

# Musik und Mensch

Ein ganzheitlicher Ansatz zum Musiklernen

am Beispiel Gitarre

Von Sebastian Sylla

**Inhalt:**

I [Voraussetzungen](#)

II [Musik](#)

III [Energetik](#)

IV [Technik](#)

V [Motivation](#)

VI [Üben](#)

VII [Übungen](#)

[Literaturverzeichnis](#)

## **I Voraussetzungen**

Stellen wir uns eine Straße vor, die mit Geröll übersät ist und unser Vorwärtskommen plötzlich verhindert, da die Felsen zu groß, die Steine zu spitz sind. Jemand versucht, diese mächtige Barriere zu überwinden, er kämpft mit dem Fels, müht sich schwitzend und keuchend ab, immer Gefahr laufend, einzubrechen, abzurutschen, verletzt zu werden. Schließlich mag er unter den größten Anstrengungen, mit den Kräften am Ende, es schließlich doch geschafft haben auf die andere Seite gelangt zu sein und denkt sich: „Nie

wieder werde ich diese Straße betreten, geschweige denn, sie zu überwinden versuchen. Das ist mir viel zu anstrengend!"

Ein anderer, vor dasselbe Problem gestellt, denkt sich: „Nun gut, hier scheint ein großes Hindernis vor mir zu liegen. Ich werde mir die Zeit nehmen, es nach und nach abzutragen, denn dann ist die Straße frei und ich kann sie jederzeit betreten." Dieses Beispiel soll den Ansatz verdeutlichen, dem dieses Konzept zugrunde liegt. Der Schüler, vor die Aufgabe gestellt, ein Musikinstrument zu erlernen, wird sich in den meisten Fällen mit solch einer Barriere konfrontiert sehen, nicht selten schon zu Beginn seiner Musizierlaufbahn, als Anfänger. Oder er gerät vielleicht später an den Punkt, an dem es einfach nicht mehr weitergeht. Ein gewisser Schwierigkeitsgrad, ein gewisses Maß an Ausdrucksmöglichkeiten wird nicht überschritten.

Der eine gibt nun resignierend auf, nicht selten mit den Worten „Ich bin zu blöd dafür". Der andere beginnt mit eisernem Willen und hartnäckigem Streben zu üben, zu üben und zu üben und kann endlich die Noten eines schwierigen Stückes halbwegs fehlerfrei spielen und stellt nach monatelanger Arbeit fest: „Gitarre spielen ist so anstrengend, mir tut alles weh, wieso klingt das bei dem viel besser...".

In beiden Fällen scheint eine falsche Sichtweise oder Einstellung zu solch resignierenden Ergebnissen geführt zu haben. Irgendetwas hat die natürliche Sicht auf die Tätigkeit blockiert.

Viele Menschen, Schüler, oft auch schon so manches Kind, befinden sich auf dieser mit Geröll verschütteten Straße, durch Blockaden am Vorwärtskommen gehindert. In diesem Konzept geht es darum, diese Blockaden abzubauen, den Weg zu ebnen, um mit Leichtigkeit und einem Gefühl von Freiraum musizieren zu können. Eigen produzierte Musik soll als Bereicherung, die Spaß macht, als emotionales Ereignis, als Befriedigung erfahren werden können.

Die Aufgabe des Lehrers soll sein, zu helfen, diese Blockaden abzubauen. Machen wir uns bewusst, was diese Blockaden hervorgerufen hat oder hervorrufen kann und scheuen wir uns nicht, psycho- und physiotherapeutische Aspekte und Maßnahmen mit einzubeziehen. Der Schüler soll zu dem Lehrer ein gesundes Vertrauen entwickeln können.

Da ist einmal der Leistungsdruck, dem der Schüler die meiste Zeit seines Lebens in unserer Gesellschaft ausgesetzt ist. Angefangen bei den Eltern, über die Schule bis hin zum Beruf. Es ist Selbstverständlichkeit geworden, in einem vorgeschriebenen Zeitraum das und das zu leisten, zu kapieren, zu verstehen, im schlimmsten Fall noch zu empfinden.

Die Eltern wollen ihr Kind sportlich und musikalisch, fleißig und intelligent, der Lehrer will die Hausaufgabe bis zum nächsten Tag erfüllt haben, der Chef will den Vertrag in einer Viertelstunde aus dem Französischen ins Englische übersetzt haben, die Werbung will, dass man sich das bessere Handy kauft als der Nachbar es besitzt, der Musiklehrer will die Beethoven-Sonate noch schneller gespielt sehen, usw. All das führt zu einer reinen Funktionalität des Menschen, immer von der Angst getrieben, nicht mehr zu funktionieren. John Lennon, Musiker, sang "... but you can't really function when you're so full of fear." (aus Working Class Hero).

Mit diesem Glauben über die Welt kommt der Schüler nun in den Musikunterricht und will auch hier erstmal funktionieren, denkt, funktionieren zu müssen. Wie viele Schüler haben noch bevor sie einen Ton gespielt oder gesungen haben schon die Entschuldigung parat: „Also, wenn's nicht so klappt, ich bin ein bisschen krank...“, „Meine Nägel sind so komisch heute...“, „Bin ich gestresst...“, „Ich hatte so viel zu tun, konnte wirklich nicht üben...“.

Wäre es nicht schön, den Musikunterricht von dieser Funktionalität zu befreien und sich auf das Musizieren an sich zu besinnen?

Die Angst ist in den meisten Fällen die größte Blockade, sie muss Platz machen der Empfindung, dem Gefühl, der Bewegung, die dahinter steckt und die der Schüler geschützt hält, derer er sich vielleicht schämt, albern findet, oder sich einfach nicht traut zu zeigen, weil er damit vielleicht schlechte Erfahrungen gemacht hat.

Doch gerade der, der freiwillig zu einem Instrument greift, hat ja oft das Bedürfnis nach diesen Erlebnissen, seine verkümmerte Gefühls- und Erlebniswelt musikalisch zu kompensieren.

Musik zu machen verlangt eine andere Einstellung, als sie unsere Gesellschaft und Erziehungsmethoden vorschreiben, sie bietet aber gleichzeitig ein intensiveres Erleben, ein Blick jenseits dieser Mauern.

Sie ist Weg und Ziel zugleich. Als Weg soll sie das Mittel sein, um die Straßen freizumachen, als Ziel ist sie immer das, was danach entsteht.

