

Elgin Roth

Klavierspiel und Körperbewusstsein

FORUM MUSIKPÄDAGOGIK

Band 47

Hallesche Schriften zur Musikpädagogik

herausgegeben von Georg Maas

im Auftrag des Instituts für Musik, Abteilung Musikpädagogik
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Elgin Roth

Klavierspiel und Körperbewusstsein

Eine kommentierte Auswahl
historischer klaviermethodischer Zitate

herausgegeben von Marco Antonio de Almeida



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Coverabbildung: Menna, 2013,
Benutzung unter Lizenz von Shutterstock.com
und Scherenschnitt von Johannes Brahms

Satz: Eckart Begemann
Lektorat aller einleitenden und kommentierenden Textabschnitte
sowie des Nachworts: Dr. Werner Sobotzik
Covergestaltung: Lisa Schwenk
Projektleitung: Albrecht Lamey
Druck: TZ-Verlag & Print GmbH, Roßdorf b. Darmstadt

ISBN 978-3-89639-817-8
ISSN 0946-543X (Forum Musikpädagogik)

© 2., verbesserte und erweiterte Auflage: Wißner-Verlag, Augsburg 2013
© Erstauflage: Wißner-Verlag, Augsburg 2001
www.wissner.com

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf deshalb der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Gewidmet meinem Freund und Kollegen
Prof. Marco Antonio de Almeida und seinen
Klavierstudenten am Institut für Musik der
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Geleitwort

Spätestens mit der von BERNARDINO RAMAZZINI im Jahre 1713 in einem seiner Traktate vorgenommenen Auflistung physiologischer Probleme bei Musikern¹ wurde bekannt, dass die Musizierpraxis zu Erkrankungen des Spielapparates führen kann. GEORG PHILIPP TELEMANN berichtet seinerseits von einer Sehnen-scheidenentzündung in der linken Hand.² Bekannt ist ferner ROBERT SCHUMANNs dauerhafte Fingerverletzung, die seine pianistische Laufbahn verhinderte. Im Jahre 1885 beschreibt LUDWIG DEPPE – der erste Klaviermethodiker, der im gegenwärtigen Sinne das „ganzkörperliche“ Bewusstsein gepflegt hatte – in der Deutschen Musikzeitung die „Armleiden der Klavierspieler“.³ Weitere Zeugnisse von Interpretenpersönlichkeiten wie CLARA SCHUMANN⁴, SERGEJ RACHMANINOFF⁵, ALEXANDER SKRJABIN⁶, ROBERT TEICHMÜLLER⁷ und GLENN GOULD⁸ bestätigen, dass selbst geniale Begabungen von Erkrankungen des Spielapparates nicht verschont bleiben – was selbstverständlich in keiner Weise ihre künstlerische Größe zu mindern vermag. Die Leiden betreffen schwerpunktmäßig den Bewegungsapparat mit der Betonung des Schulter-Arm-Hand-Komplexes und der Wirbelsäule.

Nicht anders sieht es im heutigen studentischen Alltag aus. Deshalb sehen sich die Musikhochschulen zunehmend dazu veranlasst, das Studienangebot um Stretching, isometrische Übungen sowie Körpertechniken wie z.B. Eutonie (GERDA ALEXANDER), Yoga, Alexander-Technik, Feldenkrais-Methode, Autogenes Training, Dispokinesis, Nowobalance und Kinesiologie zu erweitern. Auch die

1 [Ramaz1718]

2 [Blum1995]

3 [Depp1885]

4 [SchuCl1996]

5 [Bies1991]

6 [Bels1982]

7 [Baresel]

8 [Wils1996]

heutige Medizin bemüht sich, den physiologischen Problemen der Musiker beizukommen. Neugründungen von Gesellschaften und Forschungsinstituten für Musikphysiologie und Musikermedizin sind die Folge. Die Zahl von einschlägigen internationalen Kongressen und Publikationen wächst. Lehraufträge und Professuren für Musikphysiologie an Musikhochschulen und Konservatorien werden vergeben.

All dies zeigt, dass der Wissensbedarf groß ist, insbesondere im Sinne der Prävention. Denn es geht darum, nicht nur aus dem Schaden klug zu werden, sondern den Schaden gar nicht erst entstehen zu lassen. Dabei stellt sich die Frage, welches diesbezügliche Wissen dem praktizierenden Musiker weiterhelfen kann. Die Erfahrung lehrt, dass die genannten Übungen und Körpertechniken allein noch keine Präventionsleistung erbringen können. Was fehlt, ist ihre Übertragung auf die Spezifik des Instrumentalspiels. Dies bedeutet, dass auch unmittelbar in der Musizierpraxis das Bewusstsein für körperliche Zentralkoordination durch Aufrichtung und Gleichgewichtsfindung entwickelt werden muss, und zwar im Zusammenhang mit angestrebter Armgewichtskontrolle, Bewegungsschnelligkeit, Kraftentfaltung und Ausdauer. Prävention im Unterrichtsraum statt Therapie in der Arztpraxis lautet das Idealziel.

Doch es kann Situationen geben, in denen der ärztliche Rat unentbehrlich wird. Und oft reicht schon die kleinste körperliche Irritation, um einen konzertierenden Musiker kurz- oder langfristig an der Ausübung seines Berufes zu hindern.⁹ Daraufhin zurückgezogen, redet er über sein Leiden nur ungern, und wenn er es schließlich tut, ist es meist zu spät. Die möglichen multifaktoralen Gründe eines Spielschadens erfordern indessen eine interdisziplinäre Behandlung. Medikamente allein helfen erfahrungsgemäß nur bis zur nächsten Krise. Eine Zusammenarbeit zwischen Ärzten, Physiotherapeuten, eventuell Psychologen *und* Instrumentallehrern tut daher not. Der Hilfe suchende Musiker wird nämlich nur dann nachhaltig genesen können, wenn ihm neben der ärztlichen Therapie gezielte fachspezifische Informationen zum Umdenken und zur Umschulung seines Koordinations- und Bewegungsverhaltens zur Verfügung stehen.

