

"KLASSISCHER" GITARRENUNTERRICHT – LEBENSILF FÜR BLINDE UND SEHBEHINDERTE ?“

MATERIALIEN UND METHODEN – PROBLEME UND MÖGLICHKEITEN

GLIEDERUNG:

O. EINFÜHRUNG UND ZIELSETZUNG

I. SEHSCHÄDIGUNGEN UND IHRE PHYSISCHEN AUSWIRKUNGEN

1.1 KLASSIFIKATION DER SEHSCHÄDIGUNGEN

1.2 AUSWIRKUNGEN AUF DAS MOTORISCHE LERNEN

1.2.1 FRÜHERBLINDETER

1.2.2 SPÄTERBLINDETER

1.2.3 SEHBEHINDERTER

1.3 UNTERSUCHUNG ZUR MUSIKALITÄT SEHGESCHÄDIGTER

II. HILFSMITTEL FÜR DEN GITARRENUNTERRICHT

2.1 GRAFISCHE HILFSMITTEL

2.1.1 GROSSDRUCK FÜR SEHBEHINDERTE

2.1.2 GEEIGNETE SCHWARZSCHRIFTLITERATUR

2.1.3 DIE BRAILLE–PUNKT–NOTENSCHRIFT

2.2 KASSETTENREKORDERAUFZEICHNUNGEN

2.2.1 VORGEHENSWEISE IM UNTERRICHT

2.2.2 VERWENDBARKEIT FÜR DEN SCHÜLER

2.3 TAKTILE HILFESTELLUNGEN

2.4 HILFSMITTEL AM INSTRUMENT

III. METHODIK DES GITARRENUNTERRICHTS

3.1 DIE "KLASSISCHE" GITARRENMETHODE VON TARREGA

3.2 ÜBERTRAGUNGSMÖGLICHKEITEN UND ZU BEACHTENDE GRUNDSÄTZE

3.3 SCHÜLERORIENTIERTES ANFÄNGERREPERTOIRE

3.4 HINFÜHRUNG ZUM "KLASSISCHEN" GITARRESPIEL

3.4.1 ÜBER LIEDBEGLEITUNG

3.4.2 ÜBER ARRANGEMENTS BEKANNTER U–MUSIK–TITEL

3.4.3 ÜBER IMPROVISATIONEN ZU AKKORDSCHEMEN

3.5 DIE ERARBEITUNG KLASSISCHER GITARRENLITERATUR

3.5.1 IN DER MITTELSTUFE

3.5.1.1 ANFORDERUNGEN AN DIE LITERATUR

3.5.1.2 ANFORDERUNGEN AN DEN LEHRER

3.5.2 IN DER OBERSTUFE

IV. GITARRENUNTERRICHT FÜR BLINDE

4.1 AM I.N.J.A IN PARIS

4.2 IN DER BRD

4.3 C. A. PETERSONS ARTIKEL IN "THE NEW OUTLOOK"

4.4 IOANNA GANDRUBAR, KLASSISCHE KONZERTGITARRISTIN

V. SOZIAL-INTEGRATIVER ASPEKT; EIN FAZIT AUS SECHS JAHREN UNTERRICHT

5.1 ZUM UNTERRICHT

5.1.1 GRUPPENUNTERRICHT

5.1.2 EINZELUNTERRICHT

5.1.3 DIE GLEITENDE UNTERRICHTSFORM

5.2 ZUR MOTIVATION

5.3 INTEGRATIONSFÖRDERUNG DURCH DAS GITARRESPIEL

5.4 MUSIZIEREN ALS HILFE UND HEMMNISS BEI DER LEBENSGESTALTUNG

0. EINFÜHRUNG UND ZIELSETZUNG

„Klassischer“ Gitarrenunterricht – Lebenshilfe für Blinde und Sehbehinderte?, allein der Titel verdient erstmal eine genauere Erläuterung. Unter "klassischer" Gitarre wird unter Musikern allgemein die Schulung und Erarbeitung sogenannter ernster oder auch durchkomponierter Musik der letzten fünf Jahrhunderte verstanden. Die Gitarre in ihrer heutigen Form weist jedoch erst eine Geschichte von ca. hundertfünfzig Jahren auf. Vorher waren vierseitige bzw. vierhörige, also mit vier Doppelsaiten versehene Instrumente, dann fünfsaitige, –hörige Zupfinstrumente wie Vihuela, Barockgitarre u. a. vor allem in Spanien und auch in Italien verbreitet. Vor der Entwicklung des Hammerklaviers zu Beginn des 19. Jahrhunderts, erfreuten sich viel Jahrhunderte lang diese Instrumente großer Beliebtheit. Konnten sie doch auch auf die Entdeckungsfahrten, gerade der Spanier, ohne größere Schwierigkeiten mitgenommen werden, was natürlich auch zu ihrer Verbreitung, vor allem in Südamerika, beitrug.

Durch ihre verschiedenen Formen und Entwicklungen hatte es andererseits die Gitarre schwer, sich als "klassisches" Instrument durchzusetzen, was auch mit ihrer geringen Lautstärke zusammenhängt. Erst in den letzten fünfzig Jahren traten die verschiedensten Interpreten, allen voran Andres Segovia, den Beweis an, daß gerade dieses Instrument auch in großen Konzertsälen gespielt (und gehört) werden kann. Dadurch ergab sich eine Renaissance der "klassischen" Gitarre, die sich auch in dem Angebot des Gitarrestudiums an Konservatorien und Hochschulen niederschlug. Gleichzeitig gab es vor allem auf dem amerikanischen Kontinent die vielfältigsten musikalischen Entwicklungen, zu denen die Gitarre durch ihre oben beschriebene Verbreitung entscheidend beitrug. Die lateinamerikanische Musik ist ebenso wie der nordamerikanische Blues, der Jazz, der Rock `n` Roll, die Country–Music, die Folksongs, der Beat und alle daraus entstandenen Richtungen ohne dieses verhältnismäßig billige und transportable Instrument nicht denkbar. Auch ist die Gitarre wohl das einzige Instrument, das trotz des Einflusses der Elektronik noch als Gitarre erkenn– und spielbar geblieben ist.

Bei diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob ein rein "klassischer" Gitarrenunterricht, also nur von "ernster" Musik ausgehend, überhaupt sinnvoll ist.

Hier teilte sich die Gitarristenwelt früher in zwei Lager. Die einen kümmerten sich kaum um Haltung und Technik, sie versuchten einfach ihrem Lebensgefühl und ihren Bedürfnissen entsprechend Gitarre zu spielen und zu lehren. Die anderen achteten peinlichst genau auf Technik, Haltung und Interpretation, was natürlich auch auf Kosten der Spontaneität ging. Heute ist jedoch eine Entwicklung festzustellen, die darauf hinausläuft, daß immer mehr "klassische" Gitarristen sich auch in den Unterhaltungsmusikbereichen versuchen. Dadurch erfährt die "klassische" Haltung des Instruments eine immer weitere Verbreitung, ohne jedoch die unvergleichliche Vielfalt des Repertoires unnötig einzuschränken. Dies ist auch eines meiner Hauptanliegen, dem Schüler und seinen Bedürfnissen auf der Grundlage einer "klassischen" Haltung des Instruments gerecht zu werden. Denn mit der "klassischen" Haltung lassen sich gerade von Blinden und Sehbehinderten viel leichter auch die schwierigsten Abläufe "begreifen". Zudem läßt sie jede musikalische Entwicklung zu, da man durch die technische Grundlage mit keiner Gitarrenart Schwierigkeiten hat. Wer schon einmal beobachtete, wie mühsam etwa ein Folkgitarrist versucht, sich "klassische" Gitarren-

techniken anzueignen, und meist daran scheitert, wird dies noch besser verstehen.

Nachdem ich nun den Begriff "klassische" Gitarre und seine Herkunft erläutert habe, stellt sich die Frage, wozu überhaupt eine Arbeit über Blindengitarrenunterricht schreiben. Dies versuche ich nun dem Leser in Verbindung mit einer kurzen Beschreibung der verschiedenen Ziele dieser Arbeit zu verdeutlichen.

Neben den Anforderungen des Studiums war vor allem die wissenschaftlich-theoretische Auseinandersetzung mit dem mir nur in der Praxis vertrauten Thema des Blindengitarrenunterrichts wichtig. Das erste Kapitel zielt darauf ab. Darin sollen die motorischen Lernvorgänge sowie deren Auswirkungen auf das Lernen Blinder allgemein erläutert und für den Gitarrenunterricht zugänglich gemacht werden. Ferner sollen im ersten Kapitel auch Vorurteile über die Musikalität Blinder ausgeräumt werden. Das zweite Kapitel stellt sich die Aufgabe über die vielfältigen Hilfsmittel zu informieren und dient als Wegweiser bei der Beurteilung dort nicht besprochener Hilfsmittel, vor allem bei der Auswahl der Literatur durch den angehenden Blindengitarrenlehrer. Das anschließende Kapitel 3 soll nun neben dem Einsatz dieser Hilfsmittel auch auf die Besonderheiten des Gitarrenunterrichts mit Blinden und Sehbehinderten aufmerksam machen, und dem Lehrer Modelle aufzeigen, mit denen er seinen Schülern die unterschiedlichsten Bereiche der Gitarrenmusik erschließen kann. In Kapitel vier wird anhand der Darstellung der Organisation des Gitarrenunterrichts am I.N.J.A (Nationales Institut für junge Blinde) in Paris gezeigt, was für Maßnahmen notwendig sind, um auch blinden und sehbehinderten Schülern den Weg des Berufsmusikers zu eröffnen. Desweiteren behandle ich in diesem Kapitel die aktuelle Situation des Gitarrenunterrichts in der BRD, sowie einen interessanten Artikel aus den USA über die ersten Gitarrenstunden mit Blinden. Im übrigen die einzige Veröffentlichung, die ich konkret zu dem Thema dieser Arbeit bei meinen Recherchen in Heidelberg, Marburg und Paris fand. Das Kapitel fünf dieser Arbeit beschäftigt sich mit dem Aufbau, der wichtigsten Grundlage des Unterrichts, sowie die Auswirkungen des Unterrichts bei den Schülern, sofern sich dies bei wöchentlich ca. 45 Minuten Kontakt beurteilen ließ. Abschließend möchte ich bemerken, daß diese Arbeit sich auch an Gitarrenstudenten und -lehrer richtet, mit dem Ziel, ihnen eine Handreichung oder auch nur einen Ansatz zu verdeutlichen, wie man adressatenorientierten Unterricht konzipiert und organisiert.

Dieser Aspekt wird leider an Konservatorien und Hochschulen für Musik kaum oder gar nicht gelehrt. Der Didaktikunterricht beschränkt sich nach meinen Informationen hauptsächlich auf die Betrachtung diverser Gitarrenschulen. Auch sollen die "klassischen" Gitarristen ermuntert werden, in ihrem Unterricht, vor allem bei Anfängern, die Liedbegleitung in den Vordergrund zu stellen. Gerade das dort verpönte Schlagen der Akkorde hat sich in meinem Unterricht sehr bewährt. Dem Leser wünsche ich bei der Lektüre dieser Arbeit, daß sich seine Erwartungen zumindest teilweise erfüllen. Für Kritik und Verbesserungsvorschläge wäre ich dankbar.

I. SEHSCHÄDIGUNGEN UND IHRE PHYSISCHEN AUSWIRKUNGEN

1.1 KLASSIFIKATION DER SEHSCHÄDIGUNGEN

Sehschädigungen eindeutig zu klassifizieren ist, aufgrund der Vielzahl von Augenkrankheiten, deren Auswirkungen für den jeweils Erkrankten in seiner Umwelt und durch das mögliche Auftreten mit anderen (Augen-) Krankheiten, besonders schwierig. Laut Dieter Hudelmayer: "... gibt es doch allein für 'Blindheit' etwa 75 verschiedene Definitionen." Aus diesem Grunde übernehme ich die "Klassifikation der Sehschädigungen der Weltgesundheitsorganisation (nach: World Health Organization, Genf 1977).

In der Praxis lassen sich die Kategorien ungefähr so erläutern: Die im Nenner stehende Zahl gibt die Entfernung an, auf der ein Sehbehinderter noch scharf sieht. Dem steht die Entfernung eines Normalsichtigen im Zähler gegenüber. Also bedeutet etwa 1/10, daß ein Sehbehinderter auf einen Meter das erkennt, was ein Nichtsehbehinderter auf zehn Meter Entfernung sieht. In der BRD werden Personen, die unter die ersten beiden Kategorien fallen als Sehbehinderte und Personen, die unter die dritte Kategorie fallen als hochgradig Sehbehinderte eingeordnet.

1.2 AUSWIRKUNGEN AUF DAS MOTORISCHE LERNEN

1.2.1 FRÜHERBLINDETER

Das motorische Lernen Früherblindeter unterscheidet sich grundlegend von dem Sehender, da die Selbstkontrolle aufgrund des fehlenden visuellen Sinnes stark eingeschränkt ist. Friedrich Scherer bemerkt dazu folgendes:

"Im Vergleich zum Normalsichtigen ist der Blinde innerhalb der 'äußeren Bedingungen' am stärksten in der Aufnahme der Rückinformationen beim Bewegungsvollzug benachteiligt. Es fehlen ihm also Informationen, die ihm den derzeitigen Stand seines erreichten Könnens innerhalb des Lernprozesses bekanntgeben oder vorhandene Fehler aufzeigen. Während beim Normalsichtigen durch Selbstbeobachtungen oder über das 'offensichtliche' Ergebnis die selbständige Information möglich ist, ist der Blinde fast ausschließlich auf die Rückinformationen von außen angewiesen. Erst mit zunehmender Bewegungserfahrung und Auswertung der kinästhetischen (bewegungsempfindlichen) propriozeptiven (Wahrnehmung a. d. eigenen Körper vermittelnd, aus Duden Bd.5 1982,4) Sensibilität ist für den Blinden beim Bewegungslernen eine gewisse, wenn auch oft ungenaue Selbstkontrolle möglich." (Scherer, Handbuch der Sonderpädagogik, Bd. 2, 196)

Weitere Faktoren des motorischen Lernens, wie erhaltene Fördermaßnahmen, deren Kontinuität, Einflüsse des sozialen Umfeldes und die persönlichen Voraussetzungen beschreibt Scherer im folgenden Absatz:

"Hinsichtlich der 'inneren Bedingungen' hat der Blinde beim motorischen Lernprozeß ein ungünstigeres motorisches Ausgangsniveau als der Normalsichtige. Die (...) beschriebenen psychomotorischen Verhaltensmuster Blinder und die als Folgeerscheinung der Blindheit vielfach anzutreffende Bewegungsarmut, Bewegungsunsicherheit und Bewegungsangst, die mangelnde Orientierungsfähigkeit und Mobilität zeigen ihre Auswirkungen in der bei einer Vielzahl blinder Kinder festzustellenden mangelhaften konditionellen und koordinativen Fähigkeit. Denn das Auge spielt eine große Rolle bei der Entwicklung der Koordination. Ob der Ausfall des Gesichtssinnes durch gezieltes Training für die Entwicklung der Koordination ganz kompensiert werden kann, ist noch offen. Untersuchungen darüber liegen bisher nicht vor. Aus den Erfahrungen ist aber bekannt, daß Blinde, die sich auf eine breite Bewegungserfahrung und ein gutes motorisches Gedächtnis stützen können, schneller und leichter neue Bewegungsformen erlernen." (Scherer, Handbuch der Sonderpädagogik, Bd. 2; S.196–197.)

Aus meiner Erfahrung läßt sich noch hinzufügen, daß die soziale Einbindung in ein förderndes und forderndes Umfeld ein entscheidender Faktor für die Entwicklung der Motorik ist. Hat nämlich ein blindes Kind Vertrauen zu festen Bezugspersonen gefaßt, so daß es die Möglichkeiten bekommt, seine (motorischen) Fähigkeiten auszuloten und die Angst vor Unbekanntem schrittweise abzubauen, wirkt sich dies nicht nur auf die Persönlichkeit, sondern auch auf das transformierbare Wissen aus. Als Beispiel möchte ich einen 15jährigen früherblindeten Gitarreschüler kurz erwähnen, der völlig selbständig, nur durch Zurufen einen See durchschwamm. Daß sich solche grobmotorischen und persönlichen Veranlagungen auch auf die Feinmotorik auswirken können, zeigt die Tatsache, daß er zu meinen eifrigsten und besten Schülern zählt.

1.2.2 SPÄTERBLINDETER

Scherer schreibt dazu folgendes:

"Ein günstigeres Ausgangsniveau finden wir bei Späterblindeten. Vielfach können sie sich noch auf ein visuelles Gedächtnis stützen. Zudem sind sie aufgrund der bereits erlernten Koordination und dank ihrer Bewegungserfahrung gegenüber dem Geburtsblinden im Vorteil. Wie stark sich ein Späterblindeter auf bereits gemachte Bewegungserfahrung stützen kann, hängt wesentlich vom Zeitpunkt der Erblindung ab." (Handbuch der Sonderpäd., Bd.2, S.197)

Neben den oben genannten Faktoren spielt beim Erlernen eines Instruments, und der damit verbundenen Entwicklung der Feinmotorik, das Alter, die persönlichen und beruflichen Voraussetzungen in Bezug auf die Lerngeschwindigkeit und das zu erreichende Niveau eine entscheidende Rolle. Hier möchte ich zwei Beispiele aus meinem Unterricht anführen:

Frau B. ist 70 Jahre alt, seit einigen Jahren blind, kaum feinmotorische und musikalische Vorbildung. Erlernte in den letzten 2 Jahren die einfache Kadenz mit einem Schlagrhythmus zu spielen. Also:

3 Akkorde und verschiedene Rhythmen, sowie etwas Baß- und Melodiespiel.

Herr T. ist 45 Jahre alt, seit ca. 10 Jahren erblindet, besuchte jedoch schon vor seiner Erblindung eine Einrichtung zur beruflichen Ausbildung Blinder, betrieb vor und nach seiner Erblindung Leistungssport, spielt verschiedene Instrumente und ist als Stenotypist tätig.

Herr T. ist seit 6 Jahren mein Schüler, er beherrscht neben verschiedenen Fingerpickings, Flamenco- und Jazzakkordfolgen sowie die dazugehörigen Improviationskalen, Jazzstandards und natürlich klassische Literatur (Carulli, Giuliani, Segovia etc.).

1.2.3 SEHBEHINDERTER

Der Begriff 'sehbehindert' ist ziemlich ungenau und umfaßt eine Vielzahl von Sehschädigungen. Trotzdem soll hier versucht werden die Schwierigkeiten der Sehbehinderten anschaulich darzustellen.

A.Sehlz und W. Rath erläutern diesen Aspekt wie folgt:

"Die Bewegungsvorstellung und –empfindung des eigenen Körpers (Körperschema) können unzureichend sein, das Lernen eines adäquaten Bewegungsverhaltens im Raum ist erschwert. Eingeschränkter Kontakt mit der Umwelt aufgrund eines Mangels an optischen Reizen kann zu einem motorischen Entwicklungsrückstand führen, zu geringer Bewegungsmotivation, Bewegungsunsicherheit und Ängstlichkeit." (Hdb. d. Sonderpäd. Bd.2, S. 203)

In der Praxis bedeutet dies, daß vor allem hochgradig Sehbehinderte durch das krampfartige Bemühen ihren Sehrest noch zu nützen, größere motorische Schwierigkeiten aufweisen können, wie manche Blinde. Dies liegt teilweise darin begründet, daß sie ihren Sehrest nur dann nutzen können, wenn sie eine bestimmte Körperhaltung einnehmen. Da diese meist nichts oder nur wenig mit einer natürlichen, entspannten Körperhaltung gemein hat, lassen sich oftmals Verspannungen und auch Verkrampfungen im Oberkörper feststellen. Der Lehrer muß somit versuchen den Schüler an eine entspannte, lockere Haltung des Instruments zu gewöhnen und eine individuell aufgebaute Bewegungsschulung vorzunehmen. Auf die praktische Umsetzung im Unterricht gehe ich später noch genauer ein.

Diese sind jedoch genausowenig zu verallgemeinern, wie bei ähnlichgelagerten Problemen Blinder. Rath und Schulz erläutern dies so:

"Der Versuch, die Auswirkungen einer Beeinträchtigung des Sehvermögens auf die Motorik und deren Entwicklung als Lernvoraussetzungen zu betrachten, kann nicht ohne bestimmte Einschränkungen und Relativierungen abgeschlossen werden. Im Einzelfall erweisen sich die aufgrund von Sehbehinderungen herausgestellten Lernerschwernisse als artifiziell aus einem komplexen Gefüge verschiedenster Lernvoraussetzungen herausgelöst. Es ist ebenso mit unterschiedlichen motorischen und soziokulturellen Einflüssen zu rechnen wie mit spezifischen Auswirkungen zusätzlicher Schädigungen, Mängel und Defekte. Grundsätzlich ist zu beachten, daß Lernvoraussetzungen nicht mehr als relativ konstant, vorwiegend entwicklungsabhängig und nicht stark beeinflussbar gelten."

Durch den Wandel der Entwicklungs- und Begabungspsychologie werden nunmehr das dynamische Moment und die soziale Beeinflußbarkeit betont." (Hdb. d. Sonderpäd., Bd. 2, S. 203–204).

Da sich Sehbehinderungen auch nur auf Teilbereiche (z. B. extreme Kurz- oder Weitsichtigkeit) erstrecken können, gibt es natürlich auch Schüler, die kaum Defizite beim Erlernen des Instruments im Vergleich zu Nichtbehinderten vorweisen. Entsprechend sollte dann der Aufbau und Ablauf des Unterrichts konzipiert sein.

