

La Prière d'une Vierge

Facetten des ambivalenten Umgangs mit populärer Klavierliteratur im 19. und 21. Jahrhundert

Daniel Mark Eberhard

Einführung

Das Klavier gilt nach Auffassung des Verbandes der deutschen Musikschulen als das beliebteste Musikinstrument in Deutschland.¹ Dem tendenziell leichten Rückgang der Schülerzahlen stehen weitgehend konstante Verkaufszahlen der deutschen Klavierbranche mit ihren ca. zwei Dutzend Klavierunternehmen gegenüber.² Zwar lässt sich die Konstanz kritisch gewendet auch als Stagnation deuten, dennoch dürfte dieser Zustand angesichts der zunehmenden Dominanz digitaler Instrumente und deren unbestreitbaren Vorteile etwas überraschen. Offenbar sind sowohl die Technik und Ästhetik als auch die lange Kultur- und Sozialgeschichte des Instruments so maßgeblich, dass ein Ersatz durch seine Derivate (noch) nicht möglich ist. Über seine eigene Popularität hinaus kann das Klavier auch als „das für die Entstehung und Verbreitung der populären Musik wichtigste Musikinstrument“³ angesehen werden. Aus diesem Grund erscheint es unvermeidlich, dass es selbst und die darauf gespielte Musik in die Kreuzfeuer der Diskussion um das Populäre gerieten und

¹ Verband deutscher Musikschulen e.V.: Die beliebtesten Instrumente. Datengrundlage für die Einschätzung der

² Büscher: Ein Klavier, ein Klavier!

³ Wicke, Ziegenrucker: Handbuch der populären Musik, S. 375.

gleichzeitig lohnenswert, einige Facetten des ambivalenten Umgangs mit populärer Klavierliteratur im Wandel der Zeit zu beleuchten.

Zentraler Ausgangspunkt der Betrachtung ist die Mitte des 19. Jahrhunderts, das in musikalischer Hinsicht entscheidenden Veränderungen unterworfen war. Neue Musikformen und -praxen entstanden im Zusammenhang mit den massiven gesellschaftspolitischen und musikalischen Umbrüchen, die sich u.a. in der raschen Verbreitung regionaler Tanz- und Musikformen wie Mazurka, Rheinländer, Schottischer, Polonaise etc., der Entwicklung des Laienmusizierwesens, der 1810 in Preußen eingeführten Gewerbefreiheit für Musiker, der Herausbildung des Arrangeurberufs zur Deckung des hohen Notenbedarfs für unterschiedliche Besetzungen, Gelegenheiten und Lokalitäten oder der Entstehung und Verbreitung vielfältigen Repertoires für Salon-, Kur- und Kaffeehausorchester äußerten. Bedingt war diese Entwicklung v.a. durch die Landflucht und das damit verbundene, rasante Anwachsen der Städte im Zuge fortschreitender Industrialisierung. Das im Ausgleich zur harten Arbeit wachsende Bedürfnis nach Erholung und Zerstreuung sowie neue Möglichkeiten der Teilhabe an Musik und die daraus resultierende Popularisierung von Musik wurden in musikalischen Fachkreisen z.T. äußerst kritisch betrachtet, ja sogar mit dem Niedergang derselben gleichgesetzt.⁴ Dies betraf auch die zunächst noch relativ geschlossenen Kreise großbürgerlicher Salons und der dort dargebotenen (Klavier-)Musik. Am Beispiel der hierfür sinnbildlichen Komposition *Das Gebet einer Jungfrau* und ihrer Entstehungsbedingungen soll im vorliegenden Beitrag zunächst beispielhaft die Kontroverse um Qualität und Quantität des Populären im 19. Jahrhundert auf einer historischen Ebene entfaltet werden. In einem zweiten Schritt wird der Versuch eines Blicks in die Gegenwart unternommen, um nach der musikalischen und musikpädagogischen Aktualität des ambivalenten Umgangs mit populärer Klaviermusik zu fragen. Verbindendes Element zwischen historischen und aktuellen Ambivalenzen ist dabei das persistierende

⁴ R.: Über den Verfall der Musik, S. 135.

Spannungsfeld einer quantitativ dominierenden Beliebtheit einerseits und die kritische Haltung einer um Qualität, Bewahrung und Mahnung bemühten Minderheit andererseits.

Das „Jahrhundert des Klaviers“ vs. „Clavierseuche“

Einen regelrechten Boom erlebte das Klavier im 19. Jahrhundert, weswegen es bisweilen auch als das „Jahrhundert des Klaviers“ bezeichnet wird. Grundlage dieser Zuschreibung sind zum einen entscheidende technische Errungenschaften des modernen Klavierbaus wie gusseiserner Rahmen, Repetitionsmechanik oder die Entwicklung des Pianinos als aufrecht stehendem Flügelersatz. Darüber hinaus ist die Entstehung international renommierter Klaviermarken wie Bösendorfer, Steinway, Blüthner, Sauter, Seiler, Ibach oder Bechstein bedeutsam, denen eine aus heutiger Sicht kaum vorstellbare Anzahl an Klaviermanufakturen unterschiedlicher Provenienz zur Seite stand. So gab es um die Jahrhundertwende des 19. und 20. Jahrhunderts allein in Berlin 200 Klavierunternehmen, in London 175, in New York 130.⁵ Frühe Schriftzeugnisse des beginnenden 19. Jahrhunderts lassen die bereits bestehende Bedeutung und Popularität des Instruments ansatzweise erkennen.⁶ Die im Verlauf des Jahrhunderts stark zunehmende Beliebtheit und letztlich Omnipräsenz des Instruments veranlasste nicht nur Heinrich Heine angesichts des eigenen Überdresses zu despektierliche Anmerkungen in einem Brief aus Paris vom 20. März 1843:

„Aber die herrschende Bourgeoisie muß ihrer Sünden wegen nicht bloß alte klassische Tragödien und Trilogien, die nicht klassisch sind, ausstehen, sondern die himmlischen Mächte haben ihr einen noch schauderhaftern Kunstgenuß beschert, nämlich jenes Pianoforte, dem man jetzt nirgends mehr ausweichen kann, das man in allen Häusern erklingen hört, in jeder Gesellschaft, Tag und Nacht.“ (Briegleb 1997, S.434 f.)⁷

Ein Beitrag in der der Allgemeinen Wiener Musik Zeitung von 1844 macht deutlich, dass es sich bei dem beschriebenen Phänomen nicht nur um ein spezifisches Pariser „Problem“ handelt, sondern ähnliches auch aus Wien und dem städtischen Umland berichtet wurde:

⁵ Mönninger: Erlösung vom Leiden in Klang.

⁶ Reinecke: Mystifizierung, S. 14-15.

⁷ Briegleb: Heinrich Heine.

