

Fernschüben – ein autobiographischer Essay zu einem Tabu

Silvan Wagner

Ein (auto-)biographischer Einstieg: Gidon Kremer und Karate

Das Thema dieses Beitrags – Fernschüben – beschäftigt mich nun seit 1997, knapp 20 Jahre also, zunächst praktisch, dann (zwischenzeitlich und parallel dazu) moralisch und schließlich auch marginal didaktisch. In theoretischer Hinsicht allerdings ist dieser Beitrag meine erste Auseinandersetzung damit, und aufgrund dieses Missverhältnisses habe ich mich für eine essayistische Anlage entschieden, die auf eine Einordnung meiner Überlegungen in die instrumentaldidaktische Fachliteratur zum Üben¹ zugunsten einer autobiographischen Reflexion zum eigenen Üben verzichtet. Gerade der Diskurs der Zupfmusik, die kaum Virtuosen von allgemeiner Prominenz hervorgebracht hat, die das Interesse an künstlerischer Autobiographik aus Sicht des Buchmarktes rechtfertigen würden, bedarf individueller Übebiographien, um über den zentralen Aktionsmodus von Künstler_innen jenseits des Konzerts ins Gespräch kommen zu können. Entsprechend sind meine Ausführungen aber auch in keiner Weise normativ zu verstehen; sie beschreiben lediglich einen individuellen Weg, eine – zugegebenermaßen tabuisierte – Handlungsmöglichkeit im Bereich des professionellen Übens, ein induktives Beispiel jenseits deduktiver Überlegungen einer ‚richtigen‘ Herangehensweise.

1997 begann ich in Wuppertal Mandoline zu studieren und sah mich konfrontiert mit den Anforderungen, denen sich jeder Musikstudent zu stellen hat: der kritischen Herausbildung eines eigenen Musikbegriffs und dem intensiven geistigen und körperlichen Training am Instrument, sprich: üben.

Bei der Entwicklung eines eigenen Musikbegriffs ist die Abarbeitung an der Musik anderer ein zentrales Moment. Und obwohl ich einem theatralen Konzert-Verständnis gegenüber durchaus aufgeschlossen war und bin, manifestierte sich eine starke und wachsende Abneigung gegen ein rein auf technischer Brillanz fundiertes Virtuositentum in mir: Die Zurschaustellung von Geschwindigkeit und Ausdauer am Instrument um ihrer selbst willen, ohne

¹ Einen auf Zupfinstrumente ausgerichteten Überblick bieten Reithmeier/Zehner 2008, S. 107-121.

weitere Achtsamkeit auf musikalische Zusammenhänge, kennzeichnet eher einen sportiven Musikbegriff, der im Klavierfach als „Schreibmaschine spielen“ bezeichnet wird und für den es im Mandolinenfach glücklicherweise noch keinen Begriff gibt.

Eine positive Orientierung in diesem Zusammenhang boten der Musikbegriff und das entsprechende Auftreten Gidon Kremers: Kremer gab etwa bei seiner berühmten Interpretation von Beethovens Violinkonzert mit der Kadenz von Alfred Schnittke den Solisten völlig unpräzise, spielte die ersten Takte mit dem Rücken zum Publikum und halb geneigt aus dem Pult der ersten Geige mit und war mit Rollkragenpulli und Kassengestell Welten entfernt vom Bild des virtuosen Stargeigers. Freilich ist auch dies eine Rolle, für die sich Kremer aktiv und inszenierend entschlossen hatte, doch eben eine menschenfreundliche Rolle, die zum einen solistische Macht nicht auf Basis einer vergeistigten Abgrenzung von den ‚unwürdigen Nicht-Solisten‘ des Orchesters gewinnt und zum anderen in Kleidung und Auftreten das Ergebnis der Interpretation nicht von der entsprechenden Arbeit – das alltägliche Üben, die theoretische Auseinandersetzung mit dem Werk, die Formung eines gemeinsamen Klangkörpers aus einer Vielzahl von Einzelmusikern – abkoppelt. Kremers Violinspiel zielte nicht auf die Ausstellung einer perfekten Technik, die in jedem einzelnen Ton hörbar ist, sondern setzte diese Technik (die Kremer zweifellos besitzt) ein, um musikalische Aussagen zu formulieren. Für den Einzelton bedeutete dies oft genug, dass er brüchig, spitz oder scharf war, stets jedoch seiner gleichsam grammatikalischen Funktion im Rahmen der musikalischen Aussage gerecht wurde – Gidon Kremers Geigenspiel war nicht nur schön.

