

ELITE EDITION

No. 141

GOBY
EBERHARDT

Der natürliche Weg
zur
höchsten Virtuosität
FÜR VIOLINE

IV.
TEXT ZUM STUDIENMATERIAL

510 7

M. 857 1349/17/18

3



Prof. Goby Eberhardt.
Nach einer Zeichnung von Fritz Flebbe.

Frau Präsident
ANNINE KOCH
in größter Verehrung

Der natürliche Weg zur höchsten Virtuosität

für

Violine

von

GOBY EBERHARDT

IV

Text zum Studienmaterial



D. Rahter · Leipzig — Hamburg — Mailand

Copyright 1924 by D. Rahter, Leipzig

Vorwort.

Als ich 1914 mein Werk begann, fand ich in dem Buche von Ranke „Der Mensch“ ein anatomisches Bild, darstellend einen ausgestreckten menschlichen Arm mit sichtbar gemachter Speiche und Elle, der „die Rollbewegung des ganzen Armes“ und „der Unterarm in Promotion“, veranschaulichte. Dieses Bild gab mir die Idee, die Rollbewegung auf dem Instrument auszuprobieren, und ich war erstaunt über die geradezu fabelhafte Wirkung, die sie auf die gesamte Technik ausübte. Beschreibt man mit der Hand einen Kreis, so läßt sich leicht beobachten, wie sich die kreisförmige Bewegung des Fingers von der Hand weiter auf den Unterarm bis zur Schulter hinauf hemmungslos überträgt. Die Finger werden erlöst von der Isolierung, und der Arm wird durch den Armschwung völlig frei. In dem Kapitel „Natürliche Bewegungsfunktion“ findet sich die wissenschaftliche Begründung meiner Lehre. 1915 wurde mein Werk fertig, es war in den bedeutenden Verlag von Rahter übergegangen. Vor $\frac{3}{4}$ Jahren bekam ich von einem Schüler aus London eine kleine Broschüre zugeschickt: „The Art of Holding the Violin and Bow as Exemplified by Ole Bull his pose and Method proved to be Based on True Anatomical Principles by A. B. Crosby. M. D. Professor of Anatomy and Supplement to: Gottings by Ole Bull on Violins and Violinists.“ (London, William Reeves, 83 Charing Cross Road W. C.) die die Bestätigung meiner Lehre enthält. Auf Seite 37 findet sich ein Artikel von Ole Bull über seinen berühmten Zeitgenossen Paganini, den ich hier in Übersetzung anführe: (Siehe Original, Text Seite 38, Zeile 26—34.)

Paganinis Art, den Bogen zu führen und den Ton zu

erzeugen, war auf Tartinis treffliche Methode gegründet. Er hielt seinen Oberarm nahe an seinen Körper und gebrauchte für den Bogenstrich hauptsächlich seinen Unterarm, während er das Handgelenk außerordentlich biegsam hielt. Infolge seinem ihm eigentümlichen Körperbau (Paganini war sehr schmal gebaut, Anmerkung des Übersetzers) konnte er seine Ellenbogen nach Belieben kreuzen. Er brachte beim Spielen sehr oft den Ellenbogen seines linken Armes in die Nähe des rechten. Diese einzigartige Biegsamkeit half ihm bei seinen unglaublichen Flügen, und machte ihm Passagen, die für einen anderen unmöglich waren, leicht. Hier ist die absolute Bestätigung, daß Paganini die Rollung und den Armschwung angewandt hat. Siehe meine Broschüre über „Das entschleierte Geheimnis Paganinis“. Halbreiter—München.

Auch interessant ist es, was Crosby über Ole Bulls Geigenhaltung sagt. Aus dem Schlußsatz geht hervor, daß auch er mit Rollung gespielt hat.

Der Anatome A. B. Crosby schreibt über Ole Bulls Geigenhaltung: Die Vorzüglichkeit von Ole Bulls Methode, die Violine zu halten, liegt hauptsächlich in der bewunderungswürdigen Stellung des linken Armes. Der Oberarm wird vor- und einwärts geführt, der Ellenbogen gut vor die Brust gebracht. Der Unterarm ist dann gebeugt und bildet so ein Tragband zur Stütze für den Hals des Instrumentes, während derselbe Teil des Armes sich in einer Stellung äußerster Supination befindet, das heißt, der Unterarm so gedreht, daß die Handfläche aufwärts gerichtet ist. In dem Satz „Der Arm wird vor- und einwärts geführt“ liegt unverkennbar die Rollbewegung.

Goby Eberhardt, Lübeck.



I.

Einführung.

Pädagogische Gedanken.

Unter meinen vielen Schülern befand sich eine große Anzahl hervorragender Talente, deren Entwicklung trotz ihrer Begabung steckengeblieben war, d. h. sie kamen über einen gewissen Punkt technischer Fertigkeit nicht hinaus und fühlten sich infolgedessen in ihrem Berufe unbefriedigt, ja oft tief unglücklich. Mangelhafte, ja häufig ganz falsche Erziehung, auf die ich später ausführlich zurückkomme, ist die Ursache dieser Erscheinung, die für das Talent geradezu eine Lebensfrage bedeutet. Von wirklich systematischer Erziehung vom Anfänger an findet man hier und da wohl kleine Ansätze, im allgemeinen jedoch wandelt man weiter in den alten „traditionellen“ Bahnen überlebter Pädagogik und tröstet sich mit dem Gedanken, es habe ja zu allen Zeiten bedeutende Künstler gegeben. Daß man hier Ursache und Wirkung verwechselt, macht man sich nicht klar. Glauben doch viele trotz aller Mißerfolge noch heute an das „Märchen“, daß „Technik“ durch das Ochsenvon Tausenden von Finger- und Bogenübungen sowie einer Unsumme von Etüden zu erlangen sei. Es ist ja bequemer, nach der alten Methode fortzuwursteln und dem lieben Gott alles weitere zu überlassen. Glaubt man wirklich, daß Kubelik, Zimbalist, Heifetz, Vescey, Elmann, die Parlow usw. durch eine bestimmte Methode zu ihrer hohen Künstlerschaft gelangt sind? Diese ist lediglich das Produkt ihrer Naturbegabung. Es sind Instinkt-Individuen, die bei jedem Lehrer dasselbe erreicht hätten. Genies schafft nur der liebe Gott; sie gedeihen von selbst; das Durchschnittstalent jedoch gebraucht die Führung des Lehrers, um zu seiner höchsten Blüte zu gelangen. Hier versagt aber, wie ich schon bemerkte, zumeist die Pädagogik, und viele, die Geld und Zeit geopfert haben, erlebten bei den in „Mode“ gekommenen Lehrern die bittersten Enttäuschungen, weil sie Hoffnungen nachgingen, die ihre „Götter“ nicht verwirklichen konnten. So finden wir auf der einen Seite die grandiose Entfaltung der natürlichen Kräfte, auf der anderen dagegen Unklarheit — oft über die Lösung einfachster technischer Probleme — Widersprüche, dumpfes Tasten, krampfhaftes Umgehen der Ausnutzung natürlicher Kräfte. Die „Unnatur“ ist Trumpf. Man sucht das Heil in allen möglichen Nebendingen — 8—10 Stunden langes Üben blöder Fingerübungen usw. — aber auf die Hauptsache: die in Frage kommenden Organe

frei und natürlich wirken zu lassen, darauf kommt man nicht. So ist unsere Hand ein wunderbares geschicktes Organ; ich werde mich darüber im nächsten Kapitel äußern. Sie kommt mit ihrer Intelligenz geradezu dem Spieler entgegen, wenn sie nicht durch krampfhaftes Versteifung an ihren Funktionen gehindert wird. Die mangelhafte, oft total falsche Erziehung für unsern Beruf ist eine Gefahr, auf die nicht stark genug hingewiesen werden kann. Die Erfolglosigkeit der „deutschen Schule“ spricht ja Bände. Eine Unsumme von Talenten sind durch die Verbohrtheit pädagogischer Ansichten zugrunde gerichtet oder an ihrer vollen Entfaltung gehemmt worden. Ist da Sprechen nicht Pflicht? — Die tiefste Anregung für wirkliche pädagogische Erziehung empfing ich durch meinen Verkehr mit den Artisten.

In welchem Stande herrschen heute die gesunden Grundsätze der Erziehung? In welchem Stande werden die Individuen am sorgfältigsten auf ihre angeborene Begabung und Neigung geprüft, damit das besondere Ziel und die besondere Methode der Ausbildung bestimmt wird? Und in welchem Stande setzt die Erziehung so früh ein, daß der Zögling in das höchste Maß der Leistungsfähigkeit ruhig und sicher hinein wächst? Ich glaube, es sind die Akrobaten. So viel ich sehen kann, werden die vornehmsten Gesetze der Pädagogik nirgend so folgerichtig, mit so eisernem Zwang, mit so klarem Bewußtsein zur Anwendung gebracht wie in der professionellen Athletik. Die Resultate allein würden es beweisen. Wo sind auf einem andern Gebiete in so großer Menge die allerhöchsten technischen und künstlerischen Leistungen vorhanden wie bei dem fahrenden Volk der Artisten, und wo ist der Durchschnitt so hoch? Nicht bei den Malern und Bildhauern, nicht bei den Sängern, nicht bei den Schriftstellern, nicht bei den Berufenen, in deren Mittelpunkt die Herrschaft über das gesprochene Wort steht. Was für ein Genuß wäre es, die Oper zu besuchen, wenn die Sänger in der Schulung ihrer Mittel durchweg auf der Höhe des technischen Vermögens ständen, wie jeder beliebige Reck- oder Trapezkünstler unserer Singspielhallen? Mit welchem Behagen würden wir in Deutschland unsere Zeitungen, die Abhandlungen in unseren Wochen- und Monatsschriften lesen, wenn die „Volltours der Feder“ über ein so hohes

Maß technischer Herrschaft verfügten? Und nun denke man an den Orchestermusiker unter diesem Gesichtspunkt? Welche Instrumentalleistungen ließen sich da erzielen! Wo finden wir einen Durchschnittsgeiger mit der Vor- und Ausbildung eines Artisten gleichen Ranges? Spricht das nicht eine deutliche Sprache für die minderwertige durch und durch falsche Erziehung und Ausbildung? Ist es nicht an der Zeit, diesem Problem ernstlich näher zu treten und Wandel zu schaffen! Welche Resultate würden mit der Durchschnittsbegabung erreicht, wenn unsere Pädagogen die Ausbildung so ernst und gründlich in die Hand nehmen, so vorsichtig und umsichtig ausbilden könnten, wie die Erzieher der Artisten das Menschenmaterial, das sich ihrem Rat und ihrer Ansicht vertraut?

Aus der Athletik ist der Begriff Form bekannt. Man versteht darunter das höchste Maß von Kraft und Gewandtheit, das ein Körper und eine Seele erreichen können. Denn auch das ist ja eine selbst außerhalb der Athletenwelt bekannte Tatsache, daß jedem Körper ein höchstes Maß von Kraft erreichbar ist, über das ihn keine noch so gründliche und lang dauernde Training hinausbringen kann, und daß der Wille, der die Behendigkeit reguliert, ganz ebenso einen in jedem Einzelfalle gegebenen Grad von Intensität, Einschalt- und Ausschaltfähigkeit zu erreichen vermag, über den er sich durch keine noch so strenge äußere Zucht oder Selbstzucht hinausheben läßt. Wenn Körper und Wille zur selben Zeit diesen höchsten Punkt erreicht haben, dann ist die Form da, über die hinaus kein Weg führt. Für den Durchschnitt der Talente gilt es das Fach zu finden, wo sie ihre höchste Form erreichen. Die Wahl Klavier, Violine, Cello usw. wird bei den ausgesprochenen Begabungen wohl meistens durch die vom Willen unabhängige Neigung bestimmt, in der die Seele ihre unbewußte Selbsterkenntnis kundgibt. So wird in unserer Kultur ein Kind, das die Gedanken, mit denen es geboren wird, — jeder Mensch wird im Grunde mit allen Gedanken geboren, die er haben kann — in sich fühlt, ohne sie noch zu kennen, ohne mehr als das dunkle Bewußtsein dieses innern Schatzes zu haben, von dem Anblick einer Violine magisch ergriffen, weil es in dem Instrument das Bett empfindet, in das sich dereinst seine Seele ergießen wird. Es gilt also schon für die Eltern, scharf zu beobachten, wo die Begabung eines Kindes hinneigt; diesem Zuge ist unbedingt Folge zu leisten. Dann kommt die schwierige Wahl eines Lehrers für die Anfänger in Frage. Der Lehrer soll eine künstlerische Persönlichkeit sein. Unterrichten, erziehen ist eine Kunst. Zum Lehrerberuf gehört eine besondere Begabung. Was er im Schüler ausbilden will, muß zuerst in ihm selbst Leben und Gestalt gewonnen haben. Auf Unterricht kann man sich von Tag zu Tag vorbereiten, auf die Ausübung einer erzieherischen Tätigkeit nicht. Nur wenn der Lehrer als Künstler wirkt, wird er seiner erzieherischen, von strenger Systematik geleiteten Aufgabe gerecht werden. Und gerade das künstlerisch Systematische ist für den Anfänger entscheidend für seine ganze weitere Entwicklung. Im Mittelpunkt der Erziehung für den Beruf muß

die Entwicklung der Kräfte stehen, nicht die Anfüllung mit Lehrstoff oder die mechanische Erreichung eines bestimmten Zieles.

Also solange der Wahn bestehen bleibt, Technik sei auf rein mechanischem Wege zu erlernen, durch Tausende und aber Tausende von Übungen, solange wird es Enttäuschte über Enttäuschte geben. Es ist wissenschaftlich festgestellt, daß Technik im Geiste liegt, nicht in den Muskeln, deshalb beruhen auch alle Übungen zur Stärkung der Muskeln auf einem Denkfehler. Muskelkraft hat nichts mit der Technik zu tun, die Wunderkinder beweisen diesen Satz. Übt der Geist nicht mit, wird nichts geübt, und nichts gewonnen. Die Verlegung der Übung in den Geist bedeutet den Sieg der Technik. Im Geiste sitzt die ganze Kunst. „Alle mechanischen Fingerübungen ohne bestimmten geistigen Zweck, sind daher überflüssig, da reine Muskelübung und Muskelkontraktion die geistigen Vorstellungen weder bilden noch üben. So ist z. B. die Geschwindigkeit ein Ding, das sich durch mechanische Übung nicht erüben läßt, sondern das wiederum dem Hirn, dem Zusammenwirken von Geist und Körper, der großen Zentralen, Einwirkung und Einübung überlassen bleibt. Der Körper ist aber und bleibt der Technik bester Lehrmeister und Erzieher. (Breithaupt.) „Nur was ich richtig denke, kann ich richtig spielen.“ (Frei nach Konstantin Brunner.) So sieht geistiges Studieren aus! Daß selbstverständlich auch die Entwicklung der Technik von dem natürlichen, richtigen Gebrauch des Gesamtorganismus abhängt, dürfte jedem klar sein. Die Klavierpädagogen haben längst schon angefangen, den technischen Problemen auf den Grund zu kommen. „Der Unnatur der meisten Schultechniker trat die Anschauung von der natürlichen Schwungbewegung des gesamten Spielkörpers als Grundlage des ganzen Klavierspiels entgegen.“ In den genialen Werken von Debbe, Steinhausen, Jaell, Breithaupt und der geistreichen Elisabeth Caland finden wir dieses verdienstvolle Wirken. Die zahlreichen Widersinnigkeiten der alten „Techniken“ sind hier aufs schlagendste widerlegt und kräftig bekämpft. So ist bei diesen Reformatoren, besonders bei Breithaupt, die psycho-physiologische Bedingung die „natürliche“ Bewegung als Funktion der Technik, die Natur der Bewegung und Psychologie der Technik aufs klarste entwickelt. Breithaupt sagt sehr richtig: „Lerne deine Werkzeuge gebrauchen und du wirst spielen.“*) Leider sind wir beim Violinspiele noch weit von diesem Satze entfernt. Das Studium der vielen Schulen und Spezialmethoden liefert dazu einen schlagenden Beweis. Die „Unnatur“ ist in den meisten dieser Werke noch Trumpf. Jeder Erziehung zum freien natürlichen Gebrauch der „Werkzeuge“ wird darin ängstlich aus dem Wege gegangen, und damit werden viele Talente verdorben.

Das Material zur Erlangung einer virtuosen Technik ist ganz unter dem Gesichtspunkte der strengen folge-

*) Nach dieser Richtung hin verdanke ich dem Studium der Werke von Steinhausen, Breithaupt u. a. m. starke Anregung.

richtigen Erziehungsmethode der Künstler der bunten Bühnen ausgewählt und aufgebaut. Die Tonleiter der gebrochenen Akkorde, von deren absoluter Beherrschung die höhere Fertigkeit in erster Linie abhängt, schien mir immer ein Studium für sich beanspruchen zu müssen — man sehe sich jede Komposition auf Tonleiter- und Akkordgruppen an — dem nun heute durch die Anwendung der Rollung eine besondere Bedeutung zukommt. Rhythmisches und das in „Gruppen“ Üben, wie ich es unter dem Gedanken einer höheren musikalischen Idee aufgefaßt wissen will, erfordert ununterbrochene Aufmerksamkeit und ganz besondere Sorgfalt, denn der Spieler soll gleichzeitig auf den richtigen Gebrauch des gesamten Spielorganismus sowie auf schlackenlose Tonerzeugung achten, der scharfen Rhythmik und einer reinen Intonation besondere Aufmerksamkeit schenken. Alle Übungen — auch die des Bogens, die in mannigfaltigen Strichveränderungen zu üben sind, — zielen auf Bravourspiel hin. Der Lehrer hat besondere Rücksicht auf den Grad der Begabung zu nehmen. Die Ausführlichkeit der Tonleiter- und Akkordstudien nimmt

besondere Rücksicht auf den relativ Unbegabten und die am stärksten vertretene Durchschnittsbegabung, die, um Höchstleistungen zu erzielen, in ihrer Ausbildung strengste Systematik erfordert, wo hingegen der genial Begabte manche Übungskombination überspringen kann. Dem Lehrer muß die Individualisierung hier überlassen bleiben. Doch überall ist zu achten auf volle Anteilnahme des Körpers und den richtigen Gebrauch seiner Organe, wie Arme, Hände, Finger, Gelenke, Nerven und Muskeln. Eine richtig ausgeführte Bewegung ersetzt Hunderte von Finger- und Bogenübungen. Weiter ist die Denk- und Vorstellungskraft des Schülers bis zur letzten Möglichkeit auszubilden. So muß er lernen, die Erinnerungsbilder der Bewegung fest in seiner Vorstellung zu haben, um sie richtig wieder produzieren zu können, wenigstens so lange bis die Motorik unbewußt abläuft, denn auf das letztere kommt es besonders an. Was ich behalten will, muß mir jeden Augenblick klar vor der Seele stehen. Lerne inwendig, nicht auswendig, denn wie du denkst, wirst du spielen. Denken ist Erinnern!

II.

Die Sprache des Körpers.

Die ursprünglichen Ausdrucksformen für die Sprache des Körpers sind der erste Schrei des Kindes, der den Ton gibt, die erste Bewegung, die den Rhythmus feststellt. Die weitere Entwicklung dieser Ausdrucksformen — besonders der letzten, des Rhythmus — zeigt sich dann in schärfster Charakteristik in Spiel und Tanz, weiter in der Schrift (Graphologie), in den Formen des Zeichnens und Malens, der Musik, der Schauspielkunst und in der hohen Ausdruckskultur des Artistenkörpers. In allen diesen Berufen und Tätigkeiten spricht in Verbindung mit dem Seelischen der Körper seine eigenste Sprache. So wird es kaum einen Menschen geben, der schreibt wie der andere, und wie kein Blatt eines Baumes dem andern gleicht, so verschieden sind die Bewegungsformen der Menschen.

Kommen wir speziell nun auf unser besonderes Gebiet, die Musik, so möchte ich in erster Linie an Franz Liszt erinnern, der am Klavier ein ebenso großer Schauspieler wie Musiker war, was seinen Leistungen den Stempel höchster Vollkommenheit aufdrückte, da die Sprache seines Körpers durchaus fern von aller Pose war, sondern der bewegte seelische Ausdruck seiner Empfindung, die das Kunstwerk in ihm auslöste. Er war eben Darsteller in vollster Bedeutung des Wortes, daher wurden auch Werke wie die *Apassionata* von Beethoven in seiner Darbietung Erlebnisse, die in solcher Vollkommenheit bis heute unerreichbar blieben. Ich möchte hier weiter anführen Hans v. Bülow als Orchesterdirigenten, wie sich in allen seinen Bewegungen der geborene Rhythmiker zeigte, der in seinen lebhaften

Bewegungsformen die darstellerische Sprache des Kunstwerks gestaltete und damit Wirkungen erzielte, die heute nur noch in der Erinnerung leben; Ähnliches wurde nur von einem Nikisch erreicht, trotzdem er in seiner Körpersprache gerade das Gegenteil von Bülow ist; denn Nikisch wirkt nicht durch lebhafteste Gesten, sondern es flutet von ihm eine dämonische Suggestionskraft auf das Orchester über, die sich in gleichem Maße dem Publikum mitteilt. Von den heutigen Violinspielern ist hier in erster Linie Eugen Ysaye zu nennen. Die unvergleichliche Schwungkraft seines Spiels, die auf den Zuhörer so hinreißend wirkt, zeigt deutlich die Anteilnahme des Gesamtorganismus an seinen Produktionen.

Wie der Hammer eine Projektion (der Hand) ist, so soll die Geige Projektion des Gesamtorganismus sein. Der ganze Körper soll spielen und klingen. Der Körper schafft sich in jedem Augenblick neu das lebendige Organ. „Eine Sache mit Leib und Seele tun“ sagt sehr richtig der Volksmund. Und so läßt sich aus den Bewegungsformen eines Künstlers die Charakteristik seiner ganzen Persönlichkeit feststellen. Eine ausführlichere Behandlung des Problems würde hier zu weit führen; ich wollte nur kurz auf seine Bedeutsamkeit hinweisen. In dem Kapitel „Natürliche Bewegungsfunktionen“ ist darüber noch manches zu finden. Ich lasse nachstehend Weiteres über den Hauptspielorganismus, vor allem die Hand, folgen.

III.

Die Hand.

Für die meisten Menschen ist der Besitz der Hand etwas so Geläufiges, daß sie sich des Wertes dieses wunderbaren natürlichen Werkzeuges gar nicht bewußt werden, ohne welches es auch keine künstlichen Werkzeuge geben würde.

Es ist klar, daß ohne Hand nie eine Kultur entstehen konnte.

Die Gegenüberstellung des einen der fünf Endstrahlen gegen die andern, des Daumens gegen den zweiten bis fünften Finger war es, die einst die Vorfahren des Menschen befähigte, Steine vom Boden aufzunehmen, damit zu werfen und Stein mit Steinen zu bearbeiten.

Flebbe hat die ganze Entwicklungsgeschichte des Menschen als hierauf beruhend erfaßt und dargestellt.

Es darf als feststehend angenommen werden, daß der menschliche Verstand nur vermöge der ganzen menschlichen Organisation sich entwickeln konnte, doch ohne Werkzeuge keine Zivilisation; die Hand aber ist, wie Aristoteles sagt, das „Werkzeug aller Werkzeuge“.

Claudius Galenus, der berühmte Arzt und Anatom der antik-klassischen Periode, rief aus: „Sieh einmal hin auf alle die Körper, die ein Mensch zu ergreifen vermag, vom größten, wozu er beide Hände gebraucht, bis zum kleinsten, einem Hirsekorn, einem feinen Dorn oder einem Haar, und sieh die Hand jeden dieser Körper für sich fassen. Jedesmal wirst du finden, daß die Hand so genau zu dem Gegenstand paßt, als ob sie gebaut wäre, um nur ihn zu fassen.“

Und wie fein ist dabei das Empfindungsvermögen der Hand durch Tastsinn und nicht weniger durch das feine Muskelgefühl und Kraftschätzungsvermögen ausgebildet! Sie wird für den Blinden zum Auge, für den Stummen zur Zunge, und für uns alle ist sie das Organ, welches uns sicherer als eines der sogenannten höheren Sinnesorgane über Lage, Oberfläche, Gestalt, Größe und Zahl der umgebenden Dinge der Außenwelt unterrichtet; so konnten die Worte „begreifen“ und „erkennen“, wie Ecker bemerkt, gleichbedeutenden Sinn erhalten.

Bedenken wir, daß durch die Hand unsere Gedanken Taten werden, so werden wir verstehen, daß alle diese Gedanken durch unsere Hände gehen, von denen viele durch Bewegungen zum Ausdruck gelangen. Sind auch einzelne der symbolischen Bewegungen mehr als Resultat der Erziehung und Konvention zu erklären, so steckt doch in anderen, und zwar den meisten, noch ein gut Stück Instinkt. Überhaupt zeichnet sich in der Hand vor allem das Triebhafte, das Angeborene in Neigung und Eigen-

schaften ab, mehr wie etwaige, von außen angestrebte Erziehungsergebnisse. Wie beim Zorn, bei der Angst, so ist in allen Erregungszuständen jede Fiber, jeder Muskel, also auch die der Hände, in Bewegung.