1.3 UNTERSUCHUNGEN ZUR MUSIKALITÄT BLINDER KINDER

In unserer Gesellschaft gibt es noch das weitverbreitete Bild, daß der Blinde als 'Ausgleich' zu seiner Behinderung musikalischer sei. Begründet wird dies dann durch das Aufzählen blinder Musiker wie Stevie Wonder, José Feliciano und andere. Dies veranlaßte zwei Autoren Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre mit zwei verschiedenen Tests und getrennt voneinander die Musikalität blinder Kinder zu testen. Bei Kindern läßt sich ja eine Begabung noch am ehesten nachweisen, da keine oder nur eine geringe Schulung vorliegt. Renate Uhma verwandte den Seashore-Test, der in erster Linie die physiologischen Voraussetzungen der musikalischen Begabung mißt. Sie kommt zu dem Ergebnis, daß bei jüngeren Blinden die Gehörleistungen besser sind, als bei ihren sehenden Altersgenossen. Dieser Unterschied wird aber mit zunehmenden Alter geringer. Weiter bescheinigt Uhma den blinden Kindern ein ausgeprägtes Rhythmusgefühl. Bei den sensorischen Fähigkeiten des musikalischen Gehörs und in der Merkfähigkeit von Tonfolgen gibt es keine Überlegenheit Blinden. Beim Klangfarbenhören weisen Blinde sogar eine geringere Sensibilität auf. Zusammenfassend kommt Uhma zu dem Ergebnis, **"daß sich Blinde in ihren musikalischen Fähigkeiten nicht wesentlich von Sehenden unterscheiden."** (R. Uhma, Examensarbeit 1969. S. 80)

Auch Geelhaar kommt nach der Untersuchung mit dem Bentley-Test bei blinden und sehenden Kindern zu folgenden Ergebnis:

"Sonderbegabungen sind vielmehr auch bei blinden Kindern auf individuelle Veranlagung und Förderung zurückzuführen." (Geelhaar in: U. Rehmann: Examensarbeit, 1972, Vorwort.)

Für den Instrumentalunterricht bedeutet dies, daß der Lehrer seine Erfahrungen mit Nichtbehinderten durchaus mit einbauen kann. Man wird vor allem bei jüngeren und gut vorgebildeten Schülern feststellen, daß das Gedächtnis sehr gut geschult ist und somit auch die Arbeit erleichtert. Damit dies jedoch zum Tragen kommt, ist es wichtig, sich mit den Hilfsmitteln und der Methodik beim Vermitteln der verschiedensten Lerninhalte vertraut zu machen. Vor allem der nichtbehinderte Lehrer sollte sich nicht scheuen, durch fortwährendes Rückfragen bei den Schülern sein Unterrichtskonzept zu durchleuchten und gegebenenfalls zu verbessern. Aus den Gesprächen mit verschiedenen Rehabilitationstrainern ist mir bekannt, daß es für einen Sehenden nahezu unmöglich ist, sich in die Vorstellungswelt, vor allem eines Geburtsblinden "hineinzusetzen".

II. HILFSMITTEL FÜR DEN GITARRENUNTERRICHT

Ihnen kommt beim Unterricht Blinder und Sehbehinderter eine besondere Bedeutung zu, da **"der normalsichtige Mensch (...) etwa dreiviertel aller Informationen aus seiner Umwelt mit den Augen wahr(nimmt)."** (Scherer, 1983, S. 67).

Dazu waren lange Zeit nur die graphischen Hilfsmittel, also Großdruck und die von Louis Braille entwickelte Punkt- und Punktnotenschrift in der Lage. Seit der Entwicklung der (tragbaren) Kassettenrekorder kommt diesen und den Diktiergeräten eine immer größere Bedeutung zu. Deren Gebrauch bzw. Einsatz wird in diesem Kapitel erläutert.

2.1 GRAPHISCHE HILFSMITTEL

2.1.1 GROSSDRUCK FÜR SEHBEHINDERTE

Hier handelt es sich wohl um das am leichtesten zu erstellende Hilfsmittel, da man dank der ausgefeilten Photokopiertechnik jede Vorlage den Bedürfnissen der einzelnen Schüler schnell und genau anpassen kann. Bei Schülern mit Defiziten im Fernsichtbereich kann er sogar als ausreichendes Hilfsmittel genügen. Aber auch hochgradig Sehbehinderte haben mit ihm, unter Einbeziehung eines Fernsehlesegerätes bzw. Optacon die Möglichkeit Literatur zu sichten und selbständig zu erarbeiten.

Deshalb empfiehlt es sich auch, mitunter ganze Sammlungen von Liedern in ein dem jeweiligen Schüler gerecht werdendes Format aufzubereiten.

"Aufbereiten" bedeutet aber nicht nur einfaches Kopieren einer Vorlage, sondern zum Beispiel auch die farbliche Markierung der Akkordsymbole in einem Liedtext. Dazu werden die über dem Noten- bzw. Worttext stehenden Akkordsymbole farblich unterschiedlich gekennzeichnet.

Dies erleichtert das Erlernen und das Spielen bei gleichzeitigem Lesen des Textes. Selbst wenn ein Schüler den Text nicht mehr lesen kann, hat er die Möglichkeit über das jeweilige Farbsymbol die Griffolgeleichter zu erlernen. Diesen Tip bekam ich übrigens von einem meiner Schüler, was wiederum zeigt wie wichtig die Zusammenarbeit gerade in diesem Sektor ist. Das Erlernen der Notenschrift erfordert eine gute, ausreichend große Druckvorlage, da sonst die Aufbereitung, also das Nachzeichnen von Noten und Notenlinien, unnötig viel Zeit in Anspruch nimmt. Als Beispiel sei hier auf die Gitarrenschele von Eulner und Drecksler (Bad Wimpfen, 1987) verwiesen. Sie ist zwar nicht für Sehbehinderte ursprünglich gedacht gewesen, eignet sich aber hervorragend für den Unterricht, wie ich im folgenden noch genauer erläutern werde.

2.1.2 GEEIGNETE SCHWARZSCHRIFTLITERATUR

2.1.2.1 ANFÄNGERLITERATUR

In diesem Abschnitt bespreche ich eine Auswahl aus der Literatur, die sich in meinem Unterricht bewährt hat. Daß diese Auswahl für manchen einen willkürlichen Charakter haben muß, ergibt sich schon aus der Tatsache, daß ein Gitarrennotenkatalog allein über 20 Seiten Schulen auflistet. (W. Moser, 1982, S.296 – 319)

Die Überprüfung dieser Schulen auf eine Eignung im Unterricht würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die nachfolgenden Werke werden aber jedem, der vor der Aufgabe steht Blinden und/oder Sehbehinderten Gitarrenunterricht zu erteilen, eine nützliche Hilfe sein.

GITARRENSCHULE VON EULNER/DRECKSLER

Wie schon oben erwähnt, eignet sich dieses Buch schon allein wegen der Größe seines Notendrucks für den Unterricht mit Sehbehinderten. Ein weiteres Plus auch für den Lehrer sind die detaillierten Erläuterungen, die gerade dem Neuling helfen, bestimmte Bewegungsabläufe klar und deutlich zu verbalisieren, was sich nicht nur bei der Arbeit mit Blinden bezahlt macht. Weiter bewährt sich das ausgearbeitete Lernprogramm auch bei der Arbeit mit Sehbehinderten, ja es ist sogar zu überlegen ob man das Grundkonzept dieser Schule nicht für eine Blindengitarrenschnule überträgt; doch dazu später.

Um aber bei einer Verwendung dieser Schule in manchen Bereichen Schwierigkeiten zu vermeiden, möchte ich auf die Punkte eingehen, die ich im Laufe meines Unterrichts verbessert habe:

Der zu Beginn eingeführte freie Daumenanschlag ist besser zu kontrollieren, wenn einerseits eine große Anschlagsbewegung und andererseits ein Abstützen des Fingers auf der nächsten Saite erfolgt. Durch das Abstützen hat der Schüler einen weiteren Orientierungspunkt zur Verfügung, außerdem erhält die Bewegung einen Abschluß.

Die nur mit dem Daumenanschlag einer Saite ausgeführte Begleitung (S.39f, S.53f) wird der Erwartungshaltung der meisten Schüler, hinsichtlich der Liedbegleitung, kaum gerecht. Hierfür gibt es weitaus bessere Möglichkeiten, die ich anschließend an diese Besprechung erläutern werde. Zum Erlernen des Notenlesens allerdings ist diese Begleittechnik gut geeignet. Weiter hat sich in meinem Unterricht der baldige Einsatz des angelegten Wechselschlag von Zeige- und Mittelfinger oder Zeige- und Ringfinger oder Mittel- und Ringfinger der rechten Hand bewährt, so daß man in Kapitel 2 (S. 23f) einen weiteren technischen Aspekt mit einbauen kann. Im 3. Kapitel wird die Stellung der linken Hand in der 1. Lage erläutert. Hier erweist sich das Greifen des 3. Bundes durch den 4. Finger als vorteilhafter, da für manche Schüler das Greifen des 3. Fingers schwer oder sogar unmöglich auszuführen ist. In höheren Lagen sollte man jedoch den Grundsatz, daß jeder Finger zum nächsten einen Bund Abstand hat, einhalten. Der Kapoda7ster leistet hier gute Dienste.

Im Kapitel 7.3 habe ich die Erfahrung gemacht, daß beim Abstützen aller Finger der rechten Hand auf den Saiten, gerade bei Blinden und äußerst sehschwachen Schülern die Gefahr besteht, den falschen Finger zu heben. Hängen die Finger dagegen knapp über den Saiten in der Luft, sind die verlangten Bewegungen leichter und sicherer auszuführen.

ZUSAMMENFASSUNG:

Die Vorteile dieser Schule liegen in ihrem klaren Aufbau, der ausführlichen Erklärung musikalischer Sachverhalte, die detailgetreue Erläuterung der einzelnen Gitarrentechniken und den reichhaltigen Übungsmaterialien. Werden die obengenannten Punkte berücksichtigt, ist sie auch als Methode für Blinde und Sehbehinderte geeignet. Zu bemängeln ist eigentlich nur die dürftige Liedbegleitung. Schon deshalb sollte sie nicht als ausschließliches Unterrichtsmaterial verwendet werden. Weiter gibt es wahrscheinlich keine Schule, die jedem Schüler voll gerecht wird. Die beste Motivation für einen Schüler ist immer noch, Stücke seines Geschmacks zu erarbeiten. Dies ist vor allem beim Anfängerunterricht eine nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel.

GITARRENKURS VON R. UND S. SCHMIDT, SCHOTT

Obwohl dieser Kurs ohne Notenkenntnisse auskommt, ist er trotzdem gut für den Unterricht geeignet, da er die in der Eulner/Drecksler-Schule so vermißte Liedbegleitung hervorragend abdeckt. Desweiteren eignet sich die Darstellung der Lieder gut als Grundlage zur Erstellung eines Liederbuches in Braille-Schrift (siehe 2.1.3). Die dem Buch beigefügte Kassette erspart manche Aufnahme und läßt einem mehr Zeit zum Einüben des Gelernten. Der wohl größte Vorteil besteht in der großen Anzahl an Liedern, die mit nur zwei Akkorden begleitet werden können. Dies ist vor allem in den ersten Stunden des Anfängerunterrichts äußerst wichtig, da der Anfänger zu Beginn viel Geduld braucht, um die erforderlichen Bewegungsabläufe korrekt auszuführen. Findet man aus den aufgeführten Liedern eines, das dem Geschmack des jeweiligen Schülers nahekommt, erspart man sich und dem Schüler manche Frustration.

Trotz vieler nützlicher Hinweise in Kapitel 1 und 2 kommt man bei der Anwendung für Blinde und Sehbehinderte um einige Modifikationen nicht umhin:

1. Anstelle der Griffe D–Dur und A7–Dur sollte man die Griffe E–Dur und A–Dur, mit einem dauernd auf der g–Saite im 1. Bund verweilenden 1. Finger, verwenden. Somit ist auf dem Griffbrett ein Finger als Fixierpunkt vorhanden, der es dem Schüler erleichtert, die nötigen Griffwechsel flüssig und fehlerarm zu erlernen.
2. Der Plektrumanschlag ist von seiner in S. 24 erläuterten Bewegung zu empfehlen, jedoch sollte man auf das Plektrum aus folgenden Gründen verzichten:
 - wegen einer möglichen und für den Lehrer kaum ersichtlichen Verkrampfung beim Halten des Plektrums;
 - beim schnellen Umsteigen auf Baß-, Melodie- oder Zupftechnik mit den Fingern der rechten Hand kommt unnötig Hektik auf. Zudem weiß der Schüler oft nicht mehr wo sein Plektrum liegt.

Es ist daher zu empfehlen, die Schlagtechnik mit den Nagelseiten des Zeigefingers beim Abschlag (von der tiefen E–Saite zur hohen) und des Daumens beim Aufschlag zu vollziehen. Wobei der Abschlag auf die betonten Zählzeiten und der Aufschlag auf die unbetonten Zählzeiten fällt. Der Effekt ist ähnlich wie beim Plektrumanschlag und die rechte

Hand erfährt zudem eine gewisse Lockerheit.

ZUSAMMENFASSUNG: Der Kurs bietet neben seiner reichhaltigen Liedauswahl, die für fast jede Altersgruppe etwas enthält, eine große Auswahl an Schlag- und Zupftechniken und deren Anwendung für die jeweiligen Lieder. Die Darstellung der Lieder eignet sich besonders gut als Vorlage zur Erstellung von Liederbüchern in Braille-Schrift. (2.1.2) Nachteilig wirkt sich das Fehlen der notierten Melodie und der Takt-einteilung aus, so daß das Erkennen eines Auftaktes, der Melodiepausen und rhythmischer Besonderheiten der Melodie erschwert wird. Hat man als Lehrer nicht die Erfahrung und die Kenntnisse diese Lücken selbst zu beheben, so empfehle ich andere Liederbücher, die diesen Zweck genauso erfüllen.

LIEDERBÜCHER DER KUNTERBUNT EDITION

Die bisher erschienenen Bände zeichnen sich durch folgende Eigenschaften aus:

1. pro Band circa 100 – 120 Lieder
2. in jedem Band Lieder aus den verschiedensten Bereichen (Pop & Rock, Oldies, nationale und internationale Folklore, Kinderlieder etc.) und nach diesen geordnet;
3. ein Gesamtverzeichnis der ersten fünf Bände in Band Nr. 5 "LIEDERKORB";
4. alle Lieder mit Noten und Akkordsymbolen
5. jeder Band kostet unter 10 DM.

Der größte Nachteil liegt natürlich im DIN A 5 Format, so daß eine Aufbereitung unumgänglich ist.

Mit dem Besitz dieser Bände hat man ein breites Spektrum an Liedern, welches einem auch das spontane Eingehen auf Schülerwünsche erleichtert.

SIGGI SCHWABS WORKSCHOP IMPROVISATION, MELOS-VERLAG, MÜNCHEN

Dieses Heft dient mehr als Anregung für den Lehrer, sich auch an das Thema Improvisation heranzuwagen. Ist dies doch ein einfacher und zugleich sehr unterhaltsamer Weg das Tonleiterspiel und die rhythmische Gestaltung einer Melodie zu erleben. Durch die Erfahrung des Praktikers erhält man zudem wertvolle Tips und Tricks.

1000 TIPS FÜR GITARRE, VOGGENREITER VERLAG,

Hier handelt es sich um ein Nachschlagewerk, das es einem erlaubt, auch Fragen zu Themen zu beantworten, die einem selbst nicht mehr so geläufig sind. Kurze und präzise Erklärungen zu den verschiedensten Aspekten der Gitaristik machen es zu einem unerläßlichen Bestandteil jeden Unterrichts. Auch sein verhältnismäßig niedriger Preis schlägt hier positiv zu buche. Leider ist das Format DIN A 6 faßt schon zu klein, da aber der Druck recht ordentlich ist, lassen sich auch großformatige Vergrößerungen gut erstellen.

Die folgenden drei Schulen wurden mir bei meiner telefonischen Umfrage von den in 4.2 genannten Blindengitarrenlehrern genannt.

LAß UNS GITARRE SPIELEN

EINE GITARRENSCHULE FÜR KINDER
Schott-Verlag, Mainz, ED 7179

Diese ebenfalls mit einer Begleitkassette versehene Schule richtet sich in erster Linie an behinderte Kinder, wobei aber die Art(en) der Behinderung(en) nicht genauer erläutert werden, sie ist aber auch im Unterricht mit nichtbehinderten Kindern einsetzbar. Die sehr reichhaltig mit Zeichnungen und Bildern versehene Schule eignet sich vor allem für den Unterricht mit sehbehinderten Kindern. Obwohl der Druck in einer Art standardisierter Handschrift erfolgt, scheint er mir doch auch bei Vergrößerungen noch gut lesbar.

Die Schule beinhaltet sehr viele Ideen, die von den Kindern bestimmt gerne umgesetzt werden, da sie u. a. mit Partner- oder Gruppenspielen die Gitarre erlernen können. Auch werden die Kinder zur Komposition oder Improvisation angeleitet, was bestimmt sehr viel Spaß bringen kann. Leider habe ich diese Schule erst im Rahmen meiner Arbeit kennengelernt, so daß mir die praktische Erfahrung mit dieser Schule fehlt. Sollte der Leser jedoch genauere Informationen wünschen, wendet er sich bitte an die Westfälische Schule für Blinde in Soest. Fr. Gregorek wird dann die notwendigen Informationen geben, wie sie mir versicherte. Die Adresse der Schule findet man in Kapitel IV.

DIE GITARRE IN DER SCHULE VON DIETER HAGGE, TREKEL VERLAG, HAMBURG.

Dieses speziell auf den Einsatz der Gitarre in der Schule als Alternative zum Klavier abgestimmte Liederbuch enthält eine Sammlung inter-nationaler Folklore. Die einzelnen Lieder wurden für Melodie- bzw. Singstimme und Gitarre, Gitarre allein sowie für Stabspiele, Gesang bzw. Melodieinstrument und Gitarre arrangiert. Für talentierte Schüler eignen sich die Soloarrangements als Einstieg in das Solospiels. Für den Lehrer eröffnen sie Techniken und Möglichkeiten auch andere Lieder nach diesen Schemata zu arrangieren.

GITARRENSPIEL AM ANFANG VON KONRAD WÖLKI APOLLO VERLAG, BERLIN

Eigentlich hatten die Lehrer mir das Gitarren ABC desselben Autors genannt, jedoch ergab sich bei der Bestellung ein Mißverständnis, das mir diese Schule in die Hände spielte. Sie trägt den Untertitel "Erste Spielanweisung für Kinder". Wölki schult von Anfang an das Notenspiel, das zusammen mit den spieltechnischen Grundlagen eine Gesamtgrundlage schaffen soll, "von der aus schließlich jede Entwicklung möglich ist." Die Schule erstreckt sich über die ersten fünf Bünde, was aber gerade bei Kindern spieltechnisch sehr schwierig ist, selbst wenn die Gitarre der Größe des Kindes angepaßt ist. Auch ist der Tonraum auf den drei Diskantsaiten (g, h, e) in der ersten Lage aus einem anderen Grund weniger geeignet, wie selbst der Autor zugibt: **"Zum Singen ist das keine sehr günstige Tonhöhe."** Der Einsatz des kleinen Fingers im 4. Bund ist gewöhnlich bei Anfängern mit Schwierigkeiten verbunden. Besser ist es, ihn anstelle des dritten Fingers in der ersten Lage, also im 3. Bund zu benutzen.

Die Schule behandelt alle Grundtechniken, also Daumen-, Wechsel- und Zupstechniken. Da aber alles in Schwarzschrift (Noten) notiert ist und erst dadurch für den Schüler einen tieferen Sinn macht, ist es meiner Meinung nach besser, eben diese Techniken anhand von Liedern zu spielen, die dem Schüler bekannt sind und auch zusagen. Dazu eignen sich noch besser, weil mit aktuellen Kinderliedern versehen, die Hefte der Kunterbunt Edition.

Zum Autor ist noch zu sagen, daß er ein komplettes Lehrwerk mit insgesamt acht verschiedenen Titeln zu den verschiedensten Bereichen des Gitarrespiels, auch im Gitarrenchor, anbietet. Leider sind mir diese Werke nicht näher bekannt, sie bieten aber mit Sicherheit die eine oder andere nützliche Anregung.

2.1.2.2 FORTGESCHRITTENENLITERATUR

Es empfehlen sich hier in erster Linie Sammelbände, die es zuhauf in den Regalen der Musikgeschäfte gibt. Bewährt haben sich bei mir folgende:

Mike Eulner, GUITAR INSTRUMENTALS, Edition Metropol

Durch seine Gliederung von der Renaissance bis zu modernsten U-Musik-Titeln in klassischen Arrangements sehr ansprechend. Die Darstellung in Noten- und Tabulaturanschreibweise läßt eine auf selbständiges Erarbeiten und Genauigkeit in der Umsetzung gerichtete Arbeitsweise zu. Leider ist auch hier das Format (zwischen DIN A6 UND DIN A5) etwas heikel.

Heinz Teuchert, Gitarrenfibel

Hat ein ebenso breit gestreutes Repertoire, daneben auch noch Flamencostücke und Werke für zwei Gitarren. Durch sein DIN-A4-Format besser für die Aufbereitung geeignet.

Juan Martin, Flamencogitarrenschule

Erlaubt einen fundierten Einstieg in die Kunst des Flamencospieles. Die (englischen) Erläuterungen sind genau und informativ. Auch als Grundausbildung in den verschiedensten Gitarrentechniken zu verwenden, da die mitgelieferte Kassette eine gute Grundlage für die Vermittlung dieser Techniken darstellt. Eine Alternative für Schüler (und Lehrer), die eine Ausbildung anhand einer Gitarrenschele dem Erlernen solcher Techniken durch Liedbegleitung und Arrangement (siehe 3.4) vorziehen bzw. nach einer weiteren Ergänzung zu obigem suchen.

Abschließend möchte ich nochmals auf die Unvollständigkeit dieser Liste hinweisen und den Leser bitten, sich **unbedingt** durch seine Schüler mitinspirieren zu lassen. Gerade bei Anfängern läßt sich jedes gewünschte Lied unter Zuhilfenahme der 1000 Tips für Gitarre schülergerecht arrangieren. Musikalische Bedenken sollte man zugunsten der gesteigerten Motivation ruhig hintanstellen. Mancher Frust am Üben, hervorgerufen durch ungenaues oder unsaubereres Spiel, wird durch die Lust am selbstgewählten Lied mehr als ausgeglichen.

2.1.2 LIEDERBÜCHER IN BRAILLE – SCHRIFT

Die eigene Erstellung solcher Liederbücher ist ziemlich einfach, beruht sie doch auf einem aus vielen Liederbüchern bekanntem System. Dabei bedient man sich am besten eines Textverarbeitungsprogrammes, das den in Schwarzschrift eingegebenen Text für den Ausdruck an einem Blindenschriftdrucker formatiert. Man versieht einfach die Textzeile im Computer mit einer darüberliegenden Akkordzeile, in der die jeweiligen Griffsymbole wie **G** für G-Dur (also mit einem Großschreibzeichen) oder **a** für a-Moll usw.

