

Zen in der Kunst des Klavierspielens

Bemerkungen zu Peter Feuchtwangers Klavierübungen

VON STEFAN BLIDO

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN

Peter Feuchtwangers Lehre vom Klavierspiel, insbesondere seine Lehre von der natürlichen Funktionalität des Klavierspiels, wurzelt in den spontanen Erfahrungen des Wunderkindes, die durch keine Lehre oder Methode des Klavierspiels beeinflusst waren. Bekanntlich hatte Peter Feuchtwanger bis zu seinem 13. Lebensjahr keinen Klavierlehrer. Damals beherrschte er bereits große Teile des klassisch-romantischen Repertoires. Die erhaltenen Liszt-Aufnahmen aus dieser Zeit weisen den jugendlichen Peter Feuchtwanger als Pianist von Weltrang aus, dessen Technik (im umfassenden Sinne des Wortes) den Vergleich mit den Größten des Faches nicht zu scheuen braucht und in der Pianistik des Goldenen Zeitalters wurzelt.¹

Im Zentrum solchen Musizierens steht die Erfahrung eines durch Reflexion ungetrübten mühelosen Tuns und Könnens. Es ist das völlige Aufgehen in der Tätigkeit, welches tiefe Glücksmomente beschert. Der österreichische Pianist Friedrich Gulda beschreibt in einem Gespräch mit Kurt Hofmann diese Erfahrung, von der wir wissen, daß es auch Feuchtwangers Erfahrung war:

„Es gibt in mir, ganz tief drinnen, im Kern, irgend etwas, worüber ich gar keine Kontrolle habe. Ich weiß nicht, was das ist. Ich habe dieses Gefühl zum ersten Mal 1946 bei diesem internationalen Genfer Wettbewerb erfahren, als sechzehnjähriger Bub, an einer bestimmten Stelle des Konzertes, da kam das Gefühl auf, ich spiele nicht selbst, sondern »es« spielt. Da geht es einem dann kalt den Buckel runter, wenn man besonders drinnen

ist, wenn es eben richtig ist, wenn sich das erfüllt, was man eigentlich will. Später habe ich dann gelernt, daß das einem nicht von selbst zufällt, sondern, daß man sich das immer wieder aufs neue erkämpfen muß, dieses Gefühl. Ich habe angenommen, das geht so weiter, ganz leicht - »oh, das ist es und das mache ich ab jetzt immer« -, und war schwer enttäuscht, daß man da auch was tun muß dafür. In meinen besten Momenten habe ich das Gefühl, das da bin gar nicht ich, und von diesen besten, entscheidenden und wichtigen Momenten abgesehen, ist meine Selbsteinschätzung normal.“²

Gulda beschreibt im Grunde eine mystische Erfahrung. Kennzeichnend dafür sind Absichtslosigkeit und Ichlosigkeit sowie eine tiefe Versunkenheit in das Tun; Spieler und Gespieltes werden eins und der Geist bewegt sich, wohin er will. Kurz gesagt, »es« spielt. Eine solche Erfahrung steht auch im Zentrum des Zen, einer Methode der buddhistischen Meditation.³

Einer der bedeutendsten Vermittler zen-buddhistischer Weisheitslehre ist Eugen Herrigel (1884-1955), der zuletzt als Professor für systematische Philosophie in Erlangen gearbeitet hat. In den Jahren 1924 bis 1929 lehrte er Philosophie an der Kaiserlichen Universität in Sendai (Japan). Während diese Zeit wollte er Zen kennenlernen. Man belehrte ihn darüber, daß er zu diesem Zweck mit dem Erlernen einer der japanischen Künste beginnen müsse, deshalb entschied er sich für die Kunst des Bogenschießens. Seine jahrelangen Erfahrungen hat er in einem Buch fest-

² Gulda 1990, S. 14.

³ Wenn ich im folgenden Parallelen zu Peter Feuchtwangers Lehre aufweise, so geschieht dies, um sie verständlicher zu machen und ihre universelle Grundlage aufzuweisen. Keinesfalls verhält es sich so, daß Peter Feuchtwanger Zen, Tai-Chi oder Feldenkrais studiert und daraus seine Lehre entwickelt hat. Diese verschiedenen Körpertechniken bestätigen ex post, was er genuin lehrt.

¹ An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei Prof. Elgin Roth und Wieland Hartwich bedanken, die mir viele Hinweise gegeben haben und mir bei der Literaturbeschaffung behilflich waren. Elgin Roths Buch (Roth 2001) ist grundlegend für den Zusammenhang von „Klavierspiel und Körperbewußtsein“.

gehalten⁴, dessen Lektüre wir jedem Klavier-Übenden mit Nachdruck empfehlen. Herrigel selbst stellt fest: „Was für das Bogenschießen und die Schwertführung gilt, trifft in dieser Hinsicht auch für jede andere Kunst zu.“⁵

Doch sind geistige, seelische und körperliche Erfahrungen und ihr Zusammenhang, einerlei ob in der Kunst des Bogenschießens oder der des Klavierspielens, überhaupt sprachlich vermittelbar? Läßt sich darüber sinnvoll sprechen und schreiben? Eugen Herrigel ist sich dieser Problematik bewußt und resümiert, daß das Wort weniger als der Gedanke ist und der Gedanke weniger als die Erfahrung. „Das Wort ist Filtrat, und was sich darin niederschlägt, ist des Besten beraubt.“⁶

Und so können auch wir die Frage stellen, ob es überhaupt sinnvoll ist, die Klavierlehre und die Klavierübungen Peter Feuchtwangers, den Keim seiner Lehre, schriftlich zu fixieren.⁷ Lassen sich Bewegungen am Klavier so beschreiben, daß Außenstehende sie nachvollziehen können? Und wie steht es um die subjektive Wahrnehmung von Bewegung, also um das kinästhetische Empfindungsvermögen? Läßt es sich durch Sprache und Bilder vermitteln oder bedarf es dazu nicht eines Lehrers? Harold Taylor schreibt in seiner bahnbrechenden Studie „Das pianistische Talent“, die wir für das Verständnis von Peter Feuchtwangers Anliegen jedem Interessierten nahelegen: „Es ist allerdings nicht leicht, diese Dinge mit Worten darzustellen; in Wirklichkeit sind sie einzig und allein im Handeln erfahrbar.“⁸

Auch demjenigen, der erste Erfahrungen unter Anleitung eines Lehrers mit den Übungen gemacht hat, geben wir mit auf den Weg, was Erwin Johannes Bach über sein Werk „Die

vollendete Klaviertechnik“ schreibt: „Unmöglich auch ist es, alles darin auf einmal zu verstehen, im Verlaufe des Studiums aber werden sich einem jeden stets neue Zusammenhänge erschließen und die Wege eröffnen für ein eigenes selbständiges und selbsttätiges Vorwärtsschreiten.“⁹ So empfehlen wir, den Klavierübungen mit Geduld, Offenheit, Vorurteilslosigkeit und einem wachen Spüribewußtsein zu begegnen.

