

# Reduktion, Repetition und Verstärkung —Klavierübungen und musikalisches Denken im 19.Jahrhundert

Akeo OKADA

## 1. Musikalische Interpretation als Vortrag und ihre Krise im 19.Jahrhundert

Das 19.Jahrhundert, das Zeitalter der musikalischen Romantik, ist auch eine Epoche, die von technischen Übungen besessen war. Musikstücke, die ausschließlich das Fingertraining zum Zweck haben, finden sich hier zum ersten Mal in der Musikgeschichte. Das *Studio per il pianoforte* von Johann Baptist Cramer, das auch Beethoven seine Schüler üben ließ, wurde im Jahr 1804/10 publiziert; die *Gradus ad Parnassum* von Muzio Clementi erschienen im Jahr 1817/19/26; und die meisten Lerhwerke von Carl Czerny stammen aus den 20er und 30er Jahren.

Während die Idee, die Finger möglichst beweglich, kräftig und robust zu machen, dem 19. Jahrhundert eigen ist, steht in den instrumentalkundigen Schriften des 18.Jahrhunderts (z.B. Klavierschule von C.P.E.Bach, Flötenschule von Quantz, oder Violinschule von Leopold Mozart etc) vor allem die Darstellung von Musik als Vortrag im Vordergrund. In seiner Klavierschule aus dem Jahr 1789 erhebt Daniel Gottlob Türk in Zusammenhang mit dem Postulat der "Deutlichkeit in der Ausführung" u.a. die Forderung "von der richtigen Verbindung und Absonderung musikalischer Perioden". Deutlichkeit bezieht sich also nicht auf Technik im modernen Sinne (wie z.B. brillante Klarheit im Anschlag etc), sondern vor allem auf die musikalische Interpunktion. Dies erklärt Türk durch den folgenden Vergleich:

"So wie die Worte: Er verlor das Leben nicht nur sein Vermögen etc. einen ganz entgegen gesetzten Sinn erhalten, je nachdem man so interpunktiert: Er verlor das Leben, nicht nur etc. oder so: Er verlor das Leben nicht, nur etc.: eben so undeutlich, oder vielmehr falsch, wird der Vortrag eines musikalischen Gedankens durch eine unrichtige Interpunktion. Wenn also der Klavierspieler [...] einen Gedanken da trennt, wo er nicht getrennt werden soll: so begeht er eben den Fehler, welchen ein Redner begiebt, wenn er mitten im Worte einhielte und Athem holte."<sup>1</sup>



Abb. 1 Friedrich Kalkbrenner, *Méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide mains*.

Die Vortragslehre von Türk ist eine Art Agogiktheorie, wie sie später von Hugo Riemann systematisiert werden sollte.

Die Tradition des musikalischen Vortrags wird im 19. Jahrhundert zwar immer schwächer, ist aber bis in die 1830er Jahre noch stets gegenwärtig. So bemerkt Friedrich Kalkbrenner in seiner Klavierschule aus dem Jahr 1831:

“Im Anfange dieses Beispiels [=Abb. 1], an den mit No. 1 und No. 2 bezeichneten Stellen, wo der Satz in einer gewissen Spannung ist, könnte man sagen, daß er ein Fragezeichen erheischt; bei No. 3 kommt die Endung und dieser Schluss verlangt einen Punkt. Man könnte also folgende Interpunktion annehmen: für die Satzschlüsse der vollkommenen Cadenzen einen Punkt; für unvollkommene, von der Tonika zur Dominante gehende Cadenzen einen Strichpunkt; für die abgebrochenen Cadenzen oder Uebergänge ein Ausrufungszeichen; für solche Abschnitte, wo Viertelpausen stehen, ein Komma.”<sup>2</sup>

Es ist Czerny, der diese Interpunktionskunst noch ausführlicher erläutert. In seinem *Von dem Vortrage* betitelten letzten Band seiner *Vollständige theoretisch-practische Pianoforteschool* aus dem Jahr 1839, geht er so vor, daß er zunächst allgemeine Grundregel für nicht notierte Ritardandi festhält und dann erklärt, an welcher Stelle man das Tempo beschleunigen oder zurücknehmen soll.<sup>3</sup> Sowohl bei Kalkbrenner als auch bei Czerny, die beide neben Hummel zur ersten Generation der modernen Klaviervirtuosen gehörten, kommt es nicht nur auf Fingerfertigkeit, sondern immer noch auch auf den Vortragscharakter der musikalischen Darstellung an.

<sup>1</sup> Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig und Halle 1789/Kassel 1997, S.340.

<sup>2</sup> Friedrich Kalkbrenner, *Méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide mains*, Paris 1831, S. 19.

<sup>3</sup> Carl Czerny, *Von dem Vortrage* (1839), hrsg.v. Ulrich Mahlert, Wiesbaden 1991, S. 24ff.

## REDUKTION, REPETITION UND VERSTÄRKUNG



Abb. 2 Carl Czerny, *Von dem Vortrage*.

Dieser rhetorischen Erbschaft aus dem 18. Jahrhundert drohte aber zunehmend Gefahr, je weiter das 19. Jahrhundert voranschritt. Ein Artikel der *Neuen Zeitschrift für Musik* aus dem Jahr 1842 diagnostizierte:

“*Ueben!* das ist das große Wort, welches täglich Tausende von Pianofortespielern in vielstündige Geschäftigkeit versetzt; ja freilich: *Ueben!* das ist sehr richtig; aber nicht bloß die Finger, sondern auch das Gehör, auch die Sprache des Gemüths, die Declamation in der Musik, den Vortrag. Wird nicht ein Schauspieler, der die Verse radebricht, ausgepiffen? Und wo ist je mehr Radebrechens gewesen, als in dem heutigen Spielen!”<sup>4</sup>

Es leuchtet ein, dass dieser Zerfall der Vortragskunst im engen Zusammenhang mit der Popularisierung der Klaviererziehung steht, die mit dem 19. Jahrhundert begann. In der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* heißt es schon im Jahr 1799: “Niemals ist mehr geklimpert und gefiedelt worden als jetzt, aber nicht begnügte man sich auch so mit Mittelmäßigkeit und Seichtigkeit”.<sup>5</sup> Die zunehmende Demokratisierung der Musik forderte ihr Opfer.

In diesem Zusammenhang zu beachten ist die Bemerkung von Czerny über das sog. brillante Spiel aus dem schon herangezogenen *Von dem Vortrage*.<sup>6</sup> Wenn man diese Stelle (Abb. 2) also “ruhig und sanft im gemässigten Tempo vor einer grösseren Anzahl von Zuhörern (etwa in einem grossen Saale)” vorträgt (oben), so wird sie “allenfalls einen nicht

<sup>4</sup> Gustav Heuser, *Das moderne Pianoforte* in: *Neue Zeitschrift für Musik* 17 (1842), S. 201.

<sup>5</sup> *Über den Zustand der Musik in Böhmen* in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1799/1800), S. 517.

<sup>6</sup> Carl Czerny, *Von dem Vortrage*, a.a.O., S. 58f.

unangenehmen Eindruck machen, aber doch gewiss nicht besondere Aufmerksamkeit oder gar Bewunderung erregen.“ Wenn man dieselbe Stelle dagegen “rasch, kräftig, pickant, mit scharfer Betonung, und der zum Staccato nöthigen Bewegung der Hand” spielt (unten), so wird sie “nicht nur schwerer scheinen, sondern es auch wirklich sein. Sie wird mehr Aufmerksamkeit erregen.” Czerny schliesst: “Ein grösseres Publikum kann auf jeden Fall leichter zur Bewunderung als zur Rührung hingerissen werden.” Und weiter: “Es liegt in der Natur der Dinge, dass ein grosses und folglich gemischtes Publikum durch etwas Ausserordentliches überrascht werden muss”.<sup>7</sup> Um die Zuhörer der großen Säle zu überwältigen, muß man, wie es Chopin gegenüber Liszt einmal gesagt haben soll, niederschlagende Waffen besitzen. Ganz offensichtlich handelt es sich bei dem, was hier vorgetragen wird, nicht mehr um Musik.

