

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.  
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 41 (2000)

**Artikel:** Von sägenden Zimmerleuten und lächerlichen Hanswurstiaden oder:  
Die "Unglaubliche" Leichtigkeit des Legato-Spiels

**Autor:** Vries, Claudia de

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858806>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 11.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Von Sägenden Zimmerleuten Und Lächerlichen Hanswurstiaden, Oder: Die ‹Unglaubliche› Leichtigkeit Des Legato-Spiels

Claudia de Vries

Die moderne Klavierpädagogik der letzten Jahrhundertwende ist heute, auf der Schwelle zur nächsten, im Begriffe, historisch zu werden. Unter dem Einfluss der starken Wiederbelebung historischer Aufführungspraxis beginnen ihre Postulate abzubrockeln, vor allem dort, wo sie vergangene Spielarten als untauglich verwarf.

In meinem Beitrag werden in einem fiktiven Rahmen die zwei Hauptexponenten der genannten Richtung zusammen ins Gespräch kommen. Rudolf Maria Breithaupt (1873–1945), deutscher Klavierpädagoge, ab 1918 Hauptlehrer am Stern'schen Konservatorium in Berlin, ist Autor der sehr bekannten Schrift *Die natürliche Klaviertechnik*.<sup>1</sup> Breithaupt wandte sich gegen das System der «ruhigen Hand» und wirkte mit seiner Lehre eines vom Oberarm gesteuerten natürlichen Bewegungsablaufs bahnbrechend für die Erneuerung der Klavierpädagogik. Tobias Matthay (1858–1945), Sohn ausgewanderter deutscher Eltern, Komponist, Pianist und Klavierpädagoge an der Londoner Royal Academy of Music und Autor des revolutionären *The Act of Touch*<sup>2</sup>, sein Hauptwerk, kann man als seinen einflussreichsten Gegner bezeichnen. Matthay kritisierte Breithaupts Theorie des Gewichtsspiels und vertrat das Prinzip des getragenen Armes (*balanced Arm*) als Grundlage des modernen Klavierspiels, ohne dabei auf die Möglichkeiten des Gewichtsspiels zu verzichten. In Wirklichkeit sind Breithaupt und Matthay einander nie persönlich begegnet. Matthay kannte jedoch Breithaupts Schriften und äusserte sich in seinen Publikationen sehr kritisch dazu. Unbekannt ist hingegen, ob und wieviel Breithaupt von Matthays Pädagogik wusste.

1. Carl Maria Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik*. Bd. I: *Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis*. Leipzig: C.F. Kahnt. 1905. Bd. II: *Die Grundlagen der Klaviertechnik*. Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger. 1906. Bd. III: *Praktische Studien*. Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger. 1917–1922.

2. Tobias Matthay, *The Act of Touch in All Its Diversity. An Analysis and Synthesis of Pianoforte Tone-Production*. London: Bosworth & Co. Ltd. 1903.

Die Vertreter des modernen Klavierspiels grenzten sich mehr oder weniger stark gegen die Vergangenheit ab. Sie betonten die psycho-physiologischen Aspekte des Klavierspiels und analysierten diese mit dem Ziel, die Spielvorgänge genauer beschreiben und erklären zu können. Breithaupt und Matthay vertraten dabei, wie erwähnt, gänzlich verschiedene Standpunkte, die im Folgenden anhand eines Dialogs über den Weg zu einem schönen Legato-Anschlag – seit Mitte des 18. Jahrhunderts klavierästhetisches Topos ersten Ranges – dargelegt werden sollen. Dabei stellt sich meines Erachtens heraus, dass Breithaupts Ansatz, welcher sich am radikalsten von der Vergangenheit abgrenzte, für die heutige Praxis wahrscheinlich am wenigsten brauchbar ist. Hingegen scheint mir Matthays Ansatz, gerade aufgrund seines empirischen Charakters, im Zusammenhang mit der Aufführungspraxis auf älteren Instrumenten an Aktualität gewonnen zu haben.

### Afternoon tea at *High Marley*

Über einen kurvigen Landweg mit Blick auf die Hügel der Grafschaft Surrey, einst das Zuhause des Dichters Tennyson, bewegt sich in ruhiger Fahrt durch die herbstliche Landschaft ein grauer Rover. Der Wagen kommt aus London und hat als Ziel den kleinen Ort Haslemere, wo sich *High Marley*, der Wohnsitz des renommierten Klavierpädagogen Tobias Matthay befindet. Auf dem linken Hintersitz sitzt kein geringerer als Rudolf Maria Breithaupt. Wir schreiben das Jahr 1933. Am 30. Januar ist Hitler an die Macht gekommen. In England hat Winston Churchill sofort reagiert und in einer Anrede vor dem britischen *House of Commons* vor den politischen Entwicklungen in Deutschland heftig gewarnt. Zurzeit findet in Genf eine Abrüstungskonferenz statt, die nichts zuwege bringen wird.<sup>3</sup> In Europa herrscht Unruhe. Hier in Surrey ist davon jedoch nichts zu spüren. Der Wagen biegt in den mit Kieselsteinen bestreuten *lane* hinein und hält knirschend vor dem Haupteingang vor der Nordseite der Villa an. Der Eingang wirkt bescheiden. Auf dem schmalen Vordach stehen Töpfe mit Herbstbepflanzung. Die Fenster der Nordfassade sind kleingehalten. Ein grosses Giebeldach bedeckt den dreistöckigen dunklen Backsteinbau. Später wird Breithaupt durch den sonnigen Garten spazieren und, auf der schönen *lawn*, stehend die grossen Fensterfronten der

3 Golo Mann, *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag. 1989. (2. Auflage der Sonderauflage). S. 849.

Südfassade, die eleganten Lukarnen sowie die kleinen Dachtürme bewundern.<sup>4</sup> Die Autotür wird von aussen geöffnet, und Breithaupt sieht in das freundliche Gesicht der *worthy old housekeeper* der Matthays. Er steigt aus und will die Beine etwas ausstrecken, bekommt jedoch kaum Gelegenheit dazu, denn im Eingang erscheint bereits Tobias Matthay himself, in Knickerbockers aus tweed und schwarzen englischen Lederschuhen. Der Gast wird herzlich hereingebeten. Nach einem leichten Lunch gemeinsam mit Mrs. Jessie Matthay und einem Rundgang durch den romantischen, zum Teil recht wilden Garten lädt Matthay Breithaupt in sein Arbeitszimmer, das auf die weite Rasenfläche auf der Südseite des Hauses schaut und dominiert wird von einer grossen Bücherwand<sup>5</sup>, einem Bechstein-Flügel, einem Teetisch mit zwei Sesseln und einem grossen Schreibtisch am Fenster, auf dem die Druckfahnen seiner *Seven Historiettes* für Klavier<sup>6</sup> ausgebreitet liegen. Die Herren setzen sich beim Teetisch hin und beginnen, Matthay 75 und Breithaupt 60 Jahre alt, ca. dreissig Jahre nach dem Erscheinen ihrer bahnbrechenden Schriften, ihr Gespräch.

