

DAS UNBESCHREIBBARE BESCHREIBEN

Zu Julius Knierims Ausarbeitung einer Leiertechnik.

In memoriam Walter Lothar Gärtner

22. März 1902 – 17. August 1979

Immer wieder stehen wir vor der Rätselfrage: Was ist Musik?
Spricht man über Musik, so ist man schon aus der Musik heraus,
nicht mehr in ihr. Was tun also? Gibt es einen Weg, sich mit Worten
den inneren Fragen der Musik zu nähern? Das Beschreiben der zur Musik
führenden Bewegungen?

Julius Knierim
(Einleitungssätze aus dem Entwurf einer Leierschule, 15. 2. 1992)

„Edmund Pracht hat die Leier ersonnen. Lothar Gärtner hat sie gebaut. Julius Knierim hat sie spielbar gemacht.“ Diese vor Jahren bei einer Musikerzusammenkunft zu hörende emphatische Äußerung ist zweifellos stark zugespitzt. Wenn sie hier an den Anfang gestellt wird, geschieht dies in vollem Wissen um Prachts bedeutsame Pionierleistungen, nicht nur als Schöpfer des Instruments, sondern auch in puncto Spieltechnik. Das seit 1926 in knapp drei Jahrzehnten Erarbeitete hat Pracht in der ihm eigenen äußerst gediegenen und gründlichen Weise 1955 als „Einführung in das Leierspiel“ veröffentlicht. (Darüber weiter unten mehr.) Nun ist aber das Leierspiel nicht in diesem Pionierstadium stehen geblieben. Die Spieltechnik wurde entscheidend weiterentwickelt. An diesem Prozeß war Julius Knierim in herausragender Weise beteiligt, und zwar in regelmäßigem Arbeitskontakt mit Pracht, bis zu dessen Tod im Jahr 1974.

Wer Julius Knierim als Leierlehrer erlebte - im Musikunterricht mit seinen Hepsisauer Schülern, deutlicher noch bei Leierkursen für Erwachsene -, der konnte eine Fülle von Anregungen aufnehmen, die ich so charakterisieren möchte: Sie waren tief gegründet in menschenkundlichen Einsichten und eigener, stets lebendig forschender Überfahrung. Das Üben selbst, wie auch das Sprechen über die Phänomene, geschah in einer Atmosphäre, in der sich auf unverwechselbare, sehr spezielle Weise Ernst und Lockerheit durchdrangen. Nie führte der strenge Ernst des Übens ins Dogmatische oder gar Spekulative, noch war die zuweilen kapriziös wirkende Lockerheit unverbindliches Geplänkel. In dieser Doppelheit erschien wie ein roter Faden ein durchgängiges zentrales Arbeitsmotiv Knierims: die instrumentalen Spielprozesse in der Polarität zwischen Hören und Bewegen immer tiefer, immer differenzierter, zu erkennen, zu ergreifen, zu gestalten.

Der sich im Lauf von Jahrzehnten mit zunehmender Deutlichkeit herauskristallisierende Übungsweg wurde in den Unterrichtsstunden immer wieder neu formuliert. Zwar ließ es Knierim nicht an Versuchen fehlen, die Essenz der lebendigen Übprozesse auch schriftlich zu fixieren, und es sind daraus gelegentlich Arbeitsblätter zur Nachbereitung der Kursteilnehmer entstanden, in minimalem Umfang auch gedrucktes Arbeitsmaterial, allerdings von nur gerüsthafem Charakter. Die von vielen erhoffte ausführliche Knierimsche Leierschule ist jedoch nie geschrieben worden. Knierim hat, bis in die letzten Lebensjahre hinein, mehrere Anläufe zum Schreiben einer umfassenden Leierschule genommen, ohne dabei über Fragmentarisches hinauszukommen. Zuviel stand einer endgültigen Fixierung seiner Einsichten entgegen: der permanente Arbeitsdruck des Praktikers, eine gewisse sanguinische Abneigung gegenüber langwierigen Schreibtischarbeiten, vor allem aber die Liebe zum stets Wandelbaren, Offenen, auch Unvollkommenen, zum work in progress, sowie ein sehr hoher, verantwortungsbewußter Anspruch hinsichtlich der adäquaten Beschreibung subtiler musikalischer Vorgänge.

Mir will scheinen, daß Knierims Beschreibungsansätze zum Wesentlichsten gehören, was über den übenden Umgang mit der Leier bisher geschrieben worden ist. So sei in diesem Beitrag eine erste Zusammenschau des bislang überblickbaren Materials gewagt. Dazu müssen zwei Einschränkungen gemacht werden. Erstens: Das Unternehmen ist ein vorläufiges, da der Nachlaß des 1999 Verstorbenen noch nicht vollständig gesichtet ist. Zweitens: Von wenigen Ausnahmen abgesehen, mache ich

Gebrauch von nachgelassenen Entwürfen Julius Knierims, die er nicht für eine Veröffentlichung autorisiert hat.

Notizen zur Biografie Julius Knierims

Knierim, der 1919 geboren wurde und mit Beginn des Zweiten Weltkriegs in Berlin sein künstlerisches und musikwissenschaftliches Studium aufnahm, begegnete dort 1940 erstmals der Leier. In einer 1994 veröffentlichten Skizze blickt er auf dieses Erlebnis zurück: „Und dann hörte ich den ersten Ton [...] auf diesem Saiteninstrument [...]. Blitzartig wurde mir klar: Das ist der neue Ton, nach dem ich mich gesehnt, den ich gesucht hatte! [...] Als dann erzählt wurde, dieses Instrument sei vor allem in der musikalischen Arbeit mit Seelenpflege-bedürftigen Kindern wichtig, mußte ich entgegen: Das sei *der Ton* für den Musiker, der lang erwartete; diese Tonqualität führe in die Zukunft. [...] Von diesen Hörerlebnissen aus entstand nun die brennende Frage: Wie wird dieses Instrument gespielt, wie gehandhabt?“ (Knierim 1994). Die „brennende Frage“ des Studenten wurde zur lebenslänglich sich entfaltenden Aufgabe. Grundlage und immer neue Anregungen gab die 1947 begonnene Musikertätigkeit am Michaelshof Hepsisau. Knierim machte die Leier zum zentralen Medium des Musikunterrichts. Das heißt, er ließ – wie das auch Alois Künstler in Benefeld tat - die Schüler das Instrument systematisch lernen. Dies war neu, denn bis dahin war die Leier in den heilpädagogischen Heimen vor allem von den Mitarbeitern für die Kinder gespielt worden. Die Kinder - alsbald auch die Studenten, mit denen im Eckwäldener Heilpädagogischen Seminar, später auch am Stuttgarter Waldorflehrerseminar, gearbeitet wurde – waren die Inspiratoren für die Entwicklung eines Übwegs, der am Bewegungspol ansetzte. Eine weitere Errungenschaft war das beidhändige Spiel von Anfang an.