Demgegenüber werden in der instrumentalen Unterrichtspraxis vom Schüler nicht selten Klangergebnisse gefordert, ohne dass ihm erklärt würde, wie diese im Einklang mit dem Körper zu erzielen wären. Starker Klangwille ohne einen „wohl gestimmten“ Körper kann aber zu den besagten Spielschäden führen. Denn die reibungslose Funktionsweise des Spielapparates erfolgt nach einem ganzheitlichen Bewegungsgesetz, aus dessen Missachtung nicht nur klangliche Defizite, sondern auch Überspannung, Schmerzen und weitere Komplikationen resultieren. Es reicht folglich nicht, über den Klang allein, ohne über seine Erzeugung zu sprechen.

9 [Solt1995]

Notwendig ist eine ganzheitliche Koordinations- und Bewegungsschulung des Körpers, die der gelingenden Realisierung der Klangvorstellung dient.

Das dabei erforderliche fachspezifische Wissen liefert für Pianisten die vorliegende vergleichende Zitatsammlung. Die Autorin, die in ihrer Jugend selbst unter Spielschäden gelitten hatte, widmete ihr Lebenswerk – sie unterrichtete mit großem Erfolg über fünfzig Jahre, davon fast zwanzig an der Hamburger Musikhochschule – der Erkundung der Kausalität zwischen Bewegungsvorgang und Klangergebnis. ELGIN ROTHs ganzheitliche, in der Einleitung erläuterte Denkweise kommt bereits in der Auswahl und Anordnung der Themen zum Tragen. Entsprechende Textpassagen werden zudem typografisch unterschieden. Der vergleichende Ansatz ist eine – pädagogisch äußerst begrüßenswerte – Aufforderung zur selbständigen Reflexion und Aneignung des Stoffes. Die als Kapitelüberschriften hervorgehobenen – und in dieser Neuausgabe zu Beginn eines jeden Kapitels kommentierten – wesentlichen Begriffe ermöglichen dem Lernenden und Lehrenden eine gute Orientierung und eröffnen zugleich ein historisches klaviermethodisches Panorama. Als Handbuch und Nachschlagewerk kann die beachtliche Materialsammlung freilich auch vom konzertierenden Künstler mit Gewinn genutzt werden.

Ich wünsche diesem Buch viel Erfolg und hoffe, dass es unter Musikern, Lehrern und Studenten einen bleibenden Platz finden wird.

Halle, im November 2000 / März 2013
Marco Antonio de Almeida

Professor für Klavier und Klaviermethodik
am Institut für Musik
der Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg,

Professor für Klavier
an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg,
Mediziner

Mein außerordentlicher Dank gilt Eckart Begemann, der mit seinem fachlichen
Verständnis und großem Einfühlungsvermögen in die Materie meinem
Manuskript ein verlagsreifes Aussehen gegeben hat.
Gleichermaßen sei Albrecht Lamey vom Wißner-Verlag für seine ebenso
kompetente wie geduldige Zusammenarbeit bei der Herstellung der endgültigen
Druckfassung gedankt.

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort	vi
Anmerkungen nicht nur zur formalen Gestaltung	xiii
Einleitung	xvii
1 Methode	1
2 Klang, Klangschönheit und Tonbildung	11
3 Ganzheit	21
4 Gleichgewicht	35
5 Kraftquelle	45
6 Schwerpunkt, Stützpunkt, Aufrichtung	51
7 Sitz, Sitzdistanz	69
8 Retropulsion, Ziehen	81
9 Selbstsetzung des Widerstandes	93
10 Koordination – Fixation	101
11 Kompensation, ausgleichende Bewegungen	111
11.1 Herstellung des Muskeltonus	112
11.2 Unökonomischer Ersatzhalt	114
12 Ökonomie statt Ausweichbewegung	119

13 Muskulatur, Elastizität, „Kunstabewegung“	129
14 „Leicht“ und „schwer“ – Leichtigkeit statt Schwere	141
Über Leggermente oder Leggerissimo	148
15 Gewicht – Schwere	151
15.1 Gewicht vor „Gewichtstechnik“	157
15.2 CHOPIN und LISZT in Bezug auf „Gewicht“	159
15.3 Die sogenannten „Gewichtstechniker“	164
16 Krafttransport und -übertragung	183
17 Brustkorb, Schlüsselbein	193
18 Schulterblattsenkung	201
19 Kunstabewegung	219
20 Schultergürtel, Schulter	223
21 Tragung des Armes	227
22 Großer Hebel, langer Hebel, ganzer Arm	233
23 Freier Fall	243
24 Auffangen der Tasten – Herausnehmen der Töne	257
25 Handgelenk	265
26 Pivot (Zapfen), Point d’Appui (Stützpunkt)	283
27 Inklination, Pronation und Supination	289
28 Finger	299
29 Kritik, Missverständnisse, Kontradiktionen	337
Caland 1910 contra Breithaupt	339
Breithaupt gegen Calands angebliche Fingerlosigkeit	341
Steinhausen gegen Calands angebliche isolierte Fingertechnik	342
Varró contra Caland	343
Hinze-Reinhold contra Caland	344
Tetzel contra Caland	345
Steinhausen contra Caland	345

Ziegler contra Gewichtsmethode	347
Martienssen contra Breithaupt	356
Caland contra Breithaupt	357
Caland contra Tetzels und Steinhausen	358
Nachwort	359
Quellen- und Literaturverzeichnis	374
Stichwortverzeichnis	387
Personenverzeichnis	415
Aufzählung der Literaturverweise	421
Dank der TeXnik ganz anderer Art ...	437

Anmerkungen nicht nur zur formalen Gestaltung

Dieses Buch mag auf den ersten Blick den Eindruck erwecken, als verfolge es das Ziel, Zitate aus bekannten und weniger bekannten Werken der Klaviermethodik, geordnet nach Themenkreisen und mit Referenzen versehen, lediglich zusammenzustellen. Eine Art Schlagwortkatalog der Klaviermethodik . . .

