DIE HAND

SINNESORGAN UND WERKZEUG

Die Hände, ein kostbares Gut. Auch für Musiker.

VON STEFAN FRITZEN

WENN WIR MUSIKER UNS GEDANKEN ÜBER DEN GEBRAUCH UND DIE FUNKTION UNSERER HÄNDE MACHEN, BEFÄLLT UNS IM REGELFALL EINE GEWISSE UNRUHE: »HOFFENTLICH PASSIERT MIR NICHTS MIT MEINEN HÄNDEN!« UND EIN INSTINKTIVES GRAUSEN ERFASST UNS MENSCHEN, WENN WIR HÖREN, DASS SCHARIAHÖRIGE ISLAMFANATIKER STRAFTÄTERN DIE HÄNDE ABHACKEN. INSTINKTIV WISSEN WIR, DASS DIE UNVERSEHRTHEIT UNSERER HÄNDE EIN KOSTBARES GUT UND DER GRAD DER BEHINDERUNG BEI VERLUST VON FINGERN UND HAND KAUM KOMPENSIERBAR IST.

Foto: Fotolia

Aber auch unsere Sprache ist von Greifen, Zupacken und Räumlichkeit geprägt – wir haben etwas im Griff, wir packen das, ich stelle eine These auf oder reiße ein Denkgebäude ein, die handelnden Personen behalten die Übersicht, eine Handlung ist spannend, wir nehmen Schüler oder Musiker fest an die Hand und sind durch packende Reden immer obenauf. Alle diese Topoi weisen auf die Bedeutung des Greifens und Fassens in unserer Genese hin.

Schon relativ frühzeitig haben Musikpädagogen und Ärzte über die Funktionalität der Hände und ihre Störungsursachen beim Instrumentalspiel geforscht. So gibt es in musikmedizinischen Einrichtungen auch Handsprechstunden, und die Handchirurgie gehört zu den wichtigen Gebieten mit besonderer Ausbildung der Ärzte. Die Handchirurgin Dr. Gerlinde Kludszuweit schreibt zu dieser Thematik: »Da es sich bei der menschlichen Hand um ein hochdifferenziertes Organ mit zahlreichen feinen, aufeinander abgestimmten Strukturen handelt, müssen in der Mehrzahl der Fälle die Untersuchungen beider Hände durch Untersuchungen beider Arme, der Schulterregion und der Halswirbelsäule ergänzt werden. Zwischen körperlicher und seelischer Struktur eines Menschen einerseits und seiner Hand andererseits bestehen enge Zusammenhänge, sodass ihre Nichtbeachtung (bei der Bewertung einer Erkrankung der Hand, *Anm. des Verf.*) zu Misserfolgen führen kann.« (Wiss. Zentr. Univ. Halle XXII, S. 73-80)

HOMUNKULUS – DAS MENSCHLEIN

Bereits 1950 veröffentlichte der kanadische Mediziner Penfield ein Modell, das die Bedeutung einzelner Körperregionen in Korrelation zum Gesamtkörper in der Verteilung unserer Hirnareale darstellt, unter dem Begriff Homunkulus. Der Begriff, der Goethes »Faust« entlehnt ist, bezeichnet einen künstlich erschaffenen Menschen. In der menschlichen Anatomie und Physiologie wird er metaphorisch gebraucht. Aus den Grafiken auf Seite 24 kann man eindrucksvoll die nervale Wertigkeit der verschiedenen Körperteile ersehen (Abbildung 1).

Die Hände nehmen in dieser Grafik einen überproportional großen Raum ein. Für besonders sensible oder feinmotorische Körperabschnitte (zum Beispiel die Finger) stehen große Areale zur Verfügung. Andere Körperteile, die keine fein abgestimmten Bewegungen ausführen und die nicht so schmerzempfindlich sind (zum Beispiel der Bauch), haben nur relativ kleine Rindenfelder im Gehirn.

FUNKTIONELLE BEDEUTUNG DER HAND

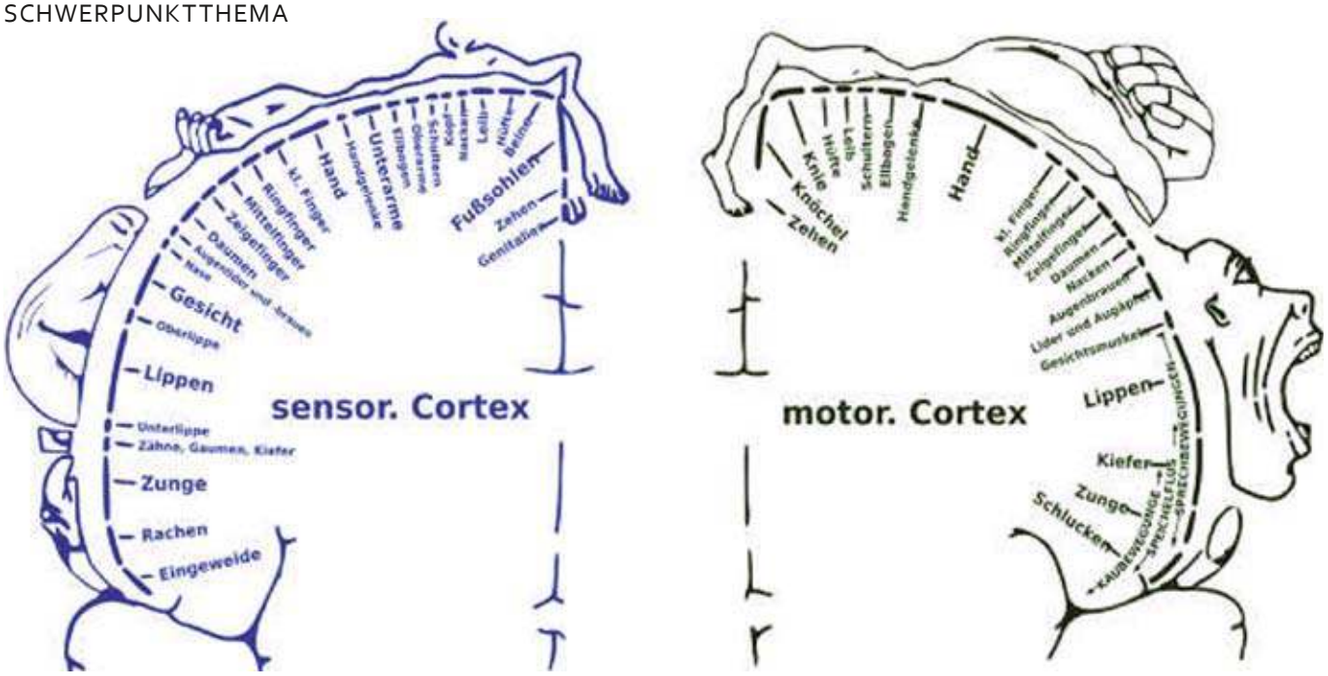
Funktionell hat die Hand zwei Hauptaufgaben:

1. die Nutzung als Werkzeug für unsere Auseinandersetzung mit der direkten Umwelt (zum Beispiel Greifen, Stoßen, Schieben etc.)
2. ihre Verwendung als Wahrnehmungsorgan für das Fühlen und zu ertastende Informationen (taktile Gnosis).

ZWEIMAL GREIFEN

Der Kraftgriff (Grobgriff) richtet sich nach Größe, Masse und Gestalt des zu fassenden Gegenstands. Dabei befinden sich Daumen und die Handfläche in kompletter Greifopposition. Ein Gegenstand wird von der gesamten Hand fest umfasst. Der Kraftgriff ist auch ohne Nutzung des Daumens möglich. In dieser Stellung wird er als »Affengriff« bezeichnet. Die Maximalkraft wird allerdings nur im Zusammenwirken mit dem Daumen erreicht.

Der Präzisionsgriff (Feingriff) ermöglicht die Haltung und Führung von Gegenständen, um fein abgestufte Bewegungen auszuführen, wie sie beispielsweise beim Instrumentalspiel gebraucht werden. Besondere Bedeutung bei dieser Greiffunktion hat die Opposition von Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger. Diese drei Finger werden auch »sehende Finger« genannt, da sie nicht nur dem feinsten Greifen, sondern auch der Orientierung dienen. In ihnen ist der Tastsinn besonders ausgeprägt, was zum Beispiel Blinden entscheidend zugute kommt. Diese Funktion »sehenden Finger« bezeich-



Homunkulus über die Gehirnfläche projiziert. (Aus Penfield und Rasmussen: The cerebral cortex of man, Macmillan, New York, 1950)

net man auch als »taktile Gnosis« (Gnosis = Erkenntnis, Einsicht). Der Begriff verdeutlicht überzeugend die geistige und psychische Bedeutung der Greiffunktionen unserer Finger und Hände.

Je nach Einsatz unserer Finger werden die Griffarten in Pinzettengriff (Fingerbeeren von Daumen und Zeigefinger), Zangengriff (Fingerspitzen von Daumen und Zeigefinger) und Dreipunktgriff (Fingerspitzen von Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger) unterschieden.

Die Entwicklung der Hände und der sie steuernden Hirnareale haben wesentlich zu unserer Menschwerdung beigetragen, weil durch die Entwicklung des aufrechten Ganges die Kommunikation zur Umwelt über die Hand ganz wesentlich seine heutige Ausprägung erfuhr. Die geballte Faust zur Erhöhung der Schlagkraft bei einem Kampf oder die Krümmung der Handinnenfläche zum Beispiel zum Wasserschöpfen und Trinken möchte ich hier nur erwähnen.

BIST DU LINKSHÄNDER?

Gewöhnlich wird eine Hand beim Gebrauch bevorzugt. Es wird von Rechts- bzw. Linkshändern gesprochen. Nach den Weltkriegen, in denen viele junge Männer eine Hand oder einen Arm verloren, haben Untersuchungen ergeben, dass eine scheinbar angeborene »Händigkeit« bis zu einem bestimmten Alter noch »umgepolt« werden kann. Ehemals Rechtshänder lernten schnell mit der verbliebenen linken Hand eine gleichwertige Sensibilität und Feinmotorik zu entwickeln. Die gesamte Musikwelt bewundert noch heute den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein (1887 bis 1961), der im Krieg seinen rechten Arm verlor und trotzdem zu den ganz Großen seiner Zunft gehörte. Maurice Ravel, Richard Strauss, Paul Hindemith und Benjamin Britten komponierten große Solokonzerte für die linke Hand dieses »pianistischen Wunders«.