Eines der frühesten Beispiele vom Klavierunterricht, der diese “Demokratisierung” der Musik voraussetzt, stellt das weit bekannte Logier System dar. Johann Bernhard Logier, geboren in Kassel 1777, seit dem Jahr 1791 in Dublin wohnhaft und als Militärmusiker tätig,<sup>8</sup> ist vor allem für einen Klavierübungsapparat namens “Chiroplast” bekannt, den er im Jahr 1814 patentierte (Abb. 3).<sup>9</sup> Dieses Gerät besteht aus einer Ruheleiste, auf die das Kind die Hand stützt; darüber montierte er eine zweite Holzleiste, in der horizontal beweglich zwei Fingerführer angebracht sind; die Fingerführer bestehen aus einem dicken Block mit fünf runden Öffnungen für die Finger. Dieser Chiroplast war Teil eines umfassenden Klavierunterrichtssystems mit über der Tastatur angebrachten Notentafeln zum raschen Einprägen von Noten, Gruppenunterricht, einem modernen Vermarktungssystem mit Lizenzvergabe usw. In London gründete er den “Logier Club”, und bis 1817 entstehen in England 28 Akademien; das Logier System war in den 20er Jahren auch in Deutschland eingeführt worden und wurde das offizielle staatliche System des Musikunterrichts in Preußen; Friedrich Wieck, Vater von Clara Schumann, sowie Adolph Bargiel, der zweite Ehemann von Claras Mutter, übernahmen jeweils die Führung eines Logier Clubs.

Den Gruppenunterricht im Logier Club beschreibt ein Artikel der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* aus dem Jahr 1818 folgendermaßen:

“Die Einrichtung und die Bedingungen der gegenwärtigen Akademien sind kürzlich folgende: Eine Reihe bequemer Zimmer sind für den Gebrauch der Zöglinge bestimmt. Im grössten Zimmer sind acht bis zehn Instrumente zu gleichzeitigen Musikaufführungen, und in diesem erhalten auch die Zöglinge Unterricht über Harmonie, und schreiben ihre Uebungsversuche in derselben nieder. In jedem Lehrzimmer steht ein Pianoforte für einzelne oder Privat-Lectionen. Die Zöglinge

---

<sup>7</sup> Ebd., S. 63.

<sup>8</sup> Vgl. Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843)*, Regensburg 1973, S. 151ff; Claudia de Viries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*, Mainz 1996, S. 119.

<sup>9</sup> Beilage zur *Allgemeine musikalische Zeitung* 29 (1818) Nr. 52 vom 30. Dezember.

## REDUKTION, REPETITION UND VERSTÄRKUNG

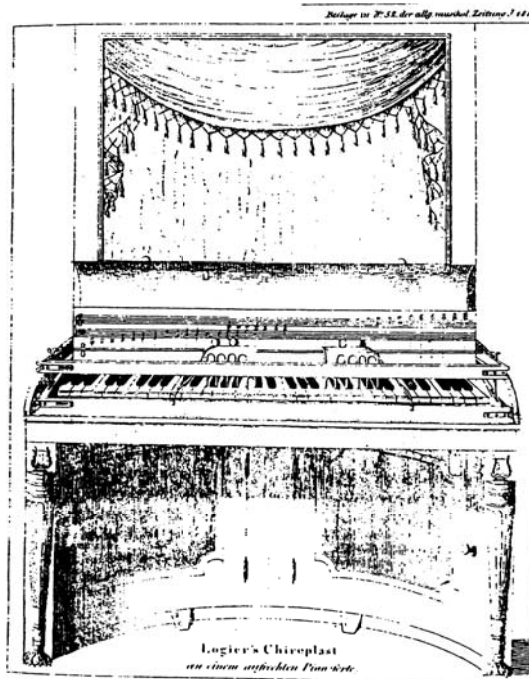


Abb. 3 "Chiroplast" von Johann Bernhard Logier (1818).

kommen Partienweise zu zwölf, sechzehn oder vierundzwanzig für zwey Stunden jedesmal zusammen, welche zum Studium der Harmonie und zum Spiel des Pianoforte, sowol einzeln, als gemeinschaftlich angewandt werden."<sup>10</sup>

Es ist u.a. dieses Gruppenunterrichtssystem, das von den Zeitgenossen stark kritisiert wurde. Z.B. heißt es in einem 1818 publizierten Buch *An Exposition of the musical System of Mr. Logier* von einem anonymen Verfasser:

"Mr. Logier's practice of teaching a number of children to play together, is attended with many serious disadvantages. Their ears are spoiled, and their tastes corrupted, by the loud and dissonant jargon to which they are every day accustomed. [...] All are involved in a hopeless confusion of jarring elements. [...] Instruction in Piano Forte playing to more than one person at a time is indeed

---

<sup>10</sup> *Einige Nachricht über den Chiroplasten und die neue musikalische Unterweisung des herrn Logier in England*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1818, S. 897.

impossible; a teacher of elocution might as well pretend to instruct ten or twelve children to read passages from Shakespeare or Milton, simultaneously.”<sup>11</sup>

Zu beachten ist, daß der Verfasser sich hier auf den Vergleich mit dem sprachlichen Vortrag beruft. Der schon zitierte Artikel der *Neuen Zeitschrift für Musik* aus dem Jahr 1842 spricht von “Radebrechen”, und in dieser Logier-Kritik ist nun die Rede von *read passages from Shakespeare or Milton, simultaneously*. Immerhin wäre beim Gruppenunterricht absolut unmöglich, Musikstücke sinngemäß als Satz vorzutragen.

## 2. Entstehung des 5-tönigen Fingertrainings

Was mit dieser Popularisierung der Klaviererziehung in engem Zusammenhang steht, ist das Auftreten eines neuen Typus der Fingerübung. Während die Etüden von Clementi oder Czerny, die den 20er und 30er Jahren entstammen, noch “Musiktücke” waren, wobei neben technischen Studien auch Etüden im polyphonen oder gesanglichen Stil standen, erschienen gegen Mitte des Jahrhunderts “Fingerdrills” in großer Menge, die sich etwa darauf beschränkten, 5-tönige einfache Figuren beliebig oft wiederholen zu lassen, um damit die Fingermuskeln zu stärken. Sie sind keine “Stücke” mehr, sondern eine Art Turnen für Klavierschüler.

Eines der frühesten Beispiele für diesen Fingerdrill lässt sich in *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Pianoforte-Spiel* von Johann Nepomuk Hummel aus dem Jahr 1828 finden. Alle Seiten strotzen vor Passagen solcher Art (Abb. 4). Bei genauerer Betrachtung erweist sich aber, dass diese Passagen zwar fragmentarisch, aber etwa in einem Klavierkonzert, als Begleitungsfigur, als modulierende Phrase oder als Kadenz durchaus verwendbar sind. Zu beachten ist u.a. die schematische Darstellung des Harmoniegangs, die je am Anfang der Passagen steht. Diese Übungen haben also die Pflege der Fähigkeit zum Zweck, ein bestimmtes harmonisches Schema möglichst vielfältig zu variieren. Die Klavierschule von Hummel ist, um mit einem Artikel der *Neue Zeitschrift für Musik* aus dem Jahr 1837 zu sprechen, eine “unendlich reiche Sammlung von Passagen aller Art, voll kostbarer Erfahrungen und Fingerzeige.”<sup>12</sup> Hier handelt es sich, so sieht es aus, weniger um Fingerfitness im modernen Sinne, als um eine Art Wörterbuch der Figuren im brillanten Stil, die man u.a. zum Improvisieren zur Verfügung haben soll.