Diese Zielsetzung ist aber gerade nicht die Absicht der Autorin, vielmehr zielt ihre Arbeit wesentlich darüber hinaus, soll sie doch *Stellung beziehen*, also nicht alles in neutraler Zurückhaltung im Raum „stehen lassen“, was je zu diesem Thema geschrieben worden ist. Die Leser mögen durch die Lektüre aufmerksam werden für Widersprüche, sie mögen „physikalischen“ Betrachtungen nicht auf den Leim gehen, die einer wirklichen wissenschaftlichen Überprüfung nicht standhalten und die der Kenner als pseudophysikalische Diskurse entlarvt.

Die Absicht, zur Kritik der Zitate anzuregen, ist auch der Grund dafür, dass die Hervorhebungen, die in diesem Buch angebracht sind, nicht alle originalen Ursprungs sind: Sie sollen den Leser aufmerksam machen auf

- gute, gelungene Formulierungen,
- wichtige Schlüssel-formulierungen und
- fatale Formulierungen, die Missverständnisse fördern.

Manchmal auch setzen die Hervorhebungen Akzente, die sich aus dem erklärenden Kontext des Originaltextes ergeben, jedoch durch die Herauslösung aus diesem Kontext leicht verschleiert werden könnten. Gleichwohl sind viele Hervorhebungen tatsächlich original.

Man könnte fragen, weshalb die Autorin dann nicht ihre eigenen Formulierungen gewählt hat und sich nicht der Mühe der Herausgabe eines gewissermaßen „wirklich eigenen“ Buches unterzogen hat.

Die Antwort lässt sich in die Gegenfrage wenden, weshalb es denn noch ein weiteres Buch geben müsse, wo doch schon lange zahllose gelungene Formulierungen existieren, die es nur einmal sorgfältig zu lesen und in ihrem Zusammenhang auszuloten gilt, während es auch zahllose Formulierungen gibt, die kaum eine wirkliche Hilfe zu leisten vermögen, weil sie allzu vage bleiben oder sich in leerem Modejargon erschöpfen.

Es geht nicht darum, eine „neue Klaviermethodik“ oder „-schule“ zu schreiben – geschweige denn zu gründen. Vielmehr liegt der Autorin daran, den Wert längst vorhandener, teils vergriffener und daher schwer zugänglicher Werke zu erkennen.¹⁰ Zugleich soll der Respekt infrage gestellt werden, der weithin noch einigen „Standardwerken“ entgegengebracht wird, die sich aus äußerlichen Gründen einen gewichtigen Rang in der Fachwelt erheischt haben, sei es, weil sie vorgeben, auf physikalisch sicherem Boden zu stehen, dessen brüchige, laienhafte Konstruktion niemand aufzudecken wagt, oder sei es, weil sie eine scheinbare „kompilatorische Vollständigkeit“ mit sich bringen, auf die niemand verzichten zu können glaubt.

Dieses Buch stellt also nicht nur Zitate zusammen, sondern es bewertet diese Zitate ausgehend von einem in der Einleitung definierten ganzheitlichen Standpunkt und kennzeichnet sie entsprechend durch unterschiedliche Zeichensätze.¹¹ Dies geschah in der Überzeugung, dass vieles, was über Klaviermethodik geschrieben wurde, dem kritischen Leser bei direkter Gegenüberstellung und sorgfältigem Nachdenken fast von selbst fragwürdig erscheinen wird – oder aber glaubwürdig, wenn er nur zu einem eigenen Urteil ermutigt wird.

* * *

Da manche Zitate verschiedene Aspekte beinhalten, erscheinen sie, eingeordnet in verschiedene Themenfelder, mehrfach.

Satzteile und Textabschnitte innerhalb der Zitate, die in [eckigen Klammern] erscheinen, sind nicht Bestandteil des Zitates, sondern zusammenfassende Einführungen in den Zusammenhang des nachfolgenden Zitats. Um das Ende eines jeden Zitates leicht erfassen zu können, wird es mit dem Symbol „◀“ markiert.

Es gibt zwei Typen von Fußnoten: Diejenigen, die durch eine Zahl gekennzeichnet sind, enthalten Verweise oder Erläuterungen der Verfasserin. Fußnoten, die hingegen dem zitierten Original entnommen sind und somit vom zitierten

¹⁰ Zwar wurde Rom (siehe [Mart1954, S. 231]) nicht an einem Tage erbaut, doch haben es schon Generationen vor uns gesehen.

¹¹ Die Deutung der unterschiedlichen Zeichensätze ist in der Einleitung der Autorin vermerkt. Der Nachvollzug und das Urteil verbleiben – wie eh und je – Aufgabe der Lektüre und des Studiums.

Autor stammen, sind durch ein Fußnotensymbol wie diese Sternchen** gekennzeichnet – siehe beispielsweise die Fußnote auf Seite 177.

Da in dieser Sammlung historische Quellen zu Worte kommen, tauchen auch ihre historischen Rechtschreibungen auf.

Eckart Begemann, 14. Juli 2001

Anmerkungen zur zweiten Auflage

In der zweiten Auflage hat jedes Kapitel einen eigenen Kommentar der Verfasserin erhalten, der in das jeweilige Thema einführt und auf wesentliche Aspekte aufmerksam macht.

