

Gellrich, Martin

Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Pütz, Werner [Hrsg.]: *Musik und Körper. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 107-138. - (Musikpädagogische Forschung; 11)*



Quellenangabe/ Reference:

Gellrich, Martin: Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts - In: Pütz, Werner [Hrsg.]: *Musik und Körper. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 107-138* - URN: urn:nbn:de:0111-opus-92685 - DOI: 10.25656/01:9268

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-92685>

<https://doi.org/10.25656/01:9268>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

**Musikpädagogische
Forschung**

**Werner Pütz
(Hrsg.)**

**Musik
und Körper**

D 122/90/11/2



Themenstellung: Daß es der Leib ist, der die Musik macht, hört und erlebt und daß jeder Umgang mit Musik geistige, emotionale und körperliche Prozesse gleichermaßen mit einschließt, scheint eine Selbstverständlichkeit, die jedem Musiker, Musikwissenschaftler und Musikpädagogen vertraut ist. Trotzdem ist das Verhältnis vieler Musiker und Musikologen zu ihrem Körper nicht ohne Irritationen, Folge einer leibfernen musikalischen Ausbildung, die ihrerseits die im Verlaufe ihrer Geschichte zunehmende Entkörperlichung der abendländischen Musik und Körperfeindlichkeit der westlichen Kultur insgesamt widerspiegelt.

Die im vorliegenden 11. Band der Musikpädagogischen Forschung versammelten Beiträge des Cloppenburgers Symposions „Musik und Körper“ gehen die elementare Beziehung zwischen Leib und Musik im interdisziplinären Dialog an. Pädagogen, Wissenschaftler, Therapeuten und Künstler reflektieren das Thema aus musikpsychologischer, anthropologischer und philosophischer Sicht, entwerfen Modelle zu einer ganzheitlichen, körperbewußten Instrumental- und Gesangspädagogik (Alexander-Technik, Feldenkrais-Methode, Klavierunterricht im 19. Jahrhundert) und stellen Beispiele künstlerischer Praxis vor (Chinesische Nationaltänze und Performance Art); sie diskutieren Fragen der pädagogischen und therapeutischen Praxis und Theorie (Musikhören; Regulatives Musiktraining; elementares „leibhaftes“ Musizieren; Afrikanisches Trommeln; Musik und Bewegung, Rock- und Pop-tanz im Musikunterricht; Körperbewußtheit und musikalische Interpretation). Außerdem enthält der Band zwei Beiträge zur Musik in der Erwachsenenbildung.

Der Herausgeber: Dr. Werner Pütz, geb. 1939, Studium der Schulmusik, Germanistik und Musikwissenschaft (Musikhochschule und Universität Köln), Professor für Musikpädagogik an der Universität Gesamthochschule Essen, Veröffentlichungen zur Didaktik der Neuen Musik, zum fächerübergreifenden Unterricht und zu therapeutischen Aspekten des Musikunterrichts.

ISBN 3-89206-351-6

Musikpädagogische Forschung

Herausgegeben vom Arbeitskreis
Musikpädagogische Forschung e.V.

Band 11

Werner Pütz
(Hrsg.)

Musik und Körper



CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Musik und Körper / Werner Pütz (Hrsg.). -
Essen : Verl. Die Blaue Eule, 1990

(Musikpädagogische Forschung ; Bd. 11)

ISBN 3-89206-351-6

NE: Pütz, Werner [Hrsg.]; GT

ISBN 3-89206-351-6

© Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1990

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise,
in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie,
Mikrofiche, Mikrocassette, Offset, verboten

Printed in Germany

Herstellung:

Merz Fotosatz, Essen

Broscheit Klasowski, Essen

Difo-Druck, Bamberg

„Das diesem Bericht zugrundeliegende Vorhaben wurde mit
Mitteln des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft
(Förderungszeichen: B 3786.003) gefördert. Die Verantwortung
liegt bei den Autoren.“

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
AMPF-Tagung Cloppenburg 13.-15. Oktober 1989	15
MANFRED CLYNES	
Mind-Body Windows and Music	19
RUDOLF ZUR LIPPE	
Es ist der Leib, der die Musik macht	43
CHRISTOPH SCHWABE	
Regulatives Musiktraining und Körperwahrnehmung	56
WERNER PÜTZ	
Erfahrung durch die Sinne und Sinnerfahrung. Perspektiven für den Umgang mit Musik	65
BARBARA HASELBACH	
Zur elementaren Erfahrung leib-haften Musizierens	83
RUDOLF KRATZERT	
Alexander-Technik als Basis-Technik für Musiker	87
PETER JACOBY	
Die Feldenkrais-Methode im Instrumental- und Gesangsunterricht	99
MARTIN GELLRICH	
Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	107
WENJUAN SHI-BENEKE	
Chinesische Nationaltänze Musik- und Tanzstile verschiedener Regionen	139
GERTRUD MEYER-DENKMANN	
Performance-Art - Versuch einer Orientierung	166
HEINER GEMBRIS	
„For me, it’s a little microcosmos of my life“ Über die Performance von Jana Haimsohn	179

FRAUKE GRIMMER		
	Körperbewußtsein und „innere Bewegtheit des Ganzen“	
	Voraussetzungen lebendiger Interpretation in der Musikpädagogik	
	Heinrich Jacobys	185
WOLFGANG MEYBERG		
	Afrikanisches Trommeln. Aspekte einer körperorientierten	
	Musikpädagogik	198
ULRICH GÜNTHER		
	Musik und Bewegung in der Unterrichtspraxis.	
	Bericht über eine Befragung von Musiklehrern	205
RENATE MÜLLER		
	Rock- und Poptanz im Musikunterricht.	
	Musikpädagogische Aspekte	223
HORST RUMPF		
	Sinnlichkeit - Spiel - Kultur	
	Erinnerung an verpönte Spiel-Arten	234
URSULA ECKART-BÄCKER		
	Musikpädagogik in der Erwachsenenbildung - eine gesellschaftliche	
	und pädagogische Notwendigkeit:	
	Einführung in die Problematik	246
WERNER KLÜPPELHOLZ		
	Erwachsene als Instrumentalschüler	
	Eine empirische Studie	263

Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

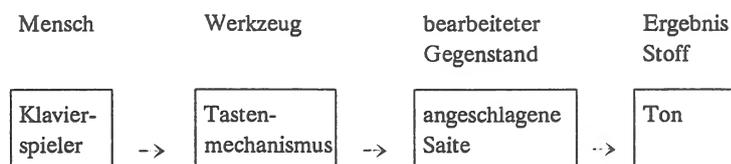
MARTIN GELLRICH

Der Leitgedanke, daß Musikerziehung ein wichtiger Bestandteil nationaler Volkserziehung sein soll, zieht sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der deutschen Musikpädagogik, von ihren Anfängen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts über zwei Weltkriege hinweg bis hinauf in die jüngste Vergangenheit. Welche fatalen Auswirkungen die Funktionalisierung des Musikunterrichts für nationalerzieherische Zwecke hatte, soll im folgenden am Beispiel der Klavierpädagogik zwischen 1850 und 1885 verdeutlicht werden, einer Zeit, in der die nationale Einigung Deutschlands nicht zuletzt auch dank der straffen Militarisierung der Gesellschaft und der aufwendigen Inszenierung einer nationalen Musikkultur nach vielen Kämpfen und Querelen endlich vollendet werden konnte. In diesem Beitrag wird gezeigt, wie der Klavierunterricht in der Gründerzeit nach dem Vorbild des Militärdienstes umgestaltet wurde und dazu mißbraucht wurde, die Körper der Schüler zu disziplinieren und zu leistungsfähigen Hämmermaschinen abzurichten.

Der Wandel des Klaviers vom Saiteninstrument zur Tastenmaschine

Beginnen wir zunächst mit einigen theoretischen Vorüberlegungen. Die Umgestaltung der Klavierunterrichtsmethodik, die etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts stattfand, ist in engem Zusammenhang mit einem weitreichenden Transformationsprozeß zu sehen, den das Klavierspiel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfahren hat, nämlich dem Wandel des Klaviers vom Saiteninstrument zur Tastenmaschine.

Ursprünglich war das Klavier ein Musikinstrument wie jedes andere: ein Werkzeug zur Klangerzeugung. Und da diese mittels Saiten erfolgte, war es eigentlich ein Saiteninstrument. Die viergliedrige Tätigkeitskette beim Klavierspiel entsprach jeder beliebigen anderen Werkzeugbehandlung.

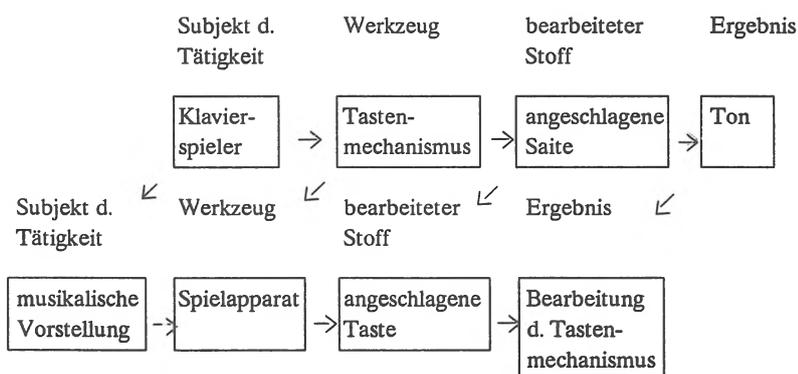


Die Aufmerksamkeit des Klavierspielers war auf das Ergebnis bzw. den bearbeiteten Stoff gerichtet, also den Berührungspunkt zwischen Hammer und Saite sowie das klangliche Ergebnis. Dies war allein schon deshalb notwendig, weil das Klavichord erlaubte, den Ton noch nach dem Anschlag zu modifizieren. Man verhielt sich beim Klavierspielen nicht anders als bei jeder anderen Werkzeug-handlung. Beim Hämmern z.B. achtet man auf den Nagelkopf bzw. das Ergebnis des Hämmerns, wie der Nagel in die Wand eindringt.

Speziell das Klavichordspiel diente zur „Selbstbearbeitung der Sinnlichkeit“, und zwar Sinnlichkeit verstanden als Einheit von körperlichem, seelischem und geistigem Erleben. Es wurde dazu verwendet, um die Empfindungsfähigkeit des Hörens und körperlichen Musikerlebens in einer Weise auszudifferenzieren, die wir heute, glaube ich, nicht mehr verstehen, geschweige denn nachzuempfinden in der Lage sind (Scherer 1989). Die Empfindbarkeit des Ohres wurde von den Klavichordspielern in einer ähnlich genialen Weise entwickelt, ja sogar bisweilen bis zur Lüsterheit gesteigert, wie Jean-Baptiste Grenouille in Patrik Süßkinds „Parfüm“ die Sensibilität seines Geruchssinnes entfaltet.