## **II Musik**

*Nada Brahma - Die Welt ist Klang*

Kaum jemand wird behaupten, Musik spiele in seinem Leben keine Rolle. Jeder hört Musik, geht zu Konzerten, tanzt zu Musik oder musiziert selbst. Stellen wir uns die Frage, wie jemand Musik hört und was empfindet er dabei. Was hören wir eigentlich?

Welcher Schüler, welcher Musiker ist sich wirklich bewusst, was er mit seinem Instrument hervorbringt? Für wie viele bedeutet ihr Instrument spielen, nur die schwarzen Punkte auf 5 Notenlinien wiederzugeben, und zwar möglichst fehlerfrei? Und wann reden wir von einem musikalischen Menschen?

Ist Musikalität denn ein Attribut, das wir an einen Menschen vergeben können, der hervorragend nach Noten Klavier spielt, leidenschaftlich auf seiner Geige improvisiert oder jedes gehörte Lied sofort nachsingt? Musikalität ist sicherlich kein Merkmal, das entweder vorhanden ist oder nicht. Völlig unmusikalische Menschen sind so selten wie extrem musikalische. Musikalität ist ein Konstrukt, eine Schablone unseres einordnenden, klassifizierenden Denkens unserer Gesellschaft. Im Englischen meint der Ausdruck 'musicality' schlicht Empfänglichkeit oder auch nur Interesse an Musik. Der Gedanke drängt sich auf, wie empfänglich, wie empfindsam der Schüler gegenüber Musik ist, insbesondere der, die er selbst produziert. Wie viele Barrieren stehen zwischen ihm und den Tönen, um aus den Tönen musikalischen Sinn entstehen zu lassen. Wie viel natürliche Begabung, wie viel Intuition und Wissen trägt der Schüler schon in sich, um gewisse Türen leichter zu öffnen, um nicht schon vorhandene Freiräume mit didaktischem Geröll zuzuschütten, wie viel Wissen und welcher Art benötigt er noch?

Ein gewisses Maß an Musikalität besitzt also jeder, die Möglichkeiten individuell und persönlich zu tönen` aber sind unterschiedlich stark entwickelt, sind schwieriger oder leichter freizulegen. Zum freien und entspannten, absolute Befriedigung und Intensität erlangenden Spiel bedarf es immer dieser einen Basis:

der freien Straße. Nicht das nächste, große, schwierige Stück, das wir anpacken und vielleicht bewältigen führt uns dahin, sondern der Ton, der Klang. Vielen Schülern wird die Genugtuung unterschlagen, den einzelnen Ton als Ereignis wahrzunehmen, zu hören. Sie spielen und spielen und üben und üben, aber sie hören nicht wirklich, sie nehmen die Töne und Klänge nicht wahr. Wie sollen sie dann selbst tönen können? Die Aufgabe des Lehrers ist es, dem Schüler das Ohr zu öffnen, ihn lehren, hinzuhören.

George Leonard schreibt: „Unser Gehörsinn ist in der Tat ein Wunder und übertrifft das Sehvermögen in vielerlei Hinsicht. Wenn ein Maler beispielsweise drei Farbtöne miteinander

vermischt, kann unser Auge das Resultat nur als eine einzige neue Farbe wahrnehmen. Wenn Klarinette, Flöte und Oboe zusammen erklingen, kann unser Ohr die resultierende Mischung sowohl als neuen Klang wahrnehmen, wie auch die drei Instrumente, die diesen Klang hervorbringen, voneinander unterscheiden."

Nada Brahma - die Welt ist Klang heißt es im Indischen. Und im Klang, der die ganze Welt ist, hören und lassen wir entstehen, was Musik lebendig, so großartig macht: Gefühl.

Sofort wird jeder zustimmen, bekräftigend nicken, Verständnis zeigen. Das Verständnis dafür mag ja tatsächlich vorhanden sein aber das Empfinden diesbezüglich ist doch vielen Menschen abhanden gekommen. Unsere heutige Trendmusik ist fast nur noch technischer Natur (Techno) und verlangt nicht die Auseinandersetzung mit Klang und Ton, Emotion und Zuhören, ebenso wenig das technisierte Spiel von Virtuosen, dominiert aber unser gesellschaftliches Musikleben.

Und doch leuchten die Augen eines jeden, der wirklich empfindsame, hand- oder mundgetönte Musik erleben darf, sei er aktiv daran beteiligt oder nur passiv erlebend. Selbst der Schüler, der gerade einmal die Leersaiten einer Gitarre zupfen kann, dies aber mit Gefühl und einem Ohr für Ton und Klang, wird diese unglaublich reiche Erfahrung machen können, er wird sich wohl danach fühlen, freier.

„Als ich das erste Mal den Cellisten Pablo Casals spielen hörte, ist etwas Seltsames in mir vorgegangen: Es war bei den Zermatter Meisterkursen, und zu jedem Unterricht waren auch Teilnehmer zugelassen, die nur zuhören wollten. Zu denen gehörte ich, eine von vielen. Casals unterrichtete, und ich erinnere mich an den Augenblick, in dem er seinen Bogen in die Hand nahm und einen Ton vorspielte, einen einzigen Ton. Es war sicher nicht so, dass ich vorher geschlafen hätte. Aber im Augenblick, da dieser Ton erklang, war es mir, als würde ich erwachen; schlagartig und sanft zugleich..." (Aus einem Buch von Silvia Ostertag, zitiert nach Joachim-Ernst Berendt).

### **III Energetik**

*tonos = griechisch Spannung*

*„Nur der Geist der Musik allein darf die Körperbewegungen beim Cellospiel bestimmen.“  
(William Pleeth)*

Ein Ton erklingt, wenn wir z.B. eine Saite spannen und anschlagen, eine spannungslose Saite bringt keinen Ton hervor. Töne bedürfen also einer gewissen Spannung, Töne sind Spannung (s. griech. Ursprung). Spannen wir die Saite zu stark, reißt sie. Schlagen wir die Saite nicht an, erklingt auch kein Ton, schlagen wir sie zu heftig an, besteht die Gefahr, dass sie ebenfalls reißt. Es kommt auf die Energie an, mit der wir die Saite anschlagen.

Nun kann sicherlich jeder eine Saite zum klingen bringen, aber bei wem klingt der Ton wirklich „spannend“ und warum oft langweilig? Es kommt auf die Energie an, mit der wir die Saite anschlagen.

