

Bachelorarbeit

Auf der Suche nach dem Spiel in der Übung.
Eine Befragung Studierender des Konzertsfachs Klavier an der
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

SS 2021

Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung
Universität für Angewandte Kunst Wien

vorgelegt von: Nguyen Luong Hoang Yen
00908152

Betreuerin: Sen.Sc. DI Dr.phil. Florian Bettel
Seminar: Homo Ludens – Geschichte und Gegenwart des Spiels
Zeichenanzahl: 49.753

Wien, 30.06.2021

ABSTRACT	3
EINLEITUNG	4
BEGRIFFE NACH CAILLOIS	9
AGON	9
ALEA	10
MIMICRY	10
ILINX	11
AUSWERTUNG	11
CONCLUSIO	17
FORSCHUNGSAUSBLICK	19
LITERATURVERZEICHNIS	20
EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG	22

Abstract

Das Spiel als kulturelles Element weist viele Parallelen mit der Musik auf. In seiner Definition des Spiels hielt Huizinga bereits fest, dass die Musik sämtliche Kriterien des Spiels erfüllt. Auch in der Kategorisierung des Spiels nach Caillois finden sich viele Gemeinsamkeiten mit der Tätigkeit des Musizierens. Ähnlich wie im Spiel, ist auch die Musik eine lustvoll empfundene Tätigkeit, die sich unter anderem in einem zeitlich und räumlich abgegrenzten Rahmen bewegt und einer Auswahl an Regeln unterworfen ist, innerhalb derer ein freies Handeln möglich ist. Ein besonderes verbindendes Element beider Kunstformen ist die Wiederholung. Musiker*innen, die den Weg der Professionalisierung einschlagen, verbringen viele Stunden ihrer Arbeit in Übungsroutinen. Dabei spielt Repetition im Sinne eines nahezu ritualartigen Trainings eine wichtige Rolle in der Disziplinierung des Körpers im Streben nach Virtuosität. Die vorliegende Arbeit ist eine Untersuchung, inwiefern Caillois' Spielekategorien in der musikalischen Praxis der Übung zu finden sind. Dazu wurden Studierende des Konzertsfachs Klavier an der Universität für Darstellende Kunst und Musik in Wien mittels Leitfaden gestützter Expert*innen-Interviews befragt.

Keywords: Spiel, Übung, Flow, Imagination, Ritual, Repetition, Disziplin, Caillois,

Einleitung

Spiel und Kunst stellen wichtige Aspekte in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit und des Individuums dar (vgl. Heister 2016:172). Als kulturelle Elemente weisen beide Begriffe viele Gemeinsamkeiten auf, die bereits auf der sprachlichen Ebene durch Formulierungen wie etwa „eine Sonate spielen“ veranschaulicht werden. Der Kulturhistoriker Johan Huizinga (1872–1945) merkte bereits 1938 an, dass Musik nahezu alle Kriterien des Spiels abdeckt:

Es liegt durchaus auf der Hand, daß der Mensch im allgemeinen geneigt ist, die Musik in die Sphäre des Spiels einzubeziehen. Musizieren trägt von vornherein beinahe alle formalen Merkmale des Spiels an sich: die Tätigkeit verläuft auf einem begrenzten Gebiet, ist wiederholbar, besteht in Ordnung, Rhythmus und regeltem Wechsel und entrückt Zuhörer und Ausführende aus der „gewöhnlichen“ Sphäre in ein Gefühl der Heiterkeit, das auch bei schwermütiger Musik noch Genuß und Erhebung bringt (Huizinga 1956:53).

Grundsätzlich werden sowohl das Spielen als auch das Musizieren als lustvolle und kreative Tätigkeiten wahrgenommen, die sich innerhalb eines zeitlich und räumlich begrenzten Rahmens unter Einhaltung bestimmter Regeln ablaufen (Huizinga 1956:16f.). Beide Tätigkeiten setzen Partizipierende voraus. Das Spiel wie auch das Musizieren an sich, sind grundsätzlich als „freies Handeln“ definiert und unterliegen nicht dem Zwang der Notwendigkeit und Begierde (Huizinga 1956:16f.). Darüber hinaus hat das Spiel den Charakterzug der Wiederholung inne und entzieht sich als Handlung der Ebene des „Gewöhnlichen“ (Huizinga 1956:16f.).

Unter dem Aspekt der Professionalisierung betrachtet, verschieben sich die Grenzen zwischen lustvoller Tätigkeit und hart disziplinierter, körperlicher und emotionaler Arbeit. Einerseits werden sowohl Spiel als auch Musik zur Profession und sind somit nicht mehr als freie Tätigkeit zu verstehen, sondern dienen der Befriedung materieller Interessen (vgl. Huizinga 1956:18). Andererseits wiederum bleiben konstituierende Elemente des Spiels, die es auch mit der Kunst teilt – wie etwa die Wiederholung – im Kontext einer Professionalisierung erhalten und sind etwa im Übungsprozess besonders relevant. Das Erlernen eines Instruments ist eng verknüpft mit einer Übungsroutine, die unerlässlich ist, um sich einer Virtuosität anzunähern.

Als eine regelmäßig wiederkehrende Handlung hat der Übungsprozess bei Musiker*innen einen nahezu rituellen Charakter, wie Psychologe Rolf Oerter (geb. 1931) (vgl. 2006:128) betont. Für das Ritual existieren viele Synonyme, die nicht immer deckungsgleich sind – unter anderem Routine, Gewohnheit, Brauch, Zeremonie. Diese Begriffe entziehen sich zwar einer genauen Eingrenzung, haben aber jedoch jenen gemeinsamen Aspekt, dass sie oftmals auch im Kontext der Repetition genannt werden (vgl. Gratzner 1999:43 & Roslon 2016:118). Huizinga (1956:29) betont zwar die Ähnlichkeit „ritueller und spielmäßiger Formen“, in der musikalischen Übung kann das Ritual aber nicht als religiöses Kollektiv schaffendes Element (vgl. Huizinga 1956:17) interpretiert werden, sondern muss als Individualisierungsprozess für ein körperliches und geistiges Training gesehen werden.

Die Wiederholung ist das verbindende Moment zwischen Ritual, Musik und Spiel. Als eine der wesentlichsten Eigenschaften des Spiels definierte schon Huizinga (1956:18) die Repetition im Spiel:

Sie [Anm. die Wiederholung] gilt nicht allein vom Spiel als ganzem, sondern auch von seinem inneren Aufbau. In beinahe allen höher entwickelten Spielformen bilden die Elemente der Wiederholung, des Refrains, der Abwechslung in der Reihenfolge so etwas wie Kette und Einschlag.

Musikwissenschaftlerin Margarete Reimann (1967:230) sieht die Wiederholung sogar als „Urmerkmal“ der Musik und verweist in der Hinsicht unter anderem auf die Wiederholung in Satzteilen, Phrasen und Motivarbeit. Die Musik sei als Kunstform zu sehen, die sich am meisten der „Wiederholung und Nachahmung“ bedient (Reimann 1967:230).

Der aktuelle Forschungsstand zeigt, dass es bereits Ansätze gegeben hat, die Spieltheorien im Feld der Musik zu erkunden – wie etwa die Arbeit von Musikwissenschaftler Hanns-Werner Heister (2016). Darin verwendet Heister das Spiel als Ausgangspunkt und skizziert anhand einiger Kriterien von Huizinga und Caillois die Gemeinsamkeiten zwischen Spiel und Musik als Kunstform (vgl. Heister, 2016). Allerdings werden nicht alle Begriffe bei Heister aufgegriffen, da er beispielsweise *Illinx* – den Rauschzustand – nicht erwähnt. Ein früherer Versuch, Parallelen zwischen den beiden Kunstformen zu finden, wurde bereits 1967 von Reimann unternommen (vgl. Reimann, 1967). Diese bezieht sich jedoch lediglich auf die Definitionen nach Huizinga. Eine aktuellere Arbeit, die das gleiche Forschungsgebiet untersucht, ist die Arbeit von Medienkulturwissenschaftler Jan Torge Claussen, der das Thema „Musik als Videospiele“ untersucht und im Zuge dessen die Caillois’schen Definitionen sowohl zur Musik als auch zum Videospiele in Bezug setzt (vgl. Claussen, 2021). Obwohl alle diese Arbeiten Spieltheorien im Kontext zur Musik als Gesamtes thematisieren, gibt es keine Arbeit, die spezifisch den Übungsaspekt der Musik auf diese Kriterien hin untersucht. Dabei ist die Übung ein wesentlicher Bestandteil der Musik, der im Folgenden erläutert werden soll.