Während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts emanzipierten sich Tastatur und Hammermechanismus allmählich aus der Rolle des bloßen Werkzeugs. Sie wurden selbst zum bearbeiteten Gegenstand. Das Klavier wurde zum Tasteninstrument. Damit ergab sich eine Umwertung der ursprünglichen Tätigkeitskette (s. nächste Seite). Die Gegenüberstellung führt recht plastisch vor Augen, wie und wo genau Umwertungen stattgefunden haben. Aus der ursprünglichen Tätigkeitskette schälte sich eine zweite Kette heraus, deren Werkzeug der zum Spielapparat, also zur Maschine umfunktionierte Körper, deren Arbeitsgegenstand die Tastatur und deren Tätigkeitsergebnis die Bearbeitung des Tastenmechanismus war. Die einzelnen Funktionen der Handlungskette sind, bildlich gesehen, jeweils um ein Glied zum Körper des Klavierspielers hin verschoben. Was beim Klavier vorher die Saiten waren, waren jetzt die Tasten; was vorher der Hammermechanismus war, war nun bei der menschlichen Maschine die Bewegungskette Oberarm - Unterarm - Hand - Finger; was beim Klavier die Taste war, wa-

ren jetzt die Nerven, nämlich die Verbindung zwischen dem Spielapparat und dem Willen des Klavierspielers. Bedient wurde die Taste vom Finger und der menschliche Spielapparat vom Gehirn. Bei der neuen Tätigkeitskette verlagerte sich auch die Konzentration. Statt auf den Hammeranschlagspunkt und den erzeugten Ton, lenkte der Spieler nun seine Aufmerksamkeit auf die Tastatur bzw. die Bearbeitung des Tastenmechanismus.



Nur der Ergänzung halber sei erwähnt, daß der eben skizzierte Prozeß der Umwertung in der philosophischen Hegel-Marx-Tradition als „Entfremdung“ bzw. „Verdinglichung“ bezeichnet wird (s. z.B. Marx 1953, Lukács 1977, Sève 1978, Tomberg 1974). In den Büchern von Thobias Matthey (1903), József Gát (1956), Carl Adolf Martienssen (1930) und Wolfgang Scherer (1989) kann man ausführlicher über den Entfremdungsmechanismus nachlesen, der dem Klavierspiel potentiell innewohnt. Der Wandel des Klaviers vom Saiteninstrument zur Tastenmaschine hatte weitreichende Konsequenzen für Klavierspiel und Klavierspieler, die in ihrer ganzen Tragweite durchaus noch nicht vollständig erforscht sind.

Eine der wichtigsten Folgen ist wohl, daß in der entfremdeten Tätigkeitskette die Saite bzw. der erzeugte Ton fehlen. Die zweite Kette endet mit der Bearbeitung der Tastatur. Der Klavierspieler ist somit vom eigentlichen Ergebnis seiner Tätigkeit, dem Ton, abgeschnitten. Es ist zweifellos das Verdienst Martienssens, diesen Entfremdungsmechanismus genauer analysiert zu haben (z.B. Martienssen 1930, 1954).

Eine zweite Folge der Umwertung des Saiteninstruments Klavier zur Tastenmaschine bestand darin, daß der Körper des Klavierspielers zum verdinglichten

Werkzeug wurde. Daraus resultierte weitergehend, daß die Identität des Klavierspielers zerteilt wurde in die musikalische Vorstellung auf der einen und den Spielapparat auf der anderen Seite. Diese Persönlichkeitsspaltung in Körper und Geist bereitet Pianisten und - man muß hinzufügen - Instrumentalisten generell seither erhebliche Probleme. Solange das Klavier noch als Saiteninstrument gespielt wurde, waren die polaren Kategorien „musikalische Vorstellung“ und „Spielapparat“ ebenso unbekannt wie der Begriff „Spieltechnik“.

Eine unmittelbare Folge der Funktionalisierung des Körpers des Klavierspielers zum Spielapparat war, daß die Kraft der Musikalität, die sich aus dem unmittelbar körperlichen Erleben, dem rhythmischen Bewegen und Atmen sowie dem mimischen und gestischen Ausdruck ergibt, zunehmend domestiziert wurde. Die Verdinglichung des Körpers war sicherlich einer der wichtigen Ursachen dafür, daß der mimische und gestische Ausdruck beim Musizieren im 19. Jahrhundert immer unwichtiger wurde und sich der musikalische Ausdruck allmählich auf das rein klangliche Ergebnis reduzierte.

Viertens ist auffällig, daß sich die Umwertung in etwa zum gleichen Zeitpunkt ereignete, als sich die Kunst des Klavierspiels zur reproduktiven Kunst verengte. Die Koinzidenz kommt nicht von ungefähr: Der Klavierspieler konnte nämlich überhaupt erst dann auf die Idee kommen, seinen Blick auf die Funktionsweise seines Spielapparats zu lenken, als das Ergebnis des Musizierens durch den Notentext festgelegt war. Solange der Pianist improvisierte und komponierte bzw. wenn er Stücke anderer Komponisten nach Noten spielte, dieselben mit vielfältigen Zusätzen versah, konzentrierte er seine ganze Aufmerksamkeit auf die harmonischen Fortschreitungen, das logische Verständnis der Komposition und das klangliche Ergebnis seines Spiels.

Durch die Umwertung des Klaviers zur Tastenmaschine wurden ferner auch, und dieser Punkt ist durchaus positiv zu werten, wichtige Impulse zur Weiterentwicklung des Klavierspiels gegeben. Die neuen Spieltechniken, bei denen die Tasten aus dem Fingergelenk, dem Handgelenk und dem Unterarm hammerähnlich (an)-geschlagen wurden, trugen erheblich zur Erweiterung der Palette klanglicher Ausdrucksmöglichkeiten bei. Dafür ist Kullaks „Ästhetik des Klavierspiels“ (1860/1889) ein eben so gutes Beispiel wie die vielen Klavierkomponisten der 20er Jahre, Bartók, Strawinsky, Hindemith u.a., die mit der entfremdeten Spielart experimentieren, indem sie das Klavier als eine Art interessantes Schlaginstrument verwendeten.

Schließlich - das nur zur Ergänzung - wirkte sich die neue „wahre Art das Klavier zu spielen“ unmittelbar auf den Klavierbau aus. Beispielsweise mußten die Instrumente robuster gebaut werden, damit sie der Schlagtechnik der Pianisten standhalten konnten. Und auch die Tatsache, daß sich die englische Stoßzungenmechanik allmählich gegenüber der deutschen Mechanik durchsetzte, bei der Hammer und Taste noch in direkter Verbindung standen, steht sicherlich in direktem Zusammenhang mit dem Wandel der Spieltechnik.

Die Abrichtung der Hand zur Hammermaschine

Das Problem der Klavierpädagogik zwischen den Jahren 1850 und 1885 bestand nun meines Erachtens nicht in der Tatsache, daß die entfremdete Form des Klavierspiels überhaupt gelehrt wurde, sondern in der Ausschließlichkeit, mit der dies geschah, und den teilweise sehr üblen Unterrichtsmethoden, mit denen die neue Spielart den Schülern beigebracht wurde.

Eine wichtige Voraussetzung dafür, daß das entfremdete Klavierspiel allgemein durchgesetzt werden konnte, war die Normierung der Handhaltung. Dieser Punkt soll uns im folgenden ein wenig ausführlicher beschäftigen.

Solange das Klavier als Saiteninstrument gespielt wurde, gab es hunderte von möglichen und unmöglichen Handstellungen, die je nach gewünschtem Affekt Ausdruck und individueller Eigenheit des Spielers gewählt wurden. Ungeachtet der Verschiedenheit der Spielbewegungen galt allerdings der Grundsatz, daß die fleischigen Fingerkuppen vor dem Anschlag in jedem Falle engen Kontakt mit der Taste haben mußten. Dies wissen wir aus zahlreichen Klavierschulen, z.B. von Moscheles & Fetis (1837), Logier (1829), Kalkbrenner (1830) und Steibelt (1823), aber auch aus Berichten über die Spielweise großer Pianisten, z.B. von Bach, Beethoven, Czerny, Thalberg, Chopin, Liszt, Debussy (Herrmann 1971, 25 ff.). Auf diese Weise wurde erreicht, daß der sensible Bezug zur Taste - und über den Tastenmechanismus zur Saite und zum Ton - möglichst unmittelbar und dicht war. Die Tasten wurden daher auch gedrückt und nicht angeschlagen. Finger, Hand und Arm wurden als direkte Verlängerung des Hebelsystems des Tastenmechanismus angesehen.

Die Spieltechnik änderte sich grundlegend, als etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts der Arm des Pianisten zur Hammermaschine umfunktioniert wurde. Es

war mithin tatsächlich so, daß sich der Klavierspieler, bzw. genauer gesagt, ein Teil von ihm, sein Arm, in sein ursprüngliches Werkzeug verwandelte, nämlich den Hammermechanismus. Leider nur ist die menschliche Hand nicht zum Zwecke des Hämmerns erfunden worden. Bei ihrer Umbildung zur Hammermaschine wurden daher physiologische Funktionsgesetze durchweg mißachtet.

Für die Umgestaltung der Hand zur Hammermaschine traten zwischen 1850 und 1885 fast alle Klavierlehrer ein. Besonders hervorgetan haben sich allerdings die einflußreichen Pädagogen L. Köhler und H. Riemann. Um sich einen Einblick in die Klaviererziehungspraxis der beiden berühmten Herren zu verschaffen, rate ich dem Leser, folgende Anweisungen auszuprobieren. Aber bitte vorsichtig!

Die letzten Fingerglieder sollen nach Köhlers Meinung „schnurgerade (lothrecht) mit dem Fleischtheile der Spitze auf den Tasten stehen“ (Köhler, zit. nach Riemann 1883/1912, 7). Riemann rät sogar, neben dem letzten noch das vorletzte Fingerglied senkrecht zu stellen, wodurch sich zwischen dem ersten und zweiten Fingerglied ein rechter Winkel ergibt und der Fingerhammer so einen größeren Hammerkopf erhält. Die Vordergelenke der Finger durften nicht einknicken, sondern hatten eine gerade Linie zu bilden (Riemann 1883/1912, 9). Natürlich störten bei den zu Hämmern umfunktionierten Fingern häufig die Fingernägel, die daher entsprechend kurz gehalten werden mußten (Riemann 1883/1912, 9).

