

Rudolf Kratzert

Technik des Klavierspiels

Ein Handbuch für Pianisten



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Inhalt

Vorwort	9
Teil 1	
Einleitende Betrachtungen	11
1.1 Wen und was das Buch erreichen will	11
1.2 Benutzungsmöglichkeiten des Buches	12
1.3 Zum Begriff „Technik“ in diesem Buch	13
1.4 Technik als Lehr- und Lerngegenstand	13
1.5 Das Spannungsfeld zwischen musikalischer Intention und pianistischer Technik	15
Teil 2	
Funktionelles Denken vor aller Pianistik	19
2.1 Der Pianist als psycho-physische Einheit	19
2.2 Der bewusste Einsatz der „Primärsteuerung“	20
2.3 Beweglichkeit, Bewegung und Bewegungsführung	24
2.4 Zwei Experimente mit der „Primärsteuerung“ als Basis für alle weiteren Experimente	27
2.5 Pianistische Spielbewegungen – abgeleitet von allgemeinen Körperbewegungen	29
2.6 Leichtigkeit, Balance und Kontinuität	35
2.7 Die Besonderheiten der Klangerzeugung auf dem Klavier	37
2.8 Wissenswertes über Arm und Hand	39
Teil 3	
Die pianistische Technik	51
3.1 Grundlagen der Klaviertechnik	51
3.1.1 Zum Begriff „Grundlagen“	51
3.1.2 Das Sitzen am Klavier	52
3.1.3 Die Bewegung des Gehens als Grundlage für Kontinuität, Egalität und Kantabilität	55
3.1.4 Das Denken und Spielen in Sekundschritten im 5-Tonraum	56
3.1.5 Verschiedenste Spielweisen im 5-Tonraum	61
3.1.6 Einführung in die melodische Dynamik	71
3.1.7 Einfache Doppelgriffe und Akkorde	75
3.1.8 Einfache Pedaltechniken	96
3.1.9 Der Daumenuntersatz	100

3.2 Klaviertechnik für Fortgeschrittene	106
3.2.1 Einführung in die virtuose Lauftechnik (einschließlich Arpeggien)	106
3.2.2 Große Griffe	122
3.2.3 Mehrstimmigkeit innerhalb einer Hand	125
3.2.4 Einführung in die Oktavtechnik	137
3.2.5 Zusammenfassende Analyse der wichtigsten Armtechniken	151
3.2.6 Dynamik und differenzierte Pedaltechniken für Fortgeschrittene	170
3.2.7 Technische Grundlagen für Ornamentik	179
3.3 Professionelle Klaviertechnik	186
3.3.1 Virtuoses Passagenwerk (mit und ohne Daumenuntersatz) in Etüden von Chopin	186
3.3.2 Schnelle Doppelgriffpassagen	200
3.3.3 Die virtuose Oktavtechnik	207
3.3.4 Schnelle Repetitionen und Tremoli	218
3.3.5 Schwierige Sprünge und Akkord-Verbindungen	235
3.3.6 Die Kunst der Farb- und Raumwirkungen und der feinen Klangnuancen auf dem Klavier	246
Teil 4	
Die Technik des Klavierübens	253
4.1 Der äußere Rahmen	253
4.2 Erfolgsorientierung und Erfolgskontrolle	254
4.3 Weniger ist mehr – Das Prinzip der Reduzierung	256
4.4 Freiheit contra Fehlerfreiheit	257
4.5 Genaues Textverständnis als wichtigste Grundlage für musikalische Entscheidungen und entsprechende technische Lösungen	259
4.6 Über das Auswendiglernen	260
4.7 Gedanken zu einem täglichen Techniktraining	262
Teil 5	
Die Technik des pianistischen Vortrags	265
5.1 Was finde ich vor? (Die Kunst der schnellen Orientierung)	265
5.2 Die musikalische Mitteilung (psychologische, akustische und spieltechnische Überlegungen)	266
5.3 Die Angst als treuer Begleiter (vorbereitende Techniken für den „Ernstfall“)	267
5.4 Ein Klavierabend ist lang	268
5.5 Der Konzertpianist als „Medium“	270
Anhang	
Verzeichnis der Notenbeispiele	273
Verzeichnis der Abbildungen	279
Verzeichnis der Experimente und Übungen	279
Literatur	282
Register (der technisch relevanten Begriffe in alphabetischer Reihenfolge)	283

Vorwort

Dieses Buch soll ein Handbuch für die pianistische Praxis sein. Ich habe bewusst auf eine theoretische Auseinandersetzung mit bestehenden Theorien oder bestehender Literatur zur Klaviertechnik verzichtet, da ich finde, dass eine solche Auseinandersetzung nicht in ein Handbuch gehört und im übrigen vom Leser selbst eingegangen werden kann, sofern er dies wünscht.