Und diese Energie steckt im Körper, wird produziert vom Körper. Deswegen ist es so wichtig, den Körper zu lehren, sich in einen bewusst energetischen Zustand zu versetzen, und diese Energie zu kontrollieren.

Es wird wohl keiner seine Gabel mit solch einer Kraft aus dem Oberarm zum Munde führen, dass er sich dabei verletzen könnte, keiner wird auf die Idee kommen, die Kaffeemaschine mit der Kraft des Beines zu bedienen, genauso wenig wird man sich beim Autofahren so hängen lassen, dass einem ständig das Lenkrad entgleitet. Wir stecken bei solch alltäglichen Handlungen meist die richtige Energie in die Tätigkeit, so daß wir uns auf einem sich die Balance zwischen Über- und Unterspannung haltendem Energieniveau befinden.

Der Schüler, der nun ein Musikinstrument erlernt, kann sich in den seltensten Fällen auf ein intuitiv richtiges Spannungsverhältnis verlassen, vielmehr ist häufiger der Fall einer abgeschlafften Fernsehsesselhaltung ohne Energie, oder eine übermäßige Spannung, die zu Verspannungen im Körper führt, zu beobachten. Oft ist dies auf ein unterentwickeltes Körperempfinden und/oder die Überforderungen der neu zu erlernenden Bewegungsabläufe zurückzuführen. Der Schüler sollte also immer gleichzeitig mit Erlernen des Instrument auch seinen Körper und seine Möglichkeiten den Körper zu bewegen neu kennenlernen. Es wird oft zu wenig bedacht, dass Musizieren nicht nur eine geistige, sondern vor allem eine körperliche Tätigkeit ist. William Pleeth, Cellolehrer von u.a. Jaqueline du Pre, schreibt: „Wie kann eine Körperbewegung von dem Gefühl, das sie hervorbrachte und das sie widerspiegeln soll, getrennt sein? Ich halte es für unmöglich. (...) Der Vorgang des Spielens muss im Körperlichen wie im Geistigen ein Zustand der Ausgewogenheit und Vollständigkeit unseres ganzen Wesens sein, denn ein Element stützt das andere, und alle müssen auf der

gleichen Wellenlänge liegen. (...) ,die „Einheit“ zwischen dem Spieler, dem Instrument und der Musik sollte so vollkommen sein, dass diese drei am Ende in ein Wesen übergehen, jenes nahtlose Ganze, bei dem sich nicht mehr feststellen lässt, wo ein Teil aufhört und der nächste beginnt.“

Was für eine Energie wird beim dem Erleben von Gefühlen freigesetzt, welche körperliches Empfinden haben wir beim Weinen, wenn der Körper zuckt vom Schluchzen, wenn der Bauch schmerzt vor Lachen, wir könnten Bäume ausreißen, wenn wir wütend sind. Wie empfindsam sind wir, wenn uns jemand streichelt, wenn uns jemand schlägt, wenn wir unseren Körper spüren. Wie wohl fühlt man sich nach einer sportlichen Tätigkeit, die Spaß macht, wie wohl fühlen wir uns, wenn wir uns bewegt haben, wie entsetzlich der Gedanke, sich nicht mehr bewegen zu können.

All diese Empfindungen, all dieses Erleben braucht Musik, die uns berühren, die uns bereichern soll. Das ist die eigentliche, die schwierige Aufgabe eines ein Musikinstrument lernenden Schülers. Seine Gefühle, die die Musik erwecken will, nach Außen zu tragen, die Bewegungen, die daraus resultieren zuzulassen. Dem Schüler muss klar werden, dass bisherige Haltungen verändert werden könnten, dass Neues dazukommt. Dass die Haltung beim Gitarrenspiel anders aussehen muss als

beim Fernsehen, nämlich weniger schlaff. Dass man weniger steif sein sollte, als in der Kirche, etc.

Stellen wir uns als Hörenden, als Lauschenden vor, der sein Ohr an eine Tür drückt hinter der Musik ertönt: Ganz leise, auf Zehenspitzen, die Hand hinter das Ohr gemuschelt, Atem leise und langsam, Mund geöffnet, so sind wir ganz aufmerksam, ganz Ohr. Ein Zustand der richtigen Spannung, wie wir sie auch zum Musizieren brauchen, ganz Ohr. Dann können wir uns mühelos bewegen, ohne zu verkrampfen, ohne Energie zu verlieren, gleich einem Tänzer. Diesen Zustand zu erfahren, kennen zu lernen ist absolut essentiell und Bestandteil einer stabilen Basis und sollte jedem Schüler nahe gebracht werden.

„The conservation of energy as momentum is also essential to my approach“ (Yehudi Menuhin, Six lessons).

## **IV Technik**

„ (...) *Der Künstler selbst soll sich nicht als Techniker verstehen, der entsprechend den Lehrsätzen mit seinem Instrument umzugehen hat. Er soll ein interpretierender Künstler sein, der die Vollkommenheit der Natur zum Vorbild hat.*“ (Aus der Gitarrenschule Antonio Abreus, Ende 18. Jahrhundert, zitiert nach Thomas Schmitt)

„*Der Weg zur Gitarre. Technik und Methode.*“ (Gleichnamiger Titel der Gitarrenschule von Robert Brojer, 1973)

Erstaunlich, dass ich einen ganzheitlichen Ansatz zum Erlernen der Gitarre 200 Jahre vor unserer Zeit gefunden habe, der scheinbar in Vergessenheit geraten ist, denn in welchem Gitarrenlehrwerk findet sich schon ein Bezug zu Abreu. Da heißt es weiter: „Der Künstler, also auch der Gitarrist, soll durch seine Tätigkeit die menschliche Seele rühren, wobei ihm die Natur Vorbild sein muss. (...) Selbst wenn nur der Dilettant, der Musikliebhaber, angesprochen wird, gelten auch für ihn die gleichen ästhetischen Grundlagen wie für den Berufsmusiker.“ (zitiert nach Thomas Schmitt).

In einer anderen, ebenfalls aufklärerischen Gitarrenschule von Frederico Moretti finden wir ähnliches: „Moretti wendet sich mit seinen *Principicas* an den interessierten Liebhaber, den *aficionado*, der in der Musik Entspannung und Erholung sucht. Gitarrenspiel soll nie gekünstelt wirken, sondern immer einfach und überzeugend sein, der Natur folgend.“ (zitiert nach Thomas Schmitt).