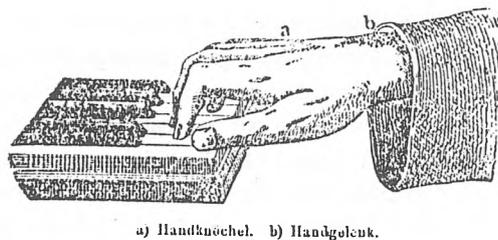


Abb. 1

Die Handdecke und die ersten Fingerglieder sollten eine waagerechte Ebene bilden. Die Knöchel der Fingergrundgelenke durften nicht hervortreten (Riemann 1883/1912, 7). Nach Köhlers und Kullaks Ansicht sollten diese Grundgelenke sogar überstreckt werden. Louis Köhler sagt: „Von den Handknöcheln der Finger 2, 3, 4 bis zu deren nächsten Fingergelenken muss das Fingerglied in sei-

ner Linie etwas aufsteigen, wodurch eine wünschenswerthe geringe Vertiefung auf der Handdecke gebildet wird“ (Köhler 1857/1858, 16).

Zum Zwecke des Anschlags hob man den zum Hammer umfunktionierten Finger - im gekrümmten Zustand, versteht sich - so hoch wie möglich, um ihn anschließend herunterfallen zu lassen. Kullak bemerkt dazu: „Was nun die Belegung der Finger in dieser Form des Spielapparates betrifft, so repräsentirt das erste Glied den Stil eines Hammers, die anderen aber den abwärts gehenden Kopf desselben. Die Krümmung des Fingers muß straff festgehalten werden, und das Gefühl der Lockerheit besteht nur im Knöchelgelenk“ (Kullak 1860/1889, 133).

Eine Folge der Veränderung der Fingerhaltung bestand darin, daß nun die sensible Fingerbeere nicht mehr mit den Tasten in Berührung kam und daher der ursprüngliche, innige, über den Tastsinn vermittelte Bezug des Fingers zur Taste, zum Tastenmechanismus, zur Saite und damit zur Tonerzeugung unterbunden war. Dazu Hugo Riemann: „Die Anschlagstelle der dreigliedrigen Finger (2, 3, 4, 5) ist die Spitze, nicht der Ballen des letzten Gliedes; der patschende Anschlag mit dem Ballen ist schon des begleitenden Klappgeräusches wegen nicht gut zu heissen“ (Riemann 1883/1912, 9). Nur zum Vergleich: Wenn Klavierspieler früher mit stark gekrümmten Fingern spielten, was durchaus des öfteren der Fall war, dann drückten sie während des Tastenandrucks die Finger durch und erreichten auf diese Weise, daß der sensible Teil der Fingerkuppe die Taste berührte.

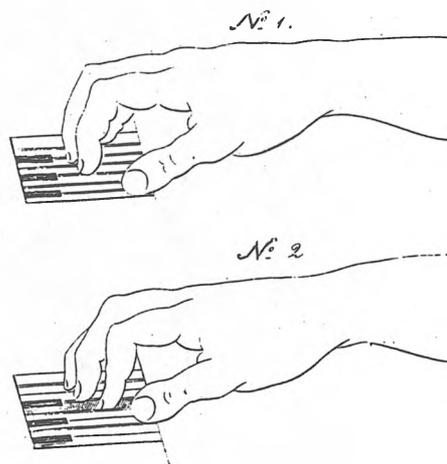


Abb. 2 (Steibelt 1823, 20)

Die Unsinnigkeit der von Riemann geforderten Haltung wird sofort klar, wenn man sie mit der Handhaltung bei anderen Werkzeughandlungen vergleicht. Matthey bemerkt: „Offensichtlich fällt es uns nicht ein, auf einen Tennisschläger, den Violinbogen oder das Billardqueue zu schlagen, wir fassen sie stattdessen an und benutzen sie“ (Matthey zit. nach Gát 1956, 77). Wem würde es einfallen, den Griff eines Hammers mit der Hand zu schlagen? Aber niemand stößt sich daran, wenn Klavierhämmer mit Fingern, Handgelenk und Arm behämmert werden. Ebenso würde es keinem Benutzer eines Hammers einfallen, sich darauf zu konzentrieren, wie die Hand den Hammer anfaßt. Genau so verhält sich aber ein Klavierspieler, der sich auf die Tastenbearbeitung konzentriert. Oder: welcher Dummkopf käme auf die Idee, einen Hammer oder ein Autolenkrad mit steil aufgestellten Fingern anzufassen und nur mit dem äußersten Ende der Fingerspitzen zu berühren. Dadurch ginge ja die ganze Handlungskontrolle verloren. Man ergreift diese Werkzeuge stattdessen mit der ganzen Hand, um eine möglichst dichte Verbindung zwischen Körper und Werkzeug herzustellen und so das Werkzeug zur direkten Verlängerung des Armes zu machen. Den Entfremdungsmechanismus durchschaute ein schlauer Karikaturist bereits im Jahre 1837:



Abb. 3

« SYMPHONIE EN UT MAJEUR »
27 × 21,5 cm.

Schließlich wurde die Handhaltung auch in der seitlichen Dimension verändert. Früher war es oft üblich, die Hand zum kleinen Finger hin leicht abfallen zu lassen. Hummel riet sogar, ähnlich wie übrigens auch Gustav Schilling und Friedrich Wieck, die Hände „wie die Füße“ etwas nach außen stehen zu lassen (Hummel 1828, 13). Auf diese Weise wurde dreierlei erreicht: erstens, daß die Finger leicht übergeschlagen werden konnten, zweitens, daß sich der Schwerpunkt der Hand zu den Außenfingern hin verlagerte, wodurch ihre relative Schwäche gegenüber den anderen Fingern kompensiert wurde, und drittens, daß der Daumen etwas schräg mit der Fingerbeere die Tasten drückte. Damit die fünf Finger die Funktion einer „Hammerbatterie“ erfüllen konnten, mußten sie „in Reihe und Glied antreten“. Die alte Haltung wurde deshalb kurzerhand, von Riemann natürlich, zum Fehler erklärt (Riemann 1883/1912, 6). Die Knöchel der Fingergrundgelenke wurden nun auf eine Ebene parallel zur Klaviatur gebracht (Köhler 1857/1858, 16; Riemann 1883/1912, 7). Bei dieser Haltung verlassen die Außenfinger die Tasten und werden gekrümmt in der Luft gehalten. Der Hand Schwerpunkt verlagert sich in Richtung Daumen (Riemann 1883/1912, 8).

Es ist einleuchtend, daß diese Handhaltung das Klavierspiel zu einer äußerst komplizierten Angelegenheit werden läßt. Erstens werden die an sich schon schwächeren Außenfinger zusätzlich benachteiligt. Daher läßt sich der gleichmäßige Anschlag aller Finger, der, damals ästhetisches Ideal, lauthals propagiert wurde, nur schwer erreichen. Zweitens kann man mit dieser Haltung nur sehr mühsam eine singende Melodie herausbringen. Wer noch dazu eine Melodie mit den Außenfingern herausheben möchte, muß bei dieser Handhaltung unendlich mehr Kraft mit den schwachen Außenfingern aufbringen.

Schließlich veränderte sich durch die erhobene Außenhand die Stellung des Daumens. Er sollte leicht nach innen gebogen werden und den Anschlag nur noch mit der „äußersten Seitenfläche der Spitze“ ausführen (Riemann 1883/1912, 10; Köhler 1857/1858, 16). Auf diese Weise wurde zwar bewirkt, daß der Daumen nicht mehr so kräftig anschlagen konnte, aber er verlor dafür, wie auch schon die anderen Finger, seinen sensiblen Kontakt zur Taste. Früher übrigens wurde der Daumen variabel je nach gewünschter Anschlagstärke und Griffelage (Obertasten) entweder gestreckt oder gekrümmt, entweder nur mit der Schneide oder mehr mit der Fingerbeere angeschlagen.

„Militärdienst“ auf dem Klavier

Sehen wir uns nun die Methoden näher an, mit denen die von Riemann zum Gesetz erklärte Handhaltung und Anschlagsbewegung den Klavierschülern antrainiert wurde. Unter dem Vorwand „musikalischer Bildung“ mußten die Klavierschüler nach militärischer Manier ihre Finger auf der Tastatur exerzieren lassen.

Ein illustres Beispiel hierfür ist Heinrich Ehrlichs Klaviermethodik. Der Berliner Musikpublizist und Klavierlehrer am Sternschen Konservatorium erklärt uns zunächst, was man im aufstrebenden deutschen Kaiserreich unter „musikalischer Bildung“ verstand: „Aber die Lehrer und Lehranstalten können wohl auf den Bildungstrieb und auf die sittliche Bildung der jungen Musiker anders wirken, als bisher geschehen ist. Eine andere Generation könnte herangezogen werden, eine Generation, die in der Ausübung der Kunst eine Mission erblickte und sich selbst in den bescheidensten Verhältnissen noch immer zu den Ehrenbürgern der Nation zählen dürfte. Ist nicht der preußische Schullehrer in den letzten Jahren zu hohen Ehren gekommen, als der Grundstein jener Bildung, in welcher, neben der Disziplin, die Hauptstärke des glorreichen Heeres beruht, das Geheimnis jener Aufopferung, Ausdauer, Selbstbeherrschung? Und sollte nicht der deutsche Musiker, wenn er seine Mission recht versteht, auch im kleinen Bildungskreise mithelfen können zur wahren Bildung seiner Nation?“ (Ehrlich 1872, 73)

Stauend hat Ehrlich beobachtet, wie die typisch deutschen Tugenden: Disziplin, Ausdauer und Selbstbeherrschung beim Drillen der preußischen Rekruten ausgebildet wurden: „Wenn man beobachtet, wie die Preussischen Rekruten marschieren lernen, wie sie erst das Bein mit stark gebogenem Knie scharf in die Höhe heben und eine Zeit lang in dieser Stellung halten müssen, wie sie darauf den Fuss stramm und mit einem Ruck ausstrecken, wieder einen Moment über dem Boden halten und dann erst auf den Boden treten, wie sie jeden einzelnen Schritt so zu sagen in drei Theile zerlegen müssen, während man im gewöhnlichen Leben den Fuss ein wenig vom Boden abhebt und dann niedersetzt: so möchte man im Anfange diese Methode mehr bizarr als nützlich finden ... Aber gerade dieses Exercitium verleiht dem Preussischen Soldaten die Festigkeit und Ausdauer beim Marschieren; gerade weil ihm beim *langsamen Ueben* solche Kraftanstrengung aller Fuss-Muskeln auferlegt wird, vermag er später bei der schnelleren Ausführung die Schwierigkeiten eines langen und ermüdenden Marsches um so leichter überwinden... So auch, wenn der Klavierspieler beim *lang-*

samen Ueben die schwerste, seine Kräfte anspannende und konzentrirende Methode anwendet, wird er seine Fingermuskeln in hohem Grade stärken und bei der Ausführung alle Schwierigkeiten mit grösserer Sicherheit und Leichtigkeit überwinden“ (Der Klavierlehrer 1878, 274).

