beschreibungen auftauchen, die aber alle richtig sein können – nur ist es oft schwer festzustellen, ob man sich noch in der subjektiven Schicht befindet oder schon am Ton selber dran ist. Das ist aber ein Frage der Übung. Allmählich schälen sich durch alles Subjektive hindurch doch die Konturen der Töne selber heraus. Das zeigt sich durch eine neue Art von *Absolutem Gehör*, man erkennt die Töne an ihrer Qualität; diese Fähigkeit verliert sich auch wieder, wenn man aus der Übung kommt (ich gab einmal einen Einzeltonstudien-Kurs, bei dem ich ein Klavier benutzte, das einen Halbton zu tief gestimmt war, was mir aber nicht bekannt war. Ich schlug den Ton Cis an, gab aber natürlich als Kursleiter selber keine Beschreibungen. Der Ton – ich kannte doch die Cis-Qualität! – kam mir äußerst seltsam vor; ich war völlig irritiert. Was die Kursteilnehmer beschrieben, war ganz eindeutig ein C – nebeneinanderliegende Halbtöne sind qualitativ am weitesten voneinander entfernt!).

Durch solche Einzelton-Meditationen betritt man ein Reich, von dem man sich vorher nichts hat träumen lassen, das wird mir jeder bestätigen, der in dieser Richtung einmal gearbeitet hat. Sehr unterschiedlich sind die einzelnen Töne, aber in all ihrer Verschiedenheit zeigen sie sich – vor allem, wenn man nach und nach in verschiedene Ebenen der Töne eindringt – in einer Erhabenheit, vor der man nur erschauern kann. Nicht, dass das immer angenehm ist, es gibt ausgesprochen „schreckliche“ Töne darunter. Letztlich liegen allerdings alle Töne in einem Bereich „jenseits von Gut und Böse“.

– Man sollte sich klar darüber sein, dass man es hier in exakter Weise mit *übersinnlichen* Erfahrungen zu tun hat. Sehr viel später erst ist mir aufgefallen, dass genau in dieser Weise z.B. in der *Bildkräfteforschung* eines *Dorian Schmidt* gearbeitet wird, nur dass dieser nicht mit musikalischen, sondern mit völlig anderen Elementen arbeitet – aber die Methode, die Phänomene zu befragen und meditativ auf die Antwort zu lauschen, dabei rein subjektive Eindrücke mehr und mehr auszuschalten und dadurch zu exakten übersinnlichen Wahrnehmungen zu kommen, ist genau die gleiche. Durch die Strenge der Methode behält man die Kontrolle über das, was man schaut und was es mit einem tut. –

Leider hat Anny von Lange in ihrem Buch wie gesagt ihre Erfahrungen zu recht starren Schemata zusammengefasst, es kam ihr noch auf die Ergebnisse an. Jede Festschreibung stört aber die unbefangene Wahrnehmung insofern, als ohnehin immer nur Teilaspekte beschrieben werden können, das Ganze aber unendlich viel reicher ist als alles, was man festlegen kann. (Es kann jemand meinen Charakter richtig beschreiben. Nagelt er mich aber auf das einmal Beschriebene fest, so steckt er mich in ein Gefängnis. Die Töne sind *Götter* und Götter sollte man vermutlich noch viel weniger ins Gefängnis stecken!) Das Wichtige bei solchen Phänomenstudien ist nicht das Ergebnis, sondern der Prozess, das erlebnismäßige Hineinsteigen. „*Der Gedanke ist nur dazu da, die Phänomene in der richtigen Art zu-*

sammenzustellen.“ (Steiner: „Die Sendung Michaels“, 6. Vortrag).

Übe ich, Qualitäten wahrzunehmen, so brauche ich keine Ergebnisse; diese hindern mich, den Erscheinungen unbefangen gegenüberzutreten. Anny von Lange stellte viel zu schnell ungeheure kosmische Systeme auf. Außerdem holte sie die Einzeltöne nicht aus der Zwölfordnung, sondern aus der Siebenordnung, die in Wirklichkeit aber viel mehr mit dem Intervallischen zu tun hat. Die Einzeltöne qualitativ zu befragen ist eine Sache, diese Qualitäten in ein System zu ordnen, eine ganz andere, hier hat sie m.E. nicht wirklich sauber „die Phänomene in der richtigen Art zusammengestellt“.

In einem meiner Kurse über Einzeltonstudien nach der Lange-Methode fing mein Freund *Knut Renert*, nachdem wir lange geübt hatten, einzelne Töne durchzuhören, auf einmal an, eine atonale *Folge* von Tönen *hintereinander* genauso meditativ anzuschlagen, wie wir es bislang mit einzelnen Tönen getan hatten. Es war eine absolute Sternstunde: nie zuvor hatten wir Musik – hervorgerufen durch diese ungeheure Konzentration des Hineinhörens – in einer solch abgründigen Dimension erlebt.

Über *Fritz Büchtger* und *Hermann Pfrogner* mit Anny von Lange in Kontakt gekommen, übernahm *Christoph Peter* ihre phänomenologische Methode, nicht aber ihre Systeme. Ihm ging es darum, die verschiedensten musikalischen Phänomene, als da sind: *Einzeltöne, Intervalle, Rhythmen, musikalische Formen, Tonarten* usw. qualitativ abzuspielen. Er dehnte diese Methode also auf quasi *alle* musikalischen Parameter aus (ich habe neben Einzelton- z.B. sehr interessante Rhythmus-Studien bei ihm erlebt); er „meditierte“ die Phänomene, hörte sie immer wieder durch, belauschte sie im Kontrast zu anderen, versuchte, vom bloßen *Wissen* zum immer tiefer gehenden *Erleben* der Phänomene zu kommen und sich wissenschaftlich zu beschreiben, was er an den Phänomenen erlebte. Dadurch erzog er sich „völlig neue Ohren“. Außerdem stellte er die Phänomenstudien in den Kontext der zeitgenössischen Musik, von welcher Anny von Lange meilenweit entfernt war. Durch einen frühen, tragischen Tod mitten aus dem Leben gerissen, ist Christoph Peters Werk leider Fragment geblieben.

Einen ganz anderen Ansatz wiederum hatte *Lothar Reubke*. Dieser ließ in seinen Kursen u.a. die Menschen auf den Ton horchen, *den sie grad in sich trugen* und ihn singen. Etwa 80% der Teilnehmer kamen stets auf den *selben* Ton und es zeigte sich – ich kann hier nur die Berichte von Kursteilnehmern wiedergeben –, dass es offenbar immer der „Tageston“ war, dass also anscheinend Montags immer der selbe Ton getroffen wurde usw. Im Gespräch mit Reubke merkte ich, dass er mit den gleichen Ton-Qualitäten vertraut war, die ich selber durch die Lange-Methode erfahren hatte. Ähnlich wie Lange kam allerdings auch Reubke merkwürdigerweise nicht an den Zwölfer-Aspekt der Töne heran, blieb bei der Siebenheit stehen. Offenbar kommt es doch sehr auf die „Versuchsordnung“ an („Der Gedanke ist nur dazu da, die Phänomene in der richtigen Art sammenzustellen!!!“). Persönlich kennengelernt habe ich bei Reubke sehr intensiv-meditative *Intervall-Meditationen* in Form gesanglicher Intervall-Improvisationen.

Ging es Anny von Lange, Christoph Peter und Lothar Reubke darum, in den Ton hineinzuhören, so *Edmund Pracht*, dem „Vater der anthroposophischen Leier“, um die Stille *nach* dem Ton. Sein Ausgangspunkt waren die Hinweise Rudolf Steiners zur Melodie im einzelnen Ton. Er beobachtete sich selber, wie es ihm erging, nachdem der jeweilige Ton verklungen war. Dabei stiegen in ihm andere Töne auf, die er minutiös aufzeichnete; er nannte sie „Folgetöne“. Zu jedem Ton, den er anschlut, stiegen ihm allerdings nicht etwa immer dieselben Folgetöne auf, sondern meistens andere, sogar verschieden viele. Liest man seine Aufzeichnungen darüber, wird man erinnert an die Nachbilder im Auge, die von intensiven Farbeindrücken hervorgerufen werden. Der Ätherleib antwortet auf die physischen Sinneseindrücke mit den Gegenfarben, im weiteren Verklingen dann mit noch anderen Farben. Es verändern sich also im Abklingen nach einiger Zeit die Nachbilder, bilden fast so etwas wie eine langsame Farbenmelodie im Schwächerwerden. Wir nehmen nur die Nachbilder starker Farbeindrücke wahr, man weiß aber, dass *alle* Farbeindrücke Nachbilder hervorrufen, die nur von der Fülle der physischen Bilder überdeckt sind. Vermutlich erleben wir alle schon eine Fülle von Folgetönen, um Prachts Ausdruck zu gebrauchen, die nur zu schwach sind, um über die Schwelle des Bewusstseins herüberzukommen.

Goethe muss die Fähigkeit, (optische) Nachbilder zu erleben, in erhöhtem Maße besessen haben, und Steiner schildert solches (6. Vortrag von „Die Sendung Michaels“) als Fähigkeit *aller* Sinne, die in Zu-

kunft bei allen Menschen stärker und stärker werden wird. Er bezeichnet dies als „Lichtyoga“ gegenüber dem früheren „Luftyoga“ („Atemyoga“). Auf's Ohr bezogen, ist es wiederum die „Melodie im einzelnen Ton“, von einem anderen Aspekt aus beschrieben.

An die Arbeit mit Phänomenstudien allgemein knüpfen sich in der allerverschiedensten Art außer den Genannten Namen wie *Hermann Beckh*, *Wilhelm Dörfler*, *Hermann Pfrogner*, *Heiner Ruland*, *Norbert Visser*, *Roswitha Venus* und andere.

Eines mag deutlich werden: In der Schicht des Sich-Herantastens an Ur-Elemente rückt das großartige *Werk* immer weiter weg, wird unwichtig, weil in ihren Urphänomenen *die Musik selber* in nie gekannter Intensität auf den Plan tritt. Tatsächlich ist in einem einzigen Ton mehr zu erleben als in einer ganzen Sinfonie: „ein ganzer Roman, zu einem einzigen Seufzer zusammengezogen“.

Phänomenstudien sind zur unentbehrlichen Voraussetzung geworden für einen neuen Instrumentenbau, eine neue Komposition, Improvisation, Tonbildung, für ein Neu-Durchdringen von Kontrapunkt und Harmonielehre sowie der Phänomene der modernen Musik, der Klassik und der der alten Kulturepochen – vor allem jedoch für die Waldorf-Musikpädagogik und anthroposophische Musiktherapie.

Ein neues Licht auf die Musikgeschichte

Unmittelbar aus dem phänomenologischen Impuls folgt u.a. eine gänzliche Neu-Beleuchtung der Musikgeschichte. Vielleicht ist aus dieser ganzen Schrift ein wenig deutlich geworden, wie so etwas aussehen und wie wichtig dies für eine zukünftige Musikentwicklung sein kann. Nur wer großangelegte Entwicklungen und Zusammenhänge sauber aus den Phänomenen herausarbeiten kann, ersieht auch, wie es weitergeht. Verfolgt man die spirituellen Hintergründe und intimen Zusammenhänge der Musikgeschichte über weite Räume, kann darüber hinaus *die gesamte Bewusstseinsgeschichte der Menschheit* deutlich werden.

Hier muss *Friedrich Oberkogler* genannt werden und vor allem *Hermann Pfrogner* („Die Zwölfordnung der Töne“, „Lebendige Tonwelt“), dessen Herausarbeiten der Idee der „12 Tonorte“ Ruland eine „Jahrhundert-Tat“ nannte, welche so unterschiedlichen anthroposophischen Musikern wie Heiner Ruland und Christoph Peter, dazu auch der anthroposophischen Musiktherapie die fruchtbarsten Anregungen hat geben können. Mir selber ist der Musikgeschichts-Neuentwurf insbesondere von *Heiner Ruland* und *Jürgen Schriefer* zur unentbehrlichen Grundlage meiner musikgeschichtlichen Forschungsarbeit geworden.

– Den Impuls,

das Tonsystem zu erweitern

, hatte bereits der anthroposophische Komponist *Alois Haba*, einer der ersten Vierteltöner überhaupt. Dennoch nimmt der eigentliche „Skalen-Impuls“ seinen Ausgangspunkt bei der englischen Musikwissenschaftlerin *Kathleen Schlesinger*, ihrer Schülerin *Elsie Hamilton*, der ersten Komponistin dieser Skalen, sowie den Holländerinnen *Wilbers* und *Roelving*, welche die Schlesinger-Skalen in aller Stille durch die Zeit des Krieges hindurchtrugen, s. 8. Kapitel. Nach dem Krieg erwächst aus von Wilbers/Roelving veranstalteten Tagungen ein erster „Schlesinger-Kreis“ mit *Maria Renold*, *Friedrich Doldinger*, *Erich Renner*, *Imme Atwood-Reipert*, *Jean-Louis Genzburger*, *Ulrich Göbel* und anderen.

