

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich freue mich, hier bei der ESTA in Filderstadt für die pädagogische Arbeitsgemeinschaft Kontrabass sprechen zu können! Vor etwa 20 Jahren haben sich auf Länderebene die ersten PAKs gegründet. Die Etablierung einer PAK Deutschland 2019 und ihre bisherigen Aktivitäten zeigen das ungebrochene Interesse am Austausch unter den Lehrenden und den Willen, Neuland zu betreten. Ich arbeite als Musikschullehrer in Freiburg in Breisgau. Zur Zeit unterrichte ich neben einer Streicherklasse 18 Schüler und 7 Schülerinnen am Kontrabass, im Lauf der Jahre habe ich aber auch musikalische Früherziehungskurse, Instrumentenkarussell, SBS-Gruppen im Tandem mit Erzieherinnen sowie die Jazzband der Musikschule geleitet.

Lassen Sie mich meinen Beitrag mit einem Erlebnis aus meiner Anfangszeit an der Musikschule beginnen, das mir damals schon einiges zu denken gab. In dieser Zeit spielte ich diverse Orchesterengagements in der Schweiz, und so begleitete ich auch einmal den Klarinettenisten Giora Feidmann. Sein Programm aus Tangos von Piazzolla und symphonischer Musik war ein voller Erfolg, und ich sicherte mir anschließend eines der Konzertplakate. In der Musikschule teilte ich damals den Unterrichtsraum mit meinem Klarinettenkollegen und hängte dort Feidmanns Konterfei als - wie ich dachte – perfekten Wandschmuck auf. Eine Woche später war die Wand aber wieder leer. Mein Kollege hatte das Plakat abgehängt und erklärte mir später, er wolle nicht, dass seine Schüler auf die Idee kämen, Tango, Klezmer und dergleichen zu spielen, denn das würde ihre Technik verderben. - Die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Stilen hat Feidman in Wirklichkeit natürlich ebensowenig wie anderen Stars des „Crossover“ geschadet, und dementsprechend empört war ich damals dann auch vor soviel Engstirnigkeit.

Doch um ehrlich zu sein: Wie reagiere ich selbst denn, wenn meine Schülerin begeistert vom coolen Rockabilly-Bassisten in der Fußgängerzone berichtet und das Instrument mit der Zarge immer platter auf den Bauch stellt? Oder wenn ein Bratschenkind in der Streicherklasse seine Stütze abmontiert und auf Nachfrage darauf besteht, ohne ginge es doch viel besser. Blinkt da nicht bei allen, die engagiert unterrichten, das rote Lämpchen auf? - So spielt man nicht!

Und damit wären wir beim Titel meines kleinen Plädoyers angelangt:

Technik und Tabu

Argumente für eine undogmatische Methodik

Das polynesisches Wort „Tabu“ lässt sich ungefähr mit „heilige Scheu“ übersetzen und bezeichnet Lebewesen, Gegenstände und Orte, die unbedingt zu meiden sind. Der Zweck des Tabus ist Abwehr von Gefahren – Gefahren, die durchaus tödlich sein können. Die Herkunft dieses Verbots bleibt dabei im Dunkeln, es wird selbst nicht begründet und es ist schon gar nicht zu hinterfragen. -

Warum „Technik“ im Instrumentalspiel so wichtig ist, scheint dagegen allen klar zu sein. Wir wollen unser musikalisches Ziel - sei es nun fremd- oder selbstbestimmt - nicht nur erreichen, sondern dabei auch hinderliche Reibungsverluste, den Sand im Getriebe, vermeiden. Was hier auf körperlich-instrumentaler Ebene hilft, nennen wir eben Technik. Doch wenn wir der Schülerschaft reinen Wein einschenken wollen – und das halte ich für das Beste – dann müssen wir das weitverbreitete naive Bild von der guten Technik, die wie ein Leuchtturm aus den Untiefen der schlechten ragt, in Richtung Wirklichkeitstreue überarbeiten. Eine einzige Technik, und sei sie noch so gut, kann für die Vielfalt der Musik niemals ausreichen!-

Es gibt viele gute Techniken

Nehmen wir Beispiel eine Situation aus dem Musikschulalltag: Duospiel ist mal wieder dran und wir wählen eine der schönen Kanonsonaten von Telemann. Vom ersten Ton an müssen wir uns auf den hoch reglementierten Barockstil ein- und damit umstellen. Unser hart erübtes und im romantischen und modernen Repertoire so bewährtes Vibrato setzen wir nur noch als Verzierung ein, da es sonst die geforderte sprechende Artikulation behindern würde. Ähnliches gilt für den bewährten Tenuto-Strich. Wir brauchen hier also offensichtlich eine andere Technik! Oder nehmen wir an, ein Ensemble des Tango Argentino - ein Stil, den man inzwischen an Musikhochschulen studieren kann - engagiert mich für den Bass. In der Probe werde ich darauf hingewiesen, die charakteristisch marschierenden Achtel immer im Abstrich nehmen. Mein schöner gerader Strich ist da aber ganz unerwünscht; ich soll vielmehr mit hängender Spitze ziehen, um einen klar definierten Geräuschanteil zur Musik beizutragen. Gar nicht so einfach! Oder wir spielen ein Swing-Solo von Stephane Grappelli nach. Das bewältigen wir zwar schon, aber es klingt nicht stilgetreu, einfach nicht nach Swing Von Hörerfahrung einmal abgesehen, bräuchten wir jetzt eine Erweiterung unseres technischen Repertoires um Fertigkeiten, die in unserem Studium keine Rolle gespielt haben: Wir müssen lernen, Achtelketten triolisch zu artikulieren und dabei die Nachschläge zu

betonen, die „Off-Beats“. Technik der Wahl ist hier, bei genereller Bevorzugung der oberen Bogenhälfte den Strich konsequent umzudrehen.

Stellen wir also fest: Jeder Stil verlangt seine eigene Technik – es ist ganz einfach diejenige, welche seine Charakteristika am besten herausstellt. Mit dieser Technik ist er übrigens auch am leichtesten zu bewältigen. Technische Tabus à la „So spielt man nicht!“ dagegen schränken unsere Wahlmöglichkeiten und damit unsere Fähigkeiten für solche Aufgaben schon im Vorfeld ein. - Ich denke, wir tun unserer Schülerschaft keinen Gefallen, wenn wir sie nicht von Anfang an dazu anhalten, sich auf die wechselnden Gegebenheiten der Musik einzustellen. So wie ein Kleinkind seine Gehweise ändert, wenn es auf dem Barfusspfad von Sand auf Kies kommt, so kann auch das Musikschulkind lernen, seine Spielweise zu anzupassen, wenn es die Musik verlangt. Es braucht hier sicher mehr Hilfestellung als unser Kleinkind beim Gehen, doch manchmal wird es schon genügen, den Charakter eines Musikstücks in den Vordergrund zu stellen - statt seiner bloßen Bewältigung ohne allzu viele Fehler.

Von uns, die wir unterrichten, wird heute im Zeichen von Empathie und Barrierefreiheit verlangt, sich sprachlich auf unser Gegenüber einzustellen. Wenn es um die Sprache der Musik geht, ist jemand mit technischer Flexibilität im Dialog einer Unterrichtsstunde ganz sicher der angenehmere Gesprächspartner!

Ich denke, darüber besteht in dieser Runde auch weitgehende Einigkeit. Nachdem also mein zugegebenermaßen plakativer Titel „Technik und Tabu“ in den rechten Zusammenhang gebracht ist, möchte ich eine weitergehende Behauptung aufstellen: *Jeder dogmatischen methodischen Forderung können wir eine Beobachtung gegenüberstellen, die sie ad absurdum führt!* Diese These werde ich mit Ihrer Erlaubnis am Beispiel des Bassunterrichts illustrieren, ein Beruf, den ich seit 30 Jahren ausübe und über den ich deshalb mit einer gewissen Innenansicht sprechen kann.

Balance versus Haltung

Der Kontrabass wird in Deutschland meist im Stehen gespielt und demnach auch unterrichtet. Beginnen wir also mit einer Forderung, die sich prominent durch die ersten Jahre des VDM-Lehrplans für dieses Instrument zieht, nämlich das Körpergewicht vor Spielbeginn gleichmäßig auf beide Füße zu verteilen. Abgesehen davon, dass diese Ansicht in anderen Publikationen für den Anfang nicht geteilt wird und Auftritte der aktuellen Basselite einen häufigen Wechsel von Stand- und Spielbein zeigen, müssen wir uns auch fragen, wo der Nutzen einer solchen Forderung läge. Wenn es um Prävention von Spielschäden wegen „schlechter Haltung“ geht, dann halte ich es für sinnvoller, gleich die Anfänger darauf hinzuweisen, dass ihr Instrument am Boden ruht, also nicht festgehalten, sondern nur balanciert werden muss. So können wir schon dem immer drohenden übermäßigem Krafteinsatz vorbeugen. Und etwas zu balancieren impliziert kleine oder größere

Ausweichbewegungen um eine zu findende Mitte herum. Eine von vornherein festgelegte Standposition, ob auf dem linken, dem rechten oder auf beiden Beinen, ist da nur im Weg. Gleichzeitig werden Schülerin oder Schüler der Freude beraubt, selbst die beste Position zu entdecken und der Lehrkraft entgeht ein wichtiger erster Eindruck, wie ihr Gegenüber an das Instrument herangeht.-

Round can be stiff, too!,

Weiter nun zu den berühmten „Runden Fingern“! Der Lehrplan des VDM fordert in schönster Eintracht mit den Lehrwerken diverser Instrumente, die Spielfinger „rund“ einzusetzen. Dem kann ich nur die Beobachtung meiner Basskollegin Catherine Elliott vom Autorenteam der „Essential String Method“ gegenüberstellen: „Round can be stiff, too!“ Und anschließend ein Video von Vladimir Horowitz' Spiel mit den berühmt flachen Fingern genießen.....

Keine Alternativen zu haben -das ist schlechte Technik

Dem deutschen Lehrplan sei zugestanden, dass er mit Verweis auf die Messungen des Musikermediziners Christoph Wagner durchaus die große Individualität der einzelnen Hand betont und von angepasster Technik spricht – nur wird die leider nicht weiter thematisiert. Die insgesamt progressivere englische Methode ist deswegen noch lange nicht tabufreie Zone, im Gegenteil: Mit Ikons von unglücklich dreinschauenden „sad bass players“ werden Gewohnheiten wie schief zu streichen oder auf die linke Hand zu schauen nach allen Regeln der Kunst an den Pranger gestellt. Abgesehen von der Tatsache, dass Kinder problemlos „happy“ sein können, wenn sie unerwünschte Dinge tun, finde ich es auch wenig motivierend, ständig Verbote auszusprechen. Wieso überhaupt einen Popanz aufblasen, der die Luft doch nicht hält? Der ESTA-Ehrenvorsitzende Gerhard Mantel hat gerne und genüßlich darauf hingewiesen, dass schief zu streichen unter bestimmten Umständen äußerst vorteilhaft ist. Der „Künstlerische Schrägstrich“ eben, der allen Streichern zur Veränderung der Kontaktstelle geläufig sein sollte. Einen Kontrollblick auf die linke Hand sollte man da auch nicht in Bausch und Bogen abtun, meine ich! Wenn wir schon unbedingt tabuisieren wollen, dann bitte nur Eines: Sich rigoros auf eine bestimmte Haltung oder Spielweise festzulegen und damit keine Alternativen mehr zur Verfügung zu haben. Mosche Feldenkrais hat überzeugend dargelegt, dass so Stress entsteht, der bis zur Unfähigkeit gehen kann, auch nur diese eine Spielweise auszuführen, also zur fokalen Dystonie.

Mogeln mit Paganini

Eine amüsantes Phänomen in diesem Zusammenhang ist die große Verbreitung von Techniken, die in keiner Schule auftauchen, aber sozusagen „unter dem Notenständer“ weitergereicht werden. Als Beispiel sei der pendelnde Lagenwechsel genannt, englisch „pivoting“, in meiner Klasse

„Mogeln“ genannt: Man belässt bei einem vorübergehenden Halbton-Lagenwechsel, den Daumen an seinem Platz und verschiebt nur die Greiffinger. Sehr praktisch, aber wenig schulmäßig - blicken wir also über den Basshorizont hinaus und erinnern uns an Ruggiero Ricchis Artikel über Paganini in der „Strad“ von 2014. Er schreibt, ein Geheimnis des „Teufelsgeigers“ habe darin gelegen, dass er in seiner traditionellen Spielweise ohne Kinnhalter und mit etwas hängendem Instrument die meisten Passagen mit dem Daumen am Halsstock spielte und so vollständige Lagenwechsel vermeiden konnte.- Auch in meinem Unterricht wird natürlich oft thematisiert, den Daumen beim Lagenwechsel „mitzunehmen“. Eine stabile Handposition ist wertvoll! Nur nicht immer und überall – Anpassungsfähigkeit ist ebenso wichtig.

Kippen mit Streicher

Das betrifft auch für die Neigung der Bogenstange zum Griffbrett.

In den Heften „Mein Musizieren auf dem Kontrabass“ beschreibt der langjährige Solobassist der Wiener Philharmoniker Ludwig Streicher den aktiven Umgang mit dieser Variablen als eine seiner Basistechniken. Er empfiehlt, beim Wechsel auf eine tiefere Saite die Stange zum Steg kippen zu lassen und beim Wechsel zu einer höheren entsprechend zum Griffbrett. In seinen Übungen gibt er auch an, wann der Bogen wieder in die Standardneigung – nämlich leicht zum Griffbrett hin – zu bringen sei. Seine Hinweise haben mich angeregt, auf eine Standardneigung überhaupt zu verzichten, den Bogen also jeder Saite anzupassen und demnach die Stange auf den tieferen Saiten generell mehr zum Steg kippen zu lassen.

Die gute alte Basstechnik reicht heute nicht mehr!

So Bozo Paradzik, bekannter Kontrabasssolist und Professor in Freiburg, in seiner Youtube-Dokumentation. Das zitiere ich natürlich mit Vergnügen, aber in mancher Hinsicht ist unsere Technik gar nicht so alt: Das heute gültige Fingersatzsystem in den unteren Lagen „1, 2 und 4“, das nach einem Ganzton verlangt, entweder Lage oder Saite zu wechseln, hat sich erst vor gut hundert Jahren durch den Wiener Franz Simandl durchgesetzt. Giovanni Bottesini hatte sich seinen Ruhm noch mit dem 3. statt des 2. Fingers erspielt, und Gustav Warnecke propagierte in „Gradus ad Parnassum“ zu Beginn des 20. Jhdts. ein System mit allen 4 Greiffingern, also der Grundposition am Cello entsprechend. Ich denke, dass auch schon Bassvirtuosen der Beethovenzeit wie Dragonetti und Keyper von diesem Fingersatz profitiert haben. Die Kabinettstückchen, die sie sich auf den Leib schrieben, sind jedenfalls wesentlich schwerer zu gestalten, wenn man unterhalb der Daumenlage vor einer kleinen Terz in der linken Hand zurückschreckt.

Die unerträgliche Leichtigkeit des Bassspiels mit allen Fingern

Die „Vier-Finger-Technik“ wird von führenden Kollegen im deutschsprachigen Raum wie Ödön Rasz, dem derzeitigen Solospieler der Wiener Philharmoniker, situationsabhängig eingesetzt, insgesamt aber immer noch eher misstrauisch beäugt. Lediglich Michael Wolf, Professor emeritus für Kontrabass in Berlin und Silvio de la Torre in Rostock bevorzugen sie generell. Im meinem Studium hatte ich das Glück, dass der wenig dogmatische Wolfgang Stert in Freiburg mich gewähren ließ, und so konnte ich mir als Ex-Cellist mit dieser praktischen Spielweise aus mancher technischen Klemme helfen. Von ihren musikalischen Vorteilen möchte ich lieber schweigen, denn sonst werde ich möglicherweise nicht rechtzeitig fertig. -

Müssern jetzt alle alternativ werden?

Vielleicht fragen Sie sich allmählich, warum ich denn so fasziniert von alternativen Techniken bin. Schließlich fährt die Basswelt mit den traditionellen Methoden ja nicht schlecht - beim Finale des ARD-Wettbewerbs konnte man sich kürzlich davon überzeugen. Muss man denn da wirklich noch alles Mögliche ausprobieren? Diese Frage habe ich mir natürlich auch schon selbst gestellt, vor allem beim Unterrichten. Denn wenn ich mich mit den bunten Puzzleteilen meiner Technik wohlfühlte, heißt das ja nicht, dass sie bei allen ins Bild passen.... Oder, zugespitzt: Würde eine auf mich zugeschnittene Technik grundlegend anderen Typen in meiner Bassklasse sogar schaden können? Ein Bekannter aus Studentenorchesterzeiten, Horst Hildebrandt, leitet seit längerem den Berich Musikphysiologie/Musik-und Präventionsmedizin der Zürcher Hochschule der Künste, wo Christoph Wagners Messinstrumente für die Musikerhand ihre neue Heimat gefunden haben. Ich ließ mich also dort untersuchen und erzielte mehrheitlich Werte im untersten Bereich, was die Beweglichkeit von Unterarm, Handgelenk und Fingern angeht. Die Handgröße wurde aber als überdurchschnittlich beurteilt, was das Spiel mit allen Fingern natürlich begünstigt. So wurde klar, dass meine körperliche Disposition von vornherein verlangt hatte, am Bass eine persönliche Technik zu entwickeln. Zu meiner Erleichterung hörte ich in Zürich aber auch, dass ich mit - Respekt vor persönlichen Gegebenheiten vorausgesetzt - meinen Schülern damit nicht schaden würde. Das sei eher im umgekehrten Fall zu erwarten – wenn also ein übermäßig gelenkiger Mensch seine Spielweise jemand überstülpen will, der nur durchschnittlich beweglich ist.- Soweit, so gut! Aber was ist nun an individuellen Herangehensweisen brauchbar für die Mehrheit? Sind alternativen Techniken für alle interessant? Sicher sind alle technische Hinweise wertvoll, die auf die jeweils vorhandenen individuellen körperlichen Möglichkeiten Rücksicht nehmen. Schon eine Weile fordern Musikermedizin und Musikphysiologie eine individualisierte Technik gegen die vorherrschende „geringe Akzeptanz unkonventioneller Lösungen“ - so Maria Schuppert, Professorin und Leiterin des Zentrums für Musikergesundheit in Würzburg. Möglicherweise ist es auch hilfreich, aus persönlicher Erfahrung zu hören, dass sich die gefühlt größten Hindernisse auf

dem Weg zum Kontrabassparnass mit einer gut dosierten Mischung aus Eigensinn, Geduld und Gründlichkeit überwinden lassen. Ich möchte hier Christoph Richter zitieren, der unter anderem Herausgeber von „Diskussion Musikpädagogik“ war: „Derjenige lernt am nachdrücklichsten und wird in Gestaltung und Spiel sicher, der über etwas gestolpert ist und den Stein mit Erfahrung, Fantasie und Hilfen selbst beseitigt hat.“ Diese letzte Aussage mit ihrem Akzent auf der Wichtigkeit von Mißerfolgen und der eigenen Nachforschung kann uns noch einen Schritt weiter führen. Ich komme damit zum allgemeineren und abschließenden Teil meines Plädoyers. Er beschäftigt sich mit der Bedeutung von Fehlern, Unterschieden und der Wichtigkeit des Augenblicks, mit Autodidakten, Kindern und Meistern.

Die Bedeutung von Fehlern

Entscheidende Anstöße für die Richtung meines heutigen Beitrags gab mir meine langjährige Beschäftigung mit der Feldenkrais-Methode, der Eutonie nach Gerda Alexander und zuletzt mit den Veröffentlichungen von Martin Widmaier zum differenziellen Üben. Diesen drei Pädagogen - wenn ich sie unter diesem Begriff einmal subsummieren darf - ist eine gewisse Indifferenz gemeinsam, wenn es beim Lernen um falsch oder richtig geht. Und das hat, wenn ich sie richtig verstehe, auch seinen Grund: Immer wenn wir Polaritäten etablieren wie - sagen wir - Technik und Tabu, richtig und falsch, gut und böse oder weiß und schwarz, dann gerät ein großer Teil der Realität aus dem Blickfeld. Schattierungen und Graustufen aller Art fallen ebenso unter den Tisch wie die bunten Farben des echten Lebens. Sind wir gewohnt oder werden wir dazu angehalten, Empfindungen, Gedanken und Tätigkeiten sofort positiv oder negativ zu konnotieren, was die Mehrheit der genannten Begriffspaare ja nahelegt, dann ziehen wir uns zu früh aus Erleben und Wahrnehmung zurück, um zu urteilen. Das beeinträchtigt die Wahrnehmung und wir können dementsprechend auch nicht mehr so gut lernen. Was wir dennoch lernen, wird später weniger flexibel sein.

Deswegen Mosche Feldenkrais' Rat: „Lassen Sie beim Lernen jede Absicht weg, es richtig zu machen!“ Starker Tobak, doch der Judo-Schwarzgurt und Doktor der Physik setzte in „Die Entdeckung des Selbstverständlichen“ noch eins drauf: „Statt Fehler zu vermeiden, verwenden Sie sie lieber als Alternative zu dem, was Sie anfangs noch für richtig hielten“.

Ist Irren also nicht nur menschlich, sondern sogar nützlich?

Die Wichtigkeit des Augenblicks

Gerda Alexanders „Eutonie“ ist etwas aus dem Blickfeld der pädagogischen Diskussion geraten. Es war jedoch sie, die nach dem zweiten Weltkrieg den ersten europäischen Kongress zum körperlichen Lernen anstieß und damit einen bis heute wirksamen Austausch der Methoden bewirkt hat. Mich selbst hat die Eutonie bisher am meisten darin gefördert, meine körperlich-seelische

Möglichkeiten - und Grenzen - zu verstehen. Gerda Alexander war nicht Wissenschaftlerin, sondern Tänzerin und Choreographin in der Tradition von Jaques-Dalcroze. Vielleicht deshalb stellt ihre Arbeit das Fühlen, zwischenmenschliche Interaktion und den Moment mehr in den Fokus als vergleichbare Praxen. „Unser Ziel ist es, sich auf die Wirklichkeit des Augenblicks einzustellen.“ Ich denke, diese Fähigkeit macht sowohl im Konzert wie auch im Unterricht den kleinen Unterschied zwischen gut und glanzvoll aus und ist deshalb für unser Gebiet der Musik und Musikpädagogik essentiell. Noch grundlegender sagte Gerda Alexander: „Ich bin selbst dieser Körper, auf dessen Empfindungen ich mich verlassen kann.“ In der Eutonie werden Geist, Körper und Seele also als Einheit empfunden und dementsprechend zusammen entwickelt.. - Mit einer solchen Anschauung haben wir den Boden des Wissenschaftlichen natürlich verlassen, was aber in unserem Metier, das soviel mit dem Unfassbarem zu tun hat, auch nicht überraschen kann. - Sich mit Gerda Alexander auf die Wirklichkeit des gegenwärtigen Moments einzustellen hat zweifellos etwas Mystisches. Und doch ist es ein Gemeinplatz, dass niemand zweimal in denselben Fluss steigen kann! - In diese Kerbe schlug vor einigen Jahren Martin Widmaier und belegte mit videogestützten Erkenntnissen der Sportwissenschaft, das es unmöglich ist, eine Sache mehrfach auf genau die gleiche Weise zu tun. Damit kann es aber auch in der Musik streng genommen keine Version mehr geben, die als richtig zu bezeichnen wäre - höchstens mehrere gelungene, die aber recht verschieden ausfallen. Unsere eigene Erfahrung beim Üben bekräftigt diese Ansicht. Was sollen wir und unsere Schülerschaft aber nun üben, wenn es die eine korrekte Version gar nicht gibt? Widmaiers Empfehlung ist ebenso paradox wie einfach: Das ohnehin während des Lernens auftretendes „Rauschen“, also das Geraten auf kleine Abwege, Spielereien, das Umformen des Stoffs und so weiter nicht sei nur nicht zu unterdrücken, sondern sogar bewußt einzusetzen, um die Erfahrung von Unterschieden zu ermöglichen. Zitat: „Ein Lernprozess wird durch Erfahrung von Differenzen angestoßen.“

Kann es zielführend sein, beim Lernen vom Ziel abzukommen?

Das dritte Heft des Jahrgangs 2022 von „Üben und Musizieren“ scheinen Ulrich Mahlert und Andreas Doerne diese Frage zu bejahen, wenn sie schreiben: „Ich entwickle ein Gespür dafür, an welchem Punkt meines Lernprozesses ich eben genau davon ablassen muss, mich selbst zu didaktisieren, um in den Modus eines interessengeleiteten, selbstzweckhaften, im tiefsten Sinne spielerischen Explorierens zu gelangen.“ Das Heft ist dem autodidaktischen Musiklernen gewidmet - selbst in dieser Idealsituation pädagogischer Selbstbestimmung muss also muss man in den Augen der Autoren beim Lernen hin und wieder sozusagen die Hände vom Steuerrad nehmen.

Ebenso sollte sich, wie ich meine, die Lehrer-Schüler-Zweierbesetzung zu gegebener Zeit bewusst den Launen von Wind und Strömung überlassen. Umwege sind so natürlich nicht auszuschließen, sie werden aber durch unvorhersehbare Erfahrungen belohnt.

Kinder und Meister

Interessegeleitet, selbstzweckhaft, im tiefsten Sinne spielerisch – diese Begriffe führen uns in Lebensabschnitte zurück, als man noch nicht arbeitete, sondern eben spielte. Wenn wir kleinere Kinder beim Spiel - und damit bei der Arbeit - beobachten, können wir gleichzeitig eine befremdliche Planlosigkeit und eine unglaubliche Ausdauer beobachten. Beides macht uns staunen. Der Physiker und Tänzer Marco Wehr hat in „Kleine Kinder - große Lehrer“ darauf hingewiesen, dass es ein Kennzeichen des Genies ist, sich eine gewisse Kindlichkeit zu erhalten.

Wehr postuliert unter Verweis auf die Exzellenzforschung, dass die Mehrheit derer, die als Meister ihres Faches bezeichnet werden, auf ihrem Lernweg ähnlich vorgehen, wie es kleine Kinder tun: Mit größter Beharrlichkeit auch bei starken Widerständen und nur von ihren eigenen, für den Außenstehenden oft unzusammenhängenden Interessen gesteuert. Sich in Fragen des Lernens an denen zu orientieren, die in ihrem Bereich wahre Exzellenz erreicht haben, halte ich für eine gute Idee. Ich möchte deshalb meine Betrachtungen mit dem Beispiel zweier Meister beschließen, Django Reinhard und Pablo Casals.

Der französische Gitarrist Django Reinhard hat in den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts nicht nur im Zusammenspiel mit Stephane Grapelli einen Jazzstil geschaffen, der heute noch lebendig ist, den „Gypsy Swing“. Dank seiner staunenswerten Beharrlichkeit und größter Kreativität schaffte er es auch, einer existenzgefährdenden Brandverletzung seiner linken Hand, nach der er nur noch Daumen, Zeige- und Mittelfinger voll einsetzen konnte, mit der Entwicklung einer angepassten Technik zu begegnen, die dazu beitrug, die Gitarre als vollwertiges Soloinstrument im Jazz zu etablieren.

Über Pau Casals Leistung müssen hier keine Worte verloren werden. Für unser Thema „Technik und Tabu“ ist aber interessant, dass er sich als Jugendlicher gegen seinen Lehrer in Barcelona stellte und darauf bestand, den rechten Ellenbogen frei zu führen statt, wie damals verlangt wurde, eng am Körper. Technik war für ihn „stetiges Werden“ und die „fortwährende Such- und Arbeitshaltung selbst“. Sein künstlerischer und pädagogischer Erfolg in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sollte uns heute ermutigen, aus dem Rahmen fallende Spielweisen in unseren Klassen eher als Anregung zu begrüßen, statt sie vorschnell abzuqualifizieren. Bedenken wir:

Der Fehler von heute könnte die Technik von morgen sein! -

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

