

Andreas Pernpeintner

Klaviertechnik nach Ansgar Janke

Bewegungsoptimierung beim Instrumentalspiel



Tectum

Andreas Pernpeintner

Klaviertechnik nach Ansgar Janke.
Bewegungsoptimierung beim Instrumentalspiel
Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag
Reihe: Musikwissenschaft; Band 3
Umschlagabbildung: Andreas Pernpeintner
© Tectum Verlag Marburg, 2009

ISBN 978-3-8288-5200-6

(Dieser Titel ist als gedrucktes Buch unter der
ISBN 978-3-8288-2022-7 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Vorwort des Verfassers

Diese Arbeit basiert auf der Studie gleichen Titels, die ich im Oktober 2007 als Magisterarbeit im Fach Musikpädagogik an der Ludwig-Maximilians-Universität München einreichte. Die Umarbeitung in die Publikationsfassung erfolgte unter Berücksichtigung der auf die Möglichkeiten eines reinen Text-Bild-Mediums optimierten Aussageformen sowie der medienrechtlichen Rahmenbedingungen.

Von Januar 1995 bis zu seinem Tode im Frühjahr 2005 besuchte ich bei Herrn Prof. Ansgar Janke den Klavierunterricht – eine lange Zeit, um von ein und demselben Lehrer unterrichtet zu werden. Doch Herr Janke war kein Klavierlehrer, dessen Wirken sich in der Vermittlung pianistischer Fingerfertigkeit erschöpfte; er war ein Lehrmeister, der auf meine gesamte Bildung großen Einfluss nahm. Optimierung der manuellen Vorgänge beim Klavierspiel, Interpretationsschulung und grundlegende fachliche Einsicht in die Musik gingen in seiner Spielkonzeption Hand in Hand. Herrn Jankes Klaviertechnik erschien mir deshalb in ihrem umfassenden Ansatz als etwas Besonderes, als der richtige Weg, um das Musizieren zu begreifen. Mit dem Gedanken, diese bislang nur seinen Schülern vertraute Konzeption in einer Studie vollständig darzulegen und kritisch-analytisch zu beleuchten, trug ich mich deshalb seit Beginn meines Studiums.

Doch eigene Erfahrungen sind aus wissenschaftlicher Sicht natürlich nicht ausreichend, um ein solches Thema fundiert und objektiv darzustellen. Somit bedurfte es einer intensiven Recherche, um die erforderlichen inhaltlichen Informationen zu erschließen.

An dieser Stelle sei deshalb allen Experten auf dem Gebiet der Janke-Technik gedankt, die mir für Interviews zur Verfügung standen: Frau Ayumi Janke, Pianistin und Tochter Ansgar Jankes, sowie den ehemaligen Janke-Schülern Frau Jutta Weidner, Frau Birgit Brennich, die mir weiteres Quellenmaterial zur Verwendung überließ, Herrn Tobias Woitun und insbesondere Herrn Gunther Brennich, der sich zudem bereit erklärte, in praktischen Versuchen sein Verständnis der Janke-Technik zu demonstrieren. Auch Herrn Gernot Sieber, viele Jahre Klavierdozent am früheren Münchner Richard-Strauss-Konservatorium sowie Kommilitone, Duopartner und Freund Ansgar Jankes, danke ich herzlich für die zur Verfügung gestellten Quellen und die lebendigen Einblicke, die er mir in die von Studium und Auftritten geprägten jungen Lebensjahre Ansgar Jankes gewährte. Des weiteren danke ich Herrn Michael Wenzel für die technische Unterstützung, Frau Anne Kaiser, Herrn Reinhold Schmidt und Herrn Philipp Ostermaier für die Leihgabe weiterer themenspezifischer Dokumente, Herrn Jan van Meerendonk für die Quel-

lenbeschaffung zur Moeller-Technik des Schlagzeugspiels, Frau Dr. Silke Kruse-Weber für die Hilfe bei der Themengliederung und ihre Literaturempfehlungen, Herrn Dr. Josef Focht für seine wichtigen publikationsspezifischen Hinweise sowie Herrn Prof. Dr. Michael Kugler, der die Ausarbeitung des Themas mit vielen wertvollen strukturellen Anregungen und großem fachlichen Interesse begleitete.

Auch über das Interview mit Ayumi Janke hinaus gilt mein Dank der Familie Janke, neben Ayumi insbesondere Frau Harumi Janke. Von Anfang an unterstützten beide die Ausarbeitung der vorliegenden Studie, machten Adressen ehemaliger Schüler ausfindig und gestatteten mir den Zugang zu Ansgar Jankes Privatbibliothek sowie die Verwendung wichtiger Schriftstücke Ansgar Jankes als Archivquellen. Für die Publikation räumte mir Familie Janke zudem das entsprechende Nutzungsrecht ein, um Ansgar Jankes eigene Aufzeichnungen zu seiner Klaviertechnik in Form einer beigefügten Quellenedition abdrucken zu können. Der dokumentarische Wert dieser Arbeit wird dadurch enorm gesteigert.

Ohne die Unterstützung aller Genannten wären die wissenschaftliche Erschließung der Klaviertechnik Ansgar Jankes sowie deren Veröffentlichung nicht möglich gewesen.

Dachau, Mai 2009

Andreas Pernpeintner

Inhaltsverzeichnis

I. EINFÜHRUNG.....	13
II. ANSGAR JANKE – PIANIST UND MUSIKPÄDAGOGE.....	20
1. Biographie.....	20
2. Sonderstellung der Konzeption Ansgar Jankes.....	26
III. KLAVIERTECHNIK NACH ANSGAR JANKE	28
1. Instrumententechnische und physiologische Bedingungen.....	29
1.1 Instrument – Klaviatur	29
1.2 Anatomie.....	32
1.2.1 Schultergürtel.....	33
1.2.2 Oberarm.....	36
1.2.3 Unterarm	37
1.2.4 Hand.....	40
1.3 Motorische Steuerung	44
1.3.1 Funktionsweise der Muskulatur.....	45
1.3.2 Motorik und Nervensystem	46
1.3.3 Lernen und Regulation motorischer Handlung.....	50
2. Klavierspiel in Einzelaspekten	53
2.1 Haltung	53
2.2 Atmung	56
2.3 Anschlagsbewegungen.....	57
2.3.1 Anschlag durch die Finger: Skalenbewegung.....	58
2.3.2 Anschlag durch vertikale Bewegung des ganzen Armes: Lift-Senk-Bewegung	66
2.3.3 Anschlag durch vertikale Bewegung des ganzen Armes: vertikale Schüttelung.....	69
2.3.4 Anschlag durch Rotation des Armes um seine virtuelle Achse: seitliche Schüttelung.....	74
2.4 Stell- und Transportbewegungen	78