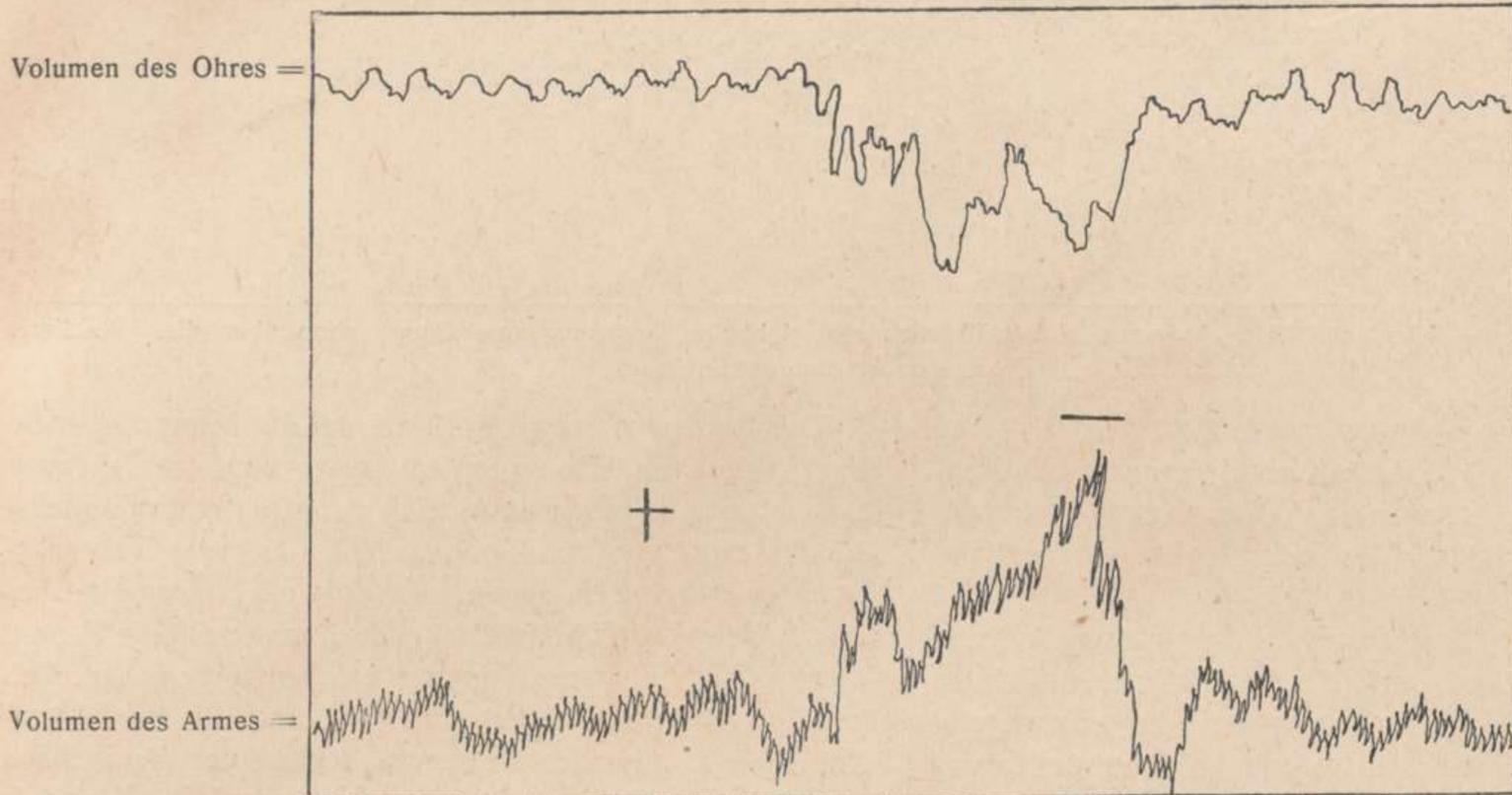
Prof. Preyer in Jena hat festgestellt, daß nicht nur heftige Erregungen, sondern jeder Gedanke von Muskelbewegungen begleitet ist, selbst der, der uns nicht klar bewußt wird oder überhaupt unter der Schwelle des Bewußtseins verbleibt. Mit Hilfe des Palmographen gelang es ihm, nicht nur Bewegungs- und Pulskurven, z. B. den Puls des rechten Zeigefingernagels, in graphischer Darstellung zu erhalten, es wurden auch Worte und Figuren durch den Palmographen auf die berußte Registriertonne übertragen. Jede willkürliche Übertragung durch die Versuchsperson war dabei ausgeschlossen. Es handelte sich in diesen Fällen nur um Regulierung und Direktion der ständigen, unbewußt verlaufenden Zitterbewegungen des Körpers und speziell der Hand durch Konzentration auf gegebene Worte und Zeichen.

Über interessante exakte Untersuchungen nach dieser Richtung hin berichtet Prof. Ernst Weber in seinem Werke: „Der Einfluß psychischer Vorgänge auf den Körper.“ (Verlag von Julius Springer, Berlin.) Der Einfluß von Bewegungsvorstellungen ohne Ausführung der Bewegung (Seite 199) kommt hier besonders in Frage.

Zur vollständigen Klarlegung des Problems lasse ich hier aus Webers Abhandlung: „Der Einfluß von Bewegungsvorstellungen ohne Ausführung der intendierten Bewegung“ wörtlich folgen:

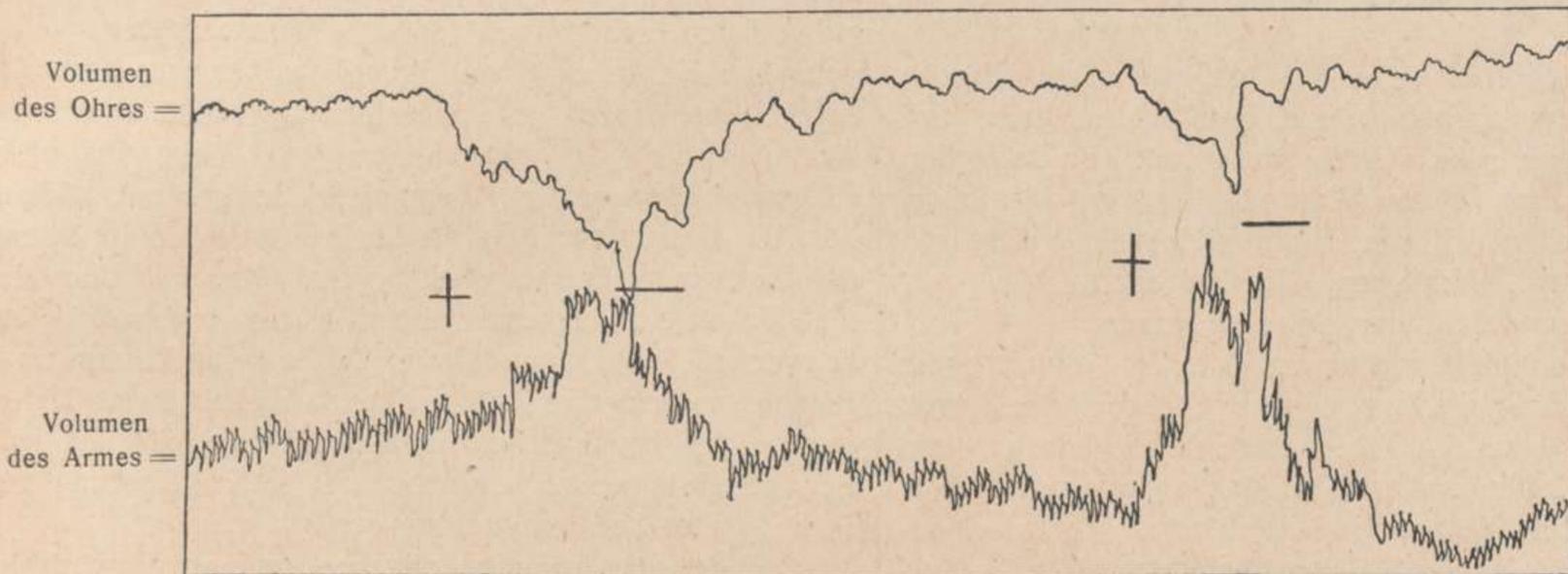
„Das Resultat aller dieser oben beschriebenen Versuche am Menschen ist noch kein so eindeutiges und unzweifelhaftes wie das der entsprechenden Tierversuche, denn das Tier war während des Eintrittes der untersuchten Blutverschiebung kurarisiert, die Ausführung der Bewegung, die im normalen Zustand des Tieres bei derselben Rindenerregung immer eintritt, war also unterdrückt worden, so daß wir die Gewißheit hatten, daß diese Blutverschiebung ausschließlich durch die infolge der Reizung eintretende Erregung der Hirnrinde herbeigeführt worden war. Beim Menschen dagegen wissen wir nicht, ob die Blutverschiebung, die bei Ausführung willkürlicher Bewegungen auftritt, gleichfalls nur durch eine entsprechende Veränderung des Erregungszustandes von Hirnrindenteilen bewirkt worden ist, nämlich durch die Entstehung des Vorstellungsbildes der betreffenden Bewegung und der Intention zur Ausführung dieser Bewegung, oder aber, ob die dadurch bewirkte Bewegung selbst diese Blutverschiebung bewirkt hat.“

I.



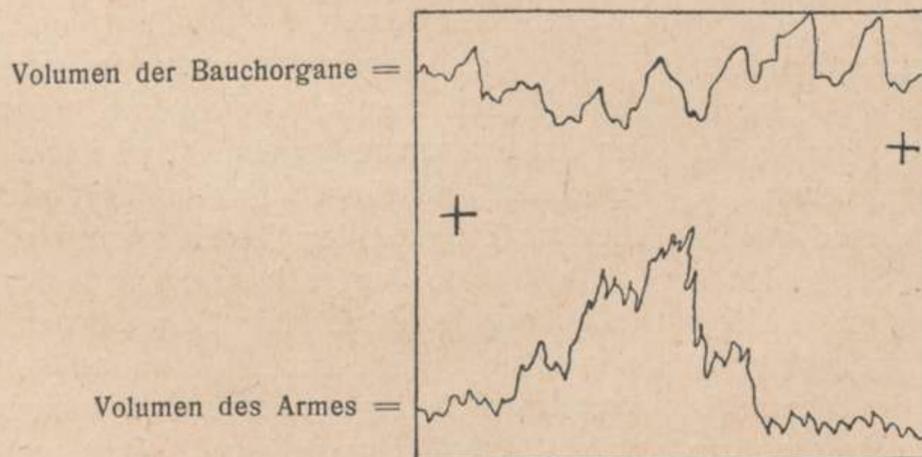
Von + bis - wird der tief hypnotisierten und bewegungslos bleibenden Versuchsperson eine lebhaftere Bewegungsvorstellung suggeriert.

II.



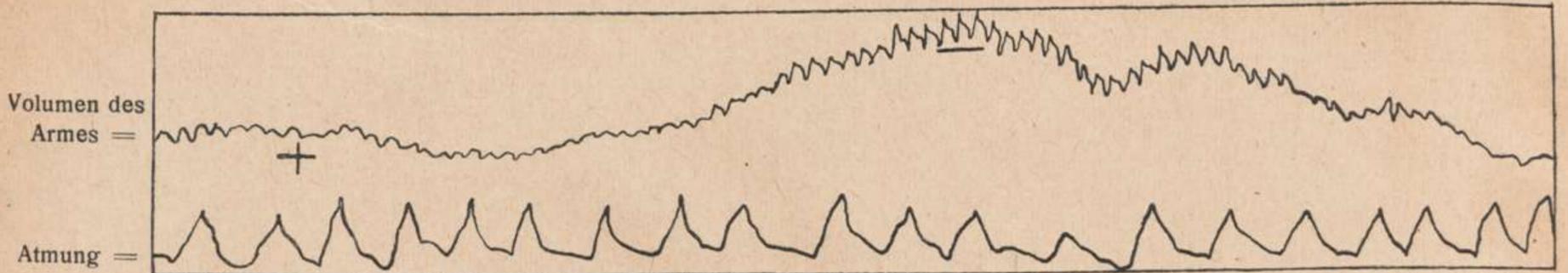
Zweimalige hypnotische Suggestion einer lebhaften Bewegungsvorstellung bei völliger Bewegungslosigkeit der hypnotisierten Person. (Jedesmal von + bis -.)

III.



Bei + wirkte die hypnotische Suggestion einer Bewegungsvorstellung auf die Versuchsperson ein.

IV.



Von + bis - bildet die Versuchsperson sich willkürlich eine lebhafte Bewegungsvorstellung, ohne aber die intendierte Bewegung wirklich auszuführen.

Indessen war diese Frage verhältnismäßig leicht zu entscheiden, und die Parallelität dieser Versuche am Menschen zu den oben besprochenen Tierversuchen konnte auch in dieser Beziehung zu einer vollkommenen gemacht werden.

Schon die Beobachtung von Stricker und Grebner-Grünbaum (siehe oben), daß die Übung erniedrigenden Einfluß auf die Blutdrucksteigerung bei Muskelbewegung hat, ist in diesem Sinne von Bedeutung, denn bei Übung einer Bewegung wird dieselbe mehr mechanisch, weniger unter Anteilnahme der Hirnrinde ausgeführt, und Masing sprach nach seinen Versuchen direkt die Vermutung aus, daß die Größe der Blutdrucksteigerung bei Muskelbewegung von der Größe der zu der Bewegung aufgewandten Willenskraft abhängig ist.

Durch meine im folgenden beschriebenen Versuche wird diese Vermutung nicht nur bestätigt, sondern wird sogar bewiesen werden, daß die Ausführung von Bewegung zur Herbeiführung dieser Blutdrucksteigerung gar nicht nötig ist, sondern daß die darauf gerichtete Willenskraft und die lebhafte Vorstellung der Bewegung allein zur Hervorbringung der Blutverschiebung genügt.

Da bekanntlich Vorstellungen jeder Art besonders rein und stark durch Suggestion bei einer hypnotisierten Person hervorzurufen sind, da dann keine Nebengedanken und äußere Reize ablenkend wirken können, so wurden diese Versuche zunächst an hypnotisierten Versuchspersonen vorgenommen. Die sechs bei den oben beschriebenen Versuchen verwendeten Personen wurden auch hierbei als Versuchspersonen benutzt, da sie alle schon oft hypnotisiert worden waren. Der hypnotische Zustand wurde in derselben Weise herbeigeführt, wie das näher im Abschnitt IIIa beschrieben wurde.

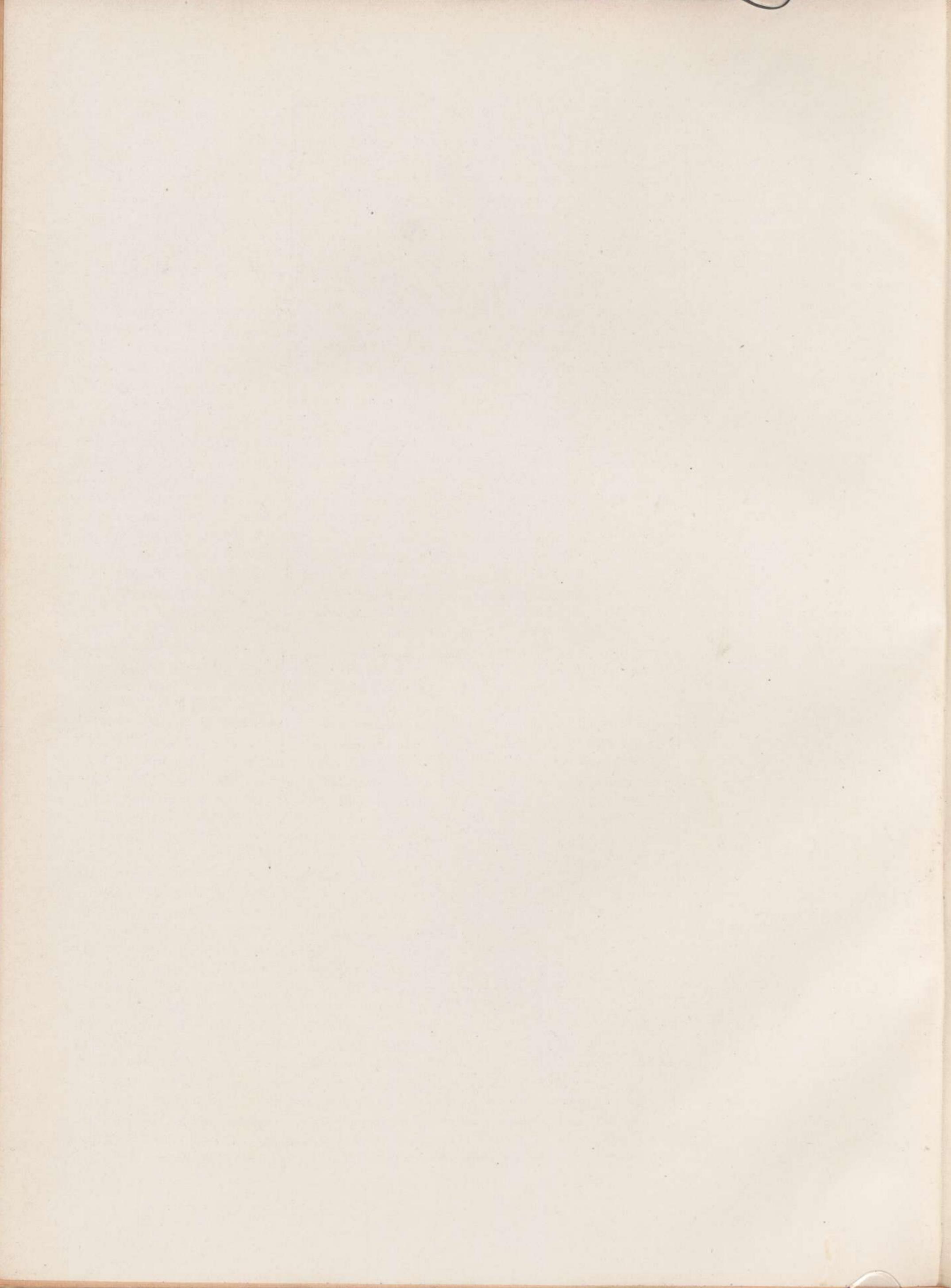
Soweit es nötig war, wurde auch hierbei das Eintreten der Hypnose durch die Unempfindlichkeit der Versuchspersonen gegen Nadelstiche usw. festgestellt. Vor Beginn jedes Versuches wurde jedesmal der Versuchsperson die hypnotische Suggestion gegeben, daß sie dauernd gleichmäßig atmen und während der folgenden Suggestionen absolut unbeweglich bleiben müsse. Meist genügte dieser einmalige Befehl, um die gewünschte Wirkung herbeizuführen; im Notfall wurde er während des Versuches wiederholt. Jedenfalls blieb immer der gemessene Arm vor Erschütterungen bewahrt, was auch durch Anwendung des schon oben erwähnten Kontrollapparates für die Muskelbewegung am gemessenen Arm bewiesen wurde.

Die Form der Suggestion, die bei der Versuchsperson Vorstellungen von Bewegungen hervorrufen soll, die von ihr nicht ausgeführt werden, muß natürlich eine möglichst lebhafte und plastische sein. Man darf der Versuchsperson nicht einfach sagen, sie solle sich jetzt eine bestimmte Bewegung vorstellen, sondern man muß die Person jedesmal einen ganzen Vorgang erleben lassen, der sich um diese Bewegung dreht, und man muß ihr die Einzelheiten der betreffenden Bewegung lebhaft vor das geistige Auge bringen. Tritt nicht sofort ein hinreichend starker Erfolg ein, so ist es natürlich, zu sagen, die Anstrengung sei noch ungenügend und müsse größer sein; man muß aber dabei wie auch sonst Vorsicht anwenden, keinen Unlustaffekt aufkommen zu lassen. Man muß z. B., um dieses zu verhüten, suggerieren, daß die Versuchsperson völlig genügend Kräfte zur Bewältigung des Gegners oder der Arbeit habe, ja sich freue, dieselben anwenden zu können, sie müsse sich nur mehr anstrengen. Meist sind diese Hilfsmittel aber unnötig. Wenn nicht allzu große Ermüdung oder Unwohlsein vorliegt, tritt der Erfolg bei einiger Übung des Experimentators regelmäßig ein. Nur bei einer der fünf benutzten Versuchspersonen waren regelmäßig bei den ersten Suggestionen jeden Tages keine Volumsteigerungen zu bemerken, dann aber, vielleicht beim Tieferwerden des hypnotischen Zustandes, hatte plötzlich jede Bewegungssuggestion eine höhere Volumsteigerung zur Folge, als es bei den anderen der Fall war.

Bei der Suggestion energischer Anstrengung wird bisweilen das Gesicht verzogen, die anderen Teile des Körpers aber bleiben entsprechend der Anfangssuggestion ruhig, trotzdem muß man natürlich immer darauf achten, um im Notfall den Ruhebefehl zu wiederholen. Ebenso ist es mit der Atmung.

Der Inhalt der Suggestionen von Bewegungsvorstellungen ist wohl ziemlich gleichgültig, wenn er nur lebhaft der Versuchsperson beigebracht wird und besonders ihrem Verständnis nahe liegt. Es empfiehlt sich deshalb, sich über die Tätigkeit der Versuchsperson sowohl im Berufe, als in eventuell ausgeübtem Sport vorher zu informieren und daraus entsprechende Suggestionen zu bilden. Oft ist das aber auch unnötig, und selbst ungewohnte Bewegungsvorstellungen (auf eine bestimmte Muskelgruppe) wirken sofort volumsteigernd. Dagegen ist es natürlich unnötig, in derselben Weise, wie bei der Ausführung willkürlicher Bewegungen nötig war, auch die Bewegungsvorstellung auf eine bestimmte Muskelgruppe, wie auf die





Fußbewegung, zu lokalisieren, denn die Gefahr der Erschütterung des im Apparat liegenden Armes oder Bauches liegt ja nicht vor, wenigstens nicht bei Wirkung des suggestiven Ruhebefehles. Die Bewegungsvorstellungen brauchen sich durchaus nicht immer auf Armbewegungen zu beziehen, so hat z. B. auch die Suggestion des schnellen Laufens immer Erfolg. Auch die Suggestion des Ringens mit einer anderen Person ist für diese Versuche geeignet, und ebenso wirkt, wie erwähnt, die Suggestion der Ausführung von Arbeiten mit den Armen, wie Holzhacken, Ausziehen festsitzender Nägel usw. Beispiele für die Volumvermehrung des Armes bei allen diesen Suggestionen sind in den folgenden Fig. 60, 61 und 62 jedesmal an der unteren Kurve zu sehen, und sie gleichen völlig den Volumsteigerungen des Armes, die wir bei Ausführung von willkürlicher Bewegung eintreten sahen.

Auch bei diesen Versuchen wurde mit dem Tonometer festgestellt, daß die Volumzunahme des Armes von Blutdrucksteigerung begleitet wird, und daß die Volumzunahme auch am Bein eintritt. Auch bei Untersuchung des Volumverhaltens der äußeren Teile des Kopfes zeigten sich dieselben Veränderungen, wie bei der Ausführung kräftiger, willkürlicher Bewegungen.

In Fig. 60 und 61 ist das Ergebnis dieser Versuche an zwei verschiedenen Personen abgebildet. Auf beiden Figuren ist die obere Kurve die des Ohrvolums, und in Fig. 61 wird die Suggestion der Bewegungsvorstellung, die jedesmal von + bis — dauert, zweimal hintereinander ausgeführt. Man sieht auf diesen Kurven jedesmal während der Suggestion der Bewegungsvorstellung eine tiefere und längere Zeit dauernde Volumabnahme des Ohres eintreten, die der gleichzeitigen Volumzunahme auf der darunter befindlichen Kurve des Armvolums entspricht. Wollte man selbst annehmen, daß bei den bisherigen Versuchsergebnissen irgendwelche Fehler eine Rolle spielen, obwohl ja genügend Kautelen dagegen angewendet wurden, so könnte man doch nicht das so deutliche entgegengesetzte Verhalten der beiden Volumkurven verschiedener äußerer Körperteile damit erklären, wie es auf Fig. 60 und 61 zu sehen ist, denn solche Fehler müßten die Kurven beider Körperteile doch wohl in gleicher Richtung beeinflussen.

Die Übereinstimmung der in den beiden Versuchsreihen (mit und ohne Ausführung der Bewegung) gefundenen Blutverschiebung ist also in allen Einzelheiten eine vollkommene, auch bezüglich des auffallenden vasomotorischen Verhaltens der äußeren Teile des Kopfes, und wir dürfen danach annehmen, daß in der Tat das Eintreten der hier untersuchten Blutverschiebung im Körper ausschließlich durch den hier in Frage kommenden Hirnrindenvorgang veranlaßt wird, und daß es für ihr Zustandekommen gleichgültig ist, ob die betreffende Bewegung, auf die der Hirnrindenvorgang hinzielt, wirklich ausgeführt wird oder nicht.

Da sich diese Blutverschiebung nun durch die hypnotische Suggestion so außerordentlich leicht herbeiführen ließ, stellte ich weitere Versuche darüber an, ob, unter Fortlassung der hypnotischen Suggestion, die willkürlich

gebildete Vorstellung der Willensaktion zu einer Bewegung stark genug ist, diese Blutverschiebung im Körper herbeizuführen, wenn gleichzeitig die Ausführung der gedachten Bewegung an der Versuchsperson willkürlich unterlassen wird.

Von vornherein war zu vermuten, daß der Erfolg nicht so regelmäßig eintreten würde wie bei der hypnotischen Suggestion, da ja die Fähigkeit, die Gedanken auf einen bestimmten Bewegungsvorgang zu konzentrieren, ohne die Bewegung doch auszuführen, bei den einzelnen Individuen sehr verschieden entwickelt, ja bei manchen gar nicht in hinreichendem Maße vorhanden ist. Auch das augenblickliche Befinden und die Stimmung der Versuchsperson muß neben den äußeren Ablenkungen mehr als bei allen früheren Versuchen hierbei störend wirken können.

Trotzdem wurden bei der Mehrzahl der untersuchten Personen, allerdings nicht an allen Tagen, Ergebnisse erzielt, die denen bei der Ausführung willkürlicher Bewegungen und bei der hypnotischen Suggestion von Bewegungsvorstellungen vollständig entsprechen. Es trat eine beträchtliche Steigerung des Volums des Armes ein, nur daß die Zeit zwischen dem Beginn der willkürlichen Bewegungsvorstellung und dem Erreichen der maximalen Volumsteigerung des Armes meist länger war als bei den anderen beiden Versuchsreihen. Indessen erklärt sich dies aus der ganzen Art des Versuches von selbst, ja, diese Verspätung des Eintretens der Volumsteigerung kann als ein weiterer Beweis für die Richtigkeit der Befunde bei diesen Untersuchungen gelten.