M.: Mister Breithaupt, ich muss es Ihnen nochmals sagen: Sie machen mir mit Ihrem Besuch eine grosse Ehre! Es freut mich ungemein, endlich die Gelegenheit zu bekommen, mit Ihnen persönlich Gedanken auszutauschen. In Ruhe... Wir sind ja mittlerweile aus unseren «wilden Jahren» herausgekommen!

4 Beschreibung nach Fotos von High Marley; publiziert in Jessie Henderson Matthay, *The Life and Works of Tobias Matthay*. London: Boosey & Hawkes. 1945. S. 49.

5 Unter den Büchern befinden sich sämtliche Publikationen Breithaupts. Darunter das Buch von Breithaupts Mitarbeiter, dem Arzt Friedrich Adolf Steinhausen, *Die physiologischen Fehler und Umgestaltung der Klaviertechnik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1905. Von Matthay selber stechen nebst *The Act of Touch* folgende Titel hervor (Auswahl): *The Child's First Steps in Pianoforte-Playing*. Boston: The Boston Music Co. 1912; *Muscular Relaxation Studies. Relaxation studies in the muscular discriminations required for touch, agility and expression in pianoforte playing*. London: Bosworth & Co. Ltd.. 1912; *Musical Interpretation. Its laws and principles, and their application in teaching and performing*. London: Joseph Williams. 1913; *The Nine Steps towards «Finger Individualization» through Forearm Rotation*. London: Oxford University Press. 1923 (New and revised edition); *Some Commentaries on the Teaching of Pianoforte Technique*. London: Bosworth & Co. Ltd. 1911; *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique*. London: Oxford University Press. 1932. Etwas weiter im Regal entdeckt Breithaupt Friedrich Wiecks *Klavier und Gesang* in der amerikanischen Übersetzung: *Piano and Song. How to teach, how to learn, and how to form a judgement of musical performances*. Boston: Oliver Ditson Company. 1875. (Anfangs der siebziger Jahre war bereits eine englische Ausgabe dieser Schrift erschienen, von der mir die Angaben fehlen).

6 Tobias Matthay, *Seven Historiettes for Pianoforte*, op. 43. London. Boosey & Hawkes.

B.: Ganz Ihrer Meinung, Matthay. Aber, da werden Sie mir wohl zustimmen, wir nehmen von unseren Ausführungen aus jüngeren Jahren nichts zurück, auch wenn wir uns manchmal vielleicht etwas pointiert ausgedrückt haben. *Die Anschauungen der Technik des Klavierspiels und ihrer methodischen Unterlagen, wie sie das verflossene Jahrhundert etwa von 1850 bis 1900 beherrscht haben, waren zumeist fehlerhaft oder unzulänglich!*<sup>7</sup>

M.: Meiner Ansicht nach befinden wir uns besonders da, wo wir die schädlichen Folgen der alten deutschen oder Stuttgarter Fingerschule mit all ihren Verkrampfungen aufs heftigste bekämpften, auf der gleichen Linie. Es gilt aber, den Blick für das Gute in der Tradition des 19. Jahrhunderts nicht zu versperren!

B.: (fest entschlossen, seine gerade begonnene Rede zu vollenden): Genau die Konzentration auf die seelenlose Arbeit der Finger war verheerend und führte geradewegs in eine Sackgasse. Wer möglichst viele Fingerübungen, Skalen, Oktaven usw. täglich studierte, glaubte der Technik Genüge geleistet zu haben.<sup>8</sup> Dazu kam der Mangel an exakter Beobachtung und physiologischer Erkenntnis der natürlichen Funktionen, die ich durch das gründliche Studium von Steinhausens Untersuchungen in meine Arbeit einbezogen habe, von der Vernachlässigung der theoretischen Prinzipien gänzlich zu schweigen. Gerade die Unberufenen schrieben, und die Berufenen schwiegen. Pädagogentum und Künstlertum standen sich schroff gegenüber.<sup>9</sup> Das «Was» soll [...] zurücktreten, und das «Wie» und «Warum» in den Vordergrund gerückt werden. Den Begriff der Technik klar zu begrenzen, die Irrtümer und Fehler früherer Zeiten zu beseitigen, auf die Natur unseres Spielkörpers zurückzugehen und seine Bewegungen und Funktionen richtig zu erklären und zu beschreiben, dünkte uns dabei die Hauptaufgabe.<sup>10</sup>

M.: Exactly! Unsere Aufgabe als Klavierpädagogen ist es, dem Lernenden klarzumachen, welche Spannungen im Arm er wirklich braucht, und welche er zu vermeiden hat (egal ob sie sichtbar oder unsichtbar sind). Das ist der einzige Weg, dem Lernenden zu helfen. Die physiologische Seite des Anschlags und der Technik wird im allgemeinen vom Lernenden als das

7 A) Rudolf Maria Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik*. Bd. I. S. 1.

8 Breithaupt, I, S. 1.

9 Breithaupt, I, S. 2. Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Rudolf Breithaupt 1850-1920

10 Breithaupt, I, S. 4. Rudolf Breithaupt 1850-1920 Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Rudolf Breithaupt 1850-1920

schwerstverständliche Problem erlebt. Naturgemäß handelt es sich ja um eine komplexe Angelegenheit. Eben in diesem Bereich des Klavierspiels sind in der Vergangenheit die meist phantastischen Auffassungen in die Welt gesetzt worden, welche immer noch wirksam sind und bedauerlicherweise selbst noch fortleben in den Werken von heutigen Autoren, die eigentlich besser Bescheid wissen sollten.<sup>11</sup>

B.: (die letzte Bemerkung Matthays weise ignorierend): Um auf die alte Fingerschule zurückzukommen: *Nicht die Einseitigkeit der «aktiven Fingerei» war ihr Fehler, sondern die völlige Verkennung der psycho-physiologischen, wie physikalischen Begriffe.*<sup>12</sup> Was wir lehren wollen, ist immer wieder: den Körper frei zu machen, ihm das Spielen beizubringen [...]. In der freien und natürlichen Anwendung der dem Schüler von der Natur verliehenen Kräfte liegt die überaus einfache und doch so schwierige Lösung aller Probleme, die das Ziel von Kunstfertigkeiten verfolgen [...]. Die Kultur kann viel, aber die Natur ersetzen kann sie nicht. Talente und Genies werden geboren, nicht gemacht!<sup>13</sup>