2.5 Grundgesetz der Arbeitsökonomie – Vermeidung von Störfaktoren	81
2.6 Verwendung der Pedale.....	84
2.7 Bewegungskontrolle.....	87
2.8 Mentales Training.....	90
3. Anwendung auf die Erarbeitung pianistischer Literatur	95
4. Exkurs: Übertragung auf andere musikalische Bereiche.....	99
5. Übungsmodelle	100
5.1 Gymnastische Vorübungen	101
5.1.1 Atemübung	101
5.1.2 Gymnastische Schüttelübung.....	102
5.1.3 Abduktionsübung des Armes	103
5.1.4 Heben oder Halten des Unterarmes.....	105
5.1.5 Heben und Senken der Hand	105
5.2 Übungen an der Klaviatur.....	106
5.2.1 Stützübung.....	106
5.2.2 Lift-Senk-Übung mit Heben der Hand zur Tastatur	107
5.2.3 Fünffingerlage.....	109
5.2.4 Skalenübung mit Unter- und Übersatz.....	110
5.2.5 Übungen zur seitlichen Schüttelung und Rührbewegung	111
5.2.6 Übungen zur vertikalen Schüttelung.....	114
6. Exkurs: Ganzheitlicher Anspruch des Instrumentalunterrichts	
Ansgar Jankes	115
7. Zusammenfassung: Wichtige Grundprinzipien.....	117
IV. DIE JANKE-TECHNIK IM KONTEXT	
INSTRUMENTALPÄDAGOGISCHER FORSCHUNG	119
1. Ausgewählte Aspekte in historischer Deutung.....	120
1.1 Körperliches Bewegungsbewusstsein – Natürlichkeit der Bewegung	120
1.2 Optimierung der Bewegungsökonomie beim Instrumentalspiel	127
1.3 Klavierspiel auf Basis instrumententechnischer Kenntnisse	138
1.4 Mentales Training – Aspekte der Wahrnehmung und Kontrolle	140
1.5 Zwischenresümee	144

2. Neuere pädagogische Postulate	145
2.1 Bewegungsökonomie, Körperbewusstsein – Vorbeugen von Haltungsschäden	145
2.2 Professionelles Üben	147
2.3 Mentales Training – Vorbereitung auf Stresssituationen.....	151
2.4 Vernetzung der Sinne	153
2.5 Verbindung verschiedener Lernfelder	155
 V. KRITISCHES RESÜMEE	157
 QUELLENVERZEICHNIS	163
Archivquellen: Schriftliche Quellen und Dokumente.....	163
Archivquellen: Experteninterviews.....	163
Archivquellen: Audio- und Videoaufzeichnungen	164
Berichte aus Tageszeitungen	164
Online-Quellen.....	165
Abbildungen	165
 LITERATURVERZEICHNIS	169
 ANHANG	I
 Glossar – anatomische Terminologie der Konzeption Ansgar Jankes..II	
 Quellenteil: Edition der handschriftlichen Aufzeichnungen Ansgar	
Jankes	III
Teil 1: Geordnete Abhandlung	III
Teil 2: Fragmentarische Darlegungen.....	XXIV
Teil 2.1	XXIV
Teil 2.2	XXXVIII
Teil 2.3	XLII
Teil 2.4	XLVIII
Teil 2.5	L
Teil 2.6	LVI
 Leitfaden für die Experteninterviews	LVIII

I. Einführung

Die Beschäftigung mit dem Wesen des richtigen Anschlags beim Klavierspiel ist wahrlich keine neue Disziplin. Schon im 18. Jahrhundert erkannten große Musiker wie Carl Philipp Emanuel Bach oder Daniel Gottlob Türk die Notwendigkeit diesbezüglicher Überlegungen und waren sich „nie zu gut“,¹ über derart elementare Fragen des Instrumentalspiels nachzudenken und die Resultate in vielzitierten Werken – Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* und Türks *Clavierschule* – festzuhalten. Bach etwa erläutert unter anderem die Problematik der pianistischen Umsetzung rasch repetierter Töne. Dies stellt also einen nunmehr 250 Jahre alten Versuch dar, den Details instrumentenpraktischer Fertigkeiten wirklich auf den Grund zu gehen.² Auch in Johann Nikolaus Forkels 1802 erschienener Biographie *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* befindet sich eine ausführliche Abhandlung über die Spieltechnik des Komponisten:

„Nach der Seb. Bachischen Art, die Hand auf dem Clavier zu halten, werden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann auf die in einer Fläche neben einander liegenden Tasten so passen, daß kein einziger Finger bey vorkommenden Fällen erst näher herbey gezogen muß, sondern daß jeder über dem Tasten, den er etwa nieder drücken soll, schon schwebt. Mit dieser Lage der Hand ist nun verbunden: [...] daß kein Finger auf seinen Tasten fallen, oder [...] geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der inneren Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden darf.“³

Diese Reihe spieltechnischer Darlegungen, die durchaus auch das Ausmaß instrumentalpädagogischer Konzeptionen annahm – man denke nur an die Reformmethodiker des frühen 20. Jahrhunderts –, wäre hier fortsetzbar. Doch die vorliegende Arbeit ist nicht als Zusammenfassung mehrerer Jahrhunderte Klavierpädagogik gedacht. Zu betonen gilt es an dieser Stelle nur die lange Tradition klaviermethodischer Überlegungen sowie die Tatsache, dass Fragen pianistischer Bewegungsoptimierung selbst große Komponisten beschäftigten.

Desto unverständlicher ist es, dass just dieses Thema nach wie vor zu wenig präsent ist: Denn Körperschädigungen durch falsche Haltung und Bewegungen beim Musizieren sind keine Seltenheit. So liegt „die Häu-

¹ Böttner 1985a, S. 53.

² Vgl. Bach 1957, S. 5.