KNOCHEN VON HAND UND HANDGELENK

Der Mensch besitzt 27 Handknochen. Dies ist ein Viertel der Knochen des gesamten menschlichen Körpers. Die Handwurzel (Carpus) besteht aus acht Handwurzelknochen. Sie haben so poetische Namen wie Kahnbein, Mondbein, Kopfbein, großes und kleines Vieleckbein, Dreieckbein, Erbsenbein und Hakenbein.

Medizinstudenten prägen sich noch heute diese Knöchelchen mit folgendem sinnigem Verslein ein:
»Ein Schifflein fuhr im Mondenschein
ums Dreieck und ums Erbsenbein;
Vieleck groß und Vieleck klein –
ein Kopf, der muss am Haken sein!«

Die Knochen sind miteinander gelenkig verbunden; sie liegen in zwei Reihen und bilden so das distale (vom Körper entfernte) und proximale (dem Mittelpunkt des Körpers zu gelegene) Handgelenk. Die Handwurzelknochen sind mit den Unterarmknochen Elle und Speiche verbunden. An die Handwurzelknochen schließt sich die Mittelhand (Metacarpus) an. Sie besteht aus fünf langen Knochen. Die fünf Finger (Digiti manus) sind der frei bewegliche Teil der menschlichen Hand. Sie besitzen 14 Knochen; je zwei für den Daumen und je drei für die anderen Finger.

MUSKELN UND NERVEN

An der Hand selbst gibt es lange und kurze Handmuskeln. Sie können in diesem Aufsatz nicht näher beschrieben werden. Die langen Handmuskeln haben ihren Ursprung am Unterarm. Interessant sind an der Hand auch die kurzen Handmuskeln. Diese kann man in Muskeln des Handtellers, des Kleinfingerballens und des Daumenballens einteilen.

Es gibt für sämtliche Bewegungen der Hand Muskeln, die die Streckung, die Beugung und die Drehung ermöglichen. Eine Sonderfunktion kommt dem Daumen zu, der durch einen besonderen Muskel (M. opponens) allen Langfingern gegenüber gestellt werden kann. Drei verschiedene Nerven, ausgehend von einem Nervengeflecht in der Achselhöhle, versorgen

Die menschliche Hand besteht aus 27 Knochen. (Quelle: »Anatomie der Hand«)

diese Muskeln: dies sind N. radialis (vorwiegend für die Strecker), N. medianus (vorwiegend für die Beuger) und N. ulnaris (ebenfalls für verschiedene Beuger).

ermöglicht wird. Außerdem führen sie auch Fasern vom vegetativen Nervensystem für die Schweißfunktion und das Hitze- bzw. Kälteempfinden.

keit zu ermöglichen. Die Übersicht bleibt deshalb nur eine vereinfachende Darstellung des hochdifferenzierten Aufbaus der Hand. Sie soll aber einen Eindruck ihrer

Handinnenseite…

… und Handrücken

Nerven und Blutgefäße (»Anatomie der Hand«)

Für das »Sinnesorgan« Hand ist aber die Sensibilität entscheidend, ausgedrückt durch das Fühlen, die sogenannte taktile Gnosis, das durch die genannten Nerven

Alle diese Muskeln und Nerven und die hier nicht aufgeführten Blutgefäße sind zusätzlich noch vielfach unterteilt, um die nahezu unbegrenzte Sensibilität und Greiffähig-

komplexen Strukturen vermitteln und gleichzeitig ihre Verletzlichkeit aufzeigen, da viele der Strukturen auf kleinstem Raum zusammenliegen.

DIE HAND ALS KOMMUNIKATIONSMITTEL

Bevor ich auf Aspekte des Instrumentalspiels eingehe, möchte noch einige alltägliche Aufgaben aufführen. Die Hände haben nahezu für alle Arbeiten eine zentrale Funktion. Sowohl als bloße Hände als auch mit Werkzeugen sind sie im Alltag unverzichtbar. Aber auch zur Vermittlung von Informationen ist ihre Bedeutung immens. Über Zeigen und Gesten reichen ihre Möglichkeiten bis zu einer kompletten und verständlichen Gebärdensprache für Gehörlose. Kinder ertasten ihre Umwelt mit den Händen und die Geborgenheit in der mütterlichen Hand fördert das Vertrauen eines Babys zur fremden Welt. Für die genetische Entwicklung des Zählens und Rechnens war die Bedeutung der Hände unverzichtbar. Die Verwendung des Dezimalsystems kann wohl auf die Verwendung unserer zehn Finger zurückgeführt werden. Es wurden auch Systeme entwickelt, um hohe Zahlen mit den Händen darzustellen und Rechenoperationen auszuführen. Eine erste schriftliche Methode des Fingerrechnens erfand der Benediktinermönch Beda Venerabilis (ca. 672 bis 735) in England.

GEIST UND BEWEGUNG

So fundamental wie unsere Hände der allgemeinen Kommunikation dienen, so unverzichtbar sind sie beim Instrumentalspiel. Jedes Instrument hat seine eigenen, spezifischen Bewegungsmuster, die oft sogar vom Grundsatz her eher unphysiologisch sind. Ich möchte nur an die Geigerhaltung erinnern und die oft schwierigen Applikaturen bei Holzblasinstrumenten und dem Klavier. Das Querflötenspiel erfordert eine Verdrehung der Hände bei einer verblüffenden Geläufigkeit. Aber auch Haltung und Grifftechnik der Klarinetten stellen eine große Belastung beim Gebrauch der Hände dar.

Hinzu kommt beim Instrumentalspiel, dass Spieltechnik zwar ganz wesentlich über die Hände gesteuert wird, jedoch weitere, heterogene Körperpartien gleichwertig an der Tonerzeugung beteiligt sind. Diese synchron zusammenzuführen, erfordert eine überragende Körperbeherrschung, die umso differenzierter ist, je höher die künstlerisch-interpretatorischen Anforderungen sind. Letztere werden aus der eigenen Begabung heraus entwickelt oder als Forderungen und Anregungen an uns herangetragen und bestimmen unsere Arbeitsintensität.

Kindliches Begreifen

KÜNSTLERISCHE STÖRANFÄLLIGKEIT ÜBER DIE HÄNDE

Am Ende meiner Betrachtungen über die Hände möchte ich einige Beispiele nennen, wie relativ kleine Störungsursachen zu schweren künstlerischen Ausfällen führten. Der Vizekonzertmeister eines großen Berliner Orchesters, ein begnadeter Geiger, verlor durch einen Unfall das Endglied des kleinen Fingers der rechten Hand. Jahrelang konnte er das Handikap geigerisch kompensieren. Der kleine Finger, der beim Spielen locker auf dem Bogenende, dem Frosch, liegt, hilft wesentlich, den Druck über die gesamte Bogenlänge auszutarieren. Diese Koordination ging dem Geiger zunehmend verloren.

Ärzte und Orthopäden versuchten durch ein künstliches, aufsteckbares Endglied den Verlust auszugleichen. Die fehlende Sensibilität in diesem Kunstglied führte zu massiven Einschränkungen, die den Künstler unter einen schweren seelischen Druck setzten. Ich erinnere mich, dass der Geiger in einem Konzert am Schluss der 9. Symphonie von Gustav Mahler, die in den Streichern im Pianissimo und Morendo endet, nicht mehr spielen konnte. Er war plötzlich nicht mehr in der Lage, seinen rechten Arm im Ellbogengelenk zu beugen, da der gesamte Arm blockiert war. Er wurde berufsunfähig.

Der zweite Fall betrifft einen Trompeter. Er studierte im 4. Semester Orchestermusik und wurde mir in meiner heilpädagogischen Sprechstunde vorgestellt, weil er aus unerfindlichen Gründen plötzlich über den gesamten rechten Arm und den Schultergürtel verkrampft war, mit massivem Ansatzdruck im oberen Ziehbereich auf enger Pressatmung blies und sein ehemals schöner, klarer Ton spröde und verhaucht klang. Die Befragung ergab, dass die Störungen auftraten, nachdem sein Lehrer eine Umstellung der rechten Hand forderte. Der Student sollte sich beim Greifen vorstellen, in seinem Handgewölbe zusätzlich ein rohes Ei zu halten. Diese Vorstellung, die ihn unbewusst psychisch enorm belastete, führte zu der allgemeinen Verkrampfung. Sie konnte in der Folgebehandlung relativ schnell überwunden werden. Dieses Beispiel zeigt jedoch, wie sorgsam Lehrer Sprache und Begriffe wählen sollten, um nicht Noxen für Spielstörungen zu setzen. Merke: Sprache, die für dich dichtet und denkt! (Schiller)

BRAUCHEN WIR WIRKLICH NUR EINEN FINGER?

Meine verehrten Leserinnen und Leser, in unserer heutigen Zeit, in der wir Gefahr laufen, in eine »iPad-Einfingrigkeit« und einen Tunnelblick abzugleiten, sollten wir mit unseren Kindern neben dem Instrumentalspiel auch basteln, schreiben, malen, kleine Steinchen sammeln, mit Murmeln und Mikado spielen, einmal einen Teig kneten und unser Kätzchen kraulen. Die Kinder müssen spielend lernen, dass Körperlichkeit den Geist anregt und der Geist die Feinmotorik schärft. Überlassen wir das Wohl unserer Kleinen nicht nur Marketingstrategen!

THEINERTS THEMA

DER DIRIGENT ALS HANDWERKER

VON KLAUS HÄRTEL

IM GESPRÄCH MIT MARKUS THEINERT ACHTET MAN SCHON DARAUF, OB ES BEI IHM ALS DIRIGENT EINE »DÉFORMATION PROFESSIONELLE« GIBT. ABER NEIN, ER »REDET« WENIG MIT DEN HÄNDEN. VERMUTLICH WEISS ER, SEIN »INSTRUMENT« GEZIELT EINZUSETZEN.

Herr Theinert, ist ein Dirigent – im wahrsten Sinne des Wortes – ein Handwerker?

Sicherlich. Die Hand ist im Zusammenwirken mit dem gesamten Arm des Dirigenten das Medium seines Ausdrucks. Die innere Vorstellung des Stücks wird letzten Endes durch die Arme und Hände auf das Orchester übertragen. Insofern ist das Dirigat natürlich primär eine manuelle Tätigkeit. Wie für den Handwerker, der mit seinen Händen etwas erschafft, werden die Hände für den Dirigenten zu einem Vehikel, mit dem er seine musikalischen Impulse auf den einzelnen Musiker im Orchester übertragen kann.

Also ist die Hand das vermittelnde Element zwischen Dirigent und Musiker? Es gibt ja auch noch andere Möglichkeiten, wie etwa die Mimik.