Ehrlich ließ es nicht bei einem Vergleich bewenden; die Finger seiner Schüler mußten tatsächlich nach dem Vorbild preußischer Rekruten exerzieren. Zu den von ihm herausgegebenen Fingerübungen von Carl Tausig schreibt er: „Der Verfasser rathet die Uebung Nr. 9 zu allererst vorzunehmen, und zwar jeden einzelnen Ton nicht bloß zweimal, wie es dort angezeigt steht, sondern 8 bis 10mal. Hierbei ist wohl zu beachten, dass jeder Finger so hoch als möglich aufgehoben werden und dann mit voller Kraft und vollem Fleische des letzten Gliedes auf die Tasten fallen muß. *Das Handgelenk muss unbeweglich, fast steif gehalten werden, Oberarm und Ellenbogen festanliegend*“ (Ehrlich 1878, 274). Dazu muß man wissen, daß der Clou der Ehrlichschen Methode darin bestand, daß der Klavierübende Arme und Ellenbogen fest an den Oberkörper anzudrücken hatte. Dieses Anlegen des Oberarms, das verbunden mit der alten Handstellung, den nach außen stehenden Händen durchaus sinnvoll war, wurde durch die erhobene Außenhand zur Qual, weil sich nun Elle und Speiche bis zum Anschlag gegeneinander verdrehten und so das Handgelenk blockiert wurde. Ehrlich war übrigens noch ein humaner Klavieroffizier, andere sadistischere Pädagogen, z.B. Uso Seifert und Emil Breslauer steckten ihren 'Klavierrekruten' sogar zwei Bücher unter die Arme, die sie beim Spielen halten mußten. Ehrlichs Methode war damals keineswegs außergewöhnlich. Mit Büchern unter dem Arm mußten auch Cellisten und Geiger exerzieren.

Ehrlichs Haltungs- und Bewegungsregeln können als durchaus typisch für die damalige Zeit angesehen werden. Ähnliche Anweisungen finden sich z.B. bei Heinrich Germer, Uso Seifert, Karl Urbach, Karl Zuschneid und wie wir sahen auch Hugo Riemann. Der Arm des Klavierspielers wurde zum Apparat umfunktioniert, der die gleichen Bewegungen wie die Beine des marschierenden Soldaten auszuführen hatte. Wie der Soldat seinen Oberkörper sollte der Pianist seinen Körper und Arme unbeweglich halten. In gleicher Weise wie das Marschieren nur aus den Hüftgelenken hatte auch der Klavieranschlag nur aus den Fingergrundgelenken zu erfolgen. Die Finger des Klavierspielers mußten wie die Beine des Soldaten vor dem Stehschritt möglichst hoch gehoben werden, in „Art eines gespannten Büchsenhahns“ wie Zuschneid in seinem „Methodischen Leitfaden für den Klavierunterricht“ bemerkt (Wehe dem Klavier, wenn die

Büchse los geht!). Ähnlich wie die Soldaten hatten auch die Finger des Klavierspielers in Reihe und Glied anzutreten.

Die Klavierschüler hatten in dieser verkraampften Haltung, oft unter Aufsicht von Hilfslehrern (Marx 1855, 419), ausgiebigst Hämmerübungen nach endlos programmierten Fingerübungskompendien, z.B. von Handrock, Lebert & Stark (1858) und Hanon, zu absolvieren, wobei sie ihre Finger mit markigem Zählen kommandieren und peinlichst auf strikte Gleichmäßigkeit in Lautstärke und Tonlänge achten mußten. Eugen Pirani z.B. empfahl seinen Schülern 'Klavierspiel in die falsche Richtung': „Es wird zweckmässig sein, im Anfang die drei Momente (Hebung, Schlag, Druck) ganz auseinander zu halten und wie in obigem Beispiel bis drei zu zählen. Bei 1 findet die Hebung, bei 2 der Anschlag, bei 3 der Druck statt. Je höher der Finger gehoben wird, desto leichter wird der nachfolgende Schlag. Im Anfang wird die grösste Aufmerksamkeit auf das Heben gelenkt werden müssen und dieses allein geübt. Die Bewegungen der einzelnen Finger müssen unabhängig von der Handdecke und von den anderen Fingern ausgeführt werden; das heisst, die Handdecke und die nicht beteiligten Finger müssen vollkommen ruhig bleiben und keine unwillkürlichen Bewegungen machen. Als Kontrolle für die ruhige Handhaltung kann man eine Münze auf die Handdecke legen, die bei den Uebungen nicht fallen darf“ (Pirani 1905, 7). Kurt Schubert berichtet, daß andere bössartigere 'Klaviererzieher' noch einen Schritt weiter gingen, indem sie die Münze durch ein Glas Wasser ersetzten (Schubert 1931, 129).

Dank der Autoritäten Louis Köhler und Hugo Riemann wurde der „Knöchelgelenksanschlag“, so der damalige Fachjargon, überall in Deutschland eingeführt. Zum Leidwesen der Klavierpädagogen war dieser jedoch den Kindern nur mit großen Schwierigkeiten beizubringen. Wegen Untauglichkeit hätten eigentlich die Spielapparate der meisten Klavierschüler überhaupt nicht zum Militärdienst am Klavier zugelassen werden dürfen. Richtigerweise bemerkt daher auch Hugo Riemann, daß Hände, die seine Handlungsregeln aufgrund anatomischer Besonderheiten, z.B. „klauenartig nach der Kuppe übergekrümmte Nägel“ (Riemann, 1905), nicht einhalten können, ein großes Hindernis für die Entwicklung von Virtuosität seien. Wer dennoch zum Militärdienst auf dem Klavier eingezogen wurde, mußte exerzieren und wie: Durch den Willen des Übenden alleine ließ sich der Knöchelgelenksanschlag den Fingern nicht anerziehen. Auch die feinausgeklügelten Handlungsregelsysteme, welche die Klavierpädagogen der ersten Generation, Carl Czerny (Unterrichtsbriefe) und Gustav Schilling (1843) z.B., nach dem Vorbild Knigges aufgestellt hatten, wurden für untauglich befunden.

den. Um störende Mitbewegungen abzustellen und die isolierten Anschlagsbewegungen der Fingergrundgelenke zu fördern, mußten drastischere Maßnahmen ergriffen werden. Zu diesem Zweck ersannen einige findige Klavierlehrer für jedes zu „bildende“ Körperteil eine spezielle Hilfsmaschine.

E. Kupke beispielsweise konstruierte einen Handleiter, mit dessen Hilfe dem Daumen 'Isolationsfolter' verabreicht werden konnte, während der Handteller in einen Schraubstock aus Eisen eingezwängt wurde.

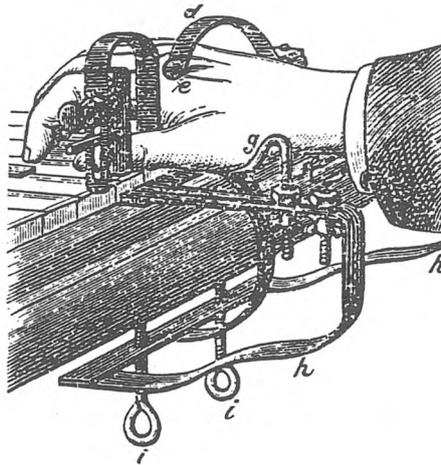


Abb. 4 (Der Klavierlehrer 1883, 156)

Das Handkorsett von Lenz sollte verhindern, daß die Knöchel der Fingergrundgelenke heraustreten. Zu beachten ist die unscheinbare Stellschraube c., die ein Hervortreten des besonders widerspenstigen Knöchel des zweiten Fingers unmöglich machen sollte. Der Ärmste! Einerseits hatte er in harter Fronarbeit die Tasten zu behämmern, und andererseits behinderte ihn permanent ein Stahlstachel. Schlauerweise war dieser mit einem Schraubgewinde versehen, so daß es dem Klavierlehrer je nach Lust und Laune möglich war, den Stift tiefer in den Knochen einzubohren.

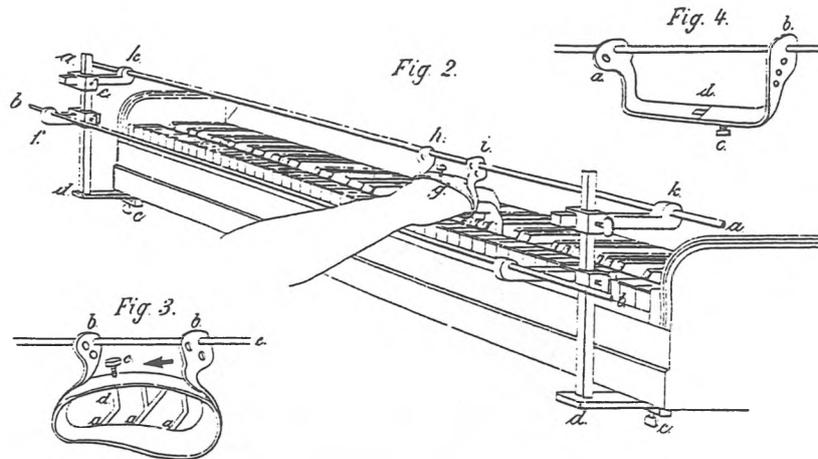


Abb. 5 (Der Klavierlehrer 1879, 256)

Im Jahre 1881 erfand Heinrich Seeber einen sogenannten „Klavierfingerbildner“. Besonders begeistert über die Erfindung war natürlich H. Riemann, denn damit war endlich eine Maschine erfunden, mit der sein Fingerhaltungsideal landesweit verwirklicht werden konnte (Riemann 1883/1912, 9).

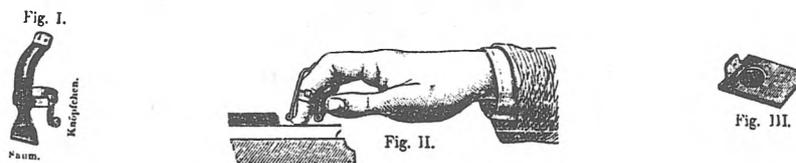


Abb. 6 (Der Klavierlehrer 1881, 57)

Lassen wir Heinrich Seeber selbst die Funktionsweise seiner Erfindung erklären. Er „dient dem Schüler zur Selbstbeobachtung der Finger, indem er die fehlerhafte Haltung derselben während des Anschlags durch Aufklopfen auf die Taste bemerkbar macht. Er besteht aus Fingerringen, an welchen sich Vorrichtungen befinden, Fig. I. Für jeden dreigliedrigen Finger ist ein solcher Ring (genannt Bildnertheil) bestimmt und sitzt dieser am Finger, so wie es Fig. II zeigt; Saum und Knöpfchen müssen einen Millimeter über der Taste stehen, sobald der Finger vorschriftsmässig auf derselben ruht (siehe Fig. II. Abstand des Saumes und Knöpfchens von der Taste). Mit dem Richtplättchen (Fig. III) bringt man den angesteckten Bildnertheil an seinen genauen Platz. Ist der Fingerbildner richtig angesteckt, so begiebt sich die fügsame Hand in die regelrechte Haltung: dann ist die Führung des Fingers, wenn sich derselbe im Handknöchel bewegt, eine schulgerechte und wird bei solchem Anschlag die Taste nur von der Fingerspitze berührt (s. Fig. II). Liegt dagegen in der Haltung oder Bewegung ein Fehler, so trifft gleichzeitig auch der Bildnertheil mit auf die Taste, was ein Aufklopfen verursacht und den Schüler zur Korrektur auffordert“ (Der Klavierlehrer 1881, 57, 58).