Musikpädagoge und Herausgeber der Zeitschrift „Üben und Musizieren“ Ulrich Mahlert definiert das Üben als „ein in Wiederholungen erfolgreiches Lernen und Vervollkommen einer praktischen Tätigkeit“ (Mahlert 2006:9). Sie bildet die mit Abstand zeitintensivste Beschäftigung jedes Musizierenden. Da die musikalische Leistungsfähigkeit ein Zustand ist, der mit großem Aufwand beibehalten werden muss, wird dadurch das Üben zu einer andauernden Tätigkeit, die nicht endet. Dies gilt für alle Musiker*innen, ungeachtet dessen, ob sie eine Professionalisierung eingeschlagen haben oder es nur als Hobby ausüben. (vgl. Mahlert 2006:7). Auch in anderen Disziplinen – wie etwa dem Sport – kommt das Üben als Tätigkeit vor, wobei die Auslegung je nach Fachrichtung unterschiedlich geprägt wird (vgl. Wissner 2018:24f.). Die Definitionen sind vielfältig, aber letztendlich könnte man das Üben als „alle Prozesse, die zur Erweiterung des musikalischen Horizonts dienen“, bezeichnen (Wissner 2018:27).

Zur Thematik des Übens existiert bereits viel Forschung, die sich mit dem Prozess auseinandersetzt, diesen systematisch analysiert und evaluiert, um daraus Strategien abzuleiten (vgl. Leon-Guerrero 2008:91). Die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit liegt also darin, einen Teilbereich der Musik – nämlich den Übungsprozess – hinsichtlich einiger spielerischer Aspekte, gestützt auf Caillois’ Spieltheorie, zu untersuchen.

Im Folgenden werden die Hauptforschungsfrage der Arbeit sowie die Interviewpartner*innen und das Institut der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) vorgestellt. Da die Methode und Beschreibung des Interviewleitfaden bereits in der Einleitung inkludiert sind, führt der nächste Abschnitt direkt in die Auswertung der Interviews, an die schlussendlich die abschließende Conclusio und der Forschungsausblick geknüpft werden.

Die Hauptforschungsfrage der Arbeit lautet folgendermaßen:

Inwiefern wenden Studierende des Konzertfachs Klavier an der mdw nach Caillois definierte Aspekte des Spiels zur Gestaltung ihrer Übungsroutine an?

Als Untersuchungsgruppe wurden sechs Studierende des Konzertfachs Klavier an der mdw ausgewählt. Die Teilnehmer*Innen befanden sich alle im Alter zwischen 23 und 25 Jahren und wiesen zwischen 12 und 22 Jahren Klavier-Instrumentalerfahrung auf. Zum Zeitpunkt des Interviews befanden sich alle Teilnehmenden bereits im Masterstudium bzw. eine Person befand sich im letzten Semester des Diplomstudiums. Der Studienfortschritt war ein Kriterium für die Auswahl, da es darum ging, Erfahrungen und Erkenntnisse zu erheben. Darüber hinaus war es naheliegend, dass die untersuchten Personen aufgrund ihrer langjährigen Erfahrung mit dem Instrument eine gefestigte Übungsroutine hatten und über diese vertieft reflektieren konnten. Die Interviews wurden über einen Zeitraum von drei Tagen durchgeführt und mittels Audiogerät aufgenommen. Den Proband*innen wurde selbstverständlich das Angebot der Anonymisierung gemacht, welches aber größtenteils nicht in Anspruch genommen wurde. Da jedoch eine Person an einer Stelle um eine Anonymisierung bat, wurde dies zu Gunsten einer Angleichung auf alle Teilnehmenden ausgeweitet. Alle Interviews wurden auf Englisch geführt, da alle Teilnehmer*Innen eine andere Erstsprache als Deutsch hatten. Da auch die Bildungseinrichtung der mdw als „eine der weltweit größten und renommiertesten Universitäten der Aufführungskünste Musik, Theater und Film.“ (mdw, o.D.) eine wichtige Rolle in der Arbeit spielt, soll im Folgenden ein kurzes Profil der Universität skizziert werden.

Als Bildungseinrichtung wurde die mdw 1817 als Singschule gegründet. Erst 1998 änderte sich der Status der Einrichtung laut Beschluss des Bundesgesetzes von Kunsthochschule zu einer Kunstuniversität. Zum Aspekt der Professionalisierung soll an dieser Stelle ein kurzer geschichtlicher Exkurs, die Entwicklung des Berufsbildes Musiker*in darlegen:

Vor der christlichen Geschichtsschreibung war die Tätigkeit des Musizierens eng an schamanistische oder rituell religiöse Tätigkeiten geknüpft. Erst eine „arbeitsteilige Spezialisierung auf bestimmte Fertigkeiten“ sowie die „soziale Differenzierung“ ermöglichten die Entwicklung eines mit „Zahlungsmitteln entlohnten Berufsmusikertums“ (Salmen 1997:15). Abgesehen in der Rolle des wandernden Spielmanns, oft ohne Besitztum, der auf Festen und Feierlichkeiten auftrat (vgl. Salmen 1997:17), wurde das Musizieren im Mittelalter oft als Doppeltätigkeit neben einer anderen Erwerbstätigkeit ausgeführt (vgl. Salmen 1997:31). Das Virtuositentum, das bis heute eng an die Vorstellung des/der klassischen Berufsmusiker*in geknüpft ist, entstand erst im 16. bzw. 17. Jahrhunderts (vgl. Salmen 1997:72). Die Entwicklung des Konzerts als Aufführungsgattung war eine wichtige Voraussetzung dafür (vgl. ebd.: 72).

Das Fach Instrumentalunterricht Klavier speziell wurde 1833 etabliert (vgl. mdw, o.D.). Das auf der Homepage des Masterstudiums für das Konzertsfach Klavier ausgewiesene Selbstverständnis der Universität in Bezug auf das Berufsbild der/des Pianist*in sieht ein leistungsintensives und dynamisches Bild vor. Die Ausbildung soll den angehenden Berufsmusiker*Innen mit allen Fähigkeiten – sowohl technische als auch musikalisch interpretative – ausstatten, die ihnen einen erfolgreichen Start ins Karriereleben ermöglichen. Darüber hinaus werden die Kompetenzen der Lehrenden hervorgehoben sowie auf die Tradition der Wiener Klang und Musizierweise verwiesen (vgl. mdw, o.D.).

Im internationalen Vergleich konnte die mdw im weltweiten Universitätsranking von Quacquarelli Symonds 2019 als erste österreichische Bildungseinrichtung gemeinsam mit der New Yorker Juilliard School den ersten Platz belegen. Ausgehend von der Resonanz zukünftiger Arbeitgeber*innen bescheinigt Rektorin Ulrike Sych den Absolvent*innen „beste Chancen am Arbeitsmarkt“ (vgl. Piller, 2019). Auf Ebene der Internationalität lässt sich aus der institutseigenen Statistik von 2020/21 erschließen, dass die Anzahl an ausländischen Studierenden knapp die Hälfte aller Studierenden ausmacht (vgl. mdw, o.D.).