1961 kam es, auf Initiative Knierims und in engster Zusammenarbeit mit Edmund Pracht, zur Begründung des Kreises der Lehrenden Leierspieler. In die jährlichen Zusammenkünfte flossen viele Arbeitsergebnisse Knierims ein und konnten im gegenseitigen konstruktiv-kritischen Austausch weiterentwickelt werden.

Auch mit dem von ihm herausgegebenen Notenmaterial, vor allem mit den seit 1961 publizierten Spielbüchern für Leier, gab er wesentliche Impulse für die sich immer mehr ausbreitende Leierarbeit. In den 60er Jahren gerannen auch das von ihm entwickelte „Strömende Gestalten“ und das „Freie Tongespräch“ zu klaren Üb- bzw. Spielformen. Eine weitere Vertiefung erfuhren die Übansätze durch die Zusammenarbeit im Lehrerkreis der 1970 von ihm mitbegründeten Freien Musik Schule.

Nach dieser knappen Skizzierung des Umfeldes soll nun das Charakteristische von Knierims Ansatz näher dargestellt werden.

Um das Neue daran deutlich werden zu lassen, sei zunächst ein Blick auf Edmund Prachts schon erwähnte „Einführung in das Leierspiel“ (Pracht 1955) geworfen, welche die bis 1955 von ihm entwickelte und in Fortbildungskursen seit den 30er Jahren gepflegte Spieltechnik dokumentiert. Dabei müssen vor allem drei Aspekte angeschaut werden: Haltung, Anschlag (Tonbildung) und Fingersatz.

Die von Edmund Pracht formulierte Leiertechnik

Pracht erläutert, nach einigen grundsätzlichen (und im übrigen sehr lesenswerten!) Vorbemerkungen zunächst Haltung und Spielweise der Leier: „Man spielt die Leier im Sitzen, indem man mit der linken Hand die Stütze ergreift, den Klangkörper selbst lose an die linke Körperseite anlehnt und mit der rechten Hand die Saiten berührt. Einen besonderen Halt gibt man dem Instrument, wenn man das linke Bein über das rechte schlägt oder mit Hilfe einer kleinen Fußbank so hoch stützt, daß zwischen ihm und der linken Körperseite ein Winkel entsteht, in dem das Instrument sicher ruht. Das Halten des

Instrumentes bietet dem Anfänger gewisse Schwierigkeiten, besonders wenn die linke Hand, die bei den Anfangsübungen sich am Halten beteiligt, auch zum Spielen übergeht. Doch wird sich, wenn im Spiel mit der rechten Hand einige Übung erlangt ist, bevor man zum Spiel mit beiden Händen übergeht, die erforderliche Geschicklichkeit zwanglos herausbilden. Die linke Hand wird eine leicht stützende Funktion immer behalten, auch wenn sich die Finger, vor allem Daumen, Zeige- und Mittelfinger am Spiel beteiligen.“ (S.14)

An dieser Beschreibung fällt auf, daß der Anfänger von Pracht unvermittelt an eine Spielhaltung herangeführt wird, die ein hohes Maß an Sicherheit geben kann (linke Hand als Haltehand an der Stütze, übergeschlagene Beine), jedoch keine volle Bewegungsfreiheit ermöglicht und insgesamt eher fest und vor allem einseitig ist (nur rechte Hand als Spielhand, die linke kommt erst viel später für die sogenannten hinteren Töne hinzu).

Aus heutiger Sicht überraschend sind die dann folgenden Erläuterungen Prachts zur Tonbildung: „Der Anschlag kann auf zwei Arten geübt werden. Bei der einen Art reißt man mit gekrümmtem Finger die Saiten leicht an. Vor und nach dem Anreißen schwebt die Hand griffbereit über den Saiten. Bei der anderen Art drückt man die Saite und läßt sie im Niederdrücken abschnellen, wobei der niederdrückende Finger auf der darüber liegenden, also nächsten Saite zu liegen kommt.“ (S. 16) Pracht rät, „mit der erstgenannten Art zu beginnen“ (S. 16) und später zur zweiten Art überzugehen, wenn man „die einfacheren Tonfolgen flüssig spielen kann. [...] Dann gelingt es, durch das drückende Abschnellen einen wohlklingenden, edlen Legato-Ton hervorzurufen. Praktisch gehen beide Anschlagsarten, besonders wenn noch das Abdämpfen nachklingender Saiten hinzukommt, ineinander über.“ (S. 16) In der zweiten Anschlagsart erkennen wir das heute bei allen Leierspielern gebräuchliche „Druckschnellen“, das heißt, das Spielen auf die Saitenschicht zu, das Bilden eines bewegten Wärmerraums zwischen den beiden Händen, durch die Saiten hindurch. Prachts erste Anschlagsart, das Zupfen oder „Anreißen“, als Bewegung von der Saitenschicht weg, wird im ernsthaften Umgang mit dem Instrument nicht mehr verwendet.

Und wie äußert sich Pracht zum Fingersatz? Er warnt vor anfängerhaften Einfingersystemen und bemerkt dann treffend: „Von vornherein aber muß das Bewußtsein geweckt und wacherhalten werden, daß es die ganze Hand ist, die spielt, und daß die Hand beim Spielen mit dem Instrument zu einem einzigen Organ verschmilzt, dessen ruhend-passiver Teil der Instrumentenkörper ist, dessen aktiv-erregender Teil aber die Hand werden muß.“ (S. 17) In den allerersten Übungen wird dann ein Grundfingersatz eingeführt, der den Daumen als Spielfinger mit einbezieht. Pracht geht aus von der absteigenden Tonfolge g – e – d – c, unter Verwendung des 1. (Daumen), 2., 3. und 4. Fingers.

Damit ist, in aller gebotenen Kürze, der spieltechnische Entwicklungsstand nach rund drei Jahrzehnten durch Edmund Pracht 1926 initiiert und bis dahin maßgeblich von ihm impulsierter Leierarbeit dargestellt. Auf diesem Hintergrund kann nun deutlich werden, wie Julius Knierim die Pionierleistungen Prachts weiterentwickelt hat.