Andererseits fand ich es an der Zeit, dass ein Buch, das unter praktischem Gesichtspunkt Klaviertechnik beschreibt, auch einmal die praktischen Voraussetzungen für Klaviertechnik mitbenennen und wenigstens in Umrissen erklären sollte. Da ich selbst mich in Jahrzehnten intensiver Forschungsarbeit mit diesen praktisch-technischen Grundlagen beschäftigt habe, wäre es absurd gewesen, sie nicht auch zum Gegenstand dieses Buches zu machen. Der Leser wird also nicht nur direkt mit Klaviertechnik konfrontiert, sondern auch mit ihren psychophysischen Voraussetzungen – genauer gesagt, mit einem Denken in Bewegungsfunktionen allgemeiner und spezifisch pianistischer Natur. Das Buch soll somit eine praktische Hilfe sowohl für das Denken als auch für das Handeln in Bezug auf das Klavierspiel sein.

Das Denken in menschlichen Bewegungsfunktionen ist in unserer Kultur bemerkenswert schwach ausgebildet, ja oft gar nicht vorhanden. Es herrscht hierüber so viel Unklarheit und Aberglaube, dass man sich nicht wundern muss, wenn unzählige Menschen unter den Folgen fehlender und falscher Informationen und darum auch unter den Folgen eines dauerhaft falschen Umgangs mit sich selbst leiden. Abhilfe wird dann oft in Gymnastik-Übungen und anderen Prozeduren gesucht, die sich direkt an das Muskelsystem wenden. Dies führt fast immer zu weiteren Problemen, statt auch nur ein einziges zu lösen. Nur ein verändertes Denken kann ein verändertes Handeln hervorrufen. Wer also Bewegungen verbessern oder auch nur genauer kennen lernen will, der muss zuerst sein Denken in Bezug auf Bewegungen ausbilden.

Schon Jahre bevor ich die F. M. Alexander-Technik kennen gelernt habe, wurde mir durch Beobachtungen an mir selbst und

an Schülern bewusst, dass es keinen pianistischen „Spielapparat“ gibt, sondern dass dieser Begriff eine gefährlich irreführende Erfindung von Theoretikern ist, die von der Sache – nämlich von der Koordination menschlicher Bewegungsfunktionen – offenbar nichts verstehen. (Der Begriff „Spielapparat“ selbst ist verräterisch, indem er die engstirnige Denkweise solcher Theoretiker schon ahnen lässt.) Später konnte ich mit Hilfe der Alexander-Technik immer mehr Klarheit in Bezug auf ein praktisches Denken in Bewegungen gewinnen und dieses sowohl als Klavierlehrer wie auch als Alexander-Lehrer meinen Schülern vermitteln.

Ein Ergebnis meiner nun schon jahrzehntelangen praktischen Arbeit ist dieses Buch. Es ist die Frucht vielfältiger und intensiver Beobachtungen und eines aus diesen Beobachtungen gewonnenen Denkens. Mit diesem praktischen Denken möchte ich mich an den Leser wenden – wiederum zu ausschließlich praktischen Zwecken.

So wird also der Leser in TEIL 2 dieses Buches mit den verschiedensten Aspekten des Denkens in Bewegungsfunktionen konfrontiert, um ihn auf die eigentliche Technik des Klavierspiels in TEIL 3 vorzubereiten. Ich bitte den Leser aber schon an dieser Stelle, nicht *Vollständigkeit* bei der Beschreibung und Erörterung einzelner Techniken zu erwarten. Auch sind spezielle neuere Techniken wie z. B. die des Spiels auf dem „präparierten“ Klavier im Buch nicht enthalten. Vielmehr ist den *Grundlagen* aller Techniken der meiste Raum gewidmet.

Dies entspricht meiner Überzeugung, wonach Klaviertechnik nicht unabhängig von ihrer Geschichte gelehrt und gelernt werden sollte, da jede neu hinzugekommene Technik jeweils aus den bisherigen hervorgegangen ist. Vergessen wir nicht: Chopin und Liszt haben vor allem die sogenannte klassische Technik gelernt – auch wenn sie im Laufe ihres Lebens über diese weit hinausgegangen sind. Und wer – wie ich dies schon in mehreren Fällen erlebt habe – mit Pianisten arbeitet, die fast ausschließlich mit Jazz oder moderner Klavierliteratur „groß geworden“ sind,

der wird erhebliche grundsätzliche Mängel in deren Technik festgestellt haben. Wer sich hingegen *nach* einer umfassenden Ausbildung, basierend auf der barocken, klassischen und romantischen Technik, auf die jeweils neuesten Klavierkompositionen spezialisiert, dem ist diese „Rundum“-Ausbildung auch auf seinem Spezialgebiet nur von Vorteil. Diese Erfahrungen – und nicht etwa eine Abneigung neuerer und neuester Klaviermusik gegenüber – sind der Grund für meine Beschränkung auf das Beschreiben herkömmlicher Techniken.

Der Bereich Kammermusik, der für Pianisten zweifellos auch wichtige spezifische Techniken enthält, ist in diesem Buch bewusst ausgespart worden. Er würde nicht nur seinen Rahmen sprengen, sondern er verdient meines Erachtens seiner Bedeutung gemäß eine eigene Publikation.