³ Forkel 1925, S. 29f.

figkeit des Auftretens fokaler Dystonien [...] für Instrumentalmusiker in Deutschland zwischen 1:100 und 1:200“.⁴ Doch immer noch hängen erschreckend viele Pianisten und Klavierlehrer einem geradezu mystischen Musizierbegriff an, verbreiten rational nicht nachvollziehbare Lehren.⁵ Sogar im fortschreitenden 20. Jahrhundert gab es noch geradezu abstruse diesbezügliche Äußerungen. So schrieb Carl Adolph Martienssen in den dreißiger Jahren, über vierzig Jahre nach Ludwig Deppes Unterrichten einer bewegungsorientierten Spielpraxis,⁶ der „schöpferische Klangwille“ reiche aus, um die „richtige technisch-physiologische Umsetzung zu garantieren“.⁷ Sprich: Die Klangvorstellung führe automatisch zu deren tadelsfreier Realisierung auf dem Klavier; die notwendigen und richtigen Bewegungen ergäben sich somit ohne bewusstes Zutun. Aus derartigen Behauptungen, die – gemessen an der langen Geschichte des Klavierspiels – keineswegs aus grauer Vorzeit stammen, zeigt sich die große Bedeutung, die neuen, klaviertechnischen Überlegungen nach wie vor zukommt, scheinen doch eigentlich längst durch anatomische Erkenntnisse bestätigte Ansätze noch lange nicht vollständig ihren Weg in den musikpraktischen Alltag gefunden zu haben. Nicht umsonst spricht Bernhard Böttner noch 1985 von „physikalischen und physiologischen Grundlagen“ und deren „überfälligen Konsequenzen für die Klavierpädagogik“.⁸

Auch ich selbst musste zu Beginn der Klavierausbildung seltsame, anatomisch unsinnige Bewegungen wie das Hochziehen der Finger vor dem Anschlag trainieren.⁹ Der spieltechnische Fortschritt konnte natürlich auch durch das notorische Wiederholen derartiger Übungen eine Zeit lang aufrecht erhalten werden. Jedoch war sehr bald der Punkt erreicht, an dem ich damit an unüberwindliche Grenzen stieß. Dies änderte sich, als ich im Jahr 1995 Schüler Ansgar Jankes von der Münchner Musikhochschule wurde, der eine für mich damals vollkommen neuartige und,

⁴ Altenmüller 2006, S. 62. Zu dieser Problematik vgl. auch Williamon 2006, S. 411.

⁵ Vgl. Böttner 1985a, S. 50.

⁶ Vgl. Caland 2004, S. 8.

⁷ Zit. nach Böttner 1985a, S. 52.

⁸ Böttner 1985a, S. 45.

⁹ Von Elgin Roth wird dies der pianistischen Konzeption Adolph Kullaks zugeschrieben. Vgl. Roth 2004, S. 25. Ein hier zu nennender Aspekt wäre auch das Nachdrücken, gleichsam das Kneten der Tasten nach dem Niederdruck. Mir selbst wurde von einer Lehrerin erklärt, damit würde „der Anschlag schöner“. Hat man jedoch Kenntnisse von der Wirkungsweise der Klaviermechanik, wie sie Janke vermittelte, ist das leicht als Unfug zu entlarven. Denn für das Schwingungsverhalten der Saiten ist solche Akrobatik zumindest beim Klavier ohne Belang. Allenfalls kann der optische Eindruck das Publikum täuschen. Dazu an späterer Stelle mehr.

wie mir allmählich klar wurde, bewegungsökonomisch bis ins Kleinste durchdachte Technik entwickelt hatte und lehrte. Insofern zeigt sich auch, warum dieser einleitende Blick in die Geschichte der Klavierpädagogik notwendig war: Mit Ansgar Janke gab es einen Klavierdozenten an der Münchner Hochschule, der den von Böttner angeprangerten und nach wie vor gegenwärtigen Märchen des Klavieranschlages in seinem Unterricht zu jener Zeit, als Böttner seine Darlegungen veröffentlichte, bereits seit über zehn Jahren beharrlich entgegenwirkte: Janke wusste über die verschiedenen Strömungen im instrumentalpädagogischen Diskurs bestens Bescheid, zog jedoch keineswegs wahllos Aspekte aus der Literatur heran, sondern vermittelte seinen Schülern, auf wissenschaftliche Erkenntnisse gestützt, ein strukturiertes Konzept aus Bewegungsmodellen und Übestrategien, mit dessen Hilfe man, gerade weil Janke das Trainieren seiner Bewegungsmodelle und das Üben der pianistischen Literatur auch mit Erkenntnissen zum Bereich des mentalen Trainings verband, enorme Fortschritte erzielen konnte.¹⁰ Für Jankes technisches und pädagogisches Verständnis war dies selbstverständlich; er hatte aufgrund eigener Erfahrung erkannt, dass ein Automatismus zum Positiven, wie ihn Martienssen propagierte, keineswegs der Realität entspricht und sah die Lehrer – somit auch sich selbst – in der Pflicht, den Schülern das notwendige Rüstzeug und das dazugehörige bewegungsspezifische Verständnis, auch im Bereich der Psychomotorik, zu vermitteln.¹¹ Es konnte vorkommen, dass er zu einem neuen Schüler in Anbetracht einer schlicht auf Unwissenheit beruhenden technischen Schwierigkeit sagte:

„Hat man Ihnen das denn nie gesagt, sind Sie nie damit konfrontiert worden? Soll denn alles vom Himmel fallen? Manchmal hat man das Gefühl, Klavierunterricht ist so, dass der Mathematiklehrer in die Klasse geht und zu seinen Schülern mit einem mokanten Grinsen sagt: ‘Kinder, da gab es einen, der hieß Pythagoras und der hat einen ganz tollen Lehrsatz. Aber den sage ich euch nicht, da müsst ihr schon selber dahinter kommen.’ Und dann lässt er sie rechnen, bis sie grau werden. Der eine findet es vielleicht sogar wirklich, kann ja sein.“¹²

Janke trugt sich offenbar mit dem Gedanken, seine Konzeption in schriftlicher Form zu veröffentlichen. So finden sich in seinem Nachlass umfassende handschriftliche Darlegungen, die in Anbetracht fragmentarischer

¹⁰ Vgl. Interview Woitun. Vgl. auch Interview B. Brennich.

¹¹ Eine gewisse Nähe zur Konzeption des in London lebenden Klavierpädagogen Peter Feuchtwanger ist insofern unbestreitbar vorhanden. Vgl. Blido 2007, S. 7ff.

¹² Aufzeichnung Klavierstunde B. Brennich, August 1989.