Doch kehren wir zurück zu Herrigels Buch. In der althergebrachten Kunst des Bogenschießens geht es nicht um die Schulung eines sportlichen Könnens, auch dient es nicht nützlichen Zwecken. Es ist auch nicht zum rein ästhetischen Vergnügen gedacht. Vielmehr geht es um „eine Schulung des Bewußtseins“ und darum wie das „Bewußtsein dem Unbewußten harmonisch angeglichen“¹⁰ wird. Herrigel beschreibt die verschiedenen Stufen seines mehrere Jahre dauernden Weges in der Kunst des Bogenschießens. Ausführlich berichtet er über die Widerstände, die er zu überwinden hatte und wie er sich von seinen Hemmungen allmählich lösen konnte.¹¹ Schließlich erlangt er zunehmende Bewußtheit, die dazu führt, daß das Können »geistig« wird.

Anfänglich lernt er, daß er zum Ziehen des Bogens nicht seine ganze Körperkraft aufbieten muß. Statt dessen sollen nur die beiden Hände die Arbeit tun, „während die Arm- und Schultermuskel locker bleiben und wie unbeteiligt zusehen. Erst wenn Sie dies können, erfüllen Sie eine der Bedingungen, unter denen das Spannen und Schießen »geistig« wird.“¹² Herrigels Lehrer und Meister bietet ihm an, seine Armmuskeln abzutasten,

⁴ Herrigel 1973.

⁵ Herrigel 1994, S. 89.

⁶ Herrigel 1994, S. 9.

⁷ Im Verlaufe der Diskussion über die Beschreibung einer Übung sagte Peter Feuchtwanger: „Leute, die mich nicht kennen, werden alles falsch interpretieren.“ Dies zeigt deutlich die Grenzen der Sprach- und Ausdrucksmöglichkeiten bei der Beschreibung kinästhetischer Erfahrungen, derer sich Feuchtwanger sehr bewußt ist.

⁸ Taylor 1996, S. 14.

⁹ Bach 1960, S. 7.

¹⁰ Daisetz Teitaro Suzuki, in: Herrigel 1973, S. 7.

¹¹ Siegfried Eberhardt, Violinpädagoge und Pionier ganzheitlichen und körperbewußten Musizierens, resümiert: „Von der Hemmung zur Herrschaft ist ein langer Weg.“ Zit. n. Fellsches 1991, S. 45. An anderer Stelle schreibt Eberhardt: „Das Übermaß an Kraft und Spannung [...] wirkt bei jeder Kunstleistung als Unnatur und beunruhigt den Hörer, weil er sich des Eindrucks nicht erwehren kann, daß der Kampf mit der Hemmung die Aufmerksamkeit des Spielenden vom Inhalt des Kunstwerkes ablenkt.“ Eberhardt 1926, S. 47.

¹² Herrigel 1973, S. 28.

während er den Bogen spannt. Zu seiner Überraschung stellt Herrigel fest, daß diese so spannungsarm waren, also ob sie keine Arbeit zu leisten hätten.¹³ Das Vermeiden unnötiger Muskelanspannungen und überflüssiger Bewegungen: welcher Pianist könnte hier nicht dazulernen?

Ich habe mehrfach erlebt, daß Pianisten sehr überrascht waren, als sie sich in einer Videoaufzeichnung sahen. Sie wußten nicht um ihre starken Körperbewegungen, auch nicht um ihre überflüssigen Grimassen während des Spiels. Doch „der Pianist kann sich alles überflüssige Gestikulieren abgewöhnen, indem er seine ganze Aufmerksamkeit auf den Ton konzentriert und das Tongefühl in die Fingerspitzen verlagert. Man muß regelmäßig wieder solche Übungen hervorholen und im langsamen Tempo spielen. Vollendung und Genauigkeit des Anschlags können den Pianisten allmählich von allen unnötigen zusätzlichen Bewegungen befreien.“¹⁴

Auch Heinrich Neuhaus forderte in Bezug auf das Spannungs- und Bewegungsverhalten des Pianisten das Prinzip der Wirtschaftlichkeit ein, „le stricte nécessaire“¹⁵. Peter Feuchtwanger weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß Kunst von Kontrolle kommt und daß er deshalb alles akzeptiert, was kontrolliert ist.¹⁶ Dazu gehören aber keine unbewußten, überflüssigen und unfunktionellen Bewegungen.

Für Herrigel war ein weiterer wichtiger Schritt das Erlernen der richtigen Atmung zur Überwindung körperlicher Blockaden. Immer wird

¹³ Dieselbe Situation habe ich mit Peter Feuchtwanger erlebt, als er das Forte-Akkord-Spiel auf dem Klavier demonstrierte. Während er spielte, durfte ich überall seine Muskelspannung nachfühlen und stellte fest, daß an keiner Stelle besondere Anspannungen der Muskel zu beobachten waren, insbesondere im Oberarm (Musculus biceps, Musculus trizeps, musculus pectoralis major) nicht.

¹⁴ Samuil Feinberg in: Feinberg 1976, S. 66.

¹⁵ Neuhaus 1981, S. 79.

¹⁶ „Art is Controll, so I want that everything is controlled.“ (Peter Feuchtwanger, mündliche Mitteilung) Vergleiche dazu Strawinsky: „Die Kunst aber verlangt vor allem, daß der Künstler bewußt handelt.“ Zit. n. Böttner 1985, S. 60.

die Atmung in Beziehung zum Bogenschießen gebracht. „Denn mit der Atmung entdecken Sie nicht nur den Ursprung aller geistigen Kraft, sondern erreichen auch, daß diese Quelle immer reichlicher fließt und um so leichter sich durch Ihre Gliedmaßen ergießt, je gelockerter Sie sind.“¹⁷ Herrigels Beschreibung seiner Schwierigkeiten auf dem weiteren Weg ist aufschlußreich. Nach und nach gelingt ihm die richtige Atmung und zuweilen hat er das Gefühl, nicht selbst zu atmen, sondern, „so seltsam dies auch klingen mag, geatmet zu werden.“¹⁸

Auf einer neuen Stufe lernt Herrigel das Lösen des Schusses. Anfänglich ist er nicht in der Lage, den Ruck der plötzlich befreiten Hand „federnd abzufangen“¹⁹. Außerdem denkt er viel zu viel über das nach, was er zu tun hat. Sein ehrgeiziges Nachahmen des Meisters führt zum gegenteiligen Effekt, so daß er noch unsicherer wird. Der Meister belehrt ihn: „Denken Sie nicht an das, was Sie zu tun haben, überlegen Sie nicht, wie es auszuführen sei! [...] Der Schuß wird ja nur dann glatt, wenn er den Schützen selbst überrascht. [...] Sie dürfen also die rechte Hand nicht absichtlich öffnen.“²⁰

Herrigel lernt, die Hand *nicht absichtlich* zu öffnen. „Die rechte Kunst ist zwecklos, absichtslos“, belehrt ihn sein Meister und führt aus: „Je hartnäckiger Sie dabei bleiben, das Abschießen des Pfeiles erlernen zu wollen, damit Sie das Ziel sicher treffen, um so weniger wird das eine gelingen, um so ferner das andere rücken. Es steht Ihnen im Wege, daß Sie einen viel zu willigen Willen haben. Was Sie nicht tun, das, meinen Sie, geschehe nicht.“²¹

Auch hier lassen sich unmittelbar Parallelen zur Lehre Peter Feuchtwangers herstellen. So ist er auf einer elementaren mechanischen

¹⁷ Kenzo Awa, Herrigels Meister, in: Herrigel 1973, S. 30.

