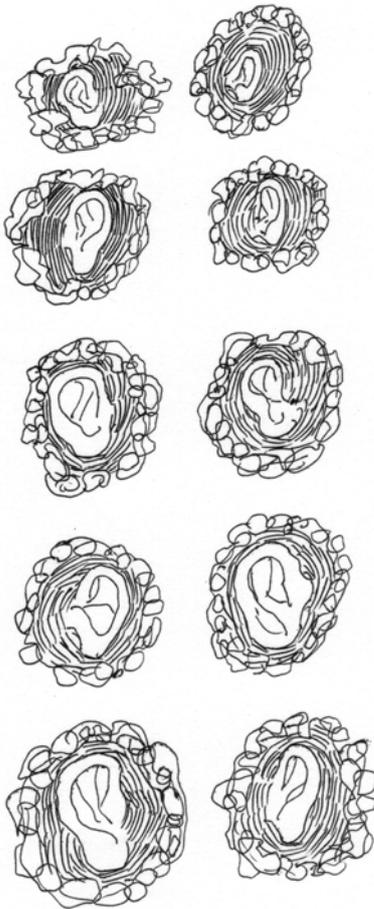


Corinna Eikmeier:

## Auditiver Instrumentalunterricht

Nimmt man an, dass ein Schüler, der mit einem Instrument beginnt, Musik mag, dann kann man sicher sein, dass er sie über das Hören erlebt hat. Auch singen viele Menschen spontan im Alltag, z.B. beim Abwaschen oder unter der Dusche. Ein effektiver Instrumentalunterricht sollte auf diese ursprünglichen Äußerungen zurückgreifen. Dies bedeutet, dass das Hören als Motivation für eine musikalische Aktion an



oberster Stelle stehen sollte. Der folgende Artikel soll aus meiner eigenen Erfahrung methodische Wege aufzeigen, wie der Lernprozess des Schülers unter „der Flagge des Hörens“ gestaltet werden könnte. Mein eigener Weg spielt hier eine entscheidende Bedeutung, da ich durch eine hochgradige Sehbehinderung von Anfang an entweder auswendig oder nach Gehör spielen musste. In diesem Sinne versuche ich meine Schüler nicht durch Notenlehre oder technische Anweisungen vom Hören abzulenken. Meine methodischen Prinzipien sind vor allem durch die Feldenkrais-Methode geprägt, die ich auch unterrichte.