„Nicht Paris allein, auch Wien leidet seit geraumer Zeit am Clavierfieber. Du magst in die einsamste Gasse einer entlegenen Vorstadt gehen, sei's Tag oder Nacht, immer wirst Du von dem einem oder andern Fenster pianistische Szenen hören. Ja noch mehr! Du magst Dich auf's Land flüchten, um ungestört die Natur zu genießen, und siehe da! Aus dem armseligsten Bauernhause schallen wieder ganze Töne — keiner Zither, keiner Sackpfeife – nein, eines Claviers [...].“⁸

Auch der einflussreiche Musikkritiker Eduard Hanslick sieht sich Ende des Jahrhunderts zu einem heftigen Ausbruch und zur Handlung veranlasst:

„Sie wünschen meine Ansicht über jene unbarmherzige moderne Stadtplage zu hören, die es heute glücklich zu der ehrenvollen Bezeichnung ‚Clavierseuche‘ gebracht hat. [...] Ich halte die herrschende Seuche für unheilbar und glaube, daß wir nur mittelbar, auf weiten ästhetischen und pädagogischen Umwegen dahin gelangen können, ihren verheerenden Fortgang allmählig einzudämmen.“⁹

Angedeutet ist hier das ambivalente Spannungsfeld einer stetig zunehmenden Beliebtheit des Instruments, die sich in einem prosperierenden Klaviermarkt und massenhafter Ausbreitung äußert, und massiver Ablehnung dieses Prozesses andererseits. In deduktiver Weise soll im Folgenden ein Erklärungsversuch für das um sich greifende „Clavierfieber“¹⁰ bzw. die „Clavierseuche“ im „Jahrhundert des Klaviers“ unternommen werden.

Streben nach Anerkennung vs. reale, gesellschaftliche Zugehörigkeit

Die mehrfach beklagte Ubiquität des Instruments mag angesichts der für die damalige Zeit relativ hohen Anschaffungskosten erstaunen.¹¹ Sie ist jedoch abseits technischer Entwicklung und ausufernder Fabrikation auf das Engste mit der inflationären Verbreitung von Abendgesellschaften bürgerlicher Kreise in Verbindung mit häuslichem Musizieren

⁸ Gernerth: Musikalische Daguerreotypen, S. 609.

⁹ Hanslick: Gemeine, schädliche und gemeinschädliche Klavierspielerei, S. 163.

¹⁰ Gernerth: Musikalische Daguerreotypen, S. 609.

¹¹ Der Preis eines Klaviers betrug im wirtschaftlich prosperierenden, ausgehenden 19. Jahrhundert für mehr als zwei Drittel der Bevölkerung noch mindestens ein halbes Jahreseinkommen. Für den Fall, dass die Kosten des Instruments die finanziellen Möglichkeiten überstieg, gab es Leihanstalten, bei denen z.T. stundenweise Instrumente für bestimmte Anlässe gemietet werden konnten. (vgl. Wicke: Von Mozart zu Madonna, S. 32–33.)

verbunden. Dem Klavier und dem Klavierspiel kam dabei über die Unterhaltungsfunktion die Rolle eines Statussymbols zu, wie folgendes Zitat erkennen lässt:

„Heute steht es nun so, daß wol keine nur einigermaßen musikalische Familie existiert, bei welcher nicht ein Klavier, Pianino, Flügel oder wie mancherlei Varietäten heißen mögen, zu finden wäre, in vielen Häusern leider nur ein Haupt- und Prachtstück des Ameublements.“¹²

Dem Problem der finanziellen Unzulänglichkeit standen gesellschaftliche Normen und Zwänge sowie der Wunsch nach Zugehörigkeit gegenüber. Dieser Querstand lässt eine weitere Ambivalenzebene erkennen:

„Die Hausmusik des Bürgertums war nicht zuletzt deshalb ein bereits unter den Zeitgenossen viel diskutiertes Phänomen, weil sie die Ambivalenz einer sozialen Trägerschicht aufzeigte, der einerseits die Mittel fehlten, um an die repräsentativen Traditionen der feudalen Aristokratie anzuknüpfen, die sich andererseits jedoch als aufstrebende gesellschaftliche Führungsschicht eben diesen Traditionen verpflichtet fühlte.“¹³

Ein Teil der unterschweligen Verpflichtung beruhte offensichtlich auf einem neuen gesellschaftsbezogenen Selbstverständnis (groß-)bürgerlicher Schichten nebst entsprechenden Formen der Zusammenkunft, Selbstpräsentation und Zweckbindung des sozialen Miteinanders. Entscheidend war diesbezüglich das Bemühen um ein gesellschaftliches Anknüpfen an die feudale Aristokratie und ihre Kammermusiktradition, so dass seitens des gehobenen Bürgertums auch musikalische Gepflogenheiten der aristokratischen Führungsriege – zumindest in häuslichem Rahmen – übernommen wurden. Erwähnenswert erscheint darüber hinaus das mit dem Klavierunterricht verbundene Kalkül in Bezug auf die musizierenden Töchter des Hauses. Diese mussten selbstverständlich das Klavierspiel erlernen und das Erarbeitete bei Abendgesellschaften einem zu andächtigem Lauschen verpflichteten Publikum in bestmöglicher Perfektion zur Darbietung bringen. Hierbei ging es nicht nur um repräsentative Selbstinszenierung, Unterhaltung und ein

¹² Böckeler, Karl: Die deutsche Hausmusik in der Gegenwart, S. 834.

¹³ Wicke: Von Mozart zu Madonna, S. 34.

gesellschaftliches Kalkül, sondern auch um eine weiterreichende Funktionalität des Klavierspielens:

„Die musikalische Umrahmung lag üblicherweise in den Händen der Tochter des Hauses. Der Klavierunterricht war damit für die Mädchen ‚aus gutem Hause‘ gleichsam das Pendant zum Militärdienst der Söhne, ein unerlässliches Pflichtprogramm [...] Wer irgendwie konnte, ließ seine Tochter Klavierspielen lernen, denn das erhöhte die Chancen auf dem Heiratsmarkt beträchtlich.“¹⁴

Durch diese eigens inszenierten Anlässe verlagerte sich die Diskussion um Qualität und Popularität mitten in die bürgerlichen Wohnstuben. Das Klavier wurde zum Sinnbild für Wohlstand und Bildung, der Klavierunterricht zum Pendant des Militärdienstes, zur begünstigenden Mitgift bei der Heirat und der „Musikunterricht [...] zu einem Gegenstande der Mode“.¹⁵ Der Vergleich mit dem Militärdienst lässt sich am Zwangscharakter der musikalischen Ausübung festmachen, der in zahlreichen Zeitdokumenten deutlich zum Ausdruck kommt.¹⁶

Das Bestreben um Anerkennung und Ansehen durch eine entsprechende, häusliche Musizierpraxis ging einher mit der Herausbildung eines spezifischen Musik- und Notenangebots und einer zunehmenden Verwässerung der Grenzen zwischen „U-“ und „E-Musik“¹⁷, die zu ausufernden ästhetischen Diskussionen veranlasste.