Anders als Hummels Klavierschule, die noch Spuren der Improvisationstradition zeigt, stellt Czernys *Vollständige theoretisch-practische Pianoforteschool* aus dem Jahr 1839

---

<sup>11</sup> *A committee of professors in London. An exposition of the musical system of Mr. Logier with strictures on his chiropolast*, London 1818, S. 38–40.

<sup>12</sup> E. Montag, *Johann Nepomuck Hummel* in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6 (1837), S. 158.

## REDUKTION, REPETITION UND VERSTÄRKUNG

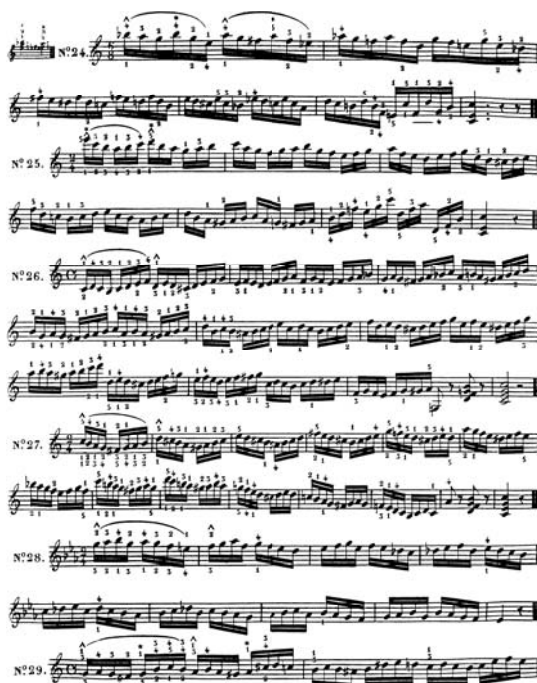


Abb. 4 Johann Nepomuk Hummels *Méthode complète théoretique et pratique pour le piano-forte* strotzt vor “brillianten” Passagen solcher Art.

ein Beispiel für rein technisches—und in diesem Sinne abstraktes—“Fingertraining” dar (Abb. 5).<sup>13</sup> Czerny bemerkt: “Alle diese Übungen müssen täglich drei- bis viermal (jedesmal ungefähr eine halbe Stunde) unverdrossen geübt werden, so dass der Schüler, während er zu den nachfolgenden Gegenständen übergeht, dieselben bereits ziemlich schnell auszuführen im Stande sei.”<sup>14</sup> Dieses Beispiel ist jedoch noch nicht in so hohem Maße systematisiert wie in den technischen Studien der späteren Zeit und zielt, so scheint es, weniger auf reine Muskelverstärkung als auf die Förderung der Fingergeläufigkeit.

In der schon zitierten Klavierschule von Kalkbrenner aus dem Jahr 1831 stehen demgegenüber Fingerübungen, die einen ganz anderen Charakter aufweisen (Abb. 6).<sup>15</sup> Hier findet sich eines der frühesten Beispiele der sog. Stützfingerübung, bei der alle fünf Tasten hi-

<sup>13</sup> Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforteschool* op. 500. 1. Theil, Wien o.J (1839), S. 8.

<sup>14</sup> Ebd., S. 10.

<sup>15</sup> Friedrich Kalkbrenner, a.a.O., S. 29.

Obertaste nach der links nebenliegenden Untertaste benannt, so bekommt sie zu der ursprünglichen Alphabetenennung die Endsilbe *ie*. Wird die nach der rechts liegenden Untertaste benannt, so fügt man die Endsilbe *ee* bei. Demnach heißen die 5 Obertasten wie folgt:

Die Obertaste zwischen C und D heisst *Cie*, oder *Dee*.  
 " " " D " E " *Die*, " *Ee* .  
 " " " E " F " *Fie*, " *Fee* .  
 " " " F " G " *Gie*, " *Gee* .  
 " " " G " A " *Aie*, " *Aee* .

Die allerletzte Benennung, (das H) ist demnach eine Ausnahme von der Regel. Die Ursache dieser doppelten Benennung, und wann die Eine oder die Andere gebraucht werden muss, erfährt der Schüler erst mit der Notenkenntnis.

#### § 25.

Diese Obertasten bilden eben so ihre Octaven, wie die Untern; z. B. *Cie* zu *Cie*, *Fie* zu *Fie*, *H* zu *H*; auch ist deren Aufschung in gleichen Masse zu üben, so wie der Schüler auch oft alle Tasten: *c, cie, d, die, e, fie, f, gie, a, aie, h, c, u. s. w.*, so wie auch mit der zweiten Benennung, (*c, dee, d, ee, e, f, gee, u. s. w.*) durch die ganze Tastatur vor und rückwärts anzuschlagen, und dabei laut zu benennen hat.

### Vom Verhältniss der Töne zu einander.

#### § 26.

Es gibt also auf dem *Fortepiano*, (und in der Musik überhaupt) nur zwölf verschiedene Töne, welche durch ihre Wiederholung in so vielen Octaven, und durch ihren kühnern oder tiefern Klang, die ganze Tonmasse bilden, aus welcher die neuere Tonkunst besteht.

#### § 27.

Jede Taste, gegen die nächstliegende gehalten, bildet einen halben Ton, (oder *drastlicher*, wie ist, den Klang nach einem halben Ton von der andern entfernt.) z. B. C zu *Cie*, *Die* zu E, *F* zu *Fie*, sind halbe Töne. Eben so E zu F, und H zu C, weil zwischen diesen zwei Untertasten keine Obertaste befindlich ist.

#### § 28.

Wenn aber zwei Tasten durch eine dazwischenliegende getrennt sind, so bilden sie einen ganzen Ton. Z. B. C zu D, oder E zu *Fie*, oder H zu C, oder *A* zu B, sind ganze Töne.

#### § 29.

Es bedarf höchstens einiger Tage, um dem Schüler diese Kenntnisse der Tastatur auf eine nützliche Art einzuprägen, wenn der Lehrer die Geduld hat, alle hier angezeigten Hilfsmittel ungenutzt anzuwenden, und wenn der Schüler selber die nötige Aufmerksamkeit zeigt.

## 2te Lection.

### Die ersten Fingerübungen, und fernere Regeln über den Anschlag.

#### § 1.

Sobald der Schüler die Namen der Tasten gut kennt, hat der Lehrer ihm (auswendig) folgende Übungen zu zeigen:  
 Zuerst rechte Hand allein.



Jede Repetition ist ohne Unterbrechung 10- bis 20-mal zu wiederholen.

D. & C. N.º 6600. A.

Abb. 5 Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforteschule* op.500. 1.Theil.

untergedrückt werden, ein Finger sich zur Übung hebt, während die anderen fortfahren, die Tasten niedergedrückt zu halten. Hier kommt es in erster Linie darauf an, Finger unabhängig und kräftig zu machen, und zwar durch Mittel des Fesseln. Dieses Moment der *Verstärkung durch Belastung*, das den Klavierschulen von Hummel oder Czerny noch so gut wie ganz fehlt, ist eines der Charakteristika, die die Klaviererziehung seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts kennzeichnen.

Es ist insbesondere die Klavierschule von Moscheles, die diesen neuen Typ der Klavierübung vertritt. In der *Méthode des Méthodes de Piano* von Fétis und Moscheles aus dem Jahr 1840, der ersten Klavierschule, die vom Auftreten des neuen Virtuosentums ausgeht, wie es Liszt, Thalberg oder Chopin verkörpern, kann man eine ganz neue Entwicklungsphase der Klavierpädagogik erkennen. Am Anfang der vermutlich von Fétis verfassten Vorrede heißt es: "Toutes les parties de la musique ont subi tour à tour des modifications et même des transformations complètes."<sup>16</sup> Moscheles und Fétis sind sich also der geschichtlichen Bedingtheit

<sup>16</sup> F. J. Fétis/J. Moscheles, *Méthode des Méthodes de Piano*, Paris 1840/Genève 1973, S. 1f.