Auch bei dieser Untersuchungsreihe stellte es sich heraus, daß bestimmte Formen der Versuchsanordnung das Eintreten des Erfolges erleichterten. Komplizierte Bewegungsvorstellungen, wie sie durch hypnotische Suggestion leicht hervorgebracht werden konnten, wie die des Ringkampfes oder auch schon des Schnellaufens, führt nur höchst selten zu einem Ergebnis; dagegen gelangen die Versuche am besten bei der willkürlichen Vorstellung von möglichst einfachen, anstrengenden Bewegungen, und zwar besonders, wenn diese Bewegungen vorher einige Male wirklich ausgeführt worden waren, so daß die Erinnerung daran noch ganz frisch war und sich leichter willkürlich erwecken ließ. Auch das Anschauen des Gliedes während der Vorstellung der Bewegung desselben ist von Nutzen für die Lebhaftigkeit der betreffenden Bewegungsvorstellungen und dient zugleich als Kontrolle für die Unbeweglichkeit des Gliedes während der Dauer des ganzen Versuches.

Wegen dieser tatsächlichen Unbeweglichkeit kann man auch die Vorstellung des festen Zusammendrückens der nicht im Plethysmographen befindlichen Hand zur Faust von der Versuchsperson sich bilden lassen, ohne Mitbewegung der gemessenen Hand befürchten zu müssen. Man läßt am besten vorher die Handbewegung einige Male wirklich mit einiger Kraft ausführen, und dann nach einiger Zeit der Ruhe, damit das gestiegene Volumen erst wieder sinkt, läßt man auf ein bestimmtes Zeichen hin die geöffnete, unbewegt daliegende Hand anblicken und lebhaft die Gedanken und den Willen auf die Bewegung, wie sie eben ausgeführt worden war, richten.

In Fig. 63 ist das Verhalten des Armvolums während eines solchen Versuches abgebildet. Die Atmung blieb während der Dauer der willkürlichen Bewegungsvorstellung vollständig gleichmäßig. An der Volumkurve ist zunächst geringe Senkung infolge der Konzentration der Aufmerksamkeit, dann starke Steigung zu sehen, wie bei den anderen Versuchen. Dagegen ist deutlich zu erkennen, daß dabei die Bewegungsvorstellung infolge des Ungewohnten solcher mit Hemmung verknüpfter Vorstellungstätigkeit, bei der, abgesehen von den Störungen durch äußere Reize, die Aufmerksamkeit teilweise durch das Achten auf das Unbewegtsein der Hand abgelenkt wurde, viel längere Zeit braucht, um die Volumsteigerung herbeizuführen, als in den beiden anderen Versuchsreihen. Bei Vergleichung der hierbei und der bei der suggestiven Beeinflussung derselben Versuchsperson gewonnenen Kurven zeigt sich das sehr deutlich. Man vergleiche die Volumveränderungen des Armes in Fig. 63 mit der in Fig. 56b auf S. 9, die beide von derselben Versuchsperson stammen.

Übrigens trat bei dieser Versuchsperson, wie aus den Kurven zu erkennen ist, auch eine geringe und kurzdauernde Volumsenkung unmittelbar vor der Volumsteigerung deutlich hervor, die bei anderen Versuchspersonen bisweilen kaum sichtbar wurde.

Nach allen vorhergehenden Versuchen war ohne weiteres anzunehmen, daß neben dieser Volumsteigerung auch die anderen Einzelheiten der Blutverschiebung bei dieser Modifizierung der Versuche auftreten würden.“

Ich habe es meiner Sache halber für notwendig gehalten, das ganze Kapitel aus Webers Buch wörtlich zu bringen, um zu zeigen, wie durch exakte wissenschaftliche Experimente der Beweis geliefert ist, daß eine vorgestellte Bewegung den gleichen anatomischen Gesetzen unterliegt wie eine wirklich ausgeführte. In diesem Problem liegt der Grundgedanke meines „Systems des Übens“. Daß es trotz allen Beweisen noch immer Leute geben wird, die nicht mit können, nimmt mich nicht wunder. Hat doch selbst ein so erfahrener und bedeutender Pädagoge wie Edmund Singer sich zuerst nicht in meine Ideen hineindenken können. Erst nachdem ich ihm die nötige Erklärung gab und praktisch zeigte, wie die Übungen auszuführen sind, machte er Versuche und schrieb nach sechs Wochen: „In der Tat, Ihre Übungen tun Wunder! Schon nach kurzer Übungszeit fühle ich mich ganz zu Hause auf meiner Geige, als habe ich stundenlang gespielt. Erlauben Sie mir, verehrter und lieber Kollege, daß ich durch die Widmung der beiliegenden Caprice meiner Bewunderung für Ihre geniale Methode Ausdruck verleihe!“

Eine der ersten Autoritäten auf dem Gebiete der Psychologie, Prof. Ernst Neumann, schreibt: „Ihre neue Übungsmethode, deren Tragweite noch gar nicht zu übersehen ist, interessiert mich ganz außerordentlich; ich stelle Ihnen für einen Artikel in meinen Zeitschriften zwei Bogen zur Verfügung. Ich treffe Sie wohl morgen im Café und möchte dann alles Nähere, worauf es mir besonders ankommt, mit Ihnen besprechen.“ Aber das Schlagendste

bleiben doch die Erfolge. 70 Arm- und Handkranke sind bis heute durch mich geheilt oder so weit gebessert, daß sie ihren Beruf wieder ausüben können. Interessenten stelle ich gern Namen und Adresse zur Verfügung. Soll ich mich da weiter mit meinen Gegnern oder „Nichtverstehern“ auseinandersetzen? Soll ich immer aufs neue darauf hinweisen, daß ich mich selbst durch Vorstellungs- und Suggestionsgymnastik von einer linksseitigen Lähmung geheilt habe und wieder in den Besitz meiner Technik gelangt bin?

Ähnliche Versuche hat ja schon früher P. Lehmann gemacht, wenn er auch noch nicht die letzte Konsequenz zog und die Bewegung ganz in die Vorstellung verlegte. Er forderte halbseitig gelähmte Patienten auf, mit den gelähmten Gliedern gewisse einfache Bewegungen zu machen. Natürlich konnten sie das nicht. Die zentrale Anstrengung verriet sich nur in schwachen und unwillkürlichen Bewegungen der entsprechenden Muskeln der gesunden Körperhälfte. Während dessen bewirkte er seinerseits langsam und wiederholt die gewollte Bewegung des gelähmten Gliedes mit der eigenen Hand, so daß dem Patienten gewissermaßen schien, er selbst hätte die Bewegung ausgeführt. Lehmann soll in einigen Fällen eine deutliche Besserung der Motilität beobachtet haben. (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Herm. Ebbinghaus & König, 4. Band, S. 148.)

Hiermit dürften die Gegner meiner Übungsmethode: „Mein System des Übens“, Verlag von Gerhard Kührtmann, Dresden, in der ja die vorgestellte Bewegung die Hauptrolle spielt, geschlagen sein.

Einen weiteren, exakt wissenschaftlichen Beweis für meine Ideen liefern die Experimente, die Dr. Kehr vom philosophischen Seminar in Hamburg mit mir persönlich angestellt hat.*) Kehren wir nach der Abschweifung wieder zu unserem Thema: „Die Hand“ zurück.

Doch mehr als die Muskeln spielen die Nervenleitungen in der Hand eine Rolle. Besonders die Innenfläche der Hand bis zu den Fingerspitzen enthält zahlreiche Nervenendungen. Kommen doch ungefähr 2400 Nervenendungen auf einen Quadratzoll der Handfläche. Jeder Nerv steht in Verbindung mit dem Gehirn. Die einzelnen Nerven befinden sich, wie schon gesagt, andauernd in mehr oder minder starker Bewegung.

Der berühmte englische Physiologe Sir Charles Bell sagt: „Es führen vom Gehirn nach der Hand mehr Bewegungs- und Empfindungsnerven als nach irgendeinem anderen Teile des Körpers, da die Hand das wichtigste Werkzeug des Gehirns ist.“

Alle Bewegungen der Hand werden vom Gehirn ausgeleitet und erhalten von hier ihre Direktive.

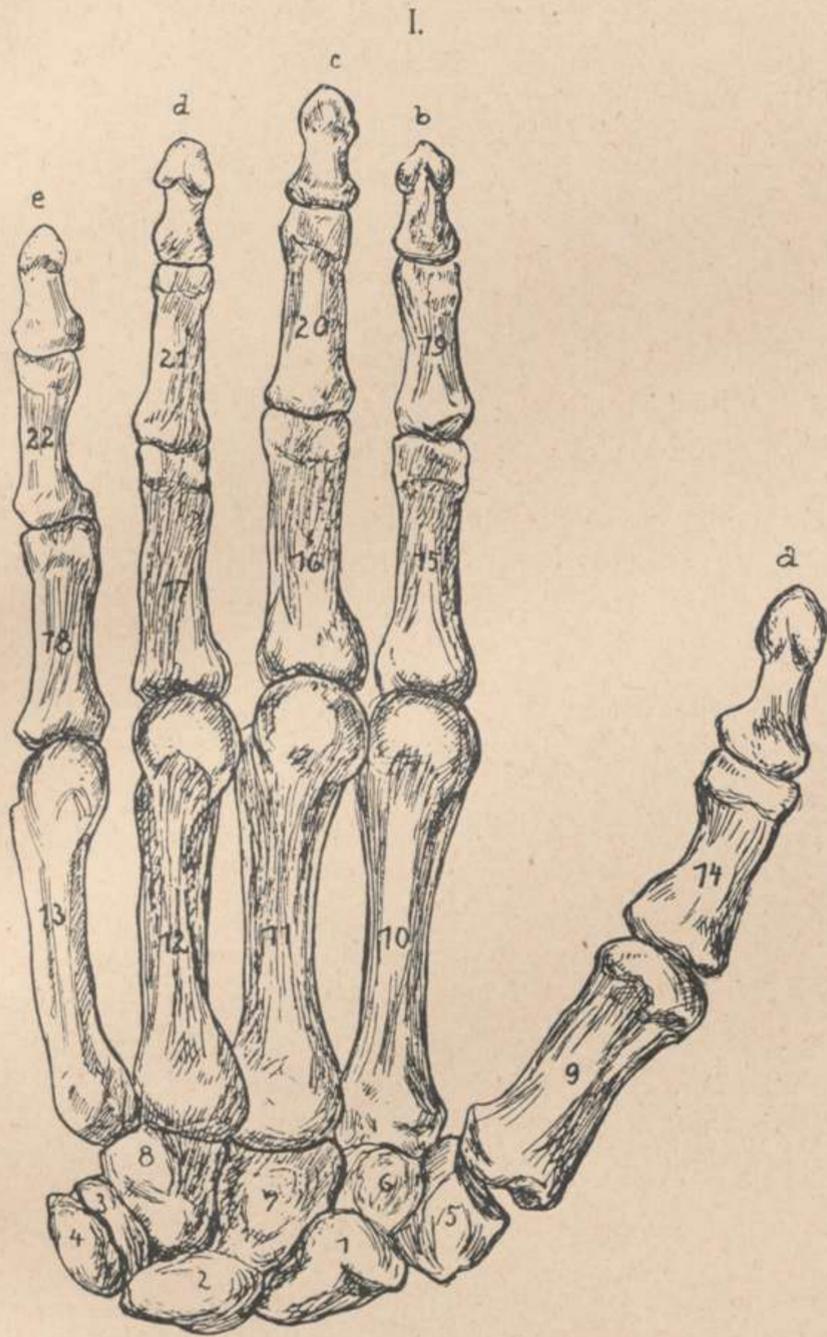
Einer bestimmten Bewegung muß nun eine entsprechende Bewegungsvorstellung vorangehen. Das Einüben neuartiger Bewegungen läuft also auf das Einüben der Bewegungsvorstellungen hinaus. Wäre das nicht so,

*) Die Kurventafeln sind im philosophischen Seminar in Hamburg.

dann brauchte man überhaupt kaum irgendeine Bewegung besonders zu üben, da sich an den bestehenden Knochen, Gelenken, Muskeln usw. doch nichts verbessern läßt.

Die Hemmungen, die durch fortgesetztes Einüben beseitigt werden müssen, haben ihren Ursprung im Gehirn

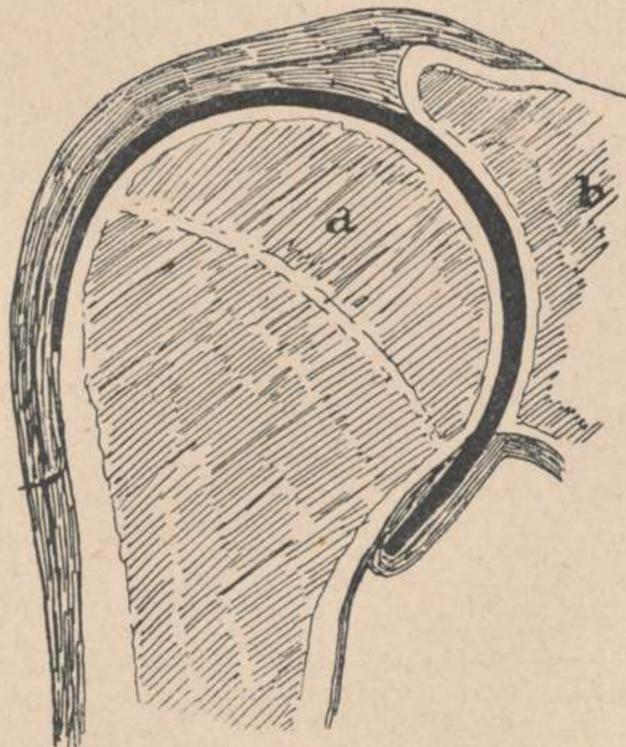
und entstehen dadurch, daß sich das Gehirn zur Ausführung seiner Befehle nicht der zweckmäßigsten Nervenbahnen bedient. Hierdurch werden neben der gewollten Hauptbewegung Muskeln mit in Tätigkeit gesetzt, die jener entgegenwirken.



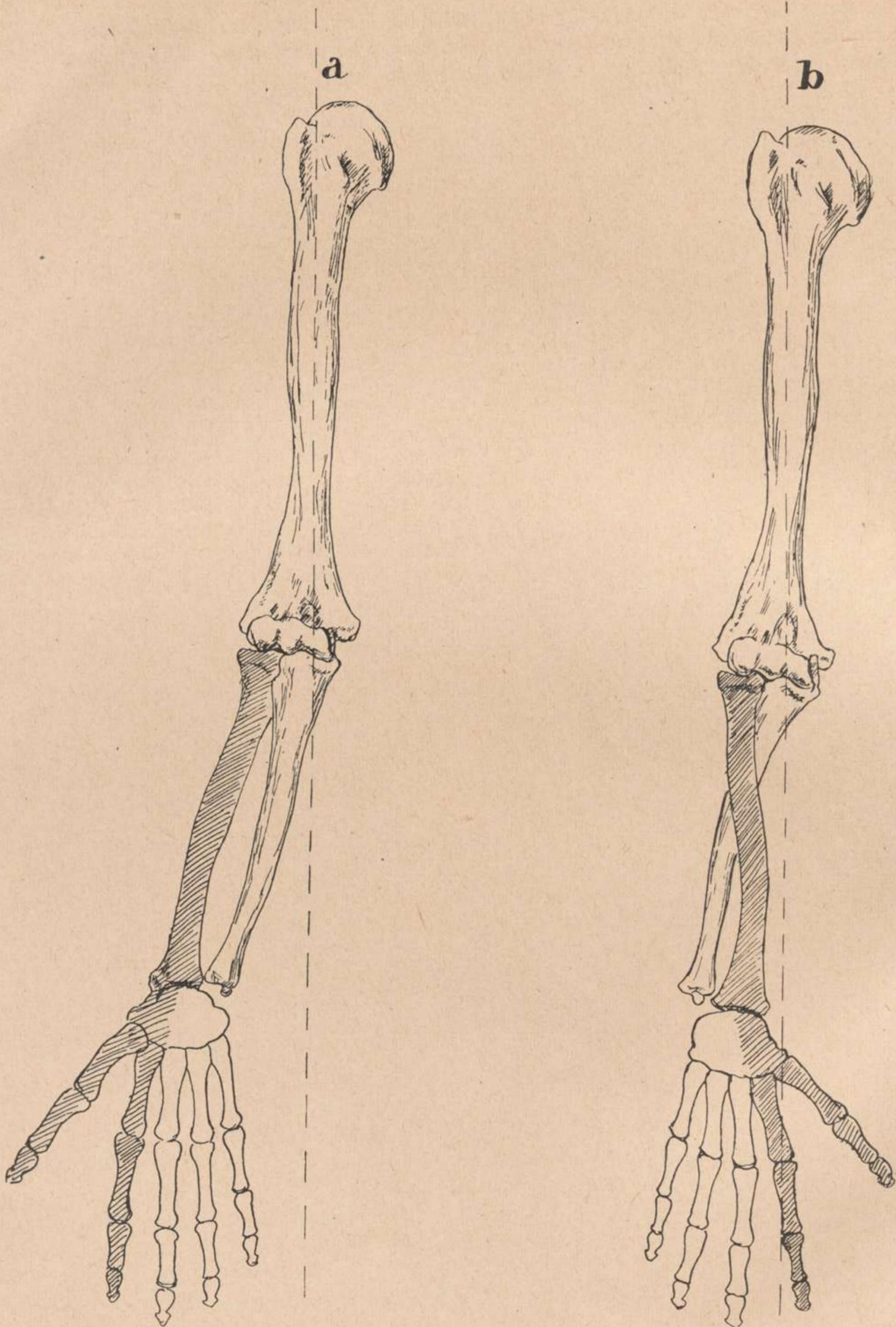
Ansicht der inneren Handfläche.

- | | |
|------------------------------|------------------------------------|
| 1. Schiffbein. | 8. Hakenbein. |
| 2. Mondbein. | 9—13. Mittelhandknochen. |
| 3. Dreieckiges Bein. | 14—18. Erste Reihe der Phalangen. |
| 4. Erbsenbein. | 19—22. Zweite Reihe der Phalangen. |
| 5. Großes vieleckiges Bein. | b—e) Dritte Reihe der Phalangen. |
| 6. Kleines vieleckiges Bein. | a) Zweite Daumenphalange. |
| 7. Kopfbein. | |

II.

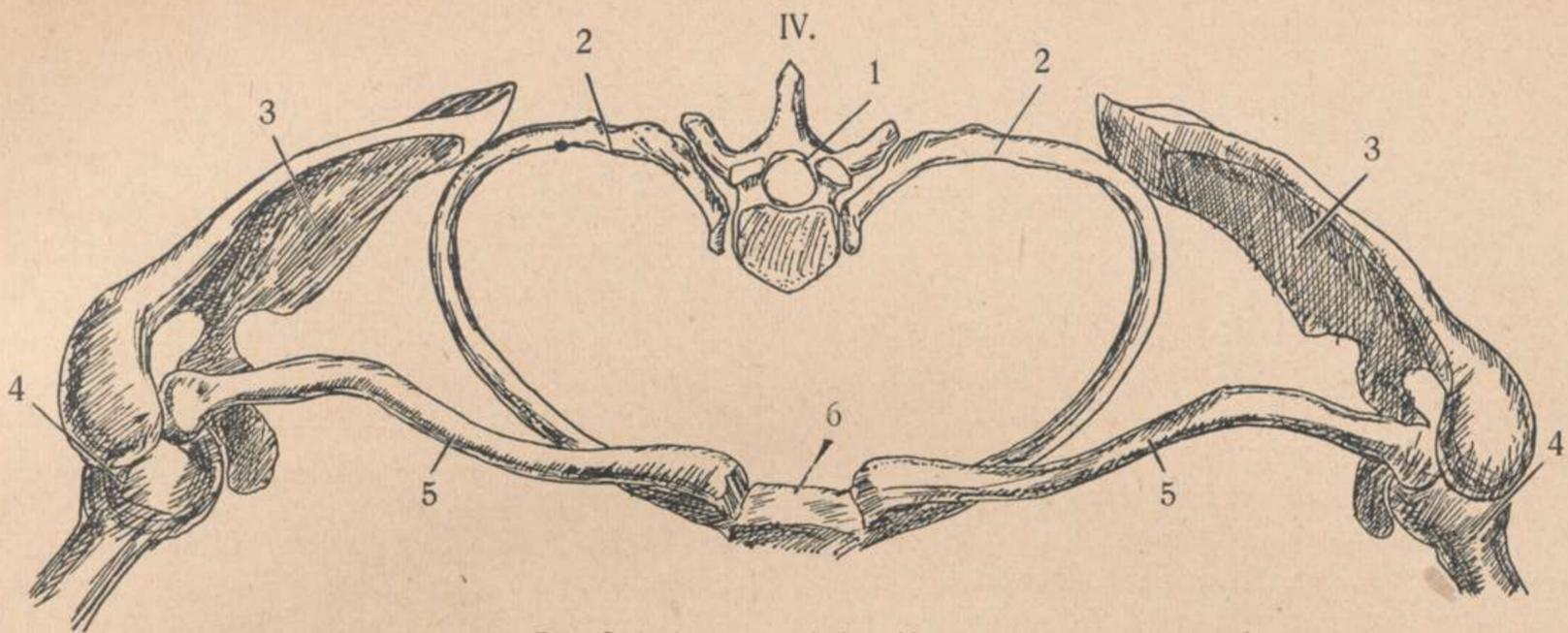


Durchschnitt des Schultergelenkes.
a) Gelenkkopf — b) Gelenkpfanne.



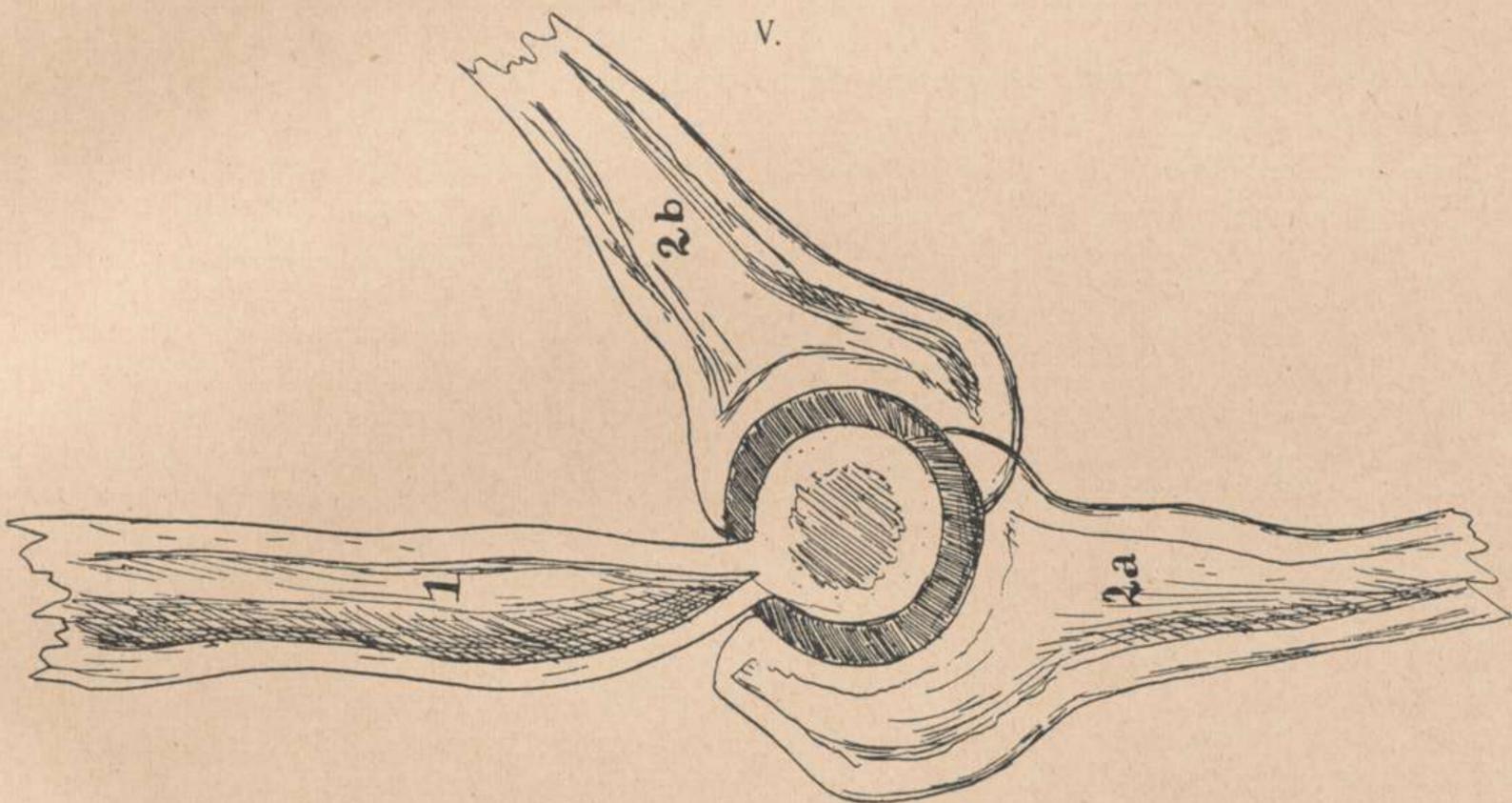
Bewegung des Ellenbogengelenkes.

- a) Rechter Unterarm in Supination, die Speiche und Speichenhälfte der Hand sind durch schräge Striche schraffiert. Die Speiche ist der Elle gleichlaufend.
- b) Rechter Unterarm in Pronation, die Speiche (schraffiert) kreuzt die Elle und die Speichenseite der Hand (schraffiert) ist nach innen gekehrt.