Die unmittelbare Entstehung dieses Buches geht zurück auf eine Initiative des Verlagsleiters von Bärenreiter, Herrn Dr. Wendelin Göbel, dem ich hiermit für sein freundschaftliches Eintreten für die Veröffentlichung meiner Gedanken herzlich danken möchte.

Danken möchte ich auch ausdrücklich den Herren Stefan Gros und Michael Töpel, die mit großer Sorgfalt lektorierten sowie allen weiteren Mitarbeitern des Hauses Bärenreiter, die an der Entstehung und Herstellung dieses Buches beteiligt waren.

Ganz besonders freut es mich, dass ich die Genehmigung erhielt, einige der wundervollen Graphiken meiner Alexander-Kollegin Enci Noro (Vicenza), die sie für das Buch meiner Alexander-Lehrerin, Elizabeth Langford angefertigt hat, hier abdrucken lassen zu dürfen. Man wird wohl vergeblich nach ähnlich guten anatomischen Zeichnungen suchen.

Dank auch an den Fotografen, Herrn Frank Hellwig, für die nicht einfachen Hand-Aufnahmen.

Nicht zuletzt aber danke ich meiner Frau Brigitta und meinem Sohn Adrian, dass sie meine geistigen und physischen Absenzen während der Zeit des Schreibens an diesem Buch mit so viel Geduld ertragen haben.

Kassel, im Dezember 2001

Rudolf Kratzert

Teil 1

Einleitende Betrachtungen

1.1 Wen und was das Buch erreichen will

Dieses Buch wendet sich vor allem an folgende vier Benutzergruppen:

1.) *An Klavierlehrer*

Das Buch möchte Klavierlehrern helfen, ihre eigene Technik noch einmal kritisch zu sichten und vieles an unkritisch Übernommenem in Frage zu stellen. Es möchte sie zu weiteren Gedanken und Taten für ihre eigene Weiterentwicklung und für ihren Unterricht anregen.

Auf meinen vielen Klavier-Seminaren und Fortbildungskursen für Musikschullehrer habe ich fast ausschließlich Klavierlehrer kennen gelernt, die eine hohe Bereitschaft zeigten, Neues zu lernen und ihre Gewohnheiten kritisch zu überprüfen. Sie waren bereit, ihre Lehrerrolle gegen die eines neugierigen Schülers einzutauschen. Aber selbstverständlich waren sie zugleich auch Kollegen, die mit ihrem eigenen Können und ihrer Erfahrung fruchtbare Ideen in die Unterrichtsstunden einbrachten. Bei mir haben diese Stunden immer wieder den Gedanken und die Hoffnung verstärkt, dass, solange es viele ernsthafte Musiker und Lehrer gibt, die wissen, wie wichtig es für ihre Schüler ist, wenn sie selbst sich weiterentwickeln, die Klavierpädagogik eine Zukunft hat.

Natürlich kann dieses Buch keine einzige Unterrichtssituation ersetzen, aber es kann Klavierlehrern sicher manche offenen oder noch nie gestellten Fragen beantworten; es kann sie anregen, noch einmal in Klausur zu gehen und ihr Handwerk auf ein verbessertes Niveau zu heben – mit oder ohne Hilfe eines Lehrers, abhängig von ihren Problemen.

2.) *An Klavier-Studenten*

An Ausbildungs-Instituten fühlen sich Studenten mit ihren spieltechnischen Problemen oft allein gelassen. Sie müssen binnen kurzer Zeit schwierige Literatur bewältigen und ahnen zugleich, dass sie ihr Handwerk noch nicht beherrschen. Dies steigert oft ihre Angst vor Prüfungen und Vorspielen ins Gefährliche – gefährlich für ihr Können und ihre Gesundheit. Die Tatsache, dass sehr viele an deutschen Hochschulen studierende junge Musiker an körperlichen und seelischen Krankheiten leiden, müsste nicht nur alle für diese Ausbildung Verantwortlichen aufschrecken lassen, sondern eine sofortige, gründliche Ursachenforschung auslösen. Dass die Unterrichtsverhältnisse selbst möglicherweise der Hauptgrund für dieses Dilemma sein könnten – daran wird offenbar nicht zu denken gewagt.

Es ist leider allenthalben zu beobachten, dass Leiter von Ausbildungsklassen sich selten die Mühe machen, Stunde für Stunde mit ihren Schülern an deren Technik zu arbeiten, dass sie sich für eine solche „Drekarbeit“ nicht hergeben. Da aber die Vorarbeit an Musikschulen oder im Privatunterricht vor Beginn des Klavierstudiums an einer Hochschule nicht immer ein professionelles pianistisches Niveau erreicht, stellt sich die Frage, wo die Studierenden eigentlich ihre Meisterschaft erlernen sollen. Mit Tricks und Kniffs und klugen Sprüchen wie „Hier könnten Sie noch etwas zurückhaltender im Forte sein“ oder „Diese Stelle müssen Sie noch etwas mehr üben“ und mit Vormachen und Nachmachen-Lassen ist es eben nicht getan; aber es ist leider die übliche Unterrichtsmethode.