Wie gesagt: Alle übrige Musik war für Schlesinger und ihre Schüler dekadenter Abkömmling der „natürlichen“ Musik ihrer Skalen. Ich denke, gerade an dem sektiererischen Fanatismus des gesamten Schlesinger-Kreises kann man die unheilvolle oder negativ-therapeutische Wirkung einseitig eingesetzter untertöniger Skalen studieren. – Dass Rudolf Steiner nicht die „Zurück-zur-Natur“-Ideologie Schlesingers unterstützte, ihre Entdeckung zwar würdigte, aber viel subtiler betrachtete und in einen ganz anderen Zusammenhang stellte, wurde schon besprochen.

Weiterentwickelt wird dieser Impuls durch *Heiner Ruland*, der aus den „Schlesinger-Skalen“, nicht nur die Tonsysteme der nachatlantischen Kulturepochen herausholt, sondern – wie bereits beschrieben – auch eine umfassend neue Sicht der gesamten abendländischen Musikgeschichte und Harmonielehre sowie der Musik des 20. Jahrhunderts.

Heiner Ruland: ein Ur-Phlegmatiker mit riesigem Kopf, war alles andere als eine charismatische Gestalt. Ich habe quasi noch nie einen so sauber goetheanistisch arbeitenden Wissenschaftler erlebt – alles, was ich von seinen Forschungen selber nachprüfen konnte, hat sich mir bestätigt. Er riss einen wirklich nicht mit, aber zeigte dem, der sich drauf einlassen wollte, exakt und unbestechlich am Phänomen, was Sache war – dabei konnte man wacker mit ihm streiten. Stets appellierte er an die eigene Einsicht, stülpte nichts über.

Von den Schülern Heiner Rulands müsste man eigentlich *Elmar Lampson* nennen, ein hervorragender Komponist, der aber letztlich mit den Schlesinger- und Bartók-Skalen so „homöopathisch“ arbeitet, dass es kaum ins Gewicht fällt.

Ganz anders der Franzose *Christian Ginat*, ein linkshändig streichender Bratschist, welcher sowohl die Werke Habas und Rulands wie auch andere avantgardistisch/mikrotonale Musik verschiedenster Art spielt und selber sehr interessante Stücke in den radialen Skalen komponiert – er hat sich als hervorragender „mikrotonaler“ Bratschist im öffentlichen Schweizer Musikleben einen Namen gemacht.

Oder *Johann Sonnleitner*, Cembalist und Clavichordist, der das Prinzip von Rulands Viertelton-Clavichord aufgriff (in dem dieser die radialen Skalen annäherte und so in die Zwölffheit integrieren konnte, was von der „alten Schlesinger-Schule“ mit Entsetzen konstatiert wurde) und auch aufs Cembalo übertrug. Ganz ähnlich wie Ginat spielt Sonnleitner die Werke Rulands und seiner Schüler und komponiert selber in diesen Skalen.

Ich selber komponierte zunächst in diesen Skalen sogar nur im Halbtonsystem angenähert („was Bartók kann, kann ich auch“) auf dem Klavier, improvisierte daneben jedoch mit den reinintonierten Skalen auf der Leier, ganz verrückte Sachen – ging aber anschließend, als ich in die Welt der neuen Instrumente (s.u.) und in Pär Ahlboms Improvisationswelt (s.u.) eingetaucht war, dazu über, nicht nur die radialen Skalen, sondern alle Tonsysteme der nachatlantischen Kulturepochen, zu großen „Tableaus“ zusammengefasst, in Reinintonation kompositorisch/improvisatorisch einzusetzen („was Debussy kann, kann ich auch“).

Gegenüber Heiner Ruland brachte allerdings *Jürgen Schriefer* in die „Skalen-Bewegung“ noch einen ganz neuen Einschlag. Dieser traf während einer seiner Weltreisen zur Verbreitung der „Schule der Stimmenthüllung“ (s.u.) in England, Amerika und Australien in ganz merkwürdiger Weise ständig auf Spuren von Schlesinger und Hamilton, wurde auch darauf aufmerksam, dass bereits *Valborg Werbeck-Svärdström* (s.u.) mit diesen Skalen experimentiert hatte. Er nahm diese Begegnungen als Wink des Schicksals, geht den Skalen weiter nach, begann darin zu komponieren und machte vor allem viele junge Menschen auf deren Bedeutung aufmerksam. Es waren die Feuerworte und gewaltigen Skalen-Kompositionen Jürgen Schriefers, die mich selbst erst endgültig auf diese Spur brachten. Durch ihn ist der Skalen-Impuls auch in die anthroposophische Improvisationsbewegung (s.u.) eingeflossen.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch der Engländer *Michael Deason-Barrow*, der in seiner Arbeit versucht, den Rulandschen „Urskalen“-Ansatz mit dem „Werbeck-Singen“, den neuen Instrumenten und der Improvisation zu verbinden sowie gleichzeitig in einen Zusammenhang zu stellen mit der *Interpretation klassischer Musik*, auch unter pädagogischem und therapeutischem Aspekt. Deason-Barrow ist sicherlich einer der vielseitigsten und umfassendsten anthroposophischen Musiker.

Dass *Pär Ahlbom* das Arbeiten mit festgelegten Skalen *generell ablehnt*, erwähnte ich bereits. Er selber singt „intuitiv mikrotonal quer durch den Garten“, so absolut stimmig und unter die Haut gehend (in seinem Gesang entfernt an *Robin Williamson* von der „*Incredible String Band*“ erinnernd), dass fraglich ist, ob er denn ein wirkliches Verständnis für den krisenhaften *Bewusstseins*-Weg eines mühsamen „*Sich-Gewöhnens an diese Skalen*“ (Steiner) aufbringen kann, an dem weniger genial begabte Seelen vielleicht nicht vorbeikommen.

Neue Tonbildung im Gesang

Ich denke, das Wesen einer neuen Tonbildung wurde bislang wohl nirgends in einer derartigen Tiefe und gleichzeitig Präzision sowie in solch wunderbaren Worten dargestellt wie in dem Buch „Die Schule der Stimmthüllung“ (Dornach 1984) der schwedischen Sängerin *Valborg Werbeck-Svärdström*, die in 14jähriger Zusammenarbeit mit Rudolf Steiner eine Gesangs-Schulung aufbaute:

*„...In unserer Seele muss die Idee der menschlichen **Urstimme** aufleuchten, der der Vielfalt alles Tönenden zugrundeliegende Urklang. Wie die Urpflanze aber verborgen bleibt hinter ihrer sinnlichen Erscheinungsform, so bleibt auch die menschliche „Urstimme“ der äußeren Wahrnehmung verborgen. Und wie die Urpflanze das schöpferische Wesen aller Erscheinung ist, so ist die „Urstimme“ oder, besser gesagt, der „Urklang“ der schöpferische Grund aller menschlichen Stimmoffenbarung...“*

„...Die Goethesche Urpflanze wird geistig anschaulich, aber nicht zugleich hörbar; der Urklang ist nicht nur in der Idee erfassbar, sondern in der Sphäre des Ideellen auch innerlich hörbar...“ „...Die menschliche „Stimme“ braucht keine „Bildung“, sie ist da, fertig, vollendet, als ein im Ideellen klingendes Wesen, aber sie wartet auf – Befreiung!...“

„...Nicht das Stofflich-Organische erzeugt den Ton, sondern die sinnlich unhörbare Stimme erzeugt ihn auf der Grundlage des Stofflich-Organischen...“

Svärdström ging es darum, in *wesentlich tiefere* Schichten der Stimme vorzustoßen, die – durch besondere Begabung – zwar auch sonst erreicht werden, hier aber doch methodisch für *jedermann* erschlossen werden können.

Aus eigenem Erleben bestätigen kann ich das Phänomen, dass beim „Werbeck-Singen“ der Ton nicht von einem selbst, sondern aus dem *Umkreis* kommt. Die Sängerin macht den Mund auf, aber der Ton kommt nicht von dort, sondern von überall her. Ich summte einmal in einer Kathedrale, um die Leute zu ärgern, denn der Dom war voller Touristen. Viele Menschen schauten sich um, kaum einer in meiner Richtung, auch ein Herr direkt neben mir war völlig irritiert und blickte suchend von mir weg; hier kann man diesen Effekt nicht auf die zweifellos unglaubliche Kirchen-Akustik zurückführen: wenn's direkt neben einem brummt, kann man in der Regel auch bei Überakustik die Richtung sofort orten.

Solch „leibfreien Töne“ können sogar gefährlich sein, die Menschen „lupfen“, wenn nicht die Töne einen wirklichen, subtil „metallischen“ bzw. nasalen „Kern“ bekommen, was in der „Schule der Stimmthüllung“ auch sorgfältig geübt wird; der „Umkreis-Effekt“ geht dadurch nicht verloren. (Töne mit Kern, aber *ohne* Umkreis können hingegen wie eine verrostete Blechkanne klingen!) – Praktisch arbeitet die „Schule der Stimmthüllung“ mit einer unendlichen Fülle therapeutischer und hygienischer Übungen, um zunächst die heute fast durchweg geschädigten körperlichen Grundlagen der Stimmen zu heilen. Bereits diese anfänglichen Übungen, die mit der Kraft der Vokale und Konsonanten arbeiten, führen in Erlebnisschichten, die man sonst nicht kennt. Ohne Übertreibung kann ich sagen, dass man durch diese einfachen Übungen musikalisch reicher beschenkt wird als durch alle Meisterwerke der Musikgeschichte. Wieder ist es die Magie musikalischer *Grundelemente*, die in diese Erlebnisschicht führen.

Fortgeführt wurde die „Schule der Stimmthüllung“ nach Werbeck-Svärdströms Tod von *Jürgen Schriefer*; bei ihm möchte ich, weil ich ihn für einen der wichtigsten anthroposophischen Musiker halte und persönlich viel mit ihm zu tun hatte, ein wenig verweilen: Schriefer war ein „Fall für sich“: klein, leicht rundlich, faszinierend, charismatisch, inspiriert, ein unglaublicher Musiker, der leicht sowohl Komponist wie auch Pianist von Weltrang hätte werden können – „aber der Kerl übt ja nicht“, wie jemand dazu bemerkte – man könnte auch sagen, er hat auf die Karriere verzichtet zugunsten wichtigerer Dinge. Schriefer, als Flüchtling aus der DDR kommend, dann zunächst Waldorf-Musiklehrer in Bochum-Langendreer (Spezialität: Chorarbeit), war von Valborg Svärdström in ihren vier letzten Lebensjahren durch diese Gesangsschule „regelrecht hindurchgerissen“ (so Schriefer) worden und hatte von ihr das Vermächtnis für die „Schule der Stimmthüllung“ bekommen. Schriefer soll damals laut einer Ohrenzeugin „gesungen haben wie Fischer-Dieskau“, allerdings verlor er diese Fähigkeit schnell wieder, da er seitdem nur noch Kurse gebend und Vorträge haltend herumreiste und nicht mehr selber sang – schon eine äußerst merkwürdige Persönlichkeit, von welcher Anekdoten kursierten wie die, dass er zu einem eigenen Vortrag eine halbe Stunde zu spät kam – das Publikum wollte schon wieder gehen – glucksend vor verhaltenem Lachen, sich einen Hausschuh vom Fuß zog, hochhielt und verkündete:

„Ich konnte meine Schuhe nicht finden. So musste ich auf Hausschuhen kommen!“ Oder die, dass in seinem Haus jahrelang ein Huhn unter dem Flügel lebte. Im Leben war er weitgehend hilflos, er musste immer Menschen um sich haben, die sich um ihn kümmerten. Nie habe ich ein so inniges und freies Lachen erlebt wie bei Jürgen Schriefer.

Jürgen Schriefer also – als ich ihn an der Alanus-Hochschule kennenlernte war er in seiner Hochform, sprühend vor Energie und Inspiration – machte mit uns Alanus-Studenten einerseits lauter verrückte „grusufu“- und „wiangnang“-Gesangsübungen und demonstrierte so wie nebenbei, dass bereits die musikalischen Grundelemente wesentlich tiefer ins Erleben gehen als ganze Sinfonien. Zweitens – seine Vorträge waren phantastisch, auch wenn er immer nur denselben Vortrag hielt, langweilig wurde es trotzdem nie; er war die „Positivität“ selber, hatte einen unglaublichen Blick fürs Brisante und Revolutionäre, für das, worauf es ankommt – stieß er uns gezielt auf nicht nur auf Valborg Svärdröm, sondern ebenso auf Kathleen Schlesinger, auf Pär Ahlbom, auf den neuen Instrumentenbau sowie auf alle zentralen Punkte der musikalischen Avantgarde. Dies war eine seiner großen Fähigkeiten: in allen Erscheinungen das Wesentliche und Zukunftsweisende zu sehen; ich hätte – trotz Heiner Ruland! – ohne Schriefer mit Sicherheit nicht so zielsicher auf die zentralen Momente der Avantgarde und Neuen Musik insgesamt losgehen können.