Mit großem Interesse las ich entsprechend seine erste autobiographische Monographie *Kindheitsplitter*. Die für mich spannende Frage war, wie die Kindheit und Ausbildung dieses Ausnahmegeigers vonstattengegangen war, der nicht seine zweifellos in langen Übeeinheiten erworbene Technik über die musikalische Aussage stellte. Und die geheime Hoffnung war, dass hier einmal ein Ausnahmetalent nicht auf Basis einer letztendlich menschenverachtenden Mühle der Disziplinierung und Selbstaufgabe groß geworden war. Leider entpuppte sich Kremer hier lediglich als Spezialfall der topischen technischen Kasteiung; nicht nur von seinen Eltern zum Üben gezwungen,² setzte sich der

² Dies war die erste Enttäuschung bei der Lektüre der Erinnerungen Kremers – auch dieser Ausnahmemusiker war offensichtlich die Frucht einer für beide Seiten zwingenden Übertragung elterlicher Wünsche und Träume auf das viereinhalbjährige Kind:

junge Kremer offensichtlich selbst unter den Zwang, dem fragwürdigen Vorbild des Vaters nachzueifern:

Mein Vater, der selten Zufriedenheit mit meinen Fortschritten zeigte, bewegte mich eines Tages zu einer außerordentlichen Tat. Immer wieder behauptete er, daß er einmal zwölf Stunden hintereinander geübt hätte. Irgendwann hatte ich es satt, mich ständig an seiner ‚Heldentat‘ messen zu lassen. Physisch war ich nach zwölf Stunden Spielen am Ende meiner Kräfte, aber ich wollte kein ‚remis‘. Ich wollte Vater ‚matt setzen‘ mit dem Mittel, das er mir in die Hände gelegt hatte, mit der Geige. Ich zwang mich durchzuhalten und spielte eine kleine Weile länger. Ich hatte begriffen, daß ich meine Fähigkeiten gnadenlos ausbilden mußte, um zu beweisen, daß ich und meine Töne es wert sind, gehört zu werden.³

Kremer (der sich im Erzählen dieser Anekdote freilich selbstkritisch verhält) zitiert mit dieser Anekdote den Mythos der martialischen Übeeffizienz. Mit diesem (zugegebenermaßen hässlichen) Term wird hier eine Übeideologie bezeichnet, die den Diskurs vom Üben in zahllosen fiktionalen und realen Narrativen bestimmt: Effizientes Üben sei die Konzentration aller Energie auf ein Ereignis, das deutlich über die Grenze des Erträglichen hinausführt und dessen Durchstehen verlässlich einen neuen Zustand der Exzellenz herbeiführe – martialisches Üben könnte man die entsprechende Handlungsweise nennen. Die Didaktik der Qual, die damit einhergeht, wird gerechtfertigt durch den Dualismus des Zuvor und Danach: Nach dem martialischen Üben sei ein völlig anderer Zustand erreicht als zuvor, und dies verlässlich und dauerhaft. Eine paradigmatische Form erlangt der Mythos der martialischen Übeeffizienz (und dies mag vielleicht auch seinen sperrigen Begriff rechtfertigen) im Martial-Arts-Film US-amerikanischer Prägung, speziell in den Varianten des Genres, die die Ausbildung eines jungen Kämpfers thematisieren und grundsätzlich nach dem Muster Misserfolg im Kampf – Üben – Erfolg im Kampf aufgebaut sind. Idealtypisch setzt dieses Muster etwa *Karate Tiger* (Originaltitel: *No Retreat, No Surrender*) von 1986 um: Der Vater des Teenagers Jason wird von der Mafia gewaltsam gezwungen, seine Kampfschule in Los Angeles aufzugeben, und zieht nach Seattle um. Dort unterliegt Jason einer ebenfalls Karate kämpfenden Jugendbande. Dieser Phase der doppelten Nie-