¹⁸ Herrigel 1973, S. 32.

¹⁹ Herrigel 1973, S. 38.

²⁰ Herrigel 1973, S. 39.

²¹ Herrigel 1973, S. 41. Dürckheim 1964, S. 10, fordert im Zusammenhang der Übung, daß diese „[...] ganz ungehindert von aller Sorge, es *könne* mißlingen, von allem Ehrgeiz, es *müsse* gelingen“ erfolgen solle.

Ebene des Klavierspiels grundsätzlich gegen das Vorlegen oder Vorbereiten von Akkorden, Oktaven oder Tönen. Statt dessen ist Feuchtwangers Zugang zur Tastatur immer unmittelbar und direkt, im Akkordspiel elastisch und federnd, ohne jede Vorbereitung, absichtslos also. Er gestattet nur die geistige Vorbereitung.²² Statt die Töne vorzubereiten und dann anzuschlagen, spielen wir sie spontan, wir nehmen die Töne unterwegs mit. Dazu lernen wir die Konzentration auf den richtigen Zeitpunkt.²³

Oft empfiehlt Peter Feuchtwanger für Bewegungen auf dem Klavier den Vergleich mit Bewegungen, die wir im Alltag ausführen. Etwa wie wir jemandem die Hand geben: wir bereiten das nicht vor, sondern reichen spontan die Hand oder daß wir den Mund nicht vorbereitend öffnen, wenn wir etwas sprechen wollen. Wir sprechen einfach unter Bewahrung der Einheit von Bewegung und Ausdruck. In diesen Zusammenhang gehört folgender Hinweis Beate Zieglers, den Friedrich Rabl überliefert: „Ein Sprung über mehrere Oktaven gelingt häufig nicht, weil der Schüler durch Angst verkrampft ist oder ihn eine überflüssige Bewegung hindert, den Ton zu erreichen. »Tragen Sie den Bleistift zu dem f³«, sagte Beate Ziegler. Der Vergleich führt sofort zu natürlicher Einstellung.“²⁴

Zum Thema „unvorbereitet spielen“ möchte ich noch folgende kleine Reisegeschichte von Joachim Ernst Berendt weitergeben, die er in seinem Buch „Es gibt keinen Weg. Nur gehen. Sein in der Natur.“ erzählt. Als er von Fischern auf einem Boot zu den Fidschi-Inseln mitgenommen wird, fragt er sich, wie sie navigieren

²² Vergleiche dazu Safonoff o. J., S. 22: „Wenn nicht eine harte und grobe Wirkung beabsichtigt ist, darf nie ein Akkord in fixierter Handstellung vorbereitet werden. Der Akkord muß, sozusagen, in der geschlossenen Hand vorbereitet sein, die, indem sie sich öffnet, gerade im Anschlagsmoment von oben in die notwendige Lage fällt. Das bedeutet, daß der Ausführende den Akkord in Gedanken schon vorbereitet hat, bevor die Hand sich öffnet. Dieses Verfahren bildete das Geheimnis der unvergleichlichen Schönheit des Tones in den Akkorden von Anton Rubinstein [...]“

²³ Herrigels Meister fordert ihn auf: „Sie müssen das rechte Warten lernen.“ (S. 42).

²⁴ Rabl 1983, S. 8.

und stellt überrascht fest: „Radar gab es zwar, aber es wurde kein einziges Mal eingeschaltet, [...] Ich fragte den Kapitän: „Wie machst du es, daß du die Fidschis findest?“ Ich setze seine Antwort in Englisch hierher: „I aim the Fijis and I'll get there“²⁵ - Ich ziele auf die Fidschis oder ich stelle mich auf sie ein, dann werde ich hinkommen.

Doch kehren wir zu Eugen Herrigel zurück, der im Anschluß an das Thema Absichtslosigkeit ein ganzes Kapitel seines Buches dem Thema der „Loslösung von sich selbst“²⁶ widmet. „Damit die rechte Lösung des Schusses gelinge, muß die körperliche Gelockertheit nunmehr in seelisch-geistige Lockerung fortgeführt werden zu dem Ende, den Geist nicht nur beweglich, sondern frei zu machen.“²⁷ So lernt Herrigel, sich völlig selbstvergessen und absichtslos, dem Geschehen einzufügen, ohne daß es einer lenkenden und kontrollierenden Überlegung bedarf. Hier stellt Herrigels Meister den Vergleich mit der Unbekümmertheit eines Kindes her.²⁸

Interessant ist in diesem Zusammenhang sicher folgende Äußerung Peter Feuchtwangers über sein Klavierspiel: „Ich löse mich vollkommen, ich fühle mich dann als Teil des Universums, für mich ist das selbstverständlich, daß ich vollkommen loslassen kann. Ich habe ja früher viel meditiert, mich auf alle Körperteile konzentriert.“ Über seine besten Konzerte berichtet er: „Ich habe dagesessen und mir selbst zugehört.“²⁹

Wie bedeutsam die Loslösung vom Persönlichen ist, haben Pianisten, Pädagogen und Komponisten immer wieder betont. So überliefert George Copeland (1882 – 1971) beispielsweise von Claude Debussy folgendes: „Als ich ihn fragte, weshalb es so wenig Leute gebe, die seine Musik spielen könnten, er-

²⁵ Berendt 2000, S. 19.

²⁶ Herrigel 1973, S. 43.

²⁷ Herrigel 1973, S. 45.

²⁸ Hilfreich ist in diesem Zusammenhang eine Veränderung der geistigen Haltung wie sie Taylor in seinem Experiment mit der Zündholzschachtel vorschlägt: daß man sich während einer Tätigkeit wie von außen beobachtet, so tut, als sei man ein unbeteiligter Beobachter. (Taylor 1996, S. 37).

²⁹ Mündliche Mitteilung.

widerte Debussy nach einiger Überlegung: »Ich denke, weil sie versuchen, sich der Musik aufzudrängen. Es ist aber notwendig, sich selbst völlig aufzugeben und die Musik mit einem machen zu lassen, was sie will – als sei man ein Gefäß, durch das sie hindurchgehe.«³⁰ Auch der bedeutende Klavierpädagoge Ludwig Deppe (1828 – 1890) betonte die „Loslösung vom Persönlichen, Aufhebung der direkten Willensäußerung, Absichtslosigkeit“.³¹

In diesen Zusammenhang gehört auch die Anweisung, welche Herrigel von seinem Meister erhält: „Über schlechte Schüsse sollen Sie sich nicht ärgern, das wissen Sie schon längst. [...] Sie müssen lernen, in gelockertem Gleichmut darüber zu stehen [...]. Auch hierin müssen Sie sich unermüdlich üben – Sie können gar nicht ermessen, wie wichtig dies ist.“³²

In Bezug auf Feuchtwangers Klavierübungen (z. B. Übung Zwei) bedeutet dies unter anderem, daß wir das jeweilige Ergebnis akzeptieren und nicht jedesmal kommentieren oder im Nachhinein verbessern. Wir akzeptieren, was einmal geschehen ist, denn wir können die Vergangenheit nicht ändern. Es ist sinnlos, wenn wir einen „Fehler“ mit einer mimischen Geste (z. B. durch Verziehen des Mundes) kommentieren, statt dessen nehmen wir den Status Quo an. Wenn ein Auge aufs Ziel schaut, dann bleibt nur noch ein Auge übrig, den Weg zu finden.