Schriefer wirkte aber stark polarisierend; man konnte aufgrund seines Charismas eigentlich nur glühender Anhänger oder heftiger Gegner von ihm sein. – Zurück zum Gesang:

Neben der „Werbeck-Methode“ gibt es im anthroposophischen Gesangsbereich noch die „Ricardo-Methode“, die „Führmann-Methode“, eventuell noch weitere, die wieder verloren gingen. Angeblich soll Rudolf Steiner damals fünf Sängerinnen jeweils ganz verschiedene Methoden mitgegeben haben, was dafür spricht, dass eigentlich jede Persönlichkeit ihre ganz eigene Methode entwickeln muss. Davon ist noch nicht viel bei „anthroposophisch geschulten“ Sängern zu bemerken...

Neue Tonbildung auf Instrumenten

Auch auf Instrumenten wurde in vielfältigster Weise an einer neuen, transparenten Tonbildung gearbeitet, teils im Versuch, die Prinzipien der Gesangsmethoden auf Instrumente zu übertragen, teils auf ganz anderen Wegen, insbesondere in der Improvisation (s.u.).

Hier ragt insbesondere *Norbert Visser* hervor, der dies sicherlich (mit Abstand) am Bewusstesten auf den Punkt gebracht hat. Ganz wunderbar arbeitete er die Polarität dessen heraus, was er „*Schalmeiton*“ (nasaler Kern) und „*Hornton*“ (transparenter Ton-Umkreis) nannte und natürlich deren unbeschreibbare Steigerung aneinander; Svärdröm hatte dies den „*Silberton*“ genannt. Wenn ich mir überlege, wer von denjenigen, die ich selber kennenlernte, im Bereich des Instrumental-Spiels solch einen „*Silberton*“ denn am Erschütterndsten realisiert hat (jeder auf ganz individuelle Weise), so fallen mir vor allem drei Persönlichkeiten ein: *Pär Ahlbom*, *Manfred Bleffert* und *Gunhild von Kries* (welche alle mit neuentwickelten Instrumenten arbeiten, s.u., ohne die diese unerhörte Transparenz kaum erreichbar ist).

Um eines aber ganz unmissverständlich klarzustellen: eine transparente Tonbildung („leibfreie Töne“) gibt es im Singen und auf allen Instrumenten *selbstverständlich* auch ganz ohne anthroposophische Schulung, nur ist sie selten und kommt noch seltener „aus dem Nadelöhr des Bewusstseins“. Ich werde nie ein Konzert mit dem Geiger *Gidon Kremer* vergessen, über den mein Nachbar im Konzertsaal meinte: „der hat ja Töne wie flüssiger Honig“! Oder *Stephan Micus*, der solches in ganz anderer Art auf „exotischen“ Instrumenten erreichte. – Neu ist tatsächlich, dass solche Tonbildungs-Arbeit nicht mehr an Begabung geknüpft ist, sondern sich auch dem Unbegabten methodisch erschließen kann. Neu ist vielleicht auch, dass Tonbildungsübungen nicht mehr „Paukstoff“ vor der „eigentlichen“ Musik darstellen, sondern dass elementarste Übungen – sinnliche Meditationen! – selbst dabei sind, zur „Musik der Zukunft“ zu avancieren und viel tiefere Erlebnisschichten aufreißen als musikalische Werke. *John Cage* hätte sich vermutlich nie träumen lassen, welche Wege die von ihm angestoßene Werk-Auflösung noch nehmen würde.

Quintenstimmung

Für die Waldorfpädagogik gibt Rudolf Steiner die Anregung, das im-Zeitraffer-Durchlaufen der ganzen Menschheits-Entwicklung der *Kinder* zu beobachten. Im „Tonerlebnis im Menschen“ erstellt er daher einen Überblick über die musikalische Entwicklung von der alten Atlantis bis in die Gegenwart (s. 9. Kapitel) und darin auch einen starken Hinweis auf die *aus der Quinte gebildete Pentatonik*. Altersmäßig fällt das Leben in der Quintenstimmung ins Kindergarten-Alter und die ersten drei Schuljahre.

Bis heute tun sich jedoch die meisten Klassen- und auch Musiklehrer mit der Quintenstimmung sehr schwer und haben es von daher nicht leicht, diesem Alter wirklich gerecht zu werden. Wenn überhaupt pentatonische Lieder geschrieben werden, dann sind diese oft im 4/4-Takt, Dreiklangs-betont, manchmal gar im Marschrhythmus komponiert, was alles mit Quintenstimmung nichts zu tun hat und am Wesen des Kindes völlig vorbeigeht. „Man merkt die Absicht und ist verstimmt“.

Davon abgeschreckt, haben sich nicht wenige anthroposophische Musiker stark um Quintenstimmung bemüht, um wirklich an die Kinder heranzukommen. Intensiv verbunden ist dieser Strom mit dem Impuls der Neuen Instrumente, insbesondere dem Leier-Impuls, sowie später auch der Improvisation.

Quintenstimmungs-Pionier ist in diesem Sinne vor allem der gar nicht hoch genug zu schätzende *Edmund Pracht* – „Vater der anthroposophischen Leier“ (s.u.) –, ein absolut un-theoretisch ganz aus dem Praktischen und Sozialen heraus arbeitender Musiker, der gerade für die Leier, viele wunderschöne Kompositionen in Quintenstimmung geschrieben hat.

Ebenso innig verbinden sich Quintenstimmung und Leier-Impuls bei seinem Nachfolger *Julius Knierim*, der auch eine zart klingende pentatonische Kinderharfe ohne geschlossenen Klangkörper entwickelte.

Wunderbare Quintenstimmungs-Lieder hat der Pädagoge *Alois Künstler* geschaffen, ebenso *Lothar Reubke*. *Norbert Visser* entwickelte auf Anregung von Pär Ahlbom die *pentatonische Choroiflöte*, welche mit ihrer transparenten „Quintenstimmungs-Tonbildung“ zusammen mit Knierims Kinderharfe Einzug in die unteren Klassen vieler Waldorfschulen fand. Die allerschönsten pentatonischen Lieder aber stammen sicherlich von *Pär Ahlbom*, der im Zuge der Musik auch die Waldorfpädagogik revolutionierte. Musikalisch geht sein Horizont weit über die Quintenstimmung heraus, aus dem Ganzen heraus aber konnte er auch die Quintenstimmung wie kein anderer greifen.

Für nicht Wenige waren Quintenstimmung und Leier-Impuls *der* anthroposophische Musik-Impuls schlechthin. Das führte dann zu Auswüchsen wie dem, dass einige Waldorflehrer Quintenstimmung und Leierspiel auch in Altersklassen hochzogen, in denen sie menschenkundlich nichts verloren haben. Auf diese Ideologisierung des Quintenstimmungs-Impulses gab es dann heftige Gegenreaktionen, die das Kind mit dem Bade ausschütteten und die Quintenstimmung an vielen Waldorfschulen wieder ganz verdrängten, sehr zum Schaden der Kinder.

Improvisation

Es gibt verschiedene „anthroposophische Improvisations-Ansätze“, auch *sehr gute*, in denen ich jedoch nichts „spezifisch Anthroposophisches“ erkennen kann – ich lasse sie daher genau wie die „anthroposophischen Komponisten“ links liegen.

Ganz anders ist das mit dem, was ich „apollinische Improvisation“ nennen möchte; hiermit komme ich in gewisser Weise zum allerwichtigsten und revolutionärsten aller „anthroposophischen Musikimpulse“ überhaupt. Tatsächlich erhob, während ringsum alles in der Postmoderne versank, in den 1980er Jahren noch einmal merkwürdig unzeitgemäß die Avantgarde ihr Haupt. Aus unscheinbaren Anfängen heraus hatte sich bereits ab den 1960er Jahren eine „anthroposophische Improvisations-Bewegung“ entwickelt, welche nach und nach alle anderen anthroposophischen Musikimpulse zusammenfasste und zur Speerspitze dieses Musikimpulses wurde, mit weiter Ausstrahlung auch in die Pädagogik und Therapie hinein. Dieser „anthroposophische“ Improvisations-Impuls, als dessen Gründerväter man *Pär Ahlbom*, *Julius Knierim*, *Lothar Reubke* und *Manfred Bleffert* angeben kann, unterschied sich, wie die

„avantgardistische Improvisation“ überhaupt, grundlegend von traditionellen Formen der Improvisation eines Bach, Mozart, Beethoven, Bruckner, auch von aller Jazz-Improvisation, reihte sich aber nahtlos ein in andere Improvisationsformen der Avantgarde.

Lothar Reubkes Gesangs-Improvisationen kamen aus einem stark phänomenologischen Forschungsansatz (s.o.); er hat im Grunde genommen entdeckt, dass goethenistische Phänomenstudien an Grundelementen, bei ihm hauptsächlich Intervalle und Einzeltöne umfassend, am idealsten in der Gruppen-Improvisation zu greifen sind – ein Ansatz, der musikalisch noch lange nicht ausgeschöpft bzw. überhaupt erfasst ist.

Julius Knierim entwickelte mit seinem wörtlich zu nehmenden „*freien Tongespräch*“ eine musikalische Unterhaltung meistens zweier oder dreier Spieler auf den verschiedensten neuen *und* traditionellen Instrumenten, die er hauptsächlich im heilpädagogischen Bereich therapeutisch einsetzte. Die Idee ist simpel, der Erfolg aber durchschlagend, wie ich selber erfahren habe. Ich kann hier nur meine eigene Arbeit damit schildern:

In einem großen Raum sind alle möglichen und unmöglichen Instrumente aufgebaut, sozusagen alle, die es überhaupt gibt und die daher allein vom Instrumentarium her bereits eine ungeheure Fülle ermöglichen (Knierim selber hat mit jeweils nur wenigen Instrumenten gearbeitet). Apollinische (elementare), dionysische (Jazz-), klassische und vor allem *exotische* Instrumente sind gleichgewichtig vertreten, außerdem *Schrott*.

Die Instrumente sollte man spielen können; *es ist nichts für Anfänger*, sondern nur etwas für Musiker mit Improvisations-Erfahrung gleich welcher Art (Knierim praktizierte es mit Betreuten, nicht mit Musikern. Ich denke, dass das ständige Üben langsam Musiker aus ihnen machte...). Ganz wichtig: es sollten nicht mehr und nicht weniger als DREI Spieler sein; bei nur zweien ist man einander zu sehr ausgeliefert; es entsteht immer eine Art Konkurrenz-Situation, etwas Unfreies; bei drei Spielern aber kann ich mich jederzeit herausziehen – es geht auch ohne mich wunderbar weiter – und in aller Ruhe neu einsetzen. Tatsächlich kommt eine Große Ruhe und Gelassenheit ins Spiel, welche die Musik in ungeahnte Tiefen und Weiten führt. Bei *mehr als drei* Spielern gibt es hingegen einen musikalischen „Brei“.

In dieser „Versuchs-Anordnung“ ist nach meiner Erfahrung tatsächlich eine *ganz freie* und unendlich farbige Improvisation möglich, die umso spannender wird, je länger man improvisiert; man entdeckt immer mehr neue und ungeahnte Möglichkeiten. Alle Spieler wechseln ständig intuitiv die Instrumente, ohne dass dadurch ein Chaos entsteht, stattdessen eine ungeheure Fülle und ein Reichtum, insbesondere, je mehr man aufeinander eingespielt ist. (Auch wenn nur mit wenigen Instrumenten gearbeitet wird – hier bin ich wieder direkt bei Knierim – ist die Zahl von *drei* Spielern quasi obligatorische Vorbedingung für eine *völlig freie Improvisation*, sofern etwas Sinnvolles dabei herauskommen soll.)

(Man kann in dieser Art auch draußen in der Natur und für die Naturwesen improvisieren: draußen sind allerdings nur apollinische Instrumente – „Bleffert-Instrumentarium“, s.u. – angebracht; dionysische Instrumente ergeben in der Natur einen Missklang: die gehören in Innenräume. Sie draußen zu spielen wirkt auf die Elementarwesen etwa so wie in streng islamischen Ländern mit unbedeckten Armen herumzulaufen.)

Am Nachhaltigsten hat jedoch tatsächlich *Pär Ahlbom* das Bild der anthroposophischen Improvisations-Bewegung geprägt – was er geleistet hat, wird für mich im Abstand der Jahre immer ungeheurer. Bei ihm als Avantgardisten ist am stärksten das Arbeiten mit *Grundelementen* anzutreffen, der Ansatz aus der *körperlichen Bewegung* und einer unglaublich transparenten *Tonbildung* – er war eine Zeitlang Schüler Valborg Svärdströms –, die Arbeit mit dem *äußeren Raum* und dem *sozialen* Element.