Selbstverständlich, aber die Hände, und speziell die Finger, sind hochsensible Gliedmaßen. Dort, wo alle Nervenbahnen letztlich zusammenlaufen und auch enden, besteht eine enorme Empfindlichkeit. Diese Form der Wahrnehmung ist für den Dirigenten von ganz besonderer Bedeutung, da sie ihm die Erfassung des dreidimensionalen Raumes ermöglicht und damit Zugriff auf eine Gestik ermöglicht, die der räumlichen Symbolik des Klangs entspricht. Denn was der Dirigent tut, ist ja letztlich nichts anderes, als die kaum erklärbare Wirkung des Klangs auf unser Bewusstsein im Raum darzustellen. Die drei Dimensionen des Raumes wie auch die Schwerkraft entsprechen den Gesetzmäßigkeiten des Klangs, dadurch erst lässt sich musikalische Richtung in Bewegung umsetzen und im Raum verwirklichen. Diese räumliche Darstellung beruht also rein auf innerer Verwandtschaft mit dem Klang. Überall da, wo Schwerkraft und Richtung im Klang erlebbar werden, sind sie auch in der Gestik, in der Handarbeit des Dirigenten vorhanden. Wenn es die direkte Rückmeldung vom Nervensystem, von den Fingerspitzen, was das Gefühl für Schwerkraft angeht, nicht gäbe, dann wäre dem Dirigenten selbst gar nicht klar, was er dort tut. Wie der Pianist, der Geiger und jeder, der mit seinen Händen direkt im Klanggeschehen aktiv ist, ist auch der Dirigent ganz speziell mit dieser Körperregion verbunden.

Was ist die Hand für Sie? Das wichtigste Instrument des Dirigenten?

Wir bringen uns immer dann in Schwierigkeiten, wenn wir innerhalb eines Ganzen Prioritäten schaffen wollen. Die Frage »Was ist wichtiger und was ist sekundär?« kann in diesem Zusammenhang nicht beantwortet werden. Denn der Dirigent muss vollständiger Mensch bleiben, sein oder werden, bevor er überhaupt anfängt. Viele Dirigenten würden sagen, die Ohren seien das wichtigste Instrumentarium für diese Form der musikalischen Betätigung. Natürlich sind die Ohren für alle Musiker eines der wichtigsten Organe. Dennoch spielen sie im ganzheitlichen Erleben selbst keine wichtigere Rolle als jede andere Form der Wahrnehmung. Wir können das nicht trennen. Unser Bewusstsein erfasst die klangliche Realität als Ganzes und teilt die Eindrücke nicht nach einer bestimmten Rangordnung ein. Aber für den Auftritt selbst, für das aktive Gestalten, da sind die Arme mit den Händen natürlich das anatomisch dominante Werkzeug.

Entscheiden die Hände über Erfolg und Misserfolg?

Nein. Der ist abhängig von der Erarbeitung der Partitur und der daraus gewonnenen Vorstellung des Dirigenten. Wenn wir durch die sogenannte noetische Phase nicht dazu gekommen sind, das Werk als Einheit zu erleben, so nützt auch die beste Gestik nicht, uns über dieses Hindernis der gedanklichen Zerrissenheit hinwegzuhelfen. Wird die Aufführung hingegen als gelungen betrachtet, so war mit Gewissheit vorher ein Konzept, eine Struktur vorhanden. Ist diese Struktur nicht da, vermag die Gestik das nicht retten. Ist der Dirigent mit dem Partiturstudium nicht fertig geworden, wird auch eine ausgefeilte manuelle Technik nicht mehr helfen. Umgekehrt kann es aber auch passieren, dass sich – wie für den Instrumentalisten mit technischen Mängeln – die Komposition nicht so zum Leben erwecken lässt, wie man es sich aus der inneren Vorstellung heraus gewünscht hätte. Ist die Schlagtechnik selbst nicht genügend vorbereitet, dann kommen manuelle Unwägbarkeiten ins Spiel, welche die Ausdrucksmöglichkeiten des Dirigenten stark einschränken.

Foto: Mannheimer Bläserphilharmonie

Das heißt, positiv machen sich die Hände nicht bemerkbar, negativ aber durchaus?

Bemühen wir als Beispiel den Pianisten, der ein Stück technisch perfekt zur Aufführung bringt, aber von der lebendigen Struktur nichts vermitteln kann. Dann wird das die wenigsten von uns in derselben Weise erreichen, als wenn sich der Künstler musikalisch mit dem Stück auseinandergesetzt hat, aber in der Exekution technische Grenzen an den Tag legt. Wir nehmen ihm die unvollständig dargestellte musikalische Wahrheit mehr ab als dem anderen, der mit geschliffener Aussprache leeren Unsinn produziert. Wenn man beides miteinander kombiniert, wenn also die großen Solisten unserer Zeit mit der gleichen Akribie und der gleichen Präzision Bewusstwerdung musikalischer Zusammenhänge und deren manuelle Realisierung angehen, dann erst kommt es zu einer vollständigen Übertragung der strukturellen Einheit. Und für den Dirigenten gilt das gleiche: Hinkt seine manuelle Arbeit dem Partiturstudium hinterher, wird es auch mit dem besten Orchester kaum gelingen, seine Erkenntnisse vom Werk klanglich umzusetzen.

Trainiert man diese Handbewegungen ständig und bewusst oder gehen die irgendwann in Fleisch und Blut über?

Die Hand ist das Gravitationszentrum für die Ortsbestimmung im Raum. Für mich als Dirigent bedeutet das, dass ich mir über die Sensorik meiner Hände stets bewusst bin, in welchem Kräfteverhältnis ich mich im Raum bewege. Auch die Phrasierung, das heißt die Gewichtsverteilung innerhalb einer Phrase, wird durch die dynamische Orientierung der Hände vermittelt. Es genügt also keineswegs, dass die Orchestermusiker der Armbewegung folgen können, auch der Dirigent muss seinen eigenen Bewegungen folgen können und sie mit dem klanglichen Erleben synchronisieren. Wenn er nicht vollständig mit Ohren und Händen bei der Sache ist, weiß er nicht mehr, was er tut. Im Gegensatz zum Pianisten, der durch den spezifischen Anschlag einer bestimmten Taste die klanglichen Aspekte direkt vermittelt, ist dieses Resultat beim Dirigenten erst über das Orchester erfahrbar. Er muss also gleichzeitig, simultan mit dem Klang, vollständig im Arm und in der Hand drin sein – damit er weiß, was er tut. Da sind die Hände von unschätzbarer Bedeutung, weil sie tatsächlich nicht nur die Bewegung selbst ins Bewusstsein zurückmelden, sondern eben auch den Energiefluss auf den Raum übertragen.

Gibt es Unterschiede, ob vor einem Dirigenten Amateure oder Profis sitzen? Muss man den Amateuren eher die »Hand reichen«?

Nein, dieser Unterschied besteht nur im Denken. Die Hand selbst ist ja – zumindest in der westlichen Welt – ein Symbol der Annäherung. Wir reichen uns die Hand – nicht nur nach einem Streit, sondern vor allen Dingen zur Begrüßung. Eine menschliche Verbindung oder eine vertragliche Vereinbarung werden mit der Hand besiegelt, daher sind die Hände neben den Augen mit das wichtigste körperliche Element, wenn

> ***»Die Hand ist das Gravitationszentrum für die Ortsbestimmung im Raum.«***

Menschen untereinander Kontakt aufnehmen. Dennoch ist es in unserem Zusammenhang tatsächlich nur vom Klang abhängig, was der Dirigent mit ihnen tut. In diesem Klang findet sich auch der Orchestermusiker wieder. Das verbindende Element beim gemeinsamen Musizieren ist nicht die Handreichung zum Musiker, sondern der Arm als Entsprechung zum Klang. Auch die visuelle Wahrnehmung der Hände geht vom Klang aus. Der Klang ist die Verbindung!

Es ist egal, wer vor einem sitzt?

Für den Dirigenten selbst kann es durchaus einen Unterschied machen. Ist er mental relativ entspannt, macht sich das normalerweise in seinem gesamten Körper bemerkbar und natürlich besonders in Arm und Hand, die entsprechend gelöst sind und als Werkzeuge der Schlagtechnik damit besser geeignet sind. Ist er jedoch befangen, weil ein für ihn noch fremdes Orchester vor ihm sitzt, er deshalb unsicher ist und mit dem Niveau des Orchesters noch nicht klarkommt, macht sich das im Arm bemerkbar. Die Hände verkrampfen und wir sind nicht mehr frei im Schlag. Damit ist natürlich die Übertragung der inneren Vorstellung sehr gefährdet. Insofern hat die Zusammensetzung des Klangkörpers auf den Dirigenten eine mentale oder psychologische Wirkung. Und die macht sich sofort im Körper bemerkbar.

Wie pflegt eigentlich ein Dirigent seine Hände?

Wenn Sie die kosmetische Pflege ansprechen, so wird der Dirigent dieselbe Sorgfalt bei der Maniküre anwenden, die bei jedem anderen Menschen mit Respekt und Anstand erforderlich ist, wenn er sich denn in der Öffentlichkeit bewegt. *(lacht)* Aber es gibt ja zusätzlich Anforderungen, die man von der anatomischen Disposition her beachten muss: Die Hand- und Fingermuskulatur muss darauf eingestellt sein, sich mit jedem Schlag komplett zu befreien. Und zwar nicht nur im Handgelenk, sondern tatsächlich auch in der Mittelhand, den einzelnen Finger und im Daumen. Die gesamte Hand muss, wie der Rest des Armes auch, zunächst komplett gelöst werden. Denn die Einheit im Klang, das heißt eine Vereinheitlichung der musikalischen Parameter, kann nur dann durch Arme und Hände dargestellt werden, wenn diese selbst auch zu einer Einheit werden. Sind sie verspannt, trennt sich im gestischen Sinne die Hand vom Arm. Sie macht nicht mehr das mit, was der Arm tut, und umgekehrt. Dadurch erhält das Orchester gemischte Signale. Die Eindeutigkeit geht verloren. Von Puls und Richtung kann man in diesem Fall gar nicht mehr sprechen. Erst wenn der Arm als Ganzes auf die Schlagebene trifft und die Hand dabei ein Bestandteil des Armes wird, kann es zu einer einheitlichen Geste kommen. Bei Schlagtechnik-Übungen wird den Dirigier-Studenten sehr schnell klar, dass der Arm hierfür zunächst frei werden muss. Aber sehr oft ist auch durch das Halten des Taktstocks die Hand bereits verkrampft. Hier treten tatsächlich Komplikationen in der Schlagtechnik auf. Denn durch das »Festhalten am Taktstock« verkrampft die Hand unglaublich – und damit auch die Muskulatur im Unterarm. Der Dirigent muss also unbedingt darauf achten, dass der Taktstock möglichst wenig Gewicht hat. Das Halten des Taktstocks darf keinerlei Aufwand bedeuten. Auch die Gewichtsverteilung muss so gleichmäßig sein, dass der Dirigent das Ende nicht umklammern muss, um ein Ausschwenken zu verhindern und damit die Einheit der Geste aufs Spiel zu setzen. Der Taktstock muss Bestandteil der Hand werden und dient lediglich als Indikator für die Proportionen im Schlag.