Julius Knierims Leiertechnik im Überblick

In dem von Knierim entwickelten Übungsweg läßt sich folgender Aufbau finden:

- Empfindendes Ergreifen des Raumes; Studieren der Raumesrichtungen, in denen ich mich „halte“ und bewege
- Haltung des Instruments in labilem, bewegtem Gleichgewicht
- Größte Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit der unteren Sinne
- Einbeziehen beider Spielhände von Anfang an
- Ausgehend von großen, strömenden Spielbewegungen über alle (viele) Saiten zum Einzelton kommen
- Gründlichstes Studium der Anschlagsbewegung

- Einstieg in Einzeltöne mittels einer beidhändigen „Grundformel“: h und e links, a und d rechts (4 Töne in Quintverwandschaft, innerhalb der eingestrichenen Oktav)
- Erweiterung zur 5-Tönigkeit im Rahmen der doppelten Quinte: e“ – d“ – h – a – g – e – d
- Von der 5- zur 7-Tönigkeit gelangen, indem die Quintfolge h – e – a – d – g um c und f erweitert wird
- Erweiterung in den quintgeordneten Raum der 12 Töne

Dieses von mir abstrahierte Gerüst darf keinesfalls als starres System mißverstanden werden, eher als „geheimer“, letztlich jedoch sehr freilassender Hintergrund. Knierims Unterrichtsstunden waren meist voller Spielfreude und Improvisationslust, auch längst Vertrautes konnte durch überraschende Wendungen in ein neues Licht gerückt werden. Das Wesen der Sache wurde nie festgeschrieben, sondern in immer wieder frischen Versuchen lebendig umkreist. Noch in den schriftlichen Formulierungen Knierims findet sich ein Abglanz dieser unablässigen Suchbewegungen.

Im Folgenden soll nun vor allem Julius Knierim selbst zu Wort kommen, überwiegend mit Textauszügen aus bisher unveröffentlichtem Material von meist fragmentarischem Charakter, von Arbeitsblättern und Entwürfen. Um das Unternehmen nicht zu umfangreich und unübersichtlich werden zu lassen, verzichte ich auf eine ausführliche Darstellung der Entfaltung improvisatorischer Übungen, zumal zu diesem Bereich einiges schon veröffentlicht wurde (vgl. Knierim 1988; Beilharz 1984; Tobiassen 1989). Daß Knierim dem Freien Spiel (der Terminus *Improvisation* wurde von ihm, da weniger treffend, meist vermieden) größten Raum gab, dürfte außerdem hinlänglich bekannt sein, so daß hier kaum mit der Gefahr eines verzerrten Bildes zu rechnen ist. Solche Übungen sind also im Folgenden immer, sozusagen auf der Innenseite der Spieltechnik, als eminente Hörschulung, mitzudenken.

Raumesübungen

Diesen Übungsbereich hat Julius Knierim nur selten explizit beschrieben. Im Zentrum dieser Übungen steht das Sich-Einfühlen in die drei Dimensionen oben – unten, links – rechts und vorne – hinten. Knierim empfiehlt, entsprechende Übungen alleine und in der Gruppe zu machen. Als Gruppenübung ergibt sich etwa folgender Aufbau:

- aufrechtes Stehen im Kreis. Sich „auf das Oben – unten besinnen, schafft große Ruhe. Jeder ist allein und doch nicht allein.“ (Knierim 1988, S. 97) „Nach oben sind äußerlich, so man im Freien steht, keine Grenzen zu verspüren. Zwischen Fußsohlen und Schädeldecke sind wir eingespannt. Wir können zur Ruhe kommen. Äußere Bewegungen schweigen.“ (S. 96)
- links – rechts. Man löst „die Isolierung der einzelnen, indem man die Arme mit abgewinkelten Händen zu den Nachbarn hebt (wie Puffer bei der Eisenbahn) und nun das Rechts – links in der Gruppe zum Erlebnis bringt.[...] Dabei gehen die Beine wie von selbst in Grätschstellung, um den festeren Stand zu wahren. Rechts – links muß vorherrschen, das Oben – unten nicht vergessen und das Ausbrechen in Vorne – hinten vermieden werden. So kann es zu den Kreis durchziehenden, fließenden Wellen kommen.“ (S. 97)
- „Beim Erfahren des Vorne – hinten in der Gruppe entsteht – die Hände sind jetzt wieder am Körper – Zusammenziehung und Ausdehnung des Kreises. [...] Jeder muß sich der Gesamtbewegung anpassen, besser: sie herstellen.“ (S. 98)

„In der ersten Übung (vorherrschend: oben – unten) ist man mehr für sich, in der zweiten Übung (vorherrschend: links – rechts) lernt man die Nachbarn kennen, in der dritten (vorherrschend: vorne – hinten) taucht man in die Gruppe ein. [...] Das für das gemeinsame Musizieren so wichtige Atmen als übergeordneter Prozeß kann hier tief gründend veranlagt und geübt werden.“ (S. 98)

Aspekte der Dreigliedrigkeit musikalischer Prozesse zwischen Hören und Bewegen

Eine der wesentlichen Arbeitsgrundlagen Julius Knierims war die Erkenntnis, daß musikalische Prozesse, insbesondere im Instrumentalspiel, als atmend-spielerische „Mitte“-Vorgänge, zwischen Hör- und Bewegungspol, erfahrbar bzw. beschreibbar sind. Dabei wußte er sich getragen von Steiners menschenkundlichen Ausarbeitungen, in diesem Falle besonders der Anschauung des Menschen als dreigliedertem Organismus wie auch Steiners Ausführungen über das Hören mit dem ganzen Menschen.

In einem – immerhin hektografierten, aber niemals gedruckten – aller Wahrscheinlichkeit nach in den 1960er Jahren entstandenen Entwurf einer Leierschule formuliert Knierim:

„Ein dreifacher Musiker ist im Menschen verborgen:

ein Singender,

ein sich nach den Gesetzen der Musik Bewegender,

ein Spielender.

Wenn auch für das Entdecken des dreifachen Musikers in jedem Falle der ganze Mensch beteiligt sein wird, so ist beim Singen der Mensch mehr von der Mitte nach oben, innen (Brust – Atem – Kehlkopf – Kopf – Ohr), bei der Bewegungskunst mehr von der Mitte nach unten, außen (Brust – Pulsation – Gliedmaßen – Hände – Füße), beim Instrumentalspiel – in seiner Urform am deutlichsten – die Mitte am meisten beteiligt (Begegnung Atem – Puls – Arme – Hände).