Was wir von Herrigel für unser Klavierspiel lernen können, ist: „Üben als tätige Meditation“³³ aufzufassen. Mit Karlfried Graf Dürckheim, dessen Schriften („Der Alltag als Übung“ und ganz besonders: „Hara. Die Erdmitte des Menschen“ u. a.) ebenfalls in den hier vorge-tragenen von Peter Feuchtwanger inten-dierten Zusammenhang gehören, resümieren wir: „Immer geht es um das gleiche: daß der Mensch sich in unermüdlicher Übung einer Kunst so gänzlich seines ängstlichen, um den

Erfolg besorgten, gegenständlicher Aufmerk-samkeit bedürfen-den Ichs entledigt, daß er schließlich zum Werkzeug einer tieferen Kraft wird, aus der heraus dann ohne sein Zutun und ganz absichtslos die vollendete Leistung wie eine reife Frucht abfällt.“³⁴

DIE KLAVIERÜBUNGEN

In Peter Feuchtwangers Klavierübungen haben wir das Konzentrat seiner pianistischen Bewegungslehre, die auf absolut ökonomischen Spielbewegungen beruht und zu einer restlos virtuosen Klaviertechnik führen. Was Elgin Roth forderte: „Reduzierung von *Technik* auf exemplarische knappe Bewegungsgrund-formeln, die eindeutig anwendbar sein sollten in gleichzeitig zu studierender Li-teratur“³⁵, hat Peter Feuchtwanger mit seinen Klavierübungen in hohem Maße eingelöst. Seine Übungen dienen einer „Vernunft des Leibes“ (Friedrich Nietzsche) und sind im Sinne des Körpertherapeuten Moshe Feldenkrais „Erziehung zur Spontaneität“. Im Kern enthalten die Übungen eine Körperweisheit, welche die Einheit von Geist, Wille und Körper und schult.

Peter Feuchtwangers ganzheitliches metho-disches Denken zeichnet sich durch Einheit-lichkeit, Einfachheit, Geschlossenheit sowie Schönheit und Eleganz aus. Seine Übungen basieren auf einem einheitlichen physiolo-gisch schlüssigen Konzept aus Erfahrung und sind kein Gedankenprodukt, welches aus den Versatzstücken der verschiedensten Theorien zusammengefügt wurde. Die Übungen bauen logisch aufeinander auf und sind immer bezo-gen auf ein einfaches Körperwissen. Deshalb muß man nicht erst isolierte Kunstbewe-gungen lernen und diese später zusammen-fügen. Denn: „Schlecht koordinierte Bewe-gungen sind von Grund auf verwickelt, gut ko-ordinierte Bewegungen sind von Grund auf einfach.“³⁶ Frédéric Chopin bemerkte nach einem Kon Chopin sagte nach einem Konzert

³⁰ Zilkens 1998, S. 12.

³¹ Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft, 6. Jahrgang, Heft 10, 1905, S. 413.

³² Herrigel 1973, S. 76.

³³ Uhde 1973, S. 19. Siehe auch Bollnow 1987.

³⁴ Dürckheim 1961.

³⁵ E. Roth, Zusammenfassende Punkte für die pianistische kinästhetische Schulung, S. 2.

³⁶ Taylor 1996, S. 47.

von Liszt über dessen Spiell: „La dernière chose, c'est la simplicité.“³⁷

Peter Feuchtwanger sagt über die Klavierübungen: „Die Übungen schauen sehr einfach aus, sie sind es aber nicht. Ich habe niemanden getroffen, der sie auf Anhieb richtig gemacht hat. Aber wenn jemand die Übungen gelernt hatte, konnte er nicht verstehen, warum er sie nicht auf Anhieb spielen konnte.“³⁸ Bereits Mozart lobte die Leichtigkeit mit der ein zeitgenössischer Geiger die spieltechnisch schwierigsten Passagen bewältigte, „aber man kennt nicht daß es schwer ist, man glaubt, man kann es gleich nachmachen. Und das ist das wahre.“³⁹

Raymond Thiberge weist darauf hin, daß die Überlegenheit der Virtuosen weniger auf ihren außergewöhnlichen Fähigkeiten beruht, „als vielmehr auf den äußerst einfachen und natürlichen Mitteln, deren Ausnutzung sie für sich entdeckt haben.“⁴⁰ Daraus zieht er den pädagogischen Schluß, daß der Erwerb einer höheren Technik eine ständige Vereinfachung erfordert, „die sich in der Wahl der leichtesten und feinsten Bewegungen äußert und die auch am weitesten von jenem Kampf mit der Klaviatur entfernt ist, der geradezu als Negation aller künstlerischen Bestrebungen anzusehen ist.“⁴¹

Daß die Klavierübungen ein vollständiges Set pianistischer Bewegungsmöglichkeiten beinhalten, wurde bereits im allgemeinen Teil der Einleitung begründet. Nicht zuletzt zeichnet sich die durch die Übungen vermittelte Bewegungstechnik durch Schönheit und Eleganz aus, weshalb Feuchtwanger den Vergleich mit der Tanzkunst heranzieht. Der Zusammenhang von Klang- und Bewegungsästhetik ist in der einschlägigen Literatur hinreichend erörtert worden, es sei hier stellvertretend auf

Deppe's⁴² Motto hingewiesen: „Wenn es hübsch aussieht, dann ist es richtig.“⁴³

Feuchtwangers methodisches Denken und die Klavierübungen entsprechen in jeder Beziehung dem Prinzip der *Ganzheitlichkeit*.

Körper und Psyche werden gleichermaßen erfaßt. Auf der körperlichen Seite gilt für Feuchtwanger, daß „sämtliche Glieder des menschlichen Muskel-Bewegungsapparates in Beziehung zueinander stehen“⁴⁴ und der „Körper eine unteilbare Einheit ist“⁴⁵. Durch die Übungen wird das Bewußtsein für den gesamten Spielorganismus (Stützapparat und Spielapparat) geschärft. Isolierte Bewegungen kommen für Feuchtwanger nicht in Frage. Hier verweist er auf vergleichbare Bewegungslehren wie zum Beispiel T'ai Chi. „T'ai Chi wurde als ein System geistiger und physischer Schulung geschaffen, [...] das auf universalen Grundprinzipien des Gleichgewichts und der Harmonie basiert. Wenn du T'ai Chi übst, ist das erste elementare Grundprinzip, das du befolgst: *Sobald du dich zu bewegen beginnst, muß sich der gesamte Körper als Einheit bewegen.*“⁴⁶

So erfolgt ein organisches und natürliches Spiel aus der Körpermitte. „Was für den Sänger die richtige Atemführung bedeutet, ist für den Pianisten die richtige Gewichtsübertragung. Sie ist das Lenken des Kraftstromes aus der Körpermitte in die Fingerkuppen.“⁴⁷ Peter Feuchtwanger dazu: „Die Energie kommt von hinten, vom Rücken, aus dem *Hara*.“ Wichtig sei die Verbindung der Fingerspitzen mit der Körpermitte. Damit steht Feuchtwanger in der Tradition ganzheitlichen Klavierspiels, wie wir es aus zahlreichen Quellen kennen. So berichtet Marie Fromm über den Unterricht von Clara Schumann: "Die

³⁷ Zit. n. E. Roth, *Pianistische Kinästhetik*, S. 7, frei übersetzt: „Das höchste Ziel ist die Einfachheit.“

³⁸ Peter Feuchtwanger, mündliche Mitteilung.