M.: (etwas aufgeregt): In diesem Punkt kann ich leider mit Ihnen nicht einig gehen, Mr. Breithaupt! *Die Kunst des Anschlags definiere ich knapp gesagt als: «Bewusste Kontrolle über die zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel».* Diese Kunst bildet die elementarste Grundlage des Klavierspiels; sie ist ebenso wenig eine «Gabe» [...] als es die Kunst des deutlichen Sprechens ist, denn sie kann von jeder Person durchschnittlicher Intelligenz erworben werden.<sup>14</sup> Wir können uns nicht schlichtweg auf die Begabung verlassen! Zum Klavierspielen brauchen wir doch neben unseren Armen und Händen auch unsere Finger, ganz zu schweigen von unserem Denkvermögen!

B.: (in seinen Sessel zurücklehnd, für eine Weile zum Fenster blickend): Verstehen Sie mich bitte richtig! *Es sei hier eindringlich vor der falschen Vorstellung gewarnt, als ob das Fingerspiel nun überhaupt beseitigt werden soll. Was falsch ist und beseitigt werden muss, ist: die übermässige Spannung und Haltung der Arme und Hände, die Steifheit der Gelenke, die übertriebene Überspannung der Finger sowie das krampfhafe Üben mit den selben, unter völliger oder teilweiser Versteifung des Hand- bzw. Ellenbogen-gelenkes, das einmal Muskelkraft unnötig vergeudet und zum andern den*

16 Matthay, *The Visible and Invisible*, Anhang (55 Daily Monitor), S. 52.

11 Tobias Matthay, *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique*. S. xi. Deutsche Übersetzung sämtlicher Zitate von Matthay durch die Autorin.

12 Breithaupt, I, S. 2.

13 Breithaupt, II, S. 7.

14 Matthay, *Act of Touch*, S. vii.

gru Arm hindert, auf natürliche Weise frei zu schwingen und allein durch seine Schwere zu wirken. Wer über einen losen Arm verfügt und mit Gewicht spielt, mag die Finger anwenden, soviel er nur will und wo immer er sie nötig hat; es ist in diesem Falle ganz gleichgültig. Unter der Voraussetzung, dass die Finger an der Schwungbewegung des ganzen Armes und der Hand teilnehmen, ist ihnen alles erlaubt, – wo sie dies nicht tun, d.h. isolierte Bewegungen vollführen, ist alles falsch. Im letzten Grunde ist das Fingerspiel lediglich eine dynamische bzw. ästhetische Frage.<sup>15</sup>

M.: (sich vorüberbeugend, die kleine Metallbrille näher an seine Augen schiebend, mit leiser aber eindringlicher Stimme): So wie Sie es ausdrücken, tönt das alles ganz plausibel... Nur gelingt es mir nicht, zu verstehen, was damit genau gemeint ist. *In der Londoner Presse hat man sich kürzlich noch beklagt über die Abwesenheit des «reinen Fingeranschlags» in «unserer modernen Spielweise». Die Klage wäre vielleicht noch amüsant, wenn sie nicht so tragisch wäre, weil sie von einer derart selbstgefälligen und grenzenlosen Unwissenheit von der Klaviertechnik in der Vergangenheit und heute zeugt. Dieser Aberglaupe bezüglich «reiner Fingerarbeit» wird verursacht durch die hartenäckige, aber längst überholte Meinung, dass in der BEWEGUNG die Erklärung für die Wirkung unseres Anschlags zu finden sei. Man stellt fest, dass der Finger oder die Hand sich bewegt, und schon wird daraus geschlossen, dass sie es sind, die den Anschlag verursacht haben. Dabei [...] beweist die äußerliche Bewegung an sich noch gar nichts über den Anschlagsvorgang, und ob sie richtig oder falsch sei. (Matthay blickt Breithaupt beim letzten Satz etwas streng an). Diese Zwangsvorstellung wird verursacht von einem mangelnden Bewusstsein, dass Fingerbewegungen zwar den unsichtbaren Gebrauch des vollen Armgewichts usw. zur Folge haben können, und ebenfalls Unterarmrollung und Handbeteiligung, obwohl alle diese Anschlagsformen unsichtbar vollführt werden. Es hat nie und nimmer so etwas wie «reinen Fingeranschlag» gegeben [...]. Keine Passage hat je auf einem Tasteninstrument gespielt werden können ohne die Mitwirkung zumindest der Unterarmrollung, zusammen mit der Fingerbewegung [...]. In keiner Anschlagsform können die Hand und der Arm gänzlich unbeteiligt sein. «Reiner Fingeranschlag» kann daher als reiner Mythos bezeichnet werden.*

B.: (mit geschlossen Augen): mmmmmmm ...

15 Breithaupt, II, S. 46.

M.: (versöhnlich): Aber lasst uns doch nun über das Musizieren reden! Ich habe meinen Schülern immer ans Herz gelegt, das Klavier niemals ohne die allerbesten musikalischen Absichten zu berühren. *Die Tage des Klavier-Maschinenschreibens sind vorbei, doch für die Musik ist es nie zu spät! Was wir lernen müssen, ist jeden Ton absichtsvoll zu gestalten.*<sup>16</sup> Ich meine, dass *ein Spieler nur insofern seine Musikalität demonstrieren kann, indem er sich fähig zeigt, seine Anschlagsvielfalt bewusst zu kontrollieren. Es ist der kontinuierliche Fluss der Klang- und Anschlagsmodulationen, der einen Zuhörer realisieren lässt, dass der Spieler ein empfindendes Wesen ist. Und es ist genau diese Anschlagskunst, die jede mechanische Imitation ausschliesst.*<sup>17</sup> Für mich steht nach wie vor fest, dass *jeder Spieler in der Lage ist, sich im Bereich der Spielgeschwindigkeit und der Klangfarbe zu verbessern; und sogar die musikalisch Begabten können, indem sie gezielt am Erwerben einer differenzierten Anschlagsvielfalt arbeiten, Jahre des Studiums einsparen, welche sonst an überflüssigen Experimenten und am Bilden von schlechten Spielgewohnheiten verschwendet würden.*<sup>18</sup> Aber darüber, mein verehrter Breithaupt, möchte ich mit Ihnen heute nicht streiten. Lassen Sie mich statt dessen einen alten Klavierpädagogen zitieren, dessen Ansichten m. E. grosse Beachtung verdienen, weil sie mir so modern vorkommen. Friedrich Wieck lehrte bereits vor der Mitte des vergangenen Jahrhunderts einen lockeren Anschlag, den er ganz ausdrücklich für eine musikalisch differenzierte Spielweise voraussetzte. (Matthay läuft zur Bücherwand und greift nach *Piano and Song*, das er treffsicher aufschlägt, er liest mit etwas angehobener Stimme): *Die Töne, welche man mit lockeren Handgelenk anschlägt, werden immer weicher, reizender, voller erklingen, und mehr und feinere Schattierungen zulassen, als die spitzen und körperlosen, welche mit Hilfe des Ober- und Unterarmes mit unausbleiblicher Steifheit herausgestochen, getippelt, oder geworfen werden.*<sup>19</sup> Das letzte hier ist genau das, was ich als *key-hitting*, *key-striking* oder *key-knocking* mein Leben lang bekämpft habe! Aber wie machen wir den «schönen Ton», wie können wir ihn unserem Instrument entlocken? Schon seit Carl Philipp Emanuel Bach, Forkel und Türk den