Pär war ein Unikum sondergleichen: „schwedischer Komponist“, „Waldorflehrer“, „Eurythmist“, „Sänger“, Fischer, Waldarbeiter usw., war er so recht das „Urbild eines Anarchisten“ wie er im Buche steht: klein, blond, schwächling, mit auffallend langer Nase einerseits fast wie ein Inder, andererseits aber auch wie ein „freier und gefährlicher Wikinger“ aussehend: stets provozierend, ständig Witze reißend, im hohen Alter noch beweglicher als jeder junge Sportler, ungeheuer diszipliniert, stets unglaub-

lich inspiriert: er mag in jeder anderen Gefahr geschwebt haben, aber nicht in der, je in seinem Leben bürgerlich zu erstarren; sein ganzes Wesen war Auflösen und In-die-Weite-Führen schlechthin. Natürlich war er ein Guru, ein „Rattenfänger mit großem Fan-Club“.

Seine *Stimme* war einfach phänomenal: er hatte den uralten menschlichen Stimmumfang von 4 Okta-ven, kam mühelos vom tiefsten Bass bis zum höchsten Sopran, dazu eine starke Nasalität, die irgendwie „schamanisch“ klang, sie „elektrisierte“, ging unter die Haut; mit ihr riss er große (Improvisations-)Chöre einfach mit.

Es ist diese Zeit in den Sechziger Jahren, dass er sich ganz in die Improvisation stürzt – man munkelt von unglaublich inspirierten Kompositionen, Früh-Werken, die er aus Desinteresse und Achtlosigkeit völlig „verschlampft“ haben soll ähnlich wie seinerzeit Franz Schubert seine Werke. „Gewordenes“ interessierte ihn nicht mehr, nur noch „Werdendes“. Und da er stets ähnlich radikal und provozierend auftritt wie Stockhausen, macht er sich in dieser Zeit quasi die gesamte Musikerschaft Skandinaviens zu erbitterten Feinden – „Pär Ahlbom macht alles kaputt“.

„*Ich war dann zunächst Seemann und später Waldarbeiter in Nordschweden, zig Kilometer von jeder menschlichen Ansiedlung entfernt. Wer mir in dieser Einöde Rudolf Steiners „Geheimwissenschaft im Umriss“ in den Postkasten meiner Holzhauerhütte gesteckt hat, weiß ich bis heute nicht*“, erzählte er einmal die Geschichte, wie er zur Anthroposophie kam.

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

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

Gerade die intensive Arbeit an der *Tonbildung* ist einer der zentralsten Ansatzpunkte seiner (und *Manfred Blefferts*) Improvisation. Dies geschah mit scheinbar außermusikalischen Mitteln. Er präsentierte einen musikalischen Übungsweg aus vielen – u.a. von der Eurythmie angeregten – *Bewegungs- und Begegnungs-Spielen*. Die fließende Bewegung, das harmonische Durcharbeiten des ganzen Körpers wurde ihm zur unentbehrlichen Voraussetzung für die Tonbildung bzw. für seine gesamte Musik.

Jegliche *musikalische Form* suchte man bei Pär vergebens (Erbe des in die Weite zerfließenden „schwedischen Volksgeistes“, wie er einmal erklärte); es gab nur noch „Übungen“ – die allermeisten davon „in der Ewigkeit angesiedelt“, ohne Anfang und Ende, sie können stundenlang gehen. Diese tatsächlich *sehr strengen* Übungen waren aber *ungeheuer inspiriert*, „durch Mark und Bein gehend“ wie ein „Bad im Wasser des Lebens“ – nur bei den Einzeltonmeditationen (s.o.) und bei Schriefers elementaren Werbeck-Gesangsübungen habe ich noch einmal eine ähnlich tiefgehende, absolut magische musikalische Schicht erfahren.

Ein zentrales Moment in Pärs Übungs-Welt war die Arbeit mit dem *äußeren Raum*. So wurde z.B. der Klang in großer Geschwindigkeit von einem Spieler zum anderen im Kreis herum oder in Ketten hin und her geschickt; ein Chor antwortete einem Einzelnen aus einer anderen Ecke des Raumes als Echo oder sang mit ihm unisono mit, großflächige Clusterwolken oder ein „Sensibles Chaos“ wurde in großen Chören improvisiert; dabei wandelte man teils im Raume durcheinander und vieles andere mehr. Insofern waren Pärs Übungen großenteils *soziale* Übungen – Melodien werden nicht mehr von einem Spieler gestaltet, sondern bilden sich *zwischen* den Spielern, von denen jeder nur einen Ton zur Verfügung hat. Dieses soziale Element, in der Improvisation von vielen Avantgardisten (z.B. *Christian Wolff*) gleichzeitig in den Sechziger Jahren entwickelt, wurde wohl von keinem so radikal und konsequent ausgebaut wie von Pär.

Am stärksten war er, wenn er mit großen Menschenmengen und vielen Instrumentengruppen (Instrumenten-Chören) sowie natürlich mit dem Gesang arbeiten konnte; der ganze Zauber war wie weggeblasen, wenn er mit kleinen Gruppen und Einzelinstrumenten – sowie auch mit traditionellen Instrumenten – arbeitete; beides hat er später viel gemacht und gar nicht gemerkt, wie sehr er von seiner gewaltigen Höhe herabgestiegen ist – Vorsicht, all dies ist rein subjektiv geschildert!

Sein Improvisations-Übungsweg – er ist für ausgebildete Musiker (wegen verinnerlichter Gewohnheiten) ebenso *schwer*, wie er *zunächst* für „Laien“ *leicht* ist – sprengte völlig das musikalische Fachidiotentum; *jeder* konnte unmittelbar in die Anfangsgründe einsteigen, der Musiker hatte dem Normalsterblichen außer Barrieren nichts voraus. Die Anforderungen allerdings, welche sich stellten, wenn man auf diesem Wege *fortschritt*, waren zwar *ganz anders*, in Wirklichkeit jedoch nicht weniger *streng* und *schwer* wie in jeder traditionellen musikalischen Schulung auch. So ist insbesondere in den 1970er und 1980er Jahren um Pär herum in aller Stille eine „avantgardistische Laienbewegung“ gewachsen.

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

Von Pärs Lebenswerk gar nicht zu trennen ist dasjenige meines Mitstudenten *Manfred Bleffert* – ein Mystiker, „Gnom“, Bärbeiß, eine „Wieland-der-Schmied-Gestalt“. Hautnah erlebte ich mit, wie dieser in einer Radikalität sondergleichen beim *Instrumentenbau* in den absoluten Elementarbereich vorstieß (s.u.) – seine Klänge wurden ihm von Pär förmlich „aus der Hand gerissen“ (wird unten noch ausführlich beschrieben, wenn ich auf die Instrumente selber eingehe). Musikalisch war Manfred ein „Meister der *kleinen Form*“ – Pärs Tragik bestand für mich darin, dass er hier Manfred regelrecht zu kopieren suchte und doch nicht „das Händchen dafür hatte“. Auch Manfred war Guru einer großen „Fan-Gemeinde“, die im Wesentlichen mit Pärs Gemeinde identisch war; er wurde die zweite Zentralfigur der Improvisationsbewegung, zumal er ihr eben das *neue Istrumentarium* schuf.

An profilierten „Meistern“, die aus dieser Bewegung hervorgingen, möchte ich noch nennen *Gunhild von Kries*, die am stärksten von allen mit der *Stille* und kaum hörbaren Tönen arbeitet, die Holländerin *Fenneken Francken*, welche versucht, die Improvisation mit *traditionellen Instrumenten* auf das gleiche Niveau zu heben wie die neuen Instrumente, nicht zuletzt die ganz im Gesanglichen arbeitende Finnin *Sinnika Mikkola*, bei welcher noch stärker als bei Pär selber die elementaren Werbeck-Übungen mit Ahlboms und Blefferts Improvisations-Übungen in Eins zusammenfließen. *Eero Miehö*, dessen zauberhaft klangliche Musik zwischen Komposition und (deutlich von Pär inspirierter) Improvisation ich leider nur ein einziges Mal habe erleben können, arbeitete in seinem Ensemble sowohl mit ganz durchsichtigen Tönen des „Werbeck-Gesanges“ und neuer wie traditioneller Instrumente.

Mein eigener Ansatz war wie gesagt der, Pärs und Manfreds Improvisationswelt auf neuen Instrumenten zu verbinden mit den von Heiner Ruland erforschten *Urskalen*, wobei mir Debussy, Bartók und Strawinskys „Sacre“ (mit seiner Polyrhythmik) sowie Weberns „punktuelle Musik“ und Ligetis Cluster-Wolken die großen Vorbilder waren. Das ergab in den „flutenden Weiten“ der Improvisation wieder Konturen, ein *kompositorisches Element*.

Von Pärs gewaltigen transparenten Klangfluten war ich von Anfang an überwältigt – gleichzeitig aber auch abgestoßen, weil ich von den für mich nicht durchschaubaren gewaltigen Wirkungen lediglich eben überwältigt wurde und Pär es auch strikt ablehnte, sie gedanklich zu durchdringen – ich fühlte mich absolut unfrei, und unfrei, in völliger Abhängigkeit vom Guru Pär, erlebte ich auch seinen „Fan-Club“, in dem zwar viel von Gemeinschaft geredet wurde – es war aber eine Gemeinschaft ohne Individualität und ohne Konturen.

Tatsächlich brauchte ich die phänomenologische *Bewusstseins*-Arbeit Heiner Rulands, um in den einen überflutenden magischen Wirkungen von Pärs Improvisationswelt nicht zu „ersaufen“, sondern darüberzustehen und frei damit umgehen zu können. Ich musste *durchschauen*, was hier mit mir *geschah*, und das Rüstzeug dafür gab mir Heiners Forschungsarbeit – Pär nahm dies mit einem gewissen Abscheu wahr und verurteilte es als *intellektuell*. (Auch Heiner war nicht unbedingt erfreut über die Wendung, welche ich seinem Impuls damit gab. Pär und Heiner, die sich auf „meinen“ Tagungen – s.u. – oft begegnet sind, haben leider nie ein wirkliches Verständnis füreinander aufbringen können.) Ich kam aber nur auf diese Weise in die Lage, Pärs gewaltige Lebensleistung, die er selber gar nicht hat halten können, in seiner ganzen Monumentalität würdigen und weiterführen zu können.

Neue Instrumente

„...Auch weise ich Sie noch im besonderen darauf hin, dass es wirklich außerordentlich bedeutsam ist, dass die Musikinstrumente im Grunde genommen noch aus den Traditionen der vierten nachatlantischen Zeit (Griechenland/Rom/Mittelalter) entstanden sind. Und indem die fünfte nachatlantische Zeit heraufkommt, **kommen die Musikinstrumente in die Dekadenz**. Das hängt mit der ganzen Entwicklung der fünften nachatlantischen Zeit zusammen. Und im Grunde genommen ist ja eigentlich diese fünfte nachatlantische Zeit eine unmusikalische. Das Intellektuelle und Theoretische, das insbesondere im 19. Jahrhundert heraufgekommen ist, ist etwas durchaus Unmusikalisches. Und es hängt schon mit der ganzen inneren Eigenart der fünften nachatlantischen Zeit zusammen, dass die Musikinstrumente in die Dekadenz gekommen sind.

Und so leicht ist es natürlich nicht, sie auf ihre frühere Höhe zurückzubringen. Denn, Herr **Dr. Thomastik** wird mir wohl Recht geben, wenn die Forderung entstehen würde, dass heute ein Orgelbauer eine solche (in die Erde versenkte!) Orgel für ihn bauen sollte, wie es sein Ideal ist, so würde man wohl bis zur nächsten Inkarnation warten müssen. Ich glaube nicht, dass heute ein Orgelbauer solche Dinge baut, wie sie in seinen interessanten Ausführungen angegeben waren. Es ist zwar ein sehr schöner Vergleich, den Herr Dr. Thomastik gebraucht: dass, wenn einem Fabrikanten die Musikinstrumente in die Hand gegeben wären, das so ist, wie wenn man beim Malen dem Fabrikanten die Farben in die Hand geben würde. Aber das ist ja das Ideal der heutigen Maler; die beziehen ihre Farben von dem Fabrikanten, machen nicht mehr selber ihre Farben. Sie kommen immer mehr in Abhängigkeit von den Malfarben-Fabrikanten, wie also die Musiker in Abhängigkeit gekommen sind von den Orgelbauern, Geigenbauern und so weiter.