³⁹ Rampe 1995, S. 90.

⁴⁰ Zit. n. Taylor 1996, S. 47.

⁴¹ R. Thiberge, zit. n. Taylor 1996, S. 98.

⁴² Ludwig Deppe (1828 – 1890). Amy Fay widmete diesem bedeutenden Klavierpädagogen ein Kapitel in ihrem Buch „*Music-Study in Germany*“. Elisabeth Caland widmete Deppe mehrere Bücher, u. a. „*Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels*“ (Stuttgart 4. Aufl. 1912).

⁴³ Caland 1912, S. 6. Siehe zu diesem Thema z. B. die Schriften von Heinrich Kosnick.

⁴⁴ Kosnick o. J., S. 7.

⁴⁵ Taylor 1996, S. 28.

⁴⁶ Liao 1996, S. 148.

⁴⁷ Ziegler 1983, S. 29.

eigentliche Grundlage ihres Unterrichts war, daß der Arm absolut locker sein muß, daß kein einziger Muskel im Ober- oder Unterarm oder am Handgelenk verspannt oder verkrampft sein darf; die Fingergelenke müssen locker sein, die ganze Kraft und Klangqualität muß von der Rückenmuskulatur herkommen.⁴⁸ Auch Franz Liszt hatte diesen „Sinn für den inneren synergetischen Zusammenhang von Rücken und Finger“, den er als „die an beiden Enden befestigte elastische Bogensehne“ vom Rückgrat bis zu den Fingerringen bezeichnete.⁴⁹ Pichier/Krause sprachen von dem „Kettenzustand des Armes“ und dessen „Einhängung“ in der Schulter.⁵⁰ Feuchtwanger vergleicht den Arm mit einer Hängebrücke oder er nimmt zur Verdeutlichung der Verhältnisse einen Schal, den er dem Schüler an die Schulter hält. Der Schal schwingt zwischen diesem Punkt und dem anderen Ende frei. „Zunächst vergegenwärtige man sich nochmals, daß Finger, Hand, Unter- und Oberarm gleichsam Glieder einer Kette sind, die an dem Schultergürtel angehängt ist und lose am Körper herabhängt. Genau betrachtet ist sogar die Schulter noch kein fester Punkt. Der Schultergürtel wird von dem biegsamen Stamm der Wirbelsäule getragen. Erst das Becken findet einen festen Halt in der Sitzgelegenheit.“⁵¹

Nachdem sich Ferruccio Busoni des Anteils der Rückenkräfte am Klavierspiel bewußt wurde (angeregt durch die Lektüre der Werke von Elisabeth Caland), berichtet er begeistert: „Nur das Klavierspiel geht gut, ich spiele fast gar nicht mehr mit den Händen.“ Auch Raymond Thiberge riet seinem Schüler Harold Taylor: „Hören Sie auf, mit den Fingern Klavier spielen zu wollen!“⁵² Elisabeth Caland hat den ganzheitlichen methodischen Ansatz konsequent verfochten und deshalb alle isolierenden Bewegungen, wie zum Beispiel hebelnde Fingerübungen, abgelehnt. Denn „solange ein Glied vom Ganzen zum Spiel herangezogenen Organismus unabhängig

ausgebildet oder bevorzugt wird, muß dies stets mehr oder weniger auf Kosten der Psyche gehen oder zum Schaden dieses einseitig ausgebildeten Körperteils geschehen.“⁵³ Mit Peter Feuchtwangers Worten: „Wir müssen dann kompensieren.“

Weil sich das Physische und das Psychische letztlich nicht trennen lassen, haben die Übungen natürlich auch eine psychologische Wirkung. Sie erfassen den ganzen Menschen und verändern ihn. Peter Feuchtwanger vergleicht die Übungen mit einer Tiefenanalyse.

DENKÜBUNGEN

Weil die Klavierübungen auf den ganzen Menschen bezogen sind, sind sie auch Konzentrationsübungen oder im Deppe'schen Sinne Denkübungen. Sie dienen der Konzentration auf das Wesentliche und dem Loslassen aller unnötigen und damit überflüssigen Spannungen. In besonderer Weise schulen die Klavierübungen das Körperbewusstsein und das innere Hören. Was Elisabeth Caland über Ludwig Deppes Begriff der Denkübungen ausführt, gilt auch in unserem Zusammenhang: „An Stelle aller zeit- und geisttötenden Übungen, die ja nur Nerven und Körperkräfte durch ihr mechanisches Einerlei aufreiben, treten einige vom Gehirne aus beherrschte Fingerübungen, die aber keineswegs mit den althergebrachten mechanischen Anschlagsübungen zu verwechseln sind. Sie sind ganz besonders Denkübungen und echte Studien des Kunsttones.“⁵⁴ Oder an anderer Stelle: „Da die vollständige Beherrschung des Mechanismus des Oberkörpers, der Arme, Hände und Finger vom Gehirn aus geleitet wird, so wäre ein rein mechanisches Arbeiten überhaupt ausgeschlossen.“⁵⁵ Auch für Feuchtwangers Klavierübungen können wir in Anspruch nehmen, daß sie eine „Disziplin des Gehirns und der Hände“ darstellen und „Hand

⁴⁸ Reich 1991, S. 393.

⁴⁹ E. Roth, Kinästhetische Erwägungen im klaviermethodischen Bereich, S. 9.

⁵⁰ Pichier/Krause 1962.

⁵¹ Schubert 1946, S. 62.

⁵² zit. n. Taylor 1996, S. 64.

⁵³ zit. n. E. Roth, Kinästhetische Erwägungen im klaviermethodischen Bereich, S. 9.

⁵⁴ Caland 1912, Vorwort zur zweiten Auflage.

⁵⁵ Caland 1912, Technische Ratschläge für Klavierspieler, Nachtrag zu „Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels“, Vorwort.

und Finger in kürzester Zeit locker und zum Spiele fertig [...] machen.“⁵⁶

Peter Feuchtwanger wies darauf hin, daß seine Klavierübungen innere Ruhe erfordern, regelmäßiges Atmen und absolute Konzentration. Richtig ausgeführt stellen sie eine disziplinierte Kreativität dar.⁵⁷

Safonoff forderte, daß man immer so üben solle, „daß die Finger dem Gehirn folgen und nicht das Gehirn den Fingern.“⁵⁸ Friedrich Rabl überliefert von Beate Ziegler, daß sie nie im herkömmlichen Sinne geübt habe, sondern technische Probleme durch „Überdenken“ lösen wollte.⁵⁹ Auch Heinrich Kosnick zweifelte am mechanischen Herunterleiern von Etüden und geistlosen Exerzitien und forderte statt dessen ein geistiges Üben: „Es gilt, nicht von außen her der Technik beizukommen, sondern mittels einer wissenden, willens- und geistmäßigen Durchdringung des eigenen Spielapparates. [...] Geistiges Üben heißt, sich ein Wissen von den funktionellen Körperzusammenhängen aneignen; Geist und Wille sind auf den eigenen gegliederten Bewegungsapparat zu lenken.“⁶⁰