200 Jahre später führt der Weg zur Gitarre über Technik und Methode. Sicherlich, die ästhetischen Ideale sind nach wie vor vorhanden und keiner wird bestreiten, dass Musik seelenvoll und emotional gespielt werden sollte, aber es bleiben (Vor)Worte und Floskeln, die in den seltensten Fällen einen praktischen (Lehr)Bezug haben. Ein Instrument spielen soll Spaß machen, doch wer hat auf Dauer schon Spaß an Technik und Methode?

William Pleeth schreibt:

„ ‚Technik‘ im weitesten Sinne bedeutet die Entdeckung und Entwicklung der physischen Mittel, mit denen ein Musikstück verwirklicht werden kann. Daraus folgt, dass Technik für sich, abgetrennt von der zu verwirklichenden Musik, nicht existiert. Wer in Begriffen wie Erwerben der ‚Technik‘ denkt, der hat aus der Technik eine sehr Enge Welt gemacht. Man

kann Technik nicht erlernen, man kann nur die Grundlagen der Technik erwerben, denn wahre Technik entsteht erst, wenn sie sich in einer musikalischen Idee verwirklicht.

Das Vehikel der Technik ist die Musik. Wenn man sich dem musikalischen und geistigen Impuls eines Musikstücks unterwirft und die Musik als Mittel nutzt, um die Technik empor- und in neue Bereiche zu heben, dann eröffnen sich unendlich viele Wege, auf denen die Technik sich entwickeln und Fortschritte machen kann.“

Ein weit verbreitetes Denken ist, man müsse sich erst technisch perfektionieren, um frei zu musizieren. Ein Trugschluss, der am Ende sogar das rein technische Spielen blockieren wird, denn eine Einheit des Spielens wird mehr und mehr untergraben.

Bedenken wir, dass Musik keine intellektuelle Wissenschaft ist, die wir mit einer Anleitung zur Funktionalität in allgemein gültige Regeln packen können. Genauso wenig können wir sie mit schablonenhaften Methoden lehren. Das mag im Mathematikunterricht noch einigermaßen funktionieren, nicht jedoch in einem von Emotion und Intuition lebenden ‚Ding‘, der Musik.

Natürlich ist es wesentlich einfacher eine Methode zu besitzen, die immer Anwendung finden kann. Das Musikinstrument ist aber doch keine Maschine, die man so und so zu bedienen hat, schon gar nicht zu beherrschen. Dieser oder jener ‚beherrscht‘ sein Instrument, heißt es doch so häufig. Was ist das bloß für ein Wort, in dem die Herrschaft über jemanden steckt. Wünschen wir uns ein Verhältnis, in dem der eine über den anderen herrscht?

Viel schöner klingt doch: Sie/Er liebt sein Instrument, das spürt man richtig! Julian Bream, Jimi Hendrix, Paul McCartney, Andres Segovia, ... , sie alle waren entweder Autodidakten oder hatten *keine* Methode, sondern nur den Drang zur Musik, und zweifeln wir an ihrem künstlerischem Wert? Vielleicht war ihnen gemeinsam die freie Straße, die Basis, das Fehlen von Hindernissen, die sie zu ‚musikalischen Fehlern‘ hätten verleiten können. Vielleicht waren sie näher an der Natürlichkeit, an der Natur, die sie (unbewusst) zum Vorbild hatten.

Wenn der Schüler ständig Angst vor seinem technischen Unvermögen hat, wenn er vor Schwierigkeiten resigniert, und seine Hände zittern beim Spielen, dann muss er Vertrauen erlangen durch den Schönklang, durch die Musik, die er hervorbringt, nie durch noch mehr stupides technisches Pauken. Das führt zu jenen Verspannungen und Verkrampfungen, die ihn immer mit einem unguuten Gefühl zurück lassen.

„Das Vehikel der Technik ist die Musik.“ Jede technische Schwierigkeit lässt sich leichter und angenehmer lösen über einen musikalischen Inhalt oder eine musikalische Empfindung. Die Erfahrung, einen einzelnen Ton erleben, empfinden zu können, macht eine einfache

Tonleiter zum Ereignis. Das Wohlgefühl, das dabei entsteht, im Körper, in den Fingern, in der Seele, ist das eigentliche Ziel, das es zu erreichen gilt.

## V Motivation

*„Do you still ever practice, sit down and run scales?“*

*„I never have done that, but I do sort of play around quite a lot. I can't play just to silence, though; I have to be prompted into it by listening to something or hearing something on the radio.“ (Aus einem Interview mit Eric Clapton, Guitar Player Magazine)*

*„Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszusprechen, beginnt da, wo die dunklen Empfindungen walten, an der Pforte, die in die andere Welt hineinführt; die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinander fallen.“ (Gustav Mahler)*

Nicht jeder, der nach dem Grund, warum er Musik macht, gefragt wird, wird solch poetische Worte finden wie Gustav Mahler. Wahrscheinlich können die wenigsten, gerade unter Schülern, überhaupt eine konkrete Antwort geben. Bis auf die von den Eltern zum Musikinstrument erlernen gezwungenen Ausnahmen, ist aber doch allen gemeinsam, das Bedürfnis sich irgendwie auszudrücken, oder wie Mahler viel schöner sagt, auszusprechen. (Im Wort Ausdruck steckt der unangenehme ‚Druck‘, unter dem zu musizieren ungleich schwerer fällt).

Selbst die Schüler, die noch keinerlei Vorstellungen von Musik und Musikinstrumenten haben, wie die meisten Kinder, verspüren diese unglaubliche Faszination, die von Klängen und Tönen ausgeht. Kinder, schon im jüngsten Alter, finden Lust und Gefallen daran, Töne zu produzieren, sich musikalisch auszuprobieren. Mit offenen Mündern und großen Augen sitzen sie da und lauschen dem Musiker, gespannt und neugierig, fasziniert von dem, was da passiert. Wo Kinder noch diese natürliche Neugier, diesen ursprünglichen Zugang besitzen, scheinen den Älteren diese Eigenschaften oft abhanden gekommen zu sein, der Drang, Musik

zu entdecken ist irgendwo verkümmert. Wir Erwachsenen sitzen da, mit geschlossenen Mündern und denken zu der Musik, die da spielt. Wir sagen: „Sagenhaft. Virtuoso. Technische Perfektion. Welch Ausdruck. usw.“ und erfassen die Musik damit intellektuell. Dem Kind fehlen die Worte und wenn wir von einer Sache wirklich begeistert und fasziniert, emotional überwältigt sind, dann fehlen sie uns auch wieder.