Gerade vom Gesichtspunkt geisteswissenschaftlicher Entwicklung aus ist es daher von ganz besonderer Wichtigkeit, dass solche Bestrebungen auftauchen, wie diejenige ist mit dieser neu erbauten Geige. Denn dadurch **kommt die ganze Frage der musikalischen Instrumente in Fluss**. Es wird tatsächlich jener Strömung gedient, die wir durchaus aufsuchen von unserem Standpunkte aus: die Dekadenzerscheinungen, die so bedeutsam sind auf allen Gebieten, zu bekämpfen. Und von diesem Gesichtspunkte aus möchte man gerade einer solchen Arbeit, wie der mit dieser Geige, einen wirklich großen Erfolg wünschen..." (Rudolf Steiner: „Das Wesen des Musikalischen“, S. 95f)

Das Erste, was im „anthroposophischen Instrumentenbau“ zutage trat, waren

Neuartige Geigen

mit altkeltischem Chrotta-Steg (einen Fuß auf der Decke, einen Fuß auf dem Boden, was bewirkt, dass Decke und Boden gegeneinanderschwingen statt miteinander wie bei der Geige; der Klang wird dadurch viel *nasaler*), gebaut von *Franz Thomastik*,

Zu diesen hatte noch Rudolf Steiner selbst konkrete Anregungen gegeben (die in der Überlieferung sehr konträr wiedergegeben werden. Er machte, nachdem er sich, schon sehr krank, die vielen Treppen zu Thomastiks Geigenbauwerkstatt hochgeschleppt hatte, eine Bewegung in die Luft, von der die einen sagen, sie sei lemniskatisch, die anderen, sie sei S-förmig gewesen. Manche sagen, der Klang einer Geige würde „vom Instrument frei werden“, wenn die *Schwingungen* diesen Verlauf nähmen, die anderen, wenn der *Bassbalken* so gestaltet würde.)

Thomastiks Schüler *Karl Weidler* entwickelte (nach einer jahrzehntelangen Pause, in welcher dieser Impuls bereits untergegangen schien) diese Geigen weiter. Er baute zudem auch „echte Chrotten“ (ohne gewölbte Decke und Boden wie Thomastiks Geige), die fast sofort ihren Einzug hielten in die anthroposophische Musiktherapie. Dann versah *Norbert Visser* diese Geigen mit komplizierten „inneren Organen“. Und bereits in der vierten Generation griff *Helmut Bleffert*, der Bruder Manfreds, diesen Geigen- und Chrotten-Impuls auf und entwickelte ihn wieder in die *Klangfülle* hinein weiter. – Der Inbegriff des „anthroposophischen Instrumentes“ ist allerdings

Die Leier

, die ein Jahr nach Rudolf Steiners Tod in Zusammenarbeit des Musikers *Edmund Pracht* mit dem Bildhauer *Lothar Gärtner* entwickelt wurde, wobei hier eine Steiner-Äußerung im Hintergrund steht, er

hätte für die Eurythmie gerne ein harfenartiges Instrument gehabt. Diese neue Leier hat mit der griechischen Leier nicht die Form (die ist eher harfenartig), sondern nur den seitlich auf dem Klangkörper stehenden Steg gemeinsam. War die Thomastik-Geige eine Zeitlang regelrecht untergegangen und wurde erst durch Weidler wieder neu aufgegriffen, so überlebte die Leier in anthroposophischen heilpädagogischen Heimen das tausendjährige Reich. Und während die neuen Geigen nur zögernd ihre Aufgaben im „anthroposophischen Musikleben“ fanden, gab es von Anfang an eine „Leier-Bewegung“, in deren Zentrum zunächst *Edmund Pracht*, später *Julius Knierim* stand.

Die Leier-Bewegung („Kreis der lehrenden Leierspieler“) verband sich in den sechziger, siebziger Jahren mit der „Choroi-Bewegung“; *Norbert Visser*, „Vater der Choroi-Instrumente“ entwickelte aus seinen Erfahrungen im neuen Geigenbau eine zweite Leier-Generation mit sehr differenzierten „inneren Organen“: die eckigen „Choroi-Leiern“, welche wie alle Choroi-Instrumente nur in beschützenden Werkstätten von Betreuten gebaut wurden. (Bevor ich aber auf die übrigen Choroi-Instrumente eingehen kann, muss ich kurz die „Leier-Story“ zuende erzählen):

Etwas gleichzeitig mit Bleffert war *Andreas Lehmann* aufgetreten, welcher die (nach Gärtner und Visser) dritte Leier-Generation entwickelte: *offene Instrumente ohne Klangkörper*, die das Prinzip des bereits von Visser formulierten „lichthaften Materialklanges“ noch steigern („*Materialklang*“: je dicker die Materie, desto mehr *Licht* kommt in den Klang; je dünner die Klangflächen und je größer der Resonanzraum, desto mehr Dunkelheit, aber auch Volumen ergibt es. Generell brauchen hohe Töne „Mas-sen-Resonanz“, tiefe Töne hingegen „Raum- und Flächen-Resonanz“).

Anregungen dazu hatte Lehmann bereits als Student von Jürgen Schriefer, Lothar Reubke, Pär Ahlbom und vor allem Julius Knierim erhalten, der in der „offenen Leier“ eine Fortführung seiner *offenen Kinderharfe* sah. Die offene Leier war auf den „Arbeitstagungen für Neue Musik und Neue Instrumente“ (s.u.) der End-70er und 80er Jahre die große Sensation und fand sofort etliche Nachahmer.

Z.B. griff *Manfred Bleffert* die offenen Saiteninstrumente auf, das Prinzip: „massives Brett mit Saiten darüber“ war nur die Konsequenz seines eigenen „elementaren“ Ansatzes, s.u. Aber er versuchte auch die Form des Brettes so *durchzuarbeiten* und plastisch zu gestalten, dass ihm „das Holz unter der Arbeit selber sagte“, welche Form das Instrument haben will.

Was dabei entstand, waren Instrumente von einer klanglichen Transparenz und elementarischen Kraft, so überzeugend, dass auch Lehmann noch einmal bei Bleffert in die Schule ging. Die Akzente, die Manfred im Saiteninstrumentenbau setzte, waren offene Streichpsalter, große Klangharfen, ein-saitige Streichinstrumente und anderes. *Gunhild von Kries* führte dieses Prinzip weiter – ich komme unten noch darauf zu sprechen.

Choroi- und Bleffert-Instrumentarium

Eine ganz zentrale Stellung im Neuen Instrumentenbau nahm eine Zeitlang die *Choroi-Bewegung* ein. Ihr gehörten außer *Norbert Visser* und *Julius Knierim* (der die offene Choroi-Kinderharfe beisteuerte) auch *Pär Ahlbom* und *Lothar Reubke* an. Aus der Choroi-Bewegung, dem „Kreis der lehrenden Leierspieler“ und der „Schule der Stimmenthüllung“ (*Jürgen Schriefer*) entspross Anfang der Siebziger Jahre die „Freie Musik Schule – ein Wanderstudium“ (s. nächstes Kapitel). Der Leier-Impuls verband sich mit dem Werbeck-Singen sowie dem Improvisations-Impuls.

War die Improvisation innerhalb dessen zunächst nur ein Element unter vielen, so schob sie sich allerdings in einer furiosen Entwicklung, deren Schauplatz Anfang der 1980er Jahre die bereits erwähnten „Arbeitstagungen für Neue Musik und Neue Instrumente“, später die Tagungen der von Manfred Bleffert ins Leben gerufenen „Gemeinschaft im Stein“ waren, bald in den Vordergrund, als sich innerhalb der Choroi-Bewegung und „Freien Musik Schule“ Pärs Improvisationen als das Durchschlagendste herauskristallisierten. Hiermit war zugleich eine nochmalige Revolution im Instrumentenbau gegeben.

Pär ging (wie seine Kollegen Ligeti, Xenakis, Gubaidulina) vom *Klang* aus. Die Arbeit am Klang – ich rufe nur kurz das bereits im 2. Kapitel Beschriebene ins Gedächtnis, dieser Zusammenhang ist wichtig – hatte angefangen mit Schönbergs „*Klangfarbenmelodie*“, Weberns kurzen Orchesterstücken, (jedem Ton seine eigene Klangfarbe), dann der seriellen Musik, in welcher neben der Tonhöhe, Ton-

dauer und Tonstärke auch die Klangfarbe individualisiert wurde. Stockhausen schuf die *Klangfarbenkomposition der Elektronik*. Dadurch angeregt entwickelte sich die postserielle Flächen-, Cluster- und Klangkomposition.

Ähnlich wie Ligeti ist auch Pär gerade dabei, in Stockhausens Kölner Elektronisches Studio einzutreten, als ihm plötzlich klar wird, dass er die selben Känge weit besser mit rein „akustischen“ Mitteln realisieren kann, zunächst in seinen Gesangs-Improvisationen mit großen Chören, dann aber auch mit einem ganz neu entwickelten Instrumentarium.

Pär, der neben der Musik auch die Waldorfpädagogik revolutioniert – Musikpädagogik und Avantgarde sind bei ihm gar nicht voneinander zu trennen –, arbeitet zunächst eng mit *Norbert Visser* zusammen, welcher große Teile des Choro-Instrumentariums entwickelt, für die Improvisation vor allem die *Bordunleier* und *Choroiflöte*. Letztere wird trotz allem anderen das bekannteste „Kind“ Vissers; sie breitet sich rasch in den unteren Klassen der Waldorfschulen aus. Nicht so sehr bekannt sind die *großen Choro-Flöten*, insbesondere die *offene D-Flöte*, bei welcher der Tonblock durch die Unterlippe des Spielers ersetzt wird – vielleicht Vissers genialste Instrumenten-Schöpfung. Mit ihrem zartsilbrigen, ungemein modulationsfähigen Klang wird sie eines der absoluten Glanzlichter in Pärs Improvisations-Fluten.

Was Pär an Instrumenten selber entwickelt (aus schwedischen Hirten-Hörnern), sind archaische Ein-Ton-Luren, im ersten Moment an australische Didgeridoos erinnernd, aber *konisch* und völlig anders gespielt und klingend, einzeln von zartem, transparentem Klang, in großen Chören eingesetzt aber als gewaltiger, donnernder Ur-Klang aus der Erde aufsteigend („der Urklang ist der Donner“!).

Pärs Improvisationen aber hätten – trotz Norbert Visser – tatsächlich nicht zu dem werden können was sie sind, wäre nicht *Manfred Bleffert* mit seinem archaischen, ganz elementaren Instrumentarium aufgetreten. Auch Manfred – ein 68er meines eigenen Jahrgangs – war, noch als Schüler, mit dem (eine Generation älteren) Stockhausen befreundet gewesen und hatte ähnlich wie Pär das zugleich Faszinierende und Abstoßende der Elektronik erlebt. Immer betonte er, dass er ohne die Elektronik nie zu seinen Klängen gekommen wäre.

Was er aber in der Elektronik hört, sind *Naturgeräusche*: Feuer, Wasser, Wind, Steine-Schaben usw., insbesondere die verschiedensten Metallklänge. Es wird ihm schnell klar, dass diese Geräusche nicht nur viel einfacher, sondern auch viel „wahrer“ *direkt* einzusetzen sind. In *Geräuschen* „jenseits von schön und hässlich“ werden besonders *Elementarwesen* angesprochen, sie erfordern ein *Mehr* an Klangbildung gegenüber klaren Tönen. Jürgen Schriefer spricht immer vom *Lauschen*, Pär vom aktiven *Hör-Willen*, welcher in dieser Schicht aufgewendet sein will.

Und Manfred schafft es tatsächlich, in seinen Klängen die Elektronik in erlöster Gestalt aufleben zu lassen. Was er baut, sind *Gongs*, *große Tamtams*, *Bronze-Triangeln*, *Eisen- und Bronze-Klangstäbe*, sehr massive *Zymbeln* usw. Keiner treibt Vissers *Materie-Prinzip* („Singende Erde“) so radikal und weit wie Manfred. Wichtig wird ihm vor allem die Frage: *wie* arbeitet man die Materie durch? Das geht bei ihm bis in rhythmisiertes Hämmern des Metalls, rhythmisiertes Schnitzen des Holzes usw. – bis die Elementarwesen des Metalls, des Holzes, Steines, der Saite usw. sich in diesen oft näselnden Instrumenten in ihrer Wesenhaftigkeit aussprechen können. Denn neben dem Metall arbeitet er mit dem *massiven Holz*, auch mit *Steinen* und setzt gleichzeitig völlig neue Akzente im Bau von *Saiteninstrumenten*. Im Bereich der Blasinstrumente entwickelte Manfred Pärs Ein-Ton-Luren sowie die Naturtonflöten des Dornacher Kupferschmiedes *Hilden* weiter.