KOORDINATION

Eines der wichtigsten Ziele der Klavierübungen ist die Verbesserung der allge-

meinen und spezifisch pianistischen Koordination. Grundvoraussetzung einer koordinierten Tätigkeit ist der richtige Gleichgewichtszustand der Muskeln, das richtige Maß von Anspannung und Entspannung.⁶¹ Denn der Unterschied zwischen einem begabten und einem unbegabten Instrumentalmusiker „liegt in erster Linie im Verhalten des Körpers zum Gleichgewichtszustand.“⁶² Feldenkrais, der einen Großteil seiner Forschungen diesem Thema gewidmet hat, schreibt: „Um koordiniert zu handeln, müssen wir vor allem lernen, ungewollte Kontraktionen von Muskeln zu hemmen, die ohne oder gegen unseren Willen arbeiten. Wir müssen lernen, in der motorischen Hirnrinde die Zellen zu hemmen, in die sich die Erregung ausbreitet. [...] Ohne solche Hemmung ist keine koordinierte Handlung möglich.“⁶³ „In einem gut organisierten Körper wird die Arbeit, welche die großen Muskeln leisten, von schwächeren Muskeln durch die Knochen ihrem Ziel zugeführt, ohne von ihrer Kraft unterwegs viel zu verlieren.“⁶⁴ „Die Gesamttätigkeit in einem koordinierten Spiel kann daher als ein Hin-und-her-Strömen der Energie zwischen dem Spieler und seinem Instrument bezeichnet werden. Paradoxerweise muß sich der Spieler diesem Fluß völlig ausliefern können, um ihn zu kontrollieren.“⁶⁵ Ergebnis: ein Gefühl als ob das Klavier „von selbst spielt.“⁶⁶

In Momenten gesteigerter Koordinationsfähigkeit erzielt der gesamte Geist-Körper-Mechanismus mit geringerem Aufwand weitaus bessere Ergebnisse.⁶⁷ Das damit angesprochene Ökonomieprinzip⁶⁸ ist eine der wichtigsten Grundlagen von Peter Feuchtwangers Klavierübungen. So lernen wir in der ersten grundlegenden Übung „Quick Release“ wie

⁵⁶ Caland 1912, Technische Ratschläge, S. 6.

⁵⁷ Feuchtwanger 1993, o. S. Zur richtigen Ausführung gehört unter anderem die genaue Beobachtung, idealerweise durch einen Außenstehenden: Entspanne ich zum Beispiel den Kiefer? Hinweis: Spannung im Kiefergelenk strahlen in die Wirbelsäule aus und beeinflussen die Atmung und können sogar für Kopfweg und Nackenschmerzen verantwortlich sein. (siehe Franklin 2000, S. 83).

⁵⁸ Safonoff o. J., S. 24. Safonoff schrieb über seine eigenen Übungen, die er „Neue Formeln“ nannte: „Es ist unmöglich, diese Übungen mechanisch herunter zu spielen, denn sie sind nicht allein Fingerübungen, sondern zu gleicher Zeit Gehirnübungen. Es ergibt sich dadurch eine beständige Verbindung, sozusagen Telegraphie, zwischen dem Gehirn und den Fingerspitzen, die von dem Übenden große Konzentration verlangt.“

⁵⁹ Rabl 1983.

⁶⁰ Kosnick 1964, S. 12. Auch Margit Varró faßt „den Komplex der Technik als etwas überwiegend Geistiges auf.“ (Der lebendige Klavierunterricht, 4. erw. Aufl. Wilhelmshaven 1970, S. 285.)

⁶¹ Bereits Francois Couperin forderte in *L'Art de toucher le clavecin*, daß sich der Körper im richtigen Gleichgewicht („équilibre“) befinden müsse.

⁶² Mingotti 1949, S. 28.

⁶³ Feldenkrais 1990, S. 124.

⁶⁴ Feldenkrais 1978, S. 126.

⁶⁵ Taylor 1996, S. 63.

⁶⁶ Taylor 1996, S. 64.

⁶⁷ Darauf verweist Taylor 1996, S. 27 in dem Kapitel „Die Grundlagen der Koordination“.

⁶⁸ Schon Rameau formulierte es mit den Worten: „sich bemühen, sich keine Mühe zu machen.“ (zit. n. Roth 2001, S. 125).

wir Energie von der Taste nehmen können und dadurch mit minimaler eigener Energie spielen. Denn unter „koordinierten Voraussetzungen wird fast die gesamte für den Tastenniederdruck angewandte Energie durch den Tastengegendruck an den Spieler zurückgegeben.“⁶⁹ Neu ist diese Einsicht allerdings nicht. Schon Carl Philipp Emanuel Bach zählte zu der „Eigenschaft eines guten Clavichords“: Die „Tasten müssen ein richtiges Gewicht in sich haben, welches den Finger wieder in die Höhe hebt.“⁷⁰ Diesen Satz möge sich der geneigte Leser auf der Zunge zergehen lassen, wenn man bedenkt, wieviele Heerscharen von Klavierschülern mit sinnlosen Hebeübungen, vorgeblich zur Stärkung der Finger, traktiert wurden und werden. „Man muß das Hirn stärken, nicht die Finger“, sagt Peter Feuchtwanger in diesem Zusammenhang, denn – um mit Feldenkrais fortzufahren, „wer keine Wahl hat, dem wird Anstrengung zur Gewohnheit.“⁷¹ Taylor schließt völlig richtig, daß das wahre Problem der Klaviertechnik nicht im Überwinden des Widerstandes der Klaviatur liegt, „sondern in der Beseitigung der Hemmungsursachen in uns selbst.“⁷²

Fortsetzung in München

Auch Feldenkrais weist darauf hin, daß man durch die allmähliche Ausmerzung überflüssiger Anstrengungen seine kinästhetische Sensitivität steigern kann.⁷³ Die Übungen verhelfen in diesem Sinne zu einer Wohlspannung (Eutonie), denn es braucht Spannung zum Klavierspielen. Allerdings kann ein verspannter Körper keine Spannung ausdrücken, ebenso wie ein unterspannter Körper.

Fließen

Peter Feuchtwanger: „Was ich mache ist nie ohne Bewegung. [...] Alles kommt von einer Bewegung. [...] Es muß immer eine kleine Be-

wegung da sein.“ Das ist eine fundamentale Aussage über seine Lehre. Er nimmt die Tasten in einer Gesamtbewegung mit, so bleibt der Spielfluß erhalten, er sucht immer fließende Bewegungen, damit sich der Spielorganismus nicht verkrampfen kann und er erläutert dies mit folgendem Bild: „Auch wenn einmal ein Stein im Fluß liegt, fließt das Wasser doch um ihn herum, es fließt immer weiter, es bleibt nicht stehen und eckt nicht an.“ Stellen wir dem folgende Worte Herbert Spencers zur Seite: „Einer der Hauptzüge der Grazie ist ununterbrochene Bewegung. Alle schönen Bewegungen in der Natur sind rund. Bewegungen in geschwungenen Linien ist gleichzeitig ökonomische Bewegung.“⁷⁴ In diesem Zusammenhang ist auch Peter Feuchtwangers spezielle Fingersatznahme zu sehen, für die genau das gilt, was Elisabeth Caland über Chopin schrieb: „Wie nun Chopin als ‚Reformator des Fingersatzes‘ betrachtet wird, wie auch Fri. Niecks ihn nennt, so sollten wir wohl dabei bedenken, daß diese Fingersätze eine Folge seiner Bewegungen beim Klavierspiel waren [...]“⁷⁵