B.: (führt in seinem Sessel an einem Ende des Raumes eine kurze Fußbewegung aus, die die Unterarmwölbung auswirkt. Die Bewegungen sind sehr langsam und gebräuchlichsten, durch die Unterarmwölbung ausgewirkten Bewegungsformen sind bekanntlich die Tremoloformen und alle diesen

16 Matthay, *The Visible and Invisible*, Anhang (55 Daily Maxims), E 53.

17 Matthay, *Act of Touch*, S. viii.

18 Matthay, *Act of Touch*, S. ix f.

19 Friedrich Wieck, *Klavier und Gesang: Didaktisches und Polemisches*. Leipzig. 1875 (2. Auflage). S. 68. Es ist nicht bekannt, aber sehr wahrscheinlich, dass Matthay Wiecks Schrift kannte.

Gesangston zum Vorbild für ein *sangbares und zusammenhängendes Legato-Spiel* nahmen<sup>20</sup>, also seit bald zwei Jahrhunderten, ist das singende Spiel das oberste Bestreben des guten Klavierspielers. Nichts Neues also ... Bitte sagen Sie mir, wie Sie das sehen, mein lieber Breithaupt! Wie bauen Sie ein schönes Legato-Spiel mit Ihren Schülern auf?

B.: Nun, mein Bester, da muss ich ein wenig ausholen! Aber ich bin gerne bereit, das zu tun, wenn Sie mir versprechen, mir auch ihre Vorstellungen über diese Angelegenheit im nachhinein zu erläutern. Sie wissen ja schon, dass ich eine ganz bestimmte Reihenfolge in der Entwicklung freier und natürlicher Spielformen anstrebe. Der Legato-Anschlag ergibt sich demgemäß aus den vorbereitenden Spielformen des *reinen Gewichtsspiels* oder *Nichtfingerspiels*. Auf der ersten Stufe des reinen Gewichtsspiels üben wir den *Armfall des ganzen Armgewichts im Schwung auf hochgestelltem Handbock* (auf einen oder mehrerer Finger: Terzen, Sexten, Oktaven, Akkorden). Das Resultat auf dieser Stufe ist der *martellato-Anschlag*. Auf der zweiten Stufe bereiten wir den *Non-Legato-Anschlag* vor, indem wir den *Fall des Armgewichts von der Oberfläche der Taste auf den Boden der Taste*, und zwar erstens ins tiefe, nachgebende Handgelenk (überstreckte Handlage), also als *Tieffall des Gewichts* üben, um gleich darauffolgend den *Fall des Armgewichts auf hochgestelltem und aufgeschobenem Handbock* (gebeugte Handlage), d.h. als *Aufsatz* oder *Hochfall des Gewichtes* zu üben. Wir spielen auf diesen beiden ersten Stufen nur einzelne, unzusammenhängende Töne oder Klänge. Die dritte Stufe stellt die *Tragung und Fortrollung des Armgewichts* mittels «Unterarmrollung» dar. Das Resultat ist auch hier *Non Legato*. Hier wird es bereits möglich, musikalisch zusammenhängende Ton- oder Akkordreihen zu spielen. Wird die *Fortrollung des Armgewichts* durch zusätzlichen *Oberarmschub* vollzogen, was auf der vierten Stufe geübt wird, entsteht schliesslich das *Legato*.<sup>21</sup>

M.: Verzeihen Sie, mein Lieber, die dumme Frage. Aber wo siedeln sie denn auch das Staccato wieder an?

B.: Das Üben des Staccato folgt in meinem Aufbau gleich darauf, auf der fünften Stufe, nämlich durch *scharfes, kurzes Aufsetzen des Gewichts mit natürlichem Rückwurf: springender Hand – springender Arm!*<sup>22</sup>

B.: (mit geschlossen Augen): nnnnnnnn ...

20 Vgl. Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität*. Mainz: Schott. 1996. S. 48f.

21 Breithaupt, II, S. 46.

22 Breithaupt, II, S. 46.

M.: (atmet tief aus und setzt sich bequemer in seinen Sessel): Genau, jetzt ist mir alles wieder klar: Das Staccato verstehen Sie sozusagen als verkürzten Gewichtsanschlag! Doch lasst uns später darüber weiterreden. Nun aber interessiert es mich, wie Sie im Detail zum singenden Legato kommen.

(In diesem Moment geht die Tür auf und die freundliche alte Haushälterin tritt mit einem Tablett in den Händen herein: *Here's Your Tea, Sirs!* Sie stellt das Tablett auf den Teetisch, nickt den beiden freundlich zu und verschwindet wieder, die Tür leise hinter sich schliessend. Auf dem Tablett stehen zwei Teetassen, eine Teekanne, ein Kännchen Milch, eine Zuckerschale und ein Teller mit *scones, butter and marmalade.*)

B.: Kehren wir dafür nochmals zurück zur vorherigen, der dritten Stufe, wo wir das Non Legato durch Fortrollung des Gewichtes üben. Dieses Fortrollen geschieht durch «Unterarmrollung».

M.: Das nenne ich *forearm rotation*.