Einleitungskapitel und Gliederungsentwürfe dieses Vorhaben erkennen lassen.¹³ Letztlich scheute er jedoch, wie er einmal erzählte, den Weg der Publikation und beschränkte sein Konzept auf den Bereich seines Unterrichts, also auf dessen direkte Vermittlung. Insofern ist die Klaviertechnik nach Ansgar Janke, abgesehen von Anklängen in einigen, auch in dieser Arbeit zitierten Zulassungsarbeiten ehemaliger Studenten bis dato ein mündlich tradiertes Ansatz, der, nach Jankes Tod im Jahr 2005, bislang ausschließlich von ehemaligen Schülern weitergegeben wird. Dies aber wird dieser umfassenden, in sich geschlossenen Konzeption wohl nicht in ausreichendem Maße gerecht, zumal die rein mündliche Tradierung a priori die Gefahr sukzessiver Veränderung in sich trägt. Hinzu tritt der Aspekt, dass die Vermittlung im Unterricht auch nur einen engen Kreis von Schülern anspricht; nicht umsonst bezeichnet ein ehemaliger Student, auch wenn dies vor allem Wertschätzung für Ansgar Janke zum Ausdruck bringen soll, die Janke-Schüler als „Jünger[...]“.¹⁴ Mit der vorliegenden Arbeit habe ich es mir deshalb zum Ziel gesetzt, die Konzeption Jankes erstmals mit dem Anspruch, all ihre Teilaspekte zu berücksichtigen, zusammenzufassen und Jankes Ideen entsprechend exakt zu fixieren. Insofern war die Vorbereitung und Ausführung dieser Arbeit nicht ohne Pionierarbeit zu bewerkstelligen, da nur wenige Quellen bereits vorlagen und die Klaviertechnik Jankes bislang über weite Strecken undokumentiert war.

Dies steht durchaus im Gegensatz zum allgemeinen Forschungsstand: In der Tat werden klavierpädagogische Konzepte und bewegungsökonomisches, körperorientiertes Instrumentalspiel sowie mentales Training im musikalischen Bereich diskutiert und aktuell erforscht – wenn auch, das wurde bereits deutlich, nicht immer angewandt. Das zeigen nicht nur die Arbeiten Böttners. Erst in jüngster Zeit wurden auf Betreiben Elgin Roths die Bücher Elisabeth Calands, nachdem diese jahrzehntelang vergriffen und irreführende Legenden um deren Aussage entstanden waren,¹⁵ in einer Reprintausgabe neu aufgelegt. Auch noch ältere Darstellungen, etwa Carl Philipp Emanuel Bachs genannter *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* sind in neuen, kommentierten Auflagen erschienen. Silke Kruse-Weber hat 2002 derartige historische Konzepte in ihrer Dissertation *Klavierpädagogik im erstes Drittel des 20. Jahrhunderts* erläutert und zusammengefasst, wobei sie sich dem Thema entsprechend auf ein relativ eng umrissenes zeitliches Intervall beschränkt, von ein-

¹³ Vgl. Aufzeichnungen Janke, Teil 2.1, siehe Anhang S. XXIXf., XXXV und Teil 2.3, siehe Anhang S. XLIIIf.

¹⁴ Interview G. Brennich.

¹⁵ Vgl. Caland 2004, S. 5.

führenden Erläuterungen früherer „historische[r] Aspekte“ abgesehen.¹⁶ Doch wird beileibe nicht nur Vergangenheitsbewältigung betrieben: Diverse Studien von Hans Günther Bastian zeugen, wie etwa in dem von ihm herausgegeben Band *Erkrankungen vorbeugen und vermeiden*, von einer Sensibilität für bewegungsspezifische Probleme im instrumentalen Bereich, für deren Lösung die interdisziplinäre Zusammenarbeit von Wissenschaft – allen voran Medizin, Psychologie und Pädagogik – und Lehrinstitutionen gefordert wird.¹⁷ Einen solchen Beitrag der Medizin stellen beispielsweise der unter anderem von Susanne Klein-Vogelbach herausgegebene Band *Musikinstrument und Körperhaltung* und Christoph Wagners *Hand und Instrument* dar. Erklärtes Ziel ist es hierbei, die Aufmerksamkeit einer möglichst großen Zahl medizinischer Fachkräfte auf die Probleme im Bereich des „Spitzensport[s]“¹⁸ namens Musizieren zu lenken – was an einigen Hochschulen mit der Einrichtung von musikmedizinischen Instituten mittlerweile auch Früchte trägt. Ulrich Mahlert wiederum setzt sich, ebenfalls unter Berücksichtigung körperspezifischer Erkenntnisse, intensiv mit Fragen der Übestrategie auseinander, was etwa in dem von ihm herausgegeben *Handbuch Üben* deutlich zum Ausdruck kommt.¹⁹ In diesem Kontext ist auch ein Werk wie Manfred Spitzers *Musik im Kopf* zu sehen, welches die neuronalen Prozesse beim Musizieren analysiert und somit einen Beitrag zum Bereich des mentalen Trainings leistet.²⁰ Aber auch therapeutische Konzepte wie die Alexander-Technik finden als Präventivmaßnahme zur Vorbeugung von haltungs- und stressbedingten Schädigungen im musikalischen Bereich vermehrt ihren Einsatz.²¹ Ein konkret pianistischer Ansatz schließlich, der psychologische und physiologische Erkenntnisse aufgreift und in ein der Forschung entspringendes Bewegungskonzept, verbunden mit eigenem Übungskanon, kleidet, ist der Ansatz des Musikpädagogen Peter Feuchtwanger, auf den später noch eingegangen wird.

¹⁶ Kruse-Weber 2005, S. 14ff. An dieser Stelle bedarf es einer kurzen Erläuterung: In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff der „historischen Konzepte“ vor allem auf Ansätze des frühen 20. Jahrhunderts angewandt. Bei Kruse-Weber sind jedoch diese Konzepte gleichsam aktueller Gegenstand der Untersuchung. „Historisch“ sind in Kruse-Webers Dissertation folglich noch ältere Konzeptionen.

¹⁷ Vgl. Laermann 1995, S. 7 und Bastian 1995, S. 9.

¹⁸ Klein-Vogelbach 2000, S. VII.

¹⁹ Vgl. Mahlert 2006, S. 8.

²⁰ Vgl. Spitzer 2007, S. V.

²¹ De Alcantara 2005, S. 13. Hierzu erwähnenswert ist auch der Zeitungsartikel „Perfekte Einspringer“ des Verfassers aus der Süddeutschen Zeitung vom 14. April 2007 zur Orchesterakademie der Münchner Philharmoniker: Seit September 2006 sind Stunden bei einem Lehrer der Alexander-Technik dort fester Bestandteil der Ausbildung.