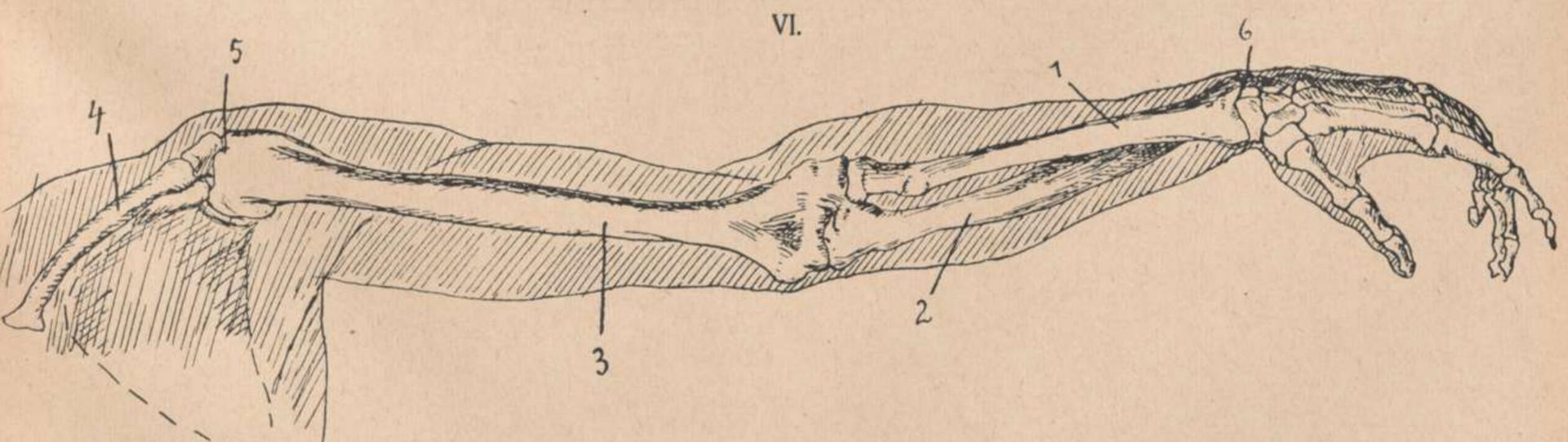
Der Schultergürtel des Menschen.

1. Wirbel des Rückgrates. 2. Rippen. 3. Schulterblatt. 4. Schultergelenk. 5. Schlüsselbein. 6. Brustbein.



Das Ellenbogengelenk.

1. Unteres Ende des Oberarmbeines.
2a. Elle im Maximum der Streckstellung.
2b. Elle im Maximum der Beugstellung.



Die Rollbewegung des ganzen Armes. Der Unterarm in Pronation.

1. Speiche. 2. Elle. 3. Oberarmbein. 4. Schlüsselbein. 5. Schultergelenk. 6. Speichenhandwurzelgelenk.

Die freie Beweglichkeit des Armes und der Hand.

Zum genaueren Studium der Handbewegungen ist die Kenntnis der Gelenke und Knochen der Hand und weiterhin des Armes und des Schultergürtels unerlässlich.

Die freie Beweglichkeit der Hand beruht zum Teil auf der freien Beweglichkeit des Armes. Diese ist wieder bedingt durch die Art der Befestigung des Schultergürtels mit dem Rumpf (siehe Abbildung).

Der Schultergürtel wird aus zwei Knochen gebildet, dem Schlüsselbein und dem Schulterblatt.

Die Schulterblätter, die die Seitenfläche des Rückens einnehmen, stehen mit dem Rumpfskelett lediglich durch Schlüsselbeine in beweglicher Gelenkverbindung. Sonst ist die Verbindung mit dem Rumpfe nur durch Muskeln hergestellt. Sie zeigen daher eine beträchtliche Beweglichkeit.

Das Schlüsselbein selbst verbindet sich mit dem Skelett nur an einer kleinen Stelle, an dem oberen Ende des Brustbeines, und zwar in einem beweglichen Gelenk. Wie ein Stützpfiler hält das Schlüsselbein die Schulter in der gehörigen Lage zur Brust und wird dadurch wichtig für die Freiheit der Armbewegungen.

Diese ist aber vor allem bedingt durch das Schultergelenk, das freieste Gelenk des ganzen Körpers. Es gehört nicht nur zu den Kugelgelenken, deren Bewegungsmöglichkeit schon an und für sich sehr hoch ist, sondern es wird in seiner Beweglichkeit noch dadurch ganz besonders gesteigert, daß die kleine Gelenkpfanne des Schulterblattes den kugelförmigen Gelenkkopf des Oberarmbeines nur zum kleinen Teil umschließt (siehe Abbildung). Der Arm kann dadurch nach allen Richtungen gebeugt und gedreht werden.

Zur Beweglichkeit in der Schulter kommt beim Arm die Beweglichkeit im Ellbogengelenk, das nicht nur Beugung und Streckung, sondern auch Drehung der beiden Vorderarmknochen umeinander in der Längsachse gestattet. Dadurch, daß sich der Kopf der Speiche in einem Gelenkausschnitt der Elle freidrehend bewegen kann, kommt bei der Elle die sogenannte Raddrehung zustande.

Die Speiche krümmt sich schon nahe ihrem Kopfe nach vorn und beschreibt bei der Raddrehung mit ihrem

unteren Ende einen Kreisbogen um die Elle, wodurch die Stellung der Hand in der gleichen Weise verändert wird.

In dieser Beweglichkeit des Ellbogengelenkes liegt das ganze Geheimnis der Armrollung, welche beim Violinspiel eine so ungeheuer wichtige Rolle spielt. (Siehe Kapitel „Natürliche Bewegungsfunktionen“.)

Die Hand besteht aus 27 Einzelknochen, die sich folgendermaßen verteilen:

8 Knochen bilden die Handwurzel, 5 die Mittelhand und die übrigen 14 Knochen die Finger.

Die Handwurzelknochen sind in zwei Reihen angeordnet, zwischen welchen nur geringe Gelenkverschiebungen möglich sind.

Die erste Reihe, bestehend aus drei Knochen, bildet einen gewölbten Gelenkkopf, welcher in der Gelenkvertiefung am Ende des Vorderarmes das in hohem Grade bewegliche Handwurzelgelenk bildet.

Die zweite Reihe der Handwurzelknochen steht mit den fünf Mittelhandknochen ebenfalls in gelenkiger Verbindung. Hierdurch wird der Hand für sich allein wieder eine allseitige Beweglichkeit gestattet.

Die vier Mittelhandknochen des zweiten bis fünften Fingers bilden den Handteller und sind ziemlich unbeweglich miteinander verbunden. Nur der Mittelhandknochen des Daumens ist frei beweglich, wodurch es diesem ermöglicht wird, sich den anderen vier Fingern gegenüberzustellen.

Mit Ausnahme des Daumens, der seine freie Beweglichkeit durch die Gelenkverbindung seines Mittelhandknochens mit der Handwurzel erhält, ist nun wieder jeder Finger allseitig frei beweglich mit der Mittelhand verbunden. Zu dieser freien Beweglichkeit kommt dann für jeden Finger einzeln durch sogenannte Sattelgelenke die Möglichkeit durch Beugung und Streckung.

Bedenkt man nun noch, daß sich die Bewegungsmöglichkeiten des Schultergürtels, des Schultergelenkes, des Ellbogengelenkes usw., in den Fingern summieren, so sieht man, daß die Hand ein wunderbar gebautes Werkzeug ist und mit Recht von den Alten „Organon organorum“ genannt wurde.

IV.

Die Rollung des linken Armes und die Schulregeln der alten Methode!

Die von mir eingeführte Rollung des linken Armes wirft eine ganze Reihe verzapfter Schulregeln der alten Methode über den Haufen. Unser Körper hat sich ganz selbstverständlich den neuen Bewegungsformen anzupassen. Vor allem ist der Haltung der Geige größte Aufmerksamkeit zu schenken. Es ist notwendig, daß die Geige sich in einer möglichst festen Ruhelage befindet. Ich verweise hier auf Siegfried Eberhardts Werk: Paganinis Geigenhaltung (Verlag Adolf Fürstner, Berlin), die vollständig den Anforderungen entspricht. Noch möchte ich bemerken, daß Entspannung und Lockerheit der Muskeln Grundbedingung ist, ohne die eine natürliche und freie Beweglichkeit unmöglich ist.

Stellung der Hand und speziell des ersten Fingers.

Die Hand, angeschlossen an den Vorderarm, soll eine gerade Linie bilden, sie darf weder nach außen gebogen noch nach innen geknickt erscheinen. Oberhalb des ersten Gliedes des zurückgebogenen Zeigefingers, also des Wurzelgelenkes, ruht der Geigenhals. Dem Zeigefinger gegenüber steht der Daumen, mit seiner Spitze der Schnecke zugeneigt. Diese Tiefstellung des Zeigefingers bedingt seine „Gleittätigkeit“ als sein besonderes Charakteristikum den anderen Fingern gegenüber, die weit mehr Bewegungsfinger sind. (Tafel A falsch; Tafel B richtig.) Er soll mit seiner Kuppe so auf der Saite stehen, daß die Saite nicht ganz die Mitte der Kuppe durchschneidet. Die übrigen Finger haben sich dann so zu gruppieren, daß ihre Spitzen eine gerade Linie gegen den Steg hin gerichtet bilden. Diese Richtung ist möglichst einzuhalten, da sie den Wechsel in der „Handform“, zu der wir jetzt kommen, begünstigt.

I.

Handform und Fingergelenke.

Auch die Hand, als eines der wichtigsten Organe in unserem Spielapparat, bedarf natürlich ebenfalls einer präzisen Einstellung auf ihre Tätigkeit, haben doch die Finger

Intervallgruppen zu greifen, die oft eine Veränderung ihrer Stellung erfordert. Hieraus ergeben sich verschiedene Formen der Hand: 1. eine „geschlossene“, 2. eine „offene“ und 3. eine „stark gedehnte“. Die in Frage kommende Form richtet sich stets nach der Stellung des ersten und vierten Fingers. Alle Tonfolgen, die sich innerhalb der reinen Quarte und Oktave bewegen,



ergeben die „runde, geschlossene“ Handform (Tafel I). Verändert sich die Stellung von 1 zu 4



durch die übermäßige Quarte, erhalten wir die offene, etwas gespreizte Form (Tafel II) und bei größeren Tonentfernungen



die stark gedehnte (Tafel III). Am häufigsten treten die beiden ersten Formen in Wechselwirkung zueinander auf. Der Quart- und Oktavstellung ist daher besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Der vierte Finger spielt hier dieselbe Rolle wie auf der Bogenstange, er ermöglicht in Verbindung mit dem ersten Finger das Gleichgewicht der Hand. Ich wähle hier ein Beispiel, bei dem der charakteristische Wechsel der beiden ersten Handformen besonders anschaulich hervortritt.



Bei dem Studium der Tonleiter und gebrochener Akkorde, ebenso bei Doppelgriffen, bedingt die richtige Handform die Sicherheit der Ausführung und die Reinheit der Intonation.

II.

Fingergelenke.

In dem Kapitel „Natürliche Bewegungsfunktion“ habe ich mich schon über die „Beherrschung der Gelenke“ geäußert. Hier möchte ich nochmals betonen, daß die Fingerbewegung vom Wurzelgelenk ausgeht, daß dagegen das zweite und dritte Gelenk unbewegt, also beherrscht bei der Hebe- und Fallbewegung sein muß. Man denke an einen „Holzfinger“ und bleibe in diesem Bilde. Jede Unruhe in den beiden vorderen Gelenken beeinflusst ungünstig die Sicherheit des Treffens; die Finger torkeln dann auf den Saiten herum, und ihre Bewegung gleicht dem schwankenden Gange eines Betrunknen. Gewöhnt der Spieler sich an die geschlossene, runde Handform und vermeidet das falsche „Hochziehen“ der Finger, wird er diesem Fehler kaum verfallen, sondern seine Gelenke beherrschen. Auch dürfte die Rollung, die ja eine Einschränkung der aktiven Fingerbewegung zur Folge hat, dem Übel steuern helfen.

Der Bogen.

Die vier Stellungen des Bogens zur Saite.

Die gleichen Gesetze, die für die Bewegung des linken Armes in Frage kommen, gelten auch für den rechten. Also auch hier ungehinderte Fortpflanzung der Bewegung von Finger und Hand auf Unter- und Oberarm bis zur Schulter hinauf. Und wenn auch die Triebkraft von den Fingern und der Hand ausgeht, so ist doch bei der Führung des Bogens der ganze Arm beteiligt und nicht nur einzelne Teile desselben.

Damit fällt die nutzlose Zeitverschwendung fort, die sonst auf „Ausbildung des Handgelenkes“ verwandt wurde.

Um größtmögliche Lockerheit und Freiheit in der Gesamtmuskulatur zu erzeugen, halte man den Arm so hoch, daß der Bogen auf der Saite so weit wie möglich mit der Spitze nach unten steht, so daß der Spieler bequem eine wellenförmige Bewegung



auf dem leeren G ausführen kann; eine Übung, die auf allen Saiten auszuführen ist und die ich sehr empfehlen möchte. Aus dem „Hochstand“ für die G-Saite ergibt sich dann die Stellung für D-, A- und E-Saite von selbst; der Arm wird durch seine natürliche Haltung vom Körper abstehen und die Hand bequem von der Brust- und Schultermuskel aus getragen; dadurch wird das Gewicht des Armes ausgeschaltet und kann nicht auf die Bogenstange wirken, was unbedingt zur Erzeugung eines schlackenfreien, schönen Tones erforderlich ist. Ich erinnere hier nochmals an das „Bild einer Wage von gleicher Belastung“, dem die Schultergruppe entsprechen soll. Die große individuelle Verschiedenheit von rechter und linker Hand weist gebieterisch auf einen Ausgleich zwischen rechter und linker Seite hin, damit die „Einheit“ gewahrt bleibt. Es ist deshalb durchaus notwendig, die starke Aktivität des rechten Armes einzuschränken und jede Neigung zur „Kraftmeierei“ zu unterdrücken, hat doch „Kraft“ mit Tonerzeugung nichts, aber auch rein gar nichts zu tun. Ein treffendes interessantes Bild von der uns angeborenen Aktivität der rechten Hand gibt Prof. Dr. Carl Ludwig Schleich in einer kleinen psychologischen Betrachtung: „Rechte Hand — linke Hand“, von der ich einen Teil hier folgen lasse:

„Einmal nachdrücklich darauf aufmerksam gemacht, wird mir jedermann nach einigem Bedenken willig zugeben, daß unsere Hände, diese beiden fünfstrahligen Polypenorgane der Tat und des Willens, zwei ganz verschiedene Wesen sind. Verschieden nicht sowohl in Form und Linie — obwohl auch hier die Chiromantik Anlagen links und das im Leben Erreichte rechts an den Falten der palmblattähnlichen Hohlhände unterscheiden zu müssen glaubt — verschieden vielmehr in einem geistig-funktionellen Sinne. Sie haben beide einen durchaus ungleichen Charakter. Die rechte ist das Organ der Tat, des Handelns, des Wirkens, geschaffen für Angriff, Druck, Stoß und Umklammerung, fähig, das Schwert,

die Feder, den Bogen, den Meißel, den Pinsel, das Handwerkszeug zu führen und zu treiben. Sie ist zugleich Verteidiger und Offenbarer der Persönlichkeit. Sie packt, sie grollt, sie zürnt, sie droht. Sie ist der bis zur Gewalt tätige, natürliche Waffenschutz und Wegbahner durch Widerstand und Schicksal, und alles Menschentum beruht eigentlich auf einer mit der Kultur und durch die Phantasie geschaffenen Verlängerung und Vertiefung ihrer Wirkungsfläche. Ganz anders die linke Hand. Näher dem menschlichen Herzen als die rechte, hat sie auch etwas gleichsam Gemütvolleres, Weicheres, Besänftigenderes. Sie ist gern das Organ der Zärtlichkeit, des Streichelns, und sie hat etwas von einem milderem, ausgleichenderen Widerpart ihres gewaltsameren Zwillings. Die Rechte greift, die Linke ebnet, glättet und ist wegen ihrer schwächer entwickelten Muskulatur am Arm bis zu den gefiederten Muskeln zwischen ihren klöppelförmigen Knöchelchen überhaupt mehr ein Wesen des Ausgleichs, der Ergänzung, der Unterstützung, während eben die Rechte als ein Wesen von Kampflust und Tatendrang erscheint.

Fragen wir uns nach dem Grunde dieser bisher wohl kaum einmal ernstlich erwogenen Beziehung, so liegt das Problem gar nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick erscheinen möchte. Natürlich ist das alles eine Folge der überwiegenden Muskelstärke rechts, der normalen Rechtshändigkeit und überhaupt der stärkeren Ausbildung der Gesamtmuskulatur der ganzen rechten Körperseite. Die Überlegenheit der mit dieser Überbildung rechts verbundenen größeren Antriebskraft erhellt leicht aus einem einfachen Versuch im Freien, etwa auf einer großen Wiese. Man verbinde irgendeinem Rechtshändigen fest die Augen und heiße ihn auf ein ziemlich entferntes Ziel geradeaus, also künstlich blind und seiner Abschätzung allein überlassen, zuzugehen. Bald wird man sehen, daß der wacker geradeaus Schreitende allmählich nach rechts abweicht in großem Bogen und, wäre die Wiese groß genug, schließlich zu seinem Erstaunen einen Kreis durchwandert hat — so groß ist das Übergewicht der rechtsseitig aktiveren Muskulatur! Viel schwieriger ist das Warum dieser Überlegenheit rechts zu beantworten. Hier kommen wir nicht aus mit Vermutungen über die Lage der werdenden Menschen im inneren Nest der Mutter, auch nicht mit der einfachen Abhängigkeit von der Lage des Herzens links in der Brust, wodurch der Weg zum Gehirn für das kraftbildende Blut links kürzer als rechts sein soll, wodurch wiederum bei der Kreuzung der Nervenströme unterhalb des Gehirns eben vom linken Gehirn größere dynamische Macht nach rechts projiziert werden soll. Die Frage muß weiter rückwärts, mehr in einer psychologischen Analyse des Werdens der Muskulatur durch die Funktion und der dadurch in den Muskelzentren des Gehirns angeregten größeren Kraftaufspeicherung gesucht werden.

Der kämpfende Urmensch muß aus Instinkt oder sogar aus Erfahrung im Kampfe zum Schutze seines

links gelegenen Urquell des Lebens, diesem Flutenbecher seines Seins in der linken Brustseite sich naturgemäß so gestellt haben, daß er die rechte Seite dem feindlichen Anprall, dem Fels, dem Pfahl, dem Pfeil entgegenstellte. Er muß gemerkt haben, daß schon in schildloser Zeit die Drehung nach links bedrohlicher fürs Leben war, und daraus folgte, daß der rechte Arm und dessen Hand das Organ des Angriffs wurde, einfach weil sie durch diese, das Herz schützende Körperhaltung die nähere am Feinde war.“

Aus dieser geistvollen Studie ist deutlich erkennbar, wie nötig es ist, dem „Sturm“ rechts Einhalt zu tun. Leider hat der Wahn, statt einen schönen Ton, einen möglichst „großen“ erzeugen zu wollen, viel Unheil und Begriffsverwirrung angerichtet und unser herrliches Instrument zum Kratz- und Hackbrett herabgewürdigt. Das „Feldgeschrei“ vieler Pädagogen: „Spielen Sie mit Ton, mehr Ton, mehr Ton!“ hat wesentlich dazu beigetragen, das „Kratz jo so“ zu fördern. „Spielen Sie mit schönem Ton“, muß die Losung sein. Würde ein Sänger solche „Preß-, Krach- und Kratztöne“ im Konzertsaal bieten, wie sie oft von Geigern, und nicht einmal von unbedeutenden, zu hören sind, würde das Publikum in stürmische Heiterkeit ausbrechen. Einem Geiger jedoch, der z. B. Bach mit solchen „Krach- und Knalleffekten“ zu Gehör bringt, zollt man höchste Bewunderung, und selbst die Kritik lobt die „Kraft und Größe“ seiner Darstellung und das feine Stilgefühl. Daß aber gerade Bach vor allem „geistige Größe“ neben tiefster Innerlichkeit im Vortrage verlangt, das wird vor lauter „Stielgekratze“ überhört. Man vergißt ganz, daß zu Bachs Zeiten die alte Form des Bogens, der festgespannt wie ein Flitzbogen, Kraftmeierei, selbst beim Akkordspiel, gar nicht zuließ. Wir müssen anfangen, den Ton nach den Gesetzen der Akustik und klanglicher Ästhetik bilden zu lernen und mit „einer Lupe“ im Ohr seinen Klang kontrollieren. Gänzlich dematerialisiert, ohne Nebengeräusche, die sich stets durch zu starken Druck und Pressen einstellen, soll der Ton in reiner, voller Klangschönheit erstrahlen. An dieses oberste Gesetz hat sich vor allem auch der Orchestergeiger zu halten und seine Bogentechnik aufs feinste auszubilden, um sein Wirken unter den Gesichtspunkt einer höheren künstlerischen Idee, nämlich die des Kammermusikspiels zu stellen, das dann seine Tätigkeit über das Handwerkliche erhebt. Das Ideal ist und bleibt, unter allen Umständen einen schönen, schlackenfreien Gesangston dem Instrument entlocken.

Worin besteht nun das „Geheimnis“ des schönen Tones? Neben seiner geistigen Vorstellung, die sich jeder Geiger zu eigen machen muß, auch in der Kenntnis der akustischen Gesetze, wie eine Saite durch den Bogen in Schwingung zu setzen ist. Helmholtz sagt: „Zwischen Bogen und Saiten findet eine Reibung statt, welche der Ausdruck der vom Bogen den Saiten erteilten Schwingungsgrößen ist. Die Reibung wirkt nicht als ein gleichmäßiger, sondern als ein periodischer Zwang. Der angestrichene Punkt der Saite bleibt an dem harzigen Bogenhaar kleben, wird also mit der konstanten Geschwindigkeit des Bogens

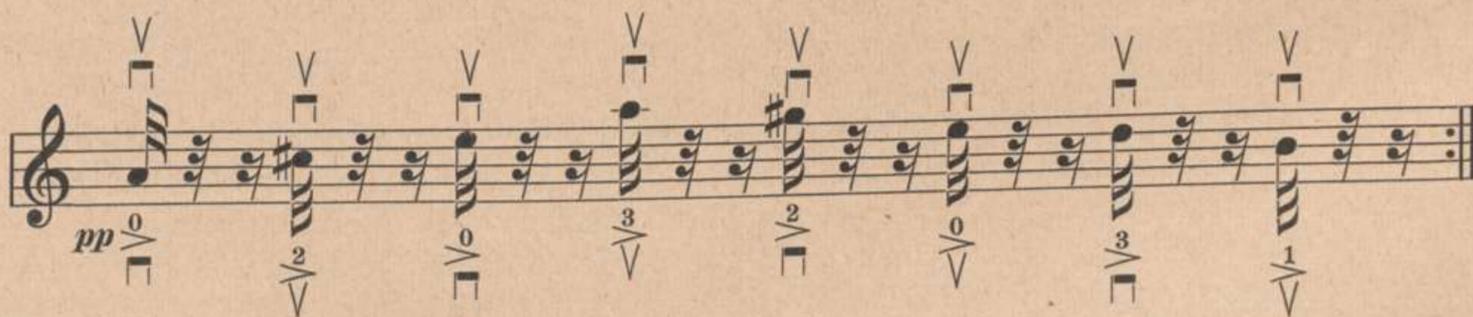
von diesem mitgenommen und aufwärts geführt. Während des größeren Teils jeder Schwingung haftet die Saite am Bogen, endlich wird der klebende Punkt durch die wachsende Spannung der Saite losgerissen und gleitet gegen den Bogen abwärts, bis dasselbe Spiel mit einem andern Punkt des Bogens von neuem beginnt.“ Kommen wir nun zur Bildung eines Tones, so entwickelt er sich aus dem blitzartig kurzen *pp* Anfangsakzent



Die absolute Beherrschung des Akzents ist daher für die Tonbildung von höchster Wichtigkeit, lassen sich doch aus diesem kleinen Urelement alle Grundbogenstriche, vom langen singenden Ton an bis zu dem Arpeggio, entwickeln und auf ihn zurückführen. So ergibt sich aus der Fortsetzung des Akzentes I. „Martelé“, II. „Staccato“.



Nehmen wir dem Martelé die Schärfe des Ansatzes und lüften ein wenig den Bogen, so daß die Stange eine Fallbewegung, die von der Hand ausgehen muß, ausführen kann, entsteht ein schönes, flockiges „Spiccato“



Bei dem ∇ Hinaufstrich — kleine Wurfbewegung, während der \square Herunterstrich eine Fallbewegung darstellt — vollzieht sich die Bewegung umgekehrt.

Wir entwickeln auf diese Art aus dem *pp* heraus das Urelement eines Tones, der kurz, leise, aber präzise, ohne materielle Beimischung erklingen soll. Diese Übung ist auf die *D* und *A*, *G* und *D*-Saite zu übertragen und an verschiedenen Bogenstellen bis zur Spitze zu üben.