Ist der Taktstock mehr als nur eine Verlängerung der Hand?

Durch die Verlängerung der Hand wird jede noch so kleine Bewegung der Arme sogar auf die Entfernung wahrnehmbar. Aber nicht nur das ist entscheidend. Durch die Tatsache, dass der Taktstock wesentlich dünner als der Rest des Armes und vor allen Dingen gleichmäßig stark ist, wird die Schlagproportion überhaupt erst sichtbar. Nicht nur die Bewegung in sich und die

Schlagebene werden verdeutlicht, sondern auch die Proportion, das Verhältnis zwischen Kontraktion in Arm und Händen und der Auflösung, das heißt des Loslassens. Beide Elemente des Schlags stehen in einem rhythmischen Verhältnis zueinander. Dieses rhythmische Verhältnis entspricht der Artikulation im Klang. Ohne Taktstock kann der Dirigent zwar scharfe Artikulationen schlagen, aber abnehmen kann man sie nicht mehr im Sinne einer spezifischen Differenzierung. Man sieht nur noch: Das war ein scharfer Schlag, das war ein weicher Schlag. Aber in welcher rhythmischen und artikulatorischen Verhältnismäßigkeit sich diese Proportionen abspielen, ist für das Orchester dann nicht mehr erkennbar. Das macht erst der Taktstock möglich.

Also ist der Taktstock ein zwingend notwendiges Handwerkszeug des Dirigenten. Aber wie finde ich meinen Taktstock. Es gibt ja unzählige…

Die Anforderungen an ein solches Instrument sind sehr klar definiert: Es darf so gut wie kein Gewicht haben, damit die Freiheit der Hand und des Arms nicht beeinträchtigt wird. Es darf nicht etwas anderes zeigen als das, was der Arm auch tut. Während der Gestik muss der Stock immer ein kompletter Bestandteil des Armes sein und nicht eigenständige Dinge ausführen, die mit der Armbewegung nichts mehr zu tun haben. Damit schränkt sich die Wahl zwangsläufig stark ein. Der Taktstock wird überhaupt erst in der instrumentalen Proportion erforderlich, wenn scharfe Rhythmen und Artikulationen im Klang entstehen. Im Legato der Vokalmusik gibt es also für ihn keine Verwendung. Sobald wir uns aber mit der Instrumentalmusik beschäftigen, wird der Taktstock zur Notwendigkeit.

> ***»Durch die Verlängerung der Hand wird jede noch so kleine Bewegung der Arme sogar auf die Entfernung wahrnehmbar.«***

Es ist gang und gäbe, dass Leichtathleten ihre Beine versichern, Popmusiker ihre Stimmen – versichern Dirigenten ihre Hände?

Das ist mir nicht bekannt. Ich selbst habe weder meine Hände noch andere Körperteile versichert. Der Dirigent hat mit den Händen ein wertvolles Werkzeug und er tut gut daran, sich nicht nur so zu verhalten, dass Arme und Hände intakt und gesund bleiben, sondern vor allem ständig dafür Sorge zu tragen, dass die muskuläre Freiheit, die natürlich im Geiste anfängt, erhalten bleibt. Ich muss aktiv daran arbeiten, mich zu lockern und von Verspannung zu befreien – bei der täglichen Schlagtechnik genauso wie vor der Probe oder in der Konzertpause. Die Muskulatur muss sich öffnen können für den inneren musikalischen Impuls. Jede Faser muss dafür bereit sein, das Signal vom wahrnehmenden Bewusstsein zu empfangen und im richtigen Moment zu reagieren. Ein japanischer Mönch aus Kamakura hat einmal nach einem Konzert gesagt: »Freie Musik durch freie Hände.« Er spielte darauf an, dass in jenem Konzert eine vollständige Symbiose zwischen der Gestik des Dirigenten und dem Klang entstanden war. Das Erleben von Musik und die Freiheit der Hände stehen für den Dirigenten ganz eng in Verbindung.

BATON BAGUETTE TAKTSTOCK

ÜBER DIE VERLÄNGERUNG DES DIRIGENTENARMS

VON MARTIN HOMMER

OB ES EIN ZUFALL IST, DASS ES FÜR »TAKTSTOCK« SO UNTERSCHIEDLICHE ÜBERSETZUNGEN GIBT? AUF FRANZÖSISCH WIRD DAS STÖCKCHEN ALS »BAGUETTE« BEZEICHNET – WOBEI MIT »BAGUETTE« IM FRANZÖSISCHEN AUCH ANDERE ARTEN VON STÖCKCHEN, GERTEN ODER LEISTEN BEZEICHNET WERDEN, NICHT NUR DAS BEKANNTE STANGENWEISSBROT. IM ENGLISCHEN SPRACHRAUM IST FÜR DEN TAKTSTOCK DIE BEZEICHNUNG »BATON« ODER »WAND« ZU FINDEN – HIER WIRD WOHL NACH DER WESENSART DES DIRIGENTEN UNTERSCHIEDEN. WÄHREND »WAND« AUCH EINEN ZAUBERSTAB BEZEICHNET, IST »BATON« AUCH EIN GUMMIKNÜPPEL ODER AUCH SCHLAGSTOCK. SO VIELFÄLTIG, WIE DER TAKTSTOCK (MAN BEACHTE DAS SEHR NEUTRALE DEUTSCHE WORT!) IN DER SPRACHE BEDACHT WIRD, IST UND WAR SEINE VERWENDUNG IN DER GESCHICHTE. FEST STEHT JEDENFALLS, DASS EIN DIRIGENT EINEN TAKTSTOCK BRAUCHT. ODER?

Können Sie sich an den ersten Band der »Harry Potter«-Romanreihe erinnern? Das Kapitel, in dem Harry in der Winkelgasse die Zauberutensilien für das erste Jahr in Hogwarts besorgen muss und dafür auch in Olivander's Zauberstabladen muss? Harry zerlegte auf der Suche nach dem richtigen Zauberstab einen beträchtlichen Teil des altehrwürdigen Geschäfts, in dem alle namhaften Zauberer ihre Zauberstäbe gekauft haben sollen. Gut, dass Aufräumen in der Zaubererwelt kein allzugroßes Problem darstellt…

Natürlich sind die Ausführungen von »Zauberstäben« in der Welt der Musik nicht ganz so mannigfaltig wie in Harry Potters Zaubererwelt. Einhornhaare, Drachenherzfasern und dergleichen kommen in Taktstöcken wohl eher selten zum Einsatz. Dafür lernt man in den meisten Dirigierkursen schon in den ersten Dirigierstunden das »Wutschen und Wedeln« als grundlegendste aller Dirigierbewegungen. Obwohl der Taktstock an sich – im Gegensatz zum Zauberstab – keine magischen Eigenschaften besitzt, verursacht auch in der Musik unterschiedliches Wutschen und Wedeln ganz unterschiedliche Wirkungen.

Dabei gibt es den Taktstock in der heutigen Form – gemessen an der musikalischen Zeitrechnung – noch gar nicht so lange. Notwendig ist die Anleitung eines Ensembles mithilfe eines wie auch immer gearteten Taktstocks ohnehin erst ab einer gewissen Ensemblegröße. Auch heute werden kleine Ensembles meist »von innen« heraus geleitet. Tempo (und Einsätze) gibt dann ein Ensemblemitglied. Die erste echte (und gleich sehr schmerzhafte) Anekdote in Sachen Taktstock lieferte der italienisch-französische Komponist Jean-Baptiste Lully, der bei der Aufführung einer Motette mit einem schweren Stock den Takt schlagen wollte und sich dabei die Spitze des Stocks in den Fuß rammte. Die Wunde entzündete sich und Lully starb kurze Zeit später an den Folgen der Infektion. Hätte er, wie zu Barockzeiten üblich, ein aufgerolltes Blatt Papier benutzt, hätte sein Leben wohl noch ein wenig länger gedauert. Andererseits wäre die Musikwelt um eine Anekdote ärmer und die Leiter von Dirigierkursen könnten nicht schon in der ersten Unterrichtsstunde gute Laune unter den angehenden Ensembleleitern verbreiten.

Durch immer größer werdende Ensembles, spätestens in der Romantik, wurde es immer wichtiger, dass der Dirigent von allen Orchestermitgliedern gut gesehen werden konnte. In dieser Zeit etablierte sich der Taktstock, wie wir ihn heute kennen. Der Taktstock als gut sichtbare Verlängerung des Dirigentenarms spielt seit dieser Zeit eine entscheidende Rolle – und gibt in seiner Ausgestaltung naturgemäß immer wieder Anlass zu Diskussionen unter den Dirigenten.

Der Vielfalt der Formen, Größen und Materialien sind im Taktstocksektor beinahe keine Grenzen gesetzt. Es gibt lange und

Fotos: Archiv, Hersteller

vergleichsweise dicke Exemplare, es gibt schlanke und zierliche, die Materialpalette reicht von einfachen, »nackten« Holzstäben bis hin zu Hightech-Carbon-Stöcken mit perfekter Ausbalancierung. Aber was heißt schon »perfekt«? Den »perfekten« Taktstock gibt es vermutlich nicht, wohl aber solche, die die verschiedenen Vorlieben zufriedenstellen und die unterschiedlichen Einsatzzwecke bedienen. (Man denke an dieser Stelle noch einmal über den Unterschied zwischen »Zauberstab« und »Gummiknüppel« bzw. »Schlagstock« nach!)

In einem kammermusikalischen Ensembe wird der Dirigent vermutlich mit einem eher zierlichen Taktstock arbeiten, während der Militärkapellmeister, der beim Staatsempfang am Flughafen in der Ehrenformation vor seinem Musikkorps steht, einen gut sichtbaren Taktstock verwenden wird, damit ihn seine Musiker auch von hinten gut erkennen können. (Auch der Chef eines Musikkorps hat schließlich die Augen auf den Staatsgast gerichtet.) Mit einem solchen Parademarsch-draußen-Gerät im Konzertsaal Mozart zu dirigieren, dürfte zu einer Herausforderung werden. Denn das Orchester spiegelt den Dirigenten auch, was die richtige Wahl des Taktstocks und damit verbunden die Geschmeidigkeit der Bewegungen angeht. Filigrane Musik mit einem Besenstiel zu dirigieren, dürfte auch musikalisch für einen echten Besenstil sorgen.