Beim Instrumentalspiel! – Zum Spielen brauchen wir ein Instrument [...]. Die Pole könnten durch sich selbst wirken:

Singen = innere Bewegung wird hörbar

Bewegung = inneres Singen wird sichtbar [...]

Die Mitte bedarf zur Äußerung eines Gegenstandes der äußeren Welt: aus Mineral-, Pflanzen- und Tierreich wird das Musikinstrument gebildet.

Will der Mensch sich vom Kopf her äußern, vom Punkt zur Peripherie, so baut er ein Blasinstrument; will er sich von den Gliedmaßen her äußern, von der Peripherie zum Punkt, so wählt er die Schlaginstrumente; will er aus der Mitte heraus spielen, so die Saiteninstrumente.“ (Fragment aus den 60er Jahren = F 1960+)

Zur Ergänzung noch eine Äußerung von einem als Musikbeilage zur Zeitschrift „Das Seelenpflegebedürftige Kind“ 1967 veröffentlichten Blatt „Zur Technik des Leierspiels“: „Bewegung ist die eigentliche Quelle der Technik des Leierspiels. Innere Bewegung lernt der Lauschende in äußere Bewegung der Arme, Hände und Finger umsetzen: Hören – Spielen. Äußere Bewegung der Arme, Hände, Finger, auf die Saiten übertragen, kann innere Bewegung aufschließen: Spielen – Hören. Wo sich diese Bewegungen begegnen, sich durchdringen, sich ablösen, zur Ruhe kommen, beginnt Ton, Klang, Rhythmus sich zu entfalten.“ (Knierim 1967)

Haltung – Formerfahrung

Charakteristischerweise äußert sich Knierim zu Fragen der Haltung und der Formerfahrung immer wieder unter dem Primat der Bewegung. Hier einige Beispiele:

„Für das Leierspiel kommt der Mensch als Hörender und mit den Armen und Händen sich Bewegender infrage. Er sitzt und bewegt sich. Er hat die Leier auf dem Schoß, hält sie aber locker im Bewegungsspiel der Arme und Hände...“ (F 1960+)

„Das Instrument wird schräg auf dem Schoß gehalten. Dabei ist ein labiles Gleichgewicht zu finden. Die Schräglage entspricht etwa der des nach außen gespiegelten menschlichen Herzens. Hände und Finger sind im Handgelenk nach oben gerichtet. Die linke Hand stützt vom Daumenballen (Maus) zum Kleinfingerballen die Leier, der Daumen liege möglichst am Holzrahmen. Die rechte Hand ist frei, der Daumen locker in der Schwebe. (Als Übung, um das Gleichgewicht zwischen beiden Händen zu finden, empfiehlt es sich, das Instrument in eine Art Schaukelbewegung zu bringen.)“ (F ca. 1994)

„Bewegungsvollzüge an den Anfang zu stellen, ist geboten. [...] Gerade auch, weil das Hören heute so stark gestört ist, kann über die spielerische Bewegung ein tragfähiger Zugang zum Instrument geebnet werden. Das heißt nicht, daß damit das Hören in den Hintergrund tritt, es wird nur vom anderen Pol aus aktiviert, nicht punktuell, sondern peripher.“ (F ca. 1994)

„Formerfahrung durch Bewegung: Was man auf dem Schoß hält – ein *Ding aus Holz und Stahl*, wie Edmund Pracht ernüchternd zu sagen pflegte -, ist einem neuen Formprinzip gemäß gebaut. Wie fühlt es sich an? Was erfahren unsere Sinne: wir gleiten mit der linken Hand [...] aus dem einzigen rechten Winkel der Holzform heraus (bezieht sich auf den von Lothar Gärtner entworfenen runden Leiertyp, Anm. G. B.) aufwärts, fahren dann etwa in Haupteshöhe auf uns zu, werden nahe der Brust wieder von uns weggeführt, *springen* um die Stütze herum und kommen abwärts gleitend zwischen Leier und Oberschenkel, fühlen das Gewicht des Instrumentes, fahren weiter die Rundung hinauf (haben die gleitende, tastende Hand schnell gewendet)[...]“(F ca. 1994) „... und kommen von der Körperberührung etwa in Haupteshöhe wieder frei, fahren von uns weg und schließen den Gesamtweg an der Stütze abwärts zum, jetzt außenliegenden Anfangspunkt. Während wir *oben* einen Luftkörper umfahren, umgreifen wir *unten* einen Hohlkörper. Ähnlichkeit mit unserem Atmungsprozeß? Die Luft einatmend, in den Innenraum hineinnehmend und wieder auslassend in die Außenluft.“ (Variante zu F 1994)

In solchen und noch vielerlei ähnlichen Übungen ebnete Knierim seinen Schülern den leibbezogenen Zugang zum Instrument. (Nur wenige davon hat er schriftlich festgehalten.) Explizit ging es ihm immer um eine bewußte Kultur der sogenannten unteren oder Leibessinne. (Innerhalb Rudolf Steiners Sinneslehre sind dies bekanntlich: Tastsinn, Lebenssinn, Eigenbewegungssinn und Gleichgewichtssinn.) Die für die Musik entscheidenden Aktivitäten im Bereich der oberen Sinne sollten dadurch eine tief leibhaftige Verankerung bekommen. Von besonderer Wichtigkeit in diesem Zusammenhang war selbstverständlich der gesamte Bewegungsbereich.

Bewegung

Damit kommen wir nun zum Ausgangspunkt des Spielens im engeren Sinne, den großen glissandoartigen Spielbewegungen der Hände über das gesamte Saitenfeld. Knierim hat dies in späteren Jahren als *Strömen* bezeichnet. In dem schon zitierten Entwurf aus den 60er Jahren spricht er noch, weniger treffend, von *Rauschen*, in bewußter Gegenposition zum weißen und farbigen „Rauschen“ der Elektroniker um Eimert und Stockhausen:

„Ich bewege die rechte Hand – den rechten Arm – so, daß die Finger an den Saiten entlangstreichen, von *außen*, von den *Beinen* her, nach *innen*, dem *Kopf* zu, dabei den Zeigefinger bis Kleinen Finger einzeln oder zusammen benutzend. Ich bewege Hand und Arm rückläufig, diesmal den Daumen an den Saiten entlangstreichend. [...] Dasselbe tue ich mit der linken Hand auf der linken Seite der Leier [...]. Das Spiel, beidhändig, mit der ganzen Fülle des Tonvorrates, bildet die Grundlage zum *Begreifen* der Leier [...]. So spielend erfahre ich die Saitenzahl, -dicke, -spannung, die Tonhelligkeit oder – dunkelheit, Tonschnelligkeit oder –langsamkeit, Tonstärke oder Tonschwäche, jenachdem ich mich als Bewegender dem Instrument gegenüber verhalte. Dieses Spielen mit mehr oder weniger allen Saiten des Instrumentes wird im Folgenden mit *Rauschen* bezeichnet. Hauptaufgabe des *Rauschens* ist, das strömende Auf- und Abklingen gefühlsmäßig begleiten zu lernen. An *punktuell*es Musizieren und Musikhören gewöhnt, ist vielen das Umgewöhnen, das Erweitern des Ton-Hörens zum Klangstrom-Hören anfangs keine leichte Aufgabe.“(F 1960+) Und, nach dem Beschreiben einiger Gruppenspiele mit diesen Bewegungselementen, heißt es weiter: „Bei diesen Übungen kann leicht das

dionysische Element, das Bewegende, überwiegen. Man wird aber der Gefahr eines *Klangrausches* entgehen, wenn man das mitfühlende Ohr immer wach hält; indem es immer genauer darauf achtet, was geschieht in meinem Fühlen, während ich mich so oder so (links oder rechts, hell oder dunkel, laut oder leise oder in irgendwelchen Übergängen) als Bewegender verhalte – die Saiten der Leier entlangstreiche -, entsteht aus dem anfänglichen Grau-Empfinden, das den oberflächlichen Hell-Dunkel-Spielen entspringen kann, ein immer farbiger werdendes Hören bzw. Empfinden.“ (F 1960+)

Aus dem zuletzt Zitierten spricht wiederum das Anliegen, musikalische Prozesse zwischen den Polen, den Extremen, ständig neu in Balance zu bringen. Daß hier, im Zusammenhang mit Leierspiel, von der Gefahr eines „Klangrausches“ die Rede ist, mag uns aus heutiger Sicht übertrieben ängstlich erscheinen. Man muß diese vorsichtige abgrenzende Formulierung jedoch in ihrem zeitlichen Kontext sehen: Knierim war der erste, der die Schüler auf solche kraftvoll bewegte, improvisierende Weise mit den Instrumenten umgehen ließ und die Demonstration solcher Übungen im „Kreis der Lehrenden Leierspieler“ mußte Anfang der 60er Jahre revolutionär wirken. Man bedenke: Die Leier war bis dahin ausschließlich so gehandhabt worden, daß mit den mehr zum oberen Pol des Menschen neigenden ordnenden und harmonisierenden Kräften – den lichthaften, apollinischen – gerechnet wurde, gewissermaßen unter Übersprungung des „unteren“, des Bewegungsmenschen. Es darf uneingeschränkt als eines der großen Verdienste Knierims bezeichnet werden, diesen mehr körperbezogenen Bereich im Leierspiel zu kultivieren, anstatt ihn zu negieren. So konnte er (wie schon weiter oben zitiert) Bewegung als „die eigentliche Quelle der *Technik* des Leierspiels“ erkennen und fruchtbar machen.

Von der großen Bewegung zur kleinen.

Der Anschlag des Einzeltones.

„Haben Arme, Hände und Finger – alle drei – durch die Bewegungsspiele des Strömenden Gestaltens genügend Elastizität, genügend Zielstrebigkeit, lockere Formkraft entwickelt – scheinbare Gegensätzlichkeiten -, kann begonnen werden, sich dem Anschlag der Einzeltöne zuzuwenden.“ (F, undatiert)

„Das durch schnellere, kräftige Strömen erzeugte Auf und Ab kann vielfältig differenziert werden. Durch selbstgewählte Einzeltöne verschiedener Lautstärke [...] kann mannigfaltig geformt werden, wobei größere Bewegung und Einzeltonanschlag wechseln.

Freies Atmen der Hände! Lockerer Schwingen, aber nie lasch. Die Bewegung auskosten. Vorausfühlen. Die Strömungen voraushören. Nicht verkrampfen.

Die Einzeltöne zuerst bestaunen, was die Finger erwischen, dann voraushören, hell, ganz hell, mittel, hell-dunkel, tief, blitzend, leise? Kräftig, voll und tief, kurz, lang ausdehnend, beide Hände, - und immer an der nächsthöheren Saite ausruhen, kurz oder lang, Pausen, pausieren, warten, dem ausklingenden Ton nachlauschen, oder ihn abrupt abdämpfen, - klingt ein anderer, ungedeckter Ton vielleicht noch nach...?“ (F ca. 1994)

„Der Anschlag ergibt sich aus einer fließenden Gesamtbewegung der Arme und Hände von *außen* nach *innen*, von den Gliedern zum Kopfe hin, wobei durch Verlangsamung der Bewegung die Finger die einzelne Saite durch *Druckschnellen* (Pracht) zum Tönen bringen. Der betreffende Finger kommt nach dem Anschlag an der nächst höheren Saite zur Ruhe.

Indem so äußere Bewegung zur Ruhe kommt, ist das innere Hören, die *innere* Bewegung für das Lauschen frei [...]. Das lebendige Wechselspiel von innerem und äußerem Ton gibt dem Leierspiel die besondere Bedeutung für das gegenwärtige Musikleben.“ (F, undatiert)

„Beidhändig werden die beiden Saitenschichten angeschlagen, wobei das Wort *schlagen* nicht zutrifft. Der Finger berührt die Saite, streicht, etwas drückend, an ihr entlang, läßt los und ruht sich an der nächsthöheren Saite aus, bleibt entspannt liegen bis zum nächsten *Anschlag*. Pracht nannte das: *Druckschnellen*. [...] der Strom inneren Musizierens, der beginnt, *ehe die Musik beginnt*, die äußerlich

hörbare, muß gelenkt werden: vom Ansatz *hinter dem Kopf* über den Schultergürtel bis in die Oberarme, um den Ellenbogen herum, wie ein Schiff um ein Felskap, durch die Unterarme, die Handgelenke, in die Hände, rechts und links, anfangs einzeln, später im Zusammenwirken und schließlich in die Finger, in die *hellen*, in die *dunklen*. Wenn dann der Tonbildungswille im Anschlag äußere Wirklichkeit wird, wenn der gewollte, gehörte Ton erklingt, dann kann oder sollte Freude herrschen, unsentimental, aber stark und gut.“ (Knierim 1994)