Kunstmusik vs. „Salonschund“

Zur Deckung des mit der zunehmenden Popularität des Klaviers einhergehenden Notenbedarfs entstanden massenhaft Kompositionen, Transkriptionen, Klavierauszüge und Bearbeitungen. Das gängige Repertoire umfasste in der Mitte des 19. Jahrhunderts neben

¹⁴ ebd., S. 37.

¹⁵ Föppl.: Ueber den gegenwärtigen Zustand der deutschen Tonkunst, wie er ist und sein sollte, S. 224.

¹⁶ vgl. Wicke: Von Mozart zu Madonna, S. 40-42.

¹⁷ Begrifflich hat sich „U-Musik“ bzw. die Unterteilung in „E-“ und „U-Musik“ erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Nomenklatur der musikalischen Verwertungsgesellschaften zur Verteilungspraxis von Tantiemen etabliert. Als frühester Nachweis des Wortes „Unterhaltungsmusik“ gilt eine auf konzertante Tanzmusik hinweisende Annonce von Johann Strauss (1804–1849) in der Berliner Zeitung vom 8. November 1845 (Quelle: Linke: Recherchen und Funde, S. 49).

bekanntem Klavierwerken der Romantik von F. Schubert, F. Chopin, F. Liszt, F. Mendelssohn-Bartholdy auch Kompositionen aus dem florierenden Angebot moderner Charakter- und Salonstücke. Zur musikalischen Umrahmung der „Salons“, eine seit etwa 1835 gebräuchliche Bezeichnung sowohl für den Ort großbürgerlicher Zusammenkünfte als auch für die Geselligkeit an sich, wurde eine Vielzahl an Notensammlungen für „Salonmusik“ veröffentlicht, lange Jahre ein begriffliches Äquivalent für Haus- oder Klaviermusik. Über den musikalischen Umgang der bürgerlichen Gesellschaft mit diesen musikalischen Neuentwicklungen äußerte sich 1812 E.T.A. Hoffmann in satirischer Weise. Aus der Perspektive eines Banausen liefert er damit gleichermaßen eine erste Erklärung von „Gebrauchs-“ bzw. „U-Musik“:

„Es ist nicht zu leugnen, dass in neuerer Zeit – dem Himmel sei's gedankt! – der Geschmack an der Musik sich immer mehr verbreitet, so dass es jetzt gewissermaßen zur guten Erziehung gehört, die Kinder auch Musik lehren zu lassen, weshalb man denn in jedem Hause, das nur irgend etwas bedeuten will, ein Klavier, wenigstens eine Gitarre findet [...] Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen und ihn so von den ernsteren oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brot und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen [...] Nun ist aber keine Kunst zur Erreichung dieses Zwecks tauglicher als die Musik. [...] Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, dass eine gelungene Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen lässt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden, einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist oder der doch keinen ernsten Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme – von denen man nicht einmal sich bewusst wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln lässt. Man kann aber weiter gehen und fragen: Wem ist es verwehrt, auch während der Musik mit dem Nachbar ein Gespräch über allerlei Gegenstände der politischen und moralischen Welten anzuknüpfen und so einen doppelten Zweck auf angenehme Weise zu erreichen? Im Gegenteil ist dies gar sehr anzuraten, da die Musik, wie man in allen Konzerten

und musikalischen Zirkeln zu bemerken Gelegenheit haben wird, das Sprechen ungemein erleichtert.“¹⁸

Dem massenhaften Bedarf an Notenmaterial steht auch hier eine in vielerlei Hinsicht kritische Haltung gegenüber. Angedeutet ist im Zitat Hoffmanns sowohl die Zweckbindung des Musizierens, die im angesprochenen Kontext auf Unterhaltung, Zerstreuung und Untermalung beruht, als auch die kompositorische Gestalt einer solchen funktionalen Musik.¹⁹ Herausfordernd war gerade für die Musikexperten das zunehmende, selbstverständliche Nebeneinander von Kunstmusik und „Salonschund“²⁰ sowohl in Notensammlungen als auch im Bereich der Live-Darbietung sowie die Anwendung kompositorischer Mittel der Kunstmusik auf die Salonmusik, die eine klare Unterscheidung äußerst erschwerte.

Den Grund für die Echauffiertheit der damaligen Kritiker bringt Peter Wicke zur Sprache – teilweise gilt diese Auffassung auch noch für den heutigen Umgang mit populärer Musik:

„Vielmehr kennzeichnet solche [gemeint ist „populäre“; DME] Musik, daß ihre ästhetischen Standards, statt von irgendwelchen Autoritäten verwaltet zu werden, von ihren Trägerschichten ein gut Stück weit selbst bestimmt bleiben. Und genau das hat die Musikexperten so ungemein provoziert, daß sie noch heute regelmäßig die Contenance verlieren, sobald auch nur die Sprache auf solcherart Komponiertes kommt. Darbietungsform, Spielweise und Gestus sind derart nahe an dem, was den Bildungseliten als ‚Tonkunst‘ gilt, daß die Ungeniertheit, mit der hier gesellschaftliche Rituale, Spielfreude und der Selbstgenuß statt Reinheit, Vollkommenheit und Meisterschaft zum Maß gemacht sind, als blanke Unverschämtheit erscheinen muß.“²¹

¹⁸ Gedanken über den hohen Wert der Musik, Allgemeine musikalische Zeitung 1812. Zit. nach: E.T.A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Schriften, S. 50ff.

¹⁹ Bei aller Verallgemeinerung sollte nicht außer Acht bleiben, dass es abseits von kommerzialisierter Salonmusik und musikalischem Dilettantismus auch hochvirtuose, professionell dargebotene Salonmusik gab. Beispiele hierfür sind J. Offenbach, dessen Karriere in den Pariser Salons als Cello-Virtuose begann, oder F. Liszt, der durch seine Art des Auftritts begeisterte bis hysterische Publikumsreaktionen, v.a. bei den anwesenden Frauen hervorrufen konnte.

²⁰ Widmaier, Tobias: Salonmusik.

²¹ Wicke: Von Mozart zu Madonna, S. 28.

Ein Beispiel dieser Kompositionspraxis und deren außergewöhnlicher Wirkung ist – als Kulminationspunkt der bisherigen Hinführung – das nachfolgend thematisierte Klavierstück, ein Paradebeispiel für die Salonmusik des 19. Jahrhunderts.