Die wenigen Professoren, die sich bereit finden, mit ihren Studenten kontinuierlich technisch zu arbeiten, werden

dies mangels Gelegenheit kaum zufriedenstellend tun können. Ist es doch in vielen europäischen Ländern die Regel, dass man für das Hauptfach lediglich die Zeit von 60–90 Minuten pro Woche zur Verfügung stellt – ein Unding, wie jeder leicht erkennen kann. Warum belässt man es dabei und stopft den Lehrplan voll mit viel Unwesentlichem, das genauso gut per Lektüre erarbeitet werden könnte?

Ohne einen guten Klavierunterricht (und diesen in ausreichender Menge) ersetzen zu können, möchte dieses Buch Studierenden des Hauptfachs Klavier wenigstens einen ausreichenden Überblick über die wichtigsten klaviertechnischen Erscheinungen und Fragen bieten, Wissenslücken schließen helfen und Muster für ihre selbstständige Arbeit liefern. Es möchte ihnen darüber hinaus auch helfen, Kriterien für die Anforderungen zu entwickeln, die sie an ihre Ausbildung bzw. an die dafür zuständigen Lehrpersonen stellen müssen.

3.) *An Kandidaten für die Aufnahmeprüfung zum Klavier-Studium*

Das Buch soll angehende Berufsmusiker, die sich auf eine Aufnahmeprüfung für das Hauptfach Klavier vorbereiten, über die Fülle des vor ihnen liegenden Arbeitsgebiets informieren und ihnen die Entscheidung pro oder contra Klavierstudium erleichtern durch eine realistische Einschätzung dessen, was sie an handwerklichem Können in Studium und Beruf erwerben und entwickeln müssen.

Zugleich möchte es sie auffordern, die unter 2.) gerade genannten Anforderungs-Kriterien bereits jetzt anzulegen.

4.) *An konzertierende Pianisten*

Meine langjährige Unterrichtspraxis hat mir immer wieder vor Augen geführt, wie häufig gerade auch bei konzertierenden Pianisten technische Defizite und störende Gewohnheiten vorhanden sind, die ihnen langfristig Erfolg und Gesundheit gefährden – ausgerechnet bei der Gruppe von Pianisten, bei der man dies am wenigsten erwarten sollte.

Ich möchte diesen Menschen helfen, ihre tägliche Arbeit am Klavier auf eine so solide Grundlage zu stellen, dass sie dauerhaft erfolgreich arbeiten und konzertieren können. Denn je höher die Anforderungen an einen Spieler sind, desto wichtiger sind seine technischen (und musikalischen!) Grundlagen. Viele konzertierende Musiker glauben aber, dass ihnen zum Erfolg nur noch die letzten 10 % des Könnens fehlen; ich bin jedoch davon überzeugt, dass es fast immer die ersten 10 % sind, die zum wirklichen Können fehlen. Für diejenigen, die dies einsehen gelernt haben, soll dieses Buch eine Hilfe sein, ihre Technik noch einmal von Grund auf rationaler zu erarbeiten. Dann können sie mit Geduld und Fleiß auch die obersten Etagen des pianistischen Handwerks erobern.

1.2 Benutzungsmöglichkeiten des Buches

Das Buch ist so abgefasst, dass es – ganz im Sinne eines „Handbuchs“ – für den Besitzer jederzeit griffbereit sein sollte, um ihm in den verschiedensten Situationen dienlich sein zu können. Man sollte es nicht nur dort parat haben, wo man auch sonst gewohnt ist zu lesen, sondern es möglichst oft mit zum Klavier nehmen und auch während des Übens sich damit beschäftigen.

Man kann es als Nachschlagewerk benutzen, z. B. wenn man an einem technischen Problem arbeitet, dessen Natur man nur unzureichend versteht.

Man kann die Literaturbeispiele als Hinweise verwenden, um Phänomenen, die man noch nicht genügend zu kennen glaubt, am jeweils lebendigen Beispiel auf den Grund zu gehen.

Man kann das Buch aber auch kontinuierlich von Anfang bis Ende lesen, ja sogar auf diese Weise nach ihm arbeiten, denn es ist so angelegt, dass jedes Kapitel aus dem vorhergehenden erwächst.

Die an vielen Stellen eingestreuten und durchnummerierten Experimente sollen allen vier (in 1.1 genannten) Benutzergruppen das Verständnis für das „Denken in Bezug auf Bewegung“, von dem dieses Buch im Wesentlichen handelt, erleichtern – ähnlich wie die durchnummerierten Abbildungen. Und die Experimente können dem Leser, wenn er sich dafür genügend Zeit einräumt, bereits eine Hilfe sein bei der praktischen Lösung von Übe- und Unterrichts-Problemen.

Die in TEIL 3 enthaltenen Übungen sollen zunächst auch wie die Experimente angegangen werden, d. h. mit größter Vorsicht bei der gedanklichen Vorbereitung und mit größter Sorgfalt bei der Ausführung. Routiniertes Absolvieren widersprüche denkbar am meisten dem, was das Buch bewirken möchte.