## REDUKTION, REPETITION UND VERSTÄRKUNG

29

**ÜBUNGEN. 1<sup>er</sup> GRAD.**

Der Vorderarm muss auf der Leiste des Handleiters ruhn.  
Die ganzen Noten werden nur gehalten, ohne angeschlagen zu werden, um die Finger unabhängig zu gewöhnen.  
Ich empfehle oben in drei ersten Taktungen die Richtung der Neuzen.

*Adagio, e poi sempre più Allegro.*

**N<sup>o</sup> 1.**

**EXERCICES. 1<sup>er</sup> DEGRÉ.**

Il faut appuyer l'avant-bras sur la barre du Guide-mains.  
Les notes doivent se tenir sans être frappées, pour rendre les doigts indépendants.  
Je recommande d'écrire les notes des les premières mesures.

*Adagio, e poi sempre plus Allegro.*

**N<sup>o</sup> 1.**

In allen folgenden Übungen muss die erste Note jeder Figur angeschlagen werden.  
Jeder Takt muss 4 oder 6 mal gespielt werden.  
Alle aufsteigende Stellen müssen crescendo, alle absteigende diminuendo gespielt werden.

**N<sup>o</sup> 2.**

Dans tous les exercices suivants il faut tenir la première note de chaque figure.  
Chaque mesure doit se jouer cinq ou six fois.  
Tous les passages ascendants doivent être crescendo, et ceux qui descendent diminuendo.

**N<sup>o</sup> 2.**

Abb. 6 Friedrich Kalkbrenner, *Méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide mains*.

des Klavierspiels völlig bewußt.

Die Verfasser machen u.a. auf den mechanischen Fortschritt des Instruments in der Neuzeit aufmerksam. “Plus tard, et progressivement, un changement total s’est opéré dans le système de la construction, et par suite dans le système du toucher. La nécessité, de plus en plus sentie, d’augmenter l’intensité du son, a fait allonger le levier des marteaux, leur a donné plus de poids, une action plus puissante, a compliqué leur mécanisme des combinaisons d’un échappement, et a fait donner plus d’enfoncement aux touches. [...] Des conditions de force dans les doigts se sont donc réunies aux conditions de légèreté, et les principes du mécanisme du toucher ont dû être modifiés en raison de ces nouvelles conditions.” Die Notwendigkeit der *Kraft* (d.h. force) kommt hier zum ersten Mal in der klavierpädagogischen Literatur zur Sprache. In dieser *Méthode des Méthodes de Piano* wird der Schwerpunkt so sehr auf rein technische Übungen gelegt, dass mehr als 30 Seiten einem mechanischen 5-tönigen Fingertraining gewidmet sind, das außerdem ganz systematisch dargestellt ist (Abb. 7).<sup>17</sup> Zunächst

10

toute autre étude, il est donc indispensable de faire les longs exercices pour donner à tous les doigts des deux mains une égale aptitude, une égale souplesse, une force égale, et une indépendance parfaite l'un de l'autre. Clémenti, Dussek, Viotti et M<sup>re</sup> de Mungieroult étaient persuadés que le meilleur exercice pour arriver à ce but est de faire de longs trilles ou cadences avec tous les doigts; cette opinion était aussi celle de M. Field. On ne peut nier que cet exercice ne soit excellent, surtout si l'on a soin d'appuyer sur des touches qui restent immobiles les trois doigts de chaque main qui ne servent point au trille. Cependant, dans le trille on fait mouvoir alternativement deux doigts, et il paraît plus simple, et primitivement plus utile, de commencer par n'en faire mouvoir qu'un; c'est ce que M. Kalkbrenner a fort bien compris lorsqu'il a proposé un exercice, où quatre doigts sont posés pendant qu'un seul agit en frappant plusieurs fois de suite la même note, d'abord dans un mouvement lent et progressivement plus vite jusqu'au mouvement le plus rapide. Voici cet exercice: on le peut étudier d'abord avec les mains séparées, puis les réunir.

X. B. Les doigts posés en silence sont sur les notes écriées en rondes.



Cet exercice devra être fait à tous les degrés de force, en commençant par le plus faible, et augmentant progressivement jusqu'au point le plus intense. Il faudra ensuite l'exécuter avec une nuance de crescendo et de decrescendo dans chaque mesure.

Après avoir acquis quelque fermeté et quelque souplesse par l'exercice précédent, il faudra passer à celui du trille, ou de l'emploi alternatif de deux doigts, ayant soin de tenir appuyés sur des touches muettes les doigts qui n'agissent pas. L'étude du trille devra être faite d'abord lentement et avec des valeurs égales à chaque note; puis on passera aux vitesses progressives jusqu'à la plus grande rapidité.

EXEMPLES.



M. S. 1545.

Abb. 7 F.J.Fétis/J.Moscheles, *Méthode des Méthodes de Piano*.

kommen Anschlagsübungen mit nur *einem* Finger, während die anderen vier still niedergedrückt werden sollen; dann *zwei* Fingerkombination mit drei gefesselten Fingern; und dann *drei* anschlagende Finger mit zwei liegenden etc. Eine derartige Systematisierung stellt eine neue Erscheinung in der Klavierliteratur dar.

In der Klavierschule von Moscheles/Fétis ist das technische Studium zwar der wichtigste, aber nicht der einzige Aspekt, der behandelt wird. Im zweiten Teil beispielsweise sind verschiedene Stücke zeitgenössischer Klavierkomponisten gesammelt, zu denen auch Chopin mit seinen drei *Études* Op.posth. beigetragen hat. Louis Plady geht in seinen *Technische Studien* aus dem Jahr 1857 noch einen Schritt weiter.<sup>18</sup> Plady verzichtet nämlich vollständig auf eine musikalische Ausbildung und widmet das Buch ausschließlich den mechanischen Übungen.

<sup>17</sup> Ebd., S. 10.

<sup>18</sup> Louis Plady, *Technische Studien*, 1857/1869 Leipzig.

## REDUKTION, REPETITION UND VERSTÄRKUNG



Louis Plady (1818 – 1874).  
Lithografie von A. Schieferdecker (1856)

Abb. 8 Louis Plady war lange an der Musikhochschule Leipzig tätig und dort hauptsächlich mit der technischen Ausbildungen der Studenten beauftragt.

Berufen von Mendelssohn, war Plady lange an der Musikhochschule Leipzig tätig und dort hauptsächlich mit der technischen Ausbildungen der Studenten beauftragt (Abb. 8). Er unterrichtete dort auch Edward Grieg (dieser soll aber Pladys trockene Methode gehasst haben) und war ein Kollege von Moscheles. Letzterer war damals Starprofessor der Hochschule, lehrte nur 2 Tage pro Woche jeweils von 15 bis 18 Uhr und bezog dennoch ein sehr hohes Gehalt.<sup>19</sup> Pladys *Technische Studien* sind ihm gewidmet. In der Vorrede bemerkt Plady: “Beginners must give the most of their time to finger exercises, and that too until they have attained a certain degree of firmness of touch.” Er geht also davon aus, daß man erst dann Musik machen könne und solle, wenn man sich bereits alle technische Fertigkeiten angeeignet hat. Musik/Geist ist also zu diesem Zeitpunkt vollständig von Körper/Mechanik getrennt.

### 3. Vom Fingertraining zum Fingerübungsapparat

Eine der letzten Konsequenzen der Neigung, Klaviererziehung auf das rein Mechanische

---

<sup>19</sup> Vgl. Hochschule für Musik und Theater <Felix Mendelssohn Bartholdy> Leipzig, *150 Jahre Musikhochschule 1843–1993*, Leipzig 1993; Carl Reinecke, *My pupils and myself* in: *The Etude* 1908, S. 7.