Das Akkordsymbol wird **nach** der ersten Bearbeitung im entsprechenden Übertragungsprogramm **über** dem ersten Buchstaben des Wortes im Text, bei dem der Griffwechsel erfolgen soll, angebracht. Dieser Verlauf ist deshalb nötig, da es in der Blindenschrift für bestimmte Buchstabenkombinationen Sonderzeichen gibt, der Text sich somit entsprechend verkürzt, was dann zu Fehlinformationen führt.

Damit ist aber die Bearbeitung noch nicht zu Ende. Für ein selbständiges Erarbeiten sind noch folgende Vorinformationen erforderlich, die man am besten nach der Titelzeile angibt:

Taktart, Beginn der Melodie, Schlagtechnik, Zupftechnik

und eventuell noch weitere Informationen wie

Akkordwiederholungen, Anzahl der verwendeten Griffe, Transpositionsalternativen usw.

Um dies nun dem Leser zu veranschaulichen möchte ich zwei Lieder wie oben angegeben aufbereiten.

TOM DOOLEY (amerikanisches Traditional)

4/4–Takt, Beginn auf Zählzeit 1, 1+2 3+4 oder 1 2+3 4+, zwei Takte A–Dur, dann zwei Takte E–Dur oder zwei E und H7 oder zwei D und A.

A

Hang down your head Tom Dooley, hang down your head and

E

cry. Hang down your head Tom Dooley, poor boy your bound

A

to die.

ÜBER DEN WOLKEN (REINHARD MAY)

4/4–Takt, Beginn auf Zählzeit 3, 1 2+ +4, spiele jeden Griff zwei Takte lang, Griffolge im Vers: G a D G. Zupftechnik im Schlagrhythmus:

d z m z r, I.Position (z = g–Saite, m = h, r = e) oder(dr) d(g–Saite) z d(g) m, (z = h, m = e).

Anmerkung: Werden zwei Finger der rechten Hand in Klammern geschrieben, so werden sie gleichzeitig gespielt.

G **a** **D7**

Wind Nord/Ost Startbahn null drei, bis hier hör'

G

ich die Motoren.

Natürlich sollte man den anfänglichen Zeitaufwand, bis man sich auf diese Art der Liedaufbereitung eingestellt hat, einkalkulieren. Mit Hilfe der Computerprogramme und der ein oder anderen hilfreichen Hand ist eine solche Liedersammlung, die man ja dann auch beliebig vervielfältigen kann, gut zu erstellen. Sollte sich der Aufwand aufgrund bestimmter Beschränkungen hinsichtlich der Schülerzahl, der ungewissen Resonanz des angebotenen Unterrichts oder der eigenen Zeitknappheit nicht lohnen, so verweise ich auf Kapitel 2.2, das sich mit den Kassettenrekorderaufzeichnungen befaßt.

2.1.3 DIE BRAILLE–PUNKT–NOTENSCHRIFT

Sie wurde von Louis Braille in Anlehnung an seine Punktschrift entwickelt. Die Punktschrift verwendet Punktkombinationen, die sich aus sechs Punkten in folgender Anordnung 1 . . 4

2 . . 5

3 . . 6

ergeben.

Für die Punkt–Notenschrift wurden nun in Anlehnung an das Alphabet die Tonbezeichnungen gewählt. Jedoch verwendete Braille für den Ton c das Zeichen für den Buchstaben d, für den Ton d den Buchstaben e usw. Graphisch läßt sich das dann so darstellen:

..

.

c d e f g a h (Tonnamen)

d e f g h i j (Buchstaben)

Diese, auf den ersten Blick verwirrende Darstellungsweise, hat aber nach Reuß doch ihren praktischen Grund:

"Wenn die Grundskala der Braille–Schrift (in Achteln) auch Symbole verwendet, die in der Schreibschrift (andere) Buchstaben bedeuten, so tut sie es nicht, weil es in der Wortschrift Buchstaben sind, sondern weil in dem eigentümlichen System Brailles diese Gruppe von Symbolen einzig die Möglichkeit bietet, weitere Kombinationen (in Vierteln, Halben usw.) zu schaffen." (Reuß, 1932, S.7)

Da die so geschriebenen Noten die Notenlänge von Achteln haben, können andere Notenlängen durch die verschiedenen Anordnungen der Punkte 3 und 6 ausgedrückt werden.

Die Tonhöhen werden durch ein Oktavzeichen mittels einer Kombination der Punkte 4, 5 und 6, das vor die Note gestellt wird, festgelegt.

Akkorde werden durch den Grundton und je ein Intervallzeichen pro Akkordton dargestellt. Dies ist gerade für die Gitarre problematisch, da man erst die Akkordtöne "errechnen" und dann die Position der Töne auf den Saiten herausfinden muß.

Neben den Akkorden hat die Braille–Notenschrift bei mehrstimmigen Stücken Schwierigkeiten. Eine Partiturschreibweise, wie sie in der Notenschrift für Sehende üblich ist, ist hier unmöglich.

Nach Neuhäuser wird **"eine Partitur in kleine Abschnitte bis hin zur Größe eines Taktes gegliedert (...) und dann jede Stimme einzeln, getrennt durch ein bestimmtes Zeichen, niedergeschrieben"**. (Neuhäuser, 1984, S.77)

Die Darstellung von dynamischen oder artikulatorischen Anweisungen erfolgt durch die Kombination von Wort– und einem Buchstabenzeichen.

Trotz der Systematik und zahlreichen Symbolik sind die Schwächen der Blindennotenschrift doch offensichtlich:

"Sie kann keinen Gesamteindruck vermitteln und bietet keine direkten Differenzierungsmöglichkeiten in Melodieverlauf und rhythmischer Gliederung, wie sie das herkömmliche Notenbild bietet." (Neuhäuser, S.79)

Für den praktisch Musizierenden ist sie dennoch von Nutzen, da er nicht auf den Lehrer als Mittler bestimmter Literatur angewiesen ist. Somit kann er sich selbständig Literatur erarbeiten oder auswählen, um sie dann mit dem Lehrer noch zu erarbeiten.

2.1.4 ÜBERTRAGUNGSMÖGLICHKEITEN FÜR DIE GITARRE

Die internationale Vereinheitlichung der Blindennotenschrift in eine für Gitarristen verständliche Form wurde auf einem Kongreß vom 11. bis 13. Mai 1988 in Madrid versucht. Die größte Problematik dürfte wohl in der Vielzahl von Sonderzeichen liegen, die speziell für die Gitarrennotation notwendig zu sein scheinen. Ausgehend von der Gitarrennotation wurde versucht, diese den Vorlagen getreu in Blindennotenschrift zu übertragen, da man davon ausgeht, daß der Blinde alle Informationen, die in dem Notenblatt stehen, ebenfalls benötigt. Diese an sich einleuchtende Tatsache birgt jedoch gewisse Gefahren in sich. Kann doch die Fülle an Informationen, sowie der dazu gehörende Aufwand diese zu entschlüsseln, den Gitarristen dazu bewegen, die Finger ganz von dem Vorhaben zu lassen, sich Gitarrenmusik selbst zu erarbeiten.

In dem mir vorliegenden Protokoll wurden allein für den **Barré** drei verschiedene Zeichen vereinbart, je nachdem ob es sich um einen Barré (Punkte 4,5,6), einen Halbbarré (Punkte 5,6) oder einen Vollbarré (Punkt 4) handelt. Diese werden vor dem jeweiligen Bundzeichen gesetzt, sollte jedoch kein Bundzeichen erscheinen, so wird der Barré mit einem weiteren Zeichen, bestehend aus den Punkten 3, 4, 5 versehen. Für einen Anfänger oder nicht so fortgeschrittenen Schüler ist diese Fülle von Zeichen allein für den Barré nicht nur verwirrend und schwer zu erlernen, sondern auch teilweise unlogisch, da aus dem Protokoll nicht hervorgeht, worin der Unterschied zwischen Barré und Vollbarré liegt.

Saitenbezeichnungen werden vor der Note mit einem Sonderzeichen gekennzeichnet, sollte das Zeichen für mehrere Noten Gültigkeit haben, so wird dieses Zeichen vor der letzten davon betroffenen Note noch einmal gesetzt.

Bezeichnungen für die rechte Hand werden auf einer separaten Zeile unterhalb der betreffenden Note mit den international üblichen Fingerbezeichnungen für p = Daumen i = Zeige- m = Mittel- a = Ringfinger versehen. Der kleine Finger erhielt den Buchstaben x.

Bezeichnungen für die linke Hand werden wie auf den anderen Saiteninstrumenten vollzogen: Zeige- = 1, Mittel- = 2 usw.

Sonderzeichen für "liegenlassen", "aufheben" und andere werden aus dem Zeichensatz der Streichinstrumente übernommen.

Die Akkord schreibweise wird über sogenannte Stimmenzeichen geregelt.

Diese Zeichen geben, nach dem Abschluß eines Taktes die Wiederholung desselben, aber mit der Darstellung einer weiteren Stimme an. Hier müßte man sich meiner Meinung nach

noch etwas Einfallen lassen, da manche Akkorde aus einem Griffschema besser und eindeutiger zu erkennen sind, als durch die Darstellung über Stimmenzeichen.

Weiterhin gibt es noch Sonderzeichen für **Glissando, Rasgueado und Golpe**.

Herr Mayer-Uhma, der mir dieses Protokoll freundlicherweise zukommen ließ, zeigte mir bei einem Besuch in Marburg auch die praktische Umsetzung dieser Vereinbarung. Da es sich um Anfängerliteratur handelte, erweiterte er die obige Vereinbarung noch. Die hier nun vorgelegte Notenzeile, wurde von ihm wie folgt umgesetzt:

1. Zeile : Taktart 4/4, Tonart C–Dur
2. Zeile : Saitenangabe und Fingersatz der linken Hand
(Einfügung von Herrn Mayer-Uhma)
3. Zeile: Notenzeile mit Fingersatz der linken Hand
4. Zeile: Fingersatz rechts mit d z m r

Vor dem Fingersatz ein Sonderzeichen zur Identifikation.

Bei Akkorden werden Saiten- und Fingerbezeichnungen durch einen Bindestrich verbunden. Notenzeichen erhalten das entsprechende Intervall.

Eine ähnliche Aufteilung, die sich jedoch in manchen Punkten von der internationalen Schreibweise unterscheidet, wurde von der Lastenheft-kommission zu dem Computerprogramm BrailleMusik 2.0 am 13.01.1989 erstellt. Beiden Festlegungen fehlt jedoch noch die Absegnung durch die jeweilige Instanz, so daß es im Moment (1989) noch keine verbindliche Schreibweise gibt, was einer Anwendung und Verbreitung natürlich im Wege steht. Sollte sich jedoch der Leser über den derzeitigen Stand genauer informieren wollen, so setzt er sich am besten mit Frau Firsching an der Blindenanstalt Nürnberg in Verbindung. Fr. Firsching entwickelt und betreut auch das o. g. Computerprogramm. Die Verwirklichung dieses Programms soll es einmal ermöglichen, den reichen Fundus an Literatur in Schwarzschrift auf Abruf dem blinden Musiker zugänglich zu machen.

KOMMENTAR:

Die Absicht, die Blindennotenschrift für die Anforderungen der Gitarrenmusik aufzubereiten wurde zwar erfüllt, die Fülle der Sonderzeichen und der Umfang der Darstellung, auch einfacher Literatur, werden meiner Meinung nach viele Blinde abschrecken, sich in

den Gebrauch dieses Hilfsmittels einzuarbeiten. Für den Lehrer ergibt sich ein Zwiespalt, hat er doch die Aufgabe den Schüler so zu schulen, daß er sich auch selbständig Lerninhalte erarbeiten oder zumindest auswählen kann, was bei klassischer Gitarrenliteratur für Anfänger zwangsläufig nur über Notenmaterial möglich ist. Andererseits geht mit dem Entschlüsseln und dem Versuch das Gelesene umzusetzen derart viel Zeit verloren, daß man es keinem Anfänger zumuten kann, nach diesem System Gitarre zu erlernen. Auch zweifle ich daran, ob jemand selbst nach der Übertragungsweise von Herrn Mayer-Uhma, die Grundkenntnisse vorausgesetzt, sich eine solche Liedbegleitung selbständig erarbeiten kann. Bis er nämlich versucht hat, die erste Zeile umzusetzen, hat er die anderen schon wieder vergessen, diese sind aber für die musikalische Ausführung notwendig. Da man aber beim Gitarrenspiel nur äußerst schwer mit einer Hand lesen und der anderen Greifen oder Zupfen kann, sondern zur vollkommenen Tonerzeugung beide Hände benötigt, sind diesem System die Grenzen schon aufgezeigt. Der eigentliche Fehler liegt nicht in dem Willen, Blinden über die Blindennotenschrift Literatur zugänglich zu machen, sondern in der Orientierung vom Klavier her. Beim Klavierspiel aber habe ich die Möglichkeit, mit einer Hand zu lesen und mit der anderen zu spielen. Auch liegt es in der Didaktik des Klavierspiels erst einmal jede Hand für sich zu üben, so daß der Blinde mit diesem System eigentlich wenig Nachteile mit in Kauf nimmt.

Bei der Gitarre ist dies jedoch anders. Hier hat der Schüler nicht die Möglichkeit Gelesenes gleichzeitig am Instrument nachzuvollziehen, sondern er muß erst lesen, sich das Gelesene merken und dann am Instrument mit beiden Händen ausführen, unter Berücksichtigung der richtigen Haltung. Diese Eigenart beim Gitarrespiel brachte mich auf die Idee, die gesamte Notenschrift mit so wenigen Bezeichnungen und so wenigen Zeilen wie nötig auszuführen. Um die Noten anfänglich zu erlernen, genügt es, einfache Melodien, die dem Schüler vielleicht auch bekannt sind, in Notenschrift darzustellen. Zu Beginn sollte man sich z. B. auf die erste Lage beschränken.

Durch diese Beschränkung kann man jede Note auf dem Griffbrett genau festlegen, da erst mit dem Lagenwechsel die Gefahr besteht, daß eine Note auf zwei Saiten gespielt werden kann. Zur besseren Orientierung wird das Schema eines Griffbrettes mit den jeweiligen Noten, die am Schnittpunkt von Saite und Bundstäbchen angebracht werden, vor die Melodiezeile geschaltet. Somit hat der Schüler zu jeder Note die passende Fingerposition. Dieses Notenlernen ist auch als Erweiterung der Liederbücher in Blindenschrift (siehe 2.3) denkbar, da hier die Motivation zum Erlernen der Melodie am größten erscheint. Vor allem auch dann, wenn man zwar sich an den Text etwas erinnert, den genauen Melodieverlauf aber nicht mehr im Kopf hat.

Nachdem die Schüler so die Noten gelernt haben, kann man im nächsten Schritt an die Liedbegleitung mittels Zupftechniken gehen. Die Darstellung dieser vereinfacht sich dann ebenso durch entsprechende Sonderzeichen für die Stellung der rechten Hand (siehe 3.5.1.1). Wechselschlag oder Daumenspiel können ebenfalls solche Zeichen erhalten. Nachdem man nun die einzelnen Techniken so mit dem Schüler durchgearbeitet hat, dürfte es keine allzu große Schwierigkeit mehr sein, die Verknüpfung der Techniken in der Partitur eines Stückes zu erkennen. Die Kennzeichnung bei zweideutigen Ausführungsmöglichkeiten kann man durch die Bezeichnung der Lage, eventuell in Verbindung mit einer Saitenangabe, lösen. Fingerbezeichnungen in der linken Hand sollten nur dann verwendet werden, wenn sie aus dem üblichen Schema, daß jeder Finger in einer Lage für

einen Bund zuständig ist, herausfallen.

Wie der Leser hier erkennt, erfordert selbst diese vereinfachte Arbeitsweise am besten eine Schule, was mich veranlaßte, mich nach der Existenz und der Brauchbarkeit solcher Schulen an der Emil-Krückmann-Bibliothek (Blindenhochschulbücherei) in Marburg zu erkundigen.

2.1.5 GITARRENSCHULEN IN BLINDENSCHRIFT

DIE ZUPFGEIGE

Nach einer 1914 (!) von A. Carusa herausgegebenen Schule von Alexander Reuß bearbeitet und mit Liedern versehen. Zum Bearbeiter A. Reuß ist noch anzumerken, daß er der Obmann der dt. Blindennotenschriftkommission bis in die frühen 70er Jahre war und die deutsche Blindennotenschrift standardisierte. Leider hinterließ er, trotz dieser Übertragung, keine Standardisierung für die Gitarrenliteratur.

Die Schule, die es leider nur noch in Blindenschrift gibt, gliedert sich nun wie folgt:

I. Haltung der Gitarre

Hier wird die sogenannte Wandergitarrenhaltung propagiert, also das Übereinanderschlagen des rechten über das linke Bein, sowie die Erhöhung der Stabilität mittels eines handelsüblichen Gitarrenbandes.

Diese Haltung entspricht der Intention und den Anforderungen an den Schwierigkeitsgrad. Durch das Erscheinungsdatum wird deutlich, daß die Schule zur Zeit der sogenannten "Wandervogel"-Bewegung entstand. Diese Bewegung wollte ein Zurück zur natürlichen und naturverbundenen Lebensweise einleiten. Neben Wandern und Erlebnis der freien Natur, wurde hier auch die Freikörperkultur "geboren".

II. Saiten

Hier werden die Saitennamen und -bezeichnungen erläutert.

III. Stimmung

IV. rechte Hand

Leider werden die Finger der rechten Hand hier durchnummeriert, also d = 1, z = 2, usw.

V. linke Hand

Die Finger der linken Hand werden auch mit denselben Ziffern wie für die rechte Hand versehen. Dies ist nur daraus zu erklären, daß der Bearbeiter die Klaviernummerierung übernahm, was sich für die Übersichtlichkeit und Verständlichkeit fatal auswirkt. Selbst Fr. Firsching, die Mitglied in der o. g. Kommission ist, konnte Liedanweisungen nach diesem System nicht eindeutig entziffern.

VI. Tonskalen

Erläuterungen der Tonleitern.

VII. Zeichen für die Gitarre

Erläuterungen besonderer Zeichen, die aus dem Fundus anderer Saiteninstrumente entlehnt sind.

VIII. Übungen auf leeren Saiten

IX. Akkorde

Ausgehend von C–Dur werden die Akkorde der Kadenz und der erweiterten Kadenz erläutert, sowie deren Umkehrungen (Spielen dieser Akkorde mit Barré in anderen Lagen), die Moll– und Septimenakkorde dargestellt.

Die praktische Umsetzung erfolgt anhand von Liedern, die diese Akkorde verlangen. Die Begleitung erfolgt über Zupftechniken, wobei Art, Darstellung und Kompositionsweise sehr stark an Klavierbegleitungen erinnern und wohl auch daraus entlehnt sind.

Methodisch läßt diese Schule einiges offen, da sie sich auf das Vorgehen vom leichten zum schweren Volkslied beschränkt. Ein Eingehen auf blindenspezifische Schwierigkeiten fehlt. Aufgrund ihres Repertoires wäre sie vor allem für ältere Schüler geeignet, durch ihre unübersichtliche Zeichenverwendung ist sie aber nicht zu empfehlen.

GITARRENFIBEL VON WILHELM UND GRETA GEBHARDT

Spielbuch vom ersten Anfang an, für Einzel– und Gruppenunterricht
 Von dieser 1940 erschienen Übertragung gibt es ebenfalls keine Vorlage in Schwarzschrift mehr. Eine Besonderheit ist die in jedem Kapitel verwendete graphische Darstellung des Griffbrettes, mit eingefügten Kreisen an den Schnittstellen von Saiten und Bündeln, falls dies für die jeweilige Lektion erforderlich ist. In diese Kreise werden dann die jeweiligen Notenzeichen eingeführt. Anhand einer Zeile unter diesem Schema werden die Noten erst in Buchstaben, also mit ihrem Namen, erwähnt. In einer zweiten Zeile folgen dann die Noten in Notenschrift mit Fingersätzen. Leider wird auch hier, wahrscheinlich im Vertrauen auf dieses System, weder Lagen, noch die Fingersätze der rechten und linken Hand unterschiedlich gekennzeichnet, was die Anwendung der Schule sehr in Frage stellt. Vor allem wenn man bedenkt, daß sie sich ausschließlich dem Melodiespiel widmet. Sollteein Lehrer trotzdem mit dieser Schule konfrontiert werden, möchte ich kurz den Inhalt erläutern.

I. Spiel auf den leeren Saiten

Dient zur Schulung des Wechselschlages in der rechten Hand.

II. Erstes Greifen

Anhand von kleinen Melodien und des o. g. Schemas soll eine Einführung in die Materie vollzogen werden.

III. Spiel in A–Dur

Hier handelt es sich um die Behandlung der A–Dur–Tonleiter, nicht des A–Dur–Akkordes oder der A–Dur–Kadenz.

IV. Spiel in C–, D– und G–Dur.

V. Spiel in den Lagen

Tonleiterspiel beginnend in der zweiten Lage. Durch die Einbeziehung der jeweiligen Leersaite, und der damit auftauchenden doppelten Spiel–barkeit eines Tones, für den Schüler verwirrend. Da die Lagenbezeichnung dieselben Ziffern wie die für die Finger verwendet ist die Verwirrung komplett.

VI. Spiel in E–Dur, e–Moll, a–Moll

VII. Spiel in F–Dur, d–Moll, g–Moll

All dies anhand von volkstümlichen Liedern. Die Schule verwendet zudem die Solmisationsmethode, das heißt, daß von den französischen Tonnamen ausgegangen wird, was gerade bei Anfängern dann in Verbindung mit den zu erlernenden deutschen Notennamen schier unmöglich erscheint.

Die Akkorde werden zwar über der Melodie angegeben, jedoch in der üblichen Schreibweise: A–Dur, e–Moll, etc. So daß der blinde Anfänger mehr mit dem Erlernen der vielen Zeichen, als mit dem Erlernen des Gitarrenspiels beschäftigt ist.

Die dies die einzigen in Blindenschrift erhältlichen Gitarrenschulen zu sein scheinen, stellt sich nun die Frage, wie man als Lehrer dem Schüler das Gitarrespiel vermitteln kann, ohne auf ein fundiertes Hilfs–mittel verzichten zu müssen.