Das Gebet einer Jungfrau

Das zunehmende Nebeneinander neuer musikalischer Gattungen und anerkannter Kunstmusik entlud sich in außergewöhnlicher Weise im Zusammenhang mit der massenhaft verbreiteten Komposition *Modlitwa dziewicy op.4*, besser bekannt als *Das Gebet einer Jungfrau* (franz. *La prière d'une vierge*, engl. *Maiden's prayer*). Noch lange bevor Massenmedien und -konsum die Lebenswelten dominierten, sorgte die 1852 erschienene Komposition der damals 18-jährigen polnischen Pianistin und Komponistin Thekla Bądarzewska-Baranowska (1834 - 1861) für einen bis dato unerhörten Skandal. Nicht nur die kompositorische und als provozierend empfundene Leiblichkeit des Vortrags erhitze die Gemüter, sondern auch die Tatsache, dass eine Frau Urheberin des Werkes war.²² Als skandalös wurde von Seiten der Musikexperten zudem empfunden, dass die überwiegend positive Rezeption des Stückes in der „guten Gesellschaft“ ihre Expertise obsolet machte, die untrennbar mit der der „Domäne“ Klavierspiel verbunden war. Ein weiteres Konfliktpotenzial war durch das im Titel berührte Thema der Jungfräulichkeit gegeben:

„Nicht Unbefleckte Empfängnis nämlich war es, die der im 19. Jahrhundert viel zitierte Topos ‚Jungfrau‘ heraufbeschwor, sondern das ganze Gegenteil – unterdrückte Begierde. Es braucht nicht viel, um hinter der Präsentation von Jungfräulichkeit mit den dezent betonten Körperkonturen jugendlicher Weiblichkeit in sittsam-keuscher Demutsgeste, wie sie im 19. Jahrhundert auf Postkarten für private Sammler, in Magazinen und Wochenblättern üblich wurde, die lüsterne Begierde des männlichen Blicks zu entdecken. Jungfräulichkeit war ein komplexes, vom feudalen ‚Recht der ersten Nacht‘ bis hin zu den Deflorationsphantasien des

²² vgl. ebd., S. 27-28.

Biedermanns reichendes, durch Religiosität und Unschuld verbrämtes Symbol für Sexualität, woran sich der Bürger gefahrlos delectieren konnte“.²³

Sichtbaren Ausdruck fand das Hineininterpretierte durch die kompositionsbedingten, ganzkörperlichen Bewegungen, die die Ausführenden (in der Regel die Töchter des Hauses) bei der Interpretation vollziehen mussten. Unweigerlich kommt es bei der Ausführung zu Drehungen des Oberkörpers, zu seitlicher Biegung der Hüften, zu Hin- und Herbewegungen des Gesäßes, zu Übergriffen der einen über die andere Hand, zu Auf- und Abwärtsbewegungen beider Arme, kurzum: zu einer v.a. durch Körperlichkeit gekennzeichneten Weise des Klavierspiels.²⁴ In den bürgerlichen Wohnstuben des 19. Jahrhunderts vollzieht sich mit dem *Gebet einer Jungfrau* damit ein Wandel der Musikrezeption von einer geistigen, auf die Ästhetik der Form gerichteten Wahrnehmung, zu einer vorwiegend leiblich-sinnlichen:

„Wohlgefühl statt interpretatorische Dienstleistung am musikalischen Werk, Sinnlichkeit von Klang statt Logik der Form, Empfindung statt Bedeutung, Ausdruck von Gefühl statt ästhetischer Inhalt - das wurden die Insignien einer Musikpraxis, die hinter der Fassade ihrer repräsentativen Funktion gleichsam aus dem Ruder zu laufen schien.“²⁵

Der frühzeitig einsetzenden, massiven Expertenkritik zum Trotz avancierte das Salonstück zu zwei Händen dank rascher Verbreitung durch die 1796 entstandene und inzwischen ausgefeilte Lithografiertechnik in kürzester Zeit zum „Hit“. International bekannt wurde es durch die Veröffentlichung in der *Revue et Gazette Musicale de Paris* 1859. Hinzu kam die Verbreitung von Bearbeitungen für verschiedenste Besetzungen und Instrumente.

„Keiner hat die millionenfache Gesamtauflage je gezählt oder auch nur exakt ermitteln können, in wie viel verschiedenen Arrangements für wie viele verschiedene Besetzungen das ‚Gebet einer Jungfrau‘ inzwischen vermarktet worden ist.“²⁶

²³ vgl. ebd., S. 29-30.

²⁴ vgl. ausführlich Wicke: Von Mozart zu Madonna, S. 30-31 und S. 44-45.

²⁵ Wicke 1998, S. 38.

²⁶ ebd. S. 28.

Im 19. Jahrhundert wurde die Komposition so zum Inbegriff bürgerlicher Salonmusik. Noch im 20. Jahrhundert wurde das Musikstück aufgegriffen, u.a. durch den amerikanischen Musiker Bob Wills, der 1935 eine Western-Swing-Variante mit eigenem Text unter dem Titel *Maiden's Prayer* veröffentlichte. Die Version ging in das Standardrepertoire zahlreicher amerikanischer Country-Sänger ein. Kurt Weill paraphrasierte ein Melodiefragment in der gemeinsam mit Bertolt Brecht entwickelten Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony* in der 9. Szene, 1. Akt. Erwähnenswert erscheint zudem die Verwendung der Komposition als Signal taiwanesischer Müll-Trucks.²⁷

Bemerkenswert ist einerseits die ungehaltene Heftigkeit der Kritik von Seiten der Musikexperten, andererseits deren hartnäckiges Überdauern. So finden sich kritische Stellungnahmen von der Veröffentlichung des Musikstückes in der Mitte des 19. Jahrhunderts²⁸ bis in die jüngere Zeit.²⁹ Das *Gebet einer Jungfrau* kann durchaus als symbolisch für die dauerhaft und kontrovers geführten Diskussionen um die Qualität und Ästhetik sogen. populärer Musik betrachtet werden. Abgesehen von der bemerkenswerten Massivität der durchwegs vernichtenden Expertenkritik galt es als ein Novum, dass sich die diskursive Spaltung von „E-“ und „U-Musik“ nun mitten in die bürgerlichen Wohnstuben verlagerte und somit Konfrontation auf engstem Raum bedeutete. Erstaunlich war die durch das *Gebet einer Jungfrau* hervorgerufene Gemütsregung in Fachkreisen angesichts der damaligen Präponderanz alternativer Formen des Umgangs mit Musik³⁰ im Vergleich zu der als exklusiv geltenden häuslichen Klaviermusik begüterter Kreise.

Diese Negativempfindungen gegenüber dem lediglich 46 Takte umfassenden Klavierstück³¹, die aus dem stark aufgeladenen Spannungsfeld von Sinnlichkeit und Geistigkeit resultieren,

²⁷ Maliksi: A Maiden's Prayer.

²⁸ Badarzewska-Baranowksa: La Prière d'une Vierge. Musikalische 20-Pfennig-Bibliothek. Nr. 28. Leipzig: Musik-Verlag Carl Rühle. Einige Quellen beziehen sich jedoch auch auf eine Erstveröffentlichung des Werkes im Jahr 1856 in Warschau.

²⁹ „Hier handelt es sich doch wohl nicht nur um eine 'schlechte' im Sinne von 'schlecht gemachter' Musik, sondern um eine sittlich schlechte, phantasielose, unehrliche vulgäre, kitschig-verlogene Musik.“ Quelle: Eggli: Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert, S. 91.

³⁰ vgl. die Popularität der Tanzmusik oder des aufkeimenden Schlagers Ende des 19. Jahrhunderts

³¹ Wiederholungen nicht mitgerechnet.