Die zahlreichen Notenbeispiele (im Text abgekürzt auch als Nb. bezeichnet) sind in den Text integriert, damit man nicht ständig in den Noten selbst oder einem Appendix nachschlagen muss. Dennoch musste, um das Buch nicht mit Notenmaterial zu überfüttern, ein gewisser Kompromiss eingegangen werden. Die Etüden von Chopin und viele der Übungen von Cortot sind nicht in diesem Buch wiedergegeben. Es wird daher, wenn der Leser sich intensiv mit dem Buch beschäftigen möchte, nötig sein, Cortots „Grundbegriffe der Klaviertechnik“ und sowohl das op. 10 als auch das op. 25 von Chopin im Original mit heranzuziehen.

Zuallererst aber ist das Buch – sowohl in seiner Gesamtheit als auch im einzelnen – als *Orientierungshilfe* für Pianisten gedacht, die in dem Begriff „Technik“ noch seine ursprüngliche Bedeutung sehen: den altgriechischen Begriff für „Kunst“. Denn – wie ich noch zeigen werde – ist mit „Technik“ in diesem Buch mehr als nur ein Kanon von zu beherrschenden

spieltechnischen Mustern oder das Vorhandensein von spezifischen Bewegungsfähigkeiten gemeint. Orientierung aber tut Not; denn oft wird Technik zu sehr dem glücklichen Moment oder der ewigen Wiederholung von stupiden Übemustern überlassen.

Mit Hilfe der hier gebotenen Orientierung – sozusagen nach allen Seiten hin – möge der Leser dann selbst weiter auf dem Meer der Kunst des Klavierspiels navigieren lernen.

1.3 Zum Begriff „Technik“ in diesem Buch

Wie ich im Vorwort schon angedeutet habe, möchte ich dem Leser eine besondere, ihm bis dahin vielleicht noch nicht so sehr vertraute Art des Denkens nahelegen, nämlich die eines Denkens in Bewegungsfunktionen. Dieses Denken meint einen *dreifachen* Aspekt von Bewegungsfunktionen:

- 1.) die Bewegungs-Funktionen der Musik selbst,
- 2.) die Bewegungs-Funktionen der Klavier-Mechanik und
- 3.) die Bewegungs-Funktionen des Klavierspielers.

Klavier-Üben bedeutet also, die musikalischen Bewegungsfunktionen zu entdecken, um diese mittels der instrumentalen und der eigenen pianistischen Bewegungsfunktionen realisieren zu können.

Letztere sollten jedoch nicht losgelöst von unseren allgemeinen Bewegungsfunktionen betrachtet werden, da sie nicht getrennt von ihnen existieren. Das Erarbeiten einer funktionellen Technik des Klavierspiels ist also zunächst und vor allem ein Denken in Bewegungsfunktionen – schließlich aber *die ungehinderte Anwendung derselben*. Mit diesem Denken in Bewegungsfunktionen werde ich mich besonders in TEIL 2 dieses Buches befassen; es wird aber darüber hinaus Grundlage für alle Erörterungen der Technik sein.

Was den Begriff *Technik* in diesem Buch anbelangt, so bleibt er stets an das Denken in Bewegungsfunktionen gebunden. Denn eine Klaviertechnik, die losgelöst von einer jeweils ausübenden Person, losgelöst von den jeweiligen musikalischen Anforderungen, losgelöst von den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten eines Klaviers beschrieben werden könnte, existiert nicht.

Zwar sehen viele in der Technik des Klavierspiels eine *Anhäufung* von spezifischen, mühsam zu erwerbenden Fertigkeiten, die man sozusagen katalogisieren kann. Ich teile diesen Technik-Begriff nicht, denn er ist aus dem Blick von außen gewonnen und sehr unvollständig – und nur zu geringem Teil richtig. In Wahrheit geht es nämlich nicht um eine Anhäufung, sondern – ganz im Gegenteil – eher um eine *Klärung und Auswahl* aus nicht-spezifischen, allgemein menschlich vorhandenen Fähigkeiten und Fertigkeiten. In weiteren Kapiteln des ersten und zweiten Teils dieses Buches wird dies noch deutlicher werden.

Dennoch möchte ich versuchen, meinen Begriff einer „funktionellen Klaviertechnik“ zu definieren. Eine sinnvolle und praktisch verwertbare Definition des Begriffs von der Technik des Klavierspiels muss beide Normen einer guten begrifflichen Definition erfüllen und daher

- 1.) eine klare Beschreibung des Gemeinten und
- 2.) eine deutliche Abgrenzung von anderem sein.

Meine Definition lautet:

Die Technik des Klavierspiels ist die Verfügbarkeit des Spielers über die jeweils notwendigen Mittel zur klanglichen Realisierung musikalischer Intentionen auf dem Klavier.

Dieses Buch handelt also:

- 1.) vom Klavierspieler,
- 2.) von Mitteln (etwas zu tun oder zu erreichen) und ihrer Verfügbarkeit,
- 3.) von musikalischen Intentionen,
- 4.) vom Klavier.