Aus solchen rhythmischen Prozessen – aus der körperlichen „Eurythmie-ähnlichen“ Bewegung – ergeben sich ihm erst die *Formen* der Instrumente, sie werden *nicht mehr konstruiert*. Letztlich sind die herauskommenden Instrumente fast Nebensache; hauptsächlich geht es um die Durcharbeitung der Materie, Heilung der Erde und ihrer Elementarwesen durch menschliche rhythmische Arbeit, in die Leichte gehoben: Handhabung des Ätherischen! Keiner hat im Instrumentenbau *Ekkehard Wroblowskis* Ansatz, „die Natur mit den Händen durchzuarbeiten“, so konsequent dargelebt wie Manfred in seinen grandiosen rhythmisch-musikalischen Prozessen. Seinen „meditativen“ Instrumentenbau betreibt Manfred also nicht *für* die Musik, sondern von Anfang an *als* Musik (bereits als Jugendlicher in stundenlangen Improvisationen auf selbstgebauten Elementar-Instrumenten mitten im einsamsten Wald, bis der

Förster ihn und seine Freunde auseinanderscheucht). – Es war regelrecht drollig zu sehen, wie im Umfeld Pärs und Manfreds plötzlich viele Musiker Hohlbeitel und Klüpfel bzw. gar den Schmiedehammer zur Hand nahmen und dies mit großer Selbstverständlichkeit als musikalische Arbeit erlebten, bei denen mit Rhythmus und Lockerheit der Bewegung gearbeitet wurde, genau wie beim Instrumenten-Spiel auch.

Dahinter steht die von Rudolf Steiner formulierte Notwendigkeit, dass die Natur aus sich heraus nur zugrunde gehen kann, wenn sie nicht vom Menschen liebevoll mit den Händen „durchgearbeitet“ wird. „Das menschliche ICH ist der einzig mögliche Heiler der Natur; wenn wir keinen Weg finden, findet ihn niemand“, könnte man vorsichtig diesen Ansatz umschreiben. Keinesfalls geht es bei solchem „Durcharbeiten“ darum, etwa die Willkür des Menschen der Natur aufzuprägen, sondern fein abzulauschen, was die rapide an Eigenkräften verlierende Natur und ihre Elementarwesen an solch liebevoller Zuwendung durch den Menschen zu ihrer Heilung *brauchen*.

All seine Instrumente werden Manfred von der Improvisationsbewegung regelrecht aus den Händen gerissen, viele bauen sie nach und entwickeln sie weiter; „Bleffert-Instrumentarium“ steht mittlerweile für eine ganze Bewegung. Als direkte Bleffert-Schüler wären zu nennen *Michael Wilberg, Britta Stolze* und *Dagmar Fischer*, aus dem weiteren Umkreis der Improvisations-Bewegung *Andreas Lehmann, Beat Weyeneth, Knut Rennert* und vor allem *Gunhild von Kries*, welche, ganz aus strömender Bewegung arbeitend, von allen vielleicht am Weitesten in der „Handhabung des Ätherischen“ gekommen ist.

Gunhild baut offene Psalter, „Tahtivirta“ genannt, die abgelascht sind den Formtendenzen der jeweiligen Hölzer. Das Frappierende ist, dass es ihr dabei gelingt, die unglaubliche Transparenz ihrer anfangs ganz massiven und damit extrem apollinischen, himmlischen „Tachties“ immer mehr auch in den Bereich von Instrumenten zu führen, die einmal durch die Kombination verschiedener Holz-Qualitäten und andererseits auch durch zunehmend dünnere Klangflächen mehr in die Richtung eines Dionysischen gehen und auf die Erde kommen.

Auch ich selbst habe mir ein ganzes „Bleffert-Instrumentarium“ (allerdings ohne Metall-Instrumente, das war nicht mein Metier) entworfen und gebaut, welches in unserem Improvisations-Ensemble und in meinen Kursen und Konzerten zum Einsatz kam. Dabei ging ich dann allerdings, nachdem ich mich eine Weile im rein apollinischen Bereich bewegt hatte, auch dazu über, in Antithese zu Manfreds Ansatz auch im Dionysischen „post-elektronische“, wahrhaft „höllische“ Instrumente zu kreieren – ich gehe unten noch darauf ein.

12 Urinstrumente

Im Instrumentenbau kommt nun noch eine Sache ins Spiel, die eigentlich in den vorigen Abschnitt gehört, aber solch ein Eigenleben zeigt, dass ich sie noch davon absetzen muss:

*„Die **Instrumente** sind alle aus der geistigen Welt herausgeholt, insofern sie tatsächlich die musikalische Stimmung erregen. (...) Da, wo die Musikinstrumente erklingen, haben eigentlich früher geistige Entitäten dagestanden. (...) Dass das Musikalische durch das **Haupt** erlebt wird, dafür sind ein Beweis die **Blasinstrumente**. Dass dasjenige, was durch die **Brust** erlebt wird, in den Armen besonders zum Ausdruck kommt, dafür sind die lebendigen Zeugen die **Streichinstrumente**. Dafür dass das Musikalische durch das dritte Glied, den **Gliedmaßenmenschen** sich auslebt, dafür sind alle **Schlaginstrumente** oder der Übergang von Streichinstrumenten zu Schlaginstrumenten ein Beweis. Aber es hat auch alles dasjenige, was mit dem Blasen zusammenhängt, einen viel intimeren Bezug zum Melodischen als dasjenige, was mit den Streichinstrumenten zusammenhängt, das hat einen Bezug zum Harmonischen. Und dasjenige, was mit dem Schlagen zusammenhängt, hat mehr inneren Rhythmus, ist verwandt mit dem Rhythmischen, da ist der ganze Mensch darinnen. Und ein Orchester ist ein Mensch.“* (Rudolf Steiner: „Das Wesen des Musikalischen, GA 283, S. 146f)

Und: *„Alle Konsonanten, die eine Sprache hat, sind ja eigentlich immer Varianten von **12 Urkonsonanten**. (...) Diese 12 Urkonsonanten, wenn man sie richtig erfasst – man kann jeden zugleich durch eine Form darstellen – sie stellen, wenn man sie zusammenstellt, eigentlich die ganze Plastik des menschlichen Organismus vor. So dass man dann, ganz ohne dass man im Bilde spricht, sagen kann: Der menschliche Organismus ist plastisch ausgedrückt durch die 12 Urkonsonanten. Was ist denn ei-*

gentlich dieser menschliche Organismus? Dieser menschliche Organismus ist eigentlich von diesem Gesichtspunkte aus, von dem Gesichtspunkte des Musischen aus, ein Musikinstrument. Ja, auch die **äußeren Musikinstrumente** können Sie im Grunde genommen dadurch begreifen, dass Sie sie in ihren Formungen, ob Sie schließlich die Violine oder ein anderes Instrument nehmen, irgendwie konsonantisch durchschauen, sie gewissermaßen **aus den Konsonanten heraus gebaut** anschauen. Wenn man vom Konsonantischen spricht, hat man eigentlich im Gefühl immer etwas, was an Musikinstrumente erinnert. Und die Gesamtheit, die Harmonie alles Konsonantischen stellt eigentlich die Plastik des menschlichen Organismus dar. Und das Vokalische – das ist die **Seele**, die auf diesem Musikinstrument spielt...“ (ebenda, S. 104f)

Diese Steiner-Äußerungen hatten Jürgen Schriefer nicht mehr losgelassen. Er erzählte, dass er eine merkwürdige Begegnung mit einem Hellseher hatte, der ihm einen Kreis von 12 Urinstrumenten hinmalte, darunter eine „Paukenharfe“ und seltsame „Kristall-Instrumente“. Nun ist Schriefer kein Instrumentenbauer; er kann diese Anregungen nicht praktisch weiterverfolgen – aber er gibt sie als Frage an einzelne junge Menschen weiter, darunter Manfred Bleffert, den Sprachgestalter Reiner Marks und mich: „Macht was draus!“ Ich weiß nicht, wem er sonst noch alles diesen Floh ins Ohr setzte – mich jedenfalls hat damals allein der *Terminus* „12 Ur-Instrumente“ getroffen wie ein Blitzschlag.

Dass die Zwölfheit der Töne in eine Zwölfheit des Klanges übergehen kann, wurde bereits im „Avantgarde“-Kapitel geschildert. Zwar ist die serielle Musik von der Zwölf weggekommen zugunsten völlig willkürlicher Einteilungen – aber durchaus zu ihrem Nachteil. Denn das Raum-Erlebnis stellt sich nun einmal optimal mit der Zwölf ein. Geht man von der Zwölf als der Zahl des Raumes aus (die Sieben ist die Zahl der Zeit), so ergeben die seriellen Regeln: 12 Tonhöhen, 12 Lautstärken, 12 Tonlängen, 12 Klangfarben – es läuft tatsächlich auf „12 Urklänge“ hinaus.

Unsere Zeit steht unter dem Zeichen des Zurückgehens auf *Urphänomene*. Gleichzeitig ist unsere Kultur eine *Weltkultur*, in der *alles* zusammenfließen will. In allen Zeiten und Völkern gab es zuallermeist nur *Ausschnitte* aus dem Gesamt-Klang: in der Gamelan-Musik dominieren die Metallschlaginstrumente, in Afrika die Trommel, in Australien das Didgeridoo, in der abendländischen Musik die Streicher, bei den Indianern die Flöte, in der indischen Musik verschiedene Zupfinstrumente usw. (alles ein wenig vereinfacht gesagt).

Es ist aber deutlich, dass in der Moderne die Zeit des *Kreises der Instrumente in seiner Ganzheit* gekommen ist, in einfachster, urbildlicher Form, losgelöst von allen Spezialisierungen, welche die Instrumente in den einzelnen Kulturen, auch in unserer, erfahren haben. Dies ist es, was hinter Jürgen Schriefers Forderung von 12 Ur-Instrumenten aufleuchtet.

Dass auch Manfred von Schriefers „12 Urinstrumenten“ angestochen war, wusste ich zunächst nicht. Er jedenfalls war der Erste, bei dem ich überrascht in der Improvisation „*Instrumentenkreise*“ aus 12 Instrumenten erlebte – sie erinnerten mich im klanglichen Resultat frappierend an Free-Jazz-Improvisationen (nur „ein wenig stiller“). Ein fröhlich-abgründiges, „sensibles Chaos“ – mit viel Humor –, dahinter aber etwas wie ein „Urklang“, insbesondere, wenn alle Instrumente durchzuhören waren. Bei solch „kultischen“ Improvisationen war die Stille oft mit Händen zu greifen. Allerdings konnte ich beim besten Willen Manfreds konkrete Aufstellung nicht nachvollziehen – ich lasse sie ihm, es ist „seine Wahrheit“; „meine Wahrheit“ sah diesbezüglich anders aus.

Mit Schriefers Floh im Ohr hatte *Reiner Marks* (ein Sprachgestalter, kein Instrumentenbauer) – weil Schriefer keine Aufzeichnungen mehr hatte – zunächst (das muss gegen 1980 gewesen sein) den gleichen Hellseher wie Schriefer aufgesucht, von diesem jedoch keine Auskunft bekommen, was ihn ärgerte und ihn stattdessen einen phänomenologischen Ansatz versuchen ließ. Er ging von der Dreiheit Blas-, Saiten- und Schlaginstrumente aus und differenzierte diese Gruppen weiter. Ihm fiel auf, dass dieselben Instrumenten-Typen in den verschiedensten konkreten Ausgestaltungen *durch alle Zeiten und Völker gehen* (abgesehen davon, dass manchmal bestimmte Gruppen fehlen) – hier schimmern wirkliche Ur-Typen heraus. Diese Ur-Typen in archaischster, urbildlichster und damit *apollinischster* Gestalt wäre das, was vermutlich in unserer Zeit ansteht. Der Versuch von Reiner, auf dessen Begründung ich hier verzichten muss, ist sicherlich noch viel zu jung, als dass man sagen könnte: Heureka, es ist gefunden! *Aber es ist ein Anfang.*

Interessanterweise meinte er zu seinem (rein „gedanklichen“, aber meditativ erarbeiteten) Entwurf, bei den Blasinstrumenten, die ja im Wesentlichen dem Kopfbereich entsprechen, sei er sich ziemlich sicher in der Zuordnung, bei den Saiteninstrumenten (Herzbereich) fühlte er sich schon unsicherer und bei den Schlaginstrumenten (Willensbereich) käme er vollends ins Schwimmen und sei seine Zuordnung äußerst vage.