äußerten sich in radikalen Formulierungen, die zur Beschreibung des Werkes herangezogen wurden. Die Rede war von einer „den niedrigsten musikalischen Instinkten der Menge huldigenden Afterkunst“³², von „Ärgernis“ oder „Salonschund“.³³ Auch knapp hundert 100 Jahre später ändert sich der Wortlaut nur unmerklich, wie das folgende Zitat erkennen lässt:

„Hier handelt es sich doch wohl nicht nur um eine ‚schlechte‘ im Sinne von ‚schlecht gemachter‘ Musik, sondern um eine sittlich schlechte, phantasielose, unehrliche, vulgäre, kitschig-verlogene Musik.“³⁴

Über die Komponistin, die in ihren 27 Lebensjahren 34 Kompositionen ausschließlich für Klavier veröffentlichte, war darüber hinaus in einem Lexikonartikel 1870 zu lesen: „Ein früher Tod [...] verhinderte sie, die Welt mit weiteren demoralisierenden Producten einer Aftermuse zu überschwemmen.“³⁵

Im berühmten Oxford Companion of Music äußerte sich Perry Scholes 1967 ebenfalls wenig zurückhaltend:

"Born in Warsaw in 1838 [*sic*] and died there in 1861, aged twenty-three. In this brief lifetime she accomplished, perhaps, more than any composer who ever lived, for she provided the piano of absolutely every tasteless sentimental person in the so-called civilised world with a piece of music which that person, however unaccomplished in a dull technical sense, could play. It is probable that if the market stalls and back-street music shops of Britain were to be searched The Maiden's Prayer would be found to be still selling, and as for the Empire at large, Messrs. Allen of Melbourne reported in 1924, sixty years after the death of the composer, that their house alone was still disposing of 10,000 copies a year."³⁶

Dem offensichtlich abschätzigen Gegenwind der Kritiker diametral entgegengesetzt war die enorm erfolgreiche Rezeption des Werkes in der bürgerlichen Gesellschaft. Mit der Diskussion um das Musikstück rückte gleichzeitig auch ein grundsätzlicher Diskurs um

³² Riemann: Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900), S. 313.

³³ Graue: Der Clavier-Unterricht und Kennzeichen seines Werthes, S. 6.

³⁴ Egli: Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert, S. 91.

³⁵ Mendel, Reissmann: Musikalisches Conversations-Lexikon, S. 409.; zit. nach Wicke 1998.

³⁶ Scholes: The Oxford Companion to Music.

Popularästhetik immer mehr ins Bewusstsein. Deutlich werden in diesem Prozess der fortschreitende Vollzug einer Loslösung des Bürgertums von den etablierten musikalischen Autoritäten und die Verwirklichung musikalisch-ästhetischer Freiheitlichkeit und Selbstbestimmung. Für die Kritiker bedeutete die allgegenwärtige „Musikomanie“³⁷, die seit Beginn des Jahrhunderts zunehmend sämtliche Schichten umfasste, gleichzeitig einen Wertverlust von Musik und ein Einbüßen ihrer eigenen Machtstellung. Die Ablehnung der „Verbürgerlichung“ von Musik fußte auf einem traditionell-elitären Verständnis von Musik, die für bestimmte Kreise bislang ein Mittel darstellte, sich als Kunst ausübende Elite von der Masse abzusetzen. Um der „Diktatur des Klaviers“³⁸ zu entrinnen, erfreuten sich die Salonstücke wie z.B. das *Gebet einer Jungfrau* großer Beliebtheit bei den Klavierschülern – ermöglichten sie doch trotz Zwang und öffentlichem Druck pianistische Selbstverwirklichung, Gefühlsausdruck und eine Form der Selbstdarstellung. Vor den Folgen der Auseinandersetzung mit dieser Art von Musik warnten nicht zuletzt auch Pädagogen³⁹ und Mediziner:

„[...] nervöse Personen werden durch übermäßige Ausübung desselben reizbarer, als sie schon sind. [...] Anders verhält es sich mit dem Singen. Mäßig betrieben kräftigt es den Organismus und leitet das Blut vom Becken ab.“⁴⁰

Argumentiert wird hier der bis in die Antike zurückreichenden Vorstellung von der physischen und psychischen Wirkung von Musik. Die Frage nach dem „Wahren, Guten und Schönen“, die auch teilweise in den Präambeln aktueller Lehrpläne zu finden ist⁴¹, sowie die Frage nach der „richtigen“ und „guten“ Musik, die den Menschen „gut“ mache bzw. in umgekehrter Weise gegenteilige Wirkungen hervorrufe, beschäftigt u.a. Philosophen, Pädagogen, Psychologen, Musiker und nicht zuletzt Politiker seit Jahrtausenden. Ein Exkurs über die

³⁷ Kanne: Über das Fortepiano-Spiel, S. 409.

³⁸ Wicke: Von Mozart bis Madonna, S. 42.

³⁹ vgl. Schilling: Musikalische Didaktik oder die Kunst des Unterrichts in der Musik, S. 6.

⁴⁰ Fischer-Dückelmann: Die Frau als Hausärztin, S. 700.

⁴¹ In den Präambeln sämtlicher Lehrpläne in Bayern wird auf die in Art. 131, Abs. 2 der Bayerischen Verfassung formulierten, obersten Bildungsziele verwiesen. Dort heißt es: „Oberste Bildungsziele sind Ehrfurcht vor Gott, Achtung vor religiöser Überzeugung und vor der Würde des Menschen. Selbstbeherrschung, Verantwortungsgefühl und Verantwortungsfreudigkeit, Hilfsbereitschaft und Aufgeschlossenheit für alles Wahre, Gute und Schöne.“

musikpädagogische Fachdiskussion von der Antike bis heute würde hier den Rahmen gänzlich sprengen. Kommentarbedürftig scheint in diesem Zusammenhang auch der manipulative Missbrauch dieser Idee im Dritten Reich, der nicht zuletzt durch derartige pseudowissenschaftliche Auffassungen bzw. Behauptungen befördert wurde.

Tatsächlich brachen sich Empfindung und Gefühl in einer Kompositionspraxis Bahn, die analog zur Epoche der Empfindsamkeit „in Klang geronnene Innerlichkeit“⁴² zum ästhetischen Prinzip erklärte.