Dies könnte ein Indiz für den hohen Qualitätsstandard der Universität sein, die sie für angehende Musiker*Innen weltweit attraktiv macht. Zum Vergleich: An der Universität Wien beträgt der Anteil Studierender aus EU bzw. Drittstaatenländern laut Statistik aus 2019/20 ungefähr ein Drittel (vgl. Universität Wien, o.D.). Im Rahmen der Internationalisierungsstrategie 2025 möchte die mdw laut Rektorsbeschluss die Internationalisierung vermehrt ausbauen, indem unter anderem zunehmend auf die Förderung von Mehrsprachigkeit, die internationale Kooperation mit anderen Partnereinrichtungen und den Aufbau eines Alumni Netzwerks zur Gewährleistung optionaler Karrieremöglichkeiten der Studierenden gesetzt werden soll (vgl. mdw, 2020).

Die im Rahmen dieser Arbeit durchgeführten Interviews mit den Student*innen wurden entlang Leitfaden gestützter Expert*innen-Interviews geführt. Die halboffene Strukturierung gibt den Befragten die Möglichkeit, frei zu erzählen, ohne dass auf eine stützende Reihenfolge verzichtet werden muss. Die Expert*innen-Interviews wurden im Anschluss teiltranskribiert und mittels zusammenfassender Inhaltsanalyse nach Mayring (vgl. 2010:67) ausgewertet. Durch die geringe Anzahl der Befragten, hat die Arbeit keinen Anspruch darauf, verallgemeinernde Aussagen zu treffen, sondern soll vor allem neue Erkenntnisse in Bezug auf spielerische Aspekte innerhalb von Übungsprozessen generieren (vgl. Döring und Bortz 2016:185).

Aufbauend auf die Theorie wurde folgender Interviewleitfaden ausformuliert:

1. This is a very competitive career field. Did you choose this study path voluntarily? What made you choose it?
2. How often do you practise per week? How long do you practise per session? How often do you practise per day?

3. Imagine that you are about to start your training session. What would happen? Can you describe your practice routine step by step?
4. How do you structure your practice session and do you stick to this structure?
5. Do you sometimes have to force yourself to practise and how do you motivate yourself to practise?
6. Are there rituals or things that you always do before or during your practice session?
7. Where do you practise most of the time and how does it affect your practice routine?
8. And what would you need to be able to practise?
9. How do you measure your performance and in what form do you measure it?
10. Do you compare yourself with colleagues or to your former self? How is it possible to measure musical performance?
11. Are there elements within your practice routine that you cannot control?
12. What role does repetition and imagination play in your practise routine? Do you imagine situations while practising?
13. Do you sometimes feel like you're loosing yourself in your practice routine? Do you get into a flow state while practising? How does this state occur and can you actively induce it?
14. Does the speed of the finger movement have an influence on inducing the flow state?
15. What are the important elements in your practice, that haven't yet been mentioned?

Die ersten drei Fragen dienen dazu, die Studierenden auf das Hauptthema der Arbeit, nämlich der Erkundung ihres Übungsprozesses, hinzuführen. Dabei wurde bereits in der ersten Frage das Thema der Zweckfreiheit bzw. des Zwangs erkundet. Daran anschließend befasste sich der nächste Abschnitt mit den zeitlichen und räumlichen Begrenzungen der Übungsroutine, sowie den idealen Bedingungen für das Aufspannen eines „Zauberzirkels“. Der Begriff des magischen Zirkels bezieht sich auf ein Konzept Huizingas, der damit die räumliche und zeitliche Sphäre des Spielfelds, das sich von der „Ebene des Gewöhnlichen“ abhebt, bezeichnet (Huizinga 1965:29). Im folgenden Punkt wurde nach einer Strukturierung in Form eines Regelwerkes und deren Einhaltung gefragt. In der Aufforderung die Übungsroutine zu simulieren und diese zu schildern, sollte neue Informationen ermittelt werden, die in einer fixen richtungsweisenden Fragestellung womöglich nicht sichtbar geworden wäre. Bei Frage fünf besteht ein thematischer Zusammenhang mit dem Zwang der ersten Frage, wobei auch erstmals eine agonale Färbung des Umfelds überprüft werden soll. Die zwei darauffolgenden Aspekte knüpfen an den Wettbewerbscharakter an und beleuchten die quantifizierende Leistungsmessung im Vergleich mit sich selbst und anderen Kolleg*Innen. Frage elf geht dem Zufallselement in der Übungssequenz nach. Den Stellenwert der Repetition und Imagination soll die nachfolgende Frage klären, wobei besonderes Augenmerk darauf gelegt wurde, ob die Wiederholung abgesehen von der Leistungssteigerung auch anderen Zwecken dient. Anlehnend an den Rauschzustand des Ilinx, klärt die vorletzte Frage, ob dieser in Form eines Flow-Moments in der Übungsroutine vorkommt. Auf der Hypothese des durch Bewegung induzierten Rausches aufbauend, soll erforscht werden, ob die Geschwindigkeit der Fingerbewegung einen Einfluss auf das Eintreten in den Flow-Moment hat. Die abschließende Frage ermöglicht den Studierenden noch über weitere Elemente ihrer Übungspraxis zu reflektieren, die bislang nicht zur Sprache gekommen sind. Da sich die Arbeit hauptsächlich auf die theoretischen Konzepte Caillois' stützt, sollen diese im Folgenden kurz erläutert und in Relation zur Musik positioniert werden.

Begriffe nach Caillois

Agon

Caillois (1960:21f.) definierte Agon als den Wettbewerbscharakter im Spiel. Im Vorfeld wird dafür ein Raum geschaffen, der allen Teilnehmer*Innen dieselben Ausgangsvoraussetzungen gewährleistet. In der artifiziell erschaffenen Sphäre soll es nun möglich sein, die Bewerber*Innen anhand ihrer Leistungen miteinander zu vergleichen um eine/n Sieger*In zu küren. Dabei wird der Ausgang des Spiels allein von den Fähigkeiten der Spieler*Innen bestimmt. Agon ist daher als „reine Form der persönlichen Leistung“ zu verstehen (Caillois 1960:22).

Der Wettbewerb setzt jedoch voraus, dass Kategorien und Instrumente der Leistungsmessung bestimmt werden. In einer Kreativbranche wie dem musikalischen Berufsfeld ist das durch die Subjektbezogenheit und den stark interpretativen Charakter der Musik sehr schwer umsetzbar.

Nichtsdestotrotz gibt es auch in der Musik Instrumente der Leistungsmessung und Kontrolle – wie etwa das Metronom. Das Metronom als zeitdiktierende Einheit misst die Performanz des Musizierenden. In der Hinsicht lassen sich auch bestimmte Parallelen zum Sport ziehen, in welchem ebenfalls die Messbarkeit und Vergleichbarkeit von Resultaten eine wichtige Rolle spielen. Dieser Aspekt ist so ausschlaggebend, dass die Sportinstrumente schon ihrer Konstruktion eine Messbarkeit ermöglichen sollten. Diese Standardisierung wurde auch in weiterer Folge in den Räumlichkeiten des Sports implementiert, hinsichtlich der Tatsache, dass Sportausübungs-stätten auf die Leistungsmessung und -produktion angepasst und normiert wurden (vgl. Dinckal 2020:479).