Ferner wurden Druckfehler berichtigt, insoweit wir ihrer habhaft werden konnten. Schließlich wurde das Literaturverzeichnis überarbeitet, so dass dank verbesserter Quellenkürzel das Auffinden der jeweiligen Quelle im Literaturverzeichnis erleichtert wird. Entsprechend seiner Doppelfunktion als Verzeichnis sowohl für historische Quellen als auch für Sekundärliteratur wurde es in Quellen- und Literaturverzeichnis umbenannt.

Auch der Index wurde überarbeitet und ein „Personenverzeichnis“ hinzugefügt, das als Ergänzung zu den bestehenden Verzeichnissen zu verstehen ist: So sollte, wer Hinweise über Chopins Spiel- und Unterrichtsweise sucht, nicht nur das Personenverzeichnis zu Rate ziehen, sondern in der Auflistung der Literaturverweise auch alle Zitate derjenigen Bücher herausuchen, die sich explizit mit Chopin befassen, wie etwa [Klec1880], [Eige1988], [Eige1993] und [Ott1987].

Für beide Verzeichnisse (sowohl Stichwortverzeichnis als auch Personenverzeichnis) gilt: Die gedankliche Arbeit, die für eine sinnvolle Auswahl und Spezifikation der Schlüsselworte eines Verzeichnisses zu leisten ist, kann nicht durch automatisierte Verfahren geleistet werden. So bleiben die Verzeichnisse auch im vorliegenden Falle ein Versuch, der sicherlich Lücken und Inkonsistenzen aufweist. Wenn sie nichtsdestoweniger von Nutzen sind, so mögen sie freundlich aufgenommen werden. Gleichwohl werden Verbesserungsvorschläge gerne gehört.

Ein Hinweis ist zu ergänzen, der alle Seitenverweise betrifft, gleich ob sie im laufenden Text, im Stichwortverzeichnis oder aber in den Verzeichnissen und der Auflistung der Literaturverweise auftauchen: Die gesuchte Stelle befindet sich *entweder* auf der angegebenen Seite *oder* aber auf der unmittelbar darauf folgenden im dort fortgeführten Absatz oder dem darauf folgenden. Man schaue also auch auf der Seite nach, die auf die angegebene folgt.

Eckart Begemann, 10. März 2013

Einleitung

„Das Gute ist nicht immer neu – das Neue nicht immer gut.“
Sprichwort

Die vorliegende Zitatensammlung entstand in der Absicht, interessierten Studenten und Fachkollegen gewisse Texte aus dem klaviermethodischen Bereich, besonders diejenigen des vergangenen Jahrhunderts verfügbar zu machen, weil sie entweder nicht mehr erwerbbar sind oder weil von verantwortlicher Seite im Hochschulbereich nicht mehr auf sie aufmerksam gemacht wird, aus welchen Gründen auch immer. Also sei insbesondere allen aufgeschlossenen, neugierigen Studenten diese Arbeit zur Unterstützung ihres Studiums gewidmet, denjenigen „to whom it may concern“.

Es ist erstaunlich, dass trotz vieler didaktischer Neuerscheinungen keine Arbeit vorliegt, die sich der **Klärung** der offensichtlich **divergierenden**, ja **kontroversen** Aussagen unserer methodischen Literatur angenommen hätte; schließlich bestimmt der Wert der methodischen Information den Fortgang des Studiums und der folgenden beruflichen Laufbahn.

Zum Beispiel: Wie soll ein Student durch die verwirrende Terminologie hindurchfinden, wenn ihm nicht ein **Werte-Codex** als Anhaltspunkt, als Richtschnur für die unterschiedlichen methodischen **Parameter** angeboten wird? Wozu soll das Studium der klassischen Klaviermethoden, da sie nun einmal zum Lehrangebot gehören, aber dienen? HEINRICH NEUHAUS stellt am Anfang seines Buches *Die Kunst des Klavierspiels*¹² für den Leser ziemlich entmutigend fest: „Was soll man auch sagen: **sapienti sat.**“¹³

12 [Neuh1967]

13 lat.: „Dem Wissenden [ist's] genug.“

Ein Methodiklehrer muss trotzdem „methodisches Allgemeinwissen“ anbieten, nach Möglichkeit in einer Form, die ihm nicht gleich den argen Ruf eines „Staatsanwalts für Methodik“¹⁴ einträgt, bloß weil er berufshalber Spezialist der methodischen Parameter zu sein hat. Nur ist heute zu fragen, ob es berechtigt ist, die klassischen Spielmethode im Seminar immer wieder wertfrei anzubieten, ohne Stellungnahme, ohne kritischen Kommentar, zur beliebigen Auswahl nach individueller Neigung und momentanem Gusto bereitgestellt. Geschieht es nur aus Rücksichtnahme auf die Kollegen im Hause, die mit Sicherheit unterschiedliche Lehrweisen praktizieren? Ist Technik nur „individuell“ definierbar oder gibt es **normative Kriterien** nach allgemeingültiger **universeller** Veranlagung? Es ist eine Binsenwahrheit, dass kein Pädagoge die Frage nach dem „Wie“ der instrumentalen Bewegungsschulung umgehen kann; Klangvorstellung ist natürlich immer das Primäre, Vorauszusetzende – aber die **Tonbildung** folgt für den Spielenden (und nicht nur Zuhörenden) auf dem Fuße, ja muss im Grunde simultan erlebt und kontrolliert werden, in NEUHAUS' Worten [Neuh1967, S. 56 (Kapitel „Über den Klang“)]:

„Alle Erscheinungen, die unter dem Begriff ‚Klavierspiel‘ vereinigt sind, sind unzertrennlich miteinander verbunden. Deshalb muss man, wenn man vom Klang spricht, auch von seinem Entstehen, das heißt von der Technik sprechen; wenn man von der Technik spricht, muss man vom Klang sprechen.“

Dies macht deutlich, dass der physiologische Aspekt nicht als Selbstzweck behandelt, aber auch nicht umgangen werden kann. In diesem Zusammenhang verweise ich auch auf Kapitel 2 „Klang, Klangs Schönheit und Tonbildung“ auf Seite 11 als **Ausgangspunkt und Ziel** aller Unterweisung.