Kritik wurde nicht nur von Medizinerinnen und etablierten Musikautoritäten geäußert, sondern kam auch von Seiten der Pädagogik, wie z.B. von Johann Gottfried Hientzsch, dem Herausgeber von *Eutonia*, „eine[r] hauptsächlich pädagogische[n] Musikzeitschrift“. Er resümiert im Leitartikel *Über die Musik als das herrliche Mittel einer vorzüglichen Bildung, einer geistreichen Unterhaltung und religiösen Erhebung in Familie* in der Ausgabe II von 1831:

„Es wird heut zu Tage viel Musik getrieben, viel gespielt und gesungen; aber noch lange nicht auf die rechte Art, nicht bis zum rechten Ziele. Wenige, sehr wenige tragen von ihrem Musiklernen und Musiktreiben etwas Reelles davon, für's Leben, für die Familie. Die Eitelkeit und Sinnlichkeit sind leider dabei gewöhnlich nur zu sehr im Spiele.“

Der ungehaltenen, massiven Kritik seitens der Musikkritiker und Tonkünstler am „Gebet einer Jungfrau“ stand die enorme gesellschaftliche Beliebtheit, die sich auch in der Repertoireauswahl für den Klavierunterricht zeigte, gegenüber. In dem historisch mannigfach bedingten Spannungsfeld zwischen Popularität einerseits und massiver Expertenkritik andererseits ließen sich zahlreiche weitere Ambivalenzen des Umgangs mit populärer Musik identifizieren, deren aktuelle Relevanz angesichts grundlegend gewandelter Gesellschaftsstrukturen, ähnlich garteter Kompositionspraxis und mächtiger Distributionsplattformen wie Filmmusik, Werbung und Castingshows zu hinterfragen sind.

⁴² Wicke: Von Mozart bis Madonna, S. 45.

Aus musikpädagogischer Perspektive soll nun der Blick auf Parallelen, Wandlungen und Gegensätze des Umgangs mit populärer Klavierliteratur gerichtet werden. Die dahinter stehende Frage ist: Was ist 160 Jahre nach Entstehen des Gebets einer Jungfrau von der Widersprüchlichkeit des Umgangs noch übrig? Die „Verbürgerlichung“ von Musik äußert sich in extremer Weise durch die allgegenwärtige, musikalische Beschallung im Alltag, durch den illegalen und kostenlosen Austausch von Musik im Giga- und Terabyte-Umfang sowie durch den nahezu jederzeit und überall gewährleisteten Zugang zu Musik über das Internet. Musik kann nicht nur unabhängig von gesellschaftlicher Zugehörigkeit konsumiert, sondern auch einer Weltöffentlichkeit präsentiert werden. Davon zeugen etwa Filmbeispiele auf der Internetplattform *Youtube*, in denen sich jeder, der über eine Aufnahme- und Speichermöglichkeit verfügt, mit seinen musikalischen Fähigkeiten darstellen kann.

Das Unterfangen einer Analyse des gegenwärtigen Umgangs mit populärer Klavierliteratur erscheint angesichts einer hochkomplexen Gegenwart und unzähliger Bedingungsfaktoren unmöglich, da hierzu eine ausführliche, gesamtgesellschaftliche Beschreibung der historischen und aktuellen Einflussfaktoren auf heutige Lebenswelt(en) notwendig wäre. Die Thematisierung einiger ausgewählter Betrachtungsaspekte möge jedoch zumindest im Ansatz ein weiterführendes musikalisches und musikpädagogisches Denken anregen.

Populäre Klaviermusik im 20./21. Jahrhundert

Beispiele für populäre Klaviermusik im 20. und 21. Jahrhundert lassen sich zahlreich anführen. Hierzu zählen nicht nur Pop- und Rocksongs oder Auszüge von Filmmusiken, auf die an späterer Stelle eingegangen wird. Vielmehr finden sich unter der als populär geltenden Klavierliteratur auch zahlreiche Beispiele „klassischer Werke“ aus dem Oeuvre der großen Meister des 16. bis 19. Jahrhunderts, erinnert sei an L.v. Beethovens *Für Elise*, das *Präludium Nr. 1* aus dem Wohltemperierten Klavier von J. S. Bach oder die bekannte *Air* aus der Ouvertüre in D-Dur, BWV 1068, die *Sonata facile* von W. A. Mozart oder an die *Träumerei* von R. Schumann. Diese Werke fanden durch die Verlagspraxis des 19. Jahrhunderts Aufnahme in bunten Sammelsurien für Salon- und Unterhaltungsmusik und

gingen somit unwillkürlich Nachbarschaften und Symbiosen mit unterschiedlichsten Formen der Gebrauchsmusik ein. Dies beförderte auf der einen Seite das heutige Nebeneinander unterschiedlichster Musikformen und -gattungen, auf der anderen Seite den z.T. bis heute unerbittlich geführten Diskurs um E- und U-Musik, um künstlerische Qualität oder handwerklichen Pfusch, um musikalische Logik, Form und Aussage oder seichten Dilettantismus, Gefühlsduselei und Scheinvirtuosität, Popularität als „Todesurteil“ elitär verstandener Musik.

Die großbürgerliche Salonmusik des 19. Jahrhunderts wurde mit dem Übergang in das 20. Jahrhundert kleinbürgerlicher und die Darbietungen von Salonorchestern in Cafés, Restaurants und Hotel öffentlicher. Mit der Entwicklung des Radios und des Grammophons verschwand die Salonmusik zusehends zugunsten anderer Formen der Unterhaltungsmusik. Eine Renaissance lässt sich seit den 1980er Jahren mit dem Aufkommen professioneller Salonorchester beobachten. Aktuell sind das Berliner Palastorchester, Max Raabe, André Rieu oder Philippe Robert Louis Pagès, besser bekannt unter dem Künstlernamen Richard Clayderman, nennenswerte Vertreter des Genres. Letzterer veröffentlichte 1976 *Ballade pour Adeline*, ein pars pro toto für eine bewusst kommerziell orientierte Kompositionspraxis. Großer Beliebtheit erfreut sich v.a. bei Nicht-Klavierspielern der *Flohwalzer*, wohl eines der populärsten Klavierstücke überhaupt. Nicht nur die häufig dilettantische Darbietung von Fragmenten des „Show-Kunststücks“, sondern auch dessen Titel sind jedoch in mehrfacher Hinsicht problematisch. Einerseits handelt es sich bei dem volkstümlichen Klavierstück nicht um einen Walzer, andererseits ist die Silbe „Floh“ das unlautere Produkt einer aus Unkenntnis entstandenen Verschmelzung der Namensbestandteile des Urhebers: F. Loh.⁴³

Verlagert hat sich die Diskussion um Ästhetik und Qualität populärer Klavierliteratur heutzutage auf vielfache Weise. Im Vordergrund der Bewertung und Diskussion scheint häufig eher die Interpretation als die Komposition zu stehen. Diesem Eindruck kann man sich nicht erwehren, wenn man gängige Präsentations- und Diskussionsforen im Internet wie z.B.

⁴³ Ropers: Eine schicksalhafte Geschichte.