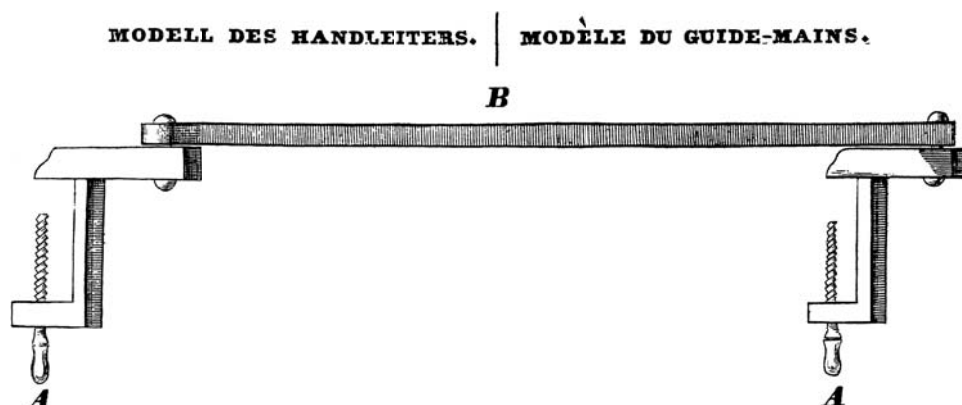


Abb. 9 “Guide-main” von Kalkbrenner dient dazu, das Handgelenk still und locker zu halten.

zu reduzieren, stellen Fingerübungsapparate dar, zu deren frühen Beispielen der Chiroplast von Logier gehört. Die Entwicklungsetappen dieser mechanischen Mittel lassen sich wie folgt beschreiben.

Der Chiroplast oder das “Guide-main” (Hand Guide) von Kalkbrenner dienen dazu, das Handgelenk still und locker zu halten (Abb. 9).<sup>20</sup> Vorausgesetzt ist das sog. Fingerspiel des Fortepiano des 18. Jahrhunderts. Die Absicht, Finger zu stärken, fehlt hier noch ganz.

1. Die neue Entwicklungsphase vertritt das Dactylion von Henri Herz. Dieses im Jahr 1836 patentierte Gerät besteht aus zehn Ringen für die Finger, die an Fäden über der Tastatur herabhängig machen. Das Dactylion war noch am Ende des 19. Jahrhunderts zu erwerben (Abb. 10).<sup>21</sup>
2. Den dritten Typ stellen Apparate dar, die zum Gebrauch ohne Tasten bestimmt sind. Z.B. erfand Leonhard Mälzl im Jahr 1837 eine Trillermaschine namens Fingerschneller. Die zu übenden Finger, vor allem der Ringfinger, werden auf zwei Tasten aufgelegt, die mit der jeweils freien Hand mittels einer Kurbel abwechselnd angehoben wurden (Abb. 11).<sup>22</sup> Nach einem Artikel der *Neue Zeitschrift für Musik* aus dem Jahr 1837 soll die Trillerbewegung “72000 mal in einer Stude von sich gehen. [...] Es müsste daher in weit kürzerer Zeit die Finger zum Triller sich eignen, als es bis jetzt geschah, wo man erst nach 5 oder 6 Jahren des Unterrichts einen guten Triller zu hören bekam.”

<sup>20</sup> Friedrich Kalkbrenner, a.a.O., S. 28.

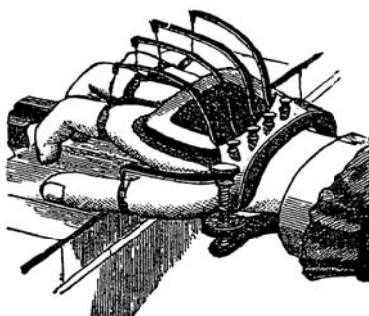
<sup>21</sup> *The Etude* 1889, S. 44.

<sup>22</sup> Joseph Fischhof, *Über die Art der von Leonhard Mälzl neu erfundenen k.k.privil.Maschinen: des Fingerschnellers und Fingerspanners*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6 (1837), S. 115-6/S. 119-120.

## DACTYLION.

FOR PIANO STUDENTS.

A new invention of great practical value and real benefit to the Piano Player.



To strengthen the fingers.  
To improve the touch.  
To ensure flexibility and rapidity.  
To give correct position of the hand.  
To save time and a vast amount of labor.

PRICE \$4.50, NET.

Unqualified endorsement of leading artists and teachers, among whom are S. B. MILLS, Dr. LOUIS MAAS, MADAME RIVE-KING, ROBERT GOLD-  
BECK, CARLYLE PETERSILEA, etc., etc.  
Send for circular giving detailed information.

Address THEO. PRESSER, 1704 Chestnut St., Philada., Pa.

Abb. 10 “Dactylion” von Henri Herz war noch am Ende des 19. Jahrhunderts zu erwerben.

Im Lauf des 19. Jahrhunderts wurde eine Anzahl von Fingerfitnessmaschinen aller Arten erfunden, darunter gaben es auch solche, die eine Reihe von unterschiedlichen Übeeinrichtungen versammelten. Ein der Prototypen hierfür stellt der Chirogymnaste aus dem Jahr 1841 dar.<sup>23</sup> Das Technikon gehört auch zu den multifunktionalen Geräten und war in den 80er/90er Jahren in Amerika sowie in Deutschland sehr populär (Abb. 12).<sup>24</sup> Unter den damaligen Klavierstudenten musste es viele geben, die diese Fingerapparate zwar souverän bedienen konnten, aber nur über eine mittelmäßige Begabung für Musik verfügten.

Bei den zuletzt herangezogenen Beispielen ist die Klavierübung immer mehr vom Klavier entfernt und zur reinen Muskeldisziplinierung reduziert, und zwar bis zu dem Punkt, dass zwischen der Tastatur der Schreibmaschine und des Klaviers, so scheint es, kaum mehr ein Unterschied gesehen wird. Am Ende des Jahrhunderts gab es tatsächlich viele Frauen, die eine Klavierausbildung erhielten, aber letztendlich beruflich Maschinenschreiberin wurden. Ein Berufsleitfaden von 1895 mit dem Titel *Die Frau im Handel und Gewerbe* vermerkte: “Es wird überraschen, hier einen praktischen Nutzen der zur wahren Landplage geword-

<sup>23</sup> Martin Kirnbauer, “La Haute Gymnastique Musicale”—Apparate zur Ausbildung des Körpers am Klavier im 19. Jahrhundert in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* XX (1996), S. 123–137.

<sup>24</sup> Theinhardt, *Brotherhood’s Technikon* in: *Der Klavier-Lehrer* 10 (1887), S. 235–7.

# Neue Zeitschrift für Musik.

Im Vereine  
mit mehrern Künstlern und Kunstfreunden  
herausgegeben unter Verantwortlichkeit von R. Schumann.

Sechster Band.

N<sup>o</sup> 29.

Den 11. April 1837.

Unter der hier bei dem Verleger aufgeführten Art. — Meist, bester in Leipzig. — Das Verleger. — Verantwortlichkeit.

— Mein Bedenken, ob die hier bei dem Verleger aufgeführten Art. — Meist, bester in Leipzig. — Das Verleger. — Verantwortlichkeit.

Ueber die Art des Gebrauchs der von Leonhard Mälzl neu erfundenen f. z. priv. Mälzlin:  
des Fingerschnellers und Fingerschnellers.

## I. Fingerschneller.

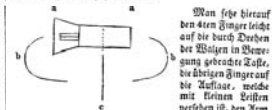
Die Maschine dient vorzüglich dazu, einen runden, schnellen mit allen Fingern beider Hände zu bewerkstelligenden Zeilen dem sich darauf Verordnen zu verschaffen; zwei mit ihr verbundene Zeilen sind so eingerichtet, daß man nach Willkür die eine entweder allein oder beide theilnehmig bewegen und die darauf stehenden Finger emporschnellen kann. Obwohl für den Klavierspieler berechnet, ist sie durch die Stärkung der Fingermuskeln auch anderen Instrumentalisten von bedeutendem Werthe.