„Die Tonerzeugung, innerlich am oberen Rücken beginnend, durch den linken oder rechten Arm herabfließend, kommt in den leicht gerundeten Fingern durch das sogenannte *Druckschnellen* (Edmund Pracht) zustande. Der Tonwille verwandelt sich in fühlende Bewegung, läßt die Fingerkuppe an die Saite *fallen*, *streicht* zart oder kräftig drückend die elastische Saite etwas zur Seite, läßt dann los, indem der anschlagende Finger gegen die nächst höhere Saite fällt und dort kurz oder länger sich ausruht.“ (F 1988)

Knierims vielfältige Versuche, den komplexen Vorgang der Tonbildung auf der Leier zu beschreiben, machen deutlich, wie wichtig ihm die differenzierte Erkundung dieses zentralen Phänomens war. Was in Prachts Leierschule (s. oben) noch ungenannt und wie im Embryonalzustand verhüllt bleibt – wie weit überhaupt schon in seiner ganzen Problematik bewußt? -, wird durch Knierim (man gestatte dieses Bild) zur Geburt gebracht und immer weiter entfaltet. Dabei treten, wie wir gesehen haben, mit jedem neuen Formulierungsversuch immer wieder andere Aspekte in den Vordergrund.

So wird mit den folgenden Textausschnitten der Charakter der Leier als Instrument der Mitte innerhalb des dreigliederten Gesamtbereichs der Schlag-, Saiten- und Blasinstrumente in den Blick gerückt. Es geht um eine Betrachtung des dreigliedrigen Ablaufs der Anschlagsbewegung:

„Stimmt man den Aussagen der Bläser zu, die ihre Tonerzeugung mit LOSLASSEN charakterisieren, so sind im Leier-Anschlag mit BERÜHREN (Schlaginstrumente) – VORBEISTREICHEN (Streichinstrumente) – LOSLASSEN (Blasinstrumente) alle drei Instrumentalgebiete inbegriffen.“ (F 1992)

Und an anderer Stelle: „... der Anschlag des Einzeltones [...] hat in sich ein Dreifaches: Etwas Schlaginstrumententechnik, der Finger *schlägt*, berührt, drückt die Saite, zupft aber dann nicht weg von ihr, wie es mit gekrümmten Fingern bei der Harfe üblich ist (das Wort *Harfe* kommt von *harpen* = reißen). Die zweite Phase des *Anschlages* heißt: Streichen. Der Finger streicht an der Saite, sie dabei etwas zur Seite drückend, vorbei, läßt dann (dritte Phase) die Saite los, gibt sie frei und kommt an der nächst höheren Saite zur Ruhe. Gute Bläser sagen immer wieder, ihre Tonbildung am Blasinstrument sei *loslassen*, *den Ton frei geben*, nicht so sehr blasen, also Luft durch ein Rohr treiben. Gerade das tun nur Anfänger. Erst wenn die Hingabe an das Luftelement groß genug ist, daß die im Blasinstrument so besonders geformte Luft, der Luftkörper, wenn man das Paradoxon gestattet, zum Träger eines Tones werden kann, bekommt das Blasinstrument seine eigentümliche Wirkung. **Insofern** (Hervorhebung G.B.) kann man die dritte Phase der Leiertechnik tatsächlich mit dem Loslassen des Bläfers vergleichen.“ (Fragment über die Entwicklung der Instrumente)

Die „Formel“ h – e (links) a – d (rechts) als Ausgangspunkt des beidhändigen Einzeltonspiels

Knierim hat in seinen Unterrichtsstunden – nicht nur mit Anfängern – größten Wert auf eine gründliche Beschäftigung mit diesen vier Tönen gelegt. Dabei wurde gelegentlich auf Rudolf Steiners im Toneurythmiekurs gemachte Äußerungen über dieses Viertongebilde verwiesen und, in Anlehnung an das dort Ausgeführte, jeder der vier Töne intervallisch (als Septim, Sext, Terz, Sekund) auf einen Grundton c bezogen. Vor allem aber entwickelte Knierim an dieser beidhändigen „Töneformel“ das, was ich die Innenseite seiner Spieltechnik nennen möchte: das behutsame, aufmerksam fühlende Bilden eines atmend-bewegten Wärmeraumes zwischen den beiden Händen, gleichzeitig auch ein exemplarisches (und immer unspekulatives!) qualitatives Studium von Tönen und Tonbeziehungen.

In den 1990er Jahren schreibt er: „Die Töne h a e d, mit Zeigefinger links, Zeigefinger rechts, Ringfinger links und Ringfinger rechts gespielt, erhalten ihren entscheidenden Klang, wenn wir den eigentlichen Ansatz im *Nacken* suchen und von dort das Gefühl für den jeweiligen Ton über Schulter, Oberarm, Ellbogen, Unterarm in Hand und Finger *fließen* lassen, fließen lassen in unhörbarer Weise, fließen lassen an, besser innerhalb unserer Gestalt, mit deutlichem Empfinden, sich steigernd und schließlich durch den eigentlichen Anschlag ins Hörbare bringen.

Das mag dem Anfänger erstaunlich, überraschend klingen, kann aber mit fleißigem Üben bald zur Gewißheit werden. Die vier Töne sind dafür besonders geeignet, im Wechsel von linker zur rechten Seite, die einseitige geradlinige Richtung Auge – Finger – Saite, die nun einmal naheliegt, zu einem mehr peripheren Grundgefühl zu erweitern. Das Unhörbare einbeziehen, dem inneren Ohr Raum geben, dazu kann nur immer wieder ermuntert werden.

Mit dem Hineinlauschen in diese vier Töne mag eine weit über das Akustische hinausgehende Beziehung beginnen: h „kann sprechen“ Licht

a	„kann sprechen“	erhellendes Zentrum – strahlendes Ausgegossensein [Punkt – Kreis, leuchtend]
e	„kann sprechen“	Wärme
d	„kann sprechen“	fließendes Bewegen

Aber viele Märchen müssen vorher gespielt und erzählt sein, mit diesen Tönen, sollen sie wirklich ihre Innenseite offenbaren, sich mit der Innenseite des Spielers einen. Daß in ihnen weit mehr entdeckt, erlauscht werden kann als das Angedeutete, muß wohl nicht gesagt werden.“ (F ca. 1994)

Im folgenden Textauszug (wahrscheinlich 1992 geschrieben) blickt Knierim darauf zurück, wie er (vermutlich 1952 oder 1953) diese Art des Übens entdeckt: „Im Unterricht mit zwei 9jährigen Jungen, vor etwa 40 Jahren, hat es sich als praktisch erwiesen, mit der linken Hand anzufangen. Die Töne h und e, von links gegriffen, erwiesen sich als ein musikalischer Ansatz, der das Elementare von Licht und Wärme im Einzelton und das Atmende der (reinen) Quinte urbildlich [...] beinhaltete. Daß außerdem die Hand der mehr gefühlsbetonten Körperseite des Menschen den Anfang machte, [...] kam hinzu.“ (F 1992).