Alea

Der Zufall ist im Spiel ein wichtiges Kriterium, welches die Ebene des Agonalen teilweise deaktiviert und die Kür des Gewinners allein dem Schicksal überlässt. Fähigkeit, Disziplin und Übung werden zu nichtssagenden Kategorien im Angesicht des Glücks (vgl. Caillois 1960:25). Abgesehen von Einzelfällen – wie etwa der Improvisation im Jazz, der Aleatorik als Kompositionsweise oder dem Musiker John Cage, der sich dezidiert diesem Phänomen widmet – bleibt der Zufall in der Musik ein eher seltenes Phänomen (vgl. Heister 2016:183). Durch den stark agonalen Charakter der Musik und das Streben nach der perfekten Aufführung, wird das Element des Zufalls so gut wie eliminiert. Auch in der Übungsroutine wird der Zufall daher kaum eine Rolle spielen, da das Training fast ausschließlich der Weiterentwicklung auf dem Instrument dient. Der damit verbundene Leistungsanspruch ist in weiterer Folge an eine Effizienz geknüpft, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit auch in der Übungsroutine niederschlägt. Alle Faktoren, die diese Performanz und Effizienz in irgendeiner Weise aushebeln, wie eben Alea, Agon in gewisser Weise außer Gefecht setzt, werden daher ausgesondert.

Mimikry

Die Mimikry, die Caillois (1960:27) als das Versetzen in einen fiktiven Zustand beschrieb, bildet die Ebene der Illusion im Spiel. Diese umfasst nicht nur die Vorstellung einer imaginären Situation, sondern beinhaltet auch die damit verbundene Imitation. In einer rudimentären spielerischen Ausführung äußert sich diese Kategorie im „so tun, als ob“ Spiel von Kindern, die Erwachsene nachahmen (vgl. Caillois 1960:29). Die Imagination und die Nachahmung sind daher wichtige Komponenten der Mimikry.

Auf der musikalischen Ebene bezeichnete Reimann (1967:230) die Nachahmung als „Urmerkmal“ der Musik, die sich in „Wiederholung von Satzteilen, in Refrain- und Alternatimtypen, in Variationen, in Phrasen und Sequenzen, als Motivwiederholung und Motivarbeit, als Leitmotivik und in zyklischer Rahmung von Großformen“ manifestiert. Ihr zufolge (vgl. Reimann 1967:231) äußert sich der „Drang zur Wiederholung und Nachahmung“ in sonst keiner anderen Kunstform so intensiv wie in der Musik.

In der Übungsroutine dienen Wiederholung und Nachahmung einzig der perfektionierten Beherrschung des Instruments. Die Repetition und die Regelmäßigkeit bringen auch einen rituellen Charakter in die Übung hinein. Die Übung eröffnet einen Raum, in dem Studierende in der Simulation von Prüfungs-, Wettbewerbs- oder Konzertsituationen, frei von negativen Folgewirkungen, ihre Grenzen ausloten können.

Ilinx

Der Rauschzustand, von Caillois (1960:32) als „tranceartige[r] Betäubungszustand“ beschrieben, soll die Wahrnehmung verzerren. Ilinx bezieht sich auf den Begriff des Wasserstrudels, der aus dem Griechischen stammt (vgl. Caillois 1960:34). Auf der sprachlichen wie auch der semantischen Ebene ähnelt der Rauschzustand sehr stark dem Flow-Erlebnis, wie ihn Csikszentmihalyi auffasst. Dieser (vgl. Schiefele, o.D.) beschreibt den Flow als einen mentalen Zustand der Konzentration, der sich in einer idealen Auslastung zwischen Überforderung und Langweile bewegt und ein verändertes Zeitempfinden zur Folge hat. Csikszentmihalyi (vgl. 1988:34) zufolge, ist das gleichzeitige Ablaufen verschiedener kognitiver Leistungen während dem Musizieren auf einem Instrument dermaßen fordernd für die ausführende Person, dass Ablenkungen und anderweitige Gedanken gar nicht aufkommen können.

Caillois (1960:35) fügte hinzu, dass Rauschzustände auch durch Bewegungen, sowohl selbst- als auch fremdausgelöst werden können – wie beispielsweise der Rausch, der sich beim Tanz einstellt, oder der „fremdgenerierte schwindelerregende Rausch“ (Poser 2021:472), der beim Sitzen in einem Karussell entsteht. Der durch Geschwindigkeit und Bewegung induzierte Rausch bei Musikern, ist eine Hypothese, die in dieser Arbeit überprüft werden soll.

Auswertung

Zweckfreiheit und Zwang (Frage 1)

Bereits in der ersten Frage bestätigten alle Beteiligten, dass es sich um eine freie Entscheidung handelte, die nicht unter Zwang getroffen wurde. Die Beweggründe für die Wahl des Studiums waren ähnlich. Größtenteils wurde die Freude an der Tätigkeit genannt, in der sie durch die lange Dauer der Auseinandersetzung bereits eine hohe Fertigkeit aufwiesen. Die positive Selbstverstärkung bzw. das Feedback des Umfelds bzw. Wettbewerbe spielte dabei eine nicht unwesentliche Rolle, wie das Beispiel einer Person zeigt, deren Mutter bereits den Beruf ausübte und sich daher die Frage nach der Berufswahl nicht stellte, da der Berufsweg ein „natürlicher“ schien. Selbstreflektierend gab die Person zu, dass ihre Entscheidung durch ihren Elternteil beeinflusst wurde, fügte jedoch auch hinzu, dass sie ihre Entscheidung nicht bereue. Lediglich eine Person fing das Studium eigener Aussage zufolge, als Trotzreaktion zum negativen Feedback des Umfelds an.

Übungsdauer und zeitliche Sphäre (Frage 2)

Diese Frage wurde von allen Interviewpartner*innen sehr einheitlich beantwortet. Alle waren sich einig, dass die Übungshäufigkeit vor allem von der Dringlichkeit – wie etwa nahende Konzerte, Prüfungen oder Wettbewerbe – bestimmt wurden. Anknüpfend an die Zweckgebundenheit des Ereignisses betonten zwei Leute die Schwierigkeit, während Corona unverändert an einer regelmäßigen Übungsroutine festzuhalten. In einer idealen Situation übten die Betroffenen meistens jeden Tag in der Woche, mehrere Stunden täglich, wobei diese auf zwei bis drei Einheiten mit dazwischen liegenden Pausen aufgeteilt wurden. Die tägliche Übungsdauer in der Normalsituation bewegte sich bei den Befragten zwischen drei und fünf Stunden. Je nach Erfordernis konnte dieses Maß aber auch auf acht bis zehn Stunden angehoben werden. Zwei Befragte betonten jedoch die Belastung des Dauerzustands, sieben Tag die Woche üben zu müssen, und sagten daher, dass sie sich ab und zu ein bis zwei übungsfreie Tage gönnten.

Beschreibung der Übungssequenz und Strukturierung bzw. Regeln (Frage 3 & 4)

In der Beschreibung der Übungsstruktur bestätigten fünf von sechs Beteiligten die Durchführung einer Art Aufwärmphase, in der sie entweder technische Übungen, wie etwa Tonleitern, Akkorde oder leichtere bzw. langsame musikalische Stücke spielten. Diese Vorübungen hatten den Zweck, sowohl die Finger und Muskeln aufzuwärmen, als auch sich geistig in eine optimale Stimmung für das Üben zu bringen. In dem Zusammenhang wurde von einer Person geschildert, dass das Spielen eines musikalischen Stückes „den Zeitapparat für das Üben auf einen Werkszustand zurücksetzt.“ Darüber hinaus half es der betreffenden Person, die Präsenz ihres Körpers zu spüren und sie bezeichnete diese Phase in dem Zusammenhang als „eine Art Prämeditation“. Eine andere Person rauchte gern vor der Übungseinheit eine Zigarette und sang anschließend ein Lied. Eine weitere Person äußerte den Wunsch, technische Übungen in ihre Routine zu inkludieren, merkte aber an, dass es bisher nicht möglich war und sich das in negativen Auswirkungen äußerte. Eine andere Person meinte, dass sie gerne technischen Übungen in ihre Routine inkludieren würde, es aber bisher nicht geschafft hat und sie seit langem die Konsequenzen dafür tragen muss. Dies lässt darauf schließen, dass die Beteiligten der Aufwärmphase vor dem Üben einen großen Stellenwert beimessen. Die Aufwärmphase senke vor allem auch das Risiko von Verletzungen in den Händen. Dehnübungen und Atemtechniken wurden in der Hinsicht ebenfalls genannt. Der Zeitdruck war meistens der Grund, warum die Aufwärmphase nicht immer durchgeführt werden konnte.