Wie wird – heute – Technik gelehrt, welcher Terminologie bedient man sich? Ist sie ein Hinweis, Ausweis für die Art, für die Qualität der Bewegungsunterweisung? Nicht zu leugnen ist, dass die **tradierten Termini** wie „Gewicht“, „Schwere“, „Fall“, „Schwung“, „Wurf“, „Stoß“, „Aufstimmung“, „Rollung“, „Kippung“ zumindest verbal noch heute für Bewegungsinformation bestimmend sind; „Gewichtstechnik“ ist noch immer – wie vor hundert Jahren – das alles bestimmende Wort. (Ich fragte seinerzeit mindestens zehn Kollegen nach ihrem Verständnis von „Gewichtstechnik“ und bekam zehn divergierende Antworten.)

Heute sind schon Feldenkrais-Lehrer, Alexander-Lehrer, Eutonie-Lehrer, Lehrer der Dispokinese an den Hochschulen tätig und machen Studenten mit ihren Körper-Praktiken mehr oder weniger vertraut. Wie reagieren diese auf die, wo-

14 [Neuh1967, S. 125]

möglich, völlig neuen Perspektiven? Wie bringen sie sie in Einklang mit den tradierten „Methoden“? Scheinen diese dadurch hinfällig in ihren Aussagen, oder sind sie vielmehr zu integrieren in ihre „neuen“ Erfahrungen? Sind sie womöglich bei genauem Hinsehen „in der Sache“ identisch mit den modernen Körperpraktiken und eventuell nur terminologisch „altmodisch“ und unzeitgemäß und deshalb nur „verbal“ zu modernisieren? Das wäre zu untersuchen, und wer wollte sich diesem Ansinnen widersetzen, wenn frei und kritisch die alten Spielthesen „hinterfragt“ werden? Die Methodik-Analyse ist längst überfällig, damit der Methodik-Pluralismus, der in vielen Fällen gar nicht mehr wahrgenommen wird, nicht zur Beliebigkeit ausartet.

Worin bestehen die methodischen Divergenzen? Gibt es sie wirklich und wie sind sie zu beurteilen, zu bewerten? Ist es berechtigt, nach der Akzeptanz für heutige Lehrinhalte zu fragen? Gibt es **Bewertungskriterien** – heute –, damit nicht diametral entgegengesetzte Aussagen **gleichwertig** im Raum stehen und von Studenten **beliebig** kritiklos benutzt werden können? Ist der Student kinästhetisch genügend sensibilisiert, um folgende konträre Termini einzuschätzen und seine ablehnende oder zustimmende Meinung physiologisch-spieltechnisch auch begründen zu können?

Zum Beispiel: Welchem Terminus gibt er den Vorzug, und warum, wenn es heißt: Mit **schwerem Arm** oder mit **leichtem Arm** spielen? Sollen Finger **unabhängig** oder **abhängig** sein, wie LISZT (FREDERIC HORACE CLARK zufolge) gefordert hatte? Haben bei der Ausbildung der Finger die **Streckmuskeln** (Extensoren) oder die **Beugemuskeln** (Flexoren) die Priorität? Ist beim Spielbeginn das **Handgelenk** tief oder etwas **erhöht** anzusetzen? Benutzt man das Wort **Gewicht** oder **im Gleichgewicht** sein, und weshalb? Bedeutet **Basistechnik** für den Studenten das gehorsame, aber lustlos zelebrierte Absolvieren des klassischen technischen Repertoires von Tonleitern, Akkorden und ebenso verstandenen „technischen Übungen“ oder begreift er **Basistechnik** als ein Wahrnehmungstraining für ganzheitliche, eukinetische Spielbewegung in „durchlässiger“, gleichgewichtsregulierender, aufrechter Haltung? Spricht man von **Gewichtsübertragung** oder **Kraftübertragung**, **Krafttransport**, **Energietransfer**? Hat die altmethodische Sentenz „Fingerspiel contra Armspiel“ noch Gültigkeit für ihn, wenn gleichzeitig LISZTs Terminus vom Arm als **freischwebender Achse vom Schulterblatt bis Fingerspitze** oder als **elastischer Bogensehne** im Gebrauch ist? Sind körpergerechte Bewegungen **exzentrisch** oder **konzentrisch** – man hört von Physiologen beide vertreten – was ist überzeugender? Soll der Finger als **Hebel** (sogar als isolierter!) bewegt werden oder, à la LISZT, als **Radspeiche**, **Radsprosse**, als **Pivot** (Zapfen oder Drehpunkt; CHOPIN)? Was ist der Bewegung angemessener: der „**Tief-Hoch-Schwung**“ à la BREITHAUPT oder die **ellipsenförmige Anpassung** des Handgelenks? Ist der Handrücken wirklich **stets horizontal** zu halten oder darf, ja soll er **inklinieren** (CHOPIN), d. h. angemessen sich einwärts- und aus-

wärtswenden in notwendiger, minimaler Anpassung (Pronation und Supination)? Die Beispiele ließen sich fortsetzen.

Es ist wirklich zu fragen, ob die Zeit nicht reif ist für eine Diskussion unter interessierten, vorurteilsfreien Kollegen, die diese **kontroversen Spielanweisungen** und ihre (unreflektierten) Ursachen zu klären möglich macht: Die **terminologische** Verwirrung ist offensichtlich, und sie scheint die Folge der Unkenntnis von Ursache und Wirkung auf praktisch-physiologischer Ebene zu sein – deshalb der **Methoden-Pluralismus** (siehe Kapitel 1 „Methode“ auf Seite 1).