Um nun die konkrete Konzeption Ansgar Jankes, die sich zweifelsohne innerhalb der genannten Forschungsbereiche bewegt, in ihrem Inhalt darzustellen, bedurfte es spezifischer Informationen: Glücklicherweise befanden sich in seinem Nachlass die bereits erwähnten handschriftlichen Aufzeichnungen, die mir von Familie Janke als Archivquelle zur Verfügung gestellt wurden. Diese Dokumente wurden von mir mittels Abschrift digitalisiert und gegliedert. Die Gliederung der Quelle in verschiedene Teile entspricht dabei ausschließlich der von Janke vorgenommenen Einordnung seiner Aufzeichnungen in verschiedene Manuskriptheftungen und folgt keinen inhaltlichen Prämissen. Des weiteren wurde die alte Orthographie beibehalten, Abkürzungen, die das Lesen unnötig erschweren, jedoch, sofern zu erschließen, ausformuliert. Unleserliche Passagen wurden mit „..... [unleserlich]“ gekennzeichnet, offenbar nachträgliche Anmerkungen Ansgar Jankes nur insoweit übernommen, als eine Zuordnung und Lesbarkeit eindeutig gewährleistet war. Zuletzt wurden in den Fließtextpassagen sprachliche Unklarheiten, etwa fehlende Verben, bereinigt, da ohne diesen Eingriff das Verständnis der Quelle teilweise beeinträchtigt gewesen wäre; die Ergänzungen wurden mit „[Erg. *Pernpeintner*: ...]“ kenntlich gemacht. Erklärende Anmerkungen meinerseits wurden als Fußnoten angebracht; die von Janke im Text erwähnten Zeichnungen wurden nicht aufgefunden. Diese Überarbeitung der Quelle war notwendig, um ein möglichst zweifelsfreies Verständnis der Darlegungen Jankes zu gewährleisten. Des weiteren stützt sich die Arbeit auf das Manuskript eines Aufsatzentwurfes Ansgar Jankes für die Zeitschrift *Üben und Musizieren*. Beide Archivquellen fließen in diese Publikation mittels der für den wissenschaftlichen Nachweis der Inhalte der Janke-Technik notwendigen und ausgewählten direkten und indirekten Zitate ein. Dadurch, dass mir Familie Janke ein diesbezügliches Nutzungsrecht einräumte, kann die Edition der handschriftlichen Aufzeichnungen Ansgar Jankes zudem im Anhang vollständig abgedruckt werden, wodurch das Reflexionsniveau der Klaviertechnik in Jankes eigenen Worten sehr anschaulich dokumentiert ist, wenngleich die Aufzeichnungen sowie der Aufsatzentwurf die Janke-Technik bei weitem nicht in der Gesamtheit ihrer Aspekte behandeln.

Weitere wichtige Quellen waren deshalb Ton- und Filmaufzeichnungen von Unterrichtsstunden Ansgar Jankes sowie Experteninterviews mit ehemaligen Studenten, Kommilitonen und Verwandten. Diese Interviews wurden als leitfadengestützte Gespräche durchgeführt; der Leitfaden findet sich im Anhang. Die eröffnenden, relativ allgemeinen Fragen sollten den Befragten die Möglichkeit geben, ihre individuelle Sicht der Konzeption Jankes zu schildern, eigene Schwerpunkte zu setzen; und in der Tat wurden dabei Aspekte zur Sprache gebracht, die zu neu-

en Informationen führten, welche von mir bis dato nicht in dieser Intensität berücksichtigt worden waren; ein Beispiel hierzu wäre die Bedeutung des mentalen Trainings, die sich mir als junglichem Schüler in diesem Maße nicht eröffnet hatte. Insofern entspricht die Interviewführung durchaus den Vorgaben eines „aktive[n]“, „personenbezogene[n] Zuhören[s]“.²² Detaillierte Fragen sollten jedoch zudem sicherstellen, dass die mir, quasi als fragendem Experten, von vorneherein bedeutsam erscheinenden Aspekte in der gebotenen Genauigkeit zur Sprache gebracht werden. Die Gesprächsgestaltung entsprach damit den Charakteristika eines fokussierten Interviews,²³ jedoch auch der Begriff des „systematisierende[n] Experteninterview[s]“²⁴ ist zulässig. Ausnahmen stellten hier zu einem gewissen Grade das Interview mit Jutta Weidner, mit Sicherheit jedoch das Interview mit Gernot Sieber dar. Bei beiden kam es mir nicht vordergründig auf Erklärungen zum Inhalt der Konzeption, als vielmehr auf Erläuterungen zu Ansgar Jankes Biographie an. Während das Interview mit Jutta Weidner dennoch über weite Strecken den oben beschriebenen Kriterien verpflichtet ist, ist jenes mit Gernot Sieber eindeutig als „narrative[s] Interview“ zu charakterisieren.²⁵ Die Gespräche wurden aufgezeichnet und in schriftliche Form übertragen; sie dienten somit als Quellentexte. Der Aussagegehalt der Interviews blieb bei der Erstellung der Schriftfassungen unangetastet. Um die Lesbarkeit der Quellentexte zu garantieren, wurden jedoch, vergleichbar der Praxis im journalistischen Zeitungsinterview, einige Wendungen der gesprochenen Sprache in eine schriftdeutsche Form gebracht. Diese Interviewtexte werden, wie für den wissenschaftlichen Nachweis erforderlich, in der vorliegenden Arbeit zitiert, jedoch als unveröffentlichtes Archivgut behandelt und nicht vollständig abgedruckt.

Schlussendlich stützen sich die Ausführungen zur Janke-Technik auf Videomitschnitte von Unterrichtsstunden bei Ansgar Janke aus den Jahren 1996 und 2004, einen ebensolchen Audiomitschnitt aus dem Jahr 1989 sowie ein Demonstrationsvideo, das mit Hilfe von Gunther Brennich erstellt wurde, um die Jankeschen Spiel- und Übungsmodelle zu rekapitulieren und zusammenzufassen. Hinzu kommen von mir schriftlich niedergelegte Erinnerungen an Jankes Unterricht sowie ein Hausaufgabenheft, welches ich von Januar 1996 bis Januar 1997 über die Klavierstunden bei Ansgar Janke führte. Diese Audio-, Film- und Schriftquellen dienten bei der Ausarbeitung der Studie als weitere Archivquellen.

²² Helfferich 2005, S. 78.

²³ Flick 2006, S. 118ff.

²⁴ Bogner 2005, S. 37.

²⁵ Flick 2006, S. 147.