Im Sinne einer Strukturierung der Übungssequenz richtete sich die Auswahl der zu übenden Stücke oft nach der Dringlichkeit eines in der nahen Zukunft liegenden Ereignisses. In der Planung der Übungssequenz gab es mehrere Gliederungsoptionen. Die meisten Befragten hielten die Übungsroutine in der Hinsicht ähnlich, indem technisch schwierige Passagen ausgesondert und einzeln zuerst geübt wurden. Die Übungssequenz unterschied sich auch dahingehend, in welcher Phase eines Stückes sich die Beteiligten befanden. In der Anfangsphase des Lernens von neuem Repertoire gilt es vor allem, das Stück kennenzulernen und die technischen Schwierigkeiten zu analysieren. Gegen Ende der Lernphase, falls überhaupt von einem Ende gesprochen werden kann, liegt der Hauptaspekt darin, die musikalische Interpretation zu verfeinern und das Stück auswendig zu lernen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle Befragten die Wichtigkeit der

Aufwärmphase betonten, diese sich jedoch aufgrund zeitlicher Beschränkungen nicht immer implementieren ließ. Einige merkten auch an, dass sie sich nicht immer an die auferlegte Struktur hielten. Eine Person betonte, dass sie sich selten auf einen Übungsplan festlege, weil ein solche Strukturierung sie eher dazu motivierte, diese zu durchbrechen.

Ritual (Frage 6)

Da Frage sechs thematisch an die Fragen drei und vier geknüpft war, wurde diese hier vorgezogen. Wie zuvor bereits angemerkt wurde, war allen Beteiligten die Relevanz der Aufwärmphase bewusst. Auf die Frage nach einem spezifischen Ritual antwortete eine Person mit Atemübungen, eine andere wiederum betonte, dass sie vor dem Üben aufräumen müsse, da die Unordentlichkeit sonst ihre Konzentrationsfähigkeit beeinträchtige. Darüber hinaus merkte sie an, dass ihr ein heißes Getränk das Üben erfreulicher mache und fügte hinzu, dass es bestimmt noch Rituale gäbe, die ihr nicht bewusst seien, wie etwa das Haare zusammenbinden. Ob dies, sowie das Einlegen von Rauch- bzw. Trinkpausen einer anderen Person, als Rituale zu klassifizieren ist, ist fraglich. Auch bei anderen Handlungen – wie etwa das Stumm- bzw. Umschalten des Handys in den Flugmodus – stellt sich die Frage. Um die Einhaltung der Strukturierung zu erleichtern, wurden Apps zur Konzentration verwendet oder auch Timer gestellt. Lediglich eine einzige Person verneinte die Frage nach einem Ritual.

Übungszwang und Motivation (Frage 5)

Bis auf eine abweichende Antwort, die später revidiert wurde, bestätigten alle Beteiligten, dass es Momente gibt, wo sie sich zum Üben zwingen mussten. Die Gründe dafür waren etwa mangelnde Disziplin, niedrige Motivation oder fehlende Zweckgebundenheit. Meistens waren sich die Studierenden bewusst, dass die Aufrechterhaltung einer regelmäßigen Routine essenziell ist und es für sie mit einer Verpflichtung verbunden ist. Eine Person merkte an, dass das dauerhafte Üben ein unnatürliches Gefühl sei und daher ein Zwang entstehe. Einige gaben auch zu, dass Auslassen der Übung oder nicht ausreichend geübt zu haben, mit schlechten bzw. Schuldgefühlen verbunden sei.

Das daran anschließende Thema der Motivation wurde von allen unterschiedlich beantwortet. Es wurden unter anderem der Vergleich mit Kolleg*Innen, Gruppen- bzw. Zeitdruck, Zweckgebundenheit, eine realistische Zielsetzung aber auch das Wissen, dass man sich nachher gut fühlt bzw. die Eliminierung von Schuldgefühlen durch das Üben, genannt. Lediglich eine Person merkte an, dass sie glücklich sei, üben zu dürfen und sich daher nicht zu motivieren brauche. Im späteren Verlauf gab sie aber doch zu, dass auch bei ihr Phasen extrem niedriger Motivation vorkämen. Resümierend lässt sich festhalten, dass der Zwang zum Üben auf jeden Fall überwiegend vorhanden ist und teils so internalisiert ist, dass das Ausfallenlassen der Übung zu schlechten Gefühlen führt.

Übungsort und räumliche Sphäre (Frage 7 & 8)

Da so gut wie alle Studierenden, aufgrund fehlender oder mangelhafter Instrumente sowie ungünstiger räumlicher Gegebenheiten zuhause nicht die Möglichkeit zum Üben hatten, wurde hauptsächlich an der Musikuniversität geübt. Dies wurde einerseits als stressig empfunden, da scheinbar viele andere Studierenden in derselben Situation sind, und die Übungsräume daher nur für bestimmte Zeitfenster vergeben werden oder nach Ablauf der Zeitfenster auf andere Räume gewechselt werden musste. Andererseits wurde auch mehrmals erwähnt, dass die Anwesenheit von anderen Personen, die ebenfalls üben mussten, als motivierend empfunden wurde. Durch die zeitlich befristete Mietdauer der Räume war vor allem der Druck vorhanden, die Übungseinheiten so effizient wie möglich zu gestalten. Auch die Tatsache, dass der Übungsort mit einer Anfahrtszeit verbunden war, wurde teils als positiv empfunden. Auf der anderen Seite wurde das Üben zuhause durch die vielen Möglichkeiten der Ablenkung als schwieriger empfunden aber auch als entspannend beschrieben, da es keinen zeitlichen Druck mehr gab und man frei war in der Gestaltung der Übungssequenzen.

Als ideale Übungskonditionen wurde die Relevanz eines geeigneten Instruments hervorgehoben, wie etwa ein akustischer, gestimmter Flügel. Darüber hinaus wurden aber auch räumliche Konditionen, wie beispielsweise eine halbwegs ruhige Umgebung erwähnt. Interessanterweise äußerten sich ausschließlich die zwei weiblichen Befragten der Studie zu der Art bzw. dem Zustand des Raumes. Es wurde angemerkt, dass die Umgebung des Raums aufgeräumt sein müsse und gleichzeitig ein Raum mit Tageslicht sich positiv auf die Stimmung auswirke. Die Enge von Übungsräumen erzeuge teils klaustrophobische Zustände.

Agonale Leistungsmessung und Vergleich mit sich selbst und anderen (Frage 9 & 10)

Diese zwei Fragen erkundeten gezielt quantifizierende Leistungsmessungen innerhalb der Übungsroutine sowie eine etwaige agonale Färbung des Umfelds. In den Antworten wurde besonders auf die Subjektivität der Leistungsmessung hingewiesen, da die Fortschrittserfahrung häufig durch ein Gefühl erfahrbar wurde, statt mit agonalen Methoden gemessen. Dabei ging es einerseits um das Feedback von Außenstehenden aber auch um das eigene Gefühl während des Übens. Mehrmals wurde auch der Aspekt genannt, sich durch die Musik frei ausdrücken zu können. Teilweise wurde die technische fehlerfreie Ausführung eines Stückes dem positiven Gefühl während einer Aufführung untergeordnet.

Hingegen bestätigte sich die Hypothese der Nutzung des Metronoms als leistungsmessendes Instrument nicht. Das Metronom kam zwar zur Anwendung, jedoch weniger in einem leistungsmessenden Kontext, sondern diente lediglich dazu, den Charakter und die Geschwindigkeit eines Stückes zu eruieren oder manchmal auch, um im Takt zu bleiben. Der letztere Aspekt würde wieder auf eine Kontrollfunktion hinweisen.