Zwei konträre Positionen

Ein Kenner, mit genügend kinästhetischer Sensibilität und praktischer klavierpädagogischer Erfahrung, wird anhand der gerade genannten heterogenen spieltechnischen **Postulate** zwischen folgenden konträren spieltechnischen Ausgangspositionen zu unterscheiden wissen, die wir – etwas plakativ – so charakterisieren können:

- von den Teilen zum Ganzen
- vom Ganzen zu den Teilen

Beide sind seit über hundert Jahren nebeneinander methodisch formuliert und praktiziert worden, wobei sich in der Öffentlichkeit die erstere Gruppe unter Führung von R. M. BREITHAUPT („Gewichtstechnik“) bis auf den heutigen Tag – trotz aller Kritik – durchgesetzt hat gegenüber der zweiten, die, weil rhetorisch (und polemisch) nicht so publikumswirksam, ins Abseits gedrängt wurde; der Name ELISABETH CALAND ist heute unbekannt.

Die entscheidenden Termini der beiden Ansätze seien hier vorgestellt – sie zeigen ihre diametral entgegengesetzten Ansätze, die für einen genauen Beobachter nicht nur in Fachzeitschriften, sondern *de facto* festzustellen sind:

Einige auffällige methodische Metaphern der ersten Gruppe

- von der Feinmotorik zur Grobmotorik
- von der Peripherie (distal) zum Zentrum (proximal)
- von unten (Finger) nach oben (Schulter)
- isoliertes Hebeltraining, dieses sogar vorherig „stumm zu habituieren“
- Finger-, Hand-, Ellenbogenschlag
- Fingertechnik
- Handgelenkstechnik
- Ellbogentechnik
- Schultertechnik

- Fingerspiel contra Armspiel (wobei dem „Armspiel“ die Bedeutung von „Gewichtspiel“ zukommt)

Zu dieser Gruppe ist also „separates Eintrainieren fragmentierter Bewegungsformen“ (VOLKER BIESENBENDER in [Bies1994]) festzustellen, die naturgemäß durch die Konzentration auf isolierte Bewegungsabläufe zur primär **optischen** Wahrnehmung führen, ja sie erzwingen, statt Bewegungsempfindungen zu kultivieren: „Da aber des öfteren irrtümlicherweise das **äußerlich Auffallende** als das eigentlich Wesentliche betrachtet wird“ (E. CALAND), gilt primär das visuelle Erfassen des **Bewegungsbildes**. Daraus folgt die beschreibende Charakterisierung von Arm, Hand und Fingern in ihren separaten Bewegungsformen. Typische Termini sind infolgedessen: Schwung, Fall, Wurf, Stoß, Aufstimmung, Rollung, Kippung, Seitenschlag, Kreisung, Streckung, Beugung – also äußere Charakterisierungen ausschließlich von Arm-, Hand- und Fingerbewegungen.

Resümee: Die Beziehung zum Gesamtkörper ist praktisch irrelevant.

Auffällige Vokabeln der zweiten Gruppe

- vom Ganzen zu den Teilen
- von der Grobmotorik zur Feinmotorik
- vom Zentrum zur Peripherie

Die Termini dieser Gruppe bezeichnen nicht Bewegungsformen, sondern **Bewegungsempfindungen**, Muskelwahrnehmungen, Bewegungsökonomie, Muskelökonomie, Eutonie, Kinästhetik, elastische Fixation, „hemmungslose Gliederverbundenheit“¹⁵, vollständige kinetische Kette, fließende Koordination (MENUHIN), Gesamtkoordination, Selbstsetzung des Widerstandes (KOSNICK in [Kosn1956]), Bewegungsfluss, Energiefluss, Synergie der Muskeln, Spannungseinheit, expandierendes, nicht kontrahierendes Körperempfinden (TAYLOR in [Tayl1979]), Durchlässigkeit, Leichtigkeit, Geschmeidigkeit, Souplesse (CHOPIN), Einfachheit, Mühelosigkeit, Eukinetik, Aufrichtung, Gleichgewichtserhaltung durch feinste Reaktionen vom Becken aus, Bewegungsorganismus, Körperorganisation.

Resümee: Bewegungsschulung in „additivem“ Aufbau von den peripheren Gelenken bis zur Körperstütze ist undenkbar.

15 HEINRICH KOSNICK in mündlicher Mitteilung 1967 im Sinne von „ungehemmt“ – man vergleiche auch Zitat 215 von HAROLD TAYLOR auf Seite 100.

Positiv ausgedrückt ist dieses Anliegen von BIESENBENDER in einem „Postulat“ so formuliert: „Es soll bei allen Einzelmaßnahmen zur Verbesserung von Haltung und Bewegung letztlich immer darum gehen, Hilfen und Anreize für das **ganzheitliche ‚Gestimmtsein‘** zu finden“,¹⁶ für den **Gelingenzustand**¹⁷. Dafür ist die Wahrnehmung des **Gesamtorganismus** in seiner muskulären **Einheitsspannung** zu kultivieren, wobei der Körper als **stütz- und haltgebendes Organ** dem **Spielorgan Arm** als Rückhalt dient. **Ganzheit** – so verstanden – ist ständig gegenwärtig und selbst im Anfangsunterricht notwendig, nicht erst „selbstverständliches *Endziel* jeder pianistischen Technik“, was immer genau auch damit behauptet sein will.