Die Fortsetzung dieses Textes bringt dann eine der ganz wenigen schriftlich festgehaltenen Aufschlüsselungen eines im Lauf der Jahre wiederholentlich abgedruckten und verbreiteten Arbeitsblattes zur Technik des Leierspiels (im Anhang zu diesem Beitrag, siehe Seite ...). Dieses eine Blatt im A 4-Format enthält mit seinen 16 eng bedruckten Notenzeilen in der Tat eine ganze Leierschule! Allerdings in so rigoroser Verknappung, daß sie sich ohne „live“-Erfahrung kaum entschlüsseln läßt.

Knierim unternimmt nun eine solche „Live-Aufzeichnung“:

„Märchentexte gaben dann den rhythmischen Fluß her. Es wurde noch nicht auf Takt und Metrum geachtet. Ton-Sprache stand schon damals als ein Wesenszug des Leierspiels dahinter. [Zum folgenden vgl. Zeile 1 des Leiertechnikblattes]. Die Beispiele a) bis e) dokumentieren das Erzählerische - Auseinandersetzung mit dem Primintervall von h und e, Einbringen der Quintbewegung aufwärts, aufwärts und abwärts, die eine Veränderung der Tonempfindung zur Folge hat. Die akustisch gleiche Primempfindung bekommt durch das Quintintervall aufwärts oder abwärts eine deutliche Nuance.

Dies alles wurde im Unterricht natürlich nicht begrifflich berührt, wohl aber im Stil des Musizierens. Auch wurde sich nicht zulange beim h und e aufgehalten.

Die rechte Hand trat in ihre Rechte ein [Zeile 2]: a und d waren die nächsten Töne, als Stützfinger f, wie vorher links fis. Die doch sehr unterschiedlichen Bewegungsvorgänge zwischen rechts und links wollen nun gut beachtet werden. Die linke Hand spielt mehr *auf sich zu*, die rechte *von sich weg* (sehr grob gesagt), wobei erst von der dritten Übung an [Zeile 3] dies Wechselspiel geübt wird.

Bei der zweiten [Übung] ist wieder das Spielen auf einem Ton wichtig, das Einleben in den Ton a, das Überwechseln zum d, das Primintervall wieder mit d, das Aufwärtssingen beim Text *herunter* und das Auf- und Abschwingen zuletzt.

Nimmt man den Märchentext hinzu, kann die Bewegung des Prinzen von ferne auf den Turm zu, in dem Rapunzel eingeschlossen ist, (Beispiel a) näherkommend; (b) unten am Turm stehend; (c) hinaufzufend; und schließlich (d) Rapunzel erblickend, diesem elementaren Töne-Spiel zugeordnet werden.

Ist nun durch vielfältige Musik mit a – d die rechte Hand in ihrer Einseitigkeit geübt worden und die Qualität der beiden Töne a und d sattem bekannt, werden (Zeile 3) die erlernten 4 Töne ins Spiel gebracht, werden beide Hände benutzt.“ (F 1992)

Von welcher fundamentalen Bedeutung ihm diese vier Töne waren, mag durch folgende Äußerung Knierims noch bestärkt werden: „So bringen die vier Töne h, a, e, d die rechte und linke Hand in ein Gleichgewicht, in ein Bewegungsspiel, aus dem heraus nun viele Melodien geübt und kleine Texte improvisatorisch vertont werden können. In Alois Künstlers Kinderliedern [...] entdeckte ich dann allmählich den meisterhaften Umgang gerade mit diesen vier Tönen h, a, e und d. Hier war eine voll gültige musikalische Aussage auf kleinstem Raum. [...; vgl. wieder Zeile 3 des Technikblattes]. Damit hatte ich ein Zentrum der gesamten Musikarbeit gefunden: für mich, für die Kinder, und zwar nicht nur für die kleinen, für die Arbeit mit den Studenten und Mitarbeitern. Immer wurde mit diesen zentralen Tönen h, a, e, d und ihren mannigfaltigen Variationen begonnen. Ganz realistisch entdeckt man dann als Lehrer, aber auch als Spieler, wie diese vier Töne sich in ihrer inneren und äußeren Beziehung als grundlegend erweisen.“ (Beilharz/Knierim 1996)

Von 4 zu 5, zu 7, zu 12 Tönen

Ist der Bereich der 4 Töne h, a, e, d von Knierim noch sehr ausführlich beschrieben, so finden sich für die folgenden Schritte fast keine Aufzeichnungen mehr. Studiert man den weiteren Aufbau des schon erwähnten Blattes „Zur Technik des Leierspiels“, so stellt man, vielleicht enttäuscht, fest, daß es sich hier gar nicht um eine spieltechnische Entfaltung im äußeren Sinne handelt. In dieser Hinsicht ist das Blatt voller eigenwilliger Sprünge und Lücken. Das Knierimsche Anliegen ist vielmehr ein konsequenter innerer Aufbau im „spielenden“ Durchdringen der musikalischen Elemente, hier besonders der verschiedenen Tongemeinschaften. Was sich in der dürren Begriffssprache einer nur äußeren Musikwissenschaft als Gang von der Tetratonik, über Pentatonik und Diatonik, bis hin zur Chromatik, benennen ließe, müßte man ungefähr so beschreiben: Durch das „Einfallstor“ des Tones h (des qualitativ hellsten der sogenannten 7 Stammtöne) erfolgt zunächst eine Auseinandersetzung mit vier quintverwandten Tönen:

h – e – a – d. Als nächste Stufe wird g als der im Quintenkreis der 12 Töne folgende hinzugenommen. Nunmehr ist a Zentralton in der Tongemeinschaft h – e – a – d – g, deren äußere, tonhöhenmäßige Realisierung – wie z.B. von den Tönen der Kinderharfe bekannt – im Rahmen einer doppelten Quinte um a geschieht: e“ – d“ – h – a – g – e – d (vgl. Technikblatt, Zeile 4).