B.: ...und meinen Sie damit auch das Gleiche wie ich? Auf der *Unterarmrollung* baut sich im wesentlichen die ganze Klaviertechnik auf. Man versteht darunter die *natürliche Drehung des Unterarmes um seine eigene Längsachse, bei der die Hand in volliger Passivität mitgedreht wird*. Diese Bewegung, welche von der Hand mitgemacht wird, findet also nicht im *Handgelenk* (wie dies die Ansicht alter Methoden), sondern im *Ellenbogengelenk* statt. Beiläufig gesagt: *Die Umdrehung des Unterarmes nach aussen, in Verbindung mit der Hand, die die innere Hohlfläche zeigt, nennt man «Supination» (= Aussenrollung); die Umdrehung dagegen nach innen «Pronation» (= Innenrollung).* [Aussenrollungen sind z.B. die Bewegungen beim: *Bohren, Flaschenentkorken, Türaufschliessen, – Innenrollungen dagegen beim: Türzuschliessen, Losschrauben, Herausdrehen des Korkenziehers*].<sup>23</sup>

M.: (sich plötzlich aufrichtend): That reminds me of our cup of tea! (Matthay hebt die Teekanne, und schenkt die Tassen ein). Please help yourself to sugar and milk! ... Aber lassen Sie sich bitte nicht von Ihrem a propos bringen ...

B.: (röhrt in seinem Tee, nimmt einen Schluck und fährt weiter): *Die gewöhnlichsten und gebräuchlichsten, durch die Unterarmrollung ausgewirkten Bewegungsformen sind bekanntlich die Tremoloformen und alle diesen*

23 Breithaupt, II, S. 27.

analogen technischen Elementen, als da sind: [...] alle gebrochenen Terzen, Sexten, Oktaven und Akkorde, [...] alle seitlich gebrochenen Dreiklangs- und Vierklangsformen, [...] alle Triller und Trillern verwandte Formen, [...] alle fortlaufenden Fünffingerübungen, [...] alle Skalen, Passagen, Arpeggien usw. und [...] viele der gebräuchlichsten links- und rechtshändigen Begleitungsformen.<sup>24</sup>

M.: (etwas unruhig): ...and what about armweight, Armgewicht meine ich?  
Welche Rolle spielt das Gewicht bei Ihrer Unterarmrollung?

B.: (ungerührt): Geduld, mein Bester, ich bin noch nicht fertig. Ich weiss, wie schwer es fällt, diese Ausführungen so zu gestalten, dass sie klar verständlich sind. Aber genau hier setzt das Kapitel des Legato-Spiels an! Die Verknüpfung der einzelnen Töne einer fortlaufenden Tonfolge unter sich ist eigentlich durch die Unterarmrollung gegeben. Und nun zur Rolle des Gewichtes: *Die natürliche Forttragung der Schwere von Tastenboden zu Tastenboden unter fortwährendem, strengem Kontakt (Fühlung) der Fingerspitze ergibt von selbst ein natürliches Legato. Jedoch ist diese Legato-Funktion und -Wirkung eher die eines geschwinderen Non Legato (relatives Legato). Die strenge Bindung (absolutes Legato) setzt noch ein anderes Moment voraus: den «Oberarmschub», d.h. eine Schiebung (Innen- bzw. Aussenrollung des Oberarmes) des ganzen Armes aus freier Schulter vor den Leib: bei allen abwärts verlaufenden Rollungen (linke Hand aufwärts!) bzw. vom Leibe fort: bei allen aufwärts verlaufenden Rollungen.*<sup>25</sup> (Hier unterbricht Breithaupt für einen Moment und holt den Arm weit aus der Schulter aus, um sich von dem von ihm ziemlich weit entfernten Teller aus wunderschönem China Porzellan einen Scone zu schnappen. Er isst, während Matthay nochmals Tee einschenkt, bemüht, Breithaupt in seinen Ausführungen nicht zu stören. Dann fährt Breithaupt fort:) *Die Bewegung des Armes (in der typischen Form eines krummen Säbels) gleicht der «Säge»-Bewegung, wie sie z.B. «richtig» [d.h. mittels Armpendelung aus freier Schulter, NICHT mit aktiver Muskulatur durch Beugungen und Streckungen des Unterarmes] sägende Zimmerleute vollführen. Der Arm rollt die Schwere oder sein Gewicht gleichsam vor sich her. Er gleicht einer Stange, die auf Antrieb eine Walze (= die Hand) abrollt bzw. auszieht (vgl. die Rasenmähdampfmaschine).*<sup>26</sup>

20 Vgl. Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Individualität und Tradition*. Mainz: Schott, 1996, S. 48f.

24 Breithaupt, II, S. 28.

25 Breithaupt, II, S. 40.

26 Breithaupt, II, S. 40f.

M.: (will etwas sagen, aber verschluckt sich in dem Moment an einem Stückchen Scone, was zu einem längeren, lauten Hustenanfall führt. Hochrot nimmt er die Brille von der Nase und wischt sich mit seinem weißen Taschentuch die Tränen aus den Augen. Er winkt Breithaupt zu, er solle weiterfahren.)

B.: (als ob nichts passiert wäre): *Der Arm schiebt die Tonleiter (abwärts) hinab und zieht sie (aufwärts) aus. Dieses Vor-sich-her-Rollen und Ausziehen der Hand (und des Unterarmes) vermittels des Oberarmschubs (Innen- oder Außenrollung) ist die Grundlage für die Bindung einer Tonfolge.*<sup>27</sup>

M.: (wieder beruhigt, noch leicht rötlich im Gesicht): That's it?

B.: (dies ignorierend): *Die echte, ästhetisch wie instrumentell einwandfreie Legato-Wirkung beruht auf dem Gleichmass und dem mittels Oberarmschub (inkl. Unterarmrollung) bewirkten ruhigen Fluss der betreffenden Reihenfolge von Tönen. Eine Bindung von Fingern mittels Druck und falscher Überspannung wird BESEITIGT.* (Breithaupt nimmt einen Schluck Tee und lächelt dem leicht erschlafft wirkenden Matthay milde entgegen) Und «last but not least» möchte ich hinzufügen: *Das mechanische Üben des Tastenwechsels, das ängstliche Aufpassen auf die Ablösung der Töne durch rechtzeitiges Aufheben der einen und rechtzeitiges Niederdrücken der zweiten oder folgenden Taste, ist überflüssig und zwecklos. Jedes besondere Drücken und Pressen der Finger, jedes absichtliche Niederhalten der Taste, alles Spreizen, Nehmen und Greifen mittels Fingerkraft zwecks Bindung zweier Töne wirkt ermüdend und ist zeitraubend, ALSO FALSCH. Im Grunde genommen binden weder Hand noch Finger, sondern lediglich die stete, ruhige und sichere Armgleitung über die Tastatur. Dies ist festzuhalten!*<sup>28</sup> (sich in seinen Sessel zurücklehnd) Das wäre für den Augenblick mein Kommentar zum Legato-Spiel gewesen.