Haltung und Sitz

Eric Franklin weist darauf hin, daß das Wort Haltung eine ungünstige Bezeichnung für die ideale Aufrichtung des Körpers ist. „Was wir nämlich in der Haltungsschulung erzielen wollen, ist das pure Gegenteil von Halten, sprich Festhalten. Eine gute Haltung ist bewegt, locker und bedarf keiner Anstrengung. Wenn man eine gute Haltung hat, denkt man gar nicht daran, sie ist einfach da. [...] Haltungsschulung ist nur von Nutzen, wenn sie hilft, uns ökonomisch und locker zu bewegen. Eine Haltung, welche sich nicht in gute Bewegung ummünzen läßt, ist eine äußerliche kosmetische Farce. Eine dynamische Haltung und gute Bewegung sind zwei Seiten derselben Münze.“⁷⁶

Das die innere Aufrichtung in diesem Sinne der Schlüssel zu den tieferen Kraftquellen des

⁶⁹ Taylor 1996, S. 63.

⁷⁰ Bach 1753, S. 9 u. ebf. auf S. 9: „die Finger [müssen ...] von dem Tangenten wieder aufgehoben werden.“

⁷¹ Feldenkrais 1978, S. 120.

⁷² Taylor, S. 47.

⁷³ E. Roth, Kinästhetische Erwägungen im klaviermethodischen Bereich, S. 4.

⁷⁴ Herbert Spenser, zit. n. Böttner 1985, S. 51.

⁷⁵ Caland 1919, S. VI.

⁷⁶ Franklin 1998, S. 71.

Instrumentalspiels ist, haben Methodiker immer wieder betont. Siegfried Eberhardt sagt wie Elisabeth Caland, daß der Kraftaufwand sich bei einer Bewegung sehr vermindert, wenn die Kraftquelle dem Körperschwerpunkt am nächsten liegt, so daß die Stützkraft aus dem Inneren des Körpers kommt. Deshalb fordert er von jedem Lehrer, daß er „zunächst einmal alle Bewegungszusammenhänge über die Schulter hinweg in den Rücken verfolgen“ lernt, denn „bei richtiger Haltung [tritt] eine Konzentration ein.“⁷⁷ Liszt sagte zu einem Schüler: „Sitzen Sie aufrecht! Starren Sie nicht so auf die Tasten [...]“⁷⁸ und Leschetizky sagte als Erstes: „Viele, selbst bedeutende Pianisten legen zu wenig Gewicht auf eine schöne Haltung beim Spielen und denken, <wenn nur das Ohr befriedigt ist>. Das ist nicht genug: man halte sich am Klavier wie ein guter Reiter ungezwungen gerade auf dem Pferde und gebe den Bewegungen der Arme nach soweit als nötig.“⁷⁹ Durch die Aufrichtung verändert sich das empfindliche Beziehungsgefüge zwischen Kopf, Nacken, Schultern und Rumpf.

In diesem Zusammenhang ist „im allgemeinen ist ein tieferer Sitz mehr zu empfehlen.“⁸⁰ Schon Ludwig Deppe empfahl dies mit dem Hinweis darauf, daß die ganze Haltung des Körpers bei „niedrigem Sitz eine freiere und vornehmere“ ist, außerdem verhindere der von Deppe empfohlene Sitz auch die „so häufig zu beobachtenden unschönen äußerlichen Gebahren“. Deppe sprach von dem „Fuchteln mit den Händen“ und gewisse „an die Schuhmacher-Werkstatt erinnernde Bewegungen mit dem Ellenbogen“.⁸¹ Solche Ausweichbewegungen, die zu unterscheiden sind von notwendigen Ausgleichsbewegungen, sind überflüssig. „Ein wackeliger Körper arbeitet so schlecht wie ein Spaten mit loseem Stil.“⁸² Im Zusammenhang mit der Aufrichtung des Körpers und der Gleichgewichtsfindung⁸³ weist Elgin Roth auf das freihändige Radfahren hin,

⁷⁷ Zit. n. E. Roth, Kinästhetische Erwägungen S. 14

⁷⁸ Lachmund 1970, S. 60.

⁷⁹ Zit. n. E. Roth, Pianistische Kinästhetik, S. 9

⁸⁰ Hinze-Reinhold 1933, S. 8.

⁸¹ Deppe 1903.

⁸² Dore Jacobs, Die menschliche Bewegung, Ratingen 1962, zit. n. Roth 2001, S. 122.

dabei ist auch der Schwerpunkt im Becken konzentriert.

Streicheln der Tasten

Über das Klavierspiel Claude Debussy's wissen wir von Maurice Dumesnil: „Ich beobachtete, daß er stellenweise, vor allem in weichen Akkordpassagen, seine Finger beinahe flach hielt. Er schien die Tasten zu liebkosen, indem er sie mit einer schrägen Bewegung sanft nach unten strich, anstatt sie in gerade Linie herunterzudrücken.“⁸⁴ Als Enkelschüler Chopins, der diese Art des Umgangs mit der Klaviatur das „Streicheln [frz. toucher] der Taste“⁸⁵ nannte, wehrte sich auch Debussy gegen das Hämmerchenspiel und forderte regelmäßig von seinen Schülern: „Man muß vergessen, daß das Klavier Hämmerchen hat.“⁸⁶ Um wie viel mehr können wir dann vergessen, daß unsere Finger Hämmerchen sind, mit denen Hämmerchen in Gang gesetzt werden? Peter Feuchtwanger lehnt aus denselben Gründen den Ausdruck „Anschlag“ der Taste ab. Statt dessen spricht er lieber von „Manipulation“ der Taste, obschon er konstatiert, daß ein trefflicher Ausdruck für den hochkomplexen Körpervorgang eigentlich fehlt. Statt dessen setzt er auf Zartheit, Gewaltlosigkeit und Weichheit gegen mechanischen Drill und Forcierung, auf die Entwicklung einer inneren Stärke, d. h. Stärkung des Gehirns und der Körpermitte.

⁸³ Siehe dazu auch Heinrich von Kleists Essay „Über das Marionettentheater“.

⁸⁴ zit. n. Zilkens 1998, S. 12.

⁸⁵ zit. n. Taylor 1996, S. 104

⁸⁶ zit. n. Zilkens 1998, S. 14. Debussy war über seine erste Lehrerin Madame Mauté de Fleurville ein Enkelschüler Chopins.

Diese Art des Umgangs mit dem Körper wie auch mit der Klaviatur sind Voraussetzung für den singenden und schwebenden innerlich gehörten Ton, der den Belcanto auf dem ‚Schlaginstrument‘ Klavier ermöglicht.⁸⁷ Die *Klavierübungen* weisen jenseits bestimmter Methoden einen Weg dazu, weil sie auf universellen Prinzipien beruhen. „Nicht *persönliche* Methoden sind maßgebend, die einzige Methode, auf die es ankommt, ist die von der Natur geschaffene allgemeingültige Anlage! Diese aufzuzeigen ist die Aufgabe der Lehranstalt.“⁸⁸

⁸⁷ Siehe zu diesem Thema: Peter Feuchtwanger, Belcanto auf einem ‚Schlaginstrument‘? in: EPTA-Dokumentation 1982, S. 104 – 124; auch in:
www.peter-feuchtwanger.de.