Am Frosch erfordert die natürliche Schwere der Bogenstange die Aufhebung ihres Eigengewichts. Je mehr

In schnellerer Bewegung „Sautillé“



Durch den Bogenwurf auf die Saite haben wir dann I. Saltato und II. Arpeggio



Die eminente Bedeutung des Akzentes für die gesamte Bogentechnik, wie ich hier gezeigt habe, erfordert daher seine absolute Beherrschung. Folgende Regeln bei seiner Ausführung sind zu beachten:

Lege den Bogen in der Nähe des Frosches mit der ganzen Breite seines Haarbezuges, also nicht von der Kante, weil dadurch eine Versteifung des Handgelenks entsteht, auf die Saite und übe einen schwachen Druck vom Zeigefinger auf die Bogenstange aus, so daß sich die Haare ein wenig an der Saite festhaken (Tafel IV). Soll der Ton erklingen, reißt die Hand vom etwas gestreckten Zeigefinger aus (Tafel V) mit einer kurzen, blitzschnellen Bewegung nach unten den Bogen von der Saite los. Damit Finger und Hand diese Bewegung frei ausführen können, ist Hochstand des Armes unbedingt erforderlich.

sich jedoch der Bogen nach der Spitze zu bewegt, nimmt sein Gewicht ab; der Spieler hat diesem Umstand Rechnung zu tragen und naturgemäß durch eine schwache Druckverstärkung auf die Stange einen Ausgleich herzustellen. Ein etwas festeres Auflegen des Zeigefingers auf die Stange genügt hierfür, der Arm dagegen soll leicht wie Watte bleiben.

Mit der Bezeichnung Fall (\square) und Wurf (∇), der in seiner Dauer graduell verschieden sein kann, wie z. B. bei Feder und Stein, ist die Bogenbewegung charakterisiert; sie erfordert auch dementsprechend bestimmte Bewegungs-

formen des Armes. Während sich die Fallbewegung (∩) beinah von selbst ergibt, ist bei dem Wurf (∪) folgendes zu beachten: der Ton an der Spitze soll mit seinem Anfangsakzent von der Schulter aus „aufgenommen“ werden. Der Ellenbogen hat dabei ein wenig nach außen gebogen zu stehen. Siehe Kreislers Aufstrich. Bei schnellem Durchziehen des Bogens von der Spitze nach dem Frosch erhalten wir eine ausgesprochene Schleuder-

bewegung (Wurf), die vom ganzen Arm ausgehen muß. Es zeigt sich nun ein charakteristischer Unterschied zwischen dem Herunter- (Fall) und dem Hinaufstrich (Wurf). Der „Fall“ wird von der Hand aus eingeleitet, der „Wurf“ dagegen von der Schulter. Diesem Wechsel, dem, wie ich gezeigt habe, die Stellung des Armes entsprechen muß, ist größte Beachtung zu schenken.

Langsam.

p 3 4 2 0 1 3 2 1 *p* *segue*

Mit der ganzen Bogenlänge.

Zuerst den Aufstrich, d. h. die ganze Übung mit Aufstrich üben, dann mit dem Wechsel von ∪ und ∩. Der Anfangsakzent muß sehr präzise kommen, daher ist es nötig, die Pause gut zu halten, soll doch der Ansatz aus einem Ruhemoment hervorgehen. In *p*, *mf* und *f* zu üben.

Die Zurückhaltung (Stauung) des Bogens.

Die Ökonomie bei der Führung des Bogens ist zur Lösung vieler technischer Probleme nicht allein für den rechten Arm, sondern auch für den linken von außerordentlicher Bedeutung. Wir wissen ja, daß beide Arme

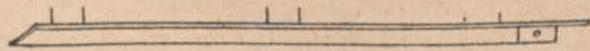
als ein einheitlicher Organismus aufzufassen sind, deren Bewegungen sich möglichst in gleichem Rhythmus vollziehen müssen. Den beschränkten Bewegungsformen des linken Armes hat sich also der rechte anzupassen, soll die Harmonie nicht gestört werden. Die „Harmonie“ ist aber nur durch die Stauung (Zurückhaltung) des Bogens nach dem Ansatzakzent zu erzielen. Die Stauung wird uns noch öfter beschäftigen, spielt sie doch bei der Tonzeugung und vor allem auch als Ausdrucksmittel bei der Cantilene eine hervorragende Rolle. Ich lasse eine Anzahl Übungen folgen, die gewissenhaft auszuführen sind:

Langsam.

I. Ausführung, *pp* *segue*

Der geringe Gewichtsdruck, den der Akzent erfordert, ist sofort aufzuheben und der aus dem Ansatz herauswachsende Ton, der *pp* erklingen soll, ist nur mit ganz wenig Bogen-

länge zu spielen. Die Vorwärtsbewegung des Bogens ist also aufs äußerste zurückzuhalten.

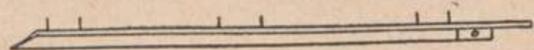


Am Frosch, in der Mitte und an der Spitze zu üben. Der Spieler muß bei der halben Note, deren Wert

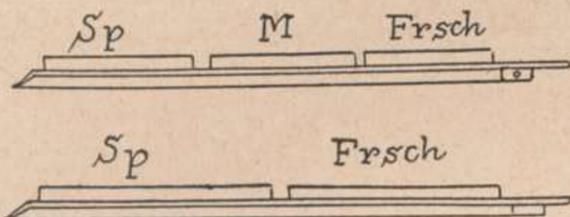
Langsam.

II. *pp*

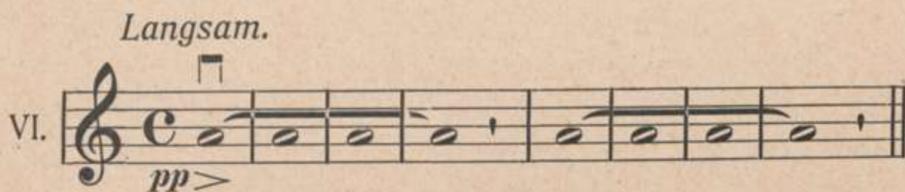
etwas gekürzt wird durch die Luftpause, auf den Anfangsdruck und dessen sofortige Aufhebung besonders achten.



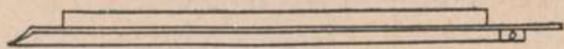
Wie oben zu üben



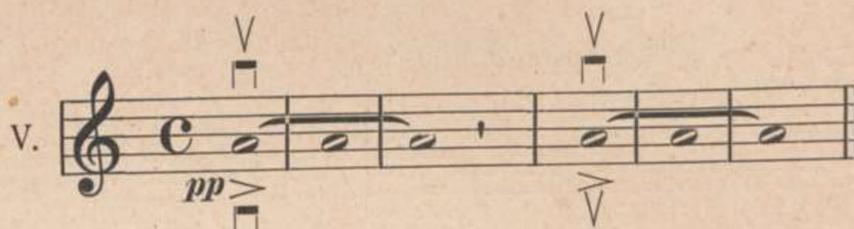
Bei der zunehmenden Dauer des Tones soll der Bogen leicht auf der Saite, wie ein Blatt auf dem Wasser, schwimmen.



mit ganzer Bogenlänge zu spielen.



Bei allen diesen Übungen ist Hochstand des Armes eine unerläßliche Bedingung. Weiter ist zu beachten, daß der Oberarm stets vom Körper abstehen muß, damit der Ellenbogen seine natürliche Stellung nach außen bequem einnehmen kann und so der Arm als „Gewicht“ bei der Tonerzeugung nicht in Frage kommt. Ist doch das wichtigste Gesetz aller Technik, den Muskeln durch völlige Erschlaffung freien Spielraum für ihre Bewegungstätigkeit zu lassen; leicht, weich und locker soll der Arm der Hand, durch deren Antrieb die Bewegung des Bogens erfolgt, nachgeben. Der so von allen Muskelkontraktionen befreite Arm wird nun unmittelbar auf jeden Willensimpuls vom Hirn aus hemmungslos funktionieren. Ist doch die Fortrückung des Bogens nichts anderes als die Rollung der Gewichtsmasse, die je nach der dynamischen Stärke des Tones graduell verschieden ist. Diese Gewichtsskala beherrschen zu lernen, muß die erste Aufgabe sein. Die Einübung der verschiedenen Gewichtsstärkegrade unter vollendetem Wechsel zwischen normaler Muskeltätigkeit und Muskellockerheit ist das Geheimnis einer idealen Bogenführung, wie überhaupt der gesamten Technik. Die Übungen von I—VI sind im *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f* und *ff* zu üben. Man wechsle mit leerer Saite und mit vom Finger besetzten Tönen in der Tiefe und Höhe ab. *pp*, *p* ist am Griffbrett, *mp*, *mf* in der Mitte von Griffbrett und Steg, *f* und *ff* in der Nähe des Steges zu spielen. Bei allen diesen dynamischen Studien



des Einzeltones sollen die Finger mit voller Kuppe mit leichtem Druck auf der Saite sitzen. Diese Übungen bezwecken, eine harmonische Verbindung zwischen Hirn und Ton herzustellen, den feinen Drucksinn von rechts und links und ein dynamisches Feingefühl für den Einzelton selbst zu entwickeln. Die absolut harmonische Zusammenarbeit zwischen rechts und links soll den „Fühlton“ erzeugen, so daß der Spieler imstande ist, auch das minimalste Gewicht klanglich zu verkörpern.

Staccato.

Diese überaus glänzende, für die Bogentechnik wichtige Strichart läßt sich, wie ich früher schon ausgeführt habe, auf den Akzent zurückführen und aus ihm entwickeln und stellt gleichsam eine Reihe von Akzentstößen unter einem Bogen dar.



Hieraus ergibt sich notwendig auch die Art seiner Ausführung, über die immer noch viel Unklarheit herrscht. Finden wir doch in den meisten Studienwerken noch die grundfalsche Regel, daß Staccato nur mit dem „Handgelenk“ auszuführen sei. Auch besteht noch vielfach die Ansicht, die Strichart müsse angeboren sein und sie sei im Herunterstrich schwerer als im Aufstrich usw. Alle diese Legenden sind dadurch entstanden, daß man die Bewegungs-

formen des Staccato — es gibt davon ja vier verschiedene Arten — nicht richtig erkannt hat und es absolut falsch üben ließ. Ehe wir näher auf die Übungsart eingehen, müssen wir klar erkennen, daß jede von den vier Stricharten ihr besonderes Charakteristikum hat. So ist das Spohrsche feste Staccato durchaus verschieden von dem leichten, schnellen französischen, und wiederum das „fliegende Staccato“ durchaus eine andere Strichart als das von Paganini eingeführte „geworfene“, das durch einen heftigen Aufprall des Bogens auf die Saite, durch die Eigenvibration der Stange erzeugt wird. Hieraus dürfte zur Genüge hervorgehen, daß jede einzelne Individualität dieser vier Stricharten auch ihre besondere Übungsart erfordert.

In meiner „Gymnastik“ Heft II (Kahnt Nachfolger, Leipzig) gebe ich an Hand von einer Reihe von Vorübungen, die den Stoß aus dem Arm entwickeln sollen, Anweisung, wie das feste Spohrsche Staccato zu studieren ist. Spohr sowohl als auch Rhode wenden diese Strichart zu meist im Forte und in einem gemäßigten Tempo an, das ihrem Staccato einen stolzen, kühnen Charakter verleiht. Die Einzelstöße müssen daher bei völlig passivem Handgelenk fest und bestimmt aus dem Arm erfolgen. Da nun gerade das Staccato im Herunterstrich am deutlichsten die „Armbewegung“ zeigt, lasse ich zuerst den Herunterstrich und dann unmittelbar darauf in der gleichen Form, mit Ausschaltung des Handgelenks, den Aufstrich üben und wähle dazu folgende Form:



Der Spieler hat streng darauf zu achten, daß gleich der erste Stoß, nicht wie bei der Ausführung des Akzentes aus dem Finger und der Hand, sondern direkt aus dem Arm kommt; diese Bewegung ist absolut beizubehalten. Die Finger-, Hand- und Armmuskeln sollen weich und locker bleiben. Im Anfang ist die Bewegung nicht schnell zu üben und auf rhythmische Gleichmäßigkeit zu achten,

später ist das Tempo zu steigern, jedoch nur im Sinne des Spohrschen Staccatos. Im II. Heft meiner „Gymnastik“ findet der Spieler weiter ein reiches Übungsmaterial, das vorzunehmen ist, wenn er 32 Noten unter einem Bogen in bewegtem Tempo im Auf- und Abstrich beherrscht. Bei allen größeren Staccatogruppen, die den Bogen über vier Saiten führen,



(Spohrs Gesangszene)

müssen die Bogenhaare absolute Fühlung mit der Saite behalten, nur dann bleibt der Charakter des Stoßes gewahrt, der für die sichere Ausführbarkeit von äußerster Wichtigkeit ist, denn wir haben es hier, wie ich nochmals betonen will, mit der Bewegungsform des festen Spohrschen Staccatos zu tun. Die Stoßbewegung darf bei dieser Staccatoform niemals in eine „Zitterbewegung“ übergehen, die ihr sofort den Charakter nimmt. Deutsches und französisches Staccato sind zwei vollständig verschiedene Stricharten, von der die eine nie in die andere übergehen darf, ein Fehler, der nur allzu häufig anzutreffen ist und als Ursache des Mißlingens zu gelten hat, denn nie wird man auf dem Wege eines falschen Studiums zum Ziel gelangen und weder die eine noch die andere Art von Staccato beherrschen lernen, wenn nicht zufällig der Instinkt für die richtige Bewegung dem Spieler zu Hilfe

kommt und ihm als Wegweiser dient. Jede Bewegung muß vor ihrer Ausführung im Geiste klar gegenwärtig sein, wenn sie gelingen soll, denn jede, auch die kleinste Bewegung, stellt eine geistige Arbeitsleistung dar, und diese allein führt zum Ziel und nicht die geisttötenden hundert- und tausendfachen rein mechanischen Wiederholungen der gleichen Übung. Staccato soll man überhaupt nur 5–10 Minuten lang üben, aber öfter am Tage darauf zurückkommen.

Wenden wir uns nun der zweiten Form, dem französischen Staccato und seiner Ausführung, zu. Dr. med. Paul Krämer (Asbach) sagt darüber in der Zeitschrift „Die Musik“ 4. Jahrgang Nr. 22 in einem Aufsatz: „Das Geheimnis des Staccatos auf den Streichinstrumenten“ folgendes: „Das schnelle Bravourstaccato wird zweckmäßig in der Weise hervorgebracht, daß man bei einer gewissen Ver-

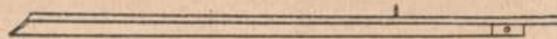
steifung des ganzen Armes unter Spannung seiner Muskeln ein feinschlägiges Zittern des Unterarmes durch ein sehr schnelles aber winziges Beugen und Strecken desselben im Ellenbogengelenk macht, ohne dabei die Hand im Handgelenk zu bewegen, während gleichzeitig der Bogen über die Saite geführt wird.“ Diese Erklärung deckt sich vollständig mit meiner Ansicht. Das schnelle, leichte französische Staccato muß aus einer „Zitterbewegung“ hervorgehen, die sich wesentlich von der Stoßbewegung des

festen Spohrschen Staccatos unterscheidet und infolgedessen auch eine andere Übungsart erfordert. Die Nichtbeachtung dieses Unterschiedes in Verbindung mit der absolut falschen Regel, „Staccato mit dem Handgelenk“ auszuführen, ist der Grund aller Mißerfolge bei dem Studium dieser Strichart. Die Zitter- oder Schüttelbewegung stellt eine „Schnellbewegung“ dar, die der Spieler niemals durch langsames Üben beherrschen lernt. Alle Schnellbewegungen studiert man daher zuerst in kleinen Gruppen.



Der Arm ist bei dieser Strichart leicht versteift, die Hand soll aber trotzdem möglichst locker bleiben, damit von ihr aus die Zitterbewegung nicht gehemmt wird. Die erste Note muß bestimmt angesetzt werden. Man beginne den Aufstrich nicht ganz

an der Spitze des Bogens. Ebenso den Abstrich nicht am Frosch:



Für die einzelnen Gruppen, die später unter einen Bogen fallen sollen, verwende man wenig Strichlänge.



Nach und nach gehe man zu größeren Tonleitergruppen über, beschränke aber stets die Bogenlänge auf das äußerste, was die richtige Ausführung der Zitterbewegung durchaus erfordert, da sie sich ja aus ganz kleinen, schnellen Bewegungen zusammensetzt. Für die beiden Arten, festes und leichtes, schnelles Staccato, findet man in den Konzerten von Spohr und Wieniawski reiches Übungsmaterial.

„Schüttelbewegung“ dar und muß sich in seiner Ausführung mit seinem Namen decken, indem der Bogen in seinem fliegenden Wurf über die Saite geführt wird, wobei sich Hand und Arm gleichmäßig zu beteiligen hat. Der Charakter dieser Strichart bedingt beim Studium ebenfalls die Anwendung der Schnellbewegung. Um die schwingende Wurfbewegung beherrschen zu lernen, sind gleich größere Tongruppen zu üben:

Das „fliegende Staccato“ stellt eine ausgesprochene



Der Anfangsakzent wird durch ein leichtes Aufschlagen des Bogens erzeugt, der dann weiter wie ein geworfener Stein über das Wasser hüpfen soll.

Staccato“ ist eine Schnellbewegung, die durch festes Aufwerfen des Bogens, dessen Stange dadurch in Vibration gerät, hervorgebracht wird. Der schnellen Zitterbewegung des Bogens hat sich die Bewegung der Finger anzuschließen.

Auch das von Paganini eingeführte „Saltato-

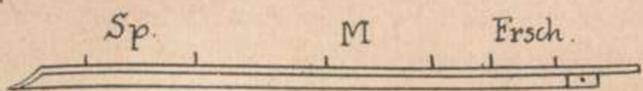


Damit die aufgeworfene Bogenstange nicht in ihrer Eigenbewegung gehemmt wird, ist es gut, den dritten und vierten Finger zu lüften.

Martelé.

Vor dem Staccato soll man zuerst das Martelé ausbilden, da es zur Beherrschung des Bogens wesentlich beiträgt. Der kurze, feste Stoß entwickelt sich aus dem Akzent im Auf- und Abstrich und ist an der Spitze, in der Mitte und am Frosch zu üben. Auf gleichmäßigen

Charakter und Stärkegrad der einzelnen Stöße ist streng zu achten. Der Ton soll kurz und bestimmt, jedoch ohne Nebengeräusche erklingen. Durch Druck vom Zeigefinger auf die Stange erfolgt die Bewegung vom Arm aus. Hand- und Armmuskulatur sollen dabei frei von Versteifung gehalten werden. Nach jedem Stoß muß der Bogen auf der Saite ruhig stehenbleiben, da jede Unruhe den präzisen Ansatz des nächsten Tones durch Nebengeräusche stören würde. Man beginne mit Viertelnoten in gemäßigttem Tempo und achte gut auf die Pause:



Mit der zunehmenden Schnelligkeit der Bewegung findet auch dementsprechend eine Verkürzung des Striches

statt. Weitere Formen der Schnellbewegung, die sich aus dem Stoß ergeben, sind ebenfalls zu üben.



Alle Beispiele sind an mindestens vier verschiedenen Stellen des Bogens zu üben.

VI.  VII. 

Bogenwechsel und Saitenwechsel.

Durch den Hochstand des Armes, der der Hand volle Bewegungsfreiheit gibt, sind diese Probleme unschwer zu lösen. Der möglichst unhörbare Wechsel des Striches wird durch den Finger- oder Handstrich vermittelt, indem ein Ton unmittelbar in den andern übergeführt wird, eine Unterbrechung also streng zu vermeiden ist. Die Bewegung muß sich daher in Schleifen vollziehen.



Langsam.



p > 2 G. B. — — — — —



— | Spitze — — — — —



Zuerst mit wenig Strichlänge am Frosch, in der Mitte und an der Spitze des Bogens zu üben. Die halben und die Viertelnoten mit Anschluß des ersten Achtels * auch mit dem ganzen Bogen, dann die darauffolgenden Achtel und Triolen an der oberen Hälfte des Bogens. Damit die Saite frei schwingen kann, darf kein Gewichtsdruck vom Arm aus die Schwingungen hemmen. Diese Regel merke sich der Spieler für alle détaché-Bewegungen. Der ruhige, gleichmäßige Saitenübergang wird durch den Hochstand des Armes, der die frei schwingende Bewegung ermöglicht, da ja durch den Tiefstand des Bogens von der G-Saite aus ein größerer Radius in der Rundbewegung entsteht, ohne Schwierigkeit auszuführen sein. Durch diese einzig richtige Stellung des Bogens und seine natürliche Führung durch den Arm fallen eine ganze Reihe von Übungen, die bisher zur Überwindung dieser Schwierigkeiten zur Anwendung kamen, fort.



Die natürliche Einstellung der Organe für die freie Schwingungsform, die Feinheit und Grazie der Bewegung werden die technischen Probleme lösen und das bisherige, einseitig nutzlose mechanisierende Übungssystem entbehrlich machen.

Hat doch gerade das Mechanisierende, mit dem man der Technik beikommen wollte, viel Unheil angerichtet. Technik und Bewegung sind nicht zu trennen, sie bilden eine durch nichts zu trennende Einheit. Wer den Bogen unter Kontrolle der Gewichtsfaktoren natürlich auf den Saiten bewegt, muß einen schönen Ton bekommen. Eine kunstgemäße Bewegung schließt Mechanik und Technik in sich ein. Nicht Gewichtsdruck, sondern Schwung erzeugt den Ton. Je ruhiger, gleichmäßiger ich in freiem

Schwung den Bogen über die Saite ziehe, um so schöner, voller und reicher wird der Ton erklingen. An Stelle des Drucktones muß der „Fühlton“ treten. Und in dem „Fühlton“ liegt das Problem der Einbewegung, die Tätigkeit des ganzen Körpers und nicht isoliertes Handgelenk- und Unterarmspiel. Alle Schönheit ruht in der Feinheit dieser Gesamtbewegung, in der sich Tonvorstellung und Ausführung vollkommen decken muß. Nicht verfehlen möchte ich, hier das „Vibrato“ der linken Hand in die Gesamtbewegung mit einzubeziehen, denn erst diese Verbindung gibt dem Ton blühendes Leben und vollen Reiz. In dem Werk von Siegfried Eberhardt: „Der beseelte Violinton“ (Verlag Gerhard Richtmann, Dresden) findet der Spieler das Problem gelöst.

Tafeln A—B, I—XI.

A



B





III



IV



I



II

VII



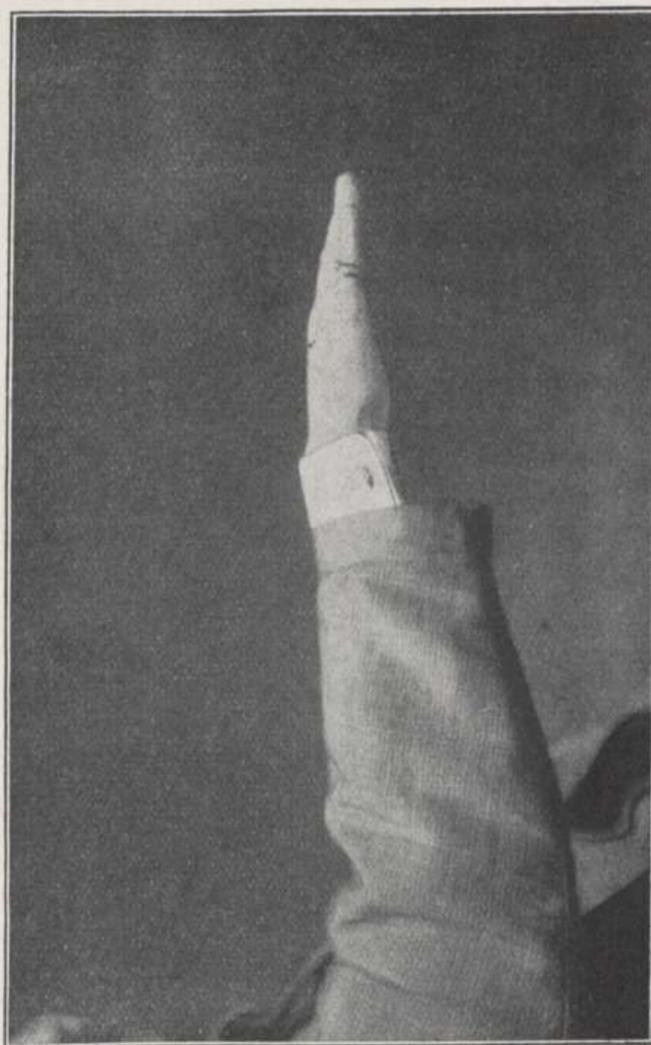
VIII



V



VI



IX



X



XI



V.

I. Die Rollbewegung des linken Armes.

Wie kommt es, daß man bis heute die eminente Bedeutung der Rollbewegung des linken Armes, die zur natürlichen Lösung der meisten Probleme der Technik führt, weder erkannt noch methodisch angewandt hat? Solange die unglückliche Ansicht vorherrschte, Technik durch Tausende und aber Tausende von Fingerübungen und Etuden erzielen zu wollen, war der Blick für das Natürliche getrübt, und man sah vor lauter Bäumen den Wald nicht. Man machte sich nicht klar, daß oft eine einzige richtig ausgeführte Bewegung zur spielenden Überwindung einer Schwierigkeit genügt. Ist doch Technik nichts anderes als ein fortwährender Bewegungsvorgang. Jede, auch die kleinste Bewegung entspringt einem zentralen Impuls und stellt an sich eine geistige Arbeitsleistung dar. Und nur der richtige Gebrauch von Finger, Hand und Arm führt zum Ziel und nicht die Unsumme von Fingerübungen und tausendfachen Wiederholungen. Es ist vor allem notwendig, sich endlich den natürlichen Bewegungsformen, die ein künstlerisches Violinspiel erfordern, mit größter Aufmerksamkeit zuzuwenden. Dann wäre noch viel mehr Beachtung der Natur des Instruments zu schenken, aus der doch die Technik organisch herauswächst. Weist nicht schon die runde Form des Geigenhalses, die Lage der vier Saiten und die Stellung der Hand am Halse direkt auf die rollende Bewegung des Armes hin? Wie kann man anders als mit schwingender Hand- und Armdrehung ohne krampfartige Versteifung nachstehende Tongruppe ausführen?



Ein Versuch wird sofort überzeugend wirken. Machen wir uns den Vorgang einmal klar.