2.2 KASSETTENREKORDERAUFZEICHNUNGEN

Bei den Bandmitschnitten handelt es sich um das direkteste Hilfsmittel, da es dem Schüler den sofortigen Eindruck von dem zu erarbeiteten Stück ermöglicht. Zudem hat es den Vorteil, daß der Lehrer auf schülerspezifische Schwierigkeiten besser, spontaner und genauer eingehen kann, als mit jedem grafischen Hilfsmittel. Trotz der einfachen Handhabungsweise, sollten einige Grundsätze beachtet werden. Zum Erlernen eines Stückes mittels Bandaufnahme genügt das alleinige Aufspielen des Stückes nicht: "**die verbale Kommentierung erläutert Grifftechniken, schwierige Stellen in der Partitur u. a.**" (Appelhans, Krebs; S. 78; 1983)

2.2.1 VORGEHENSWEISE IM UNTERRICHT

Wie oben bereits erwähnt, ist bei der Bandaufnahme mehr als das Mitschneiden des Stückes erforderlich. Da sich aber Mißverständnisse bei der Kommentierung fatal auswirken können, ist die Zusammenarbeit mit dem Schüler unerlässlich. Jeder, der ein Instrument erlernt hat, weiß, wieviel mehr Mühe es kostet einen anfänglich eingeübten Fehler wieder auszumerzen. Deshalb empfiehlt sich die in meinem Unterricht bewährte Vorgehensweise:

1. Das zu erlernende Stück wird dem/den Schüler/n vorgespielt.
2. Die Schüler entscheiden dann darüber, ob sie an dem Stück arbeiten wollen, oder es ihrem Geschmack gänzlich entgegensteht. Mit diesem Schritt erspart man sich die ein oder andere unnötige, weil nicht zum Erlernen genutzte Aufnahme.
3. Das Stück wird in sinnvolle Teile gegliedert. Gegebenenfalls werden hinführende Übungen erstellt.
4. Die einzelnen Teile werden den Schülern erläutert und mit ihnen zusammen gespielt. Bei Arrangements spielt jeder Schüler jede Stimme. (siehe 3.4.2)
5. **Nachdem** die Schüler das Stück im Unterricht erarbeitet haben, erfolgt die Aufnahme. Dabei empfiehlt es sich, vor der eigentlichen Aufnahme eine Leersaite mehrfach anzuschlagen, damit der Schüler sein Instrument nach der jeweiligen

Bandlaufgeschwindigkeit stimmen kann. Die Schüler machen während der Aufnahme die Übungen stumm (z. B. nur mit der linken Hand) oder leise mit, um eventuellen Erläuterungsfehlern oder Verständnisschwierigkeiten vorzubeugen. Der Schüler korrigiert den Lehrer am besten sofort, so daß dieser die beanstandete Stelle sofort überspielen kann. Stellen sich erst nach der Aufnahme Probleme heraus, so fügt man sie am besten hinten an. Auch sollten die Schüler ermuntert werden, sich hinsichtlich Sprech- und Spielgeschwindigkeit, Verständlichkeit des aufgesprochenen Textes u. a. zu äußern.

2.2.2 VERWENDBARKEIT FÜR DEN SCHÜLER

Im allgemeinen ist dies das beliebteste Hilfsmittel, da der Schüler persönlich angesprochen wird und auf seine speziellen Schwierigkeiten eingegangen werden kann. Auch ist es eine hervorragende Gedächtnisstütze, vor allem wenn der Schüler dafür sorgt, **"daß über den Tag hinaus wichtige Zusammenstellungen in einer Weise gespeichert und geordnet werden, daß er im Bedarfsfall schnellen Zugriff hat."** (Appelhans/Krebs, S. 76, 1983)

Arrangements und Lieder lassen sich auf diese Weise sehr gut einüben, da der Schüler zu der aufgezeichneten Stimme mitspielen oder eine andere, vorher erlernte, hinzufügen kann. Weiter verfügen die meisten Schüler über ein Doppelkassettengerät, so daß der oben geforderten Archivierung eigentlich nichts mehr im Wege stehen sollte.

Trotzdem sollte der Lehrer seine Schüler mit Hilfe von Vorlagen in Blindennotenschrift oder durch den Auftrag das Organisieren solcher Vorlagen zu erledigen, diese zu selbständigem Umgang bei der Erschließung von Lektüre anhalten.

2.3 TAKTILE HILFESTELLUNGEN

Darunter verstehe ich das Erlernen des Gitarrespiels über das Abtasten vor allem der Hände des Gitarrenlehrers durch den Schüler. Erwähnenswert scheint es mir deshalb, weil selbst durch die ausführlichsten Erklärungen manche Bewegungsabläufe für den Schüler nicht korrekt nachvollziehbar sind. Außerdem kann man auch Fehler begehen, die den Schüler verwirren oder an der korrekten Ausführung behindern können.

Beim Abtasten der linken Hand empfiehlt es sich, daß der Lehrer an seinem Instrument sitzt und der Schüler die Handstellung erfühlt. Die linke Hand des Schülers sollte aber auch durch Berühren oder Führen der Finger beim Erlernen von Bewegungsabläufen, die dem Schüler Schwierigkeiten bereiten, in der Bewegungsausführung unterstützt werden. Bei der Erläuterung der rechten Hand eignet sich folgende Vorgehensweise am besten:

Der Lehrer stellt sich hinter den Schüler, und legt seinen rechten Unterarm auf die Zarge, wie er es sonst auch gewohnt ist. Dann erläutert er die Ausführung der jeweiligen Bewegung verbunden mit der Aufforderung an den Schüler, diese durch Tasten zu erfühlen. Somit ist es dem Schüler möglich, etwaige Zweideutigkeiten oder Unklarheiten bei der Erklärung sofort zu hinterfragen, was sich natürlich auch auf die anschließende Bandaufnahme auswirkt. Diese Methode zeigt gerade bei Anfängern sehr gute Wirkungen, da diese auch mit den Fachbegriffen des Gitarrespiels noch nicht so vertraut sind, und so auch den ein oder

anderen Begriff im wahrsten Sinne des Wortes "begreifen".

2.4 HILFSMITTEL AM INSTRUMENT

Hier geht es vor allem um die Orientierung der linken Hand am Griffbrett. Daß dies gerade für den Anfänger besonders schwierig ist, zeigt die Tatsache, daß selbst versierte sehende Gitarristen nicht umhin können ihre linke Hand im Auge zu behalten, was vor allem in dem kaum merklichen Abnahme der Bundabstände zum Korpus hin, sowiemit einer gewissen Unübersichtlichkeit der 12 Bünde begründet wird. Um dem Abhilfe zu schaffen, wurde in die, dem Spieler zugewandten Seite des Halses sogenannte "Augen", also kleine helle Punkte in die Bünde 5, 7 und 9 eingefügt. Für Sehbehinderte genügt meist die Vergrößerung dieser Punkte z. B. mit handelsüblichen Lochverstärkern aus dem Schreibwarenhandel. Bei Blinden empfiehlt es sich, auf der Unterseite des Halses mittels aufgeklebten Tesastreifen Orientierungspunkte zu schaffen. Da der Daumen bei korrekter Haltung jedoch in Höhe des Mittelfingers positioniert ist, müssen die Streifen dementsprechend in Höhe der Bünde 6, 8 und 10 angebracht werden.

Das wichtigste Hilfsmittel hier ist natürlich die entsprechende Haltung. Da aber das Erlernen und die Kontrolle derselben einhergeht mit methodisch–didaktischen Überlegungen, verweise ich auf Kapitel III.

Für Rollstuhlfahrer dürfte eine Konstruktion zur Haltung der Gitarre mittels eines Oberkörpergurts interessant sein. Dies erlaubt eine sichere Haltung des Instruments im Rollstuhl, ohne daß man den linken Fuß unbedingt erhöhen muß. Die Adresse des Herstellers erfuhr ich von Jens Uwe Vogt, einem Schüler des Hamburger Gitarrenlehrers Hr. Hagge.

Der Gurt ist zu beziehen bei:

**T. Andersen, Nedderbyveg 152, DK–6300 Graasten,
Tel. 00454/652140.**

III. METHODIK DES GITARRENUNTERRICHTS

3.1 DIE "KLASSISCHE" GITARRENMETHODE VON TARREGA

Francisco de Asis Tárrega–Eixea (*1852, +1909) aus Valencia ist der Begründer der heutigen, oft als "klassischen" bezeichneten Gitarrenspieltechnik. Angeregt wurde Tárrega durch den Gitarrenbauer Antonio de Torres Jurado (*1817,+1892), der neben anderen, von außen nicht sichtbaren Neuerungen, die Gitarre auf ihre heutige Größe brachte. Die Gitarren der Zeit vor Torres waren nämlich weitaus kleiner und verziehen Eigenarten im Spiel, die ein Torresmodell offenbarte. Durch das größere Volumen und die damit einhergehende Verbesserung der Lautstärke setzte sie sich jedoch durch und verlangte nach neuen Spieltechniken.

Tárrega, der am Madrider Konservatorium Klavier studierte, erhöht den linken Oberschenkel mit einem Schemel und legt nun die Gitarre mit ihrer Taille auf diesen, während das rechte Bein die Gitarre an ihrer unteren, hinteren Zarge mit der Innenseite des Oberschenkels hält. Der rechte Unterarm liegt, wie vorher auch schon, kurz vor dem Ellenbogengelenk auf der oberen, vorderen Zarge in Höhe der größten Deckenbreite und übt so durch sein Gewicht auf die beiden Schenkel den Druck aus, der nötig ist, um ein Verrutschen des Instruments zu vermeiden. Durch aufrechte Körperhaltung und einer Sitzposition, die nur das vordere Drittel des Stuhles einnimmt, wird die Gitarre mit ihrer Bodenseite gegen das Brustbein gedrückt, so daß man vier Auflagepunkte und eine dadurch äußerst stabile Haltung der Gitarre erhält, ohne daß man die Hände zuhilfe nehmen muß.

Aber auch anschlagstechnisch reformiert Tárrega das Gitarrespiel, er führt den Apoyando–Schlag ein, den wir heute auch als angelegten Wechselschlag kennen:

"Der kleine Finger der rechten Hand liegt nicht mehr wie festgeklebt auf Steg oder Decke wie noch bei Sor und Aguado, sondern gönnt der ganzen Hand freie Beweglichkeit, vertikal und horizontal zwischen ponticello (dem Anschlag zwischen Schalloch und Steg) und dolce (über dem Schalloch beziehungsweise zwischen ihm und dem Hals)." (Schmitz, 1982, S. 56)

Leider dauerte es bis in unsere Tage, ehe man feststellte, daß der kleine Finger damit ja auch zum Spielen zur Verfügung steht, was übrigens manchem Anfänger eher einleuchtet als alteingesessenen Gitarristen. Obwohl der spanische Flamenco und der brasilianische Komponist und Gitarrist Heitor Villa–Lobos es schon seit Beginn dieses Jahrhunderts versuchten, gibt es erst seit Anfang der achtziger Jahre breitgefächert Bestrebungen, auch diesen Finger in das Gitarrespiel zu integrieren. Als Lehrer sollte man jedoch mindestens über einige Monate Spielerfahrung verfügen, ehe man sich an die Vermittlung dieser Technik wagt. Tárregas Neuerungen beschränkten sich jedoch nicht nur auf den technischen Bereich. Ihm ist es auch zu verdanken, daß die Gitarrenliteratur durch seine Kompositionen und Transkriptionen der Werke anderer Instrumente erweitert und auch verbessert wurde. Gestand doch zum Beispiel der Komponist Isaac Albeniz (*1860,+1909) ein, daß die Bearbeitungen Tárregas dem Charakter seiner Werke näher kämen, als die ursprüngliche Klavierfassung.

Auch in der Methodik beschreitet er neue Wege, verfaßt **"Übungen und Studien, die allmählich zu einer neuen Schule der Gitarrentechnik führen. Aber sie ist nicht niedergeschrieben, nur einzelne Übungen und Studien befinden sich in den Händen seiner Schüler und Anhänger."**(F. Buek, 1926, S.54)

Tárrega verzichtete also auf eine ein- oder mehrbändige Schule. Seine Gründe lagen wahrscheinlich darin, daß er erkannt hatte, wie unterschiedlich doch die Bedürfnisse seiner jeweiligen Schüler waren. Auch gab und gibt es natürlich bei jedem Schüler unterschiedliche Neigungen hinsichtlich der verschiedenen Musikepochen und Musikrichtungen. Die größte Motivation aber bei der Bewältigung eines spieltechnischen Problems ist immer noch die Begeisterung für ein Musikstück.

"Tárregas Lehrmethode war auch jedem seiner Schüler individuell angepaßt. Er beobachtete jeden, studierte seine Fehler und schrieb ihm dann Übungen und Etüden, die diese Fehler beseitigen sollten." (Boek, 1926, S.57).

3.2 ÜBERTRAGUNGSMÖGLICHKEITEN UND ZU BEACHTENDE GRUNDSÄTZE

Ein Lehrer, der wie Tárrega versucht, nicht nur die technischen Probleme und motorischen Eigenheiten seines jeweiligen Schülers zu erkennen, sondern auch die seiner Persönlichkeit entsprechenden Stücke auszuwählen, so daß der Schüler über das Interesse an einem Musikstück gleichzeitig auch seine Technik schult und weiterentwickelt, wird kaum Schwierigkeiten mit der Motivation seiner Schüler, selbst bei kompliziertesten technischen Abläufen, haben. Dabei ist es wichtig, daß der Lehrer seine Präferenzen so weit wie möglich hintanstellt und sich von dem Geschmack seiner Schüler leiten läßt. Die Aufgabe des Lehrers besteht vielmehr in der Vereinigung von Schülervorlieben und den Erfordernissen der Gitarrentechnik. Weiter ist zu den technischen Anforderungen Tárregas zu sagen, daß sie ohne Einschränkungen in den Blindengitarrenunterricht übernommen werden können. Das Beharren auf der oben genannten Haltung des Instruments ermöglicht es dem Blinden schon nach kurzem sich sicher und gezielt auf seinem Instrument auszukennen. Bei Sehbehinderten ist es wichtig auf etwaige Fehlhaltungen, die durch die spezielle Behinderungsform verursacht werden können, einzugehen und dem Schüler klar zu machen, daß er **nicht** versuchen soll, so viel wie möglich Sichtkontakt zum Griffbrett zu haben, sondern im Gegenteil seinen Sehrest zum Lesen des Textes oder der farblich gekennzeichneten Akkordsymbole zu verwenden. Im Gegensatz zu den anderen und weitaus verbreiteteren Gitarrenhaltungen, bietet diese den Vorteil, daß der Schüler **beide** Hände frei hat, um sie **ausschließlich** für die Tonerzeugung zu verwenden. Diese Sicherheit kann der blinde und sehbehinderte Schüler nach meiner Erfahrung durch keine andere Haltung erlangen. Es gibt nicht wenige unter meinen Schülern, die erst nach dem Umstellen auf diese Haltung zu einem sicheren und kontrollierten Spiel gelangten.

Bei der Vermittlung dieser Haltung ist äußerste Sorgfalt zu verwenden sowie unbedingt auf auftretende Verspannungen zu achten und diese mit dem Schüler abzustellen.

Daß dies nicht in ein paar Stunden abzuhandeln ist, sondern ein fortlaufendes Beobachten und Korrigieren beinhaltet, wird jedem erfahrenem Lehrer einleuchten. Da gerade zu Beginn die Anforderungen an den Schüler hinsichtlich Haltung und technisch "sauberem" Spiel sehr hoch sind, kommt den ersten Stunden und den darin vermittelten Stücken eine enorme Bedeutung zu. Gleichzeitig dienen diese ersten Stunden für sehr viele Schüler als Test, ob sie überhaupt zum Erlernen dieses Instruments geeignet sind. Gerade deshalb muß hier auf die Interessen und Vorlieben des Schülers eingegangen werden, da sonst von ihm zu schnell Schlüsse hinsichtlich der eigenen Musikalität bzw. Unmusikalität gezogen werden.

3.3 SCHÜLERORIENTIERTES ANFÄNGERREPERTOIRE

Nach den obigen Ausführungen stellt sich nun die Frage, wie man als Lehrer die Vorlieben der einzelnen Schüler erkennt und diese dann den Erfordernissen des Unterrichts anpaßt. Das Gespräch mit dem Schüler über dessen Intention diesen Kurs zu besuchen, erweist sich als die vorteilhafteste Methode. Erfährt man doch nicht nur die Vorlieben, sondern oft auch die ersten Anwendungsmöglichkeiten der Schüler. Als Beispiel möchte ich Herrn K. anführen, ein Mitfünziger, der im Bibelkreis seiner Gemeinde tätig ist. Nach dem ersten Gespräch versorgte mich Herr K. mit einem Sammelband von über 400 christlichen Liedern, die ihm selbst in Großdruck zur Verfügung standen. Durch die Auswahl ihm bekannter Lieder, konnte sich Herr K. anfangs voll auf die Erarbeitung der Gitarrenbegleitung konzentrieren und diese dann in seinem Bibelkreis umsetzen. Ähnliches wiederfuhr mir mit einigen jungen Erwachsenen, die bei Pfadfindern und anderen christlichen Jugendorganisationen tätig sind.

Sie stellten mir ein Exemplar ihrer jeweiligen Organisation zur Verfügung, so daß wir ebenfalls zielgerichtet arbeiten konnten. Wer nun glaubt, hier würden nur Insidern bekannte und somit für den Lehrer hinsichtlich Geschwindigkeit, Taktart oder Melodieverlaufschwierig nachvollziehbare Lieder gesungen, der irrt. Neben Oldies wie "House of the rising sun", "Michael row the boat ashore" und anderen Gospels gibt es auch Ausgaben mit Songs wie "Stairway to Haven", "Sailing", "Only you" und anderen. Sollten sich doch Schwierigkeiten bei unbekanntem Liedern ergeben, so ist das beste Hilfsmittel die Einbeziehung des Schülers, sprich der Lehrer spielt die Liedbegleitung und der Schüler singt die Melodie. So hat man gerade bei Schülern, die sich in der Pubertät befinden und deshalb weniger zum Singen neigen, ein probates Mittel, dies zu fördern.

Nochmals möchte ich darauf hinweisen, daß sich die Einbeziehung der Schüler in die Repertoireauswahl in folgenden Punkten niederschlägt:

1. Der Schüler setzt sich eingehend mit seinem Entschluß, Gitarre zu lernen auseinander.

2. Durch die Formulierung dieses Entschlusses und die Suche nach geeignetem Material, wird seine Motivation erhöht, denn es wird **das** gelernt, was **er** sich unter Gitarrenspiel vorstellt.

3. Spiel- und haltungstechnische Schwierigkeiten können intensiver behandelt werden, da der Schüler sie ja erlernt, um **seine** Vorstellungen zu verwirklichen.

4. Schwierigkeiten mit der Disziplin treten kaum auf, da der Schüler sich im klaren ist, wozu er den Unterricht besucht.

5. Bei Schülerwünschen, die den Lehrer mit für ihn unbekanntem Stücken konfrontieren, wandelt sich das Schüler-Lehrer-Verhältnis am offensichtlichsten: Es tritt ein partnerschaftliches Bewältigen des Stückes oder Lerninhaltes auf, was dem Schüler außerdem zeigt, wie der Lehrer an solche Stücke herangeht. Wünsche nach E-Gitarrenunterricht sollte man im Gruppenunterricht wegen des Kosten- und Verständigungsaspekts gerade bei blinden und stark sehgeschädigten Schülern mit Vorsicht behandeln, jedoch steht dem Übertragen gewisser Spieltechniken auf die Konzertgitarre nichts im Wege. Sollte man sich doch zur Einbeziehung der E-Gitarre in den Unterricht entschließen, ist der Gebrauch von Kopfhörern unerlässlich, da es gerade den Blinden bei einem gewissen Geräuschpegel nahezu unmöglich ist, sich noch zu konzentrieren.

6. Nach einiger Zeit tritt bei den Schülern eine Sättigung auf, was dem Lehrer ermöglicht auch andere Stücke mit ihnen zu erarbeiten. Der Schüler sollte dabei aber immer die Möglichkeit haben, auch Stücke abzulehnen.

Dies bedeutet jedoch nicht, daß man mit den Schülern nur noch solche Stücke erarbeitet, die diesen technisch entgegenkommen. Eine Ablehnung, die sich nur aus der Furcht vor den technischen Herausforderungen ergibt, sollte vom Lehrer nicht akzeptiert werden, sondern z. B. durch eine spezielle Aufbereitung (bei mehrstimmigen Stücken wird erst der Baß, dann die Melodie und dann beides zusammen erarbeitet) oder durch das Erarbeiten hinführender Literatur bewältigt werden.

3.4 HINFÜHRUNG ZUM "KLASSISCHEN" GITARRESPIEL

3.4.1 ÜBER LIEDBEGLEITUNG

Der größte Teil der Anfänger im Gitarrenunterricht sieht in der Liedbegleitung die eigentliche Aufgabe des Gitarrespiels, was auf der Verbreitung des Instruments in den verschiedensten Formationen der Unterhaltungsmusik zurückzuführen ist. Deshalb und aus den Standardisierungs- und Übertragungsmöglichkeiten eignet sich die Liedbegleitung gerade für den Anfängerunterricht am besten. Wie geht nun eine solche erste Stunde vor sich?

Am nachfolgenden Beispiel möchte ich dies erläutern:

Wir nehmen an, wir befinden uns in der ersten Stunde eines Anfängerunterrichts, der Schüler kommt erwartungsfroh herein und stellt nach der ersten Befragung durch den Lehrer fest, daß es ihm zwar um das Erlernen der Liedbegleitung geht, er aber nicht genau weiß, für welche Richtung er sich festlegen soll. Anstatt sich jetzt mit dem Schüler in endlosen Diskussionen, die meist mit der instrumentalen Selbstdarstellung des Lehrers verbunden sind, aufzuhalten, erscheint es ratsamer, sich mit den Problemen auseinanderzusetzen, die für jeden Schüler ähnlich auftreten:

Da ist zuerst die Haltung, also das Stellen des linken Beins auf einen Fußhocker, das aufrechte Sitzen etc. (siehe 3.1). Nach Erläuterung, Korrektur und Bandaufnahme der Haltung ist es wichtig, dem Schüler ein erstes Erfolgserlebnis zu vermitteln. Dies geschieht am wirksamsten durch das Anschlagen der Baßsaiten E und A, als Begleitbaß zu einem Lied mit den Griffen A–Dur und E–Dur. Als Beispiele sind hier zu nennen:

"Tom Dooley", "La Paloma", "Get back" etc. (s. 2.1.2.1)

Der Lehrer begleitet diese Lieder nach einem einfachen **SCHLAGMUSTER** wie wir es in der unter 2.1.2.1 aufgeführten Schule (Gitarrenkurs von R. und S. Schmidt) finden, also mit einem Abschlag des Zeigefingers über die "untersten" vier Saiten (D,g,h,e) auf die betonten Zählzeiten, etwa 1, 2, 3, 4 in einem Vierviertel–Takt, und einen Aufschlag des Daumens auf die unbetonten Zählzeiten, die mit "und" dem Schüler erläutert werden.