Damit ist das Buch inhaltlich klar abgegrenzt und sein Anspruch deutlich sichtbar. Meine Definition der Technik des Klavierspiels macht außerdem deutlich, dass Technik in diesem Buch nicht losgelöst von ihren Bedingungen und Zielen gesehen und behandelt wird.

1.4 Technik als Lehr- und Lerngegenstand

Es gab in der Geschichte des Klavierspiels (bzw. des Musizierens überhaupt) immer wieder bis heute die Auffassung, dass Technik hauptsächlich eine Sache der „technischen Begabung“ oder der natürlichen „Geschicklichkeit“ eines Spielers sei. Lehrbar sei sie darum nur begrenzt und ihre Lernbarkeit nur den wenigen, von der Natur Bevorzugten, vorbehalten. Diese Auffassung ignoriert die Tatsache, dass sehr viele Menschen über genügende Anlagen verfügen, um – bei entsprechender Anleitung freilich – eine gute Klaviertechnik entwickeln zu können.

Hingegen scheint mir unbestreitbar zu sein, dass das *Interesse* an der Technik des Klavierspiels vom Lehrer nur begrenzt geweckt werden kann. Wer also sich nicht auf den langen (und keineswegs „geraden“!) Weg machen will, die Technik des Klavierspiels zu erlernen, der wird auch nicht weit auf diesem Weg kommen.

Umgekehrt ist aber kaum anzunehmen, dass jemand, der ein leidenschaftliches Interesse am Klavierspiel zeigt und einsehen gelernt hat, dass Technik lebenslang das wichtigste Mittel zur Erreichung hoher musikalischer Ansprüche ist, nicht „begabt“ genug sein sollte, das pianistische Handwerk zu lernen. Denn die technischen Fähigkeiten beim Klavierspiel setzen sich aus lauter allgemeinen Fähigkeiten zusammen wie gute Sinneswahrnehmungen, geistige und körperliche Beweglichkeit,

Geduld und Beharrlichkeit beim Experimentieren und Trainieren, Toleranz eigenen Fehlern gegenüber, Freude bei jedem Lern-Fortschritt, Mut in schwierigen Situationen und bei Rückschlägen.

Jede dieser Eigenschaften ist für das Klavierspiel notwendig, jedoch – für sich genommen – noch keine Garantie für das Erreichen einer guten Technik. Wie bei allen komplizierten und differenzierten Lernprozessen und Tätigkeiten, die sowohl erhebliche geistige als auch körperliche und nicht zuletzt seelische Potenz und Präsenz voraussetzen, kommt es auch hier auf eine möglichst gute *Zusammenarbeit aller am Prozess beteiligten Faktoren* an. Das schreckliche Modewort „ganzheitlich“ – hier wäre es einmal angebracht.

Aufgabe eines guten Klavierlehrers ist es, die oben genannten *allgemeinen* „Begabungs-Faktoren“ eines Schülers für die vom Klavierspiel *spezifisch* geforderten Fertigkeiten zu nutzen. Es ist aber nicht primär seine Aufgabe, Schüler von Anfang an als pianistisch „begabt“ und damit als geeignet, bzw. als pianistisch „unbegabt“ und damit als ungeeignet für das Klavierspiel einzustufen, sondern, wenn überhaupt, dann als „interessiert“ bzw. „nicht-interessiert“ am Klavierspiel.

Das Interesse eines Schülers ist sein wichtigster Beitrag im Unterricht. Wie weit ein hochinteressierter Schüler dann letzten Endes kommen wird in seiner Entwicklung, hängt von sehr vielen Faktoren des Schüler-Lehrer-Verhältnisses ab, aber natürlich vor allem von den jeweiligen individuellen Fähigkeiten von Lehrer und Schüler. Bevor ein Lehrer jedoch die „Begabung“ seines Schülers anzweifelt, sollte er sich immer zuerst fragen, ob seine eigenen Fähigkeiten, den Schüler in dessen Entwicklung zu fördern, ausreichen.

Und hier berühre ich einen wunden Punkt. Denn – wie zu Anfang gesagt – traditionell galt und gilt leider noch heute die Auffassung, wonach viele Elemente im Klavierunterricht schlechterdings nicht zu lehren seien. Dies ist – mindestens für die *Technik* des Klavierspiels – unzutreffend. Vielmehr kann man allgemein feststellen: Ein gutes Gehör, intakte Hände und Geistesgaben vorausgesetzt, kann jeder spätestens ab acht Jahren das Klavierspiel lernen. Hinderlich im Unterricht können dann nur noch mangelndes Interesse des Schülers oder pädagogisch-didaktische bzw. technisch-musikalische Mängel des Lehrers sein. Viele Lehrer haben aber noch selbst zu viele Defizite, um erfolgreich unterrichten zu können – auch oft auf spieltechnischem Gebiet. Lehrern bei der Aufdeckung und Beseitigung spieltechnischer Defizite zu helfen, ist eines der Ziele dieses Buches.