Ganz aus der Improvisation heraus konnte ich bei meinen eigenen praktischen Versuchen vom künstlerischen Eindruck her Reiners Anordnung der Blas- und Saiteninstrumente gut nachvollziehen, nicht aber seine Schlaginstrumente – ich muss zu meiner Schande gestehen, dass ich sie völlig vergessen habe, weiß nur noch, dass er dabei von den *äußeren Formen* ausging und z.B. Metall-Klangstäbe und Holz-Klangstäbe in einen einzigen Typus zusammenfasste. Mein eigener Ansatz hingegen war das *Material*: Stein (Mineral), Holz (Pflanze) und Fell (Tier) und so lasse ich den „Instrumentenkreis“ in „meiner“, genauso vorläufiger, unfertiger Form folgen, wie er dann zur Grundlage der „Instrumentenkreis-Improvisationen“ unseres Ensembles wurde – diese Aufstellung ergab sich mir bislang als befriedigendste Version:

Widder	W	Kopf	Trompetenartige
Stier	R	Kehlkopf	Rohrblattinstrumente
Zwillinge	H	Schultern	Flötentypus
Krebs	F,V	Brustkorb	Griech. Lyra, Chrotta, Geige
Löwe	T,D	Herz	Harfentypus
Jungfrau	B,P	Sonnengeflecht	Lautentypus
Waage	CH	Hüften	Zither,Koto,Psalter,Hackbrett
Skorpion	S,Z	Geschlecht	??? (Schwirrholz?)
Schütze	G,K	Oberschenkel	Steinschlaginstrumente
Steinbock	L	Knie	Holzschlaginstrumente
Wassermann	M	Unterschenkel	Trommeltypus (Fell)
Fische	N	Füße	Metallschlaginstrumente

An der „Fragezeichen-Stelle“ war ich mir am aller-unsichersten; wir setzten im Ensemble an diese Stelle versuchsweise oft das *Schwirrholz*, welches rein empirisch diesen Platz gut ausfüllte. Die Instrumentenkreis-Übungen schaute ich mir anfangs von Manfred ab, um daheraus allerdings immer mehr eigene Übungen bzw. „Improvisations-Griffe“ zu entwickeln.

Hatte Schriefer nicht von einem *Hellseher* einen Kreis von 12 Ur-Instrumenten gezeigt bekommen?! Ich selber habe (ähnlich wie Reiner) ebenfalls schlechte Erfahrungen mit Hellsehern gemacht – allerdings auch sehr gute; seit 2009 arbeitete ich intensiv mit hellstichtigen Menschen über das Thema „Atlantis“ zusammen: warum nicht auch einmal einen Versuch über die 12 Urinstrumente machen? So legte ich der hellstichtigen *Verena Staël v. Holstein* – bekanntgeworden durch ihre Naturgeister-Interviews in den „Flensburger Heften“ –, deren Atlantis-Aussagen meinen wahrlich harschen Nachprüfungen standhielten, meinen auf Grundlage der Vorarbeit von Rainer aus der Improvisations-Praxis gewachsenen Instrumentenkreis mit der Bitte um hellstichtige Überprüfung vor und bekam von ihr folgende Antwort:

„Mit zwei Ausnahmen werden alle deine Instrumenten-Zuordnungen bestätigt: erstens sollten **Lauten- und Harfentypus vertauscht werden** und zweitens ebenso **Stein- und Fellschlaginstrumente**. Deine Reihe: mineralische (Stein-), pflanzliche (Holz-) und tierische (Fell-)Schlaginstrumente entspringt einer richtigen Intuition, aber die Reihenfolge ist umgekehrt. An den Stein schließt sich dann nahtlos das Metall an, das steht bei dir an der richtigen Stelle.

*Deine Zuordnung des Schwirrholzes zum Skorpion ist gar nicht schlecht; der Skorpion ist von einem Aspekt her das „Sternbild Ahrimans“ – von daher ist sein Instrument eigentlich der **Synthesizer** bzw. alle elektrischen und elektronischen Instrumente, auch z.B. das „Theremin“. Im nicht-elektrischen Bereich alles, was **mechanisch** oder gar **elektrisch/elektronisch KLINGT**: dazu gehört z.B. die ostasiatische Mundorgel, die Ratsche, die Steeldrum und eben auch das Schwirrholz. – Den Instrumenten steht die menschliche Singstimme gegenüber, die mit dem Sternbild des „Schlangenträgers“ zu tun hat. (11.4.2016)*

Widder	W	Trompetenartige
Stier	R	Rohrblattinstrumente
Zwillinge	H	Flötentypus
Krebs	F,V	Griech. Lyra, Chrotta, Geige
Löwe	T,D	Lautentypus
Jungfrau	B,P	Harfentypus
Waage	CH	Zither, Koto, Psalter, Hackbrett
Skorpion	S,Z	Schwirrholz, elektrische und elektro- ähnlich klingende Instrumente
Schütze	G,K	Trommeltypus (Fell, Tier)
Steinbock	L	Holzschlaginstrumente (Pflanze)
Wassermann	M	Steinschlaginstrumente (Mineral)
Fische	N	Metallschlaginstrumente

Dies ist *Verenas* Schema; ich will damit nicht behaupten, damit schon die „gültige Gestalt“ der 12 Urinstrumente gefunden zu haben; Hellseher können genauso irren wie Nicht-Hellsichtige auch. Als Anregung zu eigenem Forschen aber mag es gut sein.

Manfred hatte immer mit 12 Einzelinstrumenten gearbeitet, das taten wir in unserem Ensemble ebenfalls; selten waren wir so viele, als dass wir hätten daran denken können, mehr als einzelne Instrumenten-Orte zu verdoppeln. Ich hatte aber in der Arbeit mit Pär die Arbeit mit einem Kreis von ganzen Instrumenten-*Chören* erlebt, in wunderbar transparenter Tonbildung – der Klang wandert im Kreis herum von einem Instrumentenchor zum anderen, leicht überlappend –, wenngleich bei Pär noch nicht in der Zwölfzahl geordnet. In wenigen Fällen war es mir selber vergönnt, in meinen Kursen mit so vielen Menschen arbeiten zu können, dass ich tatsächlich einen Instrumentenkreis aus 12 Instrumenten-*Chören* im Raum aufstellen konnte: es war eine so überwältigende Wirkung, dass sie wohl keiner der Beteiligten so schnell vergessen wird. Unwillkürlich kam mir das Bild eines *kosmischen Kultus*, wie Rudolf Steiner ihn für die *Gestaltung eines künftigen Johanni-Festes* anregt. Dazu gehört solch ein „*Großer Kosmischer Instrumentenkreis*“ natürlich ins Freie, in die Natur, zusammen mit den übrigen Elementen, die Steiner in der Johanni-Imagination angibt (*Rauch-Bilder* – auch auf sie hatte Jürgen Schriefer ganz besonders hingewiesen!):

„Und wollte man da gerade die Johannizeit vor die Seele hinstellen, so müsste da sein der Bogenhintergrund, der Gewölbehintergrund mit dem (Erzengel) Uriel, in der Wirkungsweise, wie ich Ihnen geschildert habe. Und gewissermaßen abheben müsste sich davon – das bedürfte ganz besonderer Vorrichtungen, um das darzustellen – abheben müsste sich davon ich möchte sagen in einer lebendigen, erst im Augenblicke heraufgerufenen Malerei, was ja erreicht werden könnte durch eine besonders kunstvolle Verwendung von Rauchmaterial oder dergleichen, abheben müsste sich davon die Imagination der Trinität (eine merkwürdige Trinität schildert Rudolf Steiner in dieser Imagination: „Geistvater“ – „Stoffmutter“ – und „Sohn“!).

Das müsste, wenn vor den Menschen die wirkliche Imagination dieser Sache hintreten soll, zur Johannizeit hervorgerufen werden. Geradeso wie wir zur Osterzeit die Sache nur vollständig haben, wenn wir ins Dramatische hineinkommen, wenn wir so hineinkommen ins Dramatische, so dass wir im

*Mittelpunkte des Mysteriendramas, das sich da abspielen müsste, den lehrenden Raphael mit dem Menschen hätten, der in die Geheimnisse der heilenden Natur, in die Geheimnisse des heilenden Kosmos einführt, so müsste dasjenige, was man da schaut, was man schauen kann allerdings in webender Bildhaftigkeit, das müsste sich umsetzen zur Johannizeit in ein **mächtiges Musikalisches** (hier erlebte bzw. erlebe ich innerlich diese zwölf Instrumenten-Chöre, draußen in der Landschaft um eine entsprechende Rauch-Stelle herum angeordnet, in gewaltigen „Instrumentenkreis-Klangwanderungen“, wie ich sie anfänglich realisieren konnte).*

*Aber aus diesem Musikalischen müsste sozusagen das Weltgeheimnis, wie es der Mensch erlebt gerade zur Johannizeit, uns selber ansprechen. Und zu denken hätte man sich, wie das alles, was ich Ihnen beschrieben habe, in entsprechend künstlerischer Ausbildung auf der einen Seite ginge nach der bildenden Kunst. Aber dasjenige, was empfunden und gefühlt wird in der bildenden Kunst, das müsste sein Leben empfangen von den webenden Tönen, die verkörperten jenes dichterische Motiv, das unsere Seele durchweht und durchlebt, indem wir uns selber hineinfühlen in diesen im Lichte wirkenden, im Lichte tätigen Uriel, der in uns hervorruft den mächtigen Eindruck der Dreifaltigkeit. Und da müsste dasjenige, was von unten herauf silberglänzend strahlt, was oben sich offenbart in gestaltender Schöne des Lichtwirkens, das alles müsste **in entsprechender Instrumentation** zum Musikalischen gestaltet werden gerade zur Johannizeit, so dass der Mensch in dem Weben der Töne sein eigenes **Miterleben mit dem Kosmos findet...**“ (Rudolf Steiner: „Die Johanni-Imagination“ in „Das Miterleben des Jahreslaufes in vier kosmischen Imaginationen“ GA 229; S. 65f)*

Dionysische Instrumente

Alles Bisherige ist jedoch nur die „apollinische“ Richtung des „anthroposophischen Instrumentenbau-es“, es sind „Instrumente der Stille“, welche die Elementarwesen ansprechen und die eigentlich ins Freie gehören. Nun fehlt aber noch die „dionysische“ Richtung; ich habe sie bereits im „Waldorf-Musiklehrplan“ angesprochen und möchte diese Passage hier schlicht (gekürzt) wiederholen:

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

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

Eine erste Antwort auf die Elektrifizierung der U-Musik waren tatsächlich der *Schrott* der „Einstürzenden Neubauten“ und die *Besen, Autofelgen* und *Kochtöpfe* von „Stomp“ – Stomp hat es fertiggebracht, ganz viele Jugendliche aus den Slums von der Straße zu holen, das zeigt immerhin auf, was in diesem Ansatz steckt! Schrott ist das vorzüglichste Mittel, ein höllisches Chaos zu entfachen, tausendmal lustbetonter als jedes sterile Chaos etwa von Karlheinz Stockhausen aus den fünfziger Jahren – ich darf an dieser Stelle an Rudolf Steiners schon mehrfach zitierte Aussage über die Notwendigkeit eines Kampfes der Schönheit mit der *Hässlichkeit* in der Kunst erinnern.

Aber selbst der Schrott reicht noch nicht wirklich aus; die „Einstürzenden Neubauten“ hat er nicht dazu gebracht, ihre elektrischen Instrumente wegzuworfen, geschweige denn, dass sich Schrott als Alternative in der Rockmusik durchgesetzt hätte. Tatsächlich gibt es – in allerersten Anfängen – ein noch „höllischeres“ Instrumentarium, das mit den E-Instrumenten mithalten kann. Ich kam darauf, indem ich die Antithese zu bilden versuchte zu Manfred Blefferts extrem apollinischem Instrumentarium.

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

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

Ich predige hier ja nicht, dass man sich die ganze Zeit nur im höllischen Chaos oder in höllischen Rhythmen bewegen soll. Aber je radikaler man in diesen „teuflischen“ Bereich vorstößt, desto mehr öffnen sich als Kontrastwirkung auch die Räume für das schiere Gegenteil, z.B. schimmernde Clusterflächen á la Ligeti „Atmosphères“ oder eben die apollinischen Klänge des Bleffert-Instrumentariums. Der Spätromantiker Anton Bruckner ist ein Meister zarter flimmernder Streicher-Tremolo-Gewebe, die Ligeti Cluster schon vorausahnen lassen. Aber diese wären im luziferisch-abschwebenden Sinne nicht auszuhalten, würde Bruckner nicht auf der anderen Seite im Einsatz der geballten Wucht der Blechbläser bzw. des voll ausgereizten Gesamt-Orchesterklanges bis an die *Schmerzgrenze* gehen. Indem er diese Extreme aufspannt, kann sich dazwischen „die ganze Fülle des Lebens“ entfalten – so auch in der Musik der Oberstufe.

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

In die Richtung eines noch gemäßigten, „prä-elektrischen“ dionysischen Instrumentariums gehen im anthroposophischen Bereich z.B. sehr interessante Streichinstrumente, die von *Else Göhrum* (gleiche Generation wie Norbert Visser) gebaut wurden, die ursprünglich ihr früh verstorbener Mann entwickelt hatte. Der Impuls dieser Instrumente verband sich bei Göhrum mit ungemein harmonischen, alle Dissonanzen vermeidenden Kompositionen und einer sehr eigenen Spielweise dieser Instrumente.

Weiter gehen in dieselbe Richtung die „Campanula“-Streichinstrumente *Helmut Blefferts*, die „Kinor“ genannte *Sierhuis*-Leier aus Holland, am extremsten aber vielleicht die „Aumila“ von *Reiner Marks*:

ein Instrument, das im Gegensatz zu allen „Materie-Instrumenten“, welche allein vom Saitenzug her unter hoher Material-Spannung stehen, diese Spannung mit einem so gut wie gar nicht mitklingenden Rahmen abfängt und den Klang nur „liebepoll beröhrend“ auf eine sehr große und dünne Klangfläche überträgt, welche halbkugelförmig das Instrument umgibt (man fasst zum Spielen in diese Kugel hinein!) – Reiner bezeichnet sie regelrecht als „umgestülpte Leier“.