Eine Methode der Leistungsmessung stimmte jedoch bei allen Befragten überein, nämlich die Verwendung eines Aufnahmegeräts, um die musikalische Performanz zu analysieren. Eine interessante Aussage gab es in der Hinsicht, dass bei einer Aufnahme zusätzlich zum musikalischen Aspekt auch der körperliche Aspekt analysiert wurde. So beschrieb eine befragte Person, dass sie auf der Videoaufnahme zählt, wie oft sie während des Spielens in die Ferne

geblickt hat. Ein vermehrtes in-die-Ferne-blicken war scheinbar ein Indikator für die Emotionalität des Stückes.

Mit der Thematik des Vergleichs mit sich selbst und anderen, ging es darum, den allgemeinen Wettbewerbscharakter des Studiums genauer zu untersuchen. Auch hier antworteten die Befragten sehr einheitlich, dass der Vergleich mit anderen Kolleg*innen für sie ein natürliches Phänomen darstelle, dessen Entzug sich als schwierig gestalte. Einerseits wirke der Vergleich mit anderen Leuten motivierend, andererseits wurde die Notwendigkeit einer Distanzierung vom Vergleich als relevant für die psychische Gesundheit genannt. Ein gesundes Maß zu entwickeln, wurde in der Hinsicht öfters genannt. Auch der Vergleich mit sich selbst wurde sehr wichtig erachtet für die Weiterentwicklung der Fähigkeiten. Gemessen wurde unter anderem nicht nur die musikalische Leistung, sondern auch Karriereaspekte, wie etwa die Häufigkeit und Möglichkeit bei Wettbewerben oder Konzerten mitzuwirken. An einer Stelle wurde auch kritisch angemerkt, dass das gesamte System auf dem Prinzip des Wettbewerbs beruhe, den Besten/die Beste kürt.

Daran anknüpfend sollte auch überprüft werden, welche Kriterien eine musikalische Leistungsmessung überhaupt ermöglichen. Abgesehen von den quantitativen Parametern wie die Fehlerquote oder dem technischen Können, betonten die Befragten abermals den subjektiven Charakter der Musik, der einen Vergleich erschwert. Musik sei nicht in Zahlen zu messen und es handle sich nicht um ein Mathematikstudium war ebenfalls eine Aussage.

Auf der Ebene der Interpretation gibt es beispielsweise eher wenige Parameter, die eine Messbarkeit erlauben.

Zufall (Frage 11)

Diese Frage war mit Abstand am schwierigsten für die Beteiligten zu beantworten, da sich einem so kompetitiven Studium, kaum der Raum bot für zufällige Elemente. Noch weniger zeigte sich der Zufall in einer konstitutiven Weise, wie er im Spiel nach Caillois stattfindet. Unter nicht kontrollierbaren Elementen wurden beispielsweise außerweltliche Ereignisse genannt, wie etwa das plötzliche Ableben durch einen Deckeneinsturz, die geistige Auffassungsfähigkeit, die Geschwindigkeit des Fortschritts, aber auch die Zusammensetzung der körperlichen Physiognomie. Der letztgenannte Punkt stellt wieder eine Parallele her mit der kompletten Chancengleichheit, die bereits von Caillois als schwer umsetzbar bezeichnet wurde. Dabei bezog er sich jedoch auf die Aufstellungen im sportlichen Wettkampf oder den ersten Zug im Schachspiel, der bereits einen entscheidenden Vorteil verschaffen kann (vgl. Caillois 1960:22).

Auch ein plötzlicher Telefonanruf, oder keine Raumzuteilung zu erhalten, waren Elemente, die unkontrollierbar schienen. Besonders interessant war eine Nennung, die das plötzliche Aufkommen von emotionalen Gefühlen als unkontrollierbar bezeichnete, welches mittels mangelnder Disziplin begründet wurde. Einige sprachen auch davon, dass sie das Gefühl haben, gewisse Dinge wie etwa das Level der Motivation, nicht kontrollieren zu können, aber letztendlich meinten so gut wie alle Beteiligten, dass sich die meisten Aspekte mit genügend Aufmerksamkeit wahrscheinlich doch kontrollieren und steuern ließen.

Repetition und Imagination (Frage 12)

Bei der Frage nach der Wiederholung gab es unter allen Befragten einen Konsens, dass die Repetition einen Kernaspekt der Tätigkeit darstelle. Besonders oft wurde in der Hinsicht, die Wichtigkeit einer bewussten und konzentrierten Wiederholung statt einer sturen Repetition von Passagen, betont. Die Repetition wurde zur Verbesserung sämtlicher Aspekte, sowohl technisch, interpretatorisch aber auch im explorativen Sinne genutzt. Auf die Frage, ob Repetition abgesehen von einer Perfektionierung der Technik und Musikalität auch einem anderen Zweck diene, antworteten die Befragten, dass die Wiederholung sie entspanne und von Schuldgefühlen befreie. Eine interessante Aussage ergab sich, als jemand meinte, die Wiederholung diene nur dazu einen bestimmten Status Quo zu erhalten. Um sich allerdings weiterzuentwickeln, brauche es etwas Neues. Daher sollten nur etwa zwei Drittel der Übungszeit aus Wiederholung bestehen, damit das restliche Drittel dazu genutzt werden kann, sich durch Innovation weiterzuentwickeln.

Auch der Imagination wurde eine wichtige Rolle beigemessen, wobei einerseits zwischen Imagination und Simulation unterschieden wurde. Bei der Simulation ging es bei den meisten Befragten um die Vorstellung sich in einem Moment zu befinden, in dem man unter großem Druck steht, wie etwa eine Prüfungs-, Konzert- oder Wettbewerbssituation. Die Imagination hingegen bezog sich auf das geistige Visualisieren von Bildern und Emotionen, die eine musikalische Interpretation oder sogar eine Exploration und Neuinterpretation des Materials unterstützten. Eine Person schilderte ihre Routine, sich den Klang vorzustellen, bevor er tatsächlich erklingt und verglich dies mit der Vorstellung eines Basketballers vom Moment, wo der Ball ins das Netz geht. In den meisten Fällen ging es jedoch um die Vorstellung von Prüfungs- oder Konzertsituationen, die einerseits Druck aufbauen, andererseits aber auch entspannen sollten, da das Szenario schon im Vorhinein simuliert und geistig durchgespielt werden konnte. Eine Beteiligte erwähnte in dem Zusammenhang, dass diese Simulation in beide Richtungen funktioniere, so dass man sich während der Prüfung vorstellt, nicht dort zu sein, sondern an einem anderen Ort. Eine Aussage verknüpfte den musikalischen Gehalt auch mit Lebenserfahrungen, die besonders schwierig zu erleben seien, wenn man den Großteil des Tages mit Üben verbringt.

Flow und Bewegung (Frage 13 & 14)

Die Untersuchung des Rauschzustandes ergab in der vorliegenden Studie die interessantesten Erkenntnisse. So waren sich alle Beteiligten einig, dass sie wiederholt in den Flow-Zustand während des Übens eintreten. Der Flow-Moment wurde in dieser Hinsicht, als ein völliges Aufgehen und Verlieren in der Musik interpretiert. Die spannende Erkenntnis lag darin, dass die meisten Befragten das Eintreten in einen solchen Flow-Zustand verhindern wollten, da es die Effizienz der Übungssequenz mindere bzw. zu einem Verlust von Zeit führte. Es wurde auch angemerkt, dass dieser emotionale Zustand des Flows ermüdend sei und die Übung dadurch an Qualität verliere. Darüber hinaus schien es so, dass die Befragten in den meisten Fällen diesen Rauschzustand auch aktiv herbeiführen konnten. Als Methode dafür wurden unterschiedliche Angaben gemacht – wie etwa ein Stück als Ganzes durchspielen, der Stress einer nahenden Prüfung aber auch Entspannung und ausgiebig Zeit zu haben wurden genannt. In einer Teilfrage sollte zudem geklärt werden, welchen Einfluss die Bewegung auf das Eintreten des Rauschzustands spielte. Die Frage, ob das Tempo des Stückes ausschlaggebend sei, um einen

Flow-Moment zu induzieren, wurde einstimmig verneint. Stattdessen wurde auf die Musikalität und Länge des Stückes als Flow-induzierende Elemente verwiesen.