Es ist hinlänglich bekannt, wie schwer ein Zeiler, vorzüglich mit dem 4ten und 5ten Finger zu üben und daher auszuführen sei. Diesen nämlich, als den schwächsten Finger der Hand, fehlt es an der notwendigen Kraft zur Hebung und zum Anschlag der Tasten, weshalb ein Zeiler mit diesen Fingern von Nutzen vergebens versucht und fast bei Allen nicht mit jener Übung und Schnelligkeit gehet wird, die nun einmal die Zeilfigur erfordert.

Da der Zeiler ferner trotz der schnellen Bewegung deutlich hören muß, so ist es nöthig, daß jeder Finger, während in gebogener Stellung, sich doch erheben könne. Bei richtiger Beobachtung, indem die Finger in obiger Stellung auf 5 Tasten des Claviers gesetzt werden, befreit es nicht wenig, den 4ten Finger zu jener notwendigen Übung nicht geeignet zu finden, es ist daher rathsam, zur Erzielung einer schnellen Zeil-

fest mit allen Fingern zuerst den 4ten einzeln zu üben, indem man die Taste zur Bewegung einer Zeile allein nieder, wobei der Finger in einer Stunde bei mäßiger Bewegung 36,000 mal emporschnellt wird.

Gebrauch. Man legt also zu diesem Zwecke die Maschine auf einen schiefen Tisch, doch so, daß sie an ihrem Röhrendenpunkt frei steht, d. h. daß die Spitze derselben nicht unferne Bruch zugestrichen sei. Bei folgender Figur sieht a a die Maschine vor, b b sind die Arme, und c der Körper des sich Verordnen.



auf die am Ende angebrachte vorragende Zeile (verlängerten Fingerschneller). Es versteht sich von selbst, daß die Hand dabei eine Stellung behauptet, die man im Clavierspieler als die einzigste anerkennt, wobei nämlich die Finger so gebogen sind, daß deren oberste Gelenke den Tasten berühren, der Handrücken aber mit dem ersten Gliede eine krumme Linie bildet.

Auf den Tasten (von Einschnitten zu sehen) bei der anfänglichen Übung legt man den Finger auf den Einschnitt, welcher dem Körper der Maschine am nächsten ist, nach einiger Zeit auf den folgenden, später auf den letzten; die Zeile hebt sich gegen das Ende hinlänglich weit

Abb. 11 "Fingerschneller" von Leonhard Mälzl (1837).

nen Ausbildung jünger Mädchen im Klavierspiel zu finden: die hierbei gewonnene Fingerfertigkeit ist für die Handhabung der Schreibmaschine sehr wertvoll".<sup>25</sup> Ein amerikanischer Medizinstudent hatte sogar eine Schreibmaschine gebaut, deren Tastatur als Klaviatur mit schwarzen Ober- und weißen Untertasten gestaltet war.

## 4. Klavierübung als "On/Off-System" ?

Die Geschichte der Klavierpädagogik des 19. Jahrhunderts läßt sich als ein Abstraktionsprozess beschreiben, der die komplizierte Bewegungsmechanik des Körpers in möglichst einfache Elemente zerlegt. Ich möchte es provokativ als *Digitalisierung des Körpers* formulieren (Bekanntlich läßt sich das Wort "digital" ethymologisch von "doigt"/Finger herleiten). Hier handelt es sich also darum, die Körperbewegung zum "On/Off-System" zu reduzieren. Als Beispiel hierfür sei die Klavierschule eines gewissen Eugenio Pirani aus dem Jahr 1905 angeführt. Am Beginn steht die folgende Stützfingerübung (Abb. 13), die die Pflege der sog.

<sup>25</sup> Zit. in: Andreas Ballstaedt/Tobias Widmaier, *Salonmusik*, Stuttgart 1989, S. 244f.

## REDUKTION, REPETITION UND VERSTÄRKUNG

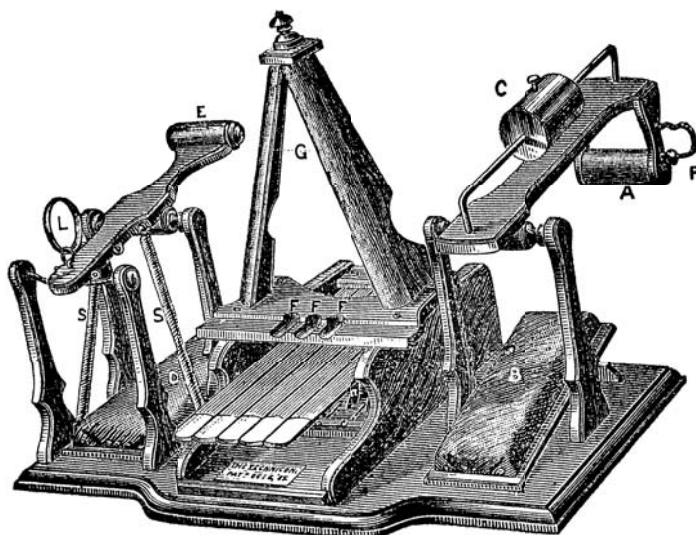


Abb. 12 “Technikon” war ein multifunktionales Gerät und in den 80er/90er Jahren in Amerika sowie in Deutschland sehr populär.



Abb. 13 Eugenio Pirani, *High School of piano-playing* Op.88. Nach Anweisung sollen diese Drills “Eins-Zwei” zählend geübt werden.

soliden Finger zum Ziel hat. Nach Anweisung von Pirani sollen diese Drills “Eins-Zwei” zählend geübt werden, bei “1” also aufheben und bei “2” anschlagen.

“Je höher - bei “1”—der Finger gehoben wird, desto kräftiger wirkt der nachfolgende Schlag. Anfangs ist die Hauptaufmerksamkeit dem Aufheben zu widmen und dieses für sich zu üben. Die Bewegung jedes einzelnen Fingers ist unabhängig von der Hand und den anderen Fingern auszuführen, d.h. die nicht beteiligten Finger sollen ganz ruhig bleiben und keine unwillkürliche Bewegung machen. Als Kontrolle für die ruhige Handhaltung lege man auf die Handdecke eine Münze, welche beim Üben nicht herunterfallen darf.”<sup>26</sup>

Die Bewegung der Finger ist also auf ein binäres System von „Auf“ und „Ab“ reduziert. Von vielfältiger Schattierung des Anschlags ist keine Rede mehr. In diesem Zusammenhang ist auch ein Blick auf den Umbauprozess der Blasinstrumente zu werfen. Im 19. Jahrhundert wurden bei Blech- wie Holzbläsern Ventile und Klappen hinzugefügt; früher musste man Tonhöhe und Intonation mit fein kontrollierten Lippenspannungen anpassen, was sehr schwer zu beherrschen ist; aber mit Hilfe von Ventilen wurde ermöglicht, mit einem simplen „On/Off“ (Auf/Ab) der Finger diese Instrumente zu spielen. Man könnte sogar sagen, daß auch Flöten, Klarinetten, Trompeten oder Hörner im 19. Jahrhundert „digitalisiert“ wurden.