Der Arm steht mit der Ellbogenspitze ungefähr unter der Mitte der Violine. Der erste Finger ruht auf dem

tiefen a und soll das Fis auf der E-Saite treffen. Da die Fingerspitze eine außerordentlich selbständige Triebkraft besitzt, auf die ich später noch ausführlicher zurückkomme, geht der Antrieb der Bewegung von ihr aus. Es hat sich also auf sie die größte Aufmerksamkeit zu konzentrieren. Denke ich dagegen an Arm und Schulter bei dem Vorgang, wird die Zielsicherheit offenbar beeinträchtigt werden. Ich werde das später an verschiedenen Beispielen noch klarer machen. Es ist nun interessant zu beobachten, wie sich die Bewegung des Fingers bei dem Sprung von a nach Fis naturgemäß auf die Hand und weiter auf den Unter- und Oberarm fortpflanzt und dadurch die ganze Armmasse eine frei schwingende Drehbewegung von rechts nach links ausführt, die sich bei der Rückwärtsbewegung umgekehrt vollzieht. Genau dieselbe Rollbewegung spielt sich auch bei den Sprüngen mit dem zweiten, dritten und vierten Finger ab. Wir haben hier in dieser Bewegung die Urform der Unterarmrollung, eine Bewegung, die bei der Überwindung technischer Schwierigkeiten geradezu Wunder tut.*) Nicht allein, daß sie die Geläufigkeit fördert, Spannungen erleichtert, vermittelt sie auch den Kraftausgleich der Finger und steigert die Sicherheit. Die Rollung erleichtert das so wichtige Tonleiter- und gebrochene Akkordspiel und schützt vor Ermüdung und Schwächung der Organe. Durch diese eine in den Dienst der Technik gestellte Bewegung findet große Energie- und Zeitersparnis statt, und eine Unsumme von Übungsmaterial, mit dem sich der Lernende bisher zwecklos geplagt hat, wird überflüssig. Die Unterarmrollung macht alle Kräfte frei zur Entwicklung der Technik. Sie schützt vor Enttäuschung und gibt den bisher mühselig Beladenen in der alten, durch ein isoliertes Fingerspiel verkrampften Methode Steckengebliebenen, neuen Mut. Nur das Natürliche führt uns zum Urgrund der Dinge und macht uns frei — auch beim Violinspiel.

*) Ole Bull schreibt in seinen „Erinnerungen an Paganini“, daß Paganini mit dem Armschwung und Unterarmrollung gespielt habe und Passagen, die für einen andern unmöglich waren, mit Leichtigkeit ausführen konnte.

II. Natürliche Bewegungsfunktion.

Wir konnten im ersten Kapitel, über die Armrollung, beobachten, wie sich Bewegungen der Finger auf Hand, Unter- und Oberarm naturgemäß fortpflanzen müssen, wenn man sie nicht durch künstliche Versteifung der Gelenke zurückhält. Wir sahen ferner die Bedeutung der selbständigen Triebkraft der Fingerspitze, die die Roll-

bewegung zur Folge hat. Die Tätigkeit des Fingers, die eine Fallbewegung darstellt, muß sich notwendigerweise auf die Fingerspitze konzentrieren. Jeder Geiger weiß, wie schwer ein freier Einsatz ist, wird doch oft der Sicherheit halber das Hilfsmittel in Anspruch genommen, den frei einzusetzenden Ton erst durch ein leises Pizzigieren erklingen

zu lassen. Diese Unsicherheit, die daraus hervorgeht, trifft man häufig, selbst bei unseren größten Meistern, an. Gibt das nicht zu denken? Ist sie natürlich, und woraus geht sie hervor?

Wir wissen aus dem physiologischen Teil, daß ein ungeheuer reicher Nervenapparat vom Hirn aus nach der Hand führt und in den Fingerspitzen endigt, so daß man die Hand als Fortsetzung des Hirns betrachten kann. Die feinsten Empfindungen, die feinsten Nervenendigungen finden sich daher in den Fingerspitzen, und wir können, so paradox es klingen mag, von einem selbständigen Fingerinstinkt sprechen, den man leider bisher wenig auszubilden verstanden hat, ja ihn geradezu unterdrückte. Man sehe sich doch einmal die Fingerkuppen von vielen Violinspielern an. Zumeist ist die Fingerkuppe mit einer unempfindlichen Hornhaut überzogen, die auf leichten Druck nicht mehr reagiert, aber auf die trotzdem ihr Besitzer noch besonders stolz ist. Zeigt er doch damit, mit welcher „Muskelkraft“ er gearbeitet hat. Es ist doch ein verhängnisvoller Irrtum, daß für viele das Wort Technik Akrobatik bedeutet und man nicht einsieht, daß Muskelkräfte eigentlich mit dem Violinspiel an sich nichts zu tun haben, noch auf die Entwicklung der Technik irgendwelchen Einfluß ausüben, daß also alle diese akrobatischen Kraftanstrengungen nichts, aber auch rein gar nichts nützen, sondern nur Unheil stiften. Dazu gehört auch das stundenlange, geistlose, nicht konzentrierte Arbeiten, dem jeder Erfolg versagt bleiben muß. Technik ist ein geistiger Vorgang, der teils bewußt, teils unbewußt abläuft und die Tätigkeit unseres Hirns darauf einstellt, Kraft zu sparen.

Fritz Mauthner sagt in seiner „Kritik der Sprache“: „Jede ungewöhnliche oder uneingeübte Wahrnehmung wird mit einer Anstrengung oder mit Bewußtsein apperzipiert und behufs Klassifikation dem Gehirnschatz übergeben, welcher, insofern er ein lebendes Ganzes ist, Gedächtnis heißt; und dieses lebendige Ganze macht sich sofort an die Arbeit, die Benutzung der neuen Wahrnehmung unbewußt oder automatisch zu machen, Arbeit zu ersparen“. Hieraus geht hervor, je unbewußter, automatischer sich eine Bewegung vollzieht, je leichter und sicherer wird sie ablaufen.

An nachstehenden Beispielen aus dem Leben möchte ich das näher erläutern.

Nehme ich mir vor, mit meiner Fingerspitze blitzschnell einen Teil meines Gesichtes, Nasenspitze, Mund, Ohrläppchen usw. bei geschlossenen Augen zu treffen, wird es stets gelingen. Verlangsame ich die Bewegung aber, nimmt je nach dem Grad der Verlangsamung die Treffsicherheit ab. Oder fixiere ich auf der Tischplatte einen bestimmten Gegenstand, z. B. ein Geldstück, und versuche mit der Fingerspitze das Geldstück bei geschlossenen Augen durch eine langsame Bewegung zu treffen, so wird das unsicher suchende Tasten, das sich einstellt, die Zielsicherheit der Fingerspitze so beeinflussen, daß es selten gelingen wird. Weiter hemmend tritt noch hinzu der Gedanke: bleibt der Finger in der Richtung oder treffe ich vorbei. Das Hineinspielen des Intellekts in den rein motorischen Vorgang verhindert die Treffsicherheit. Die Blitz-

bewegung dagegen läßt mir weder Zeit zum Tasten noch zum Denken. Die Fingerspitze behält daher ihre Empfindlichkeit und somit auch ihre Treffzielsicherheit, und die Bewegung vollzieht sich rein automatisch. Wir werden später bei dem Studium des freien Einsatzes, Sprüngen, dem Tonleiter- und Akkordspiel usw. noch öfter auf diesen Vorgang zurückkommen. Die Treffzielsicherheit läßt sich außerordentlich steigern und ausbilden, je mehr ich mich daran gewöhne auf die Fingerspitze zu achten, die allein zielt und die Richtung bestimmt, die Hand und Arm einzuschlagen haben.

Solange man im unklaren über das eigentliche Wesen der Technik ist, wie es heute noch aus den meisten Lehrmethoden zu uns spricht, müssen mit Notwendigkeit alle Versuche zu ihrer Besserung fehlschlagen. Man wird stets im unklaren darüber sein, wo der Hebel anzusetzen ist. Wir müssen in erster Linie den Körper zum Objekt des Studiums machen und müssen die Natur aus ihm sprechen lassen, gegen die ja fortwährend angegangen wird. Spricht doch der geniale Künstler eine ganz andere Sprache, als sie in den Schulmethoden gelehrt wird. Ein solcher Künstler, der so allem Schulzwang und aller Tradition entgegen spielt, ist Ysaye. Und nun vergleiche man die hinreißenden Wirkungen, die er mit seinen Leistungen auf das Publikum ausübt. Bei ihm finden wir eine wunderbar harmonische Ausnutzung und Anteilnahme des ganzen Körpers, die eine unvergleichliche Schwungkraft und Bewegungsfreiheit erzeugt, mit der er Wirkungen erreicht, die dem Geiger der traditionellen Methode völlig versagt bleiben. Hier ist auch Fritz Kreisler, einer der Allergrößten, zu nennen. Die Frage, wer da recht hat, die alten Schulregeln, die doch zumeist alle falsch sind, oder der aus der Natur instinktiv das Richtige treffende Künstler, bedarf kaum einer Antwort, da ja der Erfolg sie deutlich gibt. Gerade bei dem genialen Künstler sieht man die Körperbewegung intuitiv eine bestimmte Gestalt annehmen, die die freie Bewegung für die Technik schafft, ohne sich um Gesetze zu kümmern. Wer also in das Wesen der Technik dringen will, muß den Künstler bei der Arbeit belauschen und davon dann die Gesetzmäßigkeit der Bewegung, im Dienste der Technik, ableiten. Denn der Künstler wird unbewußt die zweckmäßigsten Bewegungsformen finden, um das auszudrücken, was in seinem Innern vorgeht. Ist doch der Körper bei ihm das Organ des künstlerischen Schaffens. Wir sollten daher anfangen, vom Körper zu lernen und nicht umgekehrt.

Die Bewegungen, die das Violinspiel erfordert, unterliegen denselben Gesetzen wie jede andere Bewegung. Aber welcher Unterschied ergibt sich, wenn man beide auf ihre Zweckmäßigkeit und Natürlichkeit hin prüft? Bei der ersten finden wir unnötige Kraftvergeudung, Verkrampfung und Versteifung, vollständigen Mangel an zweckmäßiger Disposition, mit einem Wort: die Unnatur ist Trumpf, während bei den alltäglichen Verrichtungen wie Gehen, Laufen, Essen, Trinken sich alles natürlicher, ganz unbewußt vollzieht. Das falsche Denken, links mit ruhiger Hand, ruhigem Arm und isolierter Fingerbewegung und

rechts hauptsächlich mit dem Unterarm und Handgelenk spielen zu wollen, zeigt uns deutlich, wie man die Naturgesetze unbeachtet gelassen hat. Vernachlässigt man aber Naturgesetze, so läuft man Gefahr, auf Irrwege zu geraten und sich festzufahren. Man darf sich dann nicht wundern, wenn die Resultate des Fortschritts ausbleiben.

* * *

Wer aber nun glaubt, Technik ohne Übung erreichen zu wollen, ist in einem großen Irrtum befangen. Das Endziel, die Vollendung, ist nur durch konzentriertes, stetes Arbeiten zu erreichen. Jede einzelne Bewegung muß so lange eingeübt werden, bis sie dem Willen hemmungslos gehorcht, also bis Wille und Bewegung eine Einheit bilden. Ein großer Fehler ist es freilich, das Üben als einen rein maschinellen Vorgang aufzufassen und es zur geistlosen Muskel- und Gelenkgymnastik herabzuwürdigen; kommt doch alles auf die geistige Beherrschung der Bewegungsformen an, soll nicht die Technik losgelöst von der Kunst als Selbstzweck erscheinen. Wäre man nicht blind an dem psychischen Wesen der Technik vorübergegangen, so wäre die volle Bedeutung der Unterarmrollung und die Schwungbewegung früher erkannt worden, in denen wir die grundlegenden Elemente für die natürliche Entwicklung der Technik zu erblicken haben. Notwendig ist es, endlich einmal scharfe Stellung zu nehmen gegen den großen Fehler isolierter Fingerbewegungen und ihre schädigenden Folgen, sowie deutlich hinzuweisen auf den Unterschied zwischen künstlerischem Spiel und alter Schulmethode mit ihren falschen Ansichten und verzopften Regeln. Wir müssen zur bewußten Benutzung solcher Hilfsmittel wie Schwungkraft und Unterarmrollung kommen und dadurch lernen, von unseren Organen den natürlichen Gebrauch zu machen. Dann können wir mit „Leib und Seele“ unsere herrliche Kunst treiben, die in Verbindung mit der Technik eine Einheit bilden soll. Nur auf diesem Wege werden wir uns zurück zur Natur finden, unsere Organe gesund und leistungsfähig erhalten und durch verkehrtes Üben keinen Schaden leiden.

* * *

Der Bewegung an sich und der natürlichen Bewegung im besonderen gilt es, von neuem unsere ganze Aufmerksamkeit zu widmen. Um aber natürliche Bewegungen ausführen zu können, müssen wir nicht nur die betreffenden Organe, sondern unseren ganzen Körper darauf einstellen lernen. Allein die kleine Schreibbewegung nimmt einen großen Muskelkomplex, von den Fingern bis zur Schulter hinauf, in Anspruch. Nun denke man sich erst die vielen Bewegungsformen der beiden Arme, Hände und Finger beim Violinspielen. Allein die schwingende Bewegung der beiden Arme, also Armrollung links und rechts, bedingt eine ungehemmte Anteilnahme des Körpers. Lassen sich doch eine ganze Reihe solcher Bewegungen auf Spiel und Tanz zurückführen. Wir haben es nicht beim Violinspiel mit besonderen Kunstbewegungen zu

tun; das, was diese Bewegung von anderen unterscheidet, ist nur ihr Endzweck, der jedoch nicht in der Tätigkeit der Finger, Hände und Arme zu suchen ist, sondern im Hirn, dem Organ der Seele. Deshalb muß sich bei der Ausübung einer Kunst die Tätigkeit nicht auf einzelne Organe und deren Ausbildung beschränken, sondern der ganze Körper muß herangezogen werden, denn jede einseitige Gymnastik der Gelenke und Muskeln führt weit ab vom Wege zur wahren Kunst und zeitigt nur ein geistloses Virtuosen- und Spezialistentum. Technik darf nie losgelöst vom Geiste der Kunst erscheinen, sondern nur das eine Ziel verfolgen, in ihrem Dienste zu stehen. Beobachten wir Wunderkinder, so überraschen sie uns durch eine Tongröße, die in gar keinem Verhältnis zu ihrem oft äußerst schwachen Muskelapparat steht. Sollte diese Erscheinung uns nicht sagen, wie unsinnig es ist, die Muskeln ausbilden zu wollen? Und nun fängt man gerade an die Beuge- und Streckmuskeln der Finger, deren mechanische Leistungsfähigkeit doch äußerst beschränkt ist und deren natürliche Bewegungstätigkeit nur aus Beugen und Strecken besteht, besonders aufs Korn zu nehmen, dagegen den Muskeln von Arm und Schulter, die der Hand erst die volle Freiheit der Bewegung sichern, schenkt man gar keine Beachtung, sondern im Gegenteil, man sucht ihre natürliche Mittätigkeit auszuschalten. Aber der Gedanke, Hand und Finger „gelenkiger“ machen zu wollen, zeitigt solche Kurzsichtigkeit, aus der dann der große, verhängnisvolle Fehler entspringt, den Organen, hier Hand und Finger, eine „isolierte“ Tätigkeit zuzumuten, die notwendig zur Verkrampfung und Versteifung führen muß.

Daß man heute noch den Geiger mit dem Kautschukmenschen verwechselt, sieht man in allen den Studienwerken, die Technik, Geläufigkeit, Unabhängigkeit der Finger durch mechanische Gewaltkuren erreichen wollen. Die Gelenke sollen gedehnt, überstreckt werden, um Lockerheit zu erzielen, ihre natürliche Hemmungsfläche versucht man zu erweitern und bedenkt gar nicht, daß gerade in der Beschränkung der Gelenkbewegungen die Vollkommenheit ihrer Leistungen beruht. Versagen doch immer die „gelenkigen“ Finger, die wie ein Trunkener auf dem Griffbrett herumtorkeln, den Dienst, da jede Beherrschung der Gelenktätigkeit fehlt, die so einer Gelenklosigkeit beinahe gleichkommt. Jedes normale Gelenk ist frei und locker und besitzt seine natürliche Spannweite, die je nach Größe und Bau der Hand immer individuelle Unterschiede aufweisen wird. Leider liegt ja der Gedanke nur allzu nahe, eine ungünstig gebaute oder zu kleine Hand durch gewaltsame Übungen der maschinellen Hilfsmittel gefügiger machen zu wollen. Alle Versuche, nach dieser Richtung größere Spannweite zu erreichen, sind schädigend und zu verwerfen. Mechanische Übungen sind nur insofern angebracht, als die dehnende Kraft nur auf die Muskeln der Hand beschränkt bleibt, wie ich sie in meiner „Gymnastik“, Heft 1, niedergelegt habe. Im übrigen werde ich stets mit einer normalen Hand durch natürliche Tätigkeit meine Technik fördern. Der Begriff „Gelenkigkeit“ ist noch völlig unklar; eine Verwechse-

lung von Muskeln und Gelenken liegt hier vor. Wenn ich die Hand beim Geigen versteife, so sind nicht die Gelenke die Ursache der Versteifung, sondern die rings um das Handgelenk gelagerten Muskeln, die durch ihre Kontraktion den Zustand erzeugen. Der Fehler sitzt in der Zentrale, und da nützen alle mechanischen Versuche, die Gelenke zu dehnen und zu biegen, gar nichts. Durch diese Erkenntnis habe ich eine Unsumme von Übungsmaterial über Bord geworfen, vor allem die Übungen mit gefesselten Fingern, soweit nicht das Doppelgriffspiel in Betracht kommt. Wird doch mit all den Einzelfingerübungen nur Zeit und Energie nutzlos verbraucht. Was uns not tut, ist, da jede Bewegung doch immer eine gewisse Spannung erfordert, das Gefühl für das Mindestmaß dafür zu bekommen. Die Schwierigkeit aller Technik liegt in **rechtzeitiger An- und Entspannung**.

Im Anfang wird jede Bewegung mit zu viel Muskelkraft und Versteifung der Gelenke ausgeführt; mit zunehmender Übung wird allmählich Leichtigkeit und Freiwerden eintreten. Es ist daher notwendig, die zu starke Muskelaktion schon im Anfang einzuschränken und dadurch auf ein Freiwerden der Gelenke hinzuarbeiten, wodurch das Gefühl der „Gelenkigkeit“ erzeugt wird. Ist diese Empfindung vorhanden, ist es ein Kinderspiel, mit Hilfe der Unterarmrollung die schnellsten Bewegungen ohne Übungen zu erreichen, aber niemals durch Tausende von Wiederholungen. Der große Fehler lag ja darin, daß man die Mittätigkeit des Armes nicht erkannt hat, daß man Hand und Unterarm festlegte, die Fingerbewegung sich daher nicht naturgemäß fortpflanzen konnte und so zu einer isolierten wurde, die zur Versteifung führen mußte und zu all dem Wahn der Einzelübungen, zur Unabhängigkeits- und Gelenkigkeitsmacherei der Finger, womit doch für die Technik noch nie etwas erreicht wurde. Man hat nie darauf geachtet, wie deutlich der ganze Unterarm eine Bewegung mitmacht, wenn man nur einen Finger beugt und streckt oder mit dem Zeigefinger eine Kreisbewegung ausführt. Und wie man durch Fixation der Arme links und rechts der Natur geradezu Gewalt antut, so findet auch dasselbe mit der Ausschaltung jeglicher „Körpermitarbeit“ statt. Wie richtig das Mitgehen des Körpers aber ist, werden wir später sehen und auch empfinden, welche Hilfe er dem Spieler bietet, wenn er auch hier „entfesselt“ wird. Unser Körper kann gar nicht anders als sich jeder Bewegung anpassen, deshalb müssen wir hier von ihm lernen. Wie ist es denn möglich, daß durch Ausschaltung der Körpermitbewegung der Violinspieler eine schwungvolle Bogenbewegung ausführen kann?

In dem Kapitel: „Die Sprache des Körpers“ habe ich das Thema behandelt. Wir müssen anfangen, Gesetzmäßigkeit respektieren zu lernen. Unser Organismus macht es schon recht, wenn wir ihm die Freiheit zur Mithilfe geben. Es gilt für ihn das Gesetz, daß instinktiv alle Muskeln mitwirken, die nur irgend zu einer Bewegung beitragen können. Bei einer einfachen Beugung der Fingergelenke findet eine unbewußte, aber genau angepaßte Muskeltätigkeit bis zum Rumpf aufwärts und selbst bis zum Beckenunterstützungs-

punkt statt. Setzen sich doch Muskeln oft über zwei bis drei und mehr Gelenke fort. Es spielt sich hier ein außerordentlich komplizierter Vorgang ab, in den klar hineinzusehen uns noch versagt ist. Nach O. Fischers genialer Entdeckung wirken Muskeln sogar auch auf Gelenke, über welche sie nicht hinziehen. So bleiben uns alle kleinen und feinen Muskelbewegungen verborgen, und nur die deutlich veränderte Spannung an stärkeren Muskelgruppen ist für uns wahrnehmbar, daher fehlt uns für die feine mechanische Arbeit der erstgenannten Bewegungen jede Vorstellung. Für jede Kraftentfaltung bedürfen wir der starken Muskeln; ja, schon eine schwungvolle Bewegung der Bogenführung, des Akkordspiels usw. bedarf der vollen Mitwirkung der Schultermuskeln, denn die Arbeitsleistung wächst naturgemäß mit der Größe der Bewegung und nimmt ebenso im umgekehrten Fall ab. Hieraus läßt sich leicht folgern, wie wenig mechanische Kraftleistung eine Fingerbewegung erfordert. Und nun vergleiche man mit diesem Gesetz noch die blöde Kraftmeierei der isolierten Fingertechnik, die notwendig zu schnellen Ermüdungszuständen führen muß, denn je weniger Muskeln bei einer Bewegung mit-tun, desto schneller erschöpft sich ihre Energie. Eine isolierte Bewegung, die von Grund auf falsch ist, weist also schon deutlich auf den Fehler hin. Jede Überstreckung des Fingers nach oben — „so hoch wie möglich“ — muß sich rächen, und die meisten Finger-, Hand- und Armleiden sind Folgen dieser Überanstrengung. Der bei Ermüdung eintretende charakteristische Schmerz, dieses Warnungszeichen vor Erkrankung, wird übersehen oder durch forsches Bekämpfen zum Schweigen gebracht; die Finger sollen und müssen gehorchen, bis ein völliges Versagen eintritt, dann sieht man, was man mit dieser Art des Trainings angerichtet hat, und das graue Elend beginnt. Das ganze Üben der isolierten Fingertechnik geht leider immer noch von dem Gedanken aus, den „Kräfteausgleich“ und die „Unabhängigkeit“ der Finger erzielen zu wollen. Daß z. B. der Kräfteausgleich aus anatomischen Gründen unmöglich ist, der dritte Finger ist ja durch Sehnenbrücken auf dem Handrücken an die Streckung des zweiten und vierten Fingers gebunden und dadurch behindert, macht man sich nicht klar. Auch wird der vierte Finger nie die Kraft des ersten oder zweiten Fingers erreichen können, an ein Isolieren ist also auf keinen Fall zu denken. Keine Gymnastik der Welt wird dazu imstande sein. Nie hat es eine Hand gegeben, an der durch gymnastische Übung eine „Egalisierung“ der Finger gelungen ist. Nur durch die Anwendung der Unterarmrollung, die auf eine gleiche Verteilung des Armgewichts hinwirkt, ist dieses Problem zu lösen. Aber nie wird reine Muskeltätigkeit als Ersatz für die psychische Arbeit gelten können, ohne die alles Üben nutzlos bleibt. Gilt es doch bei unserer Bewegungsfunktion, einer Kunst zu dienen und nicht Fingerakrobatik zu treiben. Wir wollen Musik und nur Musik und nicht Fingerarbeit, die leider nur allzuoft im rein Mechanischen steckenbleibt und sich dann nicht zu den Höhen des Geistes zu erheben vermag.