Seebers patentierter Apparat zeichnete sich gegenüber den zuvor beschriebenen Apparaten durch eine neue Qualität aus. Er preßte nämlich nicht nur die fügsame Hand“ in die „vorschriftsmässige“, „schulgerechte“ und „regelrechte“ Haltung, sondern hatte darüber hinaus mit dem „Knöpfchen“ und dem „Saum“ zwei Bestrafungsmechnismen integriert. Klug ausgedacht: Unterstützung des Richtigen und Bestrafung des Falschen, alles in einer kleinen unscheinbaren, aber - weil versilbert und im eleganten Samtetui verpackten - wertvollen „Bildungsmaschine“!

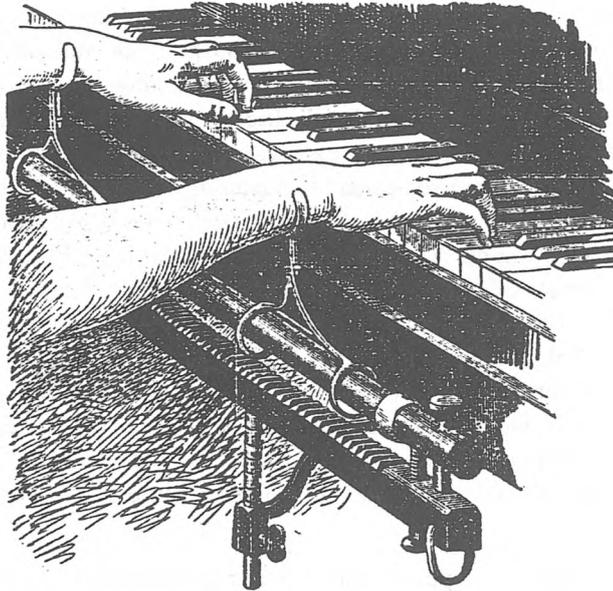


Abb. 7 (Bohrers automatischer Klavier-Handleiter)

Eine andere weit verbreitete Bestrafungsmaschine, die verdeutlicht, daß Foucaults Theorie über die Geschichte des Gefängnisses durchaus auch für den Bereich des Instrumentalunterrichts zutrifft, war der „automatische Klavier-Handleiter“ von Bohrer (Foucault 1976). Charles Gounod (!) erklärt uns seine Wirkungsweise: „Dem Schüler, der diese sinnreiche Vorrichtung benützt, welche seine Hände bei zu starkem Aufliegen anhält, oder verlässt, wenn er sie zu hoch hält, kann keiner dieser Fehler entgehen. Er weiss also, worauf er hauptsächlich beim Üben seine Aufmerksamkeit zu richten hat. Wenn er mit dem Handgelenk zu sehr auf die bewegliche Gelenkstütze, welche ihn führt, drückt, wird dieselbe in ihrer Bewegung, welche der auf einer Stange laufenden Vorhantringes gleicht, augenblicklich durch die Zähne der unteren Stange gehindert und angehalten. Wenn er aber im Gegenteil durch die Bewegung des Ellenbogens die Handgelenke zu hoch hebt - ein Fehler, der sehr oft da, wo der Daumen unter die Finger, oder umgekehrt die Finger über den Daumen zu setzen sind, von Anfängern begangen wird - gleiten ihm die Bracelets unter den Handgelenken weg“ (Aus

der Werbebroschüre für den automatischen Handleiter). In der Werbebroschüre für den Handleiter erfahren wir genauer, was mit „automatisch“ gemeint ist: „Bohrer's Handleiter überwacht selbständig und unablässig das Spiel des Schülers und macht ihn auf jede fehlerhafte Hand- und Armhaltung aufmerksam. Diese immerwährende Kontrolle, welche bis jetzt zu den peinlichsten Aufgaben des Klavierlehrers zählte, und welche eben nur für die Dauer der Lection möglich war, wenn nicht die Geduld des Unterrichtenden schon vor Ablauf einer solchen Marterstunde sich erschöpft hatte, dehnt der *automatische* Klavier-Handleiter auch auf die Zeit des Selbst- und Alleinübens aus und übernimmt somit gewissermassen die Stelle des abwesenden Lehrers“.

Louis Köhler und Carl Reinecke waren von Bohrers Überwachungsmaschine so begeistert, daß sie technische Übungen für sie komponierten (Der Klavierlehrer 1878, 109). Der Handleiter, auch als „Ei des Kolumbus“ gepriesen, fand insbesondere in Konservatorien zahlreiche Anhänger. Er wurde durch Zeugnisse der Konservatorien in Berlin, Brüssel, Gent, Leipzig, London, Lüttich, München, Paris, Rotterdam, Stuttgart und Wien sowie durch hundertfünfzig „namhafte Musik-Autoritäten“ empfohlen. Darunter findet man einige, von denen man die Begeisterung für den Bestrafungsapparat nicht unbedingt erwartet hätte, so etwa Hans v. Bülow, Camille Saint-Saens, Clara Schumann und Theodor Kullak.

Neben dem Spielapparat wurde auch die Haltung des Oberkörpers und des Kopfes sorgfältig reglementiert. Die Körper- und Kopfbewegungen, die im 18. Jahrhundert noch wichtiges Mittel waren, um den klanglichen Ausdruck gestisch zu unterstützen, wurden strikt unterbunden. Erlaubt war nur noch eine statische, gerade und „anständige“ Körperhaltung, die das reibungslose Hämmern der Spielapparatur keinesfalls beeinträchtigen durfte. Bisweilen versuchte man die vorschriftsmäßige Haltung dem Schüler durch Lehrgedichte beizubringen.

Von der Haltung am Klavier

Grade sitzen!
Sich nicht stützen!
Weder vor- noch rückwärts beugen.
Nicht nach rechts und links sich neigen!
Arm und Hand nicht unnütz rühren,
Selbstbeherrschung nie verlieren!
Vor des Instrumentes Mitte
Sich plaziren so ist's Sitte
Füsse nah am Pedal,

Oberkörper vertikal,
 Und bei grösster Kraftentfaltung
 Ungezwungen sei die Haltung!
 (Der Klavierlehrer 1884, 94, 95)

Eine andere Methode erfand Henriette Rumpf. Wahrscheinlich aufgrund ihres Familiennamens fühlte sie sich dazu berufen, einen „Gradehalter für den Rumpf“ zu konstruieren. Von einer mit einem Lederriemen um den Oberkörper geschnallten „Kravatte aus Stahl“ wurde das Kinn des Klavierschülers nach oben gehalten. Der unförmige Block D., der bei vorschriftsmäßigem Anlegen des Apparats in die Magengrube drückte, machte das Klavierüben zu einer unverdaulichen Angelegenheit.

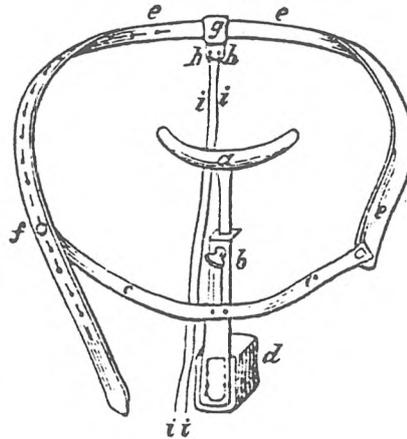


Abb. 8 (Der Klavierlehrer 1879, 285)

Trotz der vielen Apparate konnte allerdings ein pianistisches Hauptproblem nicht gelöst werden, nämlich der zum Marschieren untaugliche Ringfinger. Da er trotz fleißigen Trainings nicht in der Lage war, die gleiche Hubhöhe und damit die gleiche Anschlagsstärke wie die anderen Finger zu erreichen, mußte er in die Folterkammer. Johann Ottomar Boencke konstruierte für ihn einen Sehnen-spanner.

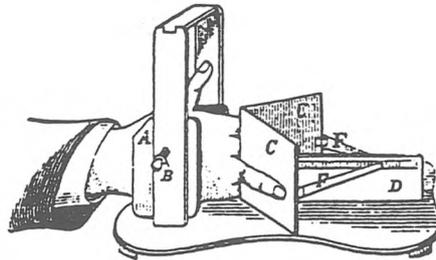


Abb. 9 (Der Klavierlehrer 1884, 197)

Als auch das Spanntraining die Impotenz des 4. Fingers nicht beheben konnte, kam er schließlich unters Messer. Richard Zeckwer gelang es in Komplizenschaft mit einem gewissen Dr. Forbes, die störenden Sehnen, die den vierten Finger mit den Nachbarfingern verbinden, durchzutrennen (Der Klavierlehrer 1882, 153). Ihr erstes Opfer war - wie könnte es anders sein - ein junger Mulatte. Die Operation verlief erfolgreich: der Mulatte konnte seinen vierten Finger nach Verheilen der Wunde einen Zoll höher heben als vorher. Kurze Zeit später wurden die Sehnen Schnitte, obwohl die Wunden oft nicht verheilten und des öfteren falsche Sehnen durchgetrennt wurden, vielerorts (sogar international) als Routineoperation für Pianisten eingeführt. So wurden bis zum Jahre 1889 allein in einer einzigen Stadt, nämlich San Franzisko, 200 erfolgreiche Operationen durchgeführt. Die vierten Finger der Klavierspieler konnten nun ohne in der Marschformation der fünf Finger aufzufallen ihre Hämmerübungen auf den Tasten absolvieren.