„Das Schlafengehen wurde mir gleich dem Geigenspielen aufgezwungen. [...] Wie auch immer die Entscheidung [Geigespielen als künftigen Beruf anzunehmen] zustande gekommen ist, ich stelle auf jeden Fall meine ‚Freiwilligkeit‘ dabei in Frage. *Meine* ersten Versuche, die Geige zu halten und ihr Töne zu entlocken, erfüllten *ihre* [der erwachsenen Familienmitglieder] Träume“ (Kremer 1997, S. 20-22).

³ Kremer 1997, S. 100f.

derlage schließt sich die Phase des martialischen Übens an: Jason erbittet am Grab der Karate-Legende Bruce Lee Hilfe, die er auch in Form einer äußerst brutalen Lehreinheit durch den Geist des Meisters erhält. Anschließend kann sich Jason nicht nur gegen die Jugendbande durchsetzen, sondern besiegt im Rahmen eines Karate-Wettkampfes auch den Mafia-Schläger, der seinen Vater besiegt und zum Krüppel geschlagen hatte.

Freilich soll im Martial-Arts-Jugendfilm oftmals ein langer Prozess der Ausbildung erzählt werden, doch wird dieser regelmäßig operationalisiert durch eine einzige exemplarische Übeeinheit oder doch zumindest einen Zusammenschnitt entsprechender Szenen, die dann hinsichtlich des Filmverlaufs die Funktion einer abgeschlossenen Einheit einnehmen, die alle Merkmale martialischer Übeeffizienz aktualisieren – an der Inszenierung eines langwierigen, unabgeschlossenen und nicht immer linear fortschreitenden Übeprozesses hat der Martial-Arts-Film verständlicherweise wenig Interesse. Inhaltlich sind die Sequenzen martialischen Übens dadurch bestimmt, dass Quantität und Wiederholung über Qualität bestimmt: Die stupide und eben zeitlich lange Repetition einer Übung führt schließlich dazu, dass sie beherrscht wird und im entscheidenden Moment ideal ausgeführt werden kann.⁴

Realiter geht diese Übeform oftmals ins Leere, wie auch die Erfahrung mit ‚Panikübungen‘ zeigen, die als Spezialformen des martialischen Übens begriffen werden können und eine weit verbreitete Praxis darstellen: das gewalthafte, zeitlich ausgedehnte und durch Repetition bestimmte Üben am Vorabend des Konzertes ist zwar sicherlich nicht völlig nutzlos, zeitigt aber erstaunlich wenig Erfolg hinsichtlich der Reproduzierbarkeit des solchermaßen Eingeübten. Der Mythos martialischer Übeeffizienz erweist sich in der Praxis regelmäßig gerade als ineffizient⁵ – bezeichnenderweise kann Kremer ja auch keinen

⁴ Dieser Aspekt bestimmt – freilich nicht ohne Ironie und als Zitat des „One Inch Punch“ Bruce Lees – die Ausbildung von Beatrix Kiddo in *Kill Bill – Volume 2* („Kapitel 8: Die grausame Lehre des Pai Mei“): Kiddo muss zunächst völlig sinnlos trainieren, aus einem Abstand weniger Zentimeter mit der Faust eine massive Holzplatte zu durchschlagen. Jahre später setzt sie diese Technik erfolgreich ein, um freizukommen, als sie lebendig begraben wurde.

⁵ Hier wäre semantisch zu unterscheiden: Sicherlich ist martialisches Üben effektiv im dem Sinne, dass es einen Effekt zeitigt; doch effizient im Sinne einer ausgeglichenen Kosten-Nutzen-Relation ist es nicht; um das Beispiel ‚Panikübungen‘ aufzugreifen: Das einmalige, sehr langsame Durchspielen eines Konzertstückes kurz vor dem Konzert kann mitunter zu weitaus besseren Ergebnissen im Konzert selbst führen als stundenlanges Wiederholen der Aufführungsfassung – und dies bei einem Bruchteil des

musikalischen Fortschritt an seinem einmaligen ‚Erfolg‘, der mehr als zwölfstündigen Übeeinheit, festmachen.