Von dieser Warte aus erklären sich auch die unterschiedlichen Formen, mit denen heute die Griffe von Taktstöcken hergestellt werden. Birnen-, Kugel-, Eier- oder auch nicht näher identifizierbare Knubbelformen gibt es da, aber auch Taktstöcke ganz ohne wirklich erkennbaren Griff. All diese Formen bestimmen, wie der Dirigent den Taktstock und damit die Musik »in der Hand« hat. Manche Dirigenten halten den Taktstock mit zwei oder drei Fingern und führen den Taktstock behutsam und elegant-fließend durch die Luft. Der Taktstock scheint dabei der Hand zu folgen. Manch anderer Dirigent fasst den Taktstock so streng an, dass die Fingerknöchel weiß werden und er die Luft erstechen zu wollen scheint. Und die Wahrheit im dirigentischen Tun liegt dabei nicht einmal in der Mitte, sondern darin, wie jeder Dirigent die Musik empfindet und in welcher Weise er den Taktstock als Werkzeug einsetzt.

Apropos »weiß«: Dass die meisten heute angebotenen Taktstöcke weiß lackiert oder zumindest aus hellem Holz geschnitzt sind, hat einen ganz praktischen Hintergrund: Musiker und besonders Dirigenten sind ja häufig dunkel angezogen. Der Taktstock als Verlängerung des Dirigentenarms wird wesentlich besser sichtbar, wenn er hell ausgeführt ist – vor allem, wenn aus Musikersicht hinter dem Dirigenten nur der dunkle Zuschauerraum liegt.

Die großen Dirigenten der Musikgeschichte hatten ganz unterschiedliche Vorlieben. Der legendäre Sergiu Celibidache, der die Münchner Philharmoniker zum Orchester von Weltrang formte, bevorzugte einen schlichten Holzstab. Sein Nachfahre im Amt des Dirigenten bei diesem Orchester, Valeri Gergiev, dirigiert bisweilen ohne Taktstock, bisweilen verwendet er eine Art von Zahnstocher. Beide Arten scheinen gut bei Publikum, Orchester und Kritikern anzukommen, denn Gergiev gilt als einer der charismatischsten und gefragtesten Dirigenten weltweit.

UNGEWÖHNLICHES UND NOCH EINE ANEKDOTE

Wie sehr sich die Musikwelt an das Bild des Dirigenten gewöhnt hat, lässt sich an dem Befremden in den Augen von Musikern ablesen, die erstmals einem neuen Dirigenten gegenübersitzen und sich fragen, was an diesem speziellen Dirigenten so anders ist – bis sie bemerken, dass der Kollege Linkshänder ist. Und weil vorhin schon von der Militärmusik die Rede war: Ein außergewöhnliches »Taktstock«-Exemplar ist bei der »Musik in Bewegung«, also der Bläserdomäne »Marschmusik«, wieder vermehrt zu sehen. Denn auch der Tambourstab ist schließlich ein Werkzeug, mit dem der Leiter seinem Ensemble anzeigt, was zu tun ist. In diesem Fall sogar in zweierlei Hinsicht: Mit einem Ende werden bei der Marschmusik musikalische Anweisungen gegeben, mit dem anderen Ende werden Signale gegeben, was die Bewegung angeht. Das Spielende und das Anhalten werden beispielsweise mit ähnlichen Bewegungen angezeigt, aber mit den unterschiedlichen Enden des Tambourstabes. In sehr hochwertigen Modellen ist übrigens in der Spitze häufig ein Taktstock integriert, den man bei Bedarf (etwa wenn nach der Marschmusik ein Standkonzert angesagt ist) einfach herausziehen kann.

Dass man mit dem Taktstock nicht nur sich selbst verletzen kann, zeigt eine weitere weit verbreitete Anekdote, die zeigt, wie wichtig die Auswahl des richtigen Taktstocks ist: Wer beispielsweise immer trockene Hände und einen eher lockeren Griff hat, sollte sich gegen eine allzu glatte Ausführung entscheiden. Auch wenn bei kalter Witterung (oder besonders feierlichen Anlässen) mit Handschuhen dirigiert werden soll, kann es mit einem sehr glatten Griff passieren, dass der Taktstock dem Dirigenten aus der Hand rutscht. Der Legende nach ist einem schwungvollen jungen Musikkorps-Leiter genau das bei einer Parade passiert. Ob jemand durch den umherfliegenden Taktstock verletzt wurde, ist indes nicht bekannt.

ICH MACH DAS MIT LINKS!

MUSIZIEREN UND HÄNDIGKEIT

Foto: Viento

VON CORNELIA HÄRTL UND KLAUS HÄRTEL

PAUL MCCARTNEY IST LINKSHÄNDER. ER WAR TROTZDEM BASSIST DER BEATLES. SEIN BANDKOLLEGE AM SCHLAGZEUG? GENAU. RINGO STARR IST LINKSHÄNDER. LINKSHÄNDIGKEIT HÄLT ALSO NICHT DAVON AB, ERFOLGREICH MUSIK ZU MACHEN? BOB DYLAN UND STING SIND LINKSHÄNDER, JIMI HENDRIX UND NICCOLO PAGANINI WAREN ES AUCH. CHUCK MANGIONE UND WYNTON MARSALIS EBENSO. PROBLEME GIBT ES NICHT. ODER DOCH? WIR HABEN UNS EINMAL UMGEHÖRT.

Paul McCartney merkte in seiner frühen Jugend, dass »irgendetwas nicht stimmte«, wenn er mit rechts die Saiten anschlug. Es gibt Fotos, auf denen zu erkennen ist, dass er die Gitarre einfach umdrehte – das Schlagbrett ist nämlich auf der falschen Seite, also oben. Später ließ er sich von der Firma Höfner den E-Bass 500/1 auf »links drehen«.

Sind also speziell für Linskhänder angefertigte Instrumente die Lösung des Problems? Reinhard Kopiez, Professor für Musikpsychologie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, gibt in diesem Zusammenhang Folgendes zu bedenken: Linkshänder-Instrumente haben durchaus ihre Berechtigung, man

müsse sich jedoch im Klaren sein, dass man sich dadurch auch gewisse Türen verschließt – beispielsweise wenn man die Musik zum Beruf machen will. Kopiez spricht wohlgemerkt den Beruf des Orchestermusikers an. »Im Laienbereich spielt das eigentlich keine Rolle, da sollte man die Leute einfach spielen lassen, wie sie wollen.« Wenn man allerdings schon früh zu naiv in diese Richtung geht, könnte der Berufswunsch Musiker bei bestimmten Instrumentengruppen irgendwann ein Problem werden. Als Streicher kann man dann beispielsweise nicht auf historischen Instrumenten musizieren, da diese eben alle als Rechtshänder-Instrumente gebaut sind. Außerdem kann es im Orchestergraben zu Platzproblemen kommen.

LINKSHÄNDER IM ORCHESTER

In einer wissenschaftlichen Untersuchung hat Kopiez erstmals Daten erhoben, wie hoch der prozentuale Anteil von Rechtshändern und von Nicht-Rechtshändern bei Musikstudenten und professionellen Musikern ist. Dafür wurden über 120 Pianisten und Streicher untersucht. Wie stellt man aber letztendlich fest, wer denn nun eigentlich zu welcher Gruppe gehört? Einbezogen wurden dabei die Selbstauskünfte, also wie die Leute sich selbst einschätzen, das harte Maß aber war eine leistungsbezogene zeitkritische Aufgabe, nämlich das Geschwindigkeitsklopfen, auch »speed tapping« genannt.

> ***Eine starke linke Hand ist für Streicher vorteilhaft bei Doppelgriffen, Intonation und Sprüngen.***
>
> ***Reinhard Kopiez***

»Auf dieser Grundlage haben wir ein statistisches Modell entwickelt mit einem Schwellenwert, ab dem Handleistungsdifferenzen anzeigen, ob eine Person rechtsdominant, beidhändig oder linksdominant ist. Und dieser Schwellenwert ist die eigentliche Leistung unserer Studie, jetzt können wir eine Klassifizierung vornehmen.« Häufig deckt sich das Ergebnis mit der Selbsteinschätzung der untersuchten Person, in manchen Fällen waren diese aber auch überrascht.

Am Ende der Untersuchung stellte sich dann heraus, dass fast 40 Prozent bei den Streichern Nicht-Rechtshänder sind. »Das ist ungefähr viermal so viel wie in der bisherigen Literatur auf Grundlage von Selbstauskünften berichtet wird. Das ist wirklich erstaunlich, viele wissen nämlich gar nicht, was ihre wahre Händigkeit ist.«

SIND LINKSHÄNDER BENACHTEILIGT?

Die Frage, ob Linkshänder, die auf Rechtshänder-Instrumenten spielen, benachteiligt sind, verneint Kopiez. »Alle Nicht-Rechtshänder, die an der Untersuchung beteiligt waren, spielen in Rechtshänderposition. Alle. Und sie gewinnen internationale Wettbewerbe. Das würden sie nicht tun, wenn dieser sogenannte Nachteil bisher einen Selektionseffekt gehabt hätte. Dann wären alle schon vorher rausgeflogen.«

Vor allem bei Streichern und Pianisten würden die Vorteile, die Linkshänder haben, die Nachteile sogar überwiegen: »Eine starke linke Hand ist für Streicher sehr vorteilhaft bei Doppelgriffen, Intonation, Sprüngen und so weiter. Beim Klavier sowieso – jeder Mensch hat eine schwächere Hand, die er mehr trainieren muss, und die Übungseffekte kompensieren das langfristig vollständig.«

Zwar gibt es keine entsprechende Untersuchung für Bläser, Kopiez geht jedoch davon aus, dass es bei Blasinstrumenten relativ egal sei, ob mit rechts oder links gespielt wird: »Schwächen im Haltungsapparat lassen sich relativ einfach mit Training und Muskelaufbau ausgleichen.«

Zur Untersuchung gehörte auch eine Befragung nach subjektiv empfundenen Einschränkungen im Bereich Ausdruck, Bewegungsgeschicklichkeit und Erkrankung des Spielapparats, also ob man Schmerzen beim Spielen hat. »In keinem dieser Bereiche empfinden die befragten rechtsstreichenden Linkshändergeiger irgendwelche Nachteile.« Dennoch bestreitet Kopiez nicht, dass es Menschen gibt, die das anders empfinden. »So einfach ist es aber nicht, es sieht offensichtlich nicht jeder Blinde, dass solche Effekte vorhanden sind.«

DAS PROBLEM UMERZIEHUNG

Die Diplompsychologin Marina Neumann arbeitet in ihrer Praxis in Berlin seit 2002 schwerpunktmäßig mit umerzogenen linkshändigen Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen. In Radiosendungen und Zeitungsartikeln hat sie immer wieder auf die Problematik der Umerziehung von Linkshändern mit ihren negativen Auswirkungen auf die Lern- und Leistungsfähigkeit und die Psyche hingewiesen.