Es gibt aber auch noch andere Vorurteile bezüglich der Lehr- und Lernbarkeit von Klaviertechnik als nur jenes über die Begabung. Es wird – ohne dass man überhaupt etwas anderes ausprobieren – von Generation zu Generation immer wieder neu behauptet, dass man mit dem Klavierspiel sehr früh anfangen müsse, wolle man es weit auf dem Instrument bringen. An eine berufliche pianistische Laufbahn sei bei spätem Beginn überhaupt nicht zu denken. Woher mag dieser Aberglaube rühren? Die Erkenntnis aus der neuesten Gehirnforschung, wonach als

gesichert gelten kann, dass das menschliche Gehirn viel plastischer ist als bisher angenommen, widerspricht jedenfalls einer solchen Lernauffassung zutiefst.

Viele Klavierlehrer der jetzigen Generation werden vielleicht – weil es immer häufiger nicht-professionelle erwachsene Schüler gibt, die auch erst im Erwachsenen-Alter mit dem Klavierspiel beginnen – konzedieren, dass ein später Beginn auf dem Klavier zwar möglich sei, aber zugleich auch betonen, dass ein solcher Beginn mit Gewissheit ein Hindernis bilde auf dem Weg zu professionellen Leistungen. Dies ist einfach eine Meinung; nicht mehr und nicht weniger – wenn auch die gängige.

Tatsache ist, dass die Art und Weise, wie das Handwerk des Klavierspiels gelernt wird, bei Erwachsenen in vielerlei Hinsicht sehr verschieden von der Art und Weise kindlicher Klavierspieler ist, dass dies aber – nach meiner Erfahrung – nicht insgesamt nachteilig sein muss.

Auch was die Vervollkommnung des Spiels betrifft, so habe ich durchaus gute Erfahrungen mit Erwachsenen gemacht, die in ihrer Kindheit mehrere Jahre Klavierunterricht hatten, danach aber für viele Jahre oder gar Jahrzehnte ausgesetzt haben. Einige dieser Schüler, die sich in späteren Jahren noch einmal daran machten, ihr pianistisches Handwerk von Grund auf neu bei mir zu lernen, spielen heute professionell gut. Einige konzertieren jetzt auch zum ersten Mal – sowohl solistisch wie auch als Kammermusiker.

Ein Beginn des Klavierspiels erst im Erwachsenenalter muss selbst für das professionelle Klavierspiel nicht unbedingt das „Aus“ bedeuten. Eine Schülerin, die 1987 einen Klavierkurs bei mir besuchte, studierte damals im dritten Semester das Hauptfach Klavier. Zu Beginn ihrer ersten Stunde trug sie die Etüde op. 10 Nr. 12 von Chopin vor. Sie spielte – was das Stück ja voraussetzt – mit großer Leidenschaft, aber mit einer so abenteuerlich miserablen Technik, dass das klangliche Ergebnis eher „heiße Luft“ als brillantes Klavierspiel war. Ich stand vor einem Rätsel. Ich fragte sie, seit wie viel Jahren sie Klavier spiele. Sie sagte, dass sie vor gut drei Jahren begonnen habe und seit 1 1/2 Jahren Klavier studiere. Sie war damals 23. Wir arbeiteten während dieser ersten 60 Minuten fast nur an den Grundlagen der linken Hand und in groben Zügen an der Akkordtechnik der rechten. Normalerweise braucht man allein dafür mehrere Klavierstunden und viel Übezeit dazwischen. Sie spielte jedoch schon am übernächsten Abend (während ihrer zweiten und letzten Unterrichtsstunde auf dem Kurs) die ganze Etüde auf dem Niveau einer sehr guten Kandidatin für den Abschluss eines Grundstudiums. Natürlich war nicht nur ich über dieses Ergebnis verblüfft. Inzwischen hat sie ihr Grundstudium und zwei Aufbaustudien mit Erfolg absolviert und ist heute eine erfolversprechende Konzert-Pianistin. Ich habe sie auf ihrem Kurs damals ausdrücklich in ihrer Absicht bestärkt, Konzert-Pianistin zu werden, weil ein solch unmittelbarer Lernerfolg plus die unverkennbare Leidenschaft und Ernsthaftigkeit ihres Spiels mich an einem möglichen Erfolg nicht zweifeln ließen. Hätte ich der gängigen Ideologie geglaubt, dass man nicht mit 20 Jahren das Klavierspiel beginnen könne, wolle man je die Konzertreife erlangen, ich hätte ihr abgeraten.

Auch dies ist ein wichtiges Anliegen dieses Buches: den Leser aufzufordern, sich von den landläufigen Ideologien hinsichtlich unserer Lernfähigkeiten frei zu machen. Sicherlich wird nicht jeder, der so spät beginnt, noch das Berufsziel „Konzert-Pianist“ erreichen. Aber ich bin überzeugt, dass Ausnahmen niemals eine Regel bestätigen, sondern vielmehr ein Beweis dafür sind, dass die Regel falsch ist. Ausbildungsinstitute täten jedenfalls gut daran, Altersgründe nicht mehr als Ablehnungs-Kriterium bei der Bewerbung um einen Studienplatz geltend zu machen.

Zusammenfassend möchte ich hier noch einmal die Bedingungen für erfolgversprechendes Lehren und Lernen von Klavier-technik nennen.