Dennoch ist der Mythos äußerst wirkmächtig, gerade auch im Bereich des Instrumentalstudiums. Statt Fragen der Übemethodik⁶ bestimmt oftmals ein gewisser Zeitfetischismus die Entwicklung einer professionellen Übeform, konkret die Frage, wie lange und wie ‚hart‘ geübt werden muss, um nennenswerte Fortschritte zu machen.⁷ Der Mythos martialischer Übeeffizienz kann dabei fatalerweise dazu führen, dass gerade quälende Aspekte des Übens (etwa körperliche Überanstrengung, Langeweile, geistige Erschöpfung) als Qualitätsmerkmale gewertet werden – nicht selten ist der Einstieg ins Instrumentalstudium zugleich ein Einstieg in eine scheinbar notwendige Selbstkasteiung.⁸

Die Kindheiterinnerungen Kremers waren zu diesem Zeitpunkt in meinem Leben eben wenig ermutigend, da sie diese Notwendigkeit scheinbar

aufgewendeten Zeit und Energie. Johannes Klier führt die Ineffizienz des reinen Wiederholungsübens am Beispiel des Fehlereinübens vor: „Dieses Prinzip des Übens: oftmals tausendfache Wiederholung einer bestimmten ‚schweren Stelle‘ oder eines ganzen Stücks unter gesteigertem seelischem und körperlichem Druck und unter Spannung ist heute immer noch die gängige Art und Weise, ein Musikstück zu lernen. Meist geht man freudig an das Stück heran; nach kurzer Zeit ‚hängt‘ man an Passagen, die als schwierig zu bewältigen klassifiziert werden, und übt dann diese Stellen ‚maschinell‘. der Mensch reduziert sich beim Üben auf seine zehn Finger und kann so allenfalls Geläufigkeit gewinnen; Fehler aber, die dabei unterlaufen, werden zu blinder Gewohnheit, weil immer nur das gleiche Bewegungsmuster wiederholt wird, das sich dann zwanghaft festsetzt“ (Klier 1997, S. 128). Zur Diskussion der Wiederholung als grundsätzliches und zugleich problematisches Übemittel vgl. Mantel 2003, S. 49-52.

⁶ Es wäre wünschenswert, wenn dieser musikpädagogische Aspekt gerade die Anfangsphase eines Instrumentalstudiums auch curricular bestimmen würde; zumindest mein Mandolinestudium war davon jedoch nicht geprägt.

⁷ Dieser Zeitfetischismus schlägt sich in Kremers Erinnerungen grundsätzlich nieder, vgl. etwa Kremer 1997, S. 27: „Üben muß sein!“ Auf der Datscha [eine Art Sommerresidenz der Familie] genauso wie zu Hause mußte ich mich einer Uhr fügen. Die Uhr sollte angeben, wieviel ich gearbeitet hatte“. Mitunter wird aber der Zeitfetischismus auch Gegenstand von Ironie, auch wenn Kremer sich an keiner Stelle ungebrochen davon distanziert: „Eines Tages besuchte uns ein bekannter Geiger und fragte mich, wie lange ich täglich spiele. Ich antwortete: drei Stunden. Er belehrte mich: Dies sei zu wenig, man müsse täglich die Zahl an Stunden üben, die dem Lebensalter entspreche. Daraufhin fragte ich ihn, wie alt er sei, und hielt ihm mit großer Genugtuung vor, daß er täglich fünfundzwanzig Stunden Geige zu spielen habe“ (Kremer 1997, S. 41).