Priorität hat also die Ausbildung zur Gesamtkörperwahrnehmung.¹⁸ Durch eine elastische stabile Gesamthaltung soll den Spielenden „zu gelöster Reaktionsfähigkeit“ verholfen werden, „in der die Spielabläufe nach ihrer eigenen Ordnung gleichsam zu sich selbst finden können“,¹⁹ was nicht ausschließt, dass besonders „unter dem Aspekt des **Heilens und Wiederherstellens gestörter Körperfunktionen**“ im Unterricht „ein umfassendes **physiologisches Wissen** und die zeitweilige Konzentration auf körperliche Vorgänge ihren berechtigten Sinn haben“.²⁰

Die Teile, wenn separat beobachtet, werden stets im Ganzen wahrgenommen, nicht zum Ganzen „addiert“; das „Hinterland“²¹ ist der „tragende Grund“ – **Hara**, wie die Zen-Buddhisten ihn nennen. CARL ADOLF MARTIENSSEN sagte schon 1954 richtungsweisend für zukünftige Klavierpädagogik: „Das A und O der instrumentalen musikpädagogischen Kunst ist in der Tat die **ideomotorische Introjektionsfähigkeit** des Lehrers, seinem Introjizieren der eigenen Bewegungsvorstellung in die Motorik eines anderen“, – eine „seelische Fähigkeit“.²²

Die Inhalte aller Kapitel gelten in großem Maße der zweiten Gruppe („vom Ganzen zu den Teilen“) und ihren Aussagen. Die Gegenaussagen der ersten Gruppe („von den Teilen zum Ganzen“) sind in vielen Fällen nicht gänzlich kontrovers konzipiert; es gibt wertvolle Formulierungen, denen man sofort zustimmen kann, bis man auf Bewegungshinweise stößt, die der ganzheitlichen Einstellung und Wahrnehmungsweise absolut widersprechen. Ist ein „sowohl als auch“ erlaubt? Der Leser bilde seine eigene Meinung. Die Aussagen sprechen für sich. Es ist zu hoffen, dass – bei oder nach eingehendem Studium – die Einsicht für ein ganzheitliches Verständnis instrumentaler Bewegungsschulung wächst.

16 [Bies1994, S. 78]

17 [Eber1931]

18 Dies ist besonders wichtig bei „Umschulung“, um die „hinderlichen Verkrampfungen, Verspannungen, Blockaden“ im Bewegungsgefüge aufzuspüren und lösen zu können – unabdingbar bei schon vorhandenen Spielschäden.

19 [Bies1994, S. 69]

20 [Bies1994, S. 70]

21 NEUHAUS in [Neuh1967].

22 [Mart1954, S. 116]

Aus Mangel an Einsicht in diese heute nicht mehr wegzudenkende Notwendigkeit wird – zur Relativierung der gesamtkörperlichen Bewegungsschulung – oft das gefällige Bonmot „Viele Wege führen nach Rom“ zitiert. Was aber ist Rom? Wer wagt es, „Rom“ zu beschreiben? Wie gesagt, es gibt die von der Natur vorgezeichneten Gesetzmäßigkeiten, nicht individuelle „Methoden“: So wird eine positive Veränderung der Gesamthaltung stets eine Verbesserung in der Koordination bewirken, weil die „Haltung“ der Schlüssel zum Problem „idealer Technik“ ist und bleibt. Ihre Symptome müssen erarbeitet, erfahren werden, ohne eiliges, oberflächliches „Verstanden-haben-Wollen“.

Trotz einiger Kritik – respektieren wir die Bemühungen aller hier angeführten Methodiker, auch wenn im Detail unsere Zustimmung nicht allen gelten kann: Die bewusst wertende Unterscheidung ist legitim und m. E. notwendig. In diesem Buch geschieht sie durch die drucktechnische Unterscheidung der Zitate. Der Zeichensatz (die Schriftart) wechselt je nach Zugehörigkeit zur ‚ersten Gruppe‘ oder zur ‚zweiten‘. Dies soll dem schnelleren Erfassen des methodischen Hintergrundes dienen, d. h.

- *einerseits warnen, nicht den Überredungskünsten der ersten Gruppe, also derjenigen der „Gewichtstechniker“ mit ihren äußerlich beschriebenen Bewegungsformen des Armes als Spielapparat zu erliegen,*
- und andererseits hellhörig machen für Formulierungen der zweiten Gruppe mit ihrer innerlichen Bewegungswahrnehmung und Gesamtkörper-Koordination (Synkinese).

Damit sind für die beurteilende Lektüre der vorliegenden Zitatensammlung gewisse grundsätzliche **Bewertungskriterien** als Leitfaden gegeben. Pianisten, Pädagogen, Studenten, die Erfahrung mit Körperschulungen wie Feldenkrais, Alexander oder Eutonie haben, werden die unterschiedlichen Aussagen sicher einzuordnen wissen, da die „zweite Gruppe“ von einem „neuen und radikalen Standpunkt“ ausgeht²³ und „neue Horizonte“ eröffnet²⁴.

Elisabeth Caland

Erklärt sei noch die offensichtliche Bevorzugung von ELISABETH CALAND durch die Überrepräsentation ihrer Zitate. Dies hat seine Gründe: Zum einen sind ihre

23 [Tayl1979, letzte Seite, „Über den Autor“]