Der große Fehler der alten Methode bestand, wie wir jetzt festgestellt haben, hauptsächlich darin, daß dem Schüler bei starrer Hand- und Armhaltung ein isoliertes Fingerspiel zugemutet wurde, das doch nur eine Teilbewegung ist. So wurde jeder Gesetzmäßigkeit Gewalt angetan, die schwere Hemmungen zur Folge haben mußte. Wir müssen endlich mit der Tatsache rechnen, daß jede Bewegung des Fingers sich natürlich fortpflanzen muß auf Hand, Unter- und Oberarm bis zur Schulter hinauf und daß jedes Fixieren eines dieser Teile von Grund auf falsch ist, weil sofort an Stelle der natürlichen Bewegungsfreiheit eine einseitige Fingermuskeltätigkeit eintritt, die, um richtig zu spielen, zu verhüten ist. Leider herrscht über „Muskeltätigkeit“, ihren Grad und ihre Dauer noch wenig Klarheit. Man darf sich unter Kontraktion eines Muskels nichts Gewaltsames, Krankhaftes vorstellen, es sollen ja bei unseren Bewegungsfunktionen keine rohen mechanischen Kräfte tätig sein, sondern alle Technik ist doch auf feine, schnelle, kurze Bewegungsvorgänge eingestellt. Es wird deshalb zumeist eine mittlere Stärke der Muskelkontraktion in Frage kommen, denn je schneller wir eine Bewegung ausführen, je mehr nähert sie sich dem Schwung, ohne den sie kaum denkbar ist. Und so hat auch jeder Spieler unbewußt diese schwingende Bewegung angewandt, ohne aber darauf zu kommen, sie bewußt in den Dienst der Technik zu stellen. Die schwingende Bewegung ist es, die uns Zeit, Energie und Arbeit ersparen hilft. Der vom Arm aus auf die Saite geworfene Finger, dessen Spitze die Saite trifft, gibt das Gefühl der Konzentration, der lebendigen Energie. Dieses Gefühl muß dem Spieler im Anfang gegenwärtig sein und muß ihn leiten. Die Organe passen sich schnell der Empfindung an und führen dann alles unbewußt, fein und genau aus. Die große Bedeutung der Rollung für die Technik liegt darin, daß die Isolierung der Fingerbewegung bis auf einen minimalen Grad ausgeschaltet wird und so eine Verbindung zwischen Fingerspitze und Ellbogen bis hinauf zur Schulter herstellt. Hierin liegt die Grundbedingung zur Lösung technischer Probleme. Volle Entspannung und Freiheit von der Schulter aus. So sind vor allem die beiden Arme als ein einheitlicher Bewegungsorganismus aufzufassen, deren Tätigkeit, auch wenn sie noch so verschieden

scheint, als ein Ganzes aufzufassen ist. Mit einem Wort: Schulterspiel. Weist nicht das Wort „Wurf“ deutlich darauf hin? Schwingende Bewegung rechts, schwingende Bewegung links und selbstschwingende Bewegung des Rumpfes, der naturgemäß mitgehen muß. Durch die sinnreiche Muskelanordnung in Oberarm und Schulter verbindet sich die Rollung leicht mit der schwingenden Bewegung von der Schulter aus. Ein geringer Impuls für den Hin- und Herschwung genügt, um Unterarm und Hand zu treiben, und diese Rollbewegung bildet einen starken Gegensatz zu den isolierten Bewegungsformen der alten Schule. Gerade die Einheit, die in der schwingenden Bewegung liegt, ist das Mittel zur geistigen Lösung technischer Probleme. Immer die großen Bewegungen tragen den Stempel geistiger Beherrschung, nicht die kleinen, mechanischen, geistlosen Fingermuskulbewegungen, die nur eine unnütze Dressurarbeit darstellen. Muß doch jede starke Betonung der isolierten Fingerbewegung den natürlichen Schwung hemmen und seinen Arbeitseffekt stören und aufheben durch das Eingreifen der kleinen Handmuskeln. Jede nur aktive Fingerbewegung ist mit starrer Handhaltung verknüpft, während die schwingende Bewegung der Gesamtmasse die lebendige Kraft auf die Fingerspitze direkt überträgt und die leicht versteifende Muskelaktion nur im letzten Moment des Fingerfalls eintritt. Die Hauptsache bleibt, daß der von der Schulter ausgehende Impuls sich auf alle Muskeln fortpflanzt und die schwingende Bewegung von den Fingermuskeln aufgenommen wird.

Die fortgesetzte Rollbewegung gibt dem Stützfinger eine wesentlich andere Funktion als früher; er wird zum typischen Drehfinger, auf dem der Arm momentan ruht und schwingend weiter rollt. Damit fällt auch das viele „Liegenlassen“ der Finger fort. So bildet die Armrollung den Schlußstein der natürlichen Bewegungsfunktionen, deren Gesetzmäßigkeit wissenschaftlich festgestellt ist. Sie ist stets mehr oder weniger von unseren großen Künstlern unbewußt angenommen, doch noch niemals bewußt im Dienste der Technik gelehrt worden. Machen wir uns zum Schluß noch klar: Bewegung, immer fortlaufende Bewegung, nirgends Stillstand. Unseren Organismus stets im fortlaufenden Flusse zu erhalten, muß unsere Aufgabe sein.

VI.

Die Rollung des linken Armes.

Der große Armschwung.

In nachfolgenden Übungen wird zum ersten Male die aktive Rollung des linken Armes bewußt in den Dienst zur Lösung technischer Probleme gestellt und an Stelle einer „starrten Armhaltung“ und eines „isolierten Fingerspiels“ freie, natürliche Bewegungsformen eingeführt.

Die Unterarmrollung geht hervor aus einer Drehung des Unterarmes um seine eigene Längsachse, bei

der die Hand sich in völliger Passivität mitbewegt.

Die Drehung findet also nur vom Ellenbogengelenk aus statt und läßt das Handgelenk unbeteiligt. Der nach innen gedrehte Unterarm mit Hand ergibt die sogenannte Pronation, dagegen die Außendrehung die Supination (Tafel VI u. VII). Als Vorbereitung führe der Spieler zu-

Um den Saitenwechsel auch mit dem Bogen korrekt auszuführen, muß der Arm hoch stehen und die Bewegung von der Schulter aus geleitet werden. Die Finger der linken Hand sind nicht hoch zu ziehen, sondern müssen locker, ganz in der Nähe der Saiten über dem Griffbrett stehen.

Der Daumen nimmt eine leichte Oppositionsstellung ein, die die Sicherheit des Fingerfalls auf die Saite wesentlich unterstützt, auch das Aussetzen einzelner Finger, besonders des zweiten, bei schnellen Tonleitergruppen unmöglich macht. Scharf rhythmisches Üben hilft ebenfalls diesen Fehler nicht aufkommen zu lassen.

I. Übungen für den gebrochenen Akkord in der ersten Lage und

II. Allgemeines über das Üben.

Alle Intervalle des gebrochenen Akkordes



sind mit dem Armschwung auszuführen. (Siehe Blitzbewegung und ihre Ausführung.) Den Tonleitern und gebrochenen Akkorden in der ersten Lage, die mannigfachen Schwierigkeiten, besonders in der Schnellbewegung, ist beim Studium derselben größte Aufmerksamkeit zu schenken.

Der Schüler beachte aufs genaueste die angegebenen Regeln für Bogen, Finger und Arm. Ihre völlige Beherrschung ist schon ein guter Fortschritt auf dem Wege zu einer sicheren Technik. Alle Vorübungen sind gewissenhaft zu studieren. Desgleichen die rhythmischen Veränderungen, die den Spieler immer aufs neue zur vollen Aufmerksamkeit zwingen und dadurch ein rein mechanisches Spielen verhindern. Fasse alle die Studien unter dem Gesichtspunkte einer musikalischen Idee auf, denn alle Melodik und Passagen bestehen aus Tonleiter- und Akkordgruppen. (Siehe II. Teil.) Methodisch exakte Muskeltätigkeit und strengste Selbstkontrolle führen am schnellsten zum Ziel, nicht planlose tausendfache Wiederholung derselben Übung oder Passage. Bei solcher Art des Studiums schleichen sich leicht alle möglichen Fehler und Unarten ein, die schwer wieder auszurotten sind. Das viele rein motorische Üben macht stumpf und geistlos und zeitigt dann „Sportsleistungen“ im Schnell- und Starkspielen, das man heute leider bei vielen Virtuosen antrifft, die mit wirklicher Kunst nichts mehr gemein haben.

Bei der Arbeit soll der Körper und Geist frisch bleiben, und nie soll man ihm Leistungen zumuten, die seine Kräfte übersteigen. Fühlt man sich müde, mache man eine kleine Pause, lese oder ergehe sich in frischer Luft, so läßt man dem Organismus Ruhe zur Sammlung neuer Kräfte. Neben körperlicher und geistiger Frische gehört auch Ruhe und Geduld zur Überwindung technischer Schwierigkeiten. Nichts mit „Gewalt“ erreichen wollen! Jede Absichtlichkeit stört die Unabsichtlichkeit der Natur. Ich erinnere hier

an die Wunderkinder, die naiv, hemmungslos alle Schwierigkeiten überwinden. Überlasse dich ruhig deinem Arm und Händen, deren Instinkt die sicherste und zuverlässigste Triebkraft der Technik ist. Keine Unruhe und Hast, sondern Ruhe und Besonnenheit, richtige Ausführung und Anwendung der Rollung, die möglichst im Flusse zu halten ist, trägt dazu bei, die größten Schwierigkeiten überwinden zu lernen und so zu einer mühelosen Technik zu gelangen. Der Tonbildung ist bei allen Übungen die größte Aufmerksamkeit zu widmen. Schönheit und Schlackenlosigkeit soll stets gewahrt bleiben. Die Fühlung des Tones, der sich aus dem Akzent entwickeln soll, ist nur möglich, wenn Spieler, Bogen und Saite in innigster Verbindung bleiben. Der Ton soll Ausdruck der Empfindung sein und nicht das Produkt eines rein mechanischen Vorganges. Den Schüler zum sich Selbsthörer zu erziehen, sollte nicht versäumt werden. Auf die Ausbildung der kontrollierenden und regulierenden Funktion des Ohres ist das größte Gewicht zu legen.

Hier möchte ich noch einige Winke folgen lassen, wie man der Tonleiter- und Passagenangst, von der viele, selbst fertige Geiger im gegebenen Moment befallen werden, zu begegnen hat. Besonders bei Kadenzen mit schwierigen Tonleiter- und Akkordgruppen tritt häufig diese Erscheinung auf. Der Spieler wird plötzlich unruhig, Angstgefühl beschleicht ihn schon vor der betreffenden Stelle, er fängt an, das Tempo zu beschleunigen, um möglichst schnell über die betreffende Passage zu kommen, das Spiel wird überhastet, schludrig, daß die Finger einfach nicht mehr mitkommen können und alles drunter und drüber geht und viele Noten unter den Tisch fallen.

Dieses Angstgefühl wird in erster Linie aus einer Selbstsuggestion, entstanden aus falschem Üben, hervorgerufen. Der Spieler verliert in dem falschen Gedanken, „es geht nicht!“ den Boden unter den Füßen, die Organe versagen ihren Dienst. Durch die nervöse Erregung entstehen übermäßige Muskelanspannungen, Arme und Hände werden steif und krampfhaft, das klare Tonbewußtsein ist getrübt, die Technik versagt. Gegen dieses Übel gibt es nur das eine Mittel: die Grundursache zu beseitigen. An Stelle von falschem, rhythmisch unbestimmtem Üben muß ein bestimmt akzentuiertes Hinstellen der Anfänge stattfinden, die dem Spieler einen „Halt“ bieten. Vollständige Muskelentspannung und Anwendung der Rollung, also fortgesetzte Armhilfe. Gruppeneinteilung und rhythmische Veränderungen der heiklen Stellen und Wechsel der Dynamik *p* u. *pp* üben. Abwechslung von Langsam- und Schnellbewegung. Bei längeren Tonleiter- und Akkordgängen die letzte Gruppe verlangsamen. Neben der äußerst wichtigen Beherrschung der Fingergelenke ist die Stellung des Daumens nicht zu vergessen. Wenn auf diese Weise mit der naturgemäßen Verwertung der körperlichen Kräfte richtiges Ein- und Ausatmen Hand in Hand geht, wird jede Unruhe und falsches Denken fortfallen. Die Tiefatmung — Zwerchfellatmung — ist mit die wichtigste Grundlage für die Entwicklung einer sicheren Technik. Atemstudien sollten bei dem Anfangsunterricht schon be-

rücksichtigt und systematisch betrieben werden. Bei alledem ist nicht zu vergessen, daß sich die Natur nicht zwingen läßt. Mit Gewalt erüben läßt sich Technik nicht; es gehört Geduld und ruhiges Abwarten dazu, bis sie als reife Frucht einem in den Schoß fällt. Ehe man die Armtechnik gegenüber der alten isolierten Fingertechnik beherrschen gelernt hat, vergeht eine geraume Zeit. Erst von dem Augenblick an, wo der Arm als Mithelfer richtig funktioniert, geht es mit Riesenschritten vorwärts, „weil alle mechanischen Fingerhemmungen beseitigt werden und mit der Freiheit der Bewegung zugleich die spielerische Sicherheit und Leichtigkeit geboren wird“. Hier wäre auch noch ein Wort über die „Vorspielangst“ zu sagen. Sie kann bei fein organisierten, nervösen Naturen so stark auftreten, daß alles fehlt. Hier hat der Lehrer vor allem die Aufgabe, bei seinem „befangenen“ Schüler das Selbstvertrauen zu wecken und ihm klarzumachen, daß er vor allem an sich und seine Fähigkeiten glauben muß — also gewissermaßen ein Stück Größenwahn in ihm zu erzeugen. Nebenbei kann der Schüler selbst viel dazu tun, das Übel zu bekämpfen, indem er bei dem Üben sich Zuhörer suggeriert und jede Gelegenheit, vor Leuten zu spielen, wahrnimmt.

Die natürliche Armbewegung (Rollung) bei gebrochenen Terzen, Quarten und Quinten.

Aus allem Vorhergegangenen ergibt sich die Ausführung eigentlich von selbst, doch möchte ich nochmals darauf hinweisen, daß es zuerst durchaus nötig ist, die einzelnen Terzfolgen usw. langsam mit dem Arm zu üben, also:



Armschwung

In schnellerem Tempo fallen dann größere Gruppen unter eine Rollung.



Armschwung

Diese Übungsart ist auch deshalb wichtig, weil sie das Akkordspiel vorbereitet. Spannungen sind stets mit dem Arm zu nehmen.

Chromatische Tonleiter ist mit dem Einzelimpulse aus dem Arm zu üben.



Vorbereitende Übungen für das Tonleiter- und Akkordspiel durch drei Oktaven.

Jeden Bogenwechsel durch den Armschwung auszuführen, bildet die Hauptregel.

Bei Tongruppen auf einer Saite wie:



ist der Armschwung I. von *g* nach *e*, II. von *d*—*fis* und abwärts I. von *e*—*c* und II. von *h*—*a* anzuwenden.



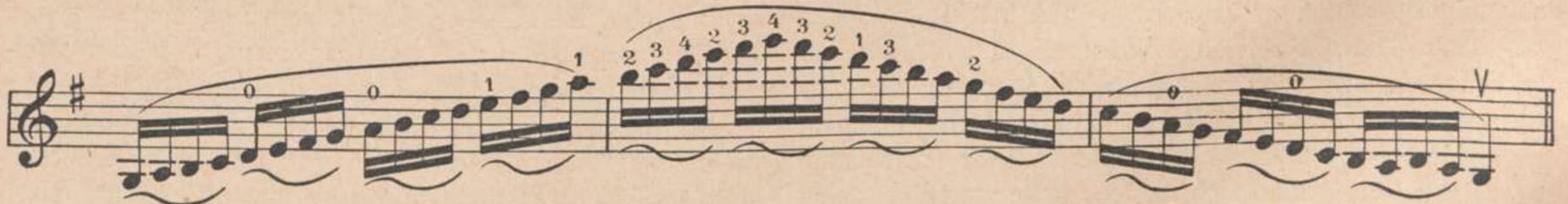
Für die Tonleiter durch zwei Oktaven auf einer Saite gelten

folgende Regeln für die Ausführung der Rollung:



Erster Schwung I. *g*—*c*, II. *d*—*g*, III., IV. u. V. weitere Impulse vom Arm aus.

Tonleiter durch drei Oktaven über vier Saiten.



Hier ist die Ruderbewegung auf- und abwärts fortgesetzt im Flusse zu erhalten.

Der gebrochene Akkord durch drei Oktaven.

Der Anfang des gebrochenen Akkordes verlangt einen starken Antrieb vom Arm aus, der eine schwingvolle Aus-

führung bis nach oben ermöglicht. Ebenso ist die Schlußgruppe ganz mit dem Arm zu nehmen, besonders bei Fingersätzen, die Spannungen bedingen, wie bei *A*-, *B*-, *H*-moll usw. 1, 3, 4 Fingerspannungen sind möglichst schnell

aufzuheben. Das Liegenlassen des ersten Fingers bei A-moll A-dur I. u. II. B-moll usw. ist ganz zwecklos*).



*) A-moll, A-dur lasse ich oft mit folgenden Fingersätzen spielen:



Ausführung mit dem Armschwung:



Für den Bogen beachte man folgende Regel: Hochstand des Armes, der Saitenübergang ergibt sich dann durch die „Rundbewegung“ naturgemäß von selbst. Die Rückwärtsbewegung ist mit Zurückhaltung (Stauung) des Bogens zu spielen, das „Durchgehen“ der Finger der linken Hand wird dadurch verhindert. Bei allen Tonleitern und gebrochenen Akkorden muß die Bewegung vom Bogen aus immer durch den > Akzent eingeleitet werden, dessen Ruhemoment den Spieler vor Überstürzung bewahrt.

VIII.

Angeborene Fähigkeiten und Unterricht.

Das geniale Spiel ist nie Produkt einer „Methode“, sondern lediglich einer latenten Naturtechnik, die hemmungslos funktioniert. Siehe die großen Virtuosen und vor allem die Wunderkinder, bei denen instinktive Natürlichkeit zur Auslösung kommt, also eine völlige Unbewußtheit. Wir finden im Tierreich ähnliche Erscheinungen. Couch berichtet in seinen „Illustrations of Instinct“, daß er einen Stieglitz kannte, der noch nie den Gesang seiner Artgenossen gehört hatte und ihn doch, obwohl zaghaft und unvollkommen, produzierte. Weitere Fälle bei Vögeln berichtet Oberst Motagu. Was die Frage nach der Vererbung der Ergebnisse der Dressur bei Tieren anbetrifft, so ist es bekannt, daß die meisten Hunde allerdings sowohl das Apportieren als auch das feste Vorstehen jedesmal erst neu erlernen müssen, obwohl mehr oder weniger vorgebildete Dispositionen dazu je nach Rasse deutlich zutage treten. Es gibt aber Individuen und ganze Stämme, die solche Fertigkeit als fix und fertig vererbte Mitgift mitbekommen und sie von Anfang an, sobald sich die erste Gelegenheit dazu bietet, tadellos ausüben.

In noch höherem Grade gilt dies für Fälle von fix und fertig ererbter Fertigkeit zu „Bitten“ und „Aufwarten“, die von zuverlässigen Beobachtern festgestellt worden sind.

Es handelt sich bei allen diesen Erscheinungen um vererbte Anlagen, die viele Generationen zurückliegen können. Aber außer dem eben Besprochenen gibt es noch ein zweites Gebiet, auf dem „Nichtvererbung“ von erworbenen Eigenschaften sich sozusagen mit Händen greifen läßt, und auf dem angeblich das Ausbleiben jeder Spur einer solchen Vererbung eine Regel ohne Ausnahme sein soll. Unsere Sprache, unsere individuell erworbenen Kenntnisse, die technischen, künstlerischen, sportlichen Fähigkeiten, die

wir uns angeeignet haben, vererben wir nicht auf unsere Nachkommen. Im großen menschlichen Gehirn werden überhaupt keine fertigen Instinkte mehr erblich mnemonisch aufgebaut, sondern nur Anlagen, die immer noch eine gewisse Plastizität besitzen und mehr oder weniger große individuelle Übung erfordern. Aber mit solchen Anlagen ist das Menschenhirn in der Tat auf das reichlichste ausgestattet. Es wäre nicht schwer, diese Auffassung durch viele Tatsachen zu beweisen, doch würde mich das von meinem Thema zu weit ablenken, denn ich will hier nur den Wahn zerstören, die Naturtalente seien Produkte ihrer Lehrer oder gar einer bestimmten Methode. Die genialen Begabungen, die den Vorzug haben, instinktiv das Richtige zu treffen, wie ich im Anfang schon bemerkte, machen den Lehrer berühmt, nicht umgekehrt der Lehrer seinen Schüler, denn die Wunderkinder sind ihre eigenen Lehrer. Vecseys Vater versicherte mir, sein Sohn habe nur 17 Stunden bei Hubey genommen. Als der kleine Heifetz zu Auer kam, war er bereits ein fertiger Virtuose. Kreisler ging, mit 12 Jahren mit dem ersten Preis gekrönt, vom Pariser Konservatorium ab. Hubermann war gleichfalls mit 12 Jahren ein fertiger Geiger, und Kubelik beherrschte bereits als Junge sämtliche Capricen von Paganini. Daß nun von seiten einzelner Pädagogen eine förmliche Treibjagd auf genial veranlagte Schüler veranstaltet wird — einige haben es darin zu einer großen Fertigkeit gebracht — darf nicht wundernehmen, sind sie doch das wirksamste und bequemste Reklamematerial. Selbst von Massart sagte Ysaye: „O, er war der Schlauste von allen, er nahm von den Besten nur die Allerbesten.“ (Lotto, Wieniawski, Kreisler, Ondricek, die Sengra, Tua usw.) Einer unserer ersten Meister äußerte sich: „Ich nehme nur erstklassiges Schülermaterial und das noch mit Auswahl.“ Mit solchem Ma-

terial dann Erfolge zu erzielen, ist wahrlich keine Kunst, das dürfte auch dem Dümmersten einleuchten. Wo sind aber die Erfolge, die mit der Durchschnittsbegabung erreicht werden? Das Nötige darüber habe ich an anderer Stelle schon gesagt. (Siehe Einführung.) Die mangelhafte Erziehung für den Beruf von Anfang an trägt die Schuld, daß so viele Begabte scheitern und nie zu einer ihrem Talent entsprechenden Höchstleistung kommen. Zeige mir, was du mit solchen Individuen erreichst, und ich will dir sagen, wer du bist.

Maximilian Harden schrieb mir 1892 in mein Album: „Den hassen die Kollegen am meisten, der vorteilhafte Geschäftsgeheimnisse verrät.“ Ich glaube, er hat heute noch recht!

Zufällig kommt ein kleines Büchlein „Aus der Werkstatt des Virtuosen“ von Hubermann, dem großen Geiger, in meine Hände, in dem sich so viel Berührungspunkte mit meinen eigenen Gedanken über technische Probleme finden, daß ich es mir nicht versagen kann, hier den Virtuosen selbst sprechen zu lassen. Er sagt auf Seite 21: „Einen geregelten Privatunterricht habe ich im ganzen durch drei Jahre genossen — etwas über zwei Jahre in meiner Vaterstadt Warschau und etwa neun Monate in Berlin. Dann, als Zehnjähriger, ging ich auf Konzertreisen, nippte gelegentlich bei den verschiedenen Meistern und suchte jedem das Beste abzulauschen. Mit 12 Jahren hatte ich die letzte derartige Unterrichtsstunde. Da man unmöglich annehmen kann, daß ein elf- oder zwölfjähriges Kind, bei aller Anerkennung seiner Leistungen, schon in seiner Entwicklung fertig sei, so wird man es mir nicht als Undankbarkeit gegen meine früheren Lehrer auslegen, wenn ich mich selbst als meinen eigentlichen Lehrer bezeichne. Als solcher habe ich frühzeitig den Fluch erkannt, der auf uns Instrumentalisten lastet und mich mit ihm nolens volens abzufinden versucht. Dieser Fluch lautet: „Im Schweiß deines Angesichtes sollst du dir deine Technik erwerben.“ Ein Fluch ist diese ewige Notwendigkeit zu üben, die geisttötend wirkt und uns den ganzen Beruf geradezu ver ekeln kann. Wer behauptet, gern zu üben, der lügt. Kann es denn für einen denkenden und fühlenden Menschen eine größere Qual geben, als immer wieder einzelne Passagen wiederholen zu müssen, technische Stellen aus Werken, deren geistigen Inhalt man längst erschöpft hat, ja, die man auch technisch vor längerer oder kürzerer Zeit bereits beherrscht hatte! Und doch ist über diesen Übungszwang nicht hinwegzukommen. Oft hört man von Laien Rufe des Erstaunens darüber, daß Künstler, die seit langem den Gipfel der Meisterschaft erreicht haben, noch immer üben müssen. Ich finde, nichts ist mehr erstaunlich als dieses Staunen selbst. Gewiß ist die Tätigkeit eines Instrumentalisten als eine geistige zu bezeichnen, aber sie bedarf doch der Vermittlung von Arm und Finger, und diese müssen für die Geige natürlich genau so oder vielleicht noch mehr gedrißt und im Training erhalten werden wie bei irgendeinem Sport oder wie die Füße einer Ballerina beim Ballett.

Kein Mensch würde nach einem mehrwöchigen Zu-

betteliegen seinen Beinen zumuten, ihn schnurstracks auf den Montblanc zu tragen, und was Touristenbeinen der Montblanc, das bedeutet Geigerhänden das Griffbrett, mit dem Unterschied, daß des Griffbretts Wege nur noch viel enger und halbsbrecherischer sind. Der Zweck des Übens, ich meine: des reinen Fingerdrills unter Ausschaltung geistiger Mitarbeit, muß dreierlei erfüllen: Erwerbung der Technik, ihre Anwendung und stete Vervollkommnung, zuletzt ihre Prüfung im Training. Jeder dieser drei Zwecke erfordert eine verschiedenartige Behandlung. Eine Technik erwerben heißt, sich die in der Violinliteratur am häufigsten vorkommenden Griffe, Läufe und Stricharten aneignen. Zu diesem Ziele führt am schnellsten das Studium von Etüden (?), die methodisch diese technischen Gemeinplätze vornehmen. Die Technik anwenden heißt, sie ihrem Selbstzwecke entziehen, sie in den Dienst eines Vortragsstückes zu stellen. Dazu genügt, auch rein technisch, das in den Etüden Gewonnene nicht mehr. Wie alle Theorie ist auch die Theorie der Etüden grau und kann alle die Vorkommnisse des Lebens, des musikalischen Lebens, nicht voraussehen. So muß denn auch der größte Teil der in einem Tonstücke vorkommenden Läufe einzeln geübt, „gestuckt“ werden. Das wäre die Lehre von der angewandten Technik. Das Schwierigste ist der dritte Teil, das Training oder die Erziehung der größten Ausdauer der Technik. Auf diesem Gebiete erlebt man seine lieben Wunder. Da hat man einen Lauf stunden- und tagelang geübt, endlich scheint er zu gehen, man atmet erleichtert auf und will sich für diese Fronarbeit entschädigen, indem man nun zum eigenen Genusse das Werk oder den Satz, in welchem jener Lauf vorkommt, in seiner Gänze durchspielt. Aber schon bei den ersten Tönen des Laufes stolpert man, als wenn nichts gewesen wäre. — Aus dem Ganzen herausgerissen, geht der Lauf im Zusammenhange nicht. Es fehlt eben das Training. Im Zusammenhang haben die Finger nicht mehr die Ausdauer für den schwierigen Lauf, oder ihr Gedächtnis, auf das ich noch zurückkommen werde, verwirrt sich. Das Hindernis muß nunmehr sozusagen im Anlauf genommen werden. Wenn auch das Üben bei diesen Prozessen die wichtigste Arbeit verrichtet, so ist doch die psychische Teilnahme daran unleugbar. Das verrät sich durch zahlreiche kleine Phänomene. Zum Beispiel: will ein Lauf trotz Übens nicht gelingen, etwa durch die Hartnäckigkeit eines besonders schweren Tones, da ist es häufig vorgekommen, daß ich durch Autosuggestion der Schwierigkeit Herr wurde, indem ich den schweren Ton in meiner Vorstellung durch die Betonung quasi herausforderte, oder durch ein Verweilen erleichterte, wohlverstanden in meiner Vorstellung, nicht in Wirklichkeit; und der Lauf gelang. Ein anderes Symptom psychischer Mitarbeit bei der Technik ist die Tatsache, daß oft die schwierigsten Passagen nach wochenlangem, ja jahrelangem Üben nicht gehen, dann aber nach einer langen Pause wieder vorgenommen, mit der größten Leichtigkeit gelingen. Man hat dann das Gefühl der vollzogenen inneren Gärung. Und daß die Gärung nicht in den Fingern, sondern im Kopf vor sich geht, ist wohl klar.