Nun, wer waren die Opfer der breit angelegten Klaviererziehungskampagne? Es waren natürlich die Frauen (s. a. Scherer 1989; Ballstedt u. Widmaier 1989). Daß die Klaviererziehungsmaßnahmen vornehmlich auf die Disziplinierung des weiblichen Körpers zielten, läßt sich allein schon daran erkennen, daß der Großteil der Klavierschüler im ausgehenden 19. Jahrhundert weiblichen Geschlechts war. Auch wurden, wie man den zeitgenössischen Publikationen entnehmen kann, die oben beschriebenen Hilfsapparate mit Vorliebe von Eltern und Klavierlehrern erfolgreich an ihren Töchtern bzw. Schülerinnen ausprobiert. Sollten etwa die heiligen Musestunden des Klavierunterrichts ein Terrain zum Ausleben sadistischer Männer- und Frauenphantasien gewesen sein? Man kann durchaus behaupten, daß das Klavierspiel im vom Kopf bis Fuß durchmilitarisierten Kaiserreich für die Frau in etwa die gleiche Funktion hatte wie die Militärausbildung

für den Mann. Das Klavierspiel ermöglichte der deutschen Frau, zumindest in bescheidenem Maße und in der abgeschiedenen Sphäre der häuslichen vier Wände, mit ihrem Körper das zu veranstalten, was dem deutschen Mann erlaubt war, in der öffentlichen Sphäre auf dem Exerzierplatz zu präsentieren, nämlich den Körper zu einer perfekten und leistungsfähigen und damit kriegstauglichen Maschine durchzustylen. Immerhin hatte man für das inzwischen schon zur „Landplage“ (Meyer & Silbermann 1895, 264) gewordene Heer der Pianistinnen, die Tag für Tag in nimmermüder Heimarbeit auf den Hosenläden ihrer Bösendorfer (s. Abb. 11 unten) und Steinways nutzlos aber lustvoll herumtrommelten, bald eine produktive Verwendungsmöglichkeit gefunden. Dank der Erfindung der Schreibmaschine konnte ihre Hämmerfertigkeit nun in den neu entstandenen Schreibfabriken gesellschaftlich gewinnbringend verwertet werden (Meyer & Silbermann 1895, 264; s. a. Scherer 1989, 39). Freilich benutzten einige wenige Pianistinnen ihren durch Klavierspiel gestählten Körper auch als Mittel der Emanzipation und schafften den Sprung aufs Konzertpodium. Um sich dort durchsetzen zu können, mußten sie allerdings männlicher als alle ihre männlichen Kollegen, als - wie man sie damals nannte - „Musik-Amazonen“ (Ehrlich 1895, 101 ff.) auftreten und die Klaviere noch schneller und härter schlagen als diese.

Die zweifelhafte Rolle der Physiologen

Das Beispiel der Operation des 4. Fingers wirft übrigens ein Licht auf die dubiose Rolle, die die Physiologie in der Klavierpädagogik des 19. Jahrhunderts spielte. Mehr als einmal versahen Physiologen die Untaten schwarzer Klavierpädagogen mit dem Stempel wissenschaftlicher Legitimität. Heinrich Ehrlich z.B. befragte Physiologen, um seine üble Marschiermethode wissenschaftlich abzusi- chern: „Der Verfasser hat um seiner Selbstbelehrung willen, d.h. um die Ursachen der eigenthümlichen Wirkung seiner Methode physiologisch kennen zu lernen, sich an den Herrn Professor Kronecker, Vorsteher einer physiologischen Abtheilung an der Königlichen Universität, und an Herrn Dr. Remark, Privatdozenten an der Universität, mit der Bitte um einige Angaben gewandt“ (Der Klavierlehrer 1878, 250). Die ahnungslosen - oder vielleicht doch nicht ahnungslosen Physiologen bestätigten leider Ehrlichs Methode. Von nun an mußten seine Schüler mit an den Körper gedrückten Oberarmen ihre Fingerrekruten drillen, die Wissenschaft wollte es so.

Wir haben hier ein gutes Beispiel dafür, wie Naturwissenschaft, Militarismus und Klavierpädagogik zusammenwirkten. Die Militärübung war das Vorbild für die Klavierübung. Der Naturwissenschaftler legitimierte die Disziplinierung des klavierspielenden Körpers. Der Klavierlehrer revanchierte sich: Er lieferte dem Offizier bereits gut vortrainierte und taktfeste Rekruten. Der Wissenschaftler seinerseits konnte stolz darauf sein, daß seine Erkenntnisse von praktischem Nutzen waren.

Den Physiologen fiel jedoch nicht nur die Aufgabe zu, Unterrichtsmethoden wissenschaftlich abzusichern, ihre Methode, den Spielapparat in Einzelmuskeln zu zerlegen, diente darüber hinaus auch als methodisches Vorbild für das Klavierüben. Die Anschlagsbewegungen wurden in die kleinstmöglichen Elemente zerlegt, separat geübt und erst anschließend wieder zu vollständigen Bewegungen zusammengesetzt. Dieser Zusammenhang wird z.B. von Gustav Stoeve hervorgehoben, der im Jahre 1886 eine erste vollständige musikalisch-physiologische Bewegungslehre für das Klavierspiel entwickelte: „Eine der wichtigen Aufgaben der musikalisch-physiologischen Bewegungslehre besteht darin, die vollen Bewegungen, wie sie in der Technik des Klavierspiels vorkommen, in *einzelne Theile* zu zerlegen. Die Zerlegung ist um so besser, je kleiner die einzelnen Theile, Momente genannt, geworden sind, und je mehr es ermöglicht wird, die einzelnen Momente auch *einzelnen zu üben*. Die dann erfolgende *Zusammensetzung* besteht darin, dass nach und nach einander verschiedene Momente zu einem vereinigt werden, bis schließlich die ganze Bewegung in einem Zuge gemacht wird“ (Stoeve 1886, 59)

Aus der Perspektive der elementaristischen wissenschaftlichen Sichtweise wurde das Klavierspiel zu einem fast unverständlichen komplizierten Vorgang. Staunend beschreibt ein unbekannter Autor die Leistungsfähigkeit der klavierspielenden Roboterin: „Ueber die unglaubliche Fingerfertigkeit, die der Mensch durch lange Uebung erlangen kann, äusserte sich in einem Vortrage Sir James Paget in London folgendermassen: Ich entsinne mich, eine Pianistin gehört zu haben, welche ein Presto von Mendelssohn in vier Minuten drei Sekunden herunterspielte. Das Stück enthielt 5595 Noten. Nun erfordert aber jede Note mindestens zwei Bewegungen des betreffenden Fingers, eine hebende und eine senkende; ausserdem aber erfordern viele Noten eine seitliche Bewegung. Dazu kommen die Bewegungen der Handgelenke, der Ellenbogen und der Arme, jedenfalls für jede Note mindestens eine, die Pianistin machte also bei jeder Note mindestens drei Bewegungen, was, bei 24 Noten in der Sekunde, 72 Bewegungen

in demselben Zeitraume ausmacht. Ausserdem erforderte jede Bewegung natürlich eine Willensäußerung und eine gewisse Kraft. Sie hing von dem Bewusstsein der Pianistin über die Lage ihrer Hand und jedes Fingers sowie über die zu äussernde Kraft ab, so dass zu jeder Note drei Willensäußerungen gehörten. Dies bringt die Zahl der Vorgänge zum Spielen einer jeden Note auf 144 in der Sekunde“ (Der Klavierlehrer 1889, 93) Doch leider währte das Wunder der Klavierspielroboterin nicht lange. Ein gewisser Dr. Allan Mc Hamilton, nach Breslaur's Urteil eine Autorität auf dem Gebiet nervöser Krankheiten, berichtet von einer Patientin, die von der Wahnvorstellung verfolgt wurde, daß sich die Finger unter ihren Händen verdoppelten (Breslauer 1896, 192)

Apropos: Der Zusammenhang zwischen naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethode und Übemethodik macht übrigens auch die durchaus verheerenden Folgen deutlich, die die u.a. von Hering, Logier und A.B. Marx mit großem Erfolg im musikalischen Unterrichtswesen eingeführte Methode, den Lernstoff in möglichst kleine Partikel zu zerlegen und dieselben streng systematisch anzuordnen (s. Heise 1986), für das Musikklernen insbesondere der Dilettanten hatte.

Die Umkehrung der Beziehung Spieler - Instrument

Kommen wir nun noch einmal zurück auf die Beziehung Spieler - Instrument. Bei dem Vergleich zwischen dem ursprünglichen und dem entfremdeten Klavierspiel fällt kurioserweise auf, daß sich das Verhältnis Spieler-Klavier umgekehrt hat. Das Klavier wurde zum lebendigen Wesen, zum Fetisch und der Klavierspieler zu dem, was vorher das Werkzeug war, nämlich zur Hämmermaschine. Die Animierung des Klaviers war freilich schon in früheren Zeiten erfolgt. Wie allen Werkzeugen, mit denen Großes geschaffen wurde, wurden auch dem Klavier von jeher menschliche Eigenschaften zugeschrieben. Deutlich wird dies z.B. in folgendem Sonett von Shakespeare (zit nach: Hildebrand 1985, 7). Die Beziehung zwischen Spieler und Instrument ist in diesem Gedicht auf den Kopf gestellt, denn sie ist zu einer zwischenmenschlichen Beziehung geworden, ja zu einem Liebesverhältnis. Shakespeares Traum wurde Realität, wie das Bild des „gebährfreudigen“ Klavichords aus dem Jahre 1775 rechts zeigt.

Wie oft, wenn du mein Lieb, ein Lied mir spielst
Und über diese leichtbewegten Tasten,
Mit denen du beseligend ins Ohr mir zielst,
Die Kuppen deiner süßen Finger hasten, -

Beneide ich die kecke Tastatur,
Die küssen darf das Inn're deiner Hand,
Das leidenschaftlich meinen Lippen nur
Gehören sollt, die es so zärtlich band.

Ach, würden diese Lippen einmal so berührt,
Wie jenes tanzbeschwingte Holz,
Das alle Töne-Tage deine Finger spürt-,
Mit ihm zu tauschen, ja, das wär' mein Stolz.
Doch wenn der freche Klotz geküßt sein muß:
Reich ihm die Hand, die Lippe mir zum Kuß.



Abb. 10

Sogar noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als das Klavier dank Stahlrahmen längst zur potenten „männlichen Maschine“ (Abb. 11) umfunktioniert war, behielt es noch seinen erotisch weiblichen Schleier. Allerdings war die Moral pröder geworden: Die nackten Klavierbeine erregten die Sexualphantasie des Bürgers anscheinend so sehr, daß man sie mit gestickten Röckchen ummanteelte (Sennet 1983, 216). Es bleibt allerdings zu fragen, ob die kurzen Röckchen nicht das schiere Gegenteil bewirkten, nämlich eine um so größere Sexualisierung der wohlproportionierten Klavierbeine. Auffällig ist ferner, daß just zur gleichen Zeit, als der Klavierspieler zur verdinglichten Maschine umfunktioniert wurde, die Klaviere mit immer üppigeren Gewändern bekleidet wurden.