M.: Ich danke Ihnen, mein Bester! Was meinen Sie, wenn wir uns, bevor wir weiter fahren, im Garten kurz die Beine vertreten? Ich könnte Ihnen unsere letzte Rosenblüte zeigen. Sie ist marvellous!

(Die beiden entfernen sich aus dem Zimmer. Die Haushälterin holt das Täbrett und wischt mit schnellen Bewegungen den Teetisch sauber. Nach einer Weile kommen die Herren wieder zurück und stellen sich beim Fenster hin, um den Garten nochmals zu betrachten.)

27 Breithaupt, II, S. 41.

28 Breithaupt, II, S. 41.

29 Breithaupt, II, S. 40.

30 Matthay The Virtues and Vices in Pianoforte Playing, B. 7.

31 Matthay Some Comments, B. 10.

32 Matthay Some Comments, B. 11.

33 Matthay The Virtues and Vices in Playing, B. 11.

B.: Es ist so schön bei Ihnen, dass ich mir vorstellen könnte, auch länger hier zu leben. Bald aber wird mich der Chauffeur abholen, um mich nach London zurückzufahren, von wo aus morgen meine Reise weitergehen soll. Ich weiss, verehrter Matthay, dass Sie andere Standpunkte vertreten als ich. Bitte erläutern Sie sie mir.

M.: (geht zum Flügel hin): Mein Problem mit Ihrer Methode liegt in der passiven Schwere, die Ihnen so wichtig zu sein scheint. Natürlich kann die *Forttragung der Schwere von Tastenboden zu Tastenboden*,<sup>29</sup> man könnte sie als die schwerere Form meines «*Resting*» bezeichnen, welches ich später erläutern werde, eine Tonproduktion hervorrufen. Eine kontinuierliche Gewichtsübertragung jedoch gefährdet ernsthaft die Musikalität, weil es die tonale Selektivität von Ton zu Ton fast gänzlich ausschliesst, welche doch das Leben und die Seele des Musizierens darstellt; auch schliesst die kontinuierliche Gewichtsübertragung das Kontrastieren mit Tondauern, welche kürzer sind als Legato, aus.<sup>30</sup> Ein lebendiges, artikuliertes Spiel scheint mir so unmöglich! Ehrlich gesagt stellt sie m.E. nicht nur ein musikalisches Risiko dar, sondern auch eines für unsere Gliedmassen, denn die ständige Gewichtsübertragung muss früher oder später Verkrampfung auslösen!<sup>31</sup> Ich meine, dass die schwere Tastenbelastung in dem von Ihnen dargestellten Sinn musikalisch gesehen nur in wenigen Ausnahmefällen Anwendung finden kann. Und... was mich erstaunt und auch schockiert ist, dass Sie wie auch Ihr Freund Steinhausen offensichtlich das meist elementare Gesetz der Technik nicht sehen: jeder Ton sollte als einzelne und abgesonderte Handlung produziert werden [...], wenn dem geschwinden Spiel nichts im Wege stehen soll, ganz zu schweigen von der musikalischen Sorgfalt und Genauigkeit.<sup>32</sup> Vergessen Sie nicht, dass der Unterschied zwischen «Leichtigkeit» und «Schwere» als musikalischer Effekt im allgemeinen zusammenhängt mit einem UNTERSCHIED IN TONDAUER – mit der Präsenz oder Absenz kleiner Lücken in der Klangkontinuität!<sup>33</sup>

B.: (geht vom Fenster zum Teetisch, nimmt sich einen Sessel und schiebt ihn zum Flügel. Dann setzt er sich hin): Kommen Sie, Matthay, zeigen Sie mir Ihren Weg zum Legato!

29 Breithaupt, II, S. 40.

30 Matthay, The Visible and Invisible in Pianoforte Technique, Anhang, E 42.

31 Matthay, Some Commentaries, S. 166.

32 Matthay, Some Commentaries, S. 1f.

33 Matthay, The Visible and Invisible, Anhang, E 44.

M.: Nun, das ... ist für mich ein Kinderspiel! (Lacht, geht zur Bücherwand, nimmt das dünne *The Child's First Steps in Pianoforte Playing* heraus und drückt es Breithaupt in die Hände). Dieses Büchlein kennen Sie wohl nicht. Ich erzähle Ihnen kurz, was drin steht. Aber zuerst sollten Sie noch einen Fingerzeig von Friedrich Wieck bekommen. Ich weiss, für Sie ist er wirklich alt, aber für mich sprüht er vor Jugendlichkeit! (Matthay lächelt Breithaupt verschmitzt durch seine kleine Brille an, schlägt *Piano and Song* auf und liest:) *Neue Clavierspielerfindungen: verstehen Sie denn gar nichts von Claviermechanik? Sie greifen und stürmen zum Theil schon seit Jahrzehnten darauf herum und verschaffen sich nicht einmal eine oberflächliche Kenntnis der Mechanik? – Mit dem Erklingen des Tons fällt der Hammer, welcher ihn durch sein Berühren der Saiten erzeugt, augenblicklich ab und wieder hinunter, und nun können Sie nachher die Taste, die den Hammer in Bewegung gesetzt, liebkosen, und auf derselben herumrutschen und trunken hin und her taumeln, wie Sie wollen, da kann nichts herauskommen, herauszittern, herausbeben, heraustremuliren. – Nur das Publikum tremulirt, d.h. es belächelt Ihre Hanswurstiade.*<sup>34</sup>

B.: Ich bin bereit und höre zu!

M.: (setzt sich an den Flügel, öffnet ihn, und legt los): Hier setze ich bei den Schülern an, ob klein oder gross. Ich sage ihnen: *Schau die Mechanik des Klaviers an und stelle fest, dass erstens der Hammer beim Hinunterbewegen der Taste sich gegen die Saiten bewegt und dann SOFORT zurückfällt, zweitens der Anschlag des Hammers durch die Bewegung der Taste erfolgt und drittens der Dämpfer unmittelbar nach dem Loslassen der Taste auf die Saite zurückfällt, jedoch gehoben bleibt, solange Du die Taste niedergedrückt hältst.*<sup>35</sup> Dann sage ich: *Klangerzeugung erfolgt durch die Bewegung der Taste. Desto SCHNELLER die Bewegung, um so LAUTER der Klang.* Und gleich fangen wir mit dem Experimentieren an. Die Schüler merken dann bald, dass man die Bewegung ZU SPÄT machen kann. Dann sage ich: *Du sollst den BEGINN des Klanges planen, d.h. Du solltest die Bewegung der Taste rechtzeitig beenden. Experimentiere weiter und versteh, dass erstens die notwendige Energie für die Tastenbewegung rechtzeitig freigesetzt, und zweitens der Beginn jedes Klanges genau geplant werden soll.*<sup>36</sup> Ich achte darauf, dass die Schüler sich beim Experimentieren ununterbrochen aufmerksam zuhören! Sie sollen verstehen lernen, dass Anschlagsbewegung und Klangerzeugnis unmittelbar zusammenhängen.