Zunächst möchte ich aber Bezug auf den Musikpädagogen Heinrich Jakoby nehmen, der schon vor ca. 80 Jahren heftige Kritik an der Musikpädagogik geübt hat. Seiner Meinung nach beziehen sich die Unterrichtsinhalte zu sehr auf die analysierbaren Fakten in der Musik und nicht auf den unmittelbaren Ausdruck, der zwischen den Zeilen des Notentextes entstehen muss. D.h., die Reihenfolge und Gewichtung in der Hören, Notenlesen und Instrumentaltechnik vermittelt werden, führen oft in eine Sackgasse. Er belegt die analysierbaren Anteile eines Musikstückes mit dem blumigen Begriff „Gehäuse“ und die erlebbaren Anteile mit dem Wort „Inhalt“. Der „Inhalt“ ergibt sich aus der Beziehung von einem Klang zum anderen in dem Sinne, dass es Spannungsunterschiede in und zwischen den Einzelteilen der Musik geben muss. Seiner Meinung nach sollte zu erst der „Inhalt“ erarbeitet werden und erst wenn dieser klar ist das „Gehäuse“. Dies kann man mit der Entwicklung der Sprache beim Kleinkind vergleichen. Zunächst kommen viele wortähnliche Laute, dann Wörter und Sätze. Erst wenn das Kind schon lange sprechen kann, lernt es lesen und schreiben und noch viel später wird die Grammatik verstanden. Wie kann man im Musikunterricht nun eine ähnliche Reihenfolge finden? Es liegt ein improvisatorischer Anfang auf der Hand. Der Schüler beginnt mit kleinen Aufgabenstellungen selber seine Entdeckungsreise auf dem Instrument. Hierbei sollten technische Details zunächst keine Rolle spielen (s. u.). Hierzu ist der Lehrer mit fantasiereichen Anweisungen gefordert: z.B. Geschichten als Inspiration, Vertonung von kleinen Texten, sprachliche Bilder aus der Natur, Tierwelt usw. Dabei sollte der Schüler sich am Klang erfreuen können und viel ausprobieren. Das ganze Instrument steht zur Verfügung! Erst wenn kleine Erfindungen wiederholbarer werden, kann man zusammen erarbeiten, wie sie aufgeschrieben werden könnten. Dies kann grafisch geschehen und kann bei jedem Schüler anders aussehen. Auch nutze ich häufig, dass die Schüler mit der Stimme Melodien erfinden und wir dann zusammen suchen, wie man diese auf dem Instrument spielen könnte. So entwickelt der Schüler seine Spielhaltung und z.B. auch Fingersätze aus seinen eigenen Erfindungen und nicht durch die Vorgabe von außen. Er ist dadurch nicht von seinem Hören abgelenkt. Hinzu kann dann das auswendige Reproduzieren von bekannten Liedern kommen, die gesungen und gespielt werden, ebenfalls das „Papageienspiel“ - der Lehrer spielt eine kleine Phrase und der Schüler spielt sie nach und dann umgekehrt. All diese methodischen Mittel haben den Sinn, dass der Schüler geleitet von seinem eigenen Hören seine Spielweise entwickelt. Eine wissenschaftliche Studie von Dr. Bangert (Hannover) hat gezeigt, dass das Hörareal und das Bewegungsareal im Gehirn bei einem absoluten Anfänger nicht verbunden sind. Schon nach

sehr kurzer Zeit von angeleitetem Üben kann man eine Kopplung der beiden Ariale messen. Diese Erkenntnis zeigt auch, wie wichtig es sein könnte, dass die Spieltechnik mit leichten spielerischen Bewegungen gelernt wird, und nicht mit starren, verkrampften, da sonst die Gefahr besteht, dass die Hörvorstellung mit festgefahrenen Bewegungsmustern gekoppelt wird. Da die Verbindung der beiden Ariale rasant schnell geschieht und schon nach wenigen Wochen der Übung einen stabilen Charakter bekommt, d.h., dass diese noch nach Wochen der Pause messbar ist, ist es besonders wichtig Wege zu finden, wie der Schüler flexible, vielfältige und leichte Möglichkeiten der Klangerzeugung finden kann. (Bangert M, Altenmüller EO., Mapping perception to action in piano practice: a longitudinal DC-EEG study. BMC Neuroscience 2003, 4:26)

### Entdeckung der Technik

Gibt man einem Kleinkind ein Instrument in die Hand, so kann man oft sehen, dass mit allen Mitteln verblüffend gute Klänge erzeugt werden. Das Kind erlebt den Klang und benutzt, ohne durch Anweisungen es „richtig“ machen zu müssen verwirrt zu sein, alle erdenklichen natürlichen Mittel. Die Freude darüber, dass Klänge entstehen, ist groß und viele Kinder beginnen sehr aufmerksam hin zu hören. Ich werde im Folgenden am Beispiel der Bogenhaltung beim Cellospielen darstellen, wie man sich diese beglückenden Momente im Anfängerunterricht zu nutzen machen könnte. Viele Anfänger nehmen den Bogen spontan in die Faust. Diese Haltung hat große Vorteile, denn die Kraftübertragung ist sehr direkt, ähnlich, wie wenn man mit einem Brotmesser hantiert. Nun zeigt die Erfahrung von fortgeschrittenem Cellospiel, dass für eine geschmeidige Bogentechnik eine sehr viel komplexere Bogenhaltung notwendig ist. Die Gefahr, dass der Lehrer in das rudimentäre Spiel des Kindes eingreift und ihm aus seinem Erfahrungsschatz in Form von Korrekturen die richtige Bogenhaltung beibringen möchte, ist sehr groß. Der Schüler kann aber die normale Bogenhaltung noch gar nicht mit dem Klang in Verbindung bringen. Es entsteht also u. U. eine Zwickmühle in der Aufmerksamkeit des Schülers. Soll er sich mit der Motorik oder mit dem Klang beschäftigen. Wenn man Anfänger auf Streichinstrumenten zuhört, dann kann man häufig den Verdacht bekommen, dass 90% der Aufmerksamkeit auf den richtigen Bewegungen liegt und der Klang irgendwie steif wird. Wenn ich auf meinen eigenen Lernprozess im Bezug auf dieses Thema zurückblicke, dann erinnere ich mich, dass ich etwa seit Beginn meines Cellostudiums mit Sicherheit ein Duzend mal meine Bogenhaltung verändert habe. Die Gründe lagen in den Anweisungen meiner Lehrer oder in klanglichen Herausforderungen. Die Resultate, die ich aus klanglichen Gründen bekommen habe, waren meistens nachhaltiger und längerfristig brauchbarer. Auf Grund von solchen Erfahrungen habe ich mir zum Prinzip für meinen Unterricht gemacht:

Korrigiere den Schüler nie, wenn er noch nicht selber nach Verbesserungen sucht!

Fordere vielfältige Klangfarben, an denen der Schüler seine Technik entwickeln kann!

Biete dem Schüler immer mindestens drei, besser zwanzig Möglichkeiten an, und lasse ihn selber entscheiden!

Habe Geduld und Vertrauen, dass der Schüler auf seinem individuellen Weg zu seinem Potential gelangen wird!

Bei allem sollte das Hören an oberster Stelle stehen!

Hören sollte verbunden sein mit angenehmen Spielbewegungen - wenn der Schüler sich auf eine ungünstige Art zu spielen versteift, unbedingt verrückte neue Möglichkeiten anbieten!

Diese Vorsätze sind auch durch mein Wissen als Feldenkrais-Lehrerin geprägt.

### Die Feldenkrais-Methode:

Der Physiker und Judomeister Dr. M. Feldenkrais (1904-1984) ging davon aus, dass jeder Mensch bis an sein Lebensende lernfähig ist. Viele Menschen benutzen aus verschiedensten Gründen nur einen sehr kleinen Teil ihres Potentials. Der Mensch entwickelt im Laufe seines Lebens Gewohnheiten in seinen Bewegungen, Verhaltensweisen und Gefühlen. Diese sind in einer Art Verbindung zu seinem Umfeld entstanden. Eltern, Erziehung, Gesellschaft, Kultur usw. haben ihn geprägt. In den Feldenkrais-Stunden wird vor allem mit den Bewegungsgewohnheiten gearbeitet, die aber natürlich auch alle anderen Bereiche des Lebens beeinflussen. Zunächst geht es darum, die eigenen Bewegungsgewohnheiten zu bemerken. Da sie häufig sehr unbewusst und automatisch ablaufen, braucht dies viel Aufmerksamkeit und wertfreie Betrachtung. Wertfreie Betrachtung bedeutet, dass es keine Korrekturen von außen gibt und auch keine Schubladen mit dem Etikett „richtig“ oder „falsch“. Wenn ein Schüler z. B. die Gewohnheit hat die Schulter nach oben zu ziehen, so ist es wichtig, den ganzen Körper, der mit dieser Stellung der Schulter verbunden ist, zu betrachten. Im Unterricht führt der Feldenkrais-Lehrer die Schüler mit vielen Fragen. Z. B.: Wie ist der Unterschied zwischen rechts und links? – Wie groß ist der Abstand zwischen linkem Ohr und linker Schulter und wie ist es rechts?

Der zweite wichtige Bereich der Methode ist es, eine Vielzahl von alternativen Möglichkeiten zu erarbeiten. Dies geschieht mit leichten, spielerischen Bewegungen, die aber in einem für den Schüler möglichst ungewohnten Zusammenhang entdeckt werden. Eine Bewegung wird z. B. in einer ungewöhnlichen Position ausgeführt, die Koordination von Bewegungen wird so verrückt angeordnet, dass etwas Neues entstehen kann usw. Der große Vorteil dabei ist, dass das Gehirn

gefordert wird andere Muster zu finden und dass sich dadurch eingefahrene Bewegungsmuster verändern können. Das Lernen bekommt dadurch wieder etwas ursprüngliches, wie beim Kleinkind. Dieser Spaß, den Kinder beim Bewegen erleben, ist auch für Erwachsene wieder möglich. Dadurch, dass der Feldenkrais-Lehrer nicht mit „richtig“ oder „falsch“ den Schüler lenkt, wie es in vielen anderen Bewegungssystemen üblich ist, wird der Schüler frei in seiner eigenen Entscheidung, was für ihn das beste ist. Er bekommt höchstens die Aufgabe herauszufinden, welche Bewegungen angenehm, leicht und mit freiem Atem möglich sind. Diese Qualität entscheidet über den Sinn oder Unsinn von Möglichkeiten. In dem Buch „Das starke Selbst“ beschreibt Feldenkrais Spontaneität als die höchste Qualität menschlichen Verhaltens. Spontaneität bedeutet in diesem Sinne, dass eine Handlung nicht an Gefühle gefesselt sein darf. Es darf nur eine einzige, der Situation angemessene Motivation für eine Handlung geben und im Falle von Bewegungen muss es möglich sein, die Bewegung zu stoppen und in die gleiche Richtung zurückzuführen. Überträgt man dies nun auf das Improvisieren, so ergeben sich folgende Blickwinkel: Der Improvisator weiß nie, was seine Mitspieler tun werden. Er muss also von seiner inneren Einstellung fähig sein, seine eigenen Ideen fallen zu lassen, wenn die Situation danach verlangt. Er sollte eine Spielhaltung haben, die von Leichtigkeit und Freiheit geprägt ist, da er nur unter diesen Bedingungen eine gute Wahrnehmung und Kommunikation bekommen kann. Er sollte extrem vielseitige Klänge erzeugen können. Dies verlangt extrem vielseitige Bewegungen, er sollte bereit sein, verrückte, ungewohnte Experimente zu wagen. Er sollte keine Scheu vor Neuland haben, ...

Aus diesen Gründen kann ich die Feldenkrais-Methode sehr empfehlen, um Anregungen für einen Instrumentalunterricht zu bekommen, bei dem die Schüler die Voraussetzungen für das Improvisieren erlernen.

Bei dieser Art zu unterrichten, wird der Lehrer mehr zu einem Begleiter für den Lernprozess und führt ihn nicht mehr allein aus seiner eigenen Perspektive. Auch ist er selber gezwungen gemeinsam mit dem Schüler eine Entdeckungsreise zu unternehmen, bei der er auf für ihn neue Erkenntnisse stößt. Dies bedeutet natürlich nicht, dass er nur verantwortungslos mit dem Schüler herumspinnt. Er sollte durch sein eigenes Spiel immer ein einwandfreies Vorbild für den Schüler sein und er muss mit geschärfter Aufmerksamkeit beobachten, wie und wann der Schüler aus dem Urwald der Möglichkeiten bereit ist, eine beständige Technik aufzubauen.

### **Improvisation als Ergänzung zu Inhalten des Instrumentalunterrichts**

In meinen Unterrichtsangeboten spielt Improvisation nicht nur im Anfängerunterricht eine Rolle. Sind die Schüler etwas fortgeschrittener, so ist der

Instrumentalunterricht je nach den Bedürfnissen oft sehr mit Inhalten (Stücke spielen, Technik usw.) gefüllt. Deshalb biete ich begleitend Improvisationsprojekte an. Der Vorteil dabei ist, dass die Schüler sich wieder ganz auf den Ursprung konzentrieren können. Sie erzielen oft viel befriedigendere Klangfarben auf ihrem Instrument, als beim Reproduzieren und beginnen oft ganz von selber, dies in ihren Stücken zu suchen. Als Beispiel möchte ich nun von einem Kinderprojekt berichten. Es waren sieben Kinder im Alter zwischen acht und zehn - drei Cellisten, drei Geiger und ein Posaunist. Alle hatten etwa ein bis zwei Jahre Unterricht. Wir haben Klangbilder zu drei Märchen entworfen. Eines davon war „Der Mond“ (Brüder Grimm). Ganz kurz gesagt, spielt das Thema des abnehmenden Mondes und der Gegensatz von Licht und Finsternis in der Geschichte eine zentrale Rolle. Die improvisatorische Aufgabe war zu suchen, welche Klänge für Licht und welche für Dunkelheit in Frage kommen. Die Streicher begannen Flageolett-Töne über das ganze Griffbrett auszuprobieren. Wie durch ein Wunder waren die Kinder plötzlich im Stande den Bogen so sorgfältig zu führen, dass die Töne gut ansprechen können. Der Posaunist durfte nach allgemeinem Dafürhalten der Gruppe keine Lichtanteile spielen. Für Dunkelheit war er dann aber gefragt und die Streicher spielten tiefe, voll klingende Flächen mit tiefen Tönen. Nachdem die Kinder diese beiden Farben präsent hatten, war meine Frage: „Wie können wir nun mit diesen Klängen malen, dass der Mond abnimmt?“ Dies ist ja eine Struktur, die beim freien Improvisieren oft benutzt werden kann. Eine Klangfarbe oder Spielweise oder ein Motiv wird allmählich von einem anderen überlagert. Ich nenne dies gerne „Ein Klang frisst den anderen“. Die Kinder haben sich dann selber die Regel gegeben, dass sie zunächst alle Flageolett spielen und dass es wichtig ist, dass die Celli dies nur auf der A-Saite tun. Dann gab es eine Reihenfolge, in der einer nach dem anderen in die Tiefe umgestiegen ist. Sie fanden es spannend, dass sie aufpassen mussten, dass sie genau hören, wann sie dran sind mit dem Wechsel. Da sie dies selber erkannt haben, war es auch gar kein Problem dieses Detail mit professioneller Genauigkeit zu verbessern. In dem Märchen gibt es dann eine Szene, bei der die völlige Finsternis über der Erde ist und der Mond unter der Erde die Toten weckt. Die Toten beginnen dann zu feiern. Diese Textstelle wurde zu einem Stück, bei dem es einen metrischen Ostinato gab der mit einer großen Steigerung endete. Es war faszinierend zu sehen, mit welcher körperlichen Kraft die Kinder diese Stelle durchgezogen haben. Sie wollten den „Tanz der Skelette“ immer wiederholen. Ein Verhalten, was Instrumentallehrer oft schmerzlich vermissen. Dies liegt meiner Meinung nach daran, dass die Kinder mit gespitzten Ohren ihre eigenen Bilder zeichnen durften. Um auf Heinrich Jakoby zurück zu kommen kann man sagen, dass musikalisch gesehen nur der Inhalt vorhanden war. Die Musik wurde nicht notiert, sondern es gab Spielregeln. Vorgegeben durch die Spielregeln gab es natürlich auch einen Aufbau, an den man sich halten musste. Aber es gab keine falschen

Töne. Die Tatsache, dass die Kinder sich nicht darauf konzentrieren mussten, ihre Finger millimetergenau auf das Griffbrett zu legen, machte sie sehr frei! Wir haben dann ein Konzert in einer sehr gelungenen Atmosphäre gehabt. Die Geschichten wurden vorgelesen und die Kinder haben ihre Klangbilder an verschiedenen Stellen gespielt. Natürlich gab es auch ein von den Kindern blumig gemaltes Programm, einen Namen „INWI“ für das Ensemble und einen Live-Mitschnitt mit einem selbst gemalten CD-Cover.

Das ganze war relativ wenig aufwendig. Drei Proben, Aufgabenverteilung Malen usw. und das Konzert. Das Ergebnis in Bezug auf die Lernziele war aber sehr hoch anzusiedeln. Der Klang des Ensembles war nicht der Klang von Kindern, die sich mühen, die Töne zu finden. Er war frei, offen und in der Intonation sehr gut! Das Zusammenspiel war geprägt durch ein hohes Maß an Kommunikation und Aufmerksamkeit. Alle haben aufeinander gehört. Strukturen, wie solo-tutti, solo und Begleitung, tonal-atonal, gemeinsame Dynamik, Geräusch (z.B. durch sul ponte oder streichen hinter dem Steg) wurden von „schön klingenden Tönen“ unterschieden. Die Spannung im Konzert war professionell und es hat immerhin 70 Min. gedauert. Die Kinder, (das kann ich nur für meine Schüler sagen), konnten sich in der Zeit danach daran erinnern. Wenn sie ihre kleinen Stücke spielten, so bemerkten sie selber, dass der Ton manchmal nicht so schön ist. Sie hatten von selber das Bedürfnis mehr Dynamik und Ausdruck zubekommen. Auch dies wünschen sich viele Instrumentallehrer, denn wie oft hat man den Eindruck, dass man kleine Mäuschen vor sich hat, die nichts mit ihrem Instrument sagen möchten, weil sie vielleicht zu sehr mit dem „Gehäuse“ beschäftigt sind.

### **Improvisation als ein Mittel, um das Hören der fortgeschrittenen Schüler zu schärfen**

Je fortgeschrittener die Schüler und Studenten sind, umso intensiver müssen sie am Detail feilen, in dem ja bekanntlich der Teufel steckt. Dies bedeutet, dass die Übestunden mit sehr kreativen Gedanken gefüllt werden müssen, da die Stücke über einen meist längeren Zeitraum einstudiert werden. Das beinhaltet eine große Gefahr: Der Schüler verliert das Interesse an dem Höreindruck des Stückes und beginnt sich zu langweilen. In einem solchen Fall können kleine improvisatorische Aufgaben die Ohren und das Gehirn wieder erfrischen. Nehmen wir an, eine Stelle ist in der Intonation nicht sicher. Man wiederholt sie jeden Tag und weiß schon vorher, welche Töne gefährdet sein können. Nun könnte man dieses Problem mit einer kleinen Impro-Studie einkreisen, z. B. neue Melodien mit dem Tonmaterial erfinden - die Melodie spielen und an der Stelle mit dem gefährdeten Ton extra einen anderen, ungeplanten spielen - Tonfolge lassen und ganz verrückte Rhythmen erfinden, die die Melodie bis zur Unkenntlichkeit verfremden. Diese Art von Übungen bringen den Übenden aus seinen Hörgewohnheiten. Ähnliche Aufgaben kann es bei

Problemen mit der Gestaltung des Ausdrucks geben. Der Musiker muss einerseits seinen Ausdruck reproduzieren können, andererseits sollte er immer wieder neu gestaltet werden. Auch hier kann es sehr hilfreich sein, wenn man erkennt, dass die Gefahr ist, dass es eine Erwartungshaltung geben kann, die eine Stelle nicht besonders interessant erscheinen lässt. Ich halte es für sehr sinnvoll, wenn die Essenz eines Werkes benutzt wird, um ein improvisiertes Stück zu erfinden. Dies bringt frischen Wind in die Musik und vor allem auch in die, die reproduziert werden soll.

Für den Improvisator ist es selbstverständlich eine Tugend, dass er mit offenen Ohren seine Musik spielen muss. Die Klangunterschiede sind fein und die Reaktion muss rasant schnell funktionieren. Nichts ist schlimmer als ein Improvisationsstück, bei dem das nicht geschieht. Meine Auffassung ist es aber, dass auch in der reproduzierten Musik die Qualitätsunterschiede genau von diesen Faktoren abhängen. Da der Musiker aber zumindest bis zu einem gewissen Grad seine Bewegungen perfektionieren muss, besteht die Gefahr, dass das erfrischende Erleben und das immer wieder neue, lebendige Hören ins Hintertreffen geraten. Improvisation kann also als eine Art methodisches Mittel gesehen werden, um diese Sackgasse zu umgehen, und ist dabei selbst auch eine eigenständige Kunstform.