Die schriftliche Darstellung der Konzeption Jankes richtet sich nun nach folgendem Aufbau: Zunächst einmal erscheint ein Blick auf das Leben Ansgar Jankes – handelt es sich bei ihm doch um eine nicht allgemein bekannte Persönlichkeit – sowie auf die Bedeutung seines Wirkens unerlässlich. Daran schließt sich die inhaltliche Analyse der Konzeption an, beginnend mit den Determinanten des Klavierspiels, gefolgt von Jankes Bewegungsmodellen, analytischen und übetekhnischen Prämissen sowie konkreten, praxisbezogenen Übungsmodellen. Die Gliederung dieses Teils orientiert dabei, von den in Jankes Aufzeichnungen nicht explizit behandelten Übungsmodellen abgesehen, den Gliederungsentwürfen in Grundzügen an den handschriftlichen Quellen. In einem weiteren großen Kapitel werden wichtige Prinzipien dieser Konzeption in ihren wissenschaftlichen Kontext eingeordnet, erstens bezüglich deren Verwurzelung in historischen Konzepten, zweitens bezüglich deren Übereinstimmung mit neueren pädagogischen Postulaten. Da die Darstellung der Jankeschen Ansätze in dieser Arbeit jedoch ihrem Thema gemäß Priorität hat, wird sich dieser wissenschaftliche Abgleich nur auf einige Kernaussagen und historische Aspekte beziehen und kann nicht in gleicher Ausführlichkeit erfolgen.

II. Ansgar Janke – Pianist und Musikpädagoge

1. Biographie

Ansgar Janke kam am 4. Juli 1941 in Leipzig zur Welt. Anfangs wurde er nur von seiner Mutter großgezogen; der Vater war als Soldat an der Front und befand sich nach dem Krieg noch längere Zeit in sowjetischer Kriegsgefangenschaft. Doch auch nach der Rückkehr fiel es dem Vater offenbar schwer, im sich gerade konsolidierenden Staatsapparat DDR seinen Dienst als Polizeibeamter wieder aufzunehmen. So ging er noch im Jahr 1949 nach Westdeutschland, zunächst ohne seine Familie.²⁶ Es ist also mit großer Sicherheit auf mütterlichen Einfluss zurück zu führen, dass die musikalische Beschäftigung bereits in frühen Kindheitsjahren für Ansgar Janke eine entscheidende Rolle spielte. Im Besitz von Jutta Weidner befinden sich zudem Noten von Griegs *Hochzeitstag auf Trollhaugen* und *Zug der Zwerge* mit dem Bleistiftvermerk „Ilse Friedemann 1926“, dem Mädchennamen der Mutter. Ganz offensichtlich muss sie also schon lange vor seiner Geburt musiziert haben.²⁷

²⁶ Manuskript der Rede zur Trauerfeier für Ansgar Janke, 2. März 2005.

²⁷ Interview Weidner.

1947 erhielt Janke den ersten Klavierunterricht, der nach Abschluss der Grundschule im Jahr 1954 und der Übersiedelung in die Bundesrepublik Deutschland am 17. November 1954²⁸ fortgesetzt wurde. Der Vater war als Polizeibeamter in den westdeutschen Staatsdienst übernommen worden, die Familie wohnte fortan in Neustadt an der Weinstraße. Natürlich ging Ansgar Janke auch weiter zur Schule, jedoch muss das Klavierspiel eine immer wichtigere Rolle für ihn gespielt haben. Des Weiteren gibt es Anzeichen dafür, dass er mit der damaligen schulischen Unterrichtspraxis nicht zurecht kam.²⁹ Jedenfalls beendete er die Schule höchstwahrscheinlich bereits im Alter von 14 Jahren mit dem Volksschulabschluss.³⁰ Insofern ist die Erinnerung ehemaliger Schüler an Ansgar Janke als einen sehr intellektuellen Lehrer äußerst bemerkenswert und nur auf eine Weise erklärbar: Ansgar Janke muss bereits zu diesem Zeitpunkt wahre Unmengen an Büchern gelesen haben, einerseits aus literarischer Begeisterung, andererseits, um sich jene höhere Bildung, die er in der Schule nicht erhalten hatte, selbst zu erarbeiten. So berichtet sein Freund und ehemaliger Kommilitone Gernot Sieber:

„Von da an hat er sich selbst eine Bildung aufgebaut, die einfach großartig war. Was er alles gewusst hat! Er hat sich dann immer über mein humanistisches Gymnasium lustig gemacht. Ich habe aufgefressen, was er alles gesagt hat. Er hat so auf mich eingewirkt. Wie man spricht, sich ausdrückt, diskutiert – das habe ich alles von ihm gelernt. Ich war zuvor so, wie man in Österreich halt so ist. Er aber hat so unglaublich lebendig geredet, lustig, fröhlich, sofort einhakend, wenn ihm etwas nicht passte. Und ganz unglaublich waren seine Zitate, die er immer parat hatte und einflechten konnte. Das erste, was ich von ihm hörte, waren die Texte aus dem Tristan. Den kannte ich nur musikalisch. Schopenhauer, Nietzsche hat er zitiert: ‘Was fällt, sollst du noch stoßen’. Fürchterliche Dinge manchmal, grauenhaft wildes Zeug [...]. Das hat mich sehr beeindruckt. [...] Ansgar war ein geistiges Wunderkind.“³¹

Bereits zum Sommersemester 1955, also im Alter von gerade einmal knapp 14 Jahren, nahm Janke das Vollstudium an der Städtischen Hochschule für Musik und Theater in Mannheim auf, Klavier bei Friedrich Wührer, Dirigieren bei Richard Laugs.³² In diesem Studium, in dem auch

²⁸ Lebenslauf Ansgar Jankes vom 6. Oktober 1980.

²⁹ Vgl. Interview Weidner.

³⁰ Vgl. Interview Sieber.

³¹ Ebd.

³² Undatierter Lebenslauf Ansgar Jankes.

das Dirigieren eine wichtige Position einnahm, ist wohl die enorme, detaillierte Werkkenntnis begründet, mit der Janke später seine Studenten zu beeindrucken wusste.³³ Jutta Weidner berichtet zudem, dass wegen dieser Aufnahme eines so jungen Studenten sogar eine Sondersitzung des zuständigen Hochschulgremiums stattgefunden hatte.³⁴

Besonders prägend war jedoch der Kontakt zu Friedrich Wührer, einem der damals führenden Pianisten.³⁵ Nachdem Janke 1959 sein staatliches Musiklehrerexamen mit der Note „sehr gut“³⁶ abgeschlossen hatte, folgte er Wührer an die Musikhochschule nach München und wohnte fortan mit seiner Mutter in Dachau.³⁷ Mit dem Wintersemester 1960/61 nahm er sein künstlerisches Klavier-Hauptfachstudium in der Klasse Friedrich Wührer auf und war seit 1962 – noch über die künstlerische Staatsprüfung, die er 1965 mit der Bewertung „sehr gut und mit Auszeichnung“³⁸ ablegte, hinaus – bis zum Meisterklassenediplom 1967 Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes. Des weiteren erhielt er 1965 einen Förderungspreis beim Wettbewerb der Hochschulen der BRD und 1964 zusammen mit seinem Duopartner Gernot Sieber einen Förderungspreis des ARD-Wettbewerbes.³⁹