Lernen wir von dem Kind, lernen wir, wie ein Kind lernen würde.

„... es ist auf jeden Fall gesünder, wenn man dem Kind beim ersten Kontakt mit dem Instrument und der Musik gestattet, gelöst durch das Reich freudiger Entdeckungen zu schweifen. Die ersten Monate sollten für das Kind wie eine Wanderung durch frische, lockende Auen sein.“ (William Pleeth).

Diejenigen, die diese Erfahrung nie machen durften oder vergessen haben, was es heißt durch frische lockende Auen zu gehen, würden das bestimmt gerne nachholen. Sehen wir das Erlernen eines Instrument als ständige Entdeckungsreise, und immer wieder begegnen wir etwas Neuem. Es ist wichtig, dem Schüler, ständig die Neugier zu erhalten, zu aktivieren. Denn nur dann wird er von selbst motiviert sein und diese eigene, von innen erwachsene Motivation wird ihm das Lernen und Üben wesentlich erleichtern. Ein Instrument zu erlernen ist doch eigentlich ganz leicht. Da wo wir Lust und Befriedigung empfinden, wo wir Spaß und Gefallen haben, sind wir wieder wie die Kinder und lernen ganz schnell und locker.

William Pleeth schreibt über die Art, dem Kind ein Instrument nahezubringen: „Ich glaube, das Wichtigste ist, dass man die Phantasie des Kindes fesselt und anregt. Ich würde mit dem Instrument selber anfangen und es dem Kind erklären, als wäre es ein Spielzeug, und ihm zeigen, was man damit anstellen kann. Ich würde dafür sorgen, dass es vom Cello als Gegenstand wirklich fasziniert wird: woraus es gemacht ist, wie es hergestellt wird, was es zum Klingen bringt, was die Schwingungen erzeugt und wie sich die Schwingung zum Klang verhält.“ Gleichzeitig sagt er aber auch, dass diese Herangehensweise nicht nur für Kinder, sondern für Schüler jeder Altersstufe angewandt werden kann, entsprechend modifiziert und dem jeweiligen Stand des Schülers angepasst. So kann ein neues Stück viel mehr sein, als nur die Noten auf dem Papier, noch bevor es wirklich

erübt ist. Entsprechend kann man dafür sorgen, dass der Schüler neugierig auf das Stück wird. Wer war der Komponist, warum hat er das Stück geschrieben? Wer hat es gespielt, zu welchen Anlässen? Wie wurde es komponiert? Vielleicht regt den Schüler auch eine Aufnahme an. Genauso spannend kann die Reise durch den Notentext gestaltet werden. Wie klingen nur die Basstöne, wo ist die Melodie, kann sie gesungen werden? Wie viele Töne auf einmal spielt man an dieser oder jener Stelle denn eigentlich, da geht die Melodie aufwärts, dort abwärts, wie klingt der Ton laut, wie leise? Was wird erzählt, wer erzählt, welche Bilder

passen dazu, welche Instrumente, welcher Film, usw.? Die Phantasie ankurbeln, heißt den Schüler zu motivieren, dem Schüler sein eigenes Empfinden und Erleben zu erwecken, dass er das Gefühl bekommt, er ist der Schöpfer, er ist aktiv, er ist sich seiner Fähigkeiten bewusst. Viele Schüler sehen nur das, was sie nicht können, und demotivieren sich selbst. Die Methode des Müssens („Du musst mehr üben, spiel nicht so, sondern so, sei konzentriert...“) unterstützt natürlich das mangelnde Selbstwertgefühl des Schülers. Aber der Schüler sollte immer das Gefühl haben, dass er musizieren kann, egal auf welchem Niveau er sich befindet. Damit ist nicht gemeint, den Schüler ständig zu loben, wo es vielleicht gar nichts zu loben gibt, damit nicht ein falsches Selbstbewusstsein entsteht. Vielmehr sollte dem Schüler klar und bewusst gemacht werden, was er kann, und gegebenenfalls, auf welchem Niveau er sich noch nicht befindet. Aber niemals tadelnd und gering schätzend, sondern als absolut natürliche Normalität. Es ist normal, dass man Einiges noch nicht kann. Fazit dieser Überlegungen ist jedenfalls, das Bewusstsein zu verändern, weg vom ‚Muss‘ hin zum ‚Können‘.

Vielen Schülern sind die Möglichkeiten, an der Musik Spaß zu haben oder zu erlangen, ja meist gar nicht klar. Sie gehen davon aus, üben zu müssen, so wie man andere Dinge eben erledigen muss. Zwar bringen einige Schüler eine Grundmotivation mit, weil sie zum Beispiel Eric Clapton gehört haben und jetzt so spielen möchten wie er. Aber das der Weg dorthin länger als zwei Monate dauert und mit einer intensiveren Beschäftigung mit der Gitarre verbunden ist, ist ihnen meist nicht verständlich. Deswegen ist es so wichtig, gleich zu Anfang, diese Grundmotivation zu einer wirklichen Bedürfnismotivation auszubauen, anstatt den Schüler erst mal mit Tonleitern und technischen Vorübungen zuzuschütten. Würde man ihm das einleitende Interview vorlesen, wäre ihm die Angst vor zu viel Üben müssen, vielleicht vorerst genommen. Der Ratschlag, es so wie Eric Clapton zu machen, nämlich einfach mal zu Aufnahmen dazuzuspielen, würde ihn vielleicht von selbst dazu anregen, zu erfahren, was für ein Wissen dahinter steckt, damit es gut klingt.

Genauso ist so manchem Schülern das bewusste Hören von Musik noch ein Fremdwort, es ist erstaunlich, wie viele Schüler manchmal gar keine Musik hören. Sie hatten auch nie jemanden der sie an das unglaublich weite Spektrum von Musik herangeführt hat, außer dem, „was halt so im Radio läuft“. Anstatt den Schüler also gleich mit der Handhabung des Instruments zu belehren und vielleicht unbewusst und ungeduldig zu erwarten, dass der Schüler das jetzt auch so macht und ihn damit hemmungslos überfordern, öffnen wir ihm erst mal die Ohren und bringen ihm das Hören und die Faszination des Hörens bei. Gesunde

Motivation entsteht aus sich heraus, aus dem Bedürfnis, sich musikalisch zu äußern, zu lernen, sich aussprechen zu können.