Sonstige Elemente der Übungsroutine (Frage 15)

Die letzte Frage zielte darauf ab, weitere Erkenntnisse zu generieren, die eventuell noch in das Spektrum des Spiels hineinfallen könnten. Erstens wurde öfters die Relevanz eines langsamen und bewussten Übens betont. Zweitens wurde besonders oft auf mentales Training, also das geistige Üben ohne Instrument, verwiesen. In der Hinsicht lässt sich vor allem eine Parallele zum Sport ziehen, wo das mentale Training ebenfalls eine wichtige Rolle einnimmt. Eine Person schilderte ihre mentale Übungspraxis folgendermaßen, dass sie ihre Hände auf den Tisch legt und versucht die Mikroimpulse in ihren Händen zu spüren, die während dem Spielen aktiviert werden. Auf die Frage hin, ob sie sich in der Hinsicht mit Sportler*Innen identifizieren, meinten einige, dass es durchaus Ähnlichkeiten gebe. Eine interessante Aussage in dem Zusammenhang war, dass Sportler ihren Sport als Kunst interpretieren könnten, während Musiker ihre Musik durchaus auch als Sport sähen. Die Parallelen wurden im Spezifischen als Muskelgedächtnis, Technik, Präzision und ein konstantes Level bzw. Form, definiert. Beim Sport wie auch in der Musik braucht es außergewöhnliche Kontrolle über das Medium.

Die zusätzliche Frage, ob es einen Unterschied zwischen Spiel und Übung gäbe, wurden von den meisten Befragten bejaht. Bei der genaueren Untersuchung stellte sich heraus, dass die Übung vorwiegend als Arbeit empfunden wurde, während Spiel sich meistens außerhalb der Übungszone – wie etwa auf der Konzertbühne – entfalte. Als Bedingung dafür wurde das Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten genannt. Es schien, dass ein solches Vertrauen ausschlaggebend war, um ein spielerisches Moment während der Aufführung zu ermöglichen. Dieses intensive Aufgehen in der Tätigkeit äußerte sich während den Übungsphasen durch den Flow Moment, den die Beteiligten aber alle zu verhindern versuchten, da er die Produktivität mindere. Es fiel auch die Bemerkung, im Idealfall sollte alles ein Spiel sein. Eine Aussage sah das Klavierspielen nicht als Arbeit, sondern als einen Lebensstil, da soviel Zeit mit dem und am Instrument verbracht wird.

Conclusio

Resümierend soll nun die Hauptforschungsfrage geklärt werden, inwiefern sich Aspekte des Spiels, nach der Theorie von Caillois, in der Übungsroutine von Konzertfach Klavier Studierenden wiederfinden. In der vorliegenden Studie wurde vorwiegend die Beobachtung gemacht, dass die Studierenden zwar alle das Studium aus freien Stücken gewählt hatten, aber der Aspekt des Zwangs sehr stark in der Übung vorhanden war. Es handelt sich daher nicht mehr um eine Zweckfreiheit im eigentlichen Sinne.

Bezüglich der Frage nach den räumlichen Sphären des Spiels konnte erschlossen werden, dass der „Zauberzirkel“ des Übungsraumes so gut wie überall aufgespannt werden konnte, sofern ein gutes Instrument und eine halbwegs ruhige Umgebung gewährleistet wurden. Auch die Strukturierung und deren Einhaltung glich dem Regelwerk eines Spiels. Jedoch merkten die Beteiligten an, dass es ihnen nicht immer möglich war, den Übungsplan einzuhalten.

Obwohl die Übungsroutine in ihrem Aufbau den Aufwärmphasen eines Rituals ähnelt, weist es eher wenige Gemeinsamkeiten mit dem Ritual auf, da dieses nach der Definition Huizingas (vgl. 1956:17) ein Kollektiv schaffen soll. In den Gesprächen mit den Studierenden kam jedoch der Charakter des Agonalen durch die Beschaffenheit des Berufsfeldes und des Studiums sehr stark zum Vorschein. Somit schien es naheliegend, dass das Ritual der Übung eher einen einsamen Individualisierungsprozess darstellt.

Trotz der eben erwähnten agonalen Färbung des Umfelds, wurde die Beobachtung gemacht, dass Studierende kaum quantifizierende Methoden der Leistungsmessung anwenden. Der Grund liegt in der hohen Subjektbezogenheit der Musik, die sich einer Messung verweigert, obwohl durchaus Kriterien existieren, die einen Vergleich, wie er beispielsweise in Instrumentalwettbewerben vorgenommen wird, ermöglichen. Darunter zählen beispielsweise die technische Schwierigkeit eines Stückes, aber auch das fehlerfreie Spielen. Auf der interpretativen Ebene ist die Wertung besonders vom individuellen Geschmack abhängig.

Die Annahme, dass das Metronom als Instrument zur quantifizierenden Leistungsmessung diene, musste widerlegt werden, da die Befragten zwar ein Metronom verwendeten, aber dies aus anderen Gründen erfolgte. Als einziges Mittel, das von allen Beteiligten genutzt wurde, um den Fortschritt zu beurteilen, wurde die Aufnahme genannt. Die Aufnahme durch ein Gerät ermöglichte den Studierenden ihre Performanz auf Fehler und Verbesserungsmöglichkeiten hin zu analysieren. Obwohl durchaus quantifizierende Methoden zur Evaluierung der Leistung verwendet wurden, spielten diese im Großen und Ganzen eher eine untergeordnete Rolle. Das ist darauf zurückzuführen, dass die Befragten sich vor allem auf ihren subjektiven Eindruck bzw. ihr Gefühl verließen, um ihren eigenen Fortschritt zu messen. Der eigene Fortschritt wurde dabei sowohl in Relation mit der eigenen Fähigkeit als auch im Vergleich mit Kolleg*Innen gesetzt. Der hohe Leistungsaspekt des Studiums wurde auch durch Schilderungen der Betroffenen von Schuldgefühlen und allgemeinem Druck, sofern die Übungsroutine nicht eingehalten wurde, untermauert. Dies wurde auch durch die öfters vorkommende Aussage, dass es wichtig sei, ein gesundes Mittelmaß bzw. eine Distanz im Vergleich mit anderen zu wahren, bestätigt. Interessant in diesem Zusammenhang erscheint der Begriff des Schuldgefühls zu sein, der mehrfach von den Befragten erwähnt wurde. Der Kulturwissenschaftler Helmut Lethen (1994:32f.) schreibt über die enge Verknüpfung von Schuld- und Schamgefühlen, deren Unterschiede erst durch eine begriffliche Trennung veranschaulicht werden. Lethen zufolge ist das Kontrollorgan bei einer Schuldkultur die eigene „Introspektion“ während es sich bei einer Schamkultur um eine Beurteilung durch Außenstehende handelt. In der Schuldkultur werden Normen im „individuellen Gewissen [...] internalisiert“, während sie in der Schamkultur in „Konventionen“ fest verankert sind (Lethen 1994:33). Dadurch zielt die Eliminierung der Schuldgefühle in der Schuldkultur auf ein „gutes Gewissen“ hin, während es bei der Schamkultur lediglich darum geht, ein „angemessenes Verhalten“ an den Tag zu legen (vgl. ebd.: 33). Hinsichtlich der Studierenden müsste daher genauer untersucht werden, ob es sich dabei tatsächlich um Schuldgefühle oder mehr um Schamgefühle handelt.