34 Friedrich Wieck, Klavier und Gesang, S. 78.

35 Matthay, The Child's First Steps, S. 2.

36 Matthay, First Steps, S. 2f.

Als nächstes erfahren sie durch Experimentieren den *Tasten-Widerstand* (*Key-resistance*), und lernen, dass je nach Situation, mehr oder weniger Kraft zum Hinunterbewegen der Taste erforderlich ist. Wenn sie dies gut begriffen haben, komme ich zum *Gewichtsspiel* (*Weight-touch*). (Matthay schliesst den Deckel des Flügels, und zeigt eine Übung vor, indem er die locker geschlossenen Fäuste mittels Bewegung des Armes aus der Schulter auf den Klavierdeckel fallen lässt. Dann öffnet er den Deckel und führt die gleiche Übung auf der Tastatur aus.) So erfahren sie, wie sie durch das *Armgewicht* die Tasten hinunterbewegen können. *Es soll scheinen, als ob der Klang sich selbst spielt!*<sup>37</sup> (Die Fäuste hielt Matthay bisher so, dass die Daumen nach oben gerichtet waren. Nun aber dreht er wie beiläufig den Unterarm so, dass die Fäuste flach auf die Tasten aufliegen. Er schlägt mit diesen liegenden Fäusten abwechselnd verschiedene schwarze Tastengruppen an.) Was jetzt gerade passierte, nenne ich *Forearm-rotation*. Es kommt Ihrer «Unterarmrollung», Breithaupt, sehr nahe. Ich erlebe sie aber subtiler, sagen wir weniger grosszügig. Wenn sie sich ergibt, muss ich sie nicht unbedingt durch äussere Bewegung «beweisen». (Matthay fügt nun die Fingerspitzen so zusammen, dass sie den Daumen umschliessen, und setzt die *Weight-touch*-Übungen auf einzelnen schwarzen Tasten fort). Ich sage nun dem Schüler: *Wenn Du spürst, wie Du eine Taste durch Armgewicht hinunterbewegen kannst, versuchst Du in dieser Art einen kleinen Akkord anzuschlagen. Experimentiere wiederum mit der Dynamik [...] und beachte das «timing» der Energie: mache den Klang nicht zu spät! Beachte, dass die Finger auf das Gewicht des Armes reagieren, indem sie ein Fundament bilden, worauf das Gewicht ruhen kann. Sie üben also in diesem Sinne eine gewisse Aktivität aus. Beachte auch, dass die Unterarmdrehung ständig überwacht und angepasst werden muss, damit die Töne des Dreiklanges gleichmässig angeschlagen werden. Und beachte schliesslich, dass unabhängig von der Lautstärke und dem damit zusammenhängenden Energieaufwand VOR DEM ANSCHLAG jede Kraftausübung unmittelbar aufhört, sobald der Klang da ist: NACH DEM ANSCHLAG RUHT DIE HAND auf den Tastenböden und ist dabei vollkommen locker.*<sup>38</sup> (Matthay spielt zur Demonstration ein paar Akkorde, schliesst dann wiederum den Klavierdeckel, legt die flache Faust darauf und öffnet dann die Finger, um eine lockere Spiel-Handhaltung zu bilden ): *Nur der Daumen und der kleine Finger unterstützen die Hand.* Ich sage dem

29 Breithaupt, II, S. 40.

30 Matthay, The Visible and Invisible in Pianoforte Technique, Anhang, B 42.

31 Matthay, Some Commentaries, S. 166. 87. 32 Matthay, Weighted Fingering and Gestures, S. 5.

37 Matthay, First Steps, S. 4.

38 Matthay, First Steps, S. 5.

35 Matthay, The Visible and Invisible, Anhang, B 44. 36 Matthay, First Steps, S. 25. 37 Matthay, First Steps, S. 25. 38 Matthay, First Steps, S. 25.

Schüler: Schaukle jetzt mittels Unterarmdrehung die Hand vom Daumen bis zum kleinen Finger und zurück. Mache das gleiche auf der Tastatur (Matthay öffnet den Deckel). Schlage die Tasten C und G mit den betreffenden Fingern mit Hilfe der Rotationsbewegung vollkommen gleichmäßig an. Beachte, dass erstens Unterarmdrehung und Fingeraktivität zusammenwirken, und zweitens, dass sie das im RICHTIGEN MOMENT tun: d.h. im Moment, in dem die Taste hinunterbewegt wird (und nicht darüber hinaus!)<sup>39</sup> (Matthay führt die Übung mit beiden Händen spiegelbildlich aus, nimmt die Hände vom Klavier und schaut Breithaupt an). Soweit die Vorbereitungen.

B.: Und hier, nehme ich an, setzen Sie den Legato-Anschlag an?

M.: Keineswegs, mein Lieber, da trennen sich unsere Wege ganz gewaltig! Sie führen über die Unterarmrollung und den Oberarmschub das Legato-Spiel ein. Ich hingegen betrachte das Staccato als absolute Grundlage einer lebendigen Klaviertechnik. Der Weg zum Legato führt über das Erarbeiten dieser Grundlage!

B.: (gespannt): Fahren Sie weiter!