Nachdem der Schüler den Baß mit dem Grundmetrum ausgeführt hat, versucht er den Schlagrhythmus des Lehrers mit dem Baßspiel nachzuvollziehen. Hat er so den Rhythmus begriffen, kann man sich an das Begleiten mit Akkorden wagen. Dazu legt der Schüler die Innenseite seiner linken Hand am Hals auf die Saiten und versucht so, den Rhythmus "stumm" nachzuvollziehen. Dabei sollte man sich anfänglich nur auf die Ausführung des Abschlags– bzw. des Aufschlags beschränken. Wichtig ist auch, daß man auf eine große Drehung des Unterarms achtet, etwa so, daß nach dem Abschlag die Außenseite der rechten Hand zu einem zeigt. Beim Aufschlag hat analog die Innenseite der rechten Hand eine solche Stellung.

Wieder ist auch hier eine genaue Erläuterung und Bandaufnahme bzw. Literaturmitgabe äußerst wichtig. Erfahrungsgemäß kann es einige Wochen dauern, bis diese Bewegung exakt ausgeführt wird. Ständiges Korrigieren und Erläutern sind hier von besonderer Wichtigkeit.

Nun zu den Akkorden. Die für Blinde und Sehbehinderte und meiner Meinung nach auch für sehende Anfänger am leichtesten zu erlernende Akkordfolge besteht aus den Griffen A–Dur und E–Dur. Vorallem dann, wenn man eine gewisse Systematik beachtet, wie ich sie schon unter 2.1.2 angesprochen habe, also den ersten Finger der linken Hand (Zeigefinger) dauernd auf der g–Saite im ersten Bund legen läßt. Der Schüler hat dadurch einen Fixpunkt an der Gitarre, der für ihn Orientierungspunkt und somit ein zusätzlicher Sicherheitsfaktor ist. Außerdem erlaubt diese Fingerstellung die Ergänzung durch den Griff D–Dur mittels Rutschen des Zeigefingers vom 1. in den 2. Bund, so daß der Schüler beim Spielen dieser Kadenz immer Kontakt zum Griffbrett hat.

Beim Erlernen der beiden Griffe (A und E) ist der Beschreibung des Griffwechsels, ausgehend von einer Akkordstellung zur nächsten, mehr Beachtung zu schenken als der alleinigen Beschreibung der Griffe, da diese dem Blinden mehr zur Nachkontrolle als zum Treffen der Akkorde (während des Spiels) dienen. Nun eine kurze Beschreibung dieser Vorgehensweise: Ausgehend vom Griff A–Dur, der folgende Beschreibung erhält: 1. Finger g–Saite 1. Bund, 2. Finger D–Saite 2. Bund, 3. Finger g–Saite 2. Bund, 4. Finger h–Saite 2. Bund, wird nun der Wechsel zu E–Dur beschrieben:

Der 2., 3. und 4. Finger heben sich leicht(!) vom Griffbrett ab, 2. und 3. Finger setzen sich auf die A– bzw. D–Saite, gehen also je eine Saite tiefer bzw. kommen näher zu mir her.

Bereitet trotzdem der Wechsel von A nach E in der ersten Stunde Schwierigkeiten, so bietet man dem Schüler am besten Lieder an, die sich ohne Griffwechsel begleiten lassen, wie: "Bruder Jakob", "Laterne, Laterne", "Ein Loch ist im Eimer". Im Gruppenunterricht hat sich auch das Aufteilen in sogenannten "Akkordgruppen", also Schüler, die nur für einen Akkord zuständig sind, bewährt. Das genaue Tempo der jeweils anderen Gruppe zu übernehmen und die genaue Schnittstelle zu erwischen, bereitet den Schülern meist viel Spaß.

Ein weiterer Punkt ist die bereits oben angesprochene Baßbegleitung. Sie eignet sich hervorragend zur Erläuterung des Melodiespiels und der damit verbundenen Bewegungsabläufe in der linken Hand. Es ist ratsam in den höheren Lagen auf den Baßsaiten damit zu beginnen, um dem Schüler die Exaktheit der Bewegung zu erleichtern. Als Vorübung erwies sich bei Blinden und Sehbehinderten das Positionieren der vier Fingerspitzen vom 7. bis zum 10. Bund **zwischen** A– und E–Saite und dem Ertasten des Bundstäbchens mit der zum Gitarrenkorpus zeigenden Fingerkuppenseite am wirksamsten, um den Bundabstand zu begreifen. Diese Übung sollte unbedingt in der ersten Stunde aufgenommen werden, damit der Schüler sich zu Hause durch wiederholtes Üben dies genau einprägt. Nachdem alle vier Finger auf den Fingerspitzen nun in der richtigen Stellung zwischen den Saiten liegen, wird damit begonnen sie auf eine Saite zu legen. Zuerst nur leicht und ohne Druck, um ein Einknicken des Fingerendgelenks zu vermeiden. Nach wiederholter Aufsetzübung wird der Druck langsam verstärkt und der Schüler schlägt nun mit dem Daumen der rechten Hand die, durch alle vier Finger der linken Hand gegriffene Saite an. Nachdem er den kleinen Finger (links) angeschlagen hat, hebt er ihn ab und hat somit den Ringfinger bereit zum Anschlag. Mit den anderen Fingern der linken Hand geschieht dies analog. Beim "Hochklettern", also der umgekehrten Reihenfolge ist darauf zu achten, daß **alle** vorher auf dem Griffbrett aufgesetzten Finger auch dort liegenbleiben, da dies gerade bei "einsaitigen" Baßfolgen ökonomischer und mit einer größeren Sauberkeit beim Spiel verbunden ist. Das Beharren auf der Ausführung dieser Übung vor dem Spielen einer Baßbegleitung schult gleichzeitig diese Technik und zeigt auch dem Schüler deren Wirksamkeit, vor allem dann, wenn er glaubt darauf verzichten zu können. Es ist wichtig dem Schüler klarzumachen, daß es nicht allein auf den Druck seiner Finger, sondern auch auf die Positionen derselben ankommt, damit ein Ton klar und ohne zu "schnarren" erklingt, ja daß man bei exakter Positionierung (kurz vor dem Bundstäbchen) den Druck minimalisieren kann.

Damit diese Übung nicht zu eintönig wird, verbessert man sie zu einem Stück, etwa den

Anfang des "Rosaroten Panthers" von H. Mancini. Als Baß fügt man z. B. bei dem Lied "Tom Dooley" am einfachsten die Anfangsübung mit einem Ausschnitt aus der ebenerklärten Übung zusammen, indem man die Schüler bei dem Griff A–Dur auf der A–Saite die Folge Leersaite, 1. Finger (7. Bund), 3. Finger (9. Bund) und 1. Finger spielen läßt. Bei der Aufnahme sollte man unbedingt auf das exakte Aufsetzen der Finger und das Liegenlassen des 1. Fingers beim Anschlagen des 3. Fingers nochmals hinweisen, damit der Schüler sich nicht schon zu Beginn mit unnötigem Umlernen aufhalten muß.

Somit wurden dem Schüler bereits in der ersten Stunde die Grundtechniken gezeigt, die es ihm ermöglichen im Laufe der Zeit selbst komplexe Lieder zu erlernen.

3.4.2 ÜBER ARRANGEMENTS BEKANNTER U–MUSIKTITEL

Nachdem die Schüler in den ersten Stunden sich eingehend mit der Gitarrentechnik vertraut gemacht haben, stellt sich dem Lehrer die Frage, wie er weitere technische Aspekte des Gitarrespiels vermitteln kann. Hier erwies sich das Arrangieren verschiedenster Popmusiktitel wiederum am erfolgreichsten, aber auch andere Lieder und Instrumentalstücke sind von mir nach dem nun folgenden Muster bearbeitet worden.

Im wesentlichen erweitere ich die unter 3.4.1 angesprochene Aufteilung mit Rhythmus– und Baßgitarre um eine Melodie– und eine Arpeggienstimme, also um eine Stimme die den Akkord "gebrochen", in freier Anschlagsbewegung (Tirando), ohne sich auf der nächsttieferen Saite abzustützen, anschlägt.

Hierzu sind aber einige Vorübungen notwendig. Zuerst müssen die Schüler die verlangten Akkorde sauber greifen, um störende Nebengeräusche beim Fingerpicking zu vermeiden. Dazu dient das Anschlagen der einzelnen Saiten mit **angelegtem** Wechselschlag bei gegriffenem Akkord. Es ist hier auf eine große Ausholbewegung der Finger zu achten, da diese besser von den Schülern zu kontrollieren ist. Außerdem ist unbedingt auf ein lockeres, etwa im 90 Grad Winkel zum Unterarm stehendes Handgelenk zu achten, so daß die Hand mit der Innenfläche parallel zur Gitarrendecke über dem Schalloch schwebt. Diese Übung läßt sich bereits als Arpeggienstimme in ein Arrangement einbauen. Nachdem man sich für diese Vorübungen mit dem Schüler einige Stunden zur sauberen Einstudierung Zeit gelassen hat, geht man nun zum eigentlichen Zupfen über. Wichtig ist hier, daß man auf eine lockere Handstellung und ein Schweben der Finger über den Saiten achtet. Vor allem letzteres bereitet manchen Blinden Schwierigkeiten, da sie jetzt ja aus dem "Nichts" eine bestimmte Saite treffen sollen, was zu gewissen Unsicherheiten und somit Verkrampfungen führen kann. Sollten sich diese nicht beheben lassen, ist es angebracht, nochmals die Liedbegleitung mittels Schlagtechnik und die anderen Vorübungen zu forcieren, um dem Schüler die nötige Sicherheit und Lockerheit zu vermitteln.

Die Melodiegitarre lehrt man gerade bei Anfängern am besten in den ersten Lagen auf den Baßsaiten, um einerseits durch das Einbeziehen der Leersaiten dem Schüler das Spiel zu erleichtern und andererseits die korrekte Haltung der linken Hand auch mit den weiteren Bundabständen zu schulen, sowie erste Versuche im Notenlesen zu ermöglichen. Das Singen der Melodie mit dem entsprechenden Finger als "Text" ist dabei die effektivste Methode, lehrt sie doch auch den Schüler den genauen Einsatz seiner Stimme beim Üben zu Hause. Beim

Einsatz der Nylonsaiten im Melodiespiel ist unbedingt auf die Verwendung des 4. Fingers im 3. Bund zu achten. Der 3. Finger wird hier ausgelassen. Durch das Verschieben des D–Dur Akkordes und der Beschränkung der Zupftechnik auf die drei Melodiesaiten(g, h, e) wird oftmals ein noch leichter Einstieg in das einzelne Zupfen der Saiten erreicht und den blinden und sehbehinderten Schülern die Scheu vor dem Lagenwechsel genommen. Hierzu dient auch das Verschieben anderer Akkorde wie E–Dur, A–Dur, H7, etc. Leicht lassen sich so gemeinsam mit Schülern einfache Schemen entwickeln, mit denen man dann experimentieren kann.

Abschließend möchte ich das Arrangement eines Stückes hier vorlegen, um dem Leser auch eine notierte Vorlage zur Seite zu geben. Wichtig ist, daß man sich beim Arrangieren nicht von irgendwelchen kompositorischen Feinheiten leiten läßt, sondern mit einfachen, aber gut klingenden **Schemen** arbeitet. So ermöglicht man es jedem Schüler schnell und sauber jede Stimme zu erlernen und vielleicht hinter die Arbeitsweise des Lehrers zu blicken.

AUSBLICKE AUF DIE NÄCHSTEN STUNDEN:

Nachdem man die Anfangsschwierigkeiten bewältigt hat, möchte ich noch auf einige Vorgehensmuster hinweisen, die sich gerade in der Arbeit mit Blinden als sehr geeignet erwiesen haben:

E–Dur Kadenz mit dem Griff H7, wobei der 3. Finger auf der g–Saite beim Wechsel von A–Dur nach H7 liegen bleibt, oder der 2. Finger auf der A–Saite beim Wechsel von E nach H7 liegen bleibt. "Bolle reiste jüngst zu Pfingsten" bezieht dann auch die vorher erlernte A–Dur–Kadenz mit ein.

Dann ist natürlich die Einführung der Mollakkorde ein Teilziel. Die Verbindung e–Moll – D–Dur, wobei bei e–Moll der 1. Finger auf der A–Saite und der 2. Finger auf der D–Saite im 2. Bund liegen, läßt sich durch die Lieder "What shall we do with the drunken sailor", "Lady in Black" oder einer vereinfachten Version von "Die Affen rasen durch den Wald" gut einüben. Durch das Verlassen des Griffbrettes beim Wechsel wird der Schüler auch auf die weiteren Griffverbindungen vorbereitet.

Den a–Moll Akkord baut man ein, indem man z. B. den Hit "Live is life", der die Verbindung e–a–D in seinem Refrain verwendet, den Schülern offeriert. Da im Vers noch der Griff C–Dur zwischen a und D auftritt, hat man sogar zwei neue Griffe mit eingebaut. Da das Original in a–Moll steht, empfiehlt sich der Gebrauch des Kapos, was sich auch auf die erste Bewältigung des Griffes C–Dur positiv auswirkt.

Die Akkorde G–Dur und C–Dur können dann, je nach Fingergelenkigkeit mit dem Lied "El condor pasa" in Zusammenspiel mit e–Moll eingeführt werden.

Als Abschluß dieser Akkordeinführung eignen sich zwei Lieder, die beide fast dieses gesamte o. g. Griffspektrum nochmals abdecken und somit vertiefen:

"House of the rising sun" jedoch nach e–Moll transponiert, ggf. mit Kapodaster im 5. Bund.

"Hotel California" von den Eagles, ebenso nach e–Moll transponiert und Kapodaster im 2. Bund.

Natürlich ist dies nicht der einzige Weg, die "offenen", also ohne Barré gegriffenen Akkorde den Schülern beizubringen. Wichtig erscheint mir jedoch, daß in der Vorgehensweise ein aufbauendes Konzept beinhaltet ist, so daß der Schüler im neu zu erarbeitenden Lied so viel wie möglich Technik und Akkorde aus den vorhergehenden Songs mit übernehmen kann. Ein Blick in die in 2.1.2.1 aufgeführten Liederbücher läßt einem immer wieder geeignete Lieder finden. Sollten die angegebenen Akkorde trotz Transposition für den Schüler zu schwierig sein, ist es meiner Meinung nach besser, diese zu vereinfachen (Mollakkorde durch die Durparallelen bzw. bei h–Moll über den H7–Dur–Akkord durch Weglassen des 1. Fingers) als sie nur unter unnötigen und den Schüler überanstrengenden Schwierigkeiten oder überhaupt nicht zu erarbeiten.

3.4.3 ÜBER IMPROVISATION ZU AKKORDSCHEMEN

Hier wirft sich zuerst die Frage auf, warum eigentlich sich im improvisieren üben, wenn das Ziel ja eine Ausbildung in "klassischer" Gitarre ist?

Die Antwort ist so einfach wie genial: Jeder Schüler, der je ein Instrument gelernt hat, erinnert sich äußerst ungern an die Stunden, die er mit dem Spielen von Tonleitern verbracht hat. Das Improvisieren ist aber letztendlich nichts anderes als das Auswählen von Tönen aus Tonleitern. Viele (jüngere) Schüler haben (zurecht) eine große Abneigung gegen stures, scheinbar nicht zielgerichtetes Üben. Was also liegt dann näher, ihr aus Rock– und Popmusik bekanntes Wissen über Gitarristen und deren Leadgitarrenspiel auszunutzen um zu improvisieren. Meine Erfahrung zeigt, daß gerade das Improvisieren viele Schüler ernsthaft Tonleiter und Wechselschlag üben läßt. Die Auswahl an Akkordschemen, die zur Improvisation geeignet sind ist immens, denn im Prinzip ist jede Akkordfolge für das Improvisierengeeignet. Zu Beginn sollte man jedoch nicht mehr als drei oder vier Akkorde auswählen. Folgende Schemen haben sich bei mir im Unterricht bewährt:

a–Moll 7 – D–Dur 7 (C. Santana: Oye como va?)

Blues in E

e–Moll, D–Dur, C–Dur, H7–Dur (Rumbakadenz im Flamenco)

a–Moll7, h–Moll7, a–Moll7, H–Dur7 (Entre dos aguas, Paco de Lucia).

d–Moll 7, G–Dur 7, C maj7 (II V I Jazzschema)

und weitere mit meinen Schülern entwickelte Akkordschemen wie etwa das Verschieben des E–Dur Akkordes in den 4. und 6. Bund, bei gleichzeitiger Stellung des D–dur Akkordes im 4., 7. bzw. 9. Bund.

Unterschiedliche Leistungsstärken bei Schülern gleicht man am besten durch den Gebrauch des Kapodasters aus, also indem man die o. g. Schemen in andere Tonarten transponiert und mit Hilfe des Kapos in der selben Tonart erklingen läßt.

Nachdem man nun schülergerechte Schemen gefunden hat, stellt sich die Frage: Wie improvisiert man "richtig"?

Eine ausführliche Antwort gibt dazu das von mir unter 2.1.2.1 besprochene Buch von Sigi Schwab. Da dies aber mitunter nicht so leicht zu erhalten ist, werde ich die Vorgehensweise schildern, die sich in meinem Unterricht bewährt hat.

Den Anfängern sollten zuerst die jeweiligen Tonleitern mit Fingersätzen auf den Baßsaiten in den hohen Lagen erläutert werden. Dabei ist die Tonleiter über eine Oktave zunächst vollkommen ausreichend, auch um den Schüler bei den folgenden Erklärungen nicht zu verwirren. Nehmen wir nun für den Anfängerunterricht die Akkorde a-Moll7 (1.Finger h-Saite 1.Bund, 2.Finger D-Saite 2.Bund) und D-Dur7(1.Finger h-Saite 1.Bund 2.Finger g-Saite 2.Bund, 3.Finger e-Saite 2.Bund).

Zuerst legt man zusammen mit den Schülern die Tonleiter fest. Man geht von dem D-Dur Akkord aus und versucht nun die D-Dur-Tonleiter "dazuzubasteln", d.h. zusammen mit dem Wissen der Schüler diese Tonleiter zu erarbeiten und den Fingersatz nach o. g. Anforderungen festzulegen. Nach einer kurzen Erprobung wird man feststellen, daß ein Ton nicht "paßt" und zwar der Leitton (cis). Spielt man dagegen statt cis den Ton c, läßt sich besser darüber improvisieren. Die Antwort warum dies so ist, läßt sich durch die Analyse der beiden verwendeten Akkorde leicht geben: Beide enthalten c statt cis, so daß es nur logisch ist, diesen Ton auch in der Tonleiter zu verwenden. Ein weiterer Weg wäre etwa den Schülern dies als verkürztes II-V-I Schema des Jazz darzustellen, den Grundton oder die I dieses Schemas zu suchen (G maj7) und dann mit Hilfe der G-Dur Tonleiter darüber zu improvisieren. Bald wird man bei dieser Folge (a7-D7) dann feststellen, daß sich zwar diese Tonleiter, aber mit dem Ton d als tonalem Zentrum besser dafür eignet. Erklärt man dann noch den Schülern, sofern es sie interessiert, daß es sich um eine alte Kirchentonleiter, und zwar um die mixolydische handelt, hat man mit Sicherheit mehr erreicht als mancher sich noch so bemühende Musiklehrer.

Läßt man nun seine Schüler einfach drauflos spielen, wird man bei den meisten feststellen, daß sie es zustande bringen immer den "falschen" Ton zu spielen. Deshalb ist es ratsam, sich zusammen mit den Schülern aus den beiden Akkorden die Töne herauszusuchen, die in **beiden** enthalten sind. Mit den Tönen a und c hat man nun das gewünschte Ergebnis. Für den Anfänger ist aber noch besser, sich auf einen einzigen Ton zu konzentrieren. Nun kommt dem Leser sicher der Einwand, daß dies im wahrsten Sinne des Wortes eintönig ist. Dies ist aber nur dann der Fall, wenn man den Ton immer im gleichen Rhythmus spielt. Somit sind wir bei der zweiten Komponente des Improvisierens angelangt, die mindestens genauso wichtig und interessant ist, wie das Finden verschiedenster Tonleitern. Hier hat nun der Lehrer die Aufgabe, den Schülern diese Möglichkeiten anhand eines Tones durch Vorspielen aufzuzeigen und mit den Schülern einzuüben. Nachdem sie nun eine gewisse Sicherheit bei der Gestaltung dieses Tones erhalten haben, wird der zweite passende Ton dazugenommen

und durch den dazwischenliegenden Ton h verbunden. So lassen sich dann schon kleine Melodien "zaubern" und immer wieder rhythmisch verändern. Das Ausweiten auf die ganze Tonleiter verläuft nun analog.

Sollten bei der Umsetzung Schwierigkeiten in der Orientierung auftreten, da die Töne ja nicht unbedingt auf einer Saite liegen müssen, erleichtert man es dem Blinden oder Sehbehinderten, indem man diese Dreitonfolge auf eine Saite legt. Dies ist vor allem bei der Schulung des Wechselschlages zu beachten, da sonst der Schüler die Finger beim Wechsel auf die nächsttiefere Saite einfach nachzieht, statt auch hier abzuwechseln, was sich auf lange Sicht fatal auswirken kann.

3.5 DIE ERARBEITUNG KLASSISCHER GITARRENLITERATUR

3.5.1 IN DER MITTELSTUFE

Wurden die unter 3.4 besprochenen Punkte vor allem in technischer Hinsicht geachtet und durch den Schüler sorgfältig eingeübt, so ist der Übergang zu Stücken aus der Gitarrenliteratur für den Schüler kaum merklich zu vollziehen, verknüpft er doch nur die drei Teilbereiche Baß-, Melodie- und Arpeggienspiel in einem Stück. Als Einstieg lassen sich hier auch noch Lieder in einer sogenannten "Soloversion" verwenden, d. h. der Schüler spielt mit dem Baß oder auf den Melodiesaiten die Melodie und legt ein Zupfmuster darunter. "Greensleeves", "Streets of London" und "Romanze anonym/Jeux interdits" sind nur einige davon. Ihnen allen ist ein fast durchgehendes Zupfmuster und somit ein besseres Konzentrieren auf die linke Hand gemeinsam.