Youtube aufsucht – offenbar befördert die visuelle Darstellung eher die Diskussion um die Darbietung von Musik als um die Musik an sich. In den Kommentaren zu *Youtube*-Filmen lassen sich z.T. vielschichtige Aushandlungsprozesse zwischen Musikexperten, Laien und interessierten, jedoch musikalisch unbedarften Internet-Usern finden, wenn es darum geht, Musik bzw. der Darbietung zu beurteilen. Dies betrifft ebenso professionelle Darbietungen wie die einer Weltöffentlichkeit zur Schau gestellte und der Kommentierung preisgegebene häusliche Musizierpraxis in den elterlichen Wohnräumen. Hierbei spielen offizielle Qualitätsmaßstäbe à la „Jugend musiziert“ keine Rolle, jedem ist es möglich, sich und seine Fertigkeiten zu präsentieren, über die musikalische und ästhetische Gestalt der Präsentation entscheidet allein derjenige, der filmt und die Datei ins Netz stellt. Während sich in der häuslichen Musizierpraxis des 19. Jahrhunderts Ausübende und Zuhörer vertraut waren oder zumindest kannten und der Aufführungsraum eine gewisse Intimität bedeutete, spielt sich die künstlerische Präsentation im Internet anonym und in kaum einzuschränkender Weise öffentlich ab.⁴⁴

Neben dem Internet, in dem Klavierspieler jeglicher Güteklasse kostenlos und dank weit verbreiteter neuer Medien problemlos auftreten können, präsentieren sich heute Hobbypianisten mit einem Repertoire, das sich hinsichtlich Kompositionspraxis, Darbietungsform und Ausdrucksgestalt stark ähnelt, auch in Castingshows einer Weltöffentlichkeit. Im Vordergrund steht hier nicht ein „Jugend-musiziert-Repertoire“, entscheidend sind hier nicht technische Perfektion und die mühelose Bewältigung hoher Schwierigkeitsgrade, Werktreue und -interpretation, sondern der emotionale Gehalt des Dargebotenen, oftmals unterstützt durch die besondere, äußere Gestalt und außergewöhnliche Lebensgeschichte des Protagonisten.⁴⁵

⁴⁴ Bisweilen schlagen daraus musikpädagogische Initiativen auch bewusstes Kapital. Erwähnenswert und musikpädagogisch relevant erscheint in diesem Zusammenhang das Berliner Projekt „Piano City“. Hier wurden an zwei Tagen mehr als 70 Hauskonzerte und Familiennachmittage abgehalten. Das Besondere dabei war die Verknüpfung der realen Welt häuslicher Musizierpraxis mit der virtuellen Welt. So wurden die Aufführungen auf einer eigenen Website dokumentiert und auf einem eigenen Youtube-Channel präsentiert.

⁴⁵ Das Supertalent 2011 - Punk Jörg Perreten überrascht mit Klavier-Talent.

Die Darstellungen im Internet und im Fernsehen prägen das Bild von moderner Klavierliteratur mit. Aktuell vermitteln daher am Puls der Zeit und an Schülerwünschen orientierte Klavierpädagoginnen und -pädagogen in einem gesellschaftlich als zeitgemäß verstandenen Klavierunterricht eine große musikalische Bandbreite. Hierzu zählen auch Filmmusikbearbeitungen, zu denen beispielsweise die Titelmelodien aus *Star Wars* (1977), *Das Piano* (1993), *Die fabelhafte Welt der Amélie* (2001), *Fluch der Karibik* (2003), *Twilight - Bis(s) zum Morgengrauen* (2008) oder *Intouchables* (2011) gehören. Im Standardrepertoire des Klavierunterrichts finden sich daher Stücke wie *River flows in you* (Yiruma), *Comptine d'un autre été* oder *La Valse d'Amélie* (Yann Tiersen), *The heart asks pleasure first* (Michael Nyman), *He's a pirate* (Hans Zimmer, Klaus Badelt), *Una Mattina* (Ludovico Einaudi) oder *November* (Wolfgang Fuchs), die in ihrer balladesken Anlage untereinander durchaus Ähnlichkeiten aufweisen.

Eine Diskussion über Titel- oder Titelfragmente und deren musikalische und außermusikalische Symbolik, wie am Beispiel des Gebets einer Jungfrau aufgezeigt, ist heute irrelevant. Auch eine Funktionalisierung des Klavierspiels im Hinblick auf gesellschaftliche Anerkennung, zur Verbesserung der Heiratschancen und zur Disziplinierung der Töchter sind heute nicht mehr gegeben – im Vordergrund steht neben der musikalischer Bildung allenfalls die Hoffnung, durch Transfereffekte über das Musikalische hinaus Positives zu bewirken. Musik verbreitet sich heutzutage in Form von Ton- und Bildaufnahmen sowie in Noten- oder Tabulatordarstellung in rasender Geschwindigkeit. Vergleichsmöglichkeiten in musikalischer Hinsicht könnten allenfalls hinsichtlich ähnlicher Ausdrucks- und Gestaltungsmittel, technischen Anspruchs oder eine auf Virtuosität bzw. deren Suggestion abzielende Kompositionspraxis herangezogen werden. Die Leiblichkeit eines Klaviervortrags kennt spätestens seit den ekstatischen Ausbrüchen zahlreicher Pianisten der Jazz-, Rock- und Popgeschichte kaum mehr Einschränkungen. Während die afroamerikanische Prägung bzw. deren körperliche Entäußerung v.a. im Rock'n'Roll noch zu extremen Vorbehalten v.a. der Erwachsenenwelt geführt, werden sexuelle oder erotische

Anspielungen durch kompositorische Mittel bzw. den daraus resultierenden Körperbewegungen der Ausführenden heute kaum mehr erwogen und diskutiert.

Dass Kandidatinnen und Kandidaten bei quotenstarken Fernsehformaten wie *Das Supertalent* mit z.T. fragwürdigen Darbietungen der oben genannten „Mega-Hits“ das gebannte Auditorium zu Tränen rühren und scheinbar kritiklos in Begeisterungstürme ausbrechen lassen, wirft für Musiker und Musikpädagogen zahlreiche Fragen etwa hinsichtlich der Repertoireauswahl, der eigenen Unterrichtsgestaltung, der Wirkung von Musik, der Diversität von Qualitätsvorstellungen und Musikpräferenzen etc. auf. Verständlich sind diesbezüglich die unter professionellen Musikern geführten Diskussionen über die Machart und Ästhetik populärer Musik, auch wenn sich die Art und Qualität der Auseinandersetzung im Vergleich zum 19. Jahrhundert angesichts komplexer Veränderungs-, Gewöhnungs- und Assimilierungsprozesse stark gewandelt hat. So fand die öffentlichkeitswirksame Beurteilung von Musikwerken im 19. Jahrhundert in einschlägigen Fachzeitschriften durch ausgewiesene Musikkritiker statt, heute werden Geschmacksurteile und -diskussionen in Internetblogs oder auf Online-Plattformen wie *Youtube*, *Facebook* oder *Twitter* von beliebigen Personen jeglichen Alters und Expertisegrades geführt. Auch hat sich die Diskussion von einer generellen vielfach auf eine genrespezifische verlagert. Aus einer generellen Ambivalenz zwischen Kunst- und Salonmusik wurde eine Diskussion innerhalb der (Sub-)Genres populärer Musik.