⁸ Bezeichnend ist hier die Aussage Kremers über sein ca. fünfjähriges Ich, das also bereits mindestens ein halbes Jahr ein stundenlanges Übepensum ertragen musste: „Ab und zu hatte ich auch Spaß an der Musik“ (Kremer 1997, S. 30).

bestätigten (und – nebenbei gesagt – mir als Spätberufenem, der seinen ersten Mandolinenunterricht mit 14 Jahren erhielt, schlicht keinen Platz in der musikalischen Welt einräumte). Und auch ich stellte mir die zeitfetischistische Frage nach der notwendigen Länge der täglichen Übeeinheit – etwas bescheidener als Kremer (und ohne die Ambitionen, die abertausenden von ‚versäumten Stunden‘ aufarbeiten zu wollen) beantwortete ich sie mir mit drei Stunden, eine Antwort, die sich auch aus entsprechenden Gesprächen mit Kolleginnen und Kollegen ergab, wobei ich mich hier zugegebenermaßen an der unteren Seite der Zeiträume orientierte, die in diesen Gesprächen verhandelt wurden.

Drei Stunden am Stück zu üben hört sich im Vergleich zu Kremers ‚Rekord‘ wenig an, ist aber an sich viel Zeit, die es zu füllen galt (dies gilt bereits für die zwei Stunden, die mitunter realiter aus den angestrebten drei wurden). Nach 20 bis 30 Minuten Technikprogramm standen zu meinem Studienbeginn entsprechend noch zweieinhalb Stunden an, die es galt mit der Erarbeitung von musikalischer Literatur zu füllen. Da ich sehr gerne las und zudem plante, nach dem Musikstudium noch Germanistik und Theologie zu studieren, organisierte ich anfangs meine Übezeit als Belohnungsüben:⁹ Nach einer halben Stunde üben erlaubte ich mir eine halbe Stunde zu lesen. Dies machte aber nicht nur aus dem tatsächlichen Übezeitraum sechs Stunden (was durchaus mit den Anforderungen des Alltags kollidieren kann), sondern brachte auch die gefährliche Tendenz mit sich, Qual als Natur des Übens anzunehmen (wozu sollte man sich ansonsten belohnen?) und entsprechend nach Möglichkeit diese Qual zu meiden¹⁰ – aus einer halben Stunde Belohnungslesen kann problemlos eine Stunde werden, doch da der zeitliche Rahmen, der zur Verfügung steht, ja nicht automatisch mitwächst, bedeutet das eine entsprechende Kürzung der effektiven Übezeit. Rückblickend war diese Übetechnik für mein zweites Studium sicherlich von Vorteil, hätte sich aber recht fatal auf mein

⁹ Zum Belohnungsüben und seiner Problematik vgl. Gellrich 1997, S. 122.

¹⁰ *Mutatis mutandis* gilt dies auch für Kremer: „Um der Geige zu entkommen, kam ich auf die Idee, mir die Zeit gefügig zu machen. Beim Beginn des Übens stellte ich die Uhr zurück und zeigte sie demjenigen, der mich zu kontrollieren hatte. Nach einer Weile kam ich wieder mit der Uhr, die ich aber ein wenig vorgestellt hatte, und fragte, ob es jetzt genug sei. Natürlich nicht. Ich wiederholte das in Abständen einige Male, bis meine Uhr *vor* der Zeit war. Irgendwann hörte ich dann endlich ein genervtes, aber erlösendes: ‚Es reicht!‘ Dieser wohlgedachte Trick leistete mir eine Zeitlang gute Dienste. Leider wurde ich eines Tages erwischt, und es gab großen Ärger“ (Kremer 1997, S. 28).

erstes Studium ausgewirkt; also musste ich mir eine neue Übetchnik aneignen.

Phänomenologisches Intermezzo: Üben

Um den Mythos martialischer Übeeffizienz relativieren zu können, braucht es einen heuristischen Begriff des Phänomens Üben, der unemotional funktioniert.

Ich verstehe Üben als die Einheit der Differenz¹¹ von Reflexion und Repetition.¹² Beide Seiten stehen in Spannung zueinander, die eigentümliche Form ‚Üben‘ entsteht aber erst in ihrem Zusammenspiel: Üben ohne Reflexion ist blind bzw. taub, ohne Repetition aber lahm.¹³ Wenn die Einheit der Unterscheidung über längere Strecken verloren geht, wird Üben entweder uninspiriert¹⁴ oder metaphysisch¹⁵. Im größeren Zusammenhang ist Üben damit Produktion einer Interpretation (Erarbeiten und Einüben), die mit der Reproduktion der Interpretation (Spielen) korrespondiert.