3.5.1.1 ANFORDERUNGEN AN DIE LITERATUR

Wie ich schon oben angesprochen habe, scheint es mir zu Beginn ratsam, bekanntere Titel oder Arrangements derselben zu verwenden. Der Schüler soll nicht vor zu viele neue Probleme wie genaue Rhythmik, Exaktheit und Sauberkeit des Tones, genauer Lagenwechseletc. gestellt werden, die dann noch deutlicher bei der Erarbeitung eines ihm völlig unbekanntes Stückes zu Tage treten. Hat man nun die Vorstellung, mit dem Schüler ein ihm unbekanntes Stück zu erarbeiten, so sind folgende Punkte bei der Vorauswahl durch den Lehrer zu beachten:

1. Das Stück sollte möglichst in einer Lage spielbar sein bzw. sollte der Lagenwechsel durch das Gleiten des Fingers auf einer Saite in die nächste Lage möglich sein (Glissando).
2. Es sollte nicht zu viele Techniken beinhalten, also höchstens zwei oder drei verschiedene Techniken verlangen.
3. Bei Zupftechniken sollte sich die Position der rechten Hand nicht zu häufig oder zu schnell verschieben, d. h. entweder z=g-Saite, m=h-Saite, r=e-Saite, was ich auch als erste Position bezeichne, oder eben jeder Finger parallel mit den anderen verschoben, also z=D, m=g, r=h usw.
4. Das gleichzeitige Zupfen von Daumen und einem weiteren Finger der rechten Hand kann zu

Beginn Schwierigkeiten bereiten und ist daher je nach Schüler auf ein später zu erarbeitendes Stück zu verschieben. Bei der Einführung dieser Technik stellte sich heraus, daß das gleichzeitige Anschlagen von Daumen und Ringfinger sich am unproblematischsten zu erlernen erwies. Die o. g. "Romanze anonym/Jeux interdits" leistet hier wertvolle Dienste.

5. Stücke die einen Barré oder Halbbarré erfordern, werden, falls dieser noch nicht eingeführt ist, am besten an verschiedenen Akkordfolgen (Flamencokadenzen, Blueskadenzen u.a.) vorher eingeführt. Und mit einem Arrangement verknüpft, das diese Schwierigkeiten vorwegnimmt. (Paco de Lucia: Entre dos aguas, Malaguena E–Dur – F–Dur, Blueskadenzen u. a.). Dabei ist darauf zu achten, daß der Schüler zu Beginn zwischen Akkorden mit und ohne Barré **taktweise** wechseln kann, wobei der Akkord ohne Barré die **gleiche** Fingerstellung hat, wie der mit Barré. Also bei a–Moll 7 2.Finger h–Saite 1.Bund und 3.Finger D–Saite 2.Bund, so daß der Schüler das Griffmodell nur noch verschieben und den Barréfinger über die Saiten legen muß. Somit ist einerseits ein schnelles, aber doch nicht überanstrengendes Lernen möglich, was gerade bei den Barrégriffen auch gesundheitliche Schäden (Sehnenscheidenentzündung) vermeiden hilft.

6. Alle diese Punkte sind relativ, d. h. es kann immer wieder vorkommen, daß ein Schüler ein Stück, das diesen Punkten ganz oder teilweise nicht gerecht wird, so interessant findet und trotz aller Bedenken innerhalb kurzer Zeit einübt. Man sollte ihn jedoch auf die Auswirkungen von zu vielem einseitigen Üben, vor allem bei den Barréakkorden, hinweisen.

7. Gerade Flamencostücke wie "Soleares", "Sevillanas", "Soleas" (siehe 2.1.2) und Stücke aus der Epoche der Klassik, von Sor, Carulli, Giuliani, Coste, Aguado u.a. erweisen sich als den o.g. Punkten gerecht werdend. Ebenso hat sich der Band "Guitarissimo" herausgegeben von Sigggi Schwab bei Melos Musik im Unterricht der Mittelstufe bewährt. Gerade die Möglichkeiten, daß man manche Stücke sowohl als Solo als auch mit einer zweiten Gitarre spielen kann, erleichtert den Einstieg ins Duospiel.

3.5.2 IN DER OBERSTUFE

Unter Oberstufe verstehe ich das Erarbeiten von Musikstücken oder eines Repertoires, das den Anforderungen eines Konzertabends für Gitarre solo genügt

Auf diesem Niveau sind die Anforderungen an den Lehrer ähnlich denen in der Mittelstufe, jedoch weiten sich die Erklärungs- und Aufnahmezeiten derart aus, daß man dies in einem auf Gruppenunterricht basierendem System (fast) nicht realisieren kann. Da mein Unterricht weitestgehend als Hilfe zur Freizeitgestaltung verstanden werden kann, die Motivation meiner Schüler daher auch (meist) eine andere ist als die von Schülern einer Sing- und Musikschule mit periodischen Auftrittsanforderungen und eventueller Anlehnung an das örtliche Konservatorium, ist meine Erfahrung auf diesem Gebiet nicht ausreichend, um dem Leser die erforderliche Hilfestellung zu geben.

Nachdem ich hier nun meine, durch den Aufbau des Kurses als Freizeitangebot leider bescheidenen, Erfahrungen und Wege schildere, werde ich in Kapitel IV auf die Erfahrungen

und Berichte von Mademoiselle Lemmène und den Aufbau der Gitarrenklassen am Institut National des Jeunes Aveugles (I.N.J.A.) in Paris eingehen.

Als erstes gehe ich auf die von A. Segovia während einer gravierenden Augenkrankheit komponierten "**Estudio sin luz**", erschienen im Schott Verlag, ein. Allerdings konnte ich bisher nur den ersten Teil (bis Fine), der zum Schluß nochmals wiederholt wird, mit einem Schüler erarbeiten. Die technische Struktur des Stückes ermöglicht es, die Position der rechten Hand, wie bereits unter 3.5.1.1 erwähnt, zu normieren. Dies erleichtert gerade bei diesem Stück dem Schüler und dem Lehrer das Auffassen bzw. Darstellen dieses Stückes mittels des Kassettenrekorders.

Auch sollte man vorher auf die Ostinato–Mittelstimme hinweisen, die immer vom Zeigefinger gezupft wird. Weiter erwähnt man vor der eigentlichen Aufnahme bzw. ersten Erklärung, daß man sich in der II. Lage befindet, sofern nichts anderes ausdrücklich erwähnt wird. Nun erarbeitet man mit dem Schüler das Stück zuerst taktweise, wobei man ihm jedoch immer entweder gleich den vorhergehenden Takt nochmals aufspielt, sodaß er beim Üben nicht den Zusammenhang vergißt. Auch das Spielen und erklären der Zählzeit eins des nächsten Taktes soll dies vermeiden helfen.

Das Aufspielen erfolgt zuerst ohne Kommentar, dann Erklärung der rechten und linken Hand, sowie der Hände einzeln, falls dies vom Schüler gewünscht wird. Wichtig ist, daß die Aufnahme nicht im Originaltempo erfolgt, sondern bewußt viel langsamer aufgespielt wird, da der Schüler sich sonst dazu verleiten läßt, dem Lehrer im Tempo nachzueifern, was meist auf Kosten der Sauberkeit und Exaktheit in der Ausführung geht.

Die Aufnahme sollte sich auch nicht über das gesamte Stück erstrecken, sondern in Phrasen gliedern, damit der Schüler nicht vor einem kaum zu bewältigenden Mitschnitt steht. 15 bis 20 Minuten reine Aufnahmezeit dürften in einer Stunde nicht überschritten werden.

Als weiteres Stück, welches sich in meinem Unterricht bewährt hat, ist die **Etüde Nr. 1** von H. Villa–Lobos zu nennen. Die Zupftechnik der rechten Hand läßt sich sehr gut auch anhand von anderen Akkorden oder Akkordfolgen üben und ist auch bei weniger fortgeschrittenen Schülern sehr beliebt. Gerade bei diesem Stück sollte die Trennung von rechter und linker Hand strikt vollzogen werden, also erst die rechte Hand mit dem Schüler erarbeiten und dann die Akkorde in der linken Hand. Am schwierigsten dürfte die gebundene Akkordbrechung in den Takten 24 und 25 sein, anfänglich könnte auf sie auch verzichtet werden.

Das **Bourrée** aus der Lautensuite Nr. 2 e–Moll von J. S.Bach (BWV 996) läßt sich ebenso mit Blinden erarbeiten.

Hier bewährt sich die Methode der getrennten Erarbeitung von Melodie und Baß, jedoch mit dem Fingersatz, der die andere Stimme mit berücksichtigt. Dieses Stück läßt sich im Unterricht der Mittelstufe auch als mehrstimmiges Arrangement verwenden und somit die spätere Erarbeitung vorbereiten. Allerdings kann bei diesem Stück nach der Erarbeitung des ersten Teils (bis zum Doppelstrich) im zweiten Teil ein Nachlassen der Motivation auftreten, die man durch entsprechendes Gliedern bzw. Dazwischenschieben eines anderen Stückes auffangen kann.

Als Literatur, die man schon in der Mittelstufe verwenden kann, empfehle ich die unter 2.1.2.2 besprochenen Bände von M. Eulner, H. Teuchert, Juan Martin und ähnliche in dieser Art.

IV. GITARRENUNTERRICHT FÜR BLINDE

4.1 AM I.N.J.A IN PARIS

Das Institut National des Jeunes Aveugles ging aus der weltweit ersten, 1775 von Valentin Haüy gegründeten Schule für Blinde hervor. Heutzutage werden dort neben Blinden auch Sehbehinderte ausgebildet. In Frankreich ist es einem Blinden möglich, sich einer Ausbildung als Musiklehrer an Regelschulen zu unterziehen, um dann Nichtbehinderten Musikunterricht zu erteilen. Dies erfordert natürlich einen hohen Aufwand und eine entsprechende Schulung, deren Schilderung hier zu weit führen würde. Interessierten Lesern sei eine in der Bibliothek des blindenpädagogischen Instituts in Heidelberg befindliche WA zu diesem Thema empfohlen. Weiter ist es den Schülern möglich, nach ihrer Ausbildung am I.N.J.A. nicht nur eine Ausbildung zum Musik- sondern auch zum Instrumentallehrer bzw. –solisten zu absolvieren. Da gerade in Frankreich der Wettbewerbsgedanke hochgehalten wird, müssen die blinden und sehbehinderten Instrumentalisten das gleiche Niveau wie ihre nichtbehinderten Kollegen aufweisen, damit sie ihr Instrument an einem Konservatorium oder einer Hochschule studieren können.

Um nun auf der Gitarre ein solches Niveau zu erreichen, bedarf es natürlich einer speziellen Organisation des Unterrichts und der o. g. vorbereitenden Ausbildung. Die Schüler haben nicht nur die Wahl verschiedene Instrumente zu erlernen, sondern auch wie sie diese betreiben wollen. Sie können sich zwischen "Amateur"- und "Professional"-Kurs entscheiden, wobei beide aus wöchentlich zwei halben Stunden Einzelunterricht bestehen. Laut Melle Lemmène besteht im I.N.J.A. kein Zwang ein Instrument zu erlernen. Jedoch wirkt sich die Arbeitsmarktsituation, die in Frankreich ja noch schlechter ist als in der BRD, sicherlich auch auf die Ausbildung der Behinderten aus, da diese ja am stärksten unter einer schlechten Arbeitsmarktlage zu leiden haben. Die Schüler haben die Möglichkeit die Instrumente ab dem 10. Lebensjahr zu erlernen, sie müssen jedoch nicht mit 10 Jahren mit dem Instrument beginnen, vor allem wenn sie es nur als "Amateur" erlernen wollen. Wie effektiv dieses System wirkt, konnte ich bei einem sehbehinderten 16jährigen "Amateur"-Schüler sehen, der nach ca. 1 1/2 Jahren Unterricht bereits beide Teile von "Jeux interdits"/Romanze Anonym, eine Malaguena und ein Andante von F. Carulli mir vorspielte. Verblüfft hat mich jedoch nicht nur die Effektivität dieses Systems, sondern auch der ähnliche Aufbau des Unterrichts im "Amateur"-Bereich, verglichen mit dem meines Unterrichts. Melle Lemmène arbeitet auch hier mit Liedbegleitung, um dann entweder über Jazz-Solos von Django Reinhardt ("Nuages") oder Paul Desmond ("Take five") und auch mit Hilfe von Flamencos ("Malaguenas", "Rumbas", "Tientos") "klassische" Spieltechniken einzuführen. Weiter ist sie ebenso der Meinung, daß man nur mit dem Erkennen bzw. Wecken des Interesses der einzelnen Schüler solche Erfolge erzielen kann.

Der "Professional"-Sektor ist aber der noch interessantere Teil der Ausbildung am I.N.J.A. Da das gesamte Institut an das Conservatoire regionale des entsprechenden Stadtviertels

von Paris, was man in der BRD mit einer Fachakademie für Musik vergleichen kann, angeschlossen ist, ist natürlich ein entsprechendes Niveau garantiert.

Die Ausbildung gliedert sich nun wie folgt:

Einem oder mehreren Vorbereitungsjahren (les années préparatoires, les années d'essay) folgt nach einem Aufnahmetest der Eintritt in die Anfängerklasse 1 (débutant 1) und nach dem Bestehen eines Abschlußexamens der Übertritt in Débutant 2. Das Abschlußexamen besteht aus einem Stück der Gitarrenliteratur, welches der Schüler 6 – 8 Wochen vor dem Prüfungstermin erhält und nun zusammen mit Melle Lemmène erarbeitet. Eine Jury entscheidet dann nach dem Vorspiel über das Vorrücken in die nächste Klasse. Die weiteren Klassen gliedern sich wie folgt:

Débutant 1 Débutant 2

Préparatoire 1 Préparatoire 2

Elementaire 1 Elementaire 2

Moyen 1 Moyen 2

Préparatoires supérieures (erreichen 25 – 30 % der Schüler)

Nach ca. 10 Jahren Ausbildung (mit dem Vorbereitungsjahr) können die Schüler, sofern sie das entsprechende Niveau erreicht haben, am Wettbewerb des Conservatoire regionale teilnehmen. Dabei steht den Gewinnern des ersten Preises der Eintritt in das Conservatoire Nationale, an dem auch Alexandre Legoya lehrt, offen.

Daß die Schüler in der Klasse der Préparatoires superieures ein hohes Niveau erreichen, wird an Stücken wie "Madronos" von F. Moreno-Torroba, Etüden von H. Villa-Lobos, "Recuerdos de la Alhambra" von F. Tárrega u.a. deutlich. Nach dem Conservatoire National stehen den Schülern weitere Bildungsmöglichkeiten offen, wie das Beispiel ihrer Lehrerin zeigt, die nach dem Abschluß des C. N. in den Fächern Gitarre, Klavier und Harmonielehre noch Musikwissenschaft an der Sorbonne und auch Jazz studierte, um dann wieder als Lehrerin an das I.N.J.A. zurückzukehren.

Betrachten wir nun die Vorgehensweise von Melle Lemmène, die besonderes Interesse schon dadurch verdient, daß sie selbst blind ist.

Hier stellt sich nun die Frage der Kontrolle der Haltung, die durch das Fehlen der visuellen Wahrnehmung erschwert ist. Melle Lemmène erreicht dies durch Abtasten, durch ihr besonders geschultes Gehör und natürlich durch ihre Ausbildung, die bereits am I.N.J.A. auf diese Besonderheiten wert legt. Das Erlernen der Stücke beginnt mit dem Übertragen in Braille-Notenschrift und dem Aufzeichnen der Stücke und der Erklärungen mit dem Kassettenrekorder. Der Schüler lernt nun die Braille-Noten auswendig, vergleicht sie mit den Einspielungen, auch auf Platten und CDs, und arbeitet dann das Stück ein.

Abschließend läßt sich sagen, daß das in Paris gefundene System wohl die effektivste Methode ist, um Schülern den Einstieg in den Beruf des Musikers oder Musiklehrers

einerseits zu ermöglichen, ihnen aber auch die Wahl zwischen der professionellen und amateurhaften Ausübung der Musik zu lassen. Die Existenz von Schülerbands zeigt, daß man in Paris einen Weg gefunden hat, nicht nur Spitzenbegabungen zu fördern, sondern auch dem interessierten "Amateur" Wege aufzuzeigen, wie er sich in der Musik ausdrücken und somit auch im Alltag, etwa durch das Zusammenspielen mit Nichtbehinderten, integrieren kann.

4.2 DIE SITUATION IN DER BRD

Generell läßt sich sagen, daß in der BRD eine Einrichtung, die mit dem I.N.J.A. in Paris vergleichbar ist, nicht existiert, was natürlich auch an den speziellen Möglichkeiten für blinde Musiker in Frankreich liegt. Nach Informationen der Leiterin des Fachbereiches Behinderte/Nichtbehinderte existiert an den Volkshochschulen in der BRD kein weiterer Gitarrenkurs für Blinde und Sehbehinderte. Weiter ist mir aus einem Gespräch mit Fr. Gabriele Firsching bekannt, daß ein Teil der Gitarrenlehrer von der Existenz einer Blindennotenschrift für Gitarre nichts weiß, ja diese sogar entgegen den Tatsachen (siehe 2.1.3) leugnet. Die einzige Arbeit, die diesen Aspekt streift, wurde 1982 von B. Ludger erstellt. Da die Zeitspanne zwischen der Erstellung dieser Arbeit und dem Erscheinungsdatum der WA von B. Ludger doch schon beträchtlich ist, habe ich versucht durch eine telefonische Umfrage bei den Blindenschulen sowie den kombinierten Blinden- und Sehbehindertenschulen diese hinsichtlich des Gitarrenunterrichts zu aktualisieren. Bernhard untersuchte nur die kombinierten Blinden- und Sehbehindertenschulen, stellte aber fest, daß es an fünf von sechs untersuchten Gitarren gibt, sowie Übungsräume vorhanden sind. Leider läßt seine Untersuchung keinen Aufschluß über die Verwendung oder die Unterweisung in das Gitarrespiel zu.

Bei der von mir im Zeitraum vom 13. bis 20. September 1989 durchgeführten telephonischen Umfrage versuchte ich, die für den Gitarrenunterricht Verantwortlichen an den im Verzeichnis "Einrichtungen für Blinde und Sehbehinderte", 1988 erschienen im Verlag des "Vereins zur Förderung der Blindenbildung e. V." aufgeführten bundesrepublikanischen Blinden- und kombinierten Blinden- und Sehbehindertenschulen (BUSS) zu befragen.

Im folgenden sind dies nach Bundesländern gegliedert:

Hamburg:

1) BUSS Hamburg, 2000 Hamburg 60, Borgweg 17a, 040/274021-23, Hr. Hagge

Niedersachsen:

2) Landesbildungszentrum für Blinde, 3000 Hannover 71, Bleekstr. 22

0511/5247-0, Hr. Bredel u. a.

NRW:

3) Rheinische Schule für Blinde, 5160 Düren, Meckerstr. 1-3, 02421/498711, Fr. Frädriich

4) Westfälische Schule für (mehrfachbehinderte) Blinde, 4790 Paderborn,
Leostr. 1, 05251/61052.

5) Westfälische Schule für Blinde, 4770 Soest, Hattroper Weg 70, 02921/684–120, Fr. Gregorek.

Rheinland–Pfalz:

6) BUSS 5450 Neuwied 12, Feldkirchner Str. 100, 02631/72021–24
Hr. Werres.

Saarland:

7) Saarl. BUSS, 6610 Lebach, Dillinger Str. 69, 06881/50333,
Hr. Geppert

Hessen:

8) Johann–Peter–Schäfer Schule, BUSS, 6360 Friedberg,
Mainzer–Tor–Anlage 6, 06031/12028–29, Hr. Heinich.

9) Carl–Strehl–Schule, 3550 Marburg, Am Schlag 6a, 06421/606113

Baden–Württemberg:

10) BUSS St. Josef, 7985 Baidnt, 07502/4911

11) Staatl. BUSS, 6804 Ilvesheim, Schloßstr. 23, 0621/492081,
Hr. Dorndecker

12) Nikolauspflege Stuttgart, 7000 Stgt.1, Am Kräherwald 271, 0711/65640, Hr. Lang.

13) BUSS ST. Franziskus, Heiligenbronn, 7230 Schramberg, 07422/6031,
Hr. Müller u.a.

Bayern:

14) BUSS Würzburg, 8700 Würzburg, Ohmstr. 7, 0931/20920.

15) Bayerische Landesschule für Blinde, 8000 München 50,

Wintrichring 84, 089/179050, Hr. Buck.

Berlin:

16) Johann–August–Zeune–Schule für Blinde, 1000 Berlin 41, Rotherburgstr. 41, 030/7912243,7916045

Von den oben genannten Einrichtungen beantworteten die erste Frage:

Gibt es an Ihrer Einrichtung Gitarrenunterricht?

12 positiv.

Die Vermittlung an die zuständige Lehrkraft verweigerte eine Einrichtung: BERLIN, auf den angekündigten Anruf warte ich noch heute.

Die Einrichtungen Nr.4 und Nr.10 bieten aufgrund der Mehrfachbehinderungen ihrer Schüler keinen Unterricht an. Daß dies generell kein Grund ist, Gitarrenunterricht nicht anzubieten, beweist das Beispiel von Jens Uwe Vogt aus Hamburg, der trotz einer Mehrfachbehinderung an dem Bundeswettbewerb "Jugend musiziert" teilnahm und sogar einen Preis erhielt.

In Marburg wird der Gitarrenunterricht nicht an der Schule, aber außerhalb angeboten. Doch dazu gesondert.

Die zweite Frage zielte auf die **organisatorische Einteilung** ab.

Gruppenunterricht erteilen vier Einrichtungen. (3, 5, 11, 12)

Einzelunterricht erteilen drei Einrichtungen. (6, 8, 13)

Sowohl Einzel– als auch Gruppenunterricht erteilen vier Einrichtungen.

(1, 2, 7, 15)

Frage drei richtet sich nach **Schülerzahl** und **Unterrichtsdauer**.

Die Schülerzahl im Gruppenunterricht reicht von 4 bis 5 an drei Ein–richtungen (2, 7, 12) über 3 an zwei Schulen (5, 11) bis zu 2 an zwei Einrichtungen (3, 15). Die Unterrichtsdauer im Gruppenunterricht liegt bei 45 Minuten. Im Einzelunterricht bis auf eine Einrichtung (8), ebenso.

In der vierten Frage wurde die Zielsetzung angesprochen. Den Lehrern standen folgende Antworten zur Verfügung:

a) Liedbegleitung

b1) Melodiespiel mit Noten

b2) Melodiespiel ohne Noten

c) klassischer Gitarrenunterricht. Mehrfachantworten waren zulässig.