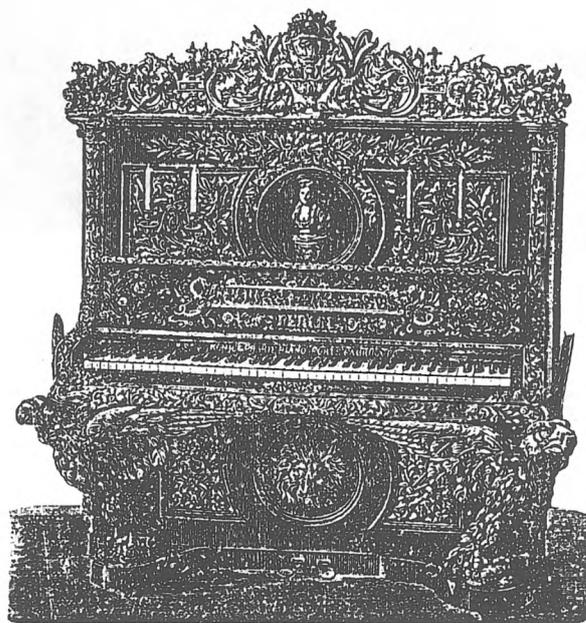


Abb. 12



Ludwig Bösendorfer
Abb. 11

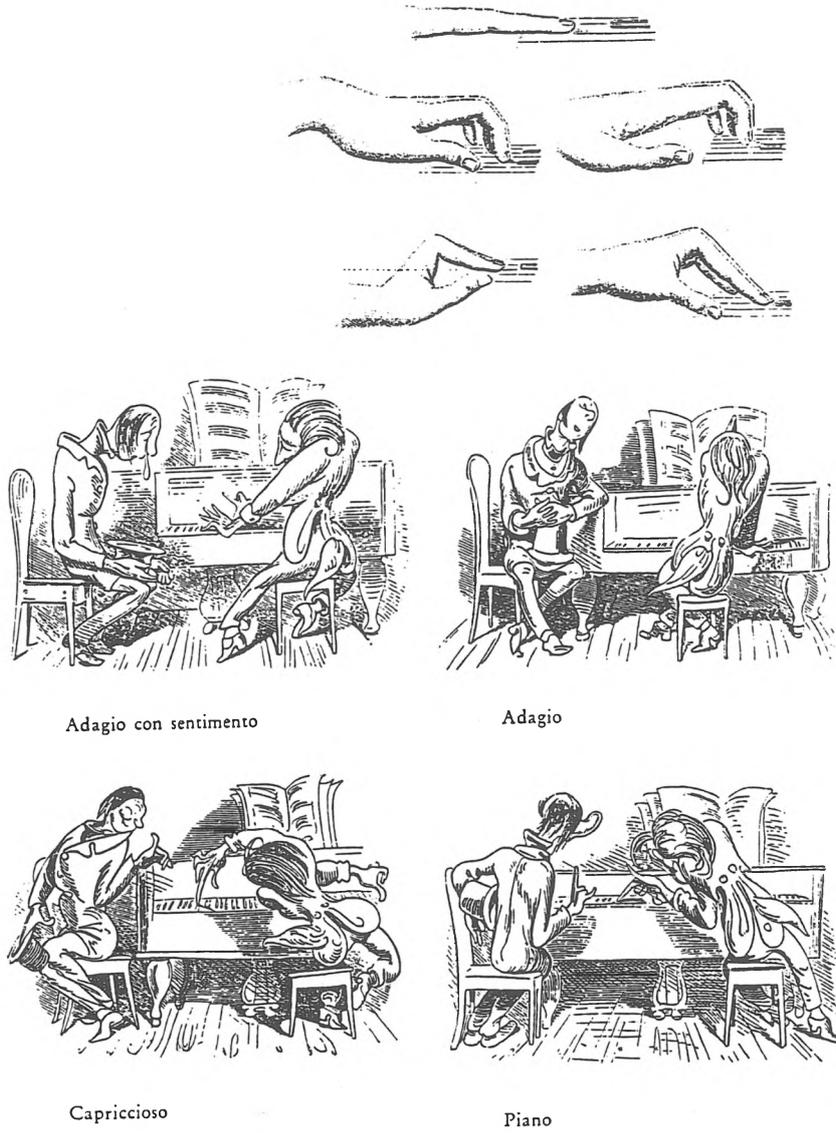
Als sich das Klavier zur Tastenmaschine entwickelte, blieb die umgekehrte Beziehung Mensch - Werkzeug bestehen, nur war sie jetzt nicht mehr menschlich, sondern verdinglicht. Louis Köhler, der einerseits vehement für die Umbildung der Hand zum Hammermechanismus eintrat, schrieb andererseits über den Klaviermechanismus: „Der eigentlich interessante Punkt liegt nun aber darin, daß der Klaviermechanismus demjenigen des Armes von den Schultern bis zu den Fingerspitzen ähnlich, auf Anschlag und Tonerzeugung gerichtet ist: denn der von der Taste in den Klavierkörper fortlaufende Klaves-Balken ist ebenfalls ein Arm, der weiterhin unter dem Hammermechanismus seinen Ellenbogen hat, von welchem aus sich weitere Gelenke und Glieder emporrichten, die mit den Hand- und Knöchelgelenken verwandt sind und endlich in dem Hammerstil mit seinem Kopfe als Fingerspitze auslaufen, die unter die Saite schlagen wie der Finger auf die Taste“ (Köhler 1860/1905, 266).

Köhler beschreibt den Tonerzeugungsmechanismus genauso wie den Spielapparat mit dem Vergleichsbild des Hammers. Umgekehrt ist nur die Schlagrichtung. Während der eine Hammer (der Spielapparat) nach unten auf die Taste trifft, zielt der Klavierhammer nach oben zur Saite. Wie Shakespeare, spricht auch Köhler dem Klavier menschliche Eigenschaften zu. Nur ist das Menschliche bei Köhler verdinglicht: Der Arm wird nämlich im Bild des Hammers gedacht. Es handelt sich demnach um einen doppelten und damit auch doppelt undurchsichtigen Entfremdungsvorgang: Der Mensch wird zum dinglichen Werkzeug, und das Bild des verdinglichten Menschen wird seinerseits auf das Werkzeug, das Klavier, projiziert.

Die Rolle der Virtuosen

Wenngleich auf den letzten Seiten viele Quellen angeführt wurden, die belegen, mit welcher drastischen Methoden die Klavierschüler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Hämmermaschinen abgerichtet wurden, so muß doch einschränkend hinzugefügt werden, daß die Disziplinierung des Körpers ausschließlich für die Dilettanten und nicht für die Virtuosen galt. Noch mehr: Die Virtuosen verstießen mit Vorliebe gegen die rigiden Haltungs- und Anschlagregeln der Pädagogen. Was die Virtuosen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts z.B. von dem Ideal des gleichmäßigen Anschlags hielten, wird jedem sofort klar, der sich alte Aufnahmen von Paderewsky, Sauer, Scharwenka u.a. anhört.

Fehlerhafte Hand- u. Fingerstellungen.



Adagio con sentimento

Adagio

Capriccioso

Piano

Abb. 13

Ein weiteres Beispiel: Die ersten fünf krankhaften Handhaltungen (s. vorige Seite) sind von Louis Köhler, die weiteren von Wilhelm Busch. Wenn die von Köhler gezeichneten Fingerhaltungen schon sündhaft sind, in welche Kategorie fällt eigentlich dann Buschs „Virtuose“? Etwa unter die Rubrik „Todsünde“?

Und wenn ein Schüler es wagte, seinen Lehrer zu fragen, warum sich die Virtuosen denn nicht an die Handlungsregeln hielten, bekam er zu hören: „Wenn die Erfahrung uns lehrt, dass Virtuosen sich auch abweichend von dem einen oder andern Theile dieser Vorschriften ausgebildet haben, so beruht dies sicher auf individuellen Eigentümlichkeiten in dem Bau ihrer Hände und ihres Körpers, die die Schule nicht berücksichtigen kann“ (Klindworth 1903, VI).

Mit Vorliebe führten die Virtuosen ihre Verstöße gegen die vorschriftsmäßige Haltung im Konzertsaal vor. Sie schockten damit ihr Publikum: „Der Bürger schüttelte sich vor Grauen und Entsetzen“ (Weissmann 1920), aber er brach trotzdem oder gerade deshalb in Begeisterungstaumel aus. Der Virtuose inszenierte in der Öffentlichkeit, was dem Zuhörer in den häuslichen vier Wänden zu tun verboten war (Sennet 1983).

Ein gutes Beispiel hierfür ist der Pianist Vladimir von Pachmann, der einen Großteil seines Ruhmes seinen Extravaganzen verdankt. Pachmann tat so ziemlich alles, was dem normalen Klavierschüler untersagt war. Dieser hatte seine Gestik und Mimik beim Spielen so weit wie möglich unter Kontrolle zu halten und sich dem Ideal der Maschine anzupassen, Pachmann hingegen schnitt Grimassen und begleitete sein Spiel mit auffälligen pantomimischen Vorstellungen und lauten verbalen Kommentaren. Stilaugen bekamen die Besitzer von Seebers Fingerbildner bereits, als Pachman ähnlich wie übrigens auch Anton Rubinstein das Klavier mit patschflachen Fingern betätigte. Außer Rand und Band geriet das Publikum allerdings erst, als Pachmann das pedantische Einrichten der vorschriftsmäßigen Haltung auf der Bühne inszenierte: Schonberg berichtet: „Sein Kampf mit dem Klavierstuhl war wohlbekannt. Es gehörte zu seinen Tricks, ihn zuerst höher, dann tiefer zu drehen und so lange daran herumzuhantieren, bis das Publikum in Verzweiflung geriet. Dann rannte er hinter die Bühne, holte ein dickes Buch und legte es auf den Sitz. Auch das war noch nicht richtig. Nun riß er eine Seite heraus und legte sie auf den Sitz und lächelte selig ins Publikum“ (Schonberg 1972, 310)

Kurzer Ausblick in die Gegenwart

Die furchterregenden Maschinen, die - das sei nur am Rande bemerkt - auch im Schulunterricht häufig verwendet wurden (Bendele 1984), sind zwar längst verschwunden, ebenso wie die Auffassung, daß Klavierübung eine Vorbereitung auf den Militärdienst ist. Gehalten hat sich bis in die Gegenwart allerdings beharrlich die Auffassung, daß die Kunst des Klavierspiels vorrangig eine Kunst künstlicher Spielapparatbewegungen ist. Auch wird Klavierunterricht nach wie vor häufig dazu mißbraucht, um die Körper der Schüler zu disziplinieren. Schon allein durch die weite Verbreitung der Klavierschulen von Emonts (über Monate hinweg auf dem Schloß-C angekettete Daumen) und Schaum (Papierkragen) z.B. wird diese Ideologie tagtäglich reproduziert. Erhalten geblieben ist weiterhin die von dem gelehrten Juristen Hugo Riemann zum ehernen Gesetz erklärte Hand- und Fingerhaltung, die das Erlernen des virtuosen Klavierspiels so schwierig macht, eine sensible Verbindung zwischen Finger und Taste verhindert und eine differenzierte Tonbildung geradezu unmöglich macht. Leider wird diese Haltung, samt dem dazugehörigen Knöchelgelenkansschlag, bis heute noch von vielen Klavierlehrern in nimmermüder Arbeit den Schülern anezogen.