In unserem Ensemble haben wir einmal die „Aumila“ mit ihrem Gegenpol, der offenen Lehmann-Leier verglichen; dabei fiel uns auf, dass tatsächlich beide Instrumente „leibfrei“ tönen. Der Klang kommt nicht, wie bei traditionellen Instrumenten, vom Instrument her, sondern aus dem Umkreis. Aber bei der offenen Leier strahlte der Klang (äußerlich ganz zart, „feinherb“) mit großer Kraft bis in den letzten Winkel des Raumes *hinein*. Ein großer Licht-Eindruck. Die Aumila hingegen – äußerlich viel lauter – kam samtweich aus dem Umkreis des Raumes *herein*, ebenfalls unglaublich zart, wie ein Mantel, dabei aber nicht leise. Leider gibt es bislang nur ein einziges Exemplar dieser Aumila.

In neuerer Zeit ist ein weiterer Instrumentenbauer dazugekommen, *Jochen Fassbender*, der sich in vielfältigster Art an experimentelle *dionysische* Instrumente mit Klangkörpern wagt, z.T. auch bestehende Instrumente weiterentwickelt wie das Marimba- und Vibraphon, die Ballastsaite usw.

Musiktherapie

Man stelle sich einmal alles bisher in diesem Kapitel Besprochene vor: ist es nicht mit Händen zu greifen, welche ungeheure Möglichkeiten der *Musiktherapie* hier liegen?!

Rudolf Steiner sagte seinerzeit zu Valborg Svärdröm, wenn mehr in ihrer Art gesungen würde, *würden weniger Verbrechen auf dieser Welt begangen werden* („Verrat, Mord und Tücke“). Die von ihr begründete „Schule der Stimmenthüllung“ reiche bis in die „Zone des Friedens“ hinein – Svärdröm hat mit ihren Übungen viel therapeutisch gearbeitet.

In der Klassik gab es keine Musiktherapie, weil die damalige Musik zwar erschütternd, aber in diesem Sinne nicht *magisch* wirkte – und Musiktherapie ist nichts anderes als *Weißer Magie*. „Allgemein hygienisch“, beruhigend, anregend, tröstend usw. kann klassische Musik eingesetzt werden, nicht aber zum Heilen bestimmter Organe.

Die erste anthroposophische Musiktherapie wurde von *Maria Schüppel* entwickelt, in Zusammenarbeit mit dem Arzt Dr. Engel. Schüppel baute sehr auf Anny von Lange auf, die Phänomenstudien (leider auch manches von Langes darumherumherumgesponnener Ideologie) waren der Grundstock ihrer musiktherapeutischen Ausbildung. In der Entstehungszeit hat auch *Hermann Pfrogner* in der Zusammenarbeit mit Schüppel viel zur Ausarbeitung dieser Musiktherapie beigetragen. Bei Schüppel spielen die neuen Instrumente eine große Rolle, besonders die Leier, der sie als dionysischen Gegenpol das Krummhorn gegenübergestellt, sowie die Chrotta als Mitte-Instrument.

Eine ganz andere Richtung verfolgte der in der Heilpädagogik tätige *Julius Knierim* mit seinem „Freien Tongespräch“ (s.o.) und in noch ganz anderer Art *Heiner Ruland*, der allerdings sehr lange zögerte, bis er es wagte, „seine“ Skalen, die er sorgsam auf ihre Wirkung hin untersucht hatte, in der Therapie einzusetzen.

Waldorf-Musikpädagogik

Inhaltlich habe ich den musikalischen Aspekt der Waldorfpädagogik bereits im 6. Kapitel ausführlich besprochen und kann mich daher hier auf den *historischen* Aspekt beschränken, auf die Persönlichkeiten und die Impulse, welche sie in die Schulen getragen haben. Denn genau wie in die anthroposophische Musiktherapie sind alle anthroposophischen Musik-Impulse auch in die Waldorfpädagogik eingeflossen: durch *Christoph Peter* die goetheanistische Methode, durch *Jürgen Schriefer* der Gesang nach der „Schule der Stimmenthüllung“, durch *Pär Ahlbom*, *Julius Knierim* und *Reinhild Brass* die Quintenstimmung, die Leier, die Improvisation und Bewegungsspiele, die pentatonische Choroiflöte und die Kinderharfe, durch *Jürgen Schriefer* und *Heiner Ruland* (beide waren zunächst als Waldorf-Musiklehrer tätig) die großen Zusammenhänge in der Musikgeschichte.

Der Musikunterricht an Waldorfschulen steht und fällt mit dem, was jeder Musiklehrer mitbringt (auch jeder Klassenlehrer, denn ein nicht geringer Teil der Musik in der Waldorfschule findet im rhythmischen Teil des Hauptunterrichtes durch den Klassenlehrer statt). Die anthroposophischen Musikimpulse hatten es unendlich schwer, an den Schulen anzukommen, weil das Gros der Waldorf-Musiklehrer keine spezielle Waldorf-Ausbildung, oft auch keinen anthroposophischen Hintergrund mitbringt – heute weniger denn je. So entstand nicht selten die groteske Situation, dass ein anthroposophischer Musiklehrer mit neuen Impulsen wie ein Fremdkörper im bürgerlichen Waldorfschul-Milieu wirkte und es keineswegs sicher war, ob er wirklich nach waldorfpädagogischen Gesichtspunkten unterrichten konnte. Alle anthroposophischen Musikimpulse haben enorm kämpfen müssen, bis sie an den Waldorfschulen Fuß fassen konnten und noch schneller verschwanden sie wieder, weil ständig mehr Lehrer von außen kommen, zumal gerade an neugegründeten Schulen der Musikunterricht überhaupt oft jahrelang brachliegt. Dieser Kampf war unter den gegebenen Bedingungen gar nicht zu gewinnen. In dem Maße, wie die anthroposophischen Musikimpulse aus den Waldorfschulen verschwanden, verschwanden sie – mit winzigen Ausnahmen – dann auch aus der Anthroposophischen Bewegung und Gesellschaft überhaupt.

Versuche einer Zusammenfassung

Diese Darstellung anthroposophischer Musikimpulse ist subjektiv und unvollständig – jeder anthroposophische Musiker wird hier ganz andere Schwerpunkte setzen. Dennoch glaube ich, wenigstens einige wichtige Grund-Akkorde angeschlagen zu haben.

Fünf Säulen bildeten nach meiner Auffassung den anthroposophischen Musikimpuls. Diese Säulen standen allerdings weitgehend beziehungslos *nebeneinander* und trugen noch kein gemeinsames Gebäude. Wohl konnte man zeitweise eine Weiterentwicklung einzelner Linien und Ströme verfolgen, nur wenig aber ein Zusammenfließen und Sich-Steigern.

Versuche, die anthroposophischen Musikimpulse zusammenzufassen und dadurch zu überhöhen, sind gemacht worden von *Christoph Peter*, welcher eine spirituell aufgefasste Zwölfkönnigkeit, den Bewusstseins-Ansatz der Eurythmie und der auf alle Parameter ausgedehnten goetheanistischen Phänomenstudien, gegen Ende seines Lebens auch die Tonsystem-Arbeit Rulands zusammenzuschauen, von *Jürgen Schriefer*, der mit einem außerordentlichen Spürsinn für den Zeitgeist in tiefster Weise alle anthroposophischen Musik-Impulse an die Avantgarde und gleichzeitig ans abendländisches Erbe anzuschließen suchte, von *Christian Ginat*, der aus einer großen Verantwortung gegenüber *sämtlichen* anthroposophischen Musikimpulsen viele Jahre lang am Goetheanum die Musikertagungen gestaltete und von *Michael Deason-Barrow*, der Skalen- und Improvisations-Arbeit, Werbeck-Gesang, neue und traditionelle Instrumente, Komposition, Improvisation und Interpretation klassischer Musik sowohl in freikünstlerischer wie in pädagogischer Hinsicht in seiner eigenen Arbeit zusammenzufassen sucht.

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

Insgesamt traten mir jedoch die anthroposophischen Musikimpulse so zersplittert und sektiererisch entgegen, dass sie, wie mir schien, in ihrer Wirkung vollständig verpufften. Nur ganz Wenige versuchten von ganz verschiedenen Ausgangspunkten aus eine Zusammenschau und Überhöhung dieser Impulse (s.o.), fanden aber mit diesen Bestrebungen kaum Verständnis.

Um die Zersplitterung aufzuheben, organisierte ich „*Arbeitstagungen für Neue Musik und Neue Instrumente*“ und versuchte, alles zusammenzuholen, was aus anthroposophischen Impulsen heraus an einer Erneuerung der Musik arbeitete. Ich wollte die anthroposophischen Musikimpulse und manches sonst noch aus der Avantgarde zusammenbringen. Manfred Bleffert, Heiner Ruland, Pär Ahlbom, Julius Knierim, Norbert Visser und zuletzt auch Jürgen Schriefer kamen zu den Tagungen, dazu eine Menge junger Komponisten, Improvisatoren und Instrumentenbauer. Und ich erreichte zunächst, was ich wollte – weil ich, wie ich glaube, zufällig einen Moment lang „den Nerv der Zeit traf“. Die Aufbruchsstimmung war groß, im anthroposophischen Bereich bildeten die Tagungen damals den Brennpunkt der

Entwicklung. Ich konnte, in ganz anderer Art als z.B. früher in meiner experimentellen Rockband, trotz oder gerade wegen stark individueller Konturen eine große Gemeinschafts-Stimmung erleben. – Für mich selber wurden die Tagungen zu meiner zweiten Ausbildung.

So richtig zum Tragen kam das allerdings erst, als sich aus diesen Tagungen heraus junge Musiker zu einem „*Improvisations-Ensemble für Neue Musik und Neue Instrumente*“ zusammenfanden, welches sich an wechselnden Orten zu sehr dichten Arbeitswochen traf. Das intensive Gemeinschaftserlebnis war hier noch gesteigert – viel freier, experimenteller als seinerzeit in der Band meiner Jugend. Tagungen und Ensemble stellten in gewisser Weise eine erste „Erfüllung meiner 68er-Sehnsüchte“ dar.

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

Ich musste aber auf den Tagungen auch erleben, dass eine wirkliche Begegnung zwischen den verschiedenen Impulsen letztlich nur rudimentär zustande kam, zu sehr waren die einzelnen „Lager“ ideologisiert, ich kann es nicht anders nennen. Ich hatte gehofft, der Alleinvertretungs-Anspruch sei eine Begleiterscheinung, ein notwendiges Übel nur bei den anthroposophischen Pionier-Generationen und die damals junge (68er)-Generation, die zu den Tagungen kam, könne die Gegensätze überwinden. Stattdessen wurden auch wir in die bestehenden Lager mit hineingezogen, manche Gräben gar vertieft. Kleingeisterei, Parteiendenken und persönliches Geltungsbedürfnis haben „dem anthroposophischen Musikimpuls“ keine Chance gelassen.

Nicht umsonst habe ich die anthroposophischen Musikerpersönlichkeiten, mit denen ich persönlich am meisten zu tun hatte, auch in ihrem Persönlichen zu schildern gesucht – und von diesem Kaliber gibt es noch Viele mehr. Kann man sich vorstellen, dass all diese Persönlichkeiten zu einer dauerhaften fruchtbaren Zusammenarbeit hätten zusammenfinden können? Damals war ich so naiv, das zu glauben. Ich bin sehr froh über meine damalige Naivität; es ist etwas Großartiges dabei herausgekommen, eine entfernte Ahnung oder Vision, wie es in ferner Zukunft vielleicht einmal aussehen könnte – real aber ist alles zerbrochen; die auseinanderstrebenden Kräfte waren einfach zu groß. Haargenau so, wie es in der Anthroposophischen Gesellschaft und Bewegung insgesamt aussieht, über die schon oft gesagt wurde, der von Rudolf Steiner für das Ende der 7. nachatlantischen Epoche prophezeite „Große Krieg aller gegen alle“ sei zuallererst und am allerheftigsten in der Anthroposophischen Gesellschaft selber ausgebrochen.

Um es noch einmal zu wiederholen: es ist *Trauerarbeit*, was ich in diesem Kapitel versuche: die anthroposophischen Musikimpulse sind – wie die Avantgarde insgesamt – *Vergangenheit*; es gibt sie nicht mehr. Als ich zu Beginn der 1980er Jahre anfang, dieses Buch zu schreiben, erschienen die anthroposophischen Musikimpulse genau wie die anthroposophische Bewegung noch „saftstrotzend“ – heute gibt es nur letzte, schmale Rinnsäle.

[Zurück zur Startseite](#)