Die Liedbegleitung als erstes Teilziel hat sich in allen von mir befragten Einrichtungen durchgesetzt. Da als weiteres Ziel der klassische Gitarrenunterricht genannt wurde, wird die Liedbegleitung durch Zupftechniken ausgeführt. Was natürlich auch mit dem Image der Schlaggitarre als "Kraut- und Rüben-Technik" zu tun hat.

Melodiespiel mit Noten wird in keiner Einrichtung angeboten.

Melodiespiel ohne Noten wird dagegen als Voraussetzung für die Technik des Tonleiterspiels und des Wechselschlags angesehen.

Klassischen Gitarrenunterricht erteilen Lehrer aus sieben Einrichtungen (1, 2, 3, 5, 7, 12, 15). Dies geschieht ausschließlich im Einzelunterricht. Bei den anderen Einrichtungen scheitert dieses Angebot unter Umständen auch an dem Spielstadium der Schüler.

Frage fünf zielt auf eine **besondere Vorgehensweise** ab.

Aus ihrer Sicht keine besondere Vorgehensweise haben drei Lehrer.

Ein Lehrer erläutert seinen Schülern gewisse Techniken durch Abtasten, sowie die Stücke durch Vor- und Nachspielen.

Die anderen Lehrer arbeiten nach eigenen Erkenntnissen aus der Praxis, sowie mit dem Kassettenrekorder als Hilfsmittel.

Alle Lehrer versuchen jedoch schülerorientiert, also den Bedürfnissen der Schüler folgend, zu arbeiten.

Die Verwendung einer **besonderen Schule** wird in Frage sechs behandelt.

Von den Befragten gaben fünf an, eine besondere Schule zu verwenden. Dabei verwenden drei (2, 7, 12) das von Konrad Wölki im Ragotzky Volksmusikverlag in Berlin erschienene "Gitarren ABC", das ich in 2.2 besprochen habe.

Eine Lehrerin (5) verwendet die bei Schott im Kreidler Gitarren-Studio von R. Leben und K. Prasuhn erstellte Gitarrenschule "Laß uns Gitarre spielen – Eine Gitarrenschule für Kinder" deren genaue Erläuterung in 2.2 folgt.

In Hamburg (1) wird neben den ebenfalls bei Schott erschienenen Segovia-Tonleitern, die vor allem die portamento-Technik, also das Gleiten eines Fingers beim Lagenwechsel schulen, die Klavierschule von Leimer-Gieseking verwandt. Diese ist zu empfehlen, da sie sich weniger mit der Klaviertechnik, als mit der Vorgehensweise beim Erlernen eines Stückes befaßt. Für den Erfolg seines Schülers Jens Uwe Vogt, der im Bundeswettbewerb "Jugend musiziert" einen Preis erhielt, sieht der Hr. Hagge den Einsatz dieser Schule als mitentscheidend dafür an. Gerade bei der Erstvorstellung von Stücken scheint mir die Lektüre dieser Schule hilfreich.

Die letzte Frage richtete sich nach der **Qualifikation** der Lehrer.

Von den Befragten haben sechs eine Lehramtsausbildung, davon gab eine Lehrkraft an Sonderpädagogik für Blinde mit Hauptfach Musik studiert zu haben. Eine Lehrkraft hatte in ihrer Ausbildung Gitarre als Hauptfach, die übrigen sind Autodidakten.

An einer Einrichtung wird der Gitarrenunterricht von Erziehern angeboten, die die Qualifikation im Rahmen ihrer Ausbildung erhalten haben.

Zwei Lehrer haben ein Gitarrenstudium an einer Fachakademie bzw. Hochschule für Musik abgeschlossen.

Eine weitere Lehrkraft hat ein abgeschlossenes Rhythmikstudium an einer Hochschule für Musik.

Ein Lehrer hat sich bei Privatmusiklehrern einem Gitarrenstudium unterzogen.

Hier wird deutlich, daß es, gerade beim Anfängerunterricht, nicht so sehr auf die Qualifikation, sondern auch auf die Motivation, sich in diese Materie einzuarbeiten ankommt. Sicherlich ist eine fundierte Aus-bildung die Grundlage für einen Unterricht, der es dem Schüler erlaubt, später auch komplexere Werke zu spielen. Es sollte jedoch bei dem Angebot, Gitarre zu erlernen der Grundsatz gelten, lieber ein Lehrer, der zwar kein Konzertgitarrist, aber motiviert und offen für seine Schüler ist, als gar keiner. Deshalb möchte ich dem Leser, der mit dem Gedanken spielt, solch einen Unterricht anzubieten, aber an seiner Qualifikation zweifelt, raten, es doch zu versuchen. Jedoch sollte er die Schüler gerade zu Anfang seiner Tätigkeit über sein persönliches Wagnis informieren. Das schafft nicht nur Vertrauen, sondern ruft bei den Schülern auch das Maß an Verständnis hervor, das man als Lehrer gerade in einer solchen Situation anfänglich braucht.

Drei der oben aufgeführten Adressen möchte ich nochmals besonders besprechen, da sie durch Erfolg bzw. Konzeption gegenüber den anderen doch herausragen. Zuerst ist hier Hr. Geppert an der saarländischen BUSS vorzustellen. Herr Geppert hat seine Gitarrenkurse zu einem Zupforchester zusammengefaßt. Neben dem Unterricht in Liedbegleitung, Solorepertoire u. a. werden die Schüler auch an ihren Stimmen für das Orchester geschult. Natürlich sind die einzelnen Stimmen jeweils zu einem Kurs zusammengefaßt. Ich glaube, daß für manche Einrichtung dieses Modell eine gute Alternative zum Chor darstellt, fehlen doch meist für ein Streich- oder gar Symphonieorchester die Spieler und die Mittel für die Ausbildung der erforderlichen Instrumentalisten.

In Hamburg lehrt Herr Hagge an der BUSS. Herr Hagge hat seinen Schüler Jens Uwe Vogt soweit das Gitarrespiel gelehrt, daß dieser nicht nur die Qualifikation für den Bundeswettbewerb "jugend musiziert" erreicht, sondern dort auch noch einen Preis erhielt. Bedenkt man, daß Jens Uwe Vogt auch noch Rollstuhlfahrer ist und einen leichten Spasmus in der rechten Hand hatte, ist beider Leistung mehr als anerkennenswert. Ich hoffe dieses Beispiel ermuntert auch Personen an Einrichtungen für mehrfachbehinderte Blinde, dort Gitarrenunterricht zu erteilen oder erteilen zu lassen.

In Marburg wird der Gitarrenunterricht außerhalb der Blindenstudien-anstalt angeboten. Neben anderen unterrichtet auch Eugen Anderer, der meines Wissens einzige blinde Gitarrenstudent in der BRD.

Eugen Anderer begann im Alter von 14 Jahren mit dem Folkgitarrenspiel, das er von einem blinden Mitschüler erlernte. Durch einen Zivildienstleistenden an der Blindenstudienanstalt in Marburg wurde er erstmals mit der klassischen Gitarre konfrontiert. Zur selben Zeit widmete er sich auch dem Flamencospiel. Nach dem Abitur spezialisierte er sich auf das klassische Gitarrenspiel und bereitete sich in Karlsruhe auf die Aufnahmeprüfungen an diversen Hochschulen und Konservatorien vor. Seit einigen Jahren studiert er in Kassel bei Wolfgang Lendle klassische Gitarre. Nach Beendigung seines Studiums möchte er einen Erfahrungsbericht herausgeben, um anderen Sehbehinderten oder Blinden manche Schwierigkeiten zu ersparen. Seine wichtigsten Ratschläge für Studiewillige möchte ich hier kurz erläutern.

Zum besseren "Begreifen" des Tonsatz- und des Gehörbildungsunterrichts sollten gerade die Gitarristen, aber auch alle anderen Musikstudenten unbedingt elementares Klavierspiel beherrschen.

Den Rhythmikunterricht legt er des weiteren allen blinden und sehbehinderten Musikstudenten ans Herz, weil hier neben Spontaneität auch das Körpergefühl verbessert und psychomotorische Hemmungen beseitigt werden können.

Dem möchte ich für Gitarrestudenten noch hinzufügen, daß gerade der Gesangsunterricht auch sehr hilfreich sein kann. Neben einer fundierten Atemtechnik, der Erfahrung des eigenen Körpers als Instrument und der damit möglichen Beseitigung psychomotorischer Hemmungen kommt dem Gesangsunterricht gerade im Bereich der Interpretation große Bedeutung zu. Der weltbekannte Gitarrist Julian Bream bemerkte in einem Interview, daß er sehr gerne mit Sängern und Sängerinnen zusammenarbeite, da er von ihnen hinsichtlich Aufbau, Phrasierung und Gestaltung sehr viel lernen könne.

Abschließend möchte ich darauf hinweisen, daß die Umfrage zum Ende meiner Arbeit getätigt wurde, sie deshalb für mich auch als Bestätigung der in Punkt III erläuterten Vorgehensweise gilt. Leider war es mir nicht möglich diese Umfrage schriftlich durchzuführen, da dies den zeitlichen Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte. Zudem mußte ich bei der Literatursuche, bei der ich mich schriftlich an diverse deutsche Zeitschriften für Musik bzw. Zupfinstrumente bzw. Gitarren wandte, einen kläglichen Rücklauf feststellen. Von zehn angeschriebenen Zeitschriften oder Verlagen gab mir nur das Lektorat des Bosse Verlags in Regensburg überhaupt eine Antwort. Aus diesen Erfahrungen zog ich die telefonische Umfrage vor, die bis auf das berliner Beispiel problemlos vonstatten ging. Nochmals herzlichen Dank allen Beteiligten.

ÜBERSICHT ZUR UMFRAGE AN DEN BUSS

SchuleFrage Nr.

Nr.	1	2	3	4	5	6
1	ja	EU/GU	45 Min.	a) d)	Leimer– Gieseking, Segovia– Tonleitern	Die Git. i.d. Schule, Hagge
2	ja	EU/GU	45 Min.	a) b) d)	Akkordverbindg. A–E ausgehend	Wölcki–Schule
3	ja	GU	45 Min.	a) d)	Nein	Nein
4	nein					
5	ja	GU	45 Min.	a) d) Ältere Schüler Folkgitarre	Lehm: Laß uns Gitarre spielen	
6	ja	EU	45 Min.	a) b) Nein	Nein	
7	ja	EU/GU	45 Min.	a) b) d)	Orchesterspiel Kassettenrekorder	Wölcki–Schule
8	ja	EU	30 Min.	a) b)	klass. Technik	Nein
9	nein					
10	nein					
11	ja	GU	45 Min.	a) b) Abtasten	Vor–,Nachspiel Hefte Easy Guitar	Schwertberger–
12	ja	GU	45 Min.	a) b) d)	Kassettenrek.	Wölcki–Schule
13	ja	EU	45 Min.	a) Nein	Nein	
14	nein					
15	ja	GU/EU	45 Min.	a) b) d)	Klassik mit Noten, überträgt selbst	Nein

16 keine Auskunft.

*a) = Liedbegleitung b) = Melodiespiel ohne Noten

d) = klassische Gitarre

4.3 C. A. PETERSONS ARTIKEL IN: "THE NEW OUTLOOK"

Bei meinen Recherchen am Blindenpädagogischen Institut in Heidelberg entdeckte ich eine "Analysis of Music Education, Methods and Materials for the visually impaired, synthesized from Documents written between 1891 and 1978" von F. Kersten. Hier sind nicht nur alle in den U.S.A. in dem angegebenen Zeitraum erschienenen Veröffentlichungen peinlich genau aufgelistet, sondern auch noch besprochen. Auf Seite 217ff. bespricht Kersten einen im May 1969 von C. A. Peterson im amerikanischen Blindenmagazin "The New Outlook" veröffentlichten Artikel, der sich kurz aber genau mit den Schwierigkeiten bei der Vermittlung des Liedbegleitens beschäftigt. Peterson geht vom Stimmen des Instrumentes aus, wobei sie auch zur Auffindung des für das Stimmen der Gitarre wichtigen 5. Bundes "a notch or a piece of tape", also "einen Klebestreifen oder ein Stück Tonband" fordert. Weiterhin weist sie den Leser auf die Schwierigkeiten der Begriffe "away, higher and toward" beim Benennen der Bewegungsrichtung der Hand hin. Sie schlägt dem Leser vor, es eher mit den literarischen Ausdrücken "up" und "down" und einer genauen Definition derselben zu versuchen. "Down" als zum Fußboden hin, "up" als zur Decke in auszuführende Bewegungsrichtung. Als Nächstes widmet sie sich der Numerierung der Finger der linken Hand, die nach den international üblichen Regeln verläuft: Zeigefinger = 1., Mittelfinger = 2. usw. Bei der Akkorderlernung legt sie genauso viel wert auf die Fingerstellung beim Akkord, als auch auf die Beschreibung der Bewegungen beim Wechsel von einem Akkord zum nächsten. Bei der Beschreibung von "Fingerpicks" begeht sie leider einen didaktischen Fehler, benennt sie doch die Finger der rechten Hand nach dem gleichen Muster wie die der linken, so daß bei komplexeren Stücken eine heillose Verwirrung bei der Bandaufnahme entstehen würde, was aber sicherlich an ihrer begrenzten Nutzungsweise ("Folkguitar") liegt. Dies ist aber der einzige Fauxpas in ihrer bemerkenswerten Arbeit, in der sie z.B. auch noch jeden Lehrer auffordert, die Erklärungen der Vorgehensweisen genauestens zu überlegen, weiter auch das Erlernen der Akkordfolgen genauestens beschreibt und zu meinem eigenen Erstaunen auch hier zu fast deckungsgleichen Ergebnissen kommt:

"This is the recommended learning sequence of keys, based on the degree of difficulty of the chord changes:

1. **Key of E E, A, B7(=H7)**
2. **A A, D, E7**
3. **D D, G, A7**
4. **G G, C, D7**
5. **C C, F, G7 (assuming you use a bar F)"**

Obwohl aus den Abbildungen hervorgeht, daß Miss Peterson von einer Stahlsaitengitarre

ausgeht, legt auch sie großen Wert auf eine genaue technische Ausführung der Bewegungen und des Aufsetzens der Finger auf die Saiten. (Fingerspitze, nicht Fingerballen beim Greifen, genaue Positionierung der Gitarre u. a.)

Dies wird auch durch die genaue Anleitung der zu beachtenden Punkte bei den einzelnen Lerninhalten deutlich, so daß ich feststellen muß, daß wir beide trotz einer unterschiedlichen Grundrichtung (Folk- versus Klassikgitarre) zu ziemlich ähnlichen Ergebnissen gekommen sind.

4.4 Ioanna Gandrubar, klassische Konzertgitarristin

Ioanna wurde 1973? blind geboren. Bereits im Alter von 1 1/2 Jahren begann sie auf allen möglichen Instrumenten Töne zu erzeugen und auszuprobieren wie sie funktionierten. Daneben sang sie schon ziemlich komplizierte Lieder nach, was ihr musikalisches Talent immer mehr offensichtlich machte. Im Alter von ca. 3 Jahren bekam sie eine Spielzeuggitarre geschenkt, leider verlor sie bald wieder das Interesse, da sie das Instrument nicht richtig stimmen konnte, was aber auf die Qualität des Instruments zurückzuführen war. Im Alter von 5 Jahren belogerte die Familie den Vater zu einem Auslandsaufenthalt nach Deutschland, wo sie an der Nikolauspflanzung in Stuttgart ihre ersten und letzten drei Jahre in einer Blindenschule verbrachte. Dort erlernte sie das Klavierspiel nach Gehör und auch die Blindennotenschrift. Ihre musikalische Entwicklung wurde im Alter von 8 Jahren durch die Rückversetzung Ihres Vaters nach Rumänien vorerst unterbrochen. Durch Ihre hervorragenden Deutschkenntnisse war es ihr möglich die deutsche Schule in Bukarest, entgegen aller Reglementierungen des damaligen Regimes, zu besuchen, da sie darüberhinaus oft Klassen- bzw. Jahrgangsbester war.

Ihr eigentlicher Gitarrenunterricht begann im Alter von 12 Jahren, als sie Ihre erste Gitarre geschenkt bekam. Sie lernte zuerst Akkordbegleitung und begann schon nach kurzer Zeit, sich die Akkorde selbst herauszusuchen. Nach drei Wochen beendete sie den Unterricht, da die Lehrerin mit Ihrem Wissensdurst nicht Schritt halten konnte.

Im Alter von 13 Jahren ging sie an die Bukarester Sing- und Musikschule um klassische Gitarre zu lernen. Sie wollte unbedingt nach Noten lernen, was dazu führte, daß sie sich im Laufe der Zeit eine eigene Notenschrift zurechtlegte. Die Grundlagen, also das Erlernen der Braille-Notenschrift, ermöglichte Ihr ihr ebenfalls blinder Klavierlehrer. Neben dem Klavierspiel, das auch Ioanna als unersetzliche Stütze zum Begreifen harmonischer Zusammenhänge ansieht, wurde sie auch in der sog. Solminisationsmethode, also das Singen der Töne auf festgesetzten Tonsilben der lateinischen C-Dur-Tonleiter (do - re - mi - fa - sol - la - si - do), geschult. Diese Methode ermöglicht es Ihr sich Tonfolgen und Stücke leichter zu merken.

Das eigentliche Lernen eines Stückes beginnt mit der Notierung in "ihrer" Notenschrift. Dazu werden Ihr die Noten, Artikulationszeichen, Fingersätze usw. vorgelesen. Im Laufe der Jahre entwickelte sie eine innere "visuelle" Vorstellung der Ausführung bereits bei der Notation bzw. beim Lesen des Stückes. Das Üben des Stückes erfolgt in verschiedenen Schritten, der technischen Bewältigung und Fingersatzüberprüfung folgt dann die Ausführung unter Befolgung aller Vortrags- und Ausführungszeichen.

Eine wichtige Hilfe beim Erlernen der Gitarre war natürlich Ihr damaliger Gitarrenlehrer Livio Georgescu, bei dem sie drei Jahre lang an der Musikschule Bukarest studierte. Seine Unterrichtsmethodik schloß viel taktile Unterstützungen der Bewegungen, sog. Erfühlen der Lehrerbewegungen durch den Blinden, ebenso mit ein, wie die Nutzung der Augen des Lehrers als visuelle Kontrolle und somit die Bewußtwerdung der Motorik mittels reiner Worterklärungen. Dieses Abwechseln von berührendem und hörendem Lernen erscheint mir auch ganz wichtig für die Unterrichtsgestaltung. Das Engagement des Lehrers ging sogar so weit, daß er nicht nur mit Ioanna immer wieder übte, sondern auch mal einen ganzen Tag mit Ihr arbeitete, um sie auf einen Wettbewerb vorzubereiten, den sie dann auch in Rumänien gewann.

Nach dem Ende der Ceausescu Diktatur siedelte die Familie 1989 nach Montreal (Kanada) über. Ioanna studierte am Conservatoire de Montréal und machte Ihren Abschluß dort 1993. Über den DAAD (deutscher Akademischer Austauschdienst) wurde es ihr ermöglicht in Köln bei Hubert Käppel in Europas erfolgreichster Gitarrenklasse zu studieren. Sie schloß Ihre künstlerische Reifeprüfung im Juli '98 u.a. mit Rodrigos Invocacion y Danza ab. Die künstlichen Flageolettöne zu Beginn des Stücks sind für alle Konzertgitarristen eine höllisch schwere Nagelprobe. Im Moment 1999 bereitet sich Ioanna auf eine Karriere als internationale Konzertgitarristin vor. Sie besucht Meisterklassen und -kurse auf der ganzen Welt und konzertiert auch dort.

Die Bekanntschaft mit Ioanna bestätigte mich in vielen meiner Ansichten und gibt mir auch die nötige Motivation an keine Grenzen im Gitarrespiel für Blinde zu glauben. Sicherlich sind besondere Umstände und Glücksfälle nötig, um es einem talentierten Blinden oder Sehbehinderten zu ermöglichen, Gitarre zu studieren, aber nichts ist un-möglich! So kann Ioanna sich durch intensives Hören einer Aufnahme die Fingersätze der linken Hand erschließen. Durch intensives Training ist es also möglich sich Stücke auch mittels handelsüblicher Tonträger anzueignen. Ein Aspekt, der die Schulung der Anfänger an ihren bevorzugten Liedern, Stücken in ein neues Licht rückt.

Als praktische Hinweise möchte Ioanna dem Leser noch mitteilen, daß eine fundierte Grundausbildung hinsichtlich der Solminisationsmethode, des Klavierspiels und der Braille-Notenschrift unerlässlich ist. Dies kann man als Lehrer bereits im Anfängerunterricht einführen, indem man die zu spielende Melodie eben auch mal singt statt spielt. Mit der Zeit, so ist meine Erfahrung, helfen sich die Schüler selbst, indem sie die Töne mitsingen. Später übte sie neben anderem auch die Segovia Tonleitern exzessiv (bis zu 6 Stunden täglich!). Orientierungsübungen am Instrument waren neben der Begleitung von Popsongs mittels Barré (Black Bird von den Beatles) auch Stücke wie das 4. Präludium von Villa-Lobos (besonders die mittlere Sektion) als natürlich auch Sor Etüden, Pavanen von Milan usw. Ihr heutiges Repertoire umfaßt neben Bach Suiten auch Barrios Ultimo Tremolo und Konzerte für Gitarre und Orchester.

V. SOZIAL-INTEGRATIVER ASPEKT; EIN FAZIT AUS SECHS JAHREN GITARRENUNTERRICHT

5.1 ZUM UNTERRICHT

Der Unterricht im Fachbereich Behinderte/Nichtbehinderte am Bildungszentrum (BZ) der Stadt Nürnberg gliedert sich in zwei Anfängerkurse zu je sechs Teilnehmern und einen Fortgeschrittenenkurs mit vier Teilnehmern. Alle Kurse erstrecken sich über 1 1/2 Stunden (zwei Schulstunden) je Unterrichtswoche, wobei sich das Semester aus 15 Unterrichtswochen zusammensetzt.