¹¹ Die paradoxe Formulierung „Einheit der Differenz“ entlehnte ich erst im Rahmen meines Germanistikstudiums aus Niklas Luhmanns Systemtheorie. Während meines Musikstudiums hätte ich stattdessen noch – orientiert an Adorno – von einer dialektischen Einheit gesprochen, doch trifft diese Formulierung das Phänomen Üben letztlich nicht, das auch immer wieder von Dualismen bestimmt ist.

¹² Zur zentralen Stellung der Reflexion vgl. Kaczmarek 2012, S. 16: „Erfolgreiches Üben sollte auf Selbstwahrnehmung, Selbstkritik und Bereitschaft zur Selbstanalyse basieren. Der Sinn und Zweck des Übens ist für viele Musiker die persönliche Selbstverwirklichung, Selbstentfaltung, Selbstdefinition bzw. Selbstsozialisation“.

¹³ Aus diesem Grund ist auch etwa der Übebegriff Anselm Ernsts unterkomplex: „[Üben] besteht im Wiederholen einer Tätigkeit, gleichgültig, ob diese sich innerlich oder äußerlich vollzieht. Das Wiederholen richtet sich teils auf gleichbleibende, teils auf wechselnde Aspekte und soll zur Verbesserung und Automatisierung der Tätigkeit führen“ (Ernst 1999, S. 46).

¹⁴ Als „uninspiriertes Üben“ bezeichnen Instrumentalisten die pure Wiederholung vor allem im kammermusikalischen Rahmen, deren Anweisung „nochmal!“ Ausdruck musikalischer Ratlosigkeit ist. In Form des Technikprogramms erfährt die Repetitionsseite des Übens eine etablierte Extremform, bei der aber die Reflexionsseite dennoch vorhanden sein muss.

¹⁵ Wenn Üben rein reflexiv erfolgt, kommt es schnell zu dem Punkt, dass musikalische Zusammenhänge zwar gedacht, nicht aber hörbar gemacht oder reproduziert werden können. In Form des mentalen Übens erfährt die Reflexionsseite des Übens eine etablierte Extremform, bei der aber die Repetitionsseite dennoch vorhanden sein muss (und dies durchaus auch im körperlichen Sinne durch Mikrobewegungen bzw. nachgeschalteter Performanz am Instrument).

Im Einzelnen untergliedert sich Üben in eine Abfolge aufeinander aufbauender bzw. ineinander verzahnter Arbeitseinheiten, grundsätzlich differenzierbar in Technik und Interpretation.¹⁶ Technik kann aufgeteilt werden in Technikprogramm (das Durchspielen basaler und bereits beherrschter Instrumentaltechniken, zugleich ein Aufwärmprogramm für alle beteiligten Muskeln) und das Erarbeiten neuer Techniken (in Form neuer Etüden, die später in das Technikprogramm aufgenommen werden sollen, in Form von tatsächlich neuen Techniken oder in Form neuer Haltungs- oder Bewegungsvarianten). Werkinterpretation wiederum kann unterteilt werden in die Entwicklung einer musikalischen Vorstellung, das Isolieren und Erarbeiten schwieriger Stellen (hier hat die Wiederholung bestimmter Passagen ihren Platz, die das martialische Üben umfassend bestimmt¹⁷ – freilich oftmals als Wiederholung in Varianz aufgebaut), den Zusammenbau des gesamten Werkes und schließlich das Trainieren einer Aufführungsfassung.¹⁸

Bereits das einmalige Durchlaufen dieser Arbeitseinheiten ist ‚Üben‘ im vollgültigen Sinne, jenseits zeitlicher Maximalforderungen: Geht man etwa von einem zentral behandelten Werk von zehn bis 15 Minuten Dauer aus, dann kann „Üben“ nach einer bis eineinhalb Stunden abgeschlossen sein, ohne dass etwas Fundamentales gefehlt hätte. Die einzelnen Arbeitseinheiten können aber auch mehrmals durchlaufen, variiert und beliebig zusammengestellt werden – von der Erarbeitung schwieriger Stellen etwa kann der/die Übende zwanglos zum Technikbereich zurückkehren, neue Etüden ersinnen

¹⁶ Freilich gibt es jenseits dieser grundsätzlichen Unterscheidung zahllose Übergangphänomene. Regelmäßig etwa entstehen technische Probleme erst bei einer bestimmten angestrebten Interpretation einer Stelle, wodurch diese zwischenzeitig zur technischen Übung wird.