Der Fortschritt, den Janke als Schüler Wührers erzielte, muss also enorm gewesen sein, immerhin spielte er mit dem Hochschulorchester sogar Rachmaninoffs zweites Klavierkonzert.⁴⁰ Und doch erzählt Gernot Sieber von ernststen Problemen, die für die Ausbildung einer eigenen Klaviertechnik durch Ansgar Janke von Bedeutung sind:

„Wührer war wirklich eine bedeutende Persönlichkeit, aber sein Unterrichten war ein Zusammensuchen von Dingen unterschiedlicher Art, die er den Schülern an die Hand geben wollte. Es waren oft hanebüchene Sachen, die er uns sagte. Wir sollten zum Beispiel mit dem Arm so komisch nachdrücken, nachdem der Ton schon angeschlagen war. Lauter so Dinge, die Wührer eigentlich selber gar nicht gemacht hat. In technischer Hinsicht waren wir also alleine gelassen.“⁴¹

Der Klavierprofessor, selbst eine pianistische Naturbegabung, hatte offenbar keine Mittel parat, mit denen er den bei Schülern auftretenden

³³ Vgl. Interview B. Brennich.

³⁴ Vgl. Interview Weidner.

³⁵ Jancik 1968, S. 896f.

³⁶ Undatierter Lebenslauf Ansgar Jankes.

³⁷ Vgl. Manuskript der Rede zur Trauerfeier für Ansgar Janke, 2. März 2005.

³⁸ Lebenslauf Ansgar Jankes vom 6. Oktober 1980.

³⁹ Undatierter Lebenslauf Ansgar Jankes.

⁴⁰ Vgl. Interview Sieber.

⁴¹ Ebd.

technischen Schwierigkeiten hätte begegnen können, worüber Janke sich sehr aufgeregt haben muss, entsprach die sich darin äußernde pianistische Herangehensweise Wührers – der mit Sieber und Janke gar Regers vierhändige Werke für die BBC einspielte, ohne seinen Part richtig geübt zu haben⁴² – doch ganz und gar nicht seiner analytischen Art des Musizierens.⁴³ Diesem Unterrichtsstil Wührers ist sogar ein literarisches Denkmal gesetzt worden. Im Roman *Der Untergeher* schreibt Thomas Bernhard:

„Mein letzter Lehrer vor Horowitz war Wührer gewesen, einer jener Lehrer, die einen in der Mittelmäßigkeit ersticken, [...] die alle, wie gesagt wird, hervorragende Namen haben, alle Augenblicke in den großen Städten auftreten und hochdotierte Lehrstühle an unseren berühmten Akademien haben, aber sie sind nichts anderes als klavierspielende Zugrunderichter, die keine Ahnung vom Musikbegriff haben, dachte ich.“⁴⁴

Natürlich ist dieser Satz der polemisierenden Sprache Bernhards verpflichtet. Denn dass Wührer über Musik nicht nachgedacht hätte, entspricht nicht der Wahrheit: Nicht nur, dass er verschiedene Werke edierte, sein Buch *Meisterwerke der Klaviermusik* zeugt durchaus von einer reflektierenden Musikbetrachtung, die die „Entstehungsgeschichte, die Analyse und die Deutung der Werke“⁴⁵ gleichermaßen mit einschließt, jedoch für Jankes Geschmack offenbar vor spieltechnischen Fragen zu früh Halt machte. So bezeichnet Gernot Sieber das Vorgehen Wührers, ihn und Ansgar Janke auch zur Umgehung technischer Auseinandersetzungen in einem Klavierduo zu vereinen, als Schritt, der für die beiden jungen Pianisten zwar eine große Chance bot, mit dem sich Wührer jedoch auch ein Stück weit aus der Affäre ziehen konnte.⁴⁶

Nichts desto trotz, das Duo – dies wurde durch die genannte Teilnahme am ARD-Wettbewerb bereits angedeutet – war enorm erfolgreich: Als Aushängeschild der Münchner Hochschule traten Janke und Sieber in vielen Städten Europas auf, 1964 sogar in Wien, wo sie mit dem Wiener Rundfunkorchester unter der Leitung von Hans Swarowski Ernst Krenek's *Konzert für zwei Klaviere und Orchester* aufführten.⁴⁷ Des weiteren absolvierten sie diverse Rundfunkeinspielungen; es existiert sogar eine aufwändige Fernsehaufzeichnung von Cesar Bresgens *Bilder des Todes*, einer Suite für zwei Klaviere, Pauken und Schlagzeug zu den Holz-

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Vgl. Interview Janke.

⁴⁴ Bernhard 2004, S. 15f.

⁴⁵ Wührer 1966, S. 8.

⁴⁶ Vgl. Interview Sieber.

⁴⁷ Vgl. ebd.

schnitten von Hans Holbein d.J., für das Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks.⁴⁸



Abb. 1 – Ansgar Janke,
Quelle: Familie Janke



Abb. 2 – Ansgar Janke (rechts)
und Gernot Sieber, Quelle:
Gernot Sieber

Die Kritik regagierte begeistert. So schrieb das Salzburger Volksblatt am 17. Oktober 1963 über eine Darbietung von Debussys *En blanc et noir*, Mozarts D-Dur-Sonate KV 448 und Brahms' f-Moll-Sonate op. 34 b:

„Zu Gernot Sieber hat sich in Wührers Meisterklasse der Leipziger Ansgar Janke gesellt, ein Pianist mit dynamisch musikantischem Temperament, feinnervig, kultiviert. Die beiden Zwei- und zwanzigjährigen bilden ein Duo, das sich vorzüglich ergänzt. Der Beifall im Großen Mozarteumssaal nahm bald ungewöhnliche Dimensionen an und forderte schließlich – nach mehr als ausgiebigem Programm – die Wiederholung eines anspruchsvollen Sonatensatzes. [...] Die Interpretation gab dem Werk das Wichtigste: eine kristallene Klarheit. Daß der Zuhörer auch etwas von der profunden Tragik in Debussys Musiksätzen verspürte, war mit ein Beweis für die Einfühlsamkeit der Spieler“.⁴⁹

⁴⁸ Die Aufzeichnung wurde dem Verfasser von Gernot Sieber zur Verfügung gestellt.

⁴⁹ Salzburger Volksblatt vom 17. Oktober 1963, Rezensent: Dr. Hehn.