Da die Alters- und Interessenstruktur der Teilnehmer stark differiert (zwischen 17 und 70 Jahre) und auch Mehrfachbehinderte an meinen Kursen teilnehmen, ergab sich schon in den ersten Semestern eine nochmalige Unterteilung der Kurse im Interesse der Schüler, da ich mich z. B. nicht in der Lage sehe, mehrere Blinde oder stark Sehbehinderte mit unterschiedlichen Lerninteressen gleichzeitig zu betreuen. Ergibt sich doch gerade bei Anfängern durch die Bandaufnahmen bei einer großen, unspezifizierten Gruppe für den einzelnen Teilnehmer ein erheblicher Leerlauf, der sich auch auf die Motivation schädlich auswirken kann. Bedenkt man, daß einige Schüler erhebliche Entfernungen bzw. zeitliche Mühen (schlechte Verbindungen im öffentlichen Nahverkehr zu den Kurszeiten) auf sich nehmen, um dann in den 1 1/2 Stunden Unterricht effektiv 15 Minuten unterrichtet zu werden, ist eine nochmalige Unterteilung unbedingt ratsam gewesen.

5.1.1 GRUPPENUNTERRICHT

Je nach Kurs (Anfänger oder Fortgeschrittene) wurden dann die Teilnehmer in Kleingruppen von zwei, drei oder vier Personen unterteilt. Die Unterrichtszeit richtete sich nach der Gruppenstärke und dem zum Lernerfolg notwendigen Zeitaufwand. 30 Minuten sollten jedoch als Minimum angesetzt werden, da mit dem Stimmen der Gitarren, dem Stundenwechsel und dem Einspielen, gerade im Winter erhebliche Zeit verstreichen kann. Wichtig erscheint mir auch, daß die Gruppen einehomogene oder ähnliche Interessensstruktur aufweisen, damit eine motivierende und kontinuierliche Arbeitsweise ermöglicht wird. Auftretende Leistungsdifferenzen unter den Schülern sollten nicht sofort zu einer Umgliederung der Kurse führen, sondern durch geeignete Arrangements, hinführende Stücke bzw. Lieder und Gespräche erst einmal bewältigt werden. Einerseits soll der schwächere Schüler durch den Vergleich mit den anderen Schülern angespornt werden, andererseits haben die fortgeschrittenen Schüler immer wieder die Möglichkeit ihre Haltung und Technik nochmals zu überdenken. Auch die gegenseitige Hilfestellung der Schüler untereinander oder durch fortgeschrittenere Schüler, in der Woche zwischen zwei Unterrichtseinheiten, wirkt sich für beide Seiten positiv aus. Der dabei entstehende zwischenmenschliche Kontakt kann gerade bei nicht mehr im Berufsleben stehenden Personen genauso wichtig sein, wie das Erlernen des Instruments selbst.

5.1.2 EINZELUNTERRICHT

Sollten trotz dieser Maßnahmen bei Schülern derartige Leistungsunterschiede auftreten, daß sie einer Einzelförderung bedürfen, ist im Einzelunterricht folgendes zu beachten:

Der Einzelunterricht sollte sich bei Anfängern nur über einen begrenzten Zeitraum erstrecken, der natürlich von der individuellen Lernfähigkeit des Schülers abhängt. Schafft der Schüler trotz der Unterweisung des Lehrers den Anschluß an den von ihm besuchten Kurs nicht mehr, so wird er am besten in den nachfolgenden Neuanfängerkurs integriert. Der Einzelunterricht ist zwar bei den Schülern beliebt, da man den Lehrer für sich alleine und seine Interessen zur Verfügung hat, ohne sich auf Kompromisse mit anderen Kursteilnehmern einlassen zu müssen, widerspricht aber gerade bei Anfängern der eigentlichen Intention. Bei Leistungsschwachen ist der Arrangementgedanke nur unter erschwerten Bedingungen aufrechtzuerhalten, dem Schüler wird somit ein Großteil an Spielerfahrung genommen.

Unbenommen ist natürlich der Einsatz des Einzelunterrichts bei Schülern, die das Fortgeschrittenstadium erreicht haben. Zur Erklärung und Erarbeitung der Stücke ist so viel Zeit notwendig, daß ein weiterer Schüler nicht oder nicht ausreichend berücksichtigt werden kann. Dies hängt natürlich auch von der Spielstärkenverteilung bei den Fortgeschrittenen ab.

Aus diesen Erfahrungen entwickelte ich im letzten Jahr eine Unterrichtsform, die einerseits dem Schüler helfen soll, gewisse Defizite abzubauen, andererseits ihm eben die Erfahrungen im Zusammenspiel nicht vorenthält.

5.1.3 DIE GLEITENDE UNTERRICHTSFORM

Im Herbst 1988 stand ich vor der Situation, daß sich für die bereits bestehenden Anfängerkurse durch Neuanmeldungen eine Struktur ergab, die mit der zur Verfügung stehenden Zeit, den Unterricht nicht mehr schülergerecht ausführen ließ. Durch die Altersstruktur war ich gezwungen, einerseits zwei Teilnehmer in eine Gruppe zusammenzufassen und andererseits die verbliebenen Teilnehmer so zu organisieren, daß sie durch ihre ähnlich gelagerten Interessen auch das Zusammenspiel lernten.

Die verbliebenen sieben Teilnehmer unterschieden sich aber in ihrem Leistungsniveau derart, daß wiederum an eine Zusammenfassung in größeren Gruppen nicht zu denken war. Nach der leistungsmäßigen Aufteilung ergaben sich eine Zweiergruppe mit zwei blinden Anfängern, eine Vierergruppe mit zwei langsamer lernenden Schülern, die jedoch schon einige Semester an den Kursen teilgenommen hatten, und zwei Sehbehinderten die sehr schnell lernten, sowie einem Schüler, der zwar schon lange Gitarre spielte, aber durch technische Eigenarten zum Umlernen gezwungen war.

Alle drei Leistungsgruppen wurden nun zwar mit festen Anfangszeiten versehen, es blieb den Schülern jedoch die Möglichkeit, die nachfolgende Gruppe noch zu besuchen.

Dadurch ergab sich gerade für die blinden Anfänger die Möglichkeit, schon nach kurzer Zeit die gelernten Inhalte praxisnah und ohne besondere Rücksichtnahme zu erproben. Den Schülern des nachfolgenden Kurses bot sich so die Möglichkeit des Wiederholens

undEinspielens anhand bekannter Lerninhalte. Weiter hatten die Anfänger die Möglichkeit, neue Lerninhalte kennenzulernen und ggf. sich anzueignen. Die sehbehinderten Schüler, die sich in ihrem motorischen Lernen und der visuellen Orientierung im Nahbereich von Nichtbehinderten kaum unterschieden, wurde durch das längere Verweilen im Unterricht zudem die Möglichkeit geboten, ihre Fähigkeiten angemessen auszuschöpfen. Dem letzten Schüler des Kurses bot sich wiederum die Wiederholungsmöglichkeit unter der besonderen Berücksichtigung des technischen Aspekts, bevor man zur Erschließung neuer Lerninhalte weiterging.

Dieses in der Praxis entwickelte Modell hat gerade bei Lerngruppen mit ähnlichen Interessen, aber unterschiedlichen Leistungsstärken den Vorteil, daß sich die verschiedenen Teilnehmer gegenseitig inspirieren können, die eigene Entwicklung dabei aber berücksichtigt wird.

Ich kann mir gut vorstellen, daß dies auch für den Unterricht mit Nichtbehinderten eine Alternative darstellt, um die sich immer wieder ergebenden Leistungsunterschiede innerhalb einer Gruppe effektiv auszugleichen.

5.2 ZUR MOTIVATION

Wie schon aus den vorherigen Kapiteln (2.2, 3.3, 4.1) deutlich wurde, ist die Motivation des Schülers ein zentraler Punkt in meiner Arbeit. Dies ergibt sich schon aus der Tatsache, daß die Gebühr für die Teilnahme an einem der Kurse im Verhältnis zu privaten Musikschulen gering ist. Weiter steht es den Schülern bei Nichtgefallen offen, den Kurs sofort wieder zu verlassen. Dies und die schon unter 5.1 erwähnte Tatsache, daß für manche Schüler der Besuch mit einem erheblichen Aufwand verbunden ist, ließ mich unwillkürlich über die Möglichkeiten der Steigerung der Motivation nachdenken. Anfänglich stand mir scheinbar meine Unerfahrenheit und mein begrenztes Repertoire im Wege, jedoch erwies sich gerade diese Tatsache als förderlich, da ich vor allem mit meinen älteren Schülern auf dieser Basis besser zusammenarbeiten konnte. Diese hatten doch meistens genaue Vorstellungen von dem, was sie erlernen wollten. Meine Aufgabe besteht nun darin, dies so aufzubereiten, daß sie die von ihnen gewählten Lerninhalte auch bewältigen können. Durch dieses ständige Befragen haben die meisten Schüler das Gefühl, nicht "Opfer" eines imaginären Lehrplanes zu werden, der sie vielleicht in ein paar Jahren zu dem befähigt, was sie eigentlich anfänglich in den Unterricht geführt hat, sondern an der Auswahl der Lerninhalte mitzuwirken. Dieses selbstbestimmende Arbeiten, das auch den Einsatz einer Gitarrenschule nicht ausschließt, fordert jedoch vom Lehrer einige Voraussetzungen.

Auf der technischen Seite sollte der Lehrer ein Konzept im Kopf haben, daß es ihm ermöglicht, unabhängig von festen Lerninhalten zu arbeiten. Dies scheint für manchen gewagt oder schlichtweg unmöglich, aus eigener Erfahrung läßt sich jedoch dazu anmerken, daß meist Faulheit und die Unterschätzung des Gitarrenunterrichts an sich es den Gitarrenlehrern verbauen, sich auf ein solches System einzulassen. Ist es doch für den Lehrer unbestritten einfacher mit Schülern nach einer Schule voranzugehen, als sich nicht immer und immer wieder mit neuen Lerninhalten und deren Übertragung auf das spieltechnische Niveau des einzelnen Schülers auseinanderzusetzen.

Das Ergebnis ist dann aber meist ein "lockerer Job" für den Lehrer, der ja sowieso nach Höherem strebt, und ein unheimlich frustrierender Unterricht für den Schüler, da ihm Etüden

von Sor, Carulli oder die berühmt–berüchtigte Carcassi–Schule einfach nicht das geben können, was er sich unter einem Unterricht vorstellt.

Dabei möchte ich anmerken, daß für mich die beispielhaft genannten Werke künstlerisch unbestritten und auch für die Ausbildung eines klassischen Gitarristen von Nöten sind, aber erst zu gegebener Zeit. Also dann, wenn der Schüler selbst auch das Interesse verspürt, solche Stücke zu erarbeiten, weil er seine ursprünglichen Beweggründe den Unterricht zu besuchen bereits erfüllt sieht und er außerdem dann feststellt, wo der Unterschied zwischen den beiden Arten Gitarre zu spielen liegt. Als Lehrer sollte man jedoch gefaßt sein, daß es eben nach den ersten beiden Jahren Schüler gibt, die mit dem Erlerntem zufrieden sind und dann den Unterricht beenden. Nach dem vorgelegten Modell ist es ihnen jedoch unbelassen, nach Jahren wieder anzufangen und zwar mit der Art Gitarre, die ihnen dann gerade gefällt. Das technische Rüstzeug nach der Tárrega–Methode ist ihnen, zumindest rudimentär, geblieben und egal was sie dann spielen wollen, die gutausgebildete linke Hand wird in jeder Spielart verlangt, wie ich aus Gesprächen mit Flamenco–, Jazz–, Blues– und E–Gitarristen weiß.

Da sich gerade nach zwei oder drei Jahren entscheidet, ob ein Schüler sofort weitermacht, oder erst später wieder mit dem Instrument beginnt, ist es auch wichtig ihm den Einblick in die verschiedenen Arten des Gitarrespiels zu gewähren. Hier liegt für mich die größte Chance der akustischen Gitarre, ist sie doch ein Instrument, das eben die verschiedensten Spielarten glaubhaft vermitteln kann, ohne daß es gekünstelt wirkt. Die gerade im letzten Jahrhundert vollzogene Ausweitung der Gitarre als Soloinstrument sowohl in der Klassik, als auch in Rock– und Pop, Blues, Jazz und Flamenco geben jedem Lehrer so viele Anreize, daß es für mich immer wieder erstaunlich ist, wie es Lehrer fertigbringen, sich mit einer Gitarrenschule jahraus jahrein durchs Leben zu lehnen. Die unausweichlich zurückgehenden Schülerzahlen werden dann leichtfertig auf das gestiegene Freizeitangebot, die nachlassende Konzentrationsfähigkeit u.a. geschoben. Sicherlich spielen diese Faktoren eine gewisse Rolle, die aber meiner Meinung nach besonders dann zum Tragen kommen, wenn die Schüler an den angebotenen Lerninhalten wenig oder gar kein Interesse besitzen. "Motivation" besteht also nicht unbedingt darin, den Schüler durch irgendwelche Tricks zum Lernen noch so "blöder" Lerninhalte zu veranlassen, sondern sich als Lehrer selbst und durch die Schüler immer wieder inspirieren und in Frage stellen zu lassen. Mit dem Ergebnis, daß man als Lehrer für die Schüler glaubhafter, weil nicht perfekt und unfehlbar, ist.

5.3 INTEGRATIONSFÖRDERUNG DURCH DAS GITARRESPIEL

Diesem Aspekt kommt bei Schülern einerseits dann größere Bedeutung zu, wenn sie durch Beruf oder auch Arbeitslosigkeit gezwungen sind, sich in einem neuem Umfeld zu orientieren. Jedoch auch schon während der Zeit der Schul– oder Berufsausbildung haben Blinde und Sehbehinderte weniger die Möglichkeit ihr soziales Umfeld zu erweitern. Dies liegt sicherlich in der vorwiegend anzutreffenden Heimsituation, die dem Schüler zwar einerseits eine größtmögliche Förderung seiner Fähigkeiten ermöglicht, ihm aber andererseits in der selbständigen Lebensgestaltung derart hemmen kann, daß die Umstellung auf ein heimloses Leben nicht oder nur unter erschwerten Bedingungen vollzogen werden kann. Daß bei den dann auftretenden vielfältigen Problemen der alltäglichen Lebensgestaltung oftmals eine Neuorientierung im sozialem Umfeld nicht oder nur sehr beschränkt erfolgen kann,

leuchtet ein. Gerade hier kann dann das Gitarrespiel, sei es in einer Rockband oder in einem Sing- oder Musizierkreis, helfend wirken. Durch die aktive Teilnahme erhält der Blinde oder Sehbehinderte zudem das Gefühl, wirklich mitzuwirken und nicht nur ein, aus welchen Gründen auch immer, mitgezogenes Anhängsel zu sein. Sieht doch auch G. Berwanger das Erlernen eines Instruments bei Blinden als Möglichkeit zur **"Schaffung weiterer Kontaktmöglichkeiten zu sehenden Mitmenschen"**. (G.Berwanger, 1960). Auch wird gerade beim Gitarrespiel in einem Singkreis die Barriere aus Angst, Hemmung und Unwissenheit der Nichtbehinderten (die sogenannte Behinderung im Kopf bei den Nichtbehinderten) leichter über dieses Medium durchbrochen, da man über Liedwünsche, Fragen zum Repertoire oder Gitarrespiel lockerer ins Gespräch kommt und sich verstehen lernt.

5.4 MUSIZIEREN ALS HILFE UND HEMMNIS BEI DER LEBENSGESTALTUNG UND PERSÖNLICHKEITSENTWICKLUNG

Beim ersten Betrachten scheint gerade der erste Teil dieses Kapitels im vorangegangenen schon beantwortet. Jedoch ist das Musizieren mit anderen nur ein Teilbereich, auf den es sich erstrecken kann. Bevor ich darauf eingehe, möchte ich dem Leser ein paar Fakten ins Gedächtnis rufen, die ihm die folgenden Darstellungen verständlicher erscheinen lassen.

Trotz einer fundierten Ausbildung gelingt es vielen Behinderten nicht, eine Arbeitsstelle zu finden. Ist doch bekannt, daß die Arbeitslosenrate bei Behinderten doppelt so hoch (ca. 14 %) ist wie bei den Nichtbehinderten. Obwohl Gesetze die Unternehmen verpflichten, eine bestimmte Quote ihrer Arbeitsplätze für Behinderte zur Verfügung zu stellen, wird diese Quote selbst bei Behörden, Post, Bahn und anderen staatlichen Unternehmen nicht erfüllt. Obwohl die Ausgleichsabgabe "drastisch" um 50 % von 100 DM auf 150 DM (!) monatlich je Arbeitsplatz erhöht wurde, wird es in einem der reichsten Länder der Welt immer noch günstiger sein, Behinderten ein Dasein als arbeitslose Sozialhilfeempfänger zu "ermöglichen" als gerade ihnen durch die Möglichkeit der Arbeit zu helfen, sich in die Gesellschaft der "Nichtbehinderten" zu integrieren. Den meisten Lesern ist die oft berichtete Tatsache bekannt, das gerade Langzeitarbeitslose zu schweren Depressionen neigen, da sie sich als ein "unnützer" Teil unserer Gesellschaft fühlen. Überträgt man dies nun auf die Situation eines behinderten Arbeitslosen oder gar Langzeitarbeitslosen, so wird verständlich, wie wichtig schon in der Jugend oder gar Kindheit die Bemühungen sind, Grundlagen für eine sinnvolle Freizeitgestaltung zu legen. Leider auch vor dem Hintergrund der o. g. Gegebenheiten des bundesrepublikanischen Arbeitsmarktes.

Daneben wirkt sich der Instrumentalunterricht auch in weiteren Punkten aus, wie dies Berwanger in einem Aufsatz für die Zeitschrift der Blindenfreund beschreibt.

Neben der **"Übung und Schärfung des Gehörs"** kommt der **"Akzentuierung des akustisch-ästhetischen Bereichs"** eine besondere Bedeutung zu, da der Blinde den Ausfall des optisch-ästhetischen Bereichs auch durch das Tasten nicht vollständig kompensieren kann:

"Simultane Berührungen mit allen Fingerkuppen verschmelzen nicht zu einem Eindruck wie beim binokularen Sehen, sie müssen vielmehr sukzessiv abgefragt

werden." (Neuhäuser, 1984, S.20)

Dies macht deutlich, wie wichtig die Schulung des Blinden im akustischen Bereich ist. Die Auswirkungen auf das seelische Gleichgewicht sind nicht zu unterschätzen:

"Eine der Wirkungen des Lichtlossein auf das Seelenleben des Blinden äußert sich in der Neigung zur Passivität, also zu körperlicher oder geistiger Untätigkeit. Der Sehende empfängt durch das optische Sinnesgebiet (...) auch Bewegungs- und Handlungsanreize. (...) Dem Blinden fehlen somit viele Gelegenheiten, seine Anlagen zur Aktivität inhaltlich auszufüllen, sie auszubilden und höherzuentwickeln. Der Blindenunterricht muß dem blinden Schüler viele Anreize zur körperlichen und geistigen Bewegung (...) bieten. Auch der Instrumentalunterricht spielt hier eine wichtige Rolle." (Berwanger, 1960)

Daß daneben der Instrumentalunterricht auch therapeutische Funktionen übernehmen kann, wirkt auf den ersten Blick vielleicht etwas übertrieben, steht aber meiner Meinung nach außer Frage, da das "Gleichziehen" mit den Fähigkeiten Nichtbehinderter für den Behinderten eine Bestätigung der eigenen Leistungsfähigkeit und die Hebung des Selbstwertgefühls beinhaltet.

Das **"Befreien von psychischen Hemmungen und Lösen seelischer Verkrampfungen"**, wie es Berwanger ausdrückt, sollte im Gitarrenunterricht unbedingt mit dem Erlernen einer entspannten, unverkrampften Haltung des Instruments eingeleitet werden. Gerade deshalb ist es wichtig, daß der Gitarrenlehrer für Blinde auf den jeweiligen Schüler eingeht, kann er doch durch eine falsche Vorgehensweise seelische Prozesse auslösen, die er als Lehrer nicht oder nur schwer abschätzen kann. Neben dem Gespräch mit dem Schüler ist es auch wichtig sich mit den mit der Erziehung beauftragten Personen immer wieder über die momentane Situation des Schülers zu unterhalten, um einer Überforderung und Frustration vorzubeugen.

Neben der Frustration durch eine falsche Vorgehensweise und den möglicherweise fatalen Auswirkungen auf das Selbstwertgefühl, besteht aber auch die umgekehrte Gefahr, durch übersteigerte Kompensationsbestrebungen einerseits auf bestimmten Gebieten ein erstaunlich hohes Niveau zu erreichen, andererseits aber in Bereichen der alltäglichen Lebensführung derartige Defizite aufzuweisen, daß man als Lehrer gezwungen ist, ihn trotz erstaunlicher Fortschritte auf dem Instrument auch auf diese Defizite anzusprechen. Fatal kann dies werden, wenn ein Schüler derart viel Interesse am Instrument hat, daß er dabei nicht nur andere Interessen, sondern auch seine berufliche Ausbildung vernachlässigt. Hier zeigt sich dann wieder die Nützlichkeit des Gespräches mit den Eltern oder Erziehern. Als Lehrer ist man bei besonders engagierten Schülern nämlich leicht versucht, diesen besonders gerecht zu werden, was diese auch dankbar annehmen. Man übersieht dann eben leicht die Hintergründe, nämlich die Auseinandersetzung mit Lerninhalten die dem Schüler entgegenkommen und vorzüglich zur Verdrängung seiner Defizite, deren sich die meisten Schüler übrigens bewußt sind, dienen. Dem Wunsch mancher Schüler die Musik zum Beruf zu machen, sollte mit der Vorsicht begegnet werden, die die speziellen bundesrepublikanischen Gegebenheiten leider verlangen. Ein blinder Musik- oder Instrumentallehrer, der auch außerhalb von Blinden- und Sehbehindertenschulen seine Anerkennung und sein Einkommen erhält, ist leider bei uns, im Gegensatz zu Frankreich, eine Seltenheit. So kann man nicht

umhin dem Blinden anzuraten, seine (schulische) Ausbildung voranzutreiben und abzuschließen, um sich dann in einem Musikstudium zu versuchen.

Abschließend möchte ich betonen, daß dieses Kapitel nicht dazu dienen soll, den durch das Studium der vorhergehenden Kapitel zum Unterricht Blinder entschlossenen Gitarristen vor dem Vorhaben abzuschrecken. Es soll aber in aller Deutlichkeit auf die Möglichkeiten und Gefahren dieses Unterfangens aufmerksam machen, auch um dem Lehrer und den Schülern manche vermeidbare Enttäuschung zu ersparen. Dem zu allem entschlossenen Lehrer(n) wünsche ich vor allem Geduld und das Gedächtnis eines Elefanten, da man trotz aller Umsicht und Bedächtigkeit nicht umhin kommt aus den selbst gemachten Fehlern zu lernen, am besten natürlich unter Mithilfe der Schüler.