

Historische Unterrichtskonzepte oder P.C. Hartungs „Musico Theoretico-Practicus“ als Einblick in die Methodik des 18. Jh.

In Abwesenheit des Lehrers das Instrument verschließen? Die Knaben zum Erlernen des Trillers kräftig schütteln? Lernfortschritte mit der Zucht und Rute erzwingen? – Solche und andere Bilder mögen in unseren Köpfen aufsteigen, wenn wir an die Lehrmethoden vergangener Jahrhunderte denken.

Jedoch - schlechten Unterricht hat es wohl zu allen Zeiten gegeben. Dieser Artikel möchte sich dagegen der Frage widmen, wie eine (im Verständnis des 18. Jh.) qualitativ *gute* Unterrichtsstunde verlief und welches längerfristige Konzept den einzelnen Unterrichtseinheiten eigentlich zugrunde lag.

Stillschweigend vorausgesetzt wird die Annahme, daß sich das für die (Aufführungs-)Praxis gedachte Wiedererlernen und -beleben historischer Musizierkulturen selbstverständlich auch für die Lehr-, Lern- und Übmethoden der entsprechenden Zeit interessieren, ja, sie als wesentliche Voraussetzungen begreifen muß.

In der Rückschau auf vergangene Epochen gewährt hier zuerst das 18. Jh. einen umfassenderen Einblick.

Während man zuvor hauptsächlich für die alltägliche Praxis arbeitete, eine mündliche, häusliche Unterrichtskultur pflegte und nicht zuletzt die Geheimnisse jedes Berufsstandes sorgfältig hütete, begann das Zeitalter der Aufklärung bekanntlich, Wissen, Traditionen und Arbeitstechniken zu sammeln und öffentlich darzustellen.

So besitzen die meisten der uns wohlbekannten musikalischen Traktate dieser Zeit auch einen entsprechend lexikalischen oder enzyklopädischen Charakter (Quantz, Bach, Mozart u.a.): alle Aspekte des Spiels sollen geordnet und nachschlagbar dokumentiert werden.

Methodische Werke im Sinne einer sukzessive aufbauenden, umfassenden Instrumentalschule sind sie hingegen nicht. Einer der ersten, der aus der Sicht des praktizierenden Lehrers für andere Lehrende schrieb, war Philipp Christoph Hartung im zweiten Teil seines 1749 in Nürnberg veröffentlichten „Musico Theoretico-Practicus“: „Methodische Clavier-Anweisung mit Regeln und Exempeln“.

Das Verhältnis von Text und Notenmaterial ist entsprechend umgekehrt als bei den zuvor erwähnten, bekannteren Traktaten lexikalischen Charakters. An die Stelle von Ordnung und ausführlicher Abhandlung einzelner musikalischer Phänomene und tabellarisch-abstrakter Notenbeispiele tritt bei Hartung die Darstellung eines Unterrichtsaufbaus in großen Zügen mit wenigem, aber grundlegendem Text und einer Fülle von beispielhaftem, stets in einen praktischen musikalischen Zusammenhang gebettetem Notenmaterial.

Die besonderen pädagogischen Intentionen des Werks werden auf dem Titelblatt augenfällig: Theorie und Praxis sollen gleichermaßen dargestellt und dem zweiten Teil ein „methodischer“, d.h. an der Unterrichtspraxis orientierter Aufbau zugrunde gelegt werden.

Als Verfasser zeichnet Hartung mit dem Pseudonym *P.C. Humano* und verweist damit auf die aufklärerischen Bildungsideale der Humanität (ein zeitgen. Vorläuferbegriff des späteren

„Neuen Humanismus“; nach Herder ist Humanität der „Charakter unseres Geschlechts“, der uns in „Anlagen angeboren“ ist und „uns unablässig angebildet werden muß“; der „Schatz und die Ausbeute aller menschlichen Bemühungen, gleichsam die Kunst unseres Geschlechts“).

Der Inhalt des Lehrbuchs gliedert sich in sechs Kapitel:

Kapitel 1 handelt von den Eigenschaften des Schülers und des Lehrers als Voraussetzungen für einen gelingenden Unterricht. Darunter vor allem: das Fortschreiten in guter Ordnung (vom Leichten zum Schweren), die Warnung vor jeglicher Überforderung des Schülers sowie die (moderne) Forderung an den Lehrer, alles vollständig zu erklären und „keinen Vorteil für sich zu behalten“. Als traditionell dürfen die Mahnungen gelten, vor allem durch praktisches Zeigen zu unterrichten sowie (an den Schüler) viel und regelmäßig zu üben.

Kapitel 2 legt dar, wie die Kenntnis der Tasten und Noten zu erlangen ist: man beginne mit dem Leichterem, also der Tastatur. Dem Erlernen der Noten widme man zunächst „einige Wochen“ des Singens (!).

Das 3. Kapitel bringt erste Spielanweisungen: was gespielt werden soll, wird zunächst gesungen. Die Noten können vor dem Spielen zwar gezeigt werden, man spiele aber nicht nach ihnen. Der Lehrer singt/spielt vor, der Schüler imitiert und lernt sofort auswendig. Weiteres Notenlernen findet *nach* dem Spielen bzw. aus der weiteren Praxis heraus und ohne theoretische Erklärungen statt. Des Weiteren wird der Lehrer dazu angehalten, sein Notenmaterial sinnvoll zusammenzustellen und (individuell) vorzubereiten (nur „gute“ Stücke); vor allem darf er nicht schneller vorangehen, als der Schüler seine Aufgabe auswendig und mit Selbstverständlichkeit spielen kann: ohne mehr an die einzelnen Tasten zu denken. Sind die Finger und das Notenlesen im Laufe der Zeit einigermaßen geübt, soll mit vielerlei Blattspiel aber auch der umgekehrte Weg beschritten werden.

Im umfangreichsten, **vierten Kapitel** werden Fragen der Spielhaltung, Sitzposition und des Fingersatzes diskutiert. Es folgen (stets paarweise) technische Aufgabenstellungen sowie Anweisungen zu entsprechenden kleinen Stücken, die die jeweilige Aufgabe in einen musikalischen Kontext einbinden.

Um einige wenige signifikante Beispiele zu zitieren: Nr.1 zeigt einen C-Dur-Akkord in allen Lagen, zusammen angeschlagen und (nach Spannungsvermögen der Hand) auf verschiedene Weisen gebrochen, wobei Aufmerksamkeit für Artikulation entwickelt werden soll.

Schon aus diesen ersten Tönen soll der Schüler eigene „Fantasien“ entwickeln und sich dabei im ganzen Raum der Klaviatur bewegen lernen (Nr.2).

Nr.3 beginnt das Skalenspiel: Tonleitern werden auf beide Hände verteilt um mit dem bloßen 4-Finger-Raum die ganze Klaviatur zu erkunden und größere, regelmäßige musikalische Einheiten zu bilden.

Die Verbindung zwischen Skalen- und Akkordspiel (und damit Harmonik) stellt der Schüler nun über weitere Improvisationen selbst her (ein mögliches Beispiel wird mit exemplarischer Knappheit am Ende von Nr.3 gezeigt).

Es folgen erste Stücke mit beiden Händen zugleich sowie verschiedene Tonleitern für jeweils eine Hand allein, die allerdings nicht nach Tonarten, sondern nach Fingersatzmustern sortiert sind (dabei erscheinen neben alten, „paarigen“ Fingersätzen auch moderner Unter- und Übersatz sowie Mischformen) ; der Oktavraum im Skalenspiel wird erweitert; alternative

„Hilfsfingersätze“, die in allen Tonarten zu üben sind, werden vor allem im Hinblick auf das weitere, spontane Musizieren (d.h. Improvisation und Blattspiel) angeboten.

Im Laufe des Kapitels werden weitere technische Aufgaben abgehandelt: typische Figurationen und Fingersatzgruppierungen, Doppelgriffe, Terzskalen, rhythmische Probleme wie die Synkope usw. Der Erklärung des Lehrers überlassen bleibt nur, was nicht stillschweigend durch Nachahmung von selbst gelernt wird (das spieltechnische Verständnis von den Pausen in der Notenschrift ergibt sich so bspw. durch die gleich zu Beginn eingeprägte nonlegato-Artikulation).

Des Weiteren folgen zweistimmige Fugen, zunächst für zwei Hände, dann für jede Hand allein. Letzteres ist nicht nur für die Unabhängigkeit der Finger wichtig, sondern legt höchst intelligent die Grundlage für das spätere Improvisieren mit beiden Händen im vierstimmigen Kontrapunkt.

Nachdem dies nicht nur „vom Papiere, sondern auch auswendig auf das deutlichste und fertigste gelernt“ wurde, wird mit dem Blattspiel fremder Kompositionen begonnen, dem das sofortige Transponieren dieser Stücke in andere Tonarten folgen muß(!).

An das nun beginnende Choralspiel schließen sich Harmonisierung einer Melodie und Generalbaßspiel nahtlos an, wobei die Matthesonschen Organisten-Proben ausdrücklich als Ziel des Unterrichts formuliert werden. Das weitere, umfangreiche Material besteht folgerichtig aus einer Sammlung verschiedenster Floskeln, harmonischer Progressionen, Modulationen, Stimmführungen etc. Hier erinnert Hartung besonders an die inzwischen wieder bekannte „Nova Instructio“ Spiridions und liefert einen Beleg für die lange Tradition dieses Unterrichtskonzepts. Das Kapitel endet mit einem stereotypen Hinweis auf das auswendige Spiel und das konsequente Transponieren in alle 24 Tonarten.

Kapitel 5 und 6 vertiefen schließlich Techniken und Methoden der freien und gebundenen (Orgel-)Improvisation; ein Quintenzirkel verankert alle bisher praktisch verinnerlichten harmonischen Zusammenhänge nachträglich theoretisch, ein lesenswertes Gedicht faßt die Anforderungen an einen umfassend gebildeten Claviristen auf amüsante Art zusammen.

Was ist das besondere, für die heutige Praxis bemerkenswerte an Hartungs Schule? Zunächst einmal sind einige auch aus anderen Quellen bekannte Voraussetzungen mitzubedenken, darunter der zentrale Stellenwert des Singens sowohl für die musikalische Gestaltung, das rhetorische Empfinden als auch das relative Hören (in früherer Zeit zusammen mit der Solmisation).

Es wurde viel auswendig gelernt aber wenig eingetragen und mit einem gut trainierten Gedächtnis und Gehör gearbeitet. Der Unterricht fand regelmäßig und nahezu täglich statt, bei professionellen Schülern direkt im häuslichen Umfeld des Lehrers, im ständigen Kontakt mit anderen Schülern und eingebunden in den gesamten musikalischen „Alltag“.

Der Lehrer sorgte für eigenes, auf die individuellen Bedürfnisse des Schülers abgestimmtes Unterrichtsmaterial und komponierte selbst. Der (gute) Unterricht verknüpfte nicht nur Theorie und Praxis sondern auch alle sonstigen musikalischen Parameter zu sinnvollen und gut zu verinnerlichenden Einheiten. So z.B. Tonstufe – Verzierung; Verzierung – Fingersatz; Fingersatz – Artikulation. Oder (übergreifender): Choral – Affekt – Harmonik – Generalbaß. Der Lehrer sortierte sein Material weniger nach theoretischen Zusammenhängen sondern mit Blick auf praktische Anwendbarkeit, getreu der Regel: vom Leichten zum Schweren, um die Aufmerksamkeit des Schülers nicht durch überflüssige oder unzeitige Anforderungen zu „confundieren“ und seine „gehabte Lern-Begierde“ nicht zu verringern. Das praktische

Beispiel und die stete Rückmeldung durch den Lehrer waren zentraler Bestandteil des Unterrichts.

Wenn heute das Thema „differenzielles Lernen“ das Interesse der Pädagogen weckt, so weisen viele Aspekte der von Hartung dem Schüler anempfohlenen Übemethode durchaus moderne Züge auf, denn zur Verknüpfung der Parameter durch den Lehrer gesellt sich die Forderung nach stetiger Varianz und der Entwicklung musikalischer Freiheit.

So gibt es nicht nur *einen* Fingersatz für eine bestimmte Tonleiter, sondern deren viele. Literaturspiel ist nicht Selbstzweck sondern Ausgangspunkt für Blattspiel, Transposition, die eigene Formelsammlung. Üben heißt nicht das repetitive Einschleifen einer einzigen richtigen Lösung sondern das Entdecken und weitläufige Erkunden von offenen und gleichzeitig vom Lehrer didaktisch sinnvoll definierten Räumen.

Nicht unverständene Tonfolgen oder isolierte technische Probleme werden trainiert sondern Aufgabenstellungen formuliert und in einen vom Schüler selbst zu schaffenden, lebendigen musikalischen Zusammenhang gebettet.

Unabhängigkeit, Flexibilität, das eigenständige Musizieren schlechthin sind Ziel dieser Methode. So bietet Hartungs Lehrwerk viele lohnende, wiederentdeckungswerte Ansätze für die Methodik nicht nur der historischen Improvisation sondern des Instrumentalspiels überhaupt – Ansätze im Spannungsfeld zwischen spezifischer Aufgabenstellung und Freiheit im (definierten) Lösungsraum und für das Entdecken eigener Möglichkeiten im Rahmen eines vorgegebenen Stils.

Was wir ebenfalls von Hartung lernen: Lernen heißt, Zeit mit Musik zu verbringen – viel Zeit. Oder, wie es ein Autor unserer Tage formuliert hat: „Es ist widersinnig, zeitsparend und effizient zu üben. Üben heißt, sinnvolle Umwege zu gehen.“ Nicht auf die Autobahn rein technischer Machbarkeit sollten wir unsere Schüler schicken – auf „Umwegen lernen sie die Landschaft kennen und kommen sicherer ans Ziel. Der Spazierweg, der in weit geschwungenen Serpentinaen sanft hinan führt, Ausblicke und Rastplätze bietet, ist fast immer der Weg der Wahl“ (M. Widmaier, „Üben als Musiziermethode“ in: *Üben & Musizieren* 12/2003).

Thomas Leininger 2007/11/14