In dasselbe Gebiet fällt die Beobachtung, daß die Finger sich manchmal gegen die leichtesten Passagen sträuben und ihren Dienst versagen. Die Ursache mag Nervosität sein oder Überarbeitung; sie mag ganz wie bei anderen pathologischen Erscheinungen des Nervensystems von einem Schreck herrühren, etwa in der Weise, daß einmal beim Vortrag der betreffenden Stelle durch irgendeine Irritation vom Publikum oder der Begleitung her die Passage mißlang und nun, in der Erinnerung an diesen Vorfall und in der Furcht vor dessen Wiederholung, tatsächlich immer wieder mißlingt. Wenn ich früher das Griffbrett als unseren Montblanc bezeichnet habe, so kann ich diese oft plötzliche Idiosynkrasie der Finger am treffendsten dem allgemein bekannten Gefühl der Platzangst vergleichen und die Mittel, die zu ihrer Heilung führen, sind sich bei beiden gleich: allgemeine Kräftigung der Nerven, eine eiserne Energie, Autosuggestion, vielleicht auch Hypnose. Scheut man sich nicht vor Konzessionen, so kneift man aus, genau so wie bei der Platzangst der Beine, man macht Umwege, d. h. ins Geigerische übersetzt, man nimmt statt der bisher gewohnten natürlichen Fingersätze neue, oft ganz verrückt schwere, und die Platzangst ist überwunden. Komisch berührt es einen, wenn es der Zufall fügt, daß nach einiger Zeit auch der Weg des neuen Fingersatzes der Platzangst verfällt und man auf den alten Fingersatz wie auf einen ganz neuen wieder zurückgreifen muß; und das Mittel versagt auch da nicht. Oft, wenn mir etwas künstlerisch besonders gut gelang, empörte sich bei mir das soziale Gerechtigkeitsgefühl gegen meine Leistung; entsetzt frug ich mich, wieso ich dazu komme, ohne besonderes Verdienst von der Natur mit Gaben bedacht zu sein, die mir von der Wiege an einen großen Vorsprung gegenüber vielen meiner Mitmenschen geben; jedes soziale Bemühen, die ökonomischen Ungerechtigkeiten der Menschen auszugleichen, schien mir aussichtslos und anmaßend, denn wie sollte es den schwachen Menschen gelingen, ein Unrecht gutzumachen, das sie nicht, sondern die Natur begeht durch die ungerechte Verteilung ihrer Gaben? Und dann, wenn ich der unermesslichen Mühsale und Entbehrungen aller Art gedenke, die zum Vollbringen einer vollkommenen Leistung, auf welchem Gebiete immer, gehören, dann leistete ich der eben gescholtenen Natur Abbitte. Es stieg in mir eine Ahnung auf, daß es hieße, Perlen vor die Säue werfen, würde die Natur alle Menschen gleichmäßig mit Fähigkeiten ausstatten, denn mit den besonderen Fähigkeiten kommt in dem Menschen zugleich auch der Trieb, sie zu betätigen. Auch fürs Geistige gilt das Noblesse oblige. Es sind gleichsam soviel Rechte als Pflichten, und die wenigsten Menschen würden sich bereit finden lassen, die schweren Pflichten einer Begabung auf sich zu nehmen. Je größer also eine Begabung, desto größer und nicht desto kleiner die Arbeit, d. h. mit der Größe der Begabung steigert sich die seelische Konzeption, deren praktische Ausführung dem Körper auch entsprechend größere Arbeit verursacht, und der mit einer höheren Begabung begnadete Mensch kann nicht eher ruhen, bis er diese Leistung seinem Körper abgerungen.

Und diese opfer- und entbehrungsfreudige Pflichterfüllung gegenüber seiner Begabung ist es, die ihm nachträglich einen Anspruch auf die Bevorzugung durch die Natur und im weiteren Verlauf auf die Belohnung durch die Menschen Anspruch verleiht. Die Natur vergreift sich ja selten in der Wahl ihrer Lieblinge; geschieht es einmal, dann entsteht daraus ein merkwürdig haltloser Träumer, der durch sein reicheres Innenleben für die Erfordernisse des gewöhnlichen Tagewerks verdorben ist und doch die Kraft nicht aufbringen kann, ein großes Werk zu schaffen; er ist im Gegensatz zum Übermenschen der Untermensch, wie er von Schnitzler in der Gestalt des jungen Medardus so wundervoll verkörpert wurde. Weiter auf Seite 28: „Dem Publikum die überwundene“ Schwierigkeit vor die Nase zu reiben, hieße, einen künstlerischen oder vielmehr unkünstlerischen Parvenü abzugeben. Aber eines inneren Lächelns kann ich mich beim umgekehrten Vorgang nicht erwehren, wenn ich sehe, wie das Publikum manchmal auf die einfachsten Effektfolgen hereinfällt, wie ihm mit Erfolg, wenn auch meistens mit ephemerem Erfolg, Sand in die Augen gestreut wird. Zu den mit Unrecht für schwer gehaltenen Effekten gehören zum Beispiel die Manipulationen mit Pizzicatti und Flageolets. Gewiß kann auch aus ihnen durch Grazie, Rhythmus, dämonisches Temperament eine Künstlerschaft sprechen, aber Pizzicatti und Flageolets als solche sind leicht. Einmal erlernt, brauchen sie kaum wieder geübt zu werden, während z. B. die effektlosen Läufe aus dem Violinkonzert Beethovens infolge ihrer Heikligkeit und Abhängigkeit vom Ausdruck vor jeder Aufführung aufgefrischt werden müssen. Für die Beurteilung, ob ein Lauf schwer oder leicht sei, ist seine Bestimmung maßgebend. Ein Lauf, der nur als Mittel zum Zweck, nämlich zum höheren Zwecke des musikalischen Ausdrucks dient, erfordert ungleich subtilere Beherrschung als derselbe Lauf zum virtuosen Selbstzweck erfordern würde, denn bei seiner Verwendung als Mittel zum Zweck muß der Geist des Spielers auch in der größten Geschwindigkeit sich noch immer die freie Verfügung über jedes Tönchen des Laufes vorbehalten, z. B. kaum wahrnehmbare Betonung der thematischen Noten, wenn es sich um Variationen oder Fiorituren handelt oder einzelne Akzente, Crescendi usw., je nach den Geboten des melodischen und harmonischen Ausdrucks. Da ein Musiker von Herz und Geist mit Vorliebe nach Werken dieser Kategorie greifen wird, so ergibt sich die Folgerung, daß ein wahrer Künstler eine ungleich gründlichere und verlässlichere Technik besitzen muß als ein reiner Virtuose. Das ist eine Tatsache, die durch keinerlei noch so glitzernde Hokuspokus-Kunststückchen aus der Welt geschafft wird. Sie ist, wie ich schon sagte, der Fluch, die Tragik unseres Berufs. Ich weiß, auch Dichter, Maler und Bildhauer müssen ewig nach Ausdruck ringen, aber wir, denen dieses Ringen auch nicht erspart bleibt, müssen außerdem unsere beste Zeit sozusagen an das Reinigen der Palette, das Schneiden des Federkiels oder das Spitzen des Meißels vergeuden. Und zwar am meisten die Besten unter uns, solche, die es am bittersten empfinden.

In das Kapitel der vom Publikum überschätzten oder vielmehr nicht richtig eingeschätzten Leistungen gehört auch das Auswendigspielen. Wenn schon ein Zuhörer gar nichts versteht, so bewundert er zumindest das Gedächtnis. Dieses ist jedoch beim Auswendigspielen sehr wenig beteiligt. Unter Gedächtnis verstehe ich die aktive, bewußte Merkfähigkeit, jenes Erinnerungsvermögen, wie es beim „Einstucken“ disparater Begriffe, unzusammenhängender Namen und Zahlen, z. B. der Härtegrade der Mineralien oder der Jahreszahlen der Geschichte, in Aktion tritt. Nun, auf diesen Behelf allein können wir uns nicht verlassen, weil er uns zu unsicher wäre.

In der Musik gibt es kein Zaudern, kein künstliches Verweilen auf einem Ton, bis das gnädige Gedächtnis geruht, das so flehentlich Erbetene einzuflüstern. Auf dem Podium gibt der Rhythmus seine unbarmherzige Ordre, und da muß einfach pariert werden. Wir haben zu diesem Behufe zwei Behelfe, die viel sicherer sind als das Gedächtnis des Gehirns. Wir haben erstens das spezifisch musikalische Gedächtnis, das ist eine besondere Gabe, die uns instand setzt, uns an das ein- oder mehrmals gehörte Musikgebilde am Faden seiner Melodie zu erinnern, d. h. es nicht ganz rein gedächtnismäßig zu übersehen, sondern es uns nacheinander, wie die Glieder einer Kette, zusammenzusetzen. Recht bezeichnend, wenn auch doch nicht richtig definierend, nennt man diese Fähigkeit ein gutes musikalisches Gehör. Aber auch diese Art von Gedächtnis kann uns gegebenenfalls im Stiche lassen. Nicht einmal nur ist es mir passiert, daß ich mich auf dem Podium entsetzt frug: „Mein Gott, wie geht nur nach dem X-nächsten Ton die Sache weiter?“ Und schneller, als ich mir die Frage beantworten konnte, waren die Finger darüber hinweggeglitten. Das Phänomen, das mich errettete, war das Gedächtnis der Finger. Mit Umgehung des Gehirns verrichteten die Finger ihre Arbeit nach Art der Reflexbewegung. Eine jede der vielen tausend in einem Musikstück enthaltenen Noten hat sich den Fingern derart eingeprägt, daß sie einen bestimmten Reiz, eine Reflexbewegung zur Erzeugung der nächstfolgenden Note auslöst, und zwar unbewußt, ähnlich der Verrichtung irgendeiner unserer Lebensfunktionen. Es ist daher keine Phrase, sondern fast buchstäbliche Wahrheit, wenn von einem Künstler behauptet wird, daß ihm ein Werk in Fleisch und Blut übergegangen, daß es zu seinem innersten Eigentum geworden ist. Aber auch nur dann kann der ausübende Künstler seiner Mission gerecht werden.

Ich möchte das, was ich unter der Mission eines ausübenden Künstlers verstehe, durch ein Gleichnis erläutern. Ein Gegenstand, durch den ein elektrischer Strom fließt, bleibt äußerlich unverändert, aber in seinem Innern geraten die Moleküle in Vibration, und jemand, der den Gegenstand berührt, erhält einen elektrischen Schlag. So muß auch in unserer Kunst der Gegenstand, also in diesem Falle die Komposition, stets unverändert bleiben. Vom reproduzierenden Künstler aber muß ein Strom ausgehen, der das Innere des Werkes durchfließt, jedes Wort, jede Note belebt und der das Publikum elektrisiert. Obgleich

also der Gegenstand, die Komposition, unverändert bleibt, muß doch der Individualität des Ausübenden freier Spielraum gewährt werden. Einmal ist es eben ein galvanischer Strom, ein anderes Mal ein faradischer! Bei dieser Belebung des Werkes darf die Technik nur eine untergeordnete Rolle spielen. Die Technik muß freilich bis zur höchsten Vollendung entwickelt werden, aber es gibt für sie im Reiche der Kunst keine Freiheit. Die Technik muß immer gehorsamst der Sklave bleiben. Sie muß dem Herrn dienen, dem Geist, und der Herrin, der Seele. Wehe, wenn dieser Sklave seine Fessel löst!“

Soweit Hubermann: Ich habe seine Ausführungen mit Interesse gelesen und sie daher wörtlich gebracht. Das, was er über sensitives Gedächtnis und Intelligenz der Hand sagt, ist auch meine Ansicht. Mich nimmt wunder, daß Hubermann so viel vom Etüdenspiel hält. Warum nicht gleich technische Schwierigkeiten und Bogenübungen mit den nötigen Vorübungen an Passagen studieren! Es kommt durchaus nicht darauf an, eine Etüde in allen möglichen Stricharten zu studieren, wie es Mazas z. B. bei dem Studium der Kreutzer-Etüden verlangt. Die bekannte 2. Etüde läßt er in 100 verschiedenen Stricharten üben, was geradezu ein Unfug und eine Zeitverschwendung ist. Und nun gar Ševčík mit seinen 4000 Bogenstrichübungen! Es ist die geistloseste Mechanisierung, die mir je vorgekommen ist. Die Schwierigkeit der Bogentechnik besteht in den Strichmischungen, denen freilich ein Studium der Grundbogenstriche vorausgehen muß. Strichmischungen finden wir ausreichend vor allen Dingen in den Passagen der Konzertliteratur. Auch ein wichtiges Hilfsmittel ist das Trennen der Techniken in einem Stück, denn jede Komposition besteht aus allen möglichen technischen Formen wie Cantilene, Tonleitergruppen, Akkorde, Arpeggien, Doppelgriffe usw., sie durch kleine Atempausen voneinander zu trennen, bringt in der Ausführung nicht nur Erleichterung, sondern auch oft den richtigen Sinn der musikalischen Phrase. Hubermann spricht auch über das fortgesetzte Training, das er für absolut notwendig hält, aber seine Bilder, die er anwendet, stimmen nicht. Ich kann ihm eine ganze Reihe mir befreundeter Geiger nennen, die selbst nach 3—4 monatlicher Ruhepause nicht notwendig hatten sich erst einzuspielen; es waren darunter Vieuxtemps, Wilhelmy, Wieniawski, Sauret, Sarasate, Ysaye, Vescey, Havemann, Thibaut. Diese Glücklichen waren und sind im Besitze einer Naturtechnik, die, wie bei den Wunderkindern, hemmungslos funktioniert. Wer eines fortgesetzten Trainings bedarf, ist mit seiner Technik auf falschem Wege, und zu vergleichen mit einem gebremsten Wagen. Die Pferde können ihn, trotz des Widerstandes, wohl fortbewegen, aber die Räder schleifen. Ohne konzentriertes Üben ist natürlich keine Technik zu erzielen, die größten Motoriker Paganini und Liszt haben in ihrer Jugend enorme technische Studien gemacht. So erzählte mir Liszt einst, daß ihm in einem Konzert ein Terzengang mißglückte, das habe ihn so geärgert, daß er sich einige Zeit zurückzog, um täglich 8 Stunden Terzen zu üben. Zu gleicher Zeit hatte er ein aufgeschlagenes

Buch vor sich und las, wahrlich eine beneidenswerte Doppeltätigkeit. Ein Beweis, daß Motorik und Intellekt zwei verschiedene Vorgänge sind. Paganini hat in seinen letzten Jahren überhaupt nicht geübt, man hörte wenigstens keinen Ton von ihm. Stumme Griffe ersetzten ihm alles Üben. Die Freiheit des linken Armes erzielte er durch die Rollung und den Armschwung, wie wir jetzt wissen. Auch Chopin übte, trotz ungünstiger Hände wenig, da er in der Vorstellung studierte und die Rollung praktisch

anwandte. (Artikel von Koschalski und Brief von Chopins Vater an seinen Sohn.) Technik ist und bleibt ein geistiger Vorgang, deshalb soll das Studium unter einer musikalischen Idee stehen. Das geistlose Mechanisieren hat schon viele große Talente zugrunde gerichtet. Der Fleiß allein führt nicht zum Ziel, sondern nur das geistige Arbeiten. Von diesem Standpunkt aus hat man mein Werk „Der natürliche Weg zur höchsten Virtuosität“ aufzufassen.



DIE NEUE Elite Edition.

Eine vorzügliche Auswahl von Bandausgaben, darunter klassische Klavierwerke zu zwei Händen, vier Händen, ausgezeichnete Violinmusik für Violine allein, Violine und Klavier, Klavier, Violine und Violoncello, sowie alle Gattungen Schul- und Studien-Werke der bekanntesten Meister und Pädagogen wie **Emil von Sauer, Edmund Parlow, Rich. Krentzlin, Arthur Seybold, Fr. Seitz** usw.

Nr.	M.	Nr.	M.
1. Bracony, Alberto , Theoretisch-praktische Mandolinschule	3.—	26. Seybold, Arthur , Der Himmel voller Geigen, für Violine und Pianoforte, Band I	3.—
2. Wolff, C. A. Herm. , Der Kinderfreund. Theoretisch-praktische Klavierschule kplt. broschiert	4.50	27. — — für Violine solo, Band I	1.80
3. — — Teil I	2.50	28. — — für Violine, Violoncello und Pianoforte	4.80
4. — — Teil II	2.50	29. — Der Himmel voller Geigen, Band II, für Violine und Pianoforte	3.—
5. Bortkiewicz, Serge , op. 4. Impressions. Sept Morceaux pour Piano	3.—	30. — — für Violine solo	1.80
6. Karganoff, Génari , op. 20. Album Lyrique, 12 Pièces pour Piano, Cahier I	1.50	31. — — für Violine, Violoncello und Pianoforte	4.80
7. — — Cahier II	1.50	32. — Der Himmel voller Geigen, Band III, für Violine und Pianoforte	3.—
8. Tschaikowsky, P. , op. 37 a. Die Jahreszeiten, für Klavier (Emil v. Sauer) kplt.	1.50	33. — — für Violine solo	1.80
9. — op. 51. Six Morceaux pour Piano (Emil v. Sauer)	2.50	34. — — für Violine, Violoncello und Pianoforte	4.80
10. Karganoff, Génari , op. 10. Miniatures, 7 Pièces célèbres pour Piano	1.50	35. — Der Himmel voller Geigen, Band IV, für Violine und Pianoforte	3.—
11. Bériot, Ch. de , op. 100. Scène de Ballet für Violine und Pianoforte (Fr. Seitz)	1.50	36. — — für Violine solo	1.80
12. Wolff, C. A. Herm. , De Kindervriend. Holländisch (Henri Zagwijn) kplt. broschiert Fl.	3.30	37. — — für Violine, Violoncello und Pianoforte	4.80
13. — — Deel I Fl.	1.80	38. — Der Himmel voller Geigen, Band V, für Violine und Pianoforte	3.—
14. — — Deel II Fl.	1.80	39. — — für Violine solo	1.80
15. Bortkiewicz, Serge , op. 15. Dix Etudes pour Piano	3.—	40. — — für Violine, Violoncello und Pianoforte	4.80
16. Dalcroze, E. Jaques , Six Morceaux mélodiques et instructifs	2.50	41. Eberhard, Goby , Der natürliche Weg zur höchsten Virtuosität für Violine, Elementarteil I	2.50
17. Tschaikowsky, P. , op. 39. Jugend-Album für Piano (Emil v. Sauer)	1.—	42. — — Elementarteil II	1.50
18. — op. 2. Souvenir de Hapsal, pour Piano (Emil v. Sauer)	2.—	43. — — Elementarteil III	2.50
19. Album russe , 36 ausgewählte Werke der besten russischen Autoren, u. a. (Arensky, Cui, Rachmaninoff, Rébikoff, Borodine, Tschaikowsky) (Alfred Kleinpaul), broschiert kplt.	4.50	44. — — Elementarteil kplt.	—
20. — — Heft I	1.50	45. Berens, H. , op. 61. Neueste Schule der Geläufigkeit für Piano (Ed. Parlow). Heft I	— .80
21. — — Heft II	1.50	46. — — Heft II	— .80
22. — — Heft III	1.50	47. — — Heft III	— .80
23. — — Heft IV	1.50	48. — — Heft IV	— .80
24. — — kplt. gebunden	6.—	49. Tschaikowsky, P. , op. 40. Douze Morceaux de Difficulté Moyenne pour Piano kplt.	3.—
25. Tschaikowsky, P. , op. 19. Six Morceaux pour Piano (Emil v. Sauer)	2.50	50. Carulli, F. , Gitarre- und Lauten-Schule (Alberto Bracony) Teil I kplt.	3.—
		51. — — Teil I Heft I	2.—
		52. — — Teil I Heft II	2.—
		53. Lemoine, Henry , op. 37. Kinder-Etuden für Piano (Ed. Parlow)	1.50

**VERLAG VON ANTON J. BENJAMIN — D. RAHTER
LEIPZIG / HAMBURG / MAILAND**

DIE NEUE Elite Edition.

Eine vorzügliche Auswahl von Bandausgaben, darunter klassische Klavierwerke zu zwei Händen, vier Händen, ausgezeichnete Violinmusik für Violine allein, Violine und Klavier, Klavier, Violine und Violoncello, sowie alle Gattungen Schul- und Studien-Werke der bekanntesten Meister und Pädagogen wie **Emil von Sauer, Edmund Parlow, Rich. Krentzlin, Arthur Seybold, Fr. Seitz** usw.

Nr.		M.	Nr.		M.
54.	Wilm, Nicolai von , 150 russische Volksklänge für Pianoforte. Deutsch-englisch	4.—	80.	Bortkiewicz, Serge , op. 11. Six Pensées Lyriques pour Piano	2.—
55.	— — Französisch-russisch	4.—	81.	Zilcher , op. 140. Musikalisches Bilderbuch. Acht Klavierstückchen	1.50
56.	High School Duet Album I , (Daheim am Klavier) Piano	-2/6	82.	— op. 144. Kunterbunt. Sechs Klavierstückchen ...	1.50
57.	— — II, (Daheim am Klavier) Piano	-2/6	83.	Vieuxtemps , op. 38. Ballade et Polonaise pour Violon avec Piano (Fr. Seitz)	1.—
58.	Arensky, Anton , op. 2. Konzert für Pianoforte (Paul Pabst)	5.—	84.	Daheim am Klavier . Klassische und moderne Klavierstücke zu 2 Händen. Band I (Edm. Parlow)	2.—
59.	Pleyel, Ignaz , op. 8. Sechs leichte Duos für Violine (v. Damecht)	1.—	85.	— — Band II	2.—
60.	Rode, P. , 24 Capricen in Form von Etüden für Violine (Arthur Seybold)	1.50	86.	— — Band III	2.—
61.	Wohlfahrt, Franz , op. 45. 60 Etüden für Violine, Heft I (Arthur Seybold)	1.20	87.	— — Band IV	2.—
62.	— — für Violine, Heft II (Arthur Seybold)	1.20	88.	— — Band V	2.—
63.	Burgmüller, Fred , op. 100. 25 leichte Etüden für Piano (Edm. Parlow)	1.—	89.	— — Band VI	2.—
64.	— op. 109. Genre-Etüden für Piano (Edm. Parlow)	1.—	90.	— — Band I zu 4 Händen (Edm. Parlow)	2.50
65.	Album russe , 36 ausgewählte Werke der besten russischen Autoren für Pianoforte (Alfred Kleinpaul), französische Ausgabe, broschiert kplt Frs. 18.—		91.	— — Band II zu 4 Händen (Edm. Parlow)	2.50
66.	— — Cahier I	6.—	92.	Wolff, C. A. Herm. , Bornevennen (Der Kinderfreund), dänisch	Kr. 5.—
67.	— — Cahier II	6.—	93.	Tschaikowsky, P. , op. 48. Serenade für Piano (Max Lippold)	6.—
68.	— — Cahier III	6.—	94.	— op. 56. Fantaisie de Concert pour Piano (Emil von Sauer)	6.—
69.	— — Cahier IV	6.—	95.	Carulli, F. , Gitarre- und Lauten-Schule (Alberto Bracony), Teil II	2.50
70.	— — relié cplt.	—	96.	Förster, Alban , op. 69. Kleine Lieder und Tänze für Klavier zu zwei Händen	2.50
71.	Album russe , englische Ausgabe, broschiert. kplt.	-4/6	97.	Zilcher , op. 83. Heiteres und Ernstes für Violine und Klavier	2.—
72.	— — Book I	-1/6	98.	Eslava, D. Hilarion , Método completo de Solfeo sin acompañamiento. Las 4 Reunidas.	\$—80
73.	— — Book II	-1/6	99.	— — 1 ^a Parte	—25
74.	— — Book III	-1/6	100.	— — 2 ^a Parte	—25
75.	— — Book IV	-1/6	101.	— — 3 ^a Parte	—25
76.	— — bound cplt.	-6/-	102.	— — 4 ^a Parte	—25
77.	Herz, Enrique , Ejercicios, escalas y arpeggios — Ejercicios, escalas. Spanisch-portugiesisch (Martin Frey)	Pes. 3.—	103.	Wurm, Wilhelm , 40 Etudes pour Concert à Piston	3.—
78.	Eduard Schütt-Album , 8 ausgewählte Klavierstücke	2.50	104.	Kruse, H. , Des Cellisten Repertoire. Sammlung ausgewählter Stücke für Cello und Klavier. Heft I	3.—
79.	Karganoff, Génari , op. 21. Für die Jugend (10 Klavierstücke)	2.—	105.	— — Heft II	3.—

**VERLAG VON ANTON J. BENJAMIN — D. RAHTER
LEIPZIG / HAMBURG / MAILAND**