⁸⁸ Kosnick 1971, S. 52.

BIBLIOGRAPHIE

- Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753.
- Bach, Erwin Johannes: Die vollendete Klaviertechnik, 2., erweiterte Auflage Leipzig 1960 (1. Aufl. 1926).
- Berendt, Joachim Ernst: Es gibt keinen Weg. Nur Gehen, Sein in der Natur, Frankfurt 2000.
- Böttner, Bernhard: Alte und neue Wahrheiten über die Tonbildung auf dem Klavier – Ein Beitrag zur Didaktik der Universaltechnik, in: Zeitschrift für Musikpädagogik, Heft 29, 1985, S. 45 –69.
- Bollnow, Friedrich Otto: Vom Geist des Übens, Eine Rückbesinnung auf elementare didaktische Erfahrungen, durchgesehene und erweiterte Auflage, Oberwil b. Zug 1987.
- Burzik, Andreas: Üben im Flow – das Geheimnis der Meister, Eine ganzheitliche körperorientierte Übemethode, in: ESTA-Nachrichten 47, März 2002, S. 14 – 25.
- Caland, Elisabeth: Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels, mit einem Nachtrage: Technische Ratschläge für Klavierspieler, 4. Auflage, Stuttgart 1912 (1. Aufl. 1897).
- Caland, Elisabeth: Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen nebst Versuch einer praktischen Anleitung zur Ausnützung seiner Kraftquellen, Magdeburg 1919.
- Dürckheim, Karlfried Graf: Hara, Die Erdmitte des Menschen, Bern, München, Wien 17. Aufl. 1994.
- Dürckheim, Karlfried Graf: Der Alltag als Übung, Vom Weg der Verwandlung, Bern und Stuttgart 1962.
- Dürckheim, Karlfried Graf: Wunderbare Katze und andere Zen-Texte, Weilheim 1964.
- Dürckheim, Karlfried Graf: Zen und wir, Weilheim 1961.
- Eberhardt, Siegfried: Der Körper in Form und in Hemmung, Die Beherrschung der Disposition als Lebensgrundlage, München 1926.
- Feinberg, Samuil: Der Weg zur Meisterschaft, in: H. Sahling (Hrsg.), Notate zur Pianistik, Leipzig 1976.
- Feldenkrais, Moshé: Bewußtheit durch Bewegung, Der aufrechte Gang, Frankfurt 1978.
- Feldenkrais, Moshé: Das starke Selbst, Anleitung zur Spontaneität, 2. Auflage, Frankfurt 1990.
- Fellsches, Josef (Hg.): Körperbewußtsein, (Folkwang-Texte: 1, Beiträge zu Theorie und Kultur der Sinne; Bd. 2), Essen 1991.
- Feuchtwanger, Peter: Technische Übungen als Vorbereitung zur musikalischen Gestaltung, in: Das Sängermuseum, Jahrgang 4, Nr. 2, Mai 1993.
- Franklin, Eric: Locker sein macht stark, 4. Auflage, München 2000.
- Gulda, Friedrich: Aus Gesprächen mit Kurt Hofmann, München 1990.
- Heinrichs, Hans-Jürgen: »Bewege dich, so wirst du schön«: Tanz, Musik, Schrift, Meditation und Wirklichkeit, Hamburg 1993.
- Herrigel, Eugen: Zen in der Kunst des Bogenschießens, 16. Auflage München 1973.
- Herrigel, Eugen: Der Zen-Weg, Aufzeichnung aus dem Nachlaß, 13. Auflage München 1994.
- Hinze-Reinhold, Anna: Technische Grundbegriffe eines organisch gesunden Klavierspiels, Ein Wegweiser, Leipzig 1933.
- Kosnick, Heinrich: Universelle Technik für die Hand es Künstlers dargestellt an der Hand des Klavierspielers, Regensburg 1964.

- Kosnick, Heinrich: Busoni, Gestaltung durch Gestalt, Regensburg 1971.
- Kosnick, Heinrich: Grundsätzliches zur musikalischen Interpretation und einiges mehr, Regensburg o. J.
- Kreutzer, Leonid: Das Wesen der Klaviertechnik, Berlin 1923.
- Lachmund, Karl von: Mein Leben mit Franz Liszt, Eschwege 1970.
- Lhevinne, Josef: Basic Principles in Pianoforte Playing with a new foreword by Rosina Lhevinne, New York 1972.
- Liao, Waysun: Die Essenz des T'ai Chi, Vitalität und Wohlbefinden durch Ch'i-Aktivierung, München 1996.
- Molsen, Uli: Die Geschichte des Klavierspiels in historischen Zitaten, Balingen 1982.
- Muthmann, Klaus Derick (Hg.): Musik und Erleuchtung, München 1984.
- Neuhaus, Heinrich: Die Kunst des Klavierspiels, 5. Auflage Köln 1981.
- Sahling, Herbert: Notate zur Pianistik, Leipzig 1976.
- Pichier, Paul / Krause, Walter: Der pianistische Anschlag, Graz 1962.
- Rabl, Friedrich: Beate Ziegler (1885-1959), Die Klavierpädagogin des inneren Hörens, Eine notwendige Erinnerung, 2. Auflage, München 1983.
- Rampe, Siegbert: Mozarts Claviermusik, Klangwelt und Aufführungspraxis, Ein Handbuch, Kassel 1995.
- Ramul, Peter: Die psycho-physischen Grundlagen der modernen Klaviertechnik, Leipzig 1923.
- Reich, Nancy: Romantik als Schicksal, Hamburg 1991.
- Reinhold, Günter: Chopin. Annäherungen – Chopin spielen. Aber wie? in: EPTA-Dokumentation 1999/2000, Düsseldorf 2000, S. 31 – 73.
- Roth, Elgin: Klavierspiel und Körperbewußtsein in einer Auswahl historischer Zitate, Augsburg 2001.
- Taylor, Harold: Das pianistische Talent, Wien 1996 (Engl. The Pianist's Talent, London 1979).
- Tetzl, Eugen: Das Problem der modernen Klaviertechnik, Leipzig 1929 (2. Aufl. 1916).
- Rabl, Friedrich: Beate Ziegler (1885 – 1959), Die Klavierpädagogin des inneren Hörens. Eine notwendige Erinnerung, 2. verb. Aufl. München 1983.
- Safonoff, Wassily: Neue Formeln für das Klavierspiel, Deutsche Ausgabe übersetzt und bearbeitet von Willy Rehberg, Edition Schott Nr. 2173, Mainz o. J.
- Schubert, Kurt: Die Technik des Klavierspiels, Berlin 1946 (1. Aufl. 1931).
- Schumann, Eugenie: Unterricht bei Brahms, Berichte von Schülern, in: K. D. Muthmann (Hrsg.), Musik und Erleuchtung, München 1984, S. 401-405.
- Uhde, Jürgen: Eine Theorie des Übens am Klavier, in: Musica, 27. Jg. Kassel 1973, S. 19-24.
- Ziegler, Beata: Gedanken zum inneren Hören, 2. Auflage München 1983.
- Zilkens, Udo: Claude Debussy spielt Debussy, Köln 1998.