Die exemplarische Auswahl und Auflistung oben genannter Klavierwerke findet einen zentralen Bezugspunkt in der Mitte des 19. Jahrhunderts: das *Gebet einer Jungfrau*. Durch populär gewordene Kompositionen wie das *Gebet einer Jungfrau* wurden Marktsegmente miterschlossen bzw. vorbereitet, auf dem heute riesige Musikindustrieweige fußen. So gibt es zur Deckung und Aufrechterhaltung des Bedarfs an populärer Klavierliteratur gedruckte und nach allen Regeln des Marketings gestaltete Notensammlungen mit oder ohne CD-Beilagen, Lern-DVDs, Internet-Downloadportale für Transkriptionen, Bearbeitungen und Arrangements jeglicher Ausrichtung und für jeden Schwierigkeitsgrad, Midi-Dateien zur

eigenen Herstellung von Noten und Playbacks, Video-Tutorials für Klavierspieler optische und akustische Spielhilfen bei Keyboards- und Digitalpianos, Komponisten und Arrangeure, die sich auf kommerziell orientierte Klaviermusik spezialisiert haben etc.

Meist ausgelöst durch synästhetische, emotional hoch aufgeladene Erlebnisse entwickeln v.a. Filmmusikfragmente eine gewaltige Anziehungskraft und Faszination auf Klavierschülerinnen und -schüler. Diese wiederum begeistern Mitschüler durch die authentisch gefühlte, emotionale Tiefe ihres Vortrages, motivieren sich und andere und lassen das Musizieren – losgelöst von gesellschaftlichen Avancen und Zwängen des 19. Jahrhunderts – als ein besonderes Erlebnis erscheinen. Auch wenn sich heute ähnliche Diskussionen über scheinbar defizitäre Machart, fehlenden Gehalt, Effekthascherei, Pseudovirtuosität etc. zwischen sog. Experten und Ausführenden, Fans und Liebhabern ergeben, haben sich grundlegende Wandlungen des Umgangs mit populärer Musik vollzogen. Letztlich ist durch die Loslösung von gesellschaftlichen Zwängen das Musikmachen um seiner selbst und um seiner Wirkung willen in den Vordergrund gerückt, woraus sich vielgestaltige Impulse v.a. für die Instrumentalpädagogik ableiten lassen. Ein zeitgemäßer Klavierunterricht, aufbauend auf einer an den gesellschaftlichen Gegebenheiten realistisch ausgerichteten, hochschulischen Musikausbildung berücksichtigt Schülerwünsche, ermöglicht Emotion, Selbsterfahrung, Entdeckung, Improvisation und Expression und thematisiert auf sensible Weise den Umgang mit heterogenen, ästhetisch-qualitativen Grundvorstellungen.

Literatur

Badarzewska-Baranowksa, Thekla: La Prière d'une Vierge. Musikalische 20-Pfennig-Bibliothek. Nr. 28. Leipzig 1852.

Böckeler, Karl: Die deutsche Hausmusik in der Gegenwart. In: Daheim, XV, 1879.

Briegleb, Klaus: Heinrich Heine. Sämtliche Schriften Band 5. 3. Auflage. München 1997.

Büscher, Wolfgang: Ein Klavier, ein Klavier! 2010, <http://www.zeit.de/2010/12/Musik-Klavier-Familie/seite-2> (Stand: 09.11.2012).

Eggl, Eva (): Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert. Ein Versuch zur schlechten Musik. Winterthur 1965.

Eggl, Eva: Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert: Ein Versuch zur schlechten Musik. Winterthur 1965.

Fischer-Dückelmann, Anna: Die Frau als Hausärztin. Ein ärztliches Nachschlagebuch der Gesundheitspflege und Heilkunde in der Familie. Stuttgart 1911.

Föppl, C.A.: Ueber den gegenwärtigen Zustand der teutschen Tonkunst, wie er ist und sein sollte. In: Caecilia XXIII, 1884.

Gernerth, Franz: Musikalische Daguerreotypen. In: Allgemeine Wiener Musik Zeitung. Jg. II, 1844.

Gernerth, Franz: Musikalische Daguerreotypen. In: Allgemeine Wiener Musik Zeitung. Jg. II, 1844, S. 609.

Graue, C.D.: Der Clavier-Unterricht und Kennzeichen seines Werthes. Ein Leitfaden für Unterrichtssuchende. Bremen 1879.

Hanslick, Eduard: Gemeine, schädliche und gemeinschädliche Klavierspielerei. In: Hanslick, Eduard: Aus neuer und neuester Zeit (Der Modernen Oper IX. Theil). Musikalische Kritiken und Schilderungen. Berlin 1900.

Hoffmann, E.T.A.: Musikalische Novellen und Schriften, München: Goldmann Taschenbuch 1356.

Kanne, Friedrich August: Über das Fortepiano-Spiel. In: Allgemeine Wiener Musik Zeitung. Jg. II, 1818.

Linke, Norbert: Recherchen und Funde. Einige Anmerkungen zur Notwendigkeit, Original-Materialien zu sichten und auszuwerten. In: Die Fledermaus Wiener Institut für Strauß-Forschung. Mitteilungen 7-8. Tutzing 1994.

Maliksi, Leo: A Maiden's Prayer. 2008.

http://www.culture.tw/index.php?option=com_content&task=view&id=938&Itemid=156
(Stand: 31.10.2012).

Mönninger, Michael: Erlösung vom Leiden in Klang. 2000, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/das-unvergaengliche-auf-stelzen--vor-dreihundert-jahren-wurde-das-moderne-klavier-erfunden--eine-liebeserklaerung-erloesung-von-leiden-in-klang,10810590,9789526.html> (Stand: 19.11.2012)

R.: Über den Verfall der Musik. In: Wiener Allgemeine Musik Zeitung. Jg. II, 1818.

Reinecke, Hans-Peter: Mystifizierung. Inszenierung und Institutionalisierung des „Populären“ in der Musik. In: Rösing, H. (Hg.): Beiträge zur Populärmusikforschung. Bd. 14. 1994, http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2009/6773/pdf/Populärmusik-14_S6-19.pdf (Stand: 13.11.2012).

Riemann, Hugo: Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900). Berlin/Stuttgart 1901.

Ropers, Roland R. (): Eine schicksalhafte Geschichte. Der Flohwalzer, der kein Walzer ist. 2012, http://www.epochtimes.de/874226_der-flohwalzer-der-kein-walzer-ist.html (Stand: 26.03.2012).

Schilling, Gustav: Musikalische Didaktik oder die Kunst des Unterrichts in der Musik. Ein nothwendiges Hand- und Hilfsbuch. Eisleben 1851.

Scholes, Perry: The Oxford Companion to Music. 9th ed. London 1967.

Verband deutscher Musikschulen e.V.: Die beliebtesten Instrumente. Hrsg. 2012, <http://www.musikschulen.de/musikschulen/fakten/die-beliebtesten-instrumente/index.html> (Stand: 09.11.2012).

Wicke, Peter: Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Leipzig 1998.

Wicke, Peter/ Ziegenrucker, Wieland und Kai-Erik: Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie. Erw. Neuausgabe 2007.

Widmaier, Tobias: Salonmusik. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 1989, 17. Auslieferung, http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Salonmusik.pdf (Stand: 13.11.2012).