Nach wie vor wird der Klavierunterricht oft dazu verwendet, um die Musikalität, die unmittelbar aus dem leiblichen Erleben von Musik entsteht, also dem rhythmischen Mitbewegen und Atmen sowie dem gestischen und mimischen Ausdruck, gezielt zu domestizieren.

Überhaupt nicht aus der Welt geschafft ist ferner die Spaltung der Musikerpersönlichkeit in den Spielapparat auf der einen und die dessen Taten bzw. Untaten überwachende musikalische Vorstellung auf der anderen Seite. Mehr noch, der Klavierunterricht ist nach wie vor eines der wichtigsten Erziehungsmittel in unserer Gesellschaft, mit dessen Hilfe die Kopf-Körperspaltung schon im Kindesalter ausgebildet wird.

Gehalten hat sich weiterhin das pedantische, streng wissenschaftlich begründete Zerlegen des Spielapparats in seine Einzelteile samt den atomistischen Bewegungsexerzitien, und zwar nicht nur im Klavierunterricht sondern im Instrumentalunterricht überhaupt: Dafür ist Mareks Buch über Klavierspielen (1972) ebenso ein Beleg, wie Richters Buch über das Flötenspiel (1986) und bis zu einem gewissen Grade auch Mantels Buch über Celloüben (1987). Dieser Art Unterrichtsmethodik ist zwar, das gestehe ich zu, bisweilen durchaus sinnvoll, vor

allem, wenn es darum geht, Spielbewegungen ökonomischer zu gestalten und eine differenzierte Klangerzeugung zu fördern, sie hat aber insbesondere dann verheerende Auswirkungen, wenn sie extensiv betrieben wird und dem Schüler keine Mittel an die Hand gegeben werden, wie er seinen zerlegten Spielapparat wieder zu einer einheitlich handelnden Persönlichkeit zusammensetzen kann. Die lebhafte Nachfrage nach Alexander- und Feldenkraistherapeuten, die in mühevoller Kleinarbeit die in ihre Bestandteile zerlegten Spielapparate angehender Profimusiker wieder zusammenflicken, belegt, daß die hier behandelte Epoche schwarzer Pädagogik nach wie vor, vielleicht sogar mehr denn je, aktuell ist.

Obwohl schließlich in den meisten industriellen Gesellschaften des 20. Jahrhunderts der Sport inzwischen die pädagogische Rolle übernommen hat, die einst der Klaviererziehung zukam, nämlich die Menschen zu willigen Arbeitsmaschinen zu formen, so verdeutlicht doch vor allem das Beispiel Japans, daß bis heute noch das Klavierspiel massenhaft dazu mißbraucht wird, um den Körper, vornehmlich den weiblichen, zu einer leistungsfähigen und gut geöhlten „Kunstwerkbehämmermaschine“ zu erziehen und damit zu einem bienenfleißigen, gehorsamen und exportfähigen Diener des nationalen Wirtschaftswachstums abzurichten (Wehmeyer 1983, 1984)

Da in diesem Beitrag nur gezeigt wurde, wie man nicht Klavierspielen soll, bleiben natürlich noch so wichtige Fragen offen, wie z.B: Welche Körper-, Hand- und Fingerhaltungen sind für das Klavierspiel zu empfehlen? Welche Spielbewegungen erlauben eine feinschattierte Tongebung? Und: Wie ist das Verhältnis zwischen dem Ausdrucksgehalt einer Spielgeste und ihrer Funktion als Spielbewegung, die sich ganz den technischen Bedingungen der differenzierten Tonerzeugung unterordnet? Zu diesen Fragen werde ich an anderer Stelle schreiben. Hier soll nur soviel gesagt werden: Mögliche Antworten auf diese Fragen geben, und auch hier hat sich seit dem 19. Jahrhundert nichts geändert, die Virtuosen. Wie schon vor 100 Jahren hält sich fast keiner der großen Pianisten der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart an vorschriftsmäßige Haltungs- und Bewegungsregeln, obwohl sich die heutigen Virtuosen sicherlich wesentlich gesitteter benehmen als ihre Vorfahren. Konrad Meister hat jüngst anhand einer genauen Analyse von Videoaufnahmen eindrucksvoll demonstriert (Meister 1987), daß viele der heutigen Virtuosen, ob Bolet, Horowitz, Brendel, Gould und viele andere fast alles falsch machen, jeder auf seine Weise: Körper-, Arm- und Fingerhaltung, Anschlag, Sitz, Mimik und Gestik. Aber wahrscheinlich sind sie gerade deshalb vergötterte Idole.

Literatur

- Ballstedt, Andreas & Widmaier, Tobias: Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis. Stuttgart 1989
- Bendele, Ulrich: Krieg, Kopf und Körper. Berlin 1984
- Breslauer, Emil (Hg.) : Methodik des Klavierunterrichts in Einzelaufsätzen. Berlin 1896 (2. Aufl.)
- Czerny, Carl: Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung als Anhang zu jeder Clavierschule. Wien (o.J.)
- Der Klavier-Lehrer: Musikpädagogische Zeitschrift, Organ der deutschen Klavierlehrervereine. Berlin 1878 - 1899
- Ehrlich, Heinrich: Schlaglichter und Schlagschatten. Berlin 1872
- Ehrlich, Heinrich: Modernes Musikleben, Studien. Berlin 1895
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Frankfurt/Main 1976
- Gát, József: Die Technik des Klavierspiels. Kassel 1956
- Gellrich, Martin: Konzentration und Verspannung. Üben & Musizieren, 1988, 5. Jg., H. 3, S. 179-187
- Germer, Heinrich: Lehrbuch der Tonbildung beim Klavierspiel. Leipzig 1896 (4. Aufl.)
- Handrock, Julius: Mechanische Studien op. 40. Halle (o.J.)
- Hanon, L. : Der Klavier-Virtuose. 60 Übungen. München (o.J.)
- Heise, Walter: Musikunterricht im 19. Jahrhundert. Ideen und Realitäten. In: H.Ch. Schmidt (Hg.) Handbuch der Musikpädagogik Bd. 1, Geschichte der Musikpädagogik. Kassel 1987, S. 31-84
- Herrmann, Kurt: Vom Blatt, Textband. Zürich 1971
- Hildebrandt, Dieter: Pianoforte oder: Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert. München 1985
- Hummel, Johann Nepumuk: Ausführlich theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel vom ersten Elementar-Unterricht bis zur vollkommenen Ausbildung. Wien 1828
- Kalkbrenner, Friedrich: Méthode pour apprendre le pianoforte... Paris 1830
- Klindworth, Karl: Elementar-Klavierschule. Mainz 1903
- Köhler, Louis: Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik. Leipzig 1857/1858
- Köhler, Louis: Der Klavierunterricht, durchgesehen von R. Hofmann. Leipzig 1860/1905 (6. Auflage)
- Kullak, Adolph: Die Ästhetik des Klavierspiels. Leipzig 1860/1889 (3. Aufl.)

- Lebert, Sigmund & Stark, Ludwig: Theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht nach allen Richtungen des Klavierspiels vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung. Stuttgart 1858
- Logier, Johann Bernhard: Anweisung zum Unterricht im Clavierspiel und der musikalischen Composition. Berlin 1829
- Lukács, Georg: Der junge Hegel, in: Werke Bd. 8. Neuwied 1967, S. 658ff.
- Meyer, J. & Silbermann, J.: Die Frau im Handel und Gewerbe. Berlin 1895
- Mantel, Gerhard: Cello üben. Mainz 1987
- Màrek, Czeslaw: Lehre des Klavierspiels. Zürich 1972
- Martienssen, Carl Adolf: Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Leipzig 1930
- Martienssen, Carl Adolf: Schöpferischer Klavierunterricht. Leipzig 1954
- Marx, Adolf Bernhard: Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik. Leipzig 1855
- Marx, Karl: Grundrisse der politischen Ökonomie. Berlin/Ost 1974
- Mattay, Thobias: The Act of Touch in All its Density. An Analysis and Synthesis of Pianoforte Tone-Production. London 1903
- Meister, Konrad: Gibt es eine 'ideale' Klaviertechnik oder sind pianistische Bewegungsformen individuell? In: European Piano Teachers Association, Dokumentation 1986. Cloppenburg 1987, S. 59-80
- Moscheles, Ignaz & Fetis, François-Joseph: Die vollständigste Pianoforte-Schule oder die Kunst des Pianofortespiels. Berlin 1837
- Pirani, Eugenio: Die Hochschule des Klavierspiels op. 88, 2 Teile. Berlin 1905
- Richter, Werner: Bewußte Flötentechnik. Frankfurt/Main 1986.
- Riemann, Hugo: Vergleichende Klavierschule, 3 Teile, op. 39. Leipzig 1883/1912 (4. Aufl.)
- Riemann, Hugo: Handbuch des Klavierspiels. Berlin 1905 (7. Auflage)
- Scherer, Wolfgang: Klavier-Spiele. Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert. München 1989
- Schilling, Gustav: Der Pianist oder die Kunst des Clavierspiels in ihrem Gesamtumfange theoretisch-praktisch dargestellt. Osterode 1843
- Schonberg, Harold C.: Die großen Pianisten. Wien 1972
- Schubert, Kurt: Die Technik des Klavierspiels. Berlin 1931
- Sennet, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt/Main 1983
- Seifert, Uso: Klavierschule und Melodienreigen. Leipzig ca. 1885
- Sève, Lucien: Marxistische Analyse der Entfremdung. Frankfurt/Main 1978

- Steibelt, Daniel Gottlieb: *Méthode de Piano*. Leipzig 1823
- Stoeve, Gustav: *Die Klaviertechnik dargestellt als musikalisch-physiologische Bewegungslehre*. Berlin 1886
- Tomberg, Friedrich: *Basis und Überbau*. Sozialphilosophische Studien. Darmstadt 1974
- Urbach, Karl: *Preis-Klavierschule*. Leipzig 1877
- Wehmeyer, Grete: *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier*. Kassel/Zürich 1973
- Wehmeyer, Grete: *Unbeweglich wie der Berg, kalt wie der Nebel... Klavierpädagogik in Japan*. *Neue Zeitschrift für Musik*, 1984, 145. Jg., H. 10, S. 9-12
- Weissmann, Adolf: *Der Virtuose*. Berlin 1920
- Zuschneid, Karl: *Methodischer Leitfaden für den Klavierunterricht*. Berlin (o.J.)

Dr. Martin Gellrich
Fritz-Reuter Straße 4
1000 Berlin 62