## VI Üben

*„I practice irregularly. I'm liable to practice three or four hours one day, 23 minutes the next, not even pick up the guitar on the third and fourth days, after which I may practice four minutes the next day.“ (John Williams)*

*„I guess things are so speeded up now that the general attitude is, ‚I want it and I want it now!‘. But it really takes years if you're going to do it right, and a lot of kids just don't want to take the time to work on it and see where it's all going, and what it means, and where it comes from, (...). It doesn't make any difference how technically good or fast you are or how many notes you know; you just can't do it in two years.“ (Johnny Winter)*

*„Die Menschen wissen so oft nicht, wonach sie beim Üben streben. Man sollte nach der geistigen Idee des Stücks, der Grundstimmung, dem Wesen der Musik trachten. Das bedeutet für mich Ganzheit.“ (William Pleeth)*

*„Above all, in all playing go for the sound. Find it your own way. The purpose of the teacher is only to see the other man's differences. He must teach the pupil to hear better himself, to see coherent sound pictures, but mainly to find his own way of playing. He is in essence only a guide. Each player is essentially his own teacher.“ (Michael Lorimer)*

Übung macht den Meister. Der Standardspruch, den jeder Schüler früher oder später zu hören bekommt. Er stimmt ja auch irgendwie. Nun will nicht jeder Schüler unbedingt ein Meister werden, dennoch: Ohne Übung, keine Fortschritte. Doch um welche Art von Übung handelt es sich nun, die den Meister oder den Könnler macht? Sind es die acht Stunden pro Tag, oder die Tonleitern, die fleißig trainiert werden? Ist es der gute Vorsatz, ein bestimmtes Stück jetzt endlich zu können? Ist es der pure Fleiß, die ständige Beschäftigung mit dem Instrument? Es

gibt sicherlich keine konkrete Antwort auf diese Fragen. Ein allgemein gültiges Rezept zum richtigen Üben ist mir (leider) noch nicht untergekommen. Wahrscheinlich sollte man danach auch gar nicht suchen. Dennoch gilt: Ich will mich wohl fühlen, während ich übe und danach nicht verspannt und unbefriedigt mein Instrument aus der Hand legen. Das sollte sich jeder Übende als oberste Maxime bewusst machen. In jeder Gitarrenschule steht ja auch, meist als Schlusssatz des Vorwortes: Üben macht Spaß!

Aber klingt das nicht schon wieder zu sehr nach Aufforderung, nach „Hab` gefälligst Spaß, wenn du übst!“? Ich sehe den Schüler richtig vor mir, der da fleißig die Übungen macht und die ganze Zeit darauf wartet, wo der Spaß, der im Vorwort versprochen wurde, bleibt.

Spaß und Freude hat man doch nur dann, wenn man sich wohl fühlt, und bestimmt fühlen sich viele mit der Art, wie sie gerade üben, ganz und gar nicht wohl. Woran mag das liegen? Sie wissen nicht, wie sie üben sollen, was sie tun müssen, damit das Üben leicht fällt, damit es ihrem inneren Wesen entspricht.

Nun ist das natürlich gar nicht so einfach, herauszufinden, was gut für einen ist. Selbst wenn man sich nun plötzlich wohl fühlt, wenn einem das Spielen locker von der Hand geht und man ganz versunken ist in sein Spiel, schreckt man plötzlich auf und zweifelt, da man doch so eigentlich nicht spielen sollte; also schnell wieder die Fußbank aufgestellt, gerade hingesezt, Konzentration und... .

Es gibt keine richtigen Anweisungen zum richtigen üben. Was der Lehrer dem Schüler vermitteln sollte, sind Hilfestellungen, wie der Schüler seine Übezeit gestalten könnte. Letzten Endes ist es der Schüler, der musiziert und er soll herausfinden, wie er am sinnvollsten und angenehmsten üben kann. Hin und wieder wundern wir uns über Musiker, die mit der eigentlich unmöglichsten Technik oder Haltung wundervolle Töne zustande bringen. Würde man ihnen eine ‚korrektere‘ Technik beibringen wollen, wäre womöglich die Einheit des Musikers zunichte gemacht.

Das, was der Schüler üben muss, geht über die Bedienung des Instruments hinaus. Es gilt, ein Körperempfinden zu entwickeln durch körperliche, sportliche Übungen. (Aus Yehudi Menuhins Violinen Schule: „One of the most difficult features of the violin is that merely holding it in playing position can easily inhibit free movement and encourage an unnatural posture. All too often the player then forces a way through these difficulties by sheer determination to an apparent, not a real freedom.“) Es gilt, zu lernen, den Atem wahrzunehmen. („Life begins with breathing, and it is something so basic to all activity and to all musical art that it is essential to be aware of it while practising.“) Es gilt, das Ohr zu schulen, die Wahrnehmung zu trainieren, wacher zu werden. All das kann unabhängig vom

Instrument stattfinden. Leider ist das noch nicht im Selbstverständnis des Musikübens verankert und viele Schüler tun sich schwer damit, sich auf solche Übungen einzulassen. Was würden auch die Eltern sagen, wenn das Kind üben geht und die meiste Zeit kein Ton zu hören ist.

Der Schüler sollte die positive Erfahrung machen, die solch Herangehensweisen mit sich bringen, er soll spüren, um wie viel leichter ihm das Üben fallen kann, wenn er von dem starren ‚Muss‘-Üben Abstand findet.

Natürlich ist es unumgänglich auch technische Übungen zu machen, aber diese eben immer mit der Basis des Wohlgefühls.

„Selbst Tonleitern und Etüden müssen von einer musikalischen Vorstellung und Stimmung durchdrungen sein, die sie überhaupt erst leben lassen. (...) Selbst wenn man langsam übt, kann man nicht ohne ein bestimmtes Körpergefühl in der linken Hand und im Bogenarm spielen. Warum also nicht das richtige Körpergefühl in den Händen entwickeln, während das Gehirn die Noten lernt? Etwas hässlich zu spielen, nur weil man übt, das zerstört die Ausgewogenheit und bedeutet, dass später Hand und Herz umlernen und ganz neue Gefühle und Empfindungen darstellen müssen, wenn man die gleiche Passage als Musik spielt.“  
(William Pleeth)

Hand und Herz bilden die Ausgewogenheit, die wir entwickeln müssen, um ein ganzheitliches, eine Einheit darstellendes Spiel zu gewährleisten.