Marina Neumann ist ein wenig zwiegespalten. »Natürlich haben es Linkshänder heute einfacher als noch vor 60 Jahren – aber leicht haben sie es immer noch nicht.« Früher war es gang und gäbe, dass Linkshänder gezwungen wurden, mit der rechten Hand zu schreiben. Auch heute gibt man noch »das schöne Händchen«. Probleme sieht Neumann im Bereich der Kindergärten. »Während man in den Schulen schon einen Schritt weiter ist, haben Erzieher oft kein Bewusstsein für die Linkshändigkeit. Man gibt den Kindern den Stift oder den Löffel in ›die richtige‹ Hand.« Die Kinder lernen so, Dinge mit der für sie falschen Hand zu tun und die Folge könne dann sein, dass diese Kinder weniger gern basteln oder malen. »Und Kinder haben kein Bewusstsein dafür, was falsch läuft. Sie machen einfach nach.« Essen oder Zähne putzen seien Dinge, die auch mit der »anderen« Hand funktionierten, beim Schreiben aber kommen die Komplikationen. Zumal das Schreiben ohnehin schon eine komplexe Bewegung sei. »Und wenn man die dann noch mit der nicht-dominanten Hand ausübe… Wenn ein Kind seine Stärken nicht nutzen darf, kann es zu feinmotorischen Schwierigkeiten kommen.« Welche Hand man dominant benutzt, geschieht instinktiv. Benutzt das Kind die nicht-dominante, lernt es, umzudenken und kann dadurch langsamer werden. Und niemand kann erklären, woher Schwierigkeiten wie Schreibschwäche, Lernschwäche oder auch Dyskalkulie kommen. Erzwungene »Falschhändigkeit« kann – muss nicht – eine Erklärung sein.

> ***Kreativität und Emotionen sind mit der dominanten Seite verbunden.***
>
> ***Marina Neumann***

Wenn das Schreiben mit der »falschen« Hand die Wurzel allen Übels ist, dann kommt aber das Musizieren kurz dahinter. »Das ist ein ganz wichtiges Thema«, findet Marina Neumann, denn sowohl beim Schreiben als auch in der Musik wirke sich das Umerziehen aus. »Musik hat mit Kreativität und Emotionen zu tun. Und die sind untrennbar mit der dominanten Seite verbunden. Die Emotionen gehen eben nicht in die ›schwache‹ Hand.« Ein Linkshänder verwende ja beispielsweise auch die linke Hand, um emotional zu gestikulieren.

Das Schreiben mit der »falschen« Hand sei die Wurzel allen Übels, meint Marina Neumann.

Marina Neumann spricht aus eigener Erfahrung als gelernter Geigerin: »Ich hatte immer das Gefühl, ich könne in der Musik meine Emotionen nicht herauslassen.« Verstärkte Konzentration in etwa der Bogenführung bewirkt eher das Gegenteil. Beim Musizieren sei es oft so, dass die Hände unterschiedliche Aufgaben haben. Ob das Halte-, Griff- oder Stützaufgaben sind, sagt erst einmal nichts über dominante oder nicht-dominante Hände aus. Bei den Streichern passiert die Bogenführung mit rechts, Gitarrensaiten werden mit rechts angeschlagen, die Melodie wird auf dem Klavier – meist – mit rechts gespielt, das Gewicht der Klarinette trägt man mit rechts. Ist diese rechte Seite für den Spieler die falsche, warnt Marina Neumann, kann das die Körperwahrnehmung, die Balance und damit das Spielgefühl stören. Im schlimmsten Falle könne das zu Unsicherheit, zu psychischen oder körperlichen Blockaden führen.

Die Psychologin ist aber weit davon entfernt, Angst zu machen oder Panik zu schüren. Sie will eher sensibilisieren und darauf aufmerksam machen, dass eine »Rückschulung« im Einzelfall sehr sinnvoll sein könne. »Ich habe in meiner Praxis Kinder und Erwachsene, die merken, dass die Tätigkeiten auf einmal eine völlig andere Qualität haben: Es macht mehr Spaß und es stellen sich ›mit links‹ mehr Ideen ein.« Viele probierten es »einfach mal aus« und machten umwerfende Erfahrungen. Es gebe durchaus Berufsmusiker, die über eine Rückschulung nachdenken, weil in der Musik das Gefühl eben ausschlaggebend sei. Und bevor die Kreativität und Musikalität leide, schulen manche um. Aber auch hier gilt die Einzelfallentscheidung.

Von vornherein ein Linkshänderinstrument: das Horn

INSTRUMENTE FÜR LINSKHÄNDER

Das einzige Instrument, das von vornherein als Linkshänderinstrument gebaut ist, ist das Waldhorn – und auch die Wagnertube, eine Sonderbauform des Waldhorns, ist linksgriffig. Alle anderen Instrumente müssen im Bedarfsfall umgebaut beziehungsweise gespiegelt werden. Hier lohnt sich das Nachfragen beim Instrumentenbauer Ihres Vertrauens.

Wolfgang Dietz baut in Neustadt seit über 25 Jahren Klarinetten – und zwar in reiner Handarbeit. Aus diesem Grund ist es für ihn auch kein Problem, Sonderanfertigungen für Linkshänder zu machen. »Das Instrument wird einfach spiegelverkehrt angefertigt. Für alle Klappen, die quer laufen, müssen wir andere – spiegelverkehrte – Modelle machen und diese extra abgießen. Die Längsklappen kann man verwenden, man muss jedoch die Spitzen der Trillerklappen anders herum schmieden.« Für solche Instrumente braucht Dietz etwa 25 Prozent mehr Arbeitszeit, daraus ergibt sich auch der erhöhte Preis. Vom Schüler- bis zum Profimodell, A- und B-Klarinetten, aber auch C- und Tief-G-Instrumente hat er schon auf diese Weise gebaut. Die Nachfrage sei allerdings sehr gering, nicht einmal jedes Jahr eine verkauft er davon. Schon allein aufgrund des geringen Absatzes würde sich für viele Hersteller eine serienmäßige Produktion gar nicht lohnen.

Martin Renner aus der Thomann-Brass-Abteilung bestätigt, dass es nur sehr wenige Instrumente gibt, die serienmäßig auf links gebaut werden: Blockflöten von der Firma Moeck zum Beispiel, oder die Thomann-Trompete TR-5000 GLLH. Meistens handle es sich aber um Sonderanfertigungen.

Bei der Buffet Group machen Linkshänder-Blechblasinstrumente und Versehrten-Umbauten weniger als 3 Prozent des Gesamtverkaufs aus, weiß Renner. Von der Piccolo-Trompete bis zur Tuba gäbe es jedoch Anfragen für sämtliche Instrumentengruppen. Ob ein Instrument wirklich spiegelverkehrt gebaut wird oder ob an einem bestehenden Instrument Umbauten für den Linkshänder-Gebrauch ausgeführt werden, entscheidet der Instrumentenbauer individuell je nach Arbeitsaufwand. Denn auch hier muss jedes dieser Spezialinstrumente in Handarbeit gefertigt werden, etwa 20 bis 50 Prozent Aufpreis werden dafür verlangt.

Am einfachsten gestalte sich der Umbau bei einer Posaune mit Quartventil, gefolgt von der Trompete mit Périnetventilen. Bei allen anderen Instrumenten sei der Aufwand einer Spiegelung immer recht ähnlich. Der Korpus müsse in Verbindung mit der Maschine eben genau seitenverkehrt gebaut werden. Selbst bei kompletten Spiegelungen können aber Teile wie Becher, Mundrohre oder Ventilzüge gleichermaßen verbaut werden.

Wie aber ist das dann eigentlich mit dem Waldhorn? Müsste es dafür dann nicht auch Spezialanfertigungen für Rechtshänder geben? Die gibt es – auf F-/B-Doppelhorn 801 von Hans Hoyer werden beispielsweise 30 Prozent des regulären Verkaufspreises aufgeschlagen.

Fotos: Fontanis - fotolia, Gebr. Alexander, Thomann, Viento

Die Thomann-Trompete TR-5000 GLLH und die Linksflöte von Viento.

Zu den Flöten für Linkshänder ist die Firma Viento ein bisschen wie die Jungfrau zum Kinde gekommen. »Bei einer ersten Anfrage, ob wir so etwas machen«, erzählt Jürgen Roos, »habe ich abgewunken. Das braucht man nicht, der Spieler soll sich eben dran gewöhnen, dass man die Querflöte nach rechts hält.« Als unabhängig von der ersten Anfrage nach drei Wochen eine erneute ins Haus flatterte, wurde Roos stutzig – und setzte sich mit der Thematik eingehender auseinander. Bisherige Linkshänder-Flöten waren in der Regel Unikate, die den Käufer 10 000 bis 12 000 Euro kosteten. »Wenn ich das serienmäßig machen will, muss ich mehr als 100 Werkzeuge auf links umrüsten«, erklärt Roos. Denn das Instrument wird komplett gespiegelt. Für ihn war schnell klar, dass erstens die Flöten einen eher kleinen Markt bedienen und er zweitens »solche Flöten verkaufen möchte, wenn die jemand haben will«. Seit 2011 hat Viento die Instrumente nun im Programm. In allen Varianten: von der Schülerflöte bis zum Vollsilberinstrument. Beim Kunden kommen die Instrumente gut an, weiß Roos. Nehmen die die Flöte zur Hand, »sieht man in den ersten Sekunden, ob der Linkshänder ist«. Schon beim Zusammenbauen der Flöte sehe man den Unterschied.

Die Flöten von Viento heißen übrigens nicht Linkshänderflöten sondern schlicht Linksflöten. Veranlasst haben das pädagogische und physiotherapeutische Aspekte. Roos: »Eine Lehrerin hat explizit eine Linksflöte verlangt, weil sich damit Schüler und Lehrer gegenüberstehen – jeder sieht auf des anderen Finger.« Damit könne man Fehler sofort erkennen und korrigieren. Und weiter: »Linksflöten können zwar nicht die Physiotherapie ersetzen, bieten aber eine neue interessante Ergänzung dazu.« Flötisten neigen aufgrund der doch eher unnatürlichen Haltung zu Problemen im Rücken-, Schulter- oder Nackenbereich. »Durch gelegentliches Spielen mit einer Linksflöte kann man diesen Problemen entgegenwirken. Der Körper wird beim Linksspielen in die entgegengesetzte Position gedreht, wodurch die gesamte Muskulatur wieder mehr in Balance gebracht wird.«

Eine endgültige, in Stein gemeißelte Wahrheit in Bezug auf Linkshänderinstrumente scheint es nicht zu geben. Letztlich muss da immer eine Einzelfallentscheidung getroffen werden. Sicher, es kämen weitere Herausforderungen auf Pädagogen zu, wenn Kinder beginnen, »auf links« zu musizieren. Die Pädagogen müssen sich sozusagen spiegelverkehrt in den Schüler hineinversetzen. Sollten Musikschulen beim Ausprobieren sowohl Rechts- als auch Linksinstrumente anbieten? Auffallend ist: Spielen Kinder Luftinstrumente, »benutzen« sie oft Linksinstrumente. Verbauen die Kinder sich damit den Weg zur Berufsmusikerkarriere? Vielleicht. »Ich fände es interessant zu sehen, wenn Linkshändigkeit zugelassen würde«, meint Marina Neumann. Würde das für den Dirigenten und das Orchester sprechen? Wirkt sich das optisch negativ aus, wenn hier Asymmetrie Einzug erhält? Das »Platzproblem« im Orchestergraben dürfte dabei vermutlich noch das geringste sein. Die Beatles waren zwar nur zu viert – doch Paul McCartney, John Lennon und George Harrison sind sich mit ihren Gitarrenhälsen nie in die Quere gekommen...

» LITERATUR

»Händigkeit: ihre theoretischen Grundlagen und ihre Bedeutung für das Instrumentalspiel« heißt der aufschlussreiche Aufsatz von Reinhard Kopiez und Niels Galley, der online abrufbar ist: **bit.ly/Haendigkeit**

Marco Wehr & Martin Weinmann (Hg.): Die Hand. Werkzeug des Geistes. Spektrum Verlag. Zu den Autoren des Bandes zählen renommierte Wissenschaftler aus verschiedenen natur- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen, unter anderem Niels Birbaumer (Tübingen, Biopsychologie), Eckart Altenmüller (Hannover, Musikphysiologie), Helge Ritter (Bielefeld, Neuroinformatik), Bruno Preilowski (Tübingen, Hemisphärenforschung), Friedhart Klix (Berlin, Evolutionspsychologie) und Peter Janich (Marburg, Philosophie).

Marina Neumann: Natürlich mit links. Zurück zur Linkshändigkeit – Befreiter leben mit der starken Hand. Broschiert. Ariston Verlag. Marina Neumann ist Diplom-Psychologin und Psychologische Psychotherapeutin. Sie wurde 1952 geboren und im Alter von sechs Jahren auf die rechte Hand umgeschult. Erst im Jahr 2000 begann sie, sich davon zu befreien und zu lernen, wieder mit links zu schreiben. In ihrer Praxis arbeitet sie schwerpunktmäßig mit umgeschulten linkshändigen Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen.

Walter Mengler: Musizieren mit links. Linkshändiges Instrumentalspiel in Theorie und Praxis. Schott. Dieses Buch beschreibt nach einem Blick in die Geschichte den aktuellen Stand des Umgangs mit Linkshändigkeit beim Musizieren – mit allen Konsequenzen nicht nur für die übliche Musizierordnung, sondern vor allem für die Leistungsfähigkeit und Gesundheit der ausübenden Musiker. Der Autor – Cellist und »rechtsspielender« Linkshänder – analysiert aus der Sicht des Orchestermusikers, Instrumentalpädagogen und Didaktikers die Musizierpraxis von linkshändigen »Normalspielenden« als auch von Linksspielern an zahlreichen Instrumenten. Übeempfehlungen, Tipps zum Unterrichten und Antworten auf Fragen von Eltern linkshändiger Kinder beschließen die Darstellung.

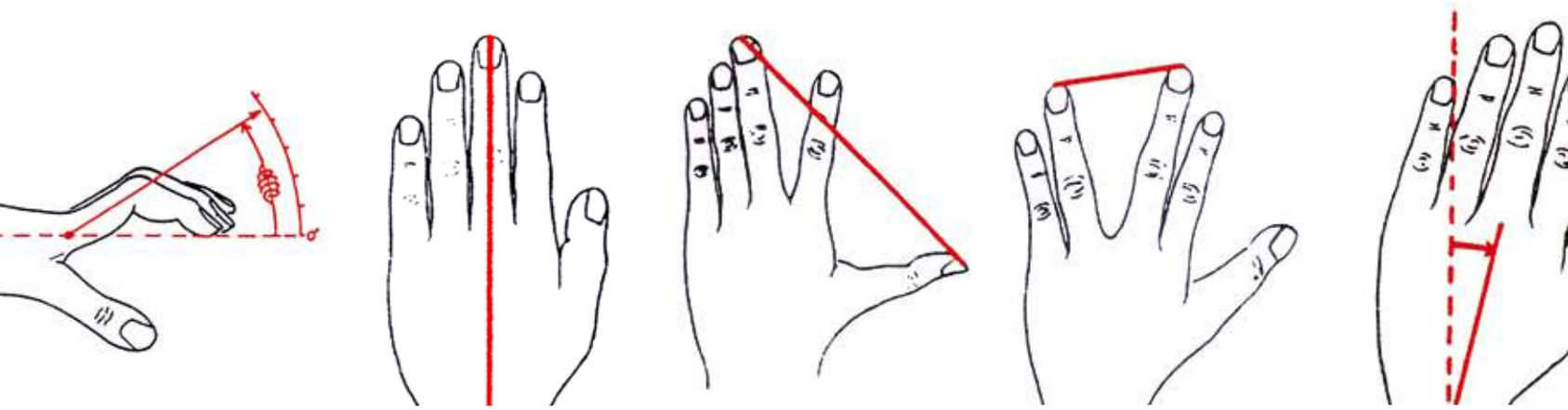
HANDLUNGSBEDARF

WICHTIG, ABER OFT UNTERSCHÄTZT: DIE HAND

VON KLAUS HÄRTEL

GEWISSERMASSEN EIN »AUFKLÄRUNGSBUCH« HAT CHRISTOPH WAGNER GESCHRIEBEN. DENN DASS MUSIK IN ERSTER LINIE KOPFARBEIT IST, MEINT JEDER ZU WISSEN. DOCH DASS DIE HAND DABEI MEHR IST ALS BLOSSES AUSFÜHRUNGSORGAN, WIRD OFT UNTERSCHÄTZT.

CLARINO: Ihr Buch »Hand und Instrument« beginnt mit dem Zitat: »Wir spielen nicht mit der Hand, wir spielen mit dem Kopf.« Provokation?
Christoph Wagner: Ich habe es absichtlich dorthin gesetzt, weil viele so denken – und natürlich stimmt es, und zugleich auch nicht. Das Zitat stammt von einem renommierten deutschen Pianisten, der das spontan sagte, als ich ihn einlud, an den Untersuchungen über Musikerhände teilzunehmen. Nun muss man wissen, dass lange Zeit vorher sehr mechanistisch über die Hand des Musikers gedacht worden ist. Man hat geglaubt, die Virtuosität kann man gewissermaßen mechanisch erzeugen, durch mechanisches Üben und notfalls auch durch mechanische Veränderungen der Hand. Es wurden furchtbare Geräte erdacht und entsetzlicher Schaden angerichtet. Später hat man sich von jeder Betrachtung der Hand verabschiedet und hat gesagt: Nicht die Hand ist es, sondern der Geist. Das hat die Ära der psychologischen Betrachtungen eingeläutet, bis man merkte, anscheinend geht auch diese Rechnung nicht ganz auf, denn man spielt weder mit der Hand noch mit dem Kopf allein. Man spielt nur mit beidem. Das Gehirn ist selbstverständlich das primäre Organ, in dem die Ideen entstehen, Musik wahrgenommen wird, Musik geplant wird. Aber das Gehirn ist angewiesen auf das Werkzeug. Und das Werkzeug ist immer noch die Hand. Und zwar auch ein wahrnehmendes Werkzeug. Das heißt, alles das, was die Hand fühlt, an Berührungen, an Temperatur, an Bewegung, an Beschleunigung, wird wiederum an das Gehirn zurückgemeldet.

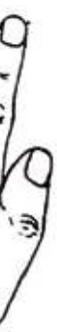


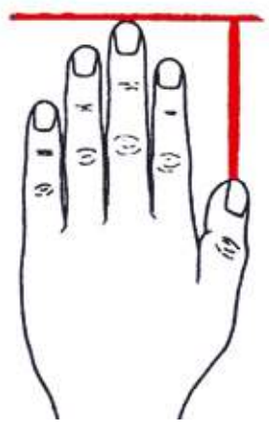
Inwiefern spielt der Tastsinn beim Musizieren eine Rolle?
Der spielt eine entscheidende Rolle, allerdings immer in der Zusammenarbeit mit der auditiven und visuellen Wahrnehmung. Man kann den Tastsinn jedoch nur schwer objektivieren.

Bei Pianisten oder Gitarristen ist es offensichtlich, dass die Hand eine sehr wichtige Rolle spielt. Wie wichtig ist die Hand beim Bläser?
Ich würde sie in die zweite Reihe stellen. Es ist ganz klar, dass für jeden Bläser Atmung, Ansatz und alles, was damit zusammenhängt, an erster Stelle steht. Aber vor allem bei den Holzblasinstrumenten werden die Finger benötigt. Und zwar auf eine beträchtlich komplizierte Weise. Sie bleiben zwar fast an Ort und Stelle – also im Gegensatz zum Klavier oder zum Streichinstrument –, aber dort müssen sie zum Teil auf einfache, zum Teil auf außerordentlich komplizierte Weise die Klappen oder die Löcher zudecken. Es muss eine sehr präzise Beherrschung der Finger in ihren Beuge- und Streckmöglichkeiten gegeben sein. Jeder Ton wird sofort unsauber bei einem Wechsel, wenn drei Finger gehoben und drei Finger gedrückt werden. Wenn das nicht gleichzeitig passiert, dann klappert es. Wie leicht das einem Bläser fällt, ist abhängig davon, wie weit seine Hand den vorgegebenen physikalischen Abmessungen gerecht wird. Er kann sich anstrengen, was grundsätzlich ein Problem ist. Denn wenn er sich in den Händen anstrengt, geht die Konzentration an anderen zentralen Arbeiten eben verloren. Wenn der Bläser sich mühen muss, das Instrument zu halten und gleichzeitig darauf zu spielen – zudem in hoher Geschwindigkeit und mit außerordentlicher Präzision –, dann wird sich selbst bei gutem Ansatz und guter Atmung eine Anstrengung vonseiten der Finger schließlich auf das gesamte Verhalten negativ auswirken.

Wie sich die Hand entwickelt, ist vorgezeichnet. Muss man sich mit dem zufrieden geben, was man hat?
Im Großen und Ganzen ja. Das ist leider so – und wird meist nicht gesehen. Ich bin davon überzeugt, dass der bedrückend große Anteil unter den Berufsmusikern, die Beschwerden bekommen, mit darin begründet ist, dass die manuellen Voraussetzungen den Anforderungen am Instrument nicht gerecht werden, das heißt, dass die Spieler überfordert sind. Man glaubt zwar, das durch Üben wettmachen zu können, aber eben das scheint nicht zu gehen.

Also wird die Hand bei den Überlegungen zur Instrumentenwahl vernachlässigt?
Ja, das kann und das muss man so sagen. Und zwar einfach deshalb, weil man die Hand nicht kennt. In der Regel denkt man, es gäbe »die« Hand. Und in Wirklichkeit sind es 30 bis 40





verschiedene Eigenschaften, die man im Blick haben sollte und bei denen überraschend große Unterschiede vorkommen. Zum Beispiel gibt es in der Spannweite zwischen Mittel- und Ringfinger bei Instrumentalisten Unterschiede bis zu acht Zentimeter! Es ist eine falsche Rechnung, zu glauben, man könne die Nachteile, die sich aus solchen Unterschieden ergeben, durch Fleiß und Musikalität schon wettmachen.

In welchem Alter kann man denn feststellen, welches Instrument für welche Person geeignet ist?
Es wäre schön, wenn das ginge. Die Schwierigkeit ist die, dass sich die Hand verändert von der Kindheit bis zum Erwachsenenstadium. Die Tendenz der Veränderungen, etwa in Handgröße, Beweglichkeit, Kraft, ist bekannt, nur das Ausmaß der Veränderungen nicht. Deshalb sind sogenannte Eignungsprüfungen im Fall der Hand sehr problematisch; man kann nur den aktuellen Zustand feststellen, aber keine exakte Prognose abgeben. Allerdings zeigen die Daten in dem Buch, mit welchen Unterschieden wir schon bei Kinderhänden rechnen müssen. Auf diesem Weg wird es möglich, bestimmte Grenzen relativ frühzeitig zu erkennen – und zwar nicht, um jemanden von dem Instrument abzuhalten, sondern um ihm dabei zu helfen, einen individuellen Umgang mit dem Instrument ausfindig zu machen. Das ist überhaupt der Grundgedanke des Buches: wissenschaftliche Erkenntnisse und eine wissenschaftlich begründete Diagnostik einzusetzen zur Förderung des Instrumentalspiels, und zwar auf allen Ebenen.
Ich will Ihnen eine Geschichte erzählen. Vor kurzem fand ein Jugendwettbewerb statt, ein Musikwettbewerb für Fagott. Da spielte ein 13-Jähriger auf einem Quart-Fagott – einem Instrument für Jugendliche. Er bekam zwar einen Preis, zu-

gleich aber Minuspunkte dafür, dass er nicht auf dem großen Fagott gespielt hatte. Nach Meinung des Jurors habe er sehr schön gespielt, aber eigentlich hätte er sich doch auf dem großen Fagott vorstellen sollen. Damit wäre ihm aber diese Leistung aufgrund seiner Hände gar nicht möglich gewesen. Später wird er ohne weiteres auf das große Fagott übergehen können. Wenn er dagegen jetzt wechseln würde, wäre das genau das Falsche, denn jetzt würde das große Instrument manuelle Anstrengung bedeuten.

Und früher oder später wird er aufhören zu musizieren.
Genau. Ich bin überzeugt, dass sehr viele Jugendliche aus solchen Gründen aufgehört haben. Es wird irgendwann unangenehm. Kinder sagen das ja nicht direkt. Die wollen einfach nicht mehr, haben keine Lust zu üben, wehren sich, wissen im Grunde gar nicht warum. Ein Cellist hatte mir einen Brief geschrieben, der in diesem Zusammenhang außerordentlich aufschlussreich ist. Er hatte mit zwölf Jahren angefangen, Cello zu spielen, war jetzt 30 und schrieb über seine Ausbildung: »So erschien es mir neun Jahre lang als völlig normal, dass Cello spielen von Natur aus sehr anstrengend ist.« Wohin solche Art von Überforderung führen kann, steht auch in dem Brief: »Sollten Sie mir nicht helfen können, muss ich, solange es überhaupt noch geht, Technik drillen, aber auf jede noch so kleine Beteiligung des inneren Gefühls beim Musizieren verzichten. Mein Unglück hat mir jede Spielfreude genommen.«

Sie haben in Ihrer Arbeit viele hundert Musikerhände vermessen. Kann man aufgrund dieser Messergebnisse sagen: der und der Musiker ist für dieses Instrument nicht geeignet?
Ich würde kaum jemals sagen »nicht geeignet«. Aber aus den oder jenen Gründen kann es Schwierigkeiten geben. Die Musiker, die wegen ihrer Probleme kamen, fühlten meist sehr deutlich, was ihnen technisch schwerfällt, welche Stellen nicht gehen, welche Aufgaben nicht zu lösen sind. Und für diese Leistungsmängel gab es oftmals konkrete physiologische Gründe. Ein Oboist hatte beispielsweise Beschwerden im Handgelenk. Er hatte kurz vorher Englischhorn gespielt – ohne besondere Vorbereitung. In der Handuntersuchung hat sich dann gezeigt, dass er einen relativ kurzen Daumen und kurzen Kleinfinger hat. Das hat Konsequenzen für die Fingerstellung und das Handgelenk. So muss er zum Beispiel wegen des kurzen Kleinfingers die Hand gerade am Englischhorn stärker daumenwärts abwinkeln, und gerade hier lag ein Engpass. Der Ausweg war in diesem Fall einfach, nämlich vorübergehend auf das Englischhorn zu verzichten, und dann, wenn die Schmerzen verschwunden sind, das Instrument wieder zu spielen, aber zunächst für ganz kurze Phasen und zugleich darauf aufzupassen, ob sich diese Haltungsschwierigkeit nicht besser ausgleichen lässt.

» CHRISTOPH WAGNER

Prof. Dr. med. Christoph Wagner (1931 bis 2013) leitete von 1974 bis 1993 das Institut für Musikphysiologie der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Mit der Gründung dieses Instituts gelang ihm die erstmalige Verankerung musikphysiologischer Forschung und Lehre in einer europäischen Musikhochschule. Die von ihm mitbegründete Deutsche Gesellschaft für Musikphysiologie und Musikermedizin ernannte ihn 2001 zum Ehrenmitglied. In seinem Nachruf heißt es: »Wäre die deutsche Musikphysiologie ohne Christoph Wagner denkbar? Wohl kaum, denn vor seinem musikphysiologischen Wirken findet man in Deutschland, ja in Europa nur rudimentäre Ansätze einer Beschäftigung mit den physiologischen und medizinischen Berührungspunkten in der Ausbildung und Berufstätigkeit von Musikerinnen und Musikern.«

Was kann ein Musiklehrer für Tipps geben?
Um Tipps zu geben, muss man zuvor die Zusammenhänge zwischen Hand und Instrument studiert haben, und das heißt auch, die Beschaffenheit von Hand und Arm kennen. Die Ahnungslosigkeit in dieser Hinsicht ist groß, und eigentlich ist es doch unverantwortlich, wenn ein Lehrer mit dem Körper des Schülers arbeitet, ohne über die körperlichen Bedingungen Bescheid zu wissen. Kein Physiotherapeut könnte sich das leisten. Im Übrigen sind am Schluss des Buches die wichtigsten Entscheidungen im musikalischen Alltag aufgelistet, etwa von der Wahl des Instruments bis zur Wahl des Fingersatzes, bei denen man die Besonderheiten der Hand berücksichtigen sollte.

Geben Sie konkrete Tipps?
Ganz konkret ist das Verfahren zur »Pragmatischen Einschätzung der Hand«, das im letzten Kapitel beschrieben ist. Da es nicht möglich ist, eine so aufwendige Untersuchung zu machen wie ich sie entwickelt habe, musste ich einen einfacheren Weg finden, damit der Instrumentalist oder der Pädagoge sich einen gewissen Einblick in die jeweiligen manuellen Voraussetzungen verschaffen kann. So habe ich elf sehr einfache Prüfbewegungen zusammengestellt, die man leicht durchführen und beurteilen kann. Dazu gehört zum Beispiel die Bewegung »Handgelenk daumenwärts«.
Außerdem kann man mithilfe der inliegenden Messblätter einen Test machen über die Größe und Form der Hand und die einzelnen Spannweiten, dem Instrument entsprechend. Der Hauptzweck dieser »Pragmatischen Handeinschätzung« liegt darin, die manuellen Gründe für Ermüdung beim Spielen frühzeitig zu erkennen, Reserven zu entdecken, vielleicht auch ein spezielles Training anzuregen. Wenn die Ergebnisse der Untersuchung im mittleren Bereich liegen, hat man zumindest die Gewähr, auf keine groben Hindernisse vonseiten der Hand zu stoßen.

Und wenn doch?
Wenn man Begrenzungen findet, sollte man nicht erst warten, bis sich nach langem Üben oder bei spezieller Literatur herausstellt: Irgendwie geht's hier nicht weiter. Die Handeinschätzung, über die wir gerade gesprochen haben, die hilft bei der Suche nach den Gründen, auch wenn sie so einfach aufgebaut ist. Und daraus ergeben sich wiederum ganz praktische Konsequenzen: Die können den Umgang mit dem Instrument betreffen, eventuell die Verbesserung der konditionellen Voraussetzungen, oder auch Veränderungen am Instrument, um es der Hand des Spielers besser anzupassen. Gerade die Holzblasinstrumente bieten hier sehr gute Möglichkeiten. Und nachdem heute so viele junge Menschen Blasinstrumente spielen, ist die Notwendigkeit, dass man sich der Vielfalt der Hände anpasst, noch viel größer geworden. Die Lösung mit den Fagott-Instrumenten für Kinder zum Beispiel ist geradezu ein Boom. Darauf erwerben Kinder die Fertigkeiten, die sie später brauchen. Das ist ein sehr guter Weg, und das kann man nur unterstützen. Es kommt immer darauf an, dass man Wege findet zur Musik – auch wenn es ungewöhnliche Wege sind.

www.hand-und-instrument.de

LUST AUF WEITERBILDUNG?

Das **Fachmagazin für Blasmusik** richtet sein zentrales Augenmerk auf Aus-, Fort- und Weiterbildung sowie Wissensthemen in der Bläsermusik unter dem Motto: **»CLARINO bringt mich weiter!«**

Jahres- oder Test-Abo Print unter

clarino.de/abo

Digitale Ausgabe und Abo

Erhältlich im App Store