24 NELLY BEN-OR in [Ben-Or].

sieben Bücher vergriffen.²⁵ Zum anderen – und das ist der wichtigere Grund – war es ELISABETH CALAND in der Nachfolge LUDWIG DEPPEs, die schon vor hundert Jahren den „ganzheitlichen“ Standpunkt mit unbeirrbarer Konsequenz vertreten hat. Sie tat dies trotz aller Gegnerschaft vonseiten BREITHAUPTS, der 1903 ihr Schüler war, vonseiten STEINHAUSENS und TETZELS; ja, es gab auch „Einzelkritik“ von MARTIENSSEN, VARRÓ und MAREK. Der Widerstand lag sicher nicht an CALANDs zeitgemäßer, streng sachlicher Ausdrucksweise, die heute von ungedulden Lesern als „beschwerlich“ bezeichnet wird, sondern am Vorurteil und an mangelnder Gründlichkeit: Es wurden Einzelheiten herausgegriffen, missverstanden und umgedeutet, wodurch der geistige Zusammenhang verloren ging bzw. gar nicht erst begriffen wurde. Besonders angegriffen wurde CALANDs Formulierung der „Schulterblattsenkung“, die die Gewichtstechniker nicht nachvollziehen konnten, weil ihre Bewegungsvorstellung durch das „Freilassen des Armgewichts“, das „Entspannen“ der Armmuskeln im „Schwingen“, „Werfen“, „Stoßen“ usw. absorbiert war und faktisch sowie auch in der theoretischen Vorstellung nur bis zum Schultergelenk reichte. Die wichtigen Muskelreaktionen um die Schulterblätter und unterhalb derselben lagen noch völlig außerhalb ihres Wahrnehmungsfeldes, weshalb sie noch heute in aller Unbekümmertheit bei den ausschließlich partiellen Bewegungsbeschreibungen der Armglieder verharren können.

Dass die Herausbildung eigener Wertmaßstäbe nur in einem mühevollen Prozess gründlichen Durchdenkens und gelingenden praktischen Nachvollziehens erfolgen kann, versteht sich von selbst. Die persönliche Erfahrung des spürbar „Erleichternden, Bereichernden und Verschönernden“²⁶ wäre einem methodischen Konsens zuträglich.

Elgin Roth, im Juni 2001

25 Seit 2004 bzw. 2005 sind vier ihrer Bücher als Reprints im Verlag Florian Noetzel („Heinrichshofen Bücher“) neu aufgelegt, herausgegeben und mit einer Einführung versehen von der Verfasserin. Einzelheiten sind im Quellen- und Literaturverzeichnis bei den jeweiligen Büchern genannt.

26 [Cala1912A, S. 67], siehe Zitat 473 auf Seite 206.

Wißner Musikbuch

weitere Titel zum Thema

Helmut Rennschuh

Klavierspielen, Alexander-Technik und Zen

Frei von störenden Mustern die Musik geschehen lassen

Das Buch beschreibt den langen Weg vom krampfhaft angestregten Bemühen am Klavier zum mühelosen Klavierspielen. Diese Freiheit am Klavier zeichnet sich aus durch eine fein abgestimmte Koordination des gesamten Körpers, durch ein aufmerksames Lauschen auf die entstehende Musik und ein freies Fließen der Bewegung aus dem eigenen Inneren und aus dem weiten Rücken heraus. Der Weg zu einem freien Spiel mit natürlicher Koordination führt über das Weglassen störender Elemente bei der eigenen Spielbewegung. Statt etwas anders zu machen geht es also vor allem darum, etwas Störendes nicht zu tun, d. h. erworbene Konditionierungen wieder zu verlernen. Dies ist der Ansatz der Alexander-Technik, aber auch des Zen.

FORUM MUSIKPÄDAGOGIK Band 94 | Hallesche Schriften

112 Seiten | ISBN 978-3-89639-804-8 | 16,80 €

Hans Brandner

Bewegungslinien der Musik

Alexander Truslit und seine Lehre der Körpermusikalität, der Kinästhesie der Musik

Der Musikpädagoge und -forscher Alexander Truslit (1889–1971) verhalf durch seine Erkenntnisse über die Einheit musikalischer und körperlicher Bewegung Instrumentalisten zu einem natürlichen und ausdrucksvollen Musizieren. Im Zentrum seiner Lehre stehen kinästhetische Erlebnisse der Musik, die er durch Linien und entsprechende Schwungübungen vermittelte. In seinem Werk durchdringen sich Instrumentalpädagogik, Rhythmik, Musikermedizin und Musikforschung. Das Buch stellt sein Werk erstmals ausführlich dar. Es ist auch eine Geschichte der Entdeckung des Körpers in der Musik, insbesondere der Klaviermethodik von Clark und Caland, die Ausgangspunkt für Truslit waren. Weitere Inhalte sind der Duncan-Tanz, der Zusammenhang von Musik und Zen sowie Linien der Natur und der Schönheit.

FORUM MUSIKPÄDAGOGIK Band 106 | Hallesche Schriften

146 Seiten | ISBN 978-3-89639-850-5 | 19,80 €

Henriette Gärtner

Klang, Kraft und Kinematik beim Klavierspiel

Über ihren Zusammenhang, aufgezeigt an Werken aus der Klavierliteratur

Hauptanliegen des Buches ist es, eine wissenschaftlich fundierte Aussage über das Verhältnis von Klang und Kraft beim Klavierspiel zu treffen. Biomechanische Untersuchungsmethoden zeigen, dass es möglich ist, mit verändertem Kräfteinsatz und somit einer minimierten Belastung und Beanspruchung der Gelenke und Sehnen den gewünschten Klang zu erzeugen. Die Methode ermöglicht ein visuelles Feedback und soll als Begleitung auf dem Weg der Schulung des „inneren Ohrs“ verstanden werden, wobei die auditive der visuellen Kontrolle übergeordnet bleibt. Das Bewusstsein soll sensibilisiert und damit die Fortschritte beschleunigt werden. Am Ende steht das Ideal eines „ökonomischen Klavierspiels“ mit optimalem Klangergebnis.

FORUM MUSIKPÄDAGOGIK Band 118 | Augsburgische Schriften

ca. 250 Seiten | ISBN 978-3-89639-898-7 | 39,80 € | mit Hörbeispiel-CD



Unser Gesamtprogramm und Neuerscheinungen
finden Sie unter www.wissner.com/musik

Wißner