Das Ziel dieser On/Off-Methode auf der Tastatur läßt sich unter drei Aspekten betrachten: 1. Nivellierung, 2. Automatisierung und 3. Verstärkung der Finger. Die zehn Finger haben eigentlich ihre jeweils eigene Form, Funktion und Eigenschaften. Von Natur aus sind sie unterschiedlich, während die Klaviererziehung des 19. Jahrhunderts aber, so scheint es, von der Idee begeistert war, alle Finger gleichförmig zu machen. Der kleine Finger soll so stark wie der Daumen sein; der Ringfinger soll sich so hoch wie der Mittelfinger heben; der Daumen soll so beweglich wie ein Zeigefinger sein. Diese Nivellierung der Finger gehört zu den wichtigsten Zielen der Klavierpädagogik im 19. Jahrhundert. Hans von Bülow erhebt beispielsweise in der Vorrede der von ihm bearbeiteten Cramer-Etuden die folgende Forderung: „ohne mechanische Vorbereitung und ohne vorhergegangene Überlegungsschmerzen, dasselbe Klavierstück in jede beliebige Tonart zu transponieren: Beethovens Op.57 [= *Appassionata*] muß von einem modernen Virtuosen echten Kalibers beispielsweise ebenso behaglich in Fis-moll als in F-moll vorgetragen werden können.“ Am Ende des 19. Jahrhunderts führte dieses Streben nach Gleichförmigkeit der Finger sogar dazu, daß ein amerikanischer Arzt namens Dr. Forbes versuchte, die störenden Sehnen, die den Ringfinger mit den Nachbarfingern verbinden, durchzutrennen (Abb. 14).<sup>27</sup> Die Sehnenschnitte wurden vielerorts, auch in Deutschland, als Routineoperation für Pianisten eingeführt.

Mit der Nivellierung der Finger steht deren Automatisierung im engen Zusammenhang. Bülow spricht davon, dasselbe Stück in beliebige Tonarten gleichsam automatisch zu transponieren. Wenn alle Finger, wie zehn Zylinder einer Maschine, dieselbe Form und dieselbe Funktionen hätten, dann würde dies alles von sich aus gehen — so mag das Idealbild des Klavierspiels in der Neuzeit gewesen sein. Es ist weit bekannt, dass viele Virtuosen, z.B. Kalkbrenner, Clara Schumann oder Henselt, die Zeitung, die Bibel oder Kant lesend Tonleitern zu üben gepflegt haben sollen. Kalkbrenner bemerkt:

---

<sup>26</sup> Eugenio Pirani, *High School of piano-playing* Op.88, Berlin 1905, S. 6f.

<sup>27</sup> *Liberation of the ring finger*, in: *The Etude* 1898, S. 112. Vgl. auch: Martin Gellrich, *Die Disziplinierung des Körpers. Anmerkungen zum Klavierunterricht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* in: *Musik und Körper*, hrsg.v. Werner Pütz, Essen 1990, S. 125.





Abb. 14 Ringfingeroperation von einem amerikanischen Arzt namens Dr. Forbes. Er versuchte, die störenden Sehnen, die den Ringfinger mit den Nachbarfingern verbinden, durchzutrennen.

“Bald beschloss ich zu versuchen, ob ich nicht zugleich lesen könnte, während ich meinen Finger ihre tägliche Nahrung gab. Während der ersten Stunden kam mir dies schwer vor, den andern Tag hatte ich mich daran gewöhnt. Seitdem habe ich mich immer lesend geübt. Ich erzähle diese Einzelheiten in der Hoffnung, dass Andere daraus Vortheil ziehn werden. Das Leben ist zu kurz, als dass ein wirklicher Künstler alles, was ihm zu wissen unentbehrlich ist, lernen könnte, ohne einige sinnreiche Mittel, die Zeit zu hintergehn. Raphael liess sich vorlesen, während er malte; Voltaire dictirte seinem Secretair aus seinem Bette und beim Ankleiden: zwei ausgezeichnete Beispiele zur Befolgung.”<sup>28</sup>

Vollkommen automatisierte Finger befreien den Geist. Das 19. Jahrhundert mag von den Fingern eines Androidos geträumt haben. Idealismus und Mechanismus verschränken sich hier merkwürdigerweise miteinander.

Einleuchtend in diesem Zusammenhang ist die unverkennbare Analogie der Klavierübung mit dem Turnen, das auch ein Produkt der Neuzeit ist. Sowohl ein ausschließlich zum Fingerdrill bestimmtes Musikstück als auch vom konkreten Sportspiel getrennte Körperdisziplinierung kennen frühere Epochen nicht. Joh. Chr. Fr. Gutsmuths, ein Begründer

---

<sup>28</sup> Friedrich Kalkbrenner, a.a.O., 1831, S. 3f.

des Turnens, behauptet in *Gymnastik für die Jugend* aus dem Jahr 1793, dass der Körper ein gehorsamer Knecht des Geistes sein soll. Je schwächer der Knecht sei, so schreibt Gutsmuths, desto mehr er befehle. Der Knecht soll also stark sein, um gehorsam zu sein ("Plus le corps est faible, plus il commande.; plus il est fort, plus il obéit. Il faut que le corps ait de la vigueur pour obéir à l'ame: un bon serviteur doit être robuste").<sup>29</sup> Und dazu sei u.a. notwendig, alle Teile des Körpers *gleichmäßig* zu kräftigen. Es liegt nahe, dass sowohl die Klavierübung als auch das Turnen auf dasselbe Körperideal zielten.

Diese Verstärkung der Finger ist also, neben Nivellierung und Automatisierung, eines der wichtigsten Ziele der modernen Klavierübung, und das 19. Jahrhundert strebte nach diesem Ziel durch eine geradezu "handanlegende Methode". Die Stützfingerübungen von Moscheles oder Plady, das Dactylion von Herz, der Fingerschneller von Mälzl, Chirogymnaste oder Technikon haben alle zum Zweck, die Finger durch Fesseln zu kräftigen. Hier handelt es sich darum, die Finger zu unnatürlicher Stellung zu zwingen und durch Anstrengung die Muskel robust zu machen. Z.B. Franz Brendel, der als Nachfolger von Schumann die Herausgabe der *Neue Zeitschrift für Musik* leitete, empfiehlt in einem Artikel betitelt als *Studien über Pianofortespiel* aus dem Jahr 1851 die gezwungene Handhaltung als ideal, und zwar aus dem Grund, dass sie die Muskeln der Hände belastet (Abb. 15).

"Einige Anstrengung braucht dabei nicht vermieden zu werden, ist im Gegentheil gut. [...] Ich ziehe das bezeichnete Verfahren allen Apparaten, welche Aehnliches bezwecken vor."<sup>30</sup>

Auch ein Artikel einer amerikanischen Klavierzeitschrift, *The Etude*, aus dem Jahr 1891 empfiehlt diese "depressed knuckle-joint piano practice", und zwar aus demselben Grund, dass diese Handhaltung die Hände erschöpft:

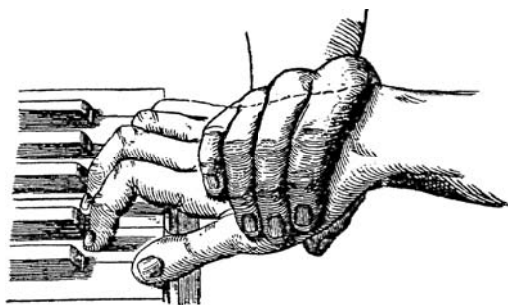


Abb. 15 Franz Brendel empfiehlt diese gezwungene Handhaltung als ideal.

<sup>29</sup> Joh. Chr. Fr. Gutsmuths, *Gymnastik für die Jugend*, Schnepfenthal 1793/Berlin 1957, S. 61.

<sup>30</sup> Franz Brendel, *Studien über Pianofortespiel* in: *Neue Zeitschrift für Musik* 46 (1857), S. 233.