Neben einer zweifelsohne von Wührer mitgeprägten Musikalität verdeutlicht dieser Erfolg einen weiteren Aspekt, der auch in der Ausgabe der Salzburger Volkszeitung vom gleichen Tag – „Die Anschlagkunst jedes einzelnen zeigte sich aufs feinste entwickelt, alles Technische erschien geradewegs überragend.“⁵⁰ – zum Ausdruck kommt: Janke hatte während des Studiums begonnen, seine Technik durch die Lektüre klaviertechnischer und -pädagogischer Bücher zu verbessern. Er setzte damit jene Art des Selbststudiums fort, welche er schon in Ermangelung einer gymnasialen Schulbildung praktiziert hatte. Nach Siebers Erzählung stürzte sich Janke auf die Bücher der Klavierpädagogen Rudolf Maria Breithaupt und Elisabeth Caland;⁵¹ auch seine Schüler wissen von derartigen Studien zu berichten.⁵² Janke suchte durch Selbsterfahrung und Lektüre also jenes Können zu erlangen und auch wissenschaftlich zu bestätigen, das später für seine Pianistik so charakteristisch war: „feine[s]“ Spiel, „wohldurchdacht und dosiert“, „absolut perfekt“. Dabei war jedoch sein „Vortrag nicht auf Demonstration technischen Könnens ausgerichtet“.⁵³ Wichtig war ihm, dass richtige Technik zwar unabdingbar sei, um die Anforderungen pianistischer Literatur zu meistern, ohne zu verspannen, ohne körperliche Schädigungen davonzutragen, dass diese optimierte Technik jedoch grundsätzlich im Dienste des schönsten, fundiert durchdachten musikalischen Vortrags zu stehen habe.⁵⁴ Diese Einstellung Jankes ist natürlich nicht seine ureigene Erfindung; auch hat Carl Czerny schon einen vergleichbaren Zweck seiner Technik formuliert.⁵⁵ Dass Jankes spieltechnische Studien schließlich zu einem instrumentalpädagogischen Konzept heranreifen konnten, ist gleichsam einem Bruch mit seinen pianistischen Ambitionen geschuldet und zu verdanken. Nach zahlreichen Konzertreisen des Klavierduos Janke-Sieber begann er, eine Abneigung gegen die Auftrittssituation zu entwickeln; das Spielen vor Publikum wurde ihm immer unangenehmer.⁵⁶ Zwar nahm er in den Jahren 1967/68 und 1969/70 an den Bundesauswahlverfahren der *Konzerte junger Künstler* teil und absolvierte

⁵⁰ Salzburger Volkszeitung vom 17. Oktober 1963, Rezensent: Dr. Pellegrini.

⁵¹ Vgl. Interview Sieber.

⁵² Vgl. Interview G. Brennich.

⁵³ Interview B. Brennich.

⁵⁴ Vgl. Interview Weidner.

⁵⁵ Vgl. Wehmeyer 1983, S. 154.

⁵⁶ Vgl. Interview Sieber. Hier drängt sich eine auffällige musikhistorische Parallele auf, die nicht unerwähnt bleiben soll. Auch Chopin gab das Konzertieren zu Gunsten des Unterrichtens auf. In einem Brief vom 12. August 1829 ist sogar folgender Satz überliefert: „Ich eigne mich nicht, Konzerte zu geben; das Publikum schüchtert mich ein, sein Atem erstickt, seine neugierigen Blicke lähmen mich, ich verstumme vor fremden Gesichtern.“ Zit. nach Roth 2004 S. 15.

weiterhin Auftritte als Liedbegleiter und Kammermusikpartner, doch ist insgesamt eine sich mehr und mehr äuffernde Fokussierung auf das Unterrichten erkennbar: Bereits 1966 folgte Janke Gernot Sieber auf eine Stelle als Klavierlehrer am Musikgymnasium der Regensburger Domspatzen. 1968 übernahm er eine Assistentenstelle an der Münchner Musikhochschule, an der er schon nach vier Jahren als Vertragslehrkraft fest angestellt wurde.⁵⁷ Dieser Tätigkeit blieb er bis zu seinem Tode treu: Der Übernahme in ein Beamtenverhältnis auf Probe im Jahr 1981 folgten mehrere Beförderungen bis hin zu seiner Ernennung zum Honorarprofessor im März 2003.⁵⁸ Offenbar beschränkte sich Jankes öffentliches Auftreten somit von den frühen siebziger Jahren an auf die Begleitung seiner Kinder bei Konzerten und Wettbewerben sowie auf seine Funktion als alljährlicher „Begleiter und künstlerischer Mitarbeiter bei den ‘Internationalen Meisterkursen für Musik’ in Zürich (mit Ernst Haefliger, Maurice André und Eberhard Finke)“.⁵⁹ Er scheint also voll und ganz in seiner Lehrtätigkeit aufgegangen zu sein. Seine letzte Klavierstunde gab Ansgar Janke wenige Tage vor seinem Tod. Am 29. März 2005 erlag er nach etwa zweijähriger Krankheit seinem Krebsleiden.

2. Sonderstellung der Konzeption Ansgar Jankes

Vielen seiner ehemaligen Schüler ist Ansgar Janke nicht nur als Intellektueller, sondern als „professoraler“, „fürsorglicher Pädagoge“⁶⁰ in Erinnerung. Was in diesen Worten anklingt, ist einerseits Bewunderung für einen Lehrer mit einer für die Verkörperung dieser Attribute ungewöhnlichen Biographie, andererseits Ausdruck eines bemerkenswerten Unterrichts: Eben weil er selbst mit seinem Spiel unzufrieden gewesen war, sich die Lösung der technischen Probleme selbst hatte erarbeiten müssen und stets auf der Suche war, „um den Idealfall einer Spielbewegung zu finden“,⁶¹ hatte er die Fähigkeit, die individuellen Schwächen seiner Schüler genau zu beobachten und im Kern anzupacken. So schreibt Janke auch explizit in seinem Lebenslauf, ein wichtiger Grund für seine „intensive Beschäftigung mit den physiologischen und psychomotorischen Grundlagen des Klavierspiels“ sei das „Auftreten fokaler Dystonien bei einigen Studenten und die Frage nach Ätiologie und Prävention

⁵⁷ Vgl. undatierter Lebenslauf Ansgar Jankes.

⁵⁸ Vgl. Lebenslauf Ansgar Jankes vom 6. Oktober 1980. Spätere Daten sind handschriftlich ergänzt.

⁵⁹ Undatierter Lebenslauf Ansgar Jankes.

⁶⁰ Interview G. Brennich.

⁶¹ Interview Weidner.