In dem Streben nach Virtuosität und herausragender Körperbeherrschung und -kontrolle gab es laut Aussage der Befragten kaum Elemente, die sich ihrer Kontrollen entzogen. Gerade in der zeitlich begrenzten Übungsroutine wurde besonders darauf geachtet, jedes zufällige Element, das die Praxis negativ beeinflussen könnte, zu unterbinden. Somit war der aleatorische Charakter, der ein konstitutives Element des Spiels darstellt, in der Übungsroutine kaum bis wenig vertreten.

Gemeinsamkeiten mit dem Spiel jedoch, lassen sich in der Repetition und der Imagination feststellen. Die Rolle der Wiederholung und Vorstellung wurden von den meisten Studierenden als hoch eingeschätzt, aber selbst hier war der kontrollierende Aspekt einer bewussten Wiederholung vorhanden. Abgesehen von der Festigung und Intensivierung des Trainings diente das Wiederholen vor allem auch dazu, die Studierenden psychisch zu entspannen und etwaige Schuldgefühle aufzulösen. Auch das Element der Vorstellung gaben die Befragten als wichtiges Element ihrer Übungspraxis an, da es ihnen helfe, sich intensiver und teils explorativer mit der Musik auseinanderzusetzen. Bei der letzten Frage nach dem Flow haben sich in der Hinsicht neue Erkenntnisse ergeben, wie etwa, dass der allgemein als angenehm empfundene Flow-Moment in der Übungsroutine gezielt vermieden wurde. Der Flow, der eindeutige Parallelen mit dem spielerischen Rauschmoment des Ilinx aufweist, ein verbindendes Merkmal zwischen Spiel und Übung, wurde umgangen. In dem Zusammenhang wurde auch geklärt, dass die Geschwindigkeit der Fingerbewegung keinen Einfluss nimmt auf das Induzieren eines Flow-Moments. Resümierend weist die Übungsroutine zwar formal gesehen viele Gemeinsamkeiten mit den Kriterien des Spiels nach Caillois auf, entfremdet sich jedoch vom Charakter her einem spielerischen Moment. Dies lässt sich vor allem auch durch die Aussagen der Beteiligten bestätigen, die eine sehr klare Linie zwischen Spiel und Übung zogen. Es liegt daher nahe, dass ein Spiel nicht nur durch klare Kriterien definiert wird, sondern auch eine Frage des Ausverhandelns ist.

Forschungsausblick

In meiner Arbeit habe ich überwiegend beobachtet, dass die interviewten Studierenden einem immensen Druck durch die Leistungsanforderungen des Studiums ausgesetzt sind. Dies ist zum Teil auch der Institution der mdw geschuldet, die als international führende Bildungseinrichtung auf dem Gebiet der Musik und darstellenden Kunst einen dementsprechend hohen Maßstab für die Virtuosität auf dem Instrument setzt. Eine solche Kontrolle über das Klavier setzt viele Stunden diszipliniertes Üben voraus. Die Ausbildung fängt bereits im Kindesalter an und setzt sich im Erwachsenenleben weiter fort. Dies erfolgt parallel mit der Aneignung einer harten Körperdisziplin, ein Element, das im Leistungssport ebenfalls anzutreffen ist. Die klassische Musik ist ein sehr kompetitives Feld, das durch sein Publikum, das hauptsächlich aus wohlhabenden und gebildeten Bevölkerungsschichten besteht, auch stark kapitalistisch ausgelegt ist. Dieser kapitalistische Wesenszug zieht sich bis in die Individualisierungsprozesse der Musiker*innen hinab und verschleiert zunehmend die Grenzen zwischen Arbeit und Freiheit.

Literaturverzeichnis

Caillois, R. (1960): *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Stuttgart: Curt E. Schwab GmbH & Co. Verlagsgesellschaft

Claussen, J. T. (2021): Musik als Videospiele. Guitar Games in der digitalen Musikvermittlung, in: Großmann R.; Ismaiel-Wendt, J. S. (Hrsg.) *Musikmach.Dinge((audio)). Ästhetische Strategien und Soundkulturen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Csikszentmihalyi, M. (1988): The flow experience and its significance for human psychology, in: Mihalyi Csikszentmihalyi und Isabella Selega Csikszentmihalyi (Hrsg.) *Optimal Experience. Psychological Studies of Flow in Consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press

Dinckal, N. (2020): Sport (machen), in: Martina Heßler und Kevin Liggieri (Hrsg.): *Technikanthropologie. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. S. 478-484

Gratzer, W. (1999): Alter Umgang mit neuer Musik, in: Barbara Barthelmes und Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Musik und Ritual*. Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Bd. 39, Mainz: Schott Musik International

Heister, H-W. (2016): Spiel und Musik. Eine systematische Skizze, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Jg. 47, Nr. 2, S. 171-194.

Heller, L.; Matiasovits, S; Strouhal, E. (2020): Die Geschichte der mdw, in: *Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien* [online] <https://www.mdw.ac.at/405/> [17.06.2021]

Huizinga, J. (1956). *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH

Lethen, H. (1994). *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Mahlert, U. (2006) (Hrsg.): *Handbuch Üben: Grundlagen, Konzepte, Methoden*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel

Oerter, R. (2012). Musik als Spiel, in: Rudolf Flotzinger (Hrsg.): *Musik als.... Ausgewählte Betrachtungsweisen*. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Bd. 28
Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

Piller, D. (2019): Uni-Ranking: mdw die Nummer 1 weltweit im Bereich Musik und darstellende Kunst, in: *mdw-Webmagazin* [online] <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2019/04/30/uni-ranking-mdw-die-nummer-1-weltweit-im-bereich-musik-und-darstellende-kunst/> [17.06.2021]

Reimann, M. (1967): Musik und Spiel, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 24, Nr. 4, S. 225-236.

Roslon, M. (2016): *Spielerische Rituale oder rituelle Spiele. Überlegungen zum Wandel zweier zentraler Begriffe der Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS

Salmen, W. (1997): *Beruf: Musiker. Verachtet – vergöttert – vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern*. Kassel: Bärenreiter Verlag

Schiefele, U. (o.D.): Flow-Theorie, in: Markus Antonius Wirtz (Hrsg.) *Dorsch Lexikon der Psychologie*. Link: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/flow-theorie-csikszentmihalyi#search=42d82b2e37f21d62f593236ebd7fc5c0&offset=1> [02.06.2021]

Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (o.D.): *Universität* [online] <https://www.mdw.ac.at/5/> [17.06.2021]

Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (o.D.): *Studierendenstatistik* [online] https://online.mdw.ac.at/mdw_online/Studierendenstatistik.html?pAuswertung=7&pSJ=1829&pSemester=S&pGruppierung=1&pVerteilungsschlüssel=TRUE [17.06.2021]

Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (o.D.): *Internationalisierungsstrategie 2025* [online] https://www.mdw.ac.at/upload/mdwUNI/files/internationalisierungsstrategie_der_mdw.pdf [17.06.2021]

Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (o.D.): *Masterstudium Konzertfach Klavier* [online] <https://onhttps://www.mdw.ac.at/1264/> [17.06.2021]

Universität Wien (o.D.): *Universität Wien in Fakten und Zahlen* [online] https://www.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/startseite/Dokumente/20201106_UW_in_Zahlen.pdf [17.06.2021]

Wissner, G. (2018): Üben am Instrument: Übertragbarkeit der Expertiseforschung auf normalbegabte, poplarmusikalisch interessierte Schüler, in: Claudia Bullerjahn (Hrsg.) *Systematische Musikwissenschaft und Musikkulturen der Gegenwart*. Baden: Tectum

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die Bachelorarbeit selbstständig verfasst habe und im Zuge dessen, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt oder mich sonstiger unerlaubten Hilfen bedient habe. Die Bachelorarbeit wurde weder im In- noch Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, am 30.06.2021

A handwritten signature in black ink, consisting of several loops and a long horizontal stroke at the bottom.

Unterschrift