## REDUKTION, REPETITION UND VERSTÄRKUNG

“If a certain exercise is to be practiced ten times each day, and each time till the muscle begins to be tired, by the depressed position of knuckle joint, the muscles can be tired in from one to ten seconds, say five seconds, 10 times 5, fifty seconds, less than one minute, for ten times.”<sup>31</sup>

Nach Wolfgang Schivelbusch sollen sich im 19. Jahrhundert eine Anzahl von Physiologen der Forschung des Ermüdungsmechanismus gewidmet haben.<sup>32</sup> Es wurde sogar ein Gerät erfunden, das die Müdigkeit der Muskeln messen konnte. Erst an der Schwelle zum 20. Jahrhundert kam eine andere Richtung des Klavierspiels, das sog. *Gewichtsspiel* oder die *natürliche Klaviertechnik* auf, die der bisherigen “Anstrengungsmethode” kritisch gegenüberstand. Bei diesen neuen Strömungen, die u.a. im *Act of Touch* von Tobias Matthay aus dem Jahr 1903 und in *Die natürliche Klaviertechnik* von Rudolf Maria Breithaupt aus dem Jahr 1905 in Erscheinung treten, handelte es sich in erster Linie darum, den Körper locker in natürlicher Haltung zu halten (Abb. 16).<sup>33</sup> Bezeichnenderweise ist das Auftreten dieser Theorien eine zeitgenössische Erscheinung der neuen Körperdisziplinierung wie sie in der rhythmischen Gymnastik von Dalcroze oder im modernen Tanz von Isadora Duncan auftreten.

\*\*\*\*\*

Das 19. Jahrhundert schwärmte, so sieht es aus, für die merkwürdige Idee, dass man, wenn man die Körperbewegung in abstrakte Elemente reduziert, sie bis zur Erschöpfung repetiert und daraus wieder das Ganze rekonstruiert, die perfekte Klaviermechanik erreichen kann, d.h. zehn Finger, die vollkommen gleiche Funktionen haben, perfekt automatisiert und robust wie eine Maschine sind. Ein deutscher Klavierlehrer namens Gustav Stoeve schreibt im Jahr 1886:

“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.”<sup>34</sup>

Die Mechanisierung der Klavierübungen im 19. Jahrhundert ist also als dialektischer Drei-

---

<sup>31</sup> Chas M. Harman, *Depressed knuckle-joint piano practice* in: *The Etude* 1889, S. 173.

<sup>32</sup> Wolfgang Schivelbusch, *The Railway journey*, NY 1979 (u.a. Kap. 7).

<sup>33</sup> Rudolf Maria Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik* Bd.1., Leipzig 1920<sup>5</sup>1927, S. 97.

<sup>34</sup> Gustav Stoeve, *Die Klaviertechnik dargestellt als musikalisch-physiologische Bewegungslehre*, Berlin 1886, S. 59.

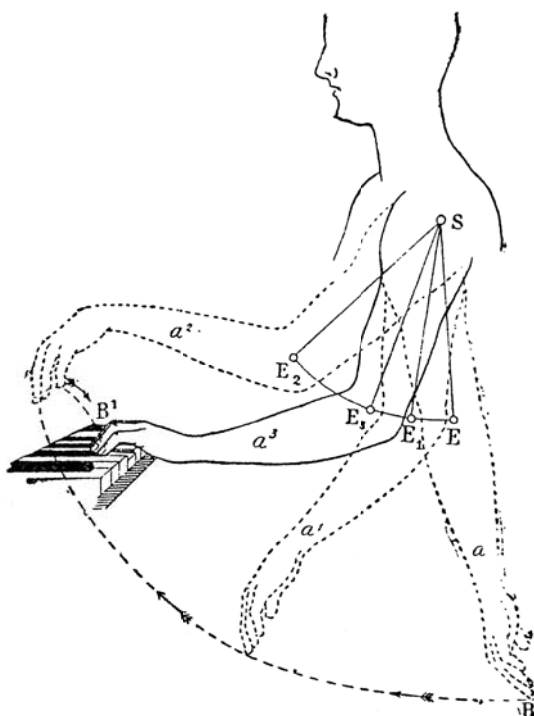


Abb. 16 "Die natürliche Klaviertechnik" von Rudolf M. Breithaupt.

schritt zu beschreiben, d.h. „Reduktion (bzw. Zersetzung), Wiederholung und Verstärkung (bzw. dynamisierte Wiedervereinigung).“<sup>35</sup>

Es ist paradox, daß die musikalische Romantik, die auf der einen Seite so emphatisch das geistige und organische Wesen der Musik betonte, auf der anderen so sehr von der Anatomie des musizierenden Körpers begeistert war. Meiner Ansicht nach sind diese beiden Seiten aber einander nicht so fremd wie es beim ersten Blick erscheinen mag. Das Prinzip der „Reduktion, Wiederholung und Dynamisierung“ ist nicht nur ein Charakteristikum, das die sogenannte mechanische Musik wie etwa Übungsstücke oder Etüden kennzeichnet, sondern es ist auch in den Werken der sog. „großen Komponisten“ des 19. Jahrhunderts durchaus zu finden. Man denke z.B. an die Technik der Themenverwandlung von Schumann und Liszt, an die dynamische Form von Wagner, an die Entwicklungsvariation von Brahms usw. Die 51

<sup>35</sup> Vgl. Hennig Eichberg, *Leistung, Spannung, Geschwindigkeit. Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18/9. Jahrhunderts*, Stuttgart 1978.

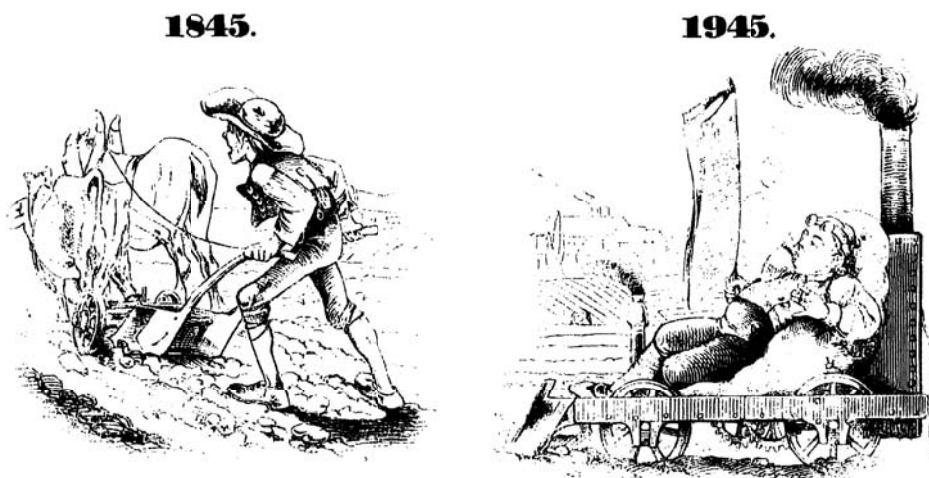


Abb. 17 Die mühsame Arbeit eines Bauers vom Jahr 1845 wird in 100 Jahren von einer Zugmaschine übernommen.

*Übungen für Klavier* von Brahms stellen beispielsweise ein einleuchtendes Beispiel hierfür dar. Hier handelt es sich zwar um einen mechanischen Fingerdrill in der Art von Plady, aber gleichzeitig enthält diese Übung unverkennbare Züge der Brahms'schen Kompositionsweise, einige diastematische Zellen immerfort variierend zu entwickeln.

Die hier wiedergegebene Zeichnung (*Abb. 17*) erschien in einer deutschen landwirtschaftlichen Zeitschrift aus dem Jahr 1845. Illustriert ist, daß die mühsame Arbeit eines Bauers vom Jahr 1845 in 100 Jahren, d.h. im Jahr 1945, von einer Maschine übernommen und damit ermöglicht wird, diese Zugmaschine das Feld bestellen zu lassen und dabei bequem die Zeitung zu lesen.<sup>36</sup> Dieses Bild erinnert uns an die schon herangezogene Episode von Kalkbrenner. Wenn einmal der Körper zur Maschine wird, dann wird der reine Geist freigesetzt — dieser Gedanke ist eines der wesentlichen Merkmale der musikalischen Anschauungen des 19. Jahrhunderts. Mechanisierung des Körpers und Befreiung des Geistes sind Phänomene, die einander nicht widersprechen, sondern sich wechselseitig ergänzen.

---

<sup>36</sup> Heinz Haushofer, *Die deutsche Landeswirtschaft im technischen Zeitalter*, Stuttgart 1963, S. 144.