M.: Ich nehme es gleich vorweg: als Nächstes kommt das Üben eines korrekten Staccato-Anschlags. Von da aus öffnet sich die Perspektive hin zum *Tenuto*- und Legato-Spiel. Hören Sie gut zu: Beim korrekten Staccato-Spiel zielen wir unsere *Energie* auf den *ANFANG DES KLANGES* und *BEENDEN* sie *UNMITTELBAR* nach dem Erklingen. Die Schüler experimentieren wieder mit Akkorden, die sie mit Hilfe des Armgewichts anschlagen, indem sie darauf achten, *beim Erklingen des Klanges SOFORT jede Energieausübung zu beenden*. Ich sage ihnen dazu: *Du lässt, sobald der Klang da ist, bei Wegnahme jeglichen Armgewichts die Tasten sofort hochkommen. Die Fingerspitzen bleiben jedoch auf den Tastenoberflächen liegen, Du ziehst sie nicht weg. Die Hand ruht vollkommen ruhig auf den Tasten.* [...] Im richtigen Staccato-Spiel lernt man am reinsten das Zielen des Anschlags, d.h. seines Anfangs und seines Ende, weil im allgemeinen der Anschlag nie länger dauert als gerade im reinen Staccato.<sup>40</sup> (Matthay hält kurz inne, fährt dann fort:) Im *Tenuto* besteht der Unterschied zum Staccato-Spiel darin, dass man beim Anfang des Klanges die Tasten nicht hochkommen lässt, sondern mit einem *MINIMUM AN GEWICHT* eingedrückt hält, wobei die Wirkung jeglichen überflüssigen Gewichts vermieden wird. Die Hand RUHT vollkommen locker und ruhig auf den Böden der

39 Matthay, S. 4f.

40 Matthay, S. 7.

*Tasten.* Dieses Ruhen der Hand nenne ich «Resting»: beim *Staccato-Resting* ruht die Hand auf den Tastenoberflächen, beim *Tenuto-Resting* ruht die Hand auf den Tastenböden. Und dann sage ich dem Schüler, er soll sich für immer und ewig merken: *KLANG ERZEUGEN UND KLANG ERHALTEN SIND ZWEI VERSCHIEDENE SACHEN!*<sup>41</sup> (Matthay wendet sich zum regungslosen, nachdenklich vor sich hinstarrenden Breithaupt hin, merkt, dass momentan keine Reaktion zu erwarten ist, und setzt seine Erläuterungen fort:) Nun zum Staccato! *Legato-Spiel* besteht sozusagen in einer engen Aneinanderreihung von *Tenuti*. Der Unterschied zum *Tenuto-Spiel* besteht darin, dass das im *Tenuto* erhaltene *MINIMUM AN GEWICHT* jetzt von Taste zu Taste übertragen wird. Es ist wie ein «*walking with the fingers*». Dieses Übertragen von einem *Minimum an Gewicht* ist ein immergleicher Vorgang, auch wenn der vorangegangene Anschlag, bedingt von der erforderlichen Lautstärke, noch so verschieden war! Für richtiges *Legato-Spiel* sind folgende Kriterien unerlässlich: Erstens ein sehr leichtes *RUHEN* eines Minimums an *Armgewicht* auf den Tastenböden zur *KLANGERHALTUNG*, und das Übertragen dieses *minimalen Gewichts* im richtigen Augenblick, und zweitens ein aufmerksames *ZIELEN DER EXTRA-ENERGIE*, welche für die *KLANGERZEUGUNG* notwendig ist sowie deren *BEENDUNG* im Moment des Erklingens.<sup>42</sup> That's it!

(Einige Minuten bleibt es still im Raum, die zwei sitzen in Gedanken versunken da. Dann wird die Stille durchbrochen von einem knirschenden Geräusch, das allmählich zunimmt und plötzlich abbricht. Es ist der Rover, der gerade den Kiesweg zum Haupteingang an der Nordseite hinaufgefahren ist und jetzt angehalten hat. Die zwei Herren schauen sich an und stehen auf. Beim Auto angekommen verabschieden sie sich.)

M.: (vom Gespräch sichtbar belebt): Es war leider ein kurzes Vergnügen, mein lieber Breithaupt. Wir haben nur die Spitze des Eisbergs gesehen, aber wir können uns ja vornehmen, jeweils die Bücher des anderen nochmals und aufmerksam zu lesen.

B.: (etwas wehmütig): Es fällt mir schwer, von diesem prächtigen Ort wegzugehen. Hier, bei Ihnen, erscheint mir das *Legato-Spiel* so unglaublich leicht ... Ich werde unterwegs viel zu denken haben. Ihre Denkart, das muss ich gestehen, ist mir fremd, aber sie fasziniert mich. Leben Sie wohl, Matthay!

41 Matthay, S. 8.

42 Matthay, S. 8f.

M.: (leicht gerührt): Wir sollten beim Klavierspielen die Dinge nicht zu schwarz-weiss sehen. Sie sind jünger als ich und werden sich hoffentlich noch lang um die Musik kümmern können! Reisen Sie gut, Breithaupt!

Über die Hügeln der Grafschaft Surrey bricht die Dämmerung herein. Der Rover beschleunigt allmählich seine Fahrt, einer ungewissen Zukunft entgegen.

Seinen Plan zur Gründung eines Privatvereins für die Pflege zeitgenössischer Musik gab Arnold Schönberg erstmals am 30. Juni 1918, anlässlich eines Treffens mit Schülern und Freunden in Mödling, bekannt. Bereits wenige Monate später konnte er diesen Verlusten, zu dem eine Reihe öffentlicher Proben seiner Kammerphönix op. 9 den unmittelbaren Anstoß gegeben hatte, in die Tat umsetzen: Am 6. Dezember 1918 konstituierte sich unter seiner künstlerischen Leitung der Verein für musikalische Privatufführungen. Dass sich das Projekt so rasch verwirklichen liess, hatte Schönberg nicht zuletzt der ruhhaftlosen Unterstützung durch seine Mitarbeiter zu verdanken; tatsächlich wäre die Durchführung dieser den Konventionen des offiziellen Musikbetriebs weitgehend entgegengesetzten, unkommerziellen Unternehmens ohne den tatkräftigen Einsatz einer Gruppe gleichgesinnter Musiker kaum zustande gekommen.

Wen Alban Berg, der gleich nach dem Möllinger Treffen einen ausführlichen Bericht über die «herdliche Idee» Schönbergs schrieb<sup>1</sup>, war auch Anton Webern von Anfang an ein begeisterter Anhänger des Schönbergschen Plans. Dessen zeugt ein Brief, den Webern am 9. November 1918, also noch vor der offiziellen Vereinsgründung, an seinen Freund Heinrich Jalowitz richtete. Da dieser Brief, der demnächst im Rahmen eines von Ernst Lichtenhahn betreuten Editionsprojekts erscheinen wird<sup>2</sup>, eine detaillierte Beschreibung der Zielsetzung, des ins Auge gefassten musikalischen Repertoires und

1 Brief von Alban an Helene Berg vom 1. Juli 1918; abgedruckt in: Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, München/Wien: Albert Langen/Georg Müller, 1965, S. 363–364.

2 Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowitz*, Hrsg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz etc.: Schott Musik International, in Vorbereitung. [Dieser Band ist bisweilen erschienen; Ann. der Redaktion, Oktober 1999.]