Der nächste Quintschritt führt zum Ton c, dem, seiner spezifischen Qualität gemäß, besonderes Gewicht gegeben wird, und zwar im wörtlichen Sinne. Es ist in diesem Beitrag nicht der Ort, den Charakter dieses Tones eingehend zu erörtern, in welchem, wie in keinem andern, Grundtonkraft und Tongewicht sich geltend machen. Charakteristisch für Knierims stets streng von innen her begründeten Übungsweg ist nun, daß er eine bestimmte Übung, die heute manchen Leierspielern vertraut sein dürfte, gerade am Ton c studieren läßt. Ich meine die Auseinandersetzung des Spielers mit dem Bereich der Schwere. Anders gesprochen: im Anschlag des Tones mit Arm und Hand aus der Leichte – dem Licht- und Luftbereich – kommend, in die Schwere eintauchen, sich mit ihr verbinden, „nachdrücklich“ dem Ton Gewicht und Kern verleihen, um dann, in einer Art innerer Gegenbewegung, den Ton sozusagen aus dem Anschlagspunkt herauszulösen, ihn in die Peripherie zu führen. Bei Knierim liest sich das so: „Am Ton c übt man die Fallbewegung der rechten Hand. Den rechten Arm hoch über die Leier erhoben, im Kleinen Finger Schwere fühlend (muß geübt werden, widerspricht der Natur des Fingers), Hand locker fallen lassen, der Kleine Finger *fährt* an der c-Saite entlang, schlägt an. Der Ton c entspricht der Fallgebärde. Diese verwandele man bei Wiederholungen

zu einer geführten Fallbewegung, c klingt dann für unser Gefühl wie grundierend, läßt aber auch eine deutliche Aufwärtsrichtung verspüren. Daraus ergibt sich, (man könnte sagen: folgerichtig) c – c⁴: das Oktavintervall.“ (F ca. 1994; vgl. Zeile 5 des Technikblattes)

In diesen aus dem Ton c gewonnenen Oktavrahmen prägt Knierim nun, das f als nächsten Ton im Quintenkreis einführend, Gestalten, welche durch Unter- und Oberquinte (f und g) das c voll in seine Rechte setzen und bis zur Kadenzharmonik hinführen (vgl. wieder Zeile 5). Knierim ließ in seinen Leierkursen solche Wendungen gerne improvisatorisch variieren, um sie dann dem Freien Spiel mit den Tönen h, a, e, d gegenüberzustellen. Der stark erlebbare qualitative Kontrast bedurfte kaum des Kommentars! Waren auf solche oder ähnliche Weise die 7 Stammtöne in ihrer Unterschiedlichkeit anfänglich vertraut gemacht, wurde nun der C-Dur-Skalenbereich, bezeichnenderweise über Quintfortschreitungen gewonnen (Technikblatt, Zeile 6), ausgiebig beackert, der Umgang mit komponierter Musik und mit äußerer Spieltechnik mehr und mehr entfaltet (Zeile 6 bis 8 als sehr dürrer Anhaltspunkt für ein weites Feld). Von hier aus konnte es schnell auch in den Bereich weiterer Tonarten gehen, mit sich steigernden spieltechnischen Aufgaben. (Die Zeilen 9 bis 13 geben nur kleine Ausschnitte aus dieser Vielfalt.)

Der Schritt aus der diatonischen, vor allem durch Dur und Moll geprägten Welt in die sich vom Tongewicht lösende 12-Ton-Welt wurde – wie könnte es anders sein? – abermals über den Weg des Quintenkreises der 12 Töne gegangen (Zeile 13, Ende). Damit war nun auch ein riesiger musikgeschichtlicher Bogen vollendet, der Anschluß an die jüngsten Entwicklungen der Musik im 20. Jahrhundert tätig gewonnen. Erst jetzt war man „auf der Höhe der Zeit“.

Im Sinne der hier angedeuteten Geistes-Gegenwart war für Julius Knierim die Leier das zentrale Medium, um das Hören stark und gleichzeitig durchlässig zu machen. Ganz egal, ob er nun spieltechnische Übungen pflegte, Tonstudien betrieb, Improvisationsübungen entwickelte oder die Kompositionsgeschichte des Abendlandes im Umgang mit dem Instrument aufschloß, fühlte er sich im Dienste dieser großen Höraufgabe. In dieser zentralen Schicht wußte er sich stets mit Edmund Pracht einig und, bei aller Unterschiedlichkeit in den äußeren Ausformungen, dem Pionier und älteren Freund verbunden. Daß er, auf Prachts enormer Lebensleistung aufbauend, dem erst anfänglich entfaltetem Leierspiel in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die entscheidenden Impulse für eine weitere Entwicklung gegeben hat, wollte ich mit diesem Beitrag aufzeigen.

LITERATUR

Beilharz, Gerhard (1984): Strömendes Gestalten, in: Seelenpflege in Heilpädagogik und Sozialtherapie. 3. Jg., 3/ S. 86 – 88

Beilharz/Knierim (1996): Gespräch über die Entstehung und Entwicklung der Leier, in: Hollander, Maria/Rebbe, Peter (Hg.): Die Leier. Dornach: Verlag am Goetheanum

Knierim, Julius (1967): Zur Technik des Leierspiels. Musikbeilage in: Das Seelenpflege-bedürftige Kind, Ostern 1967. (auch als Beiblatt zu dem von Knierim 1978 herausgegebenen *Spielbuch 4 für Leier*)

Knierim, Julius (1988): Zwischen Hören und Bewegen. Wuppertal: Edition Bingenheim im Verlag Das Seelenpflege-bedürftige Kind

Knierim, Julius (1994): Meine erste Begegnung mit der Leier, in: Leier-Rundbrief Nr. 2, Michaeli 1994

Pracht, Edmund (1955): Einführung in das Leierspiel. (Goldene Leier, Heft 4). Konstanz: Verlag des Ateliers für Leierbau W. Lothar Gärtner

Tobiassen, Martin (1989): Vom Freien Tongespräch, in: Beilharz, G. (Hg.): Erziehen und Heilen durch Musik. Stuttgart: Freies Geistesleben

Verwendet wurden außerdem zahlreiche unveröffentlichte Entwürfe und Arbeitsblätter Julius Knierims, im Text meist mit F (= Fragment) und, soweit datierbar, mit Jahreszahl angegeben.

Als Anhang zu diesem Beitrag sind einige Arbeitsblätter Knierims abgedruckt.