Das braucht Zeit. Wir können nichts vorwegnehmen, was nicht die Zeit hatte zu wachsen. Kein Gärtner wird ungeduldig mit seinen Pflanzen, weil die ihm nicht schnell genug wachsen. Er pflegt und hegt sie, aber überlasst ihnen das Wachsen selbst. Der Schüler soll lernen, geduldig zu sein und nicht erwarten, die Birnen zu ernten, bevor der Baum ausgewachsen ist, um Früchte tragen zu können. Zwängen wir ihn nicht in ein zeitliches Korsett, denn Zeit darf keine Rolle spielen. Musikalische Hausaufgaben sind sinnlos, wenn der Schüler das Gefühl hat, sie bis zu einem bestimmten Zeitpunkt erledigt haben zu müssen. Was sich entwickeln möchte, entwickelt sich von selbst, das Üben ist das Wasser, die Liebe und Sorgfalt, mit den wir unseren musikalischen Garten pflegen und gedeihen lassen.

## VII Übungen

Folgende Übungen stellen eine praktische Zusammenfassung vorangegangener Ausführungen dar. Sie haben keinen Anspruch auf Vollständigkeit und sind nicht als Regeln zu verstehen, die auf jeden Schüler zutreffen sollen. Vielmehr dienen sie als Beispiele, die beliebig erweitert und verändert werden können, so dass sie den Ansprüchen des Schülers genügen.

### **1. Vertrauensübungen**

Zweck dieser Übungen ist, ein vertrauliches Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler herzustellen. Inwieweit kann sich der Schüler dem Lehrer öffnen, wie stark sind Angst/Misstrauen oder Scham des Schülers gegenüber dem Lehrer ausgeprägt. Hier kann vielleicht auch gleich festgestellt werden, ob eine Zusammenarbeit sinnvoll ist oder fruchtbar werden kann.

- a) Der Schüler stellt sich mit dem Rücken zum Lehrer und lässt sich nach hinten fallen. Der Lehrer fängt ihn auf.
- b) Der Schüler stellt sich vor den Lehrer und schließt die Augen. Der Lehrer berührt den Schüler an verschiedenen Stellen des Körpers.
- c) Der Schüler steht wieder mit geschlossenen Augen vor dem Lehrer. Der Lehrer konzentriert sich mit einer Hand auf eine Hand des Schülers ohne diese zu berühren und versucht den Arm des Schülers wie an einem Faden hochzuziehen.

### **2. Körper- und Atemübungen**

Hier gibt es unendlich viele Übungen, die dem Schüler nützlich sein könnten. Ziel ist, eine größere Beweglichkeit, Geschmeidigkeit und ein bewussteres und damit besseres Körperempfinden zu erlangen, was auch eine größere, geistige Beweglichkeit bedingt. Wichtige Muskelgruppen werden gezielt aufgebaut, um ein entspannteres Spiel zu ermöglichen.

Alle möglichen Übungen und Möglichkeiten hier aufzuzählen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, deshalb seien hier nur kurz einige wichtige Übungen zusammengefasst:

- a) Entspannungstraining, z.B. die Totenstellung aus dem Yoga: Der Schüler liegt mit dem Rücken flach und bequem auf dem Boden (auf einer Matte) und tut gar nichts, außer seinen Atem zu beobachten.
- b) Autogenes Training: Der Schüler lernt nach und nach seinen Körper in einer bestimmten Reihenfolge wahrzunehmen und zu entspannen.
- c) Dehnübungen: Bestimmte Körperregionen, die vor allem für das Musizieren wichtig sind, werden gezielt gedehnt und ‚beatmet‘, vor allem die Nacken- und Schulterregion, der Rücken und die Hände und Unterarme.
- d) Lockerungsübungen: Darunter fallen Schulterkreisen, Armkreisen, Beckenkreisen, (Aus)Schüttelbewegungen bis hin zum Tanz.
- e) Kraftübungen: Wichtige Muskelgruppen werden gekräftigt. Dazu können Hilfsmittel wie Expander, Gummibänder, Hanteln oder Seile benutzt werden. Andere Übungen können ohne Hilfsmittel ausgeführt werden, wie Liegestütz, Kniebeugen bis hin zu komplexeren Übungen aus der Krankengymnastik, dem Yoga oder dem Sport.
- f) Bewusstseinsübungen über Bewegung: Bestimmte Bewegungen werden bewusst langsam oder bewusst schnell ausgeführt, sie können eine allmähliche Steigerung und Zurücknahme in der Dynamik und des Radius erfahren.
- g) Spannungsübungen: Bestimmte Muskelgruppen werden bewusst angespannt und losgelassen, der Schüler kann z.B. auf einer imaginären Skala von 1 - 10 den Grad der Anspannung selbst bestimmen.

Wichtig ist und absolute Vorsicht ist geboten, dass die meisten dieser Übungen unter fachkundiger Anleitung und Prüfung entweder des Lehrers oder einer anderen kompetenten Person stattfinden, um körperlichen Überreizungen und Schäden vorzubeugen.

### **3. Hörübungen**

Der Schüler hört ohne etwas anderes zu tun ganz unterschiedliche Musik, und versucht diese nur auf sich wirken zu lassen. Sie muss ihm nicht immer gleich gefallen. Später kann ihn der Lehrer auf einzelne Dinge aufmerksam machen, wie z.B. verschiedene Instrumente, den Rhythmus, eine vom Komponisten beabsichtigte Stimmung usw., so dass der Schüler lernt Musik differenzierter wahrzunehmen.

#### **4. Wachheitsübungen**

Sinn dieser Übungen ist es, dem Schüler Aufmerksamkeit und Konzentration beizubringen, die natürlich und entspannt wirkt.

- a) Bewusstes Wahrnehmen von Stille. Der Schüler nimmt sich ungefähr 20 Minuten Zeit, setzt sich bequem und aufrecht, also nicht in einen Sessel gefläzt, hin und lauscht der Stille, und den Geräuschen die durch diese Stille zu hören sind. „Zum Hören von Stille gehört Wachheit. Wer nicht ganz wach ist, hört nur die Abwesenheit von Geräusch.“ (Joachim-Ernst Berendt)
- b) Der Schüler öffnet Augen und Mund, ganz so wie es ein Kind tun würde, schleicht zur geschlossenen Tür, und legt sein Ohr daran, um der Musik dahinter zu lauschen.
- c) Der Lehrer nimmt eine Spielkarte in eine Hand und lässt sie nach einiger Zeit plötzlich durch die leicht geöffnete Hand des Schülers fallen, der diese, in Bereitschaft die Karte zu fangen, darunter hält. Er versucht den Impuls des Lehrers, wenn dieser die Karte loslässt, zu errahnen und die Karte zu fangen.