Vonseiten des Schülers wären diese:

- 1.) Das Vorhandensein eines guten Gehörs,
- 2.) motorische und intellektuelle Reife ungefähr eines Schulanfängers,
- 3.) Neugier und wachsendes Interesse für Musik überhaupt und für den Klavierklang und das Klavierspiel im besonderen.

Unerlässlich für jeden Klavierlehrer ist:

- 1.) Gedeigenes Können als Pianist und ein breit angelegtes musikalisches Wissen,
- 2.) didaktisches Wissen und die Fähigkeit, didaktisch klug zu disponieren,
- 3.) pädagogisches Interesse,
- 4.) physiologische und psychologische Grundkenntnisse,
- 5.) bleibende Lernbereitschaft.

Sind diese Faktoren alle deutlich vorhanden, so ist das Klavierspiel insgesamt gut lehr- und lernbar. Der technische Aspekt, der sich vom musikalischen nie ganz lösen lässt, bleibt immer wichtig im Unterricht, sollte aber erst dann intensiv und systematisch zum Zuge kommen, wenn der Schüler über die Grundlagen musikalischen Hörens und Denkens bereits verfügt. Diesen Grundsatz kann man sich als Lehrer gar nicht zu sehr zu Herzen nehmen.

Was generell die Beziehung zwischen musikalischer Absicht und technischen Erfordernissen betrifft, so wird im nächsten Kapitel davon die Rede sein – und an vielen weiteren Stellen dieses Buches.

Mein Haupt-Anliegen aber ist es, den das Klavierspiel Lernenden wie Lehrenden gleichermaßen zu zeigen, dass Klaviertechnik – bis in ihre Einzelheiten hinein – beherrschbar werden kann und dass es keine unlösbaren Probleme dabei gibt. Die scheinbare Unlösbarkeit technischer Probleme hängt meist mit einer falschen Betrachtungsweise zusammen: Merkt man z. B. beim Üben einer „schweren Stelle“ nicht, aus welchen spieltechnischen Einzelfaktoren sie besteht, so wird man das Problem nicht lösen können, weil man es nicht in seine Faktoren zerlegt hat. Die Fähigkeit, Probleme zu zerlegen, bzw. aufzulösen, entsteht

aber erst auf dem Hintergrund einer vollständigen und genauen Kenntnis pianistischer Grundmuster und der Kenntnis sämtlicher Spielbewegungen als Zusammensetzung von einfachen Bewegungs-Funktionen zu komplexen. Dies ist der Grund, warum autodidaktisches Lernen äußerst schwierig und wenig erfolgversprechend ist und warum Lehrer mit eigenen großen Wissens- und Könnens-Lücken ihren Schülern bei schwieriger Literatur technisch kaum helfen können.

Im Unterricht scheinbar unlösbare Probleme sind aber generell dann lösbare Probleme, wenn Lehrer und Schüler funktionell denken gelernt haben und damit erkennen können,

- 1.) worin die sachliche Besonderheit des jeweiligen Problems und
- 2.) worin die Fehlreaktion des Schülers auf den psychischen bzw. neuronalen Reiz des scheinbar unlösbaren Problems besteht.

Die häufigste Fehlreaktion bei technischen Schwierigkeiten ist entweder eine zu schnelle oder eine zu starke Reaktion – meistens beides. Geht der Lehrer in seiner Art zu unterrichten hier mit gutem Beispiel voran, nämlich indem er vermeidet, zu schnell und zu stark auf Fehler oder falsche Tendenzen des Schülers zu reagieren, so ist damit schon ein guter Boden für eine gedeihliche und fruchtbare Zusammenarbeit gelegt. Allerdings bleibt es dem Schüler, wenn er eine verlässliche Technik lernen will, nicht erspart, dass der Lehrer ihn zu schonungsloser Aufdeckung falscher Tendenzen und ihrer Beseitigung anhält.

1.5 Das Spannungsfeld zwischen musikalischer Intention und pianistischer Technik

Sinn jedes Musizierens ist die musikalische Mitteilung. Der Adressat ist normalerweise ein Konzert-Publikum oder ein kleiner Kreis von Zuhörern – oder aber der Musizierende selbst; nämlich dann, wenn er sich selbst zum Vergnügen Musik macht.

Die *Mittel* ausübender Musiker zur Realisierung musikalischer Intentionen sind technische – die musikalischen sind bereits vom Komponisten (im Text) oder vom Improvisator (in dessen Fantasie) besorgt. Es geht also – wie in 1.3 definiert – bei der Technik immer um die Mittel; aber eben nicht abstrakt um die Mittel, sondern um ihre *Verfügbarkeit* durch den Spieler.

Um Musik zu machen, kann der Spieler sich jedoch *nicht nur* um die technischen Mittel kümmern, sondern er muss zuvor – und auch immer wieder während des Erlernens der technischen Mittel – sich mit der Musik selbst und den musikalischen Mitteln, die der Komponist angewandt hat, auseinandersetzen. Wie sonst kann er die richtigen technischen Mittel wählen?