¹⁷ Leider beschreibt Kremer in seinen Kindheitserinnerungen auch fast ausschließlich diesen Aspekt der Wiederholung, wenn er genauere Übemodell seiner Praxis thematisiert (was – leider topisch für diese literarische Gattung – selten genug erfolgt): „In den verteuflten Wiederholungen derselben schwierigen Stellen, die er [der Vater] mir abverlangte – wobei er die Zahlen 4-8-10 besonders mochte –, lag auch etwas Spieleisches. Noch heute benütze ich diese Methode als organisatorisches Element bei der Arbeit. Sie schützt vor Übermüdung und sorgt für Ablenkung. Man erträgt die beträchtliche Anstrengung des Übens leichter, wenn man sich eine Grenze setzt, wenn man weiß, daß eine bestimmte Stelle nur noch sieben-, sechs-, fünfmal zu spielen ist“ (Kremer 1997, S. 102).

¹⁸ Das Trainieren einer Aufführungsfassung besteht vor allem im Training der körperlichen Kondition und der geistigen Konzentration, ein Werk oder auch ein gesamtes Konzertprogramm bestmöglich in Konzertform zu präsentieren.

und sogar zum Bestandteil des Technikprogramms machen –, wodurch ‚Üben‘ beliebig lange sinnvoll gefüllt werden kann, und dies jenseits der bloßen Wiederholung, wie sie der Mythos martialischer Übeefferizienz absolut setzt.

Betrachtet man sich diese kleine phänomenologische Skizze des Übens,¹⁹ so wird klar, dass die Fixierung auf den zeitlichen Umfang des Übens nicht notwendigerweise die Grundlage für eine professionelle Forcierung des Übens sein muss: Anstatt des ‚Übens auf Zeit‘ kann es auch ein ‚Üben auf Sinn‘ geben, das seine Konzentration ganz auf eine möglichst durchdachte Abfolge der Arbeitseinheiten, ihrer Variation und Verzahnung legt. Bei einem solchen – durchaus schon an sich interessanten – Arbeiten vergeht freilich auch mitunter immense Zeit – nur ist dies nicht grundsätzlich relevant, da die Zeit nicht als qualvolle Wiederholung des immer Gleichen bestimmt ist.²⁰ Professionelles Üben braucht sicherlich viel Zeit – nur kann es nicht an der Zeit gemessen werden.

Autobiographische Fortsetzung: Fernschüben und Fernseharbeiten

Diesen Begriff eines ‚Übens auf Sinn‘ hatte ich zu Beginn meines Studiums noch nicht, und so saß ich etwas ratlos vor dem selbstgesetzten Ziel der drei Stunden Übedauer. Das Problem bestand hauptsächlich in der Aufrechterhaltung der geistigen Achtsamkeit über die lange Zeit hinweg, die in erster Linie von Wiederholungen bestimmt war.

Neben einer Menge an Büchern hatte ich aber auch noch ein anderes Unterhaltungsmedium mit in die neue Wohnung gebracht: Mein Bruder hatte mir seinen ersten Fernseher ‚vererbt‘, ein in ein Radio eingearbeitetes Schwarzweißgerät mit einer Bilddiagonale von ca. 10 Zentimetern. Bis zu meinem Studium hatte ich wenig Fernseherfahrung, die aber tatsächlich emotional mit diesem Gerät verknüpft war: In unregelmäßigen Abständen wurde ich schon als kleiner Junge heimlich des Nachts von meinem sechs Jahre älteren Bruder in