#### **5. Kreativitätsübungen**

Der Schüler malt zu einem gehörten Musikstück ein Bild oder schreibt eine Geschichte oder andere Einfälle dazu auf. Dasselbe macht er später mit dem Stück das er selber spielt.

*Die folgenden Übungen sind nun speziell für die Gitarre zugeschnitten. Die Grundsätze gelten jedoch auch für andere Instrumente.*

#### **6. Theorieübung**

Prinzip Schiffe versenken. Um die Töne auf der Gitarre spielerischer zu lernen, übertragen wir dies ‚kriegerische‘ Spiel auf das Griffbrett der Gitarre. Als Hilfe und Suchmaschine dient dem Schüler dazu die Übersicht aus Anhang I. Schüler

und Lehrer bekommen je ein Notenblatt mit Notenlinien und Tabulatur als ein System. Vorher wird ausgemacht, wie viel Schiffe` jeder bekommt, d.h. wie viel Einzeltöne, Zwei- oder Dreiklänge. Diese verteilen beide auf ihr Tabulatursystem und tragen sie in ihr Notensystem. Nun wird gefeuert, und zwar mit den Koordinaten Saitenname und Bund. Der Zweiklang fis-a auf der d- und g-Saite z.B. erhält die Koordinaten d4 und g2. Alle Nichttreffer werden ebenfalls notiert und zwar als Noten im Notensystem.

### **7. Klangübungen**

Ein beliebiger Ton oder Akkord wird klanglich unterschiedlich angeschlagen und wahrgenommen. Das dynamische Spektrum wird entdeckt.

### **8. Tonübungen**

Die Tonübungen aus Anhang 2 (und/oder ähnliche), dienen zur Bildung des Tongefühls. Sie sind bewusst einfach und sollen den Schüler niemals überfordern. Sie können in mehreren Schritten geübt werden. Die Rhythmik ist frei und kann vom Schüler selbst bestimmt werden. Er soll sich nie gehetzt fühlen, sondern entspannt nach und nach jeden Ton anschlagen, so dass sein Ohr immer mitverfolgen kann, was musikalisch passiert. Erst wenn die Tonfolgen vertraut sind, soll auf den technisch richtigen Anschlag oder Greiffinger geachtet werden, so dass das eine auf das andere aufbauen kann. Die Übungen können beliebig oft wiederholt werden. Sie haben gleichzeitig immer eine technische Thematik, die aber nie vor das Spielgefühl gestellt werden soll, das in der nächsten Übung trainiert wird.

### **9. Spielgefühlübungen**

Der Schüler spielt unterschiedliche Stücke oder Übungen, z.B. die vorangegangenen Tonübungen mit bewusst anderen Haltungen, die durchaus übertrieben sein dürfen. So legt der Lehrer ihm das eine Mal etwas auf den Kopf, das andere Mal schließt der Schüler die Augen oder spannt bewusst etwas an, spielt im Stehen, singt dazu, etc. Den Ausprobiermöglichkeiten sind hier keine Grenzen gesetzt. Der Schüler soll dadurch die ihm angenehmste Spielweise finden und sich einfach bewusst machen, dass Gitarre nicht immer in einer Haltung oder der selben Art gespielt werden muss.

### **10. Improvisations- und Kompositionsübungen**

Der Schüler lernt frei und ungezwungen zu spielen. Die ersten Improvisationen erhalten keine Einschränkungen, d.h. ihm stehen alle Töne zur Verfügung, mit denen er alles machen kann. Allmählich wird ihm der Tonvorrat eingeschränkt, bis er einen tonalen noch sehr reduzierten (z.B. nur drei Töne auf einer Saite) Raum erhält, der dann allmählich weiter ausgedehnt wird (auf die anderen Saiten, in andere Lagen), so dass Freiheit und tonaler Sinn eine Ausgewogenheit erhalten. Ist der Schüler schon in der Lage, Noten zu schreiben, so wird er ermuntert eigen Stücke zu schreiben. Auch um Noten und Töne zu lernen eignet sich der eigene Kompositionsversuch: Der Lehrer bittet den Schüler ein Stück mit den und den Tönen zu schreiben.

### **11. Interpretationsübungen**

Verschiedene Stücke oder Übungen sollen nun mit bewusstem Sinn oder Empfindungen versehen werden. Hier stehen dem Schüler alle Möglichkeiten offen. Der Lehrer bittet den Schüler, einen bestimmten Abschnitt, Ton oder Klang mit unterschiedlichen Gefühlsregungen, Ereignissen, Geschichten oder Instrumentenklängen zu versehen und dann seinen eigenen Empfindungen nachzugehen. Der Lehrer regt den Schüler nur an. Zur Hilfestellung spielt er ihm mögliche Interpretationen vor.

Sollte der Schüler Probleme mit musikalischen Äußerungen haben, kann der Lehrer ihn ermuntern, seine Vorschläge doch einmal nachzuahmen.

### **Literaturverzeichnis**

William Pleeth: Das Cello; Yehudi Menuhins Musikführer Edition Sven Erik Bergh im Verlag Ullstein  
 Joachim-Ernst Berendt: Nada Brahma - Die Welt ist Klang rororo Sachbuch  
 Yehudi Menuhin: Violin; Six Lessons with Yehudi Menuhin Faber Music Ltd  
 Thomas Schmitt: Untersuchungen zu ausgewählten spanischen Gitarrenlehrwerken vor 1800  
 Gitarre & Laute, Köln  
 Psychologische Grundlagen des Musiklernens; Handbuch der Musikpädagogik Bd. 4 Bärenreiter  
 Claus Caspers: Mysterium Musik Aryas Verlag  
 The Guitar Player Magazine; Sammelband

*Copyright 2011, Sebastian Sylla*  
*Tagtigall – Zentrum für Musik und Körper Berlin Neukölln*  
*Herrfurtstr. 6a*  
*12049 Berlin*  
*030 – 600 347 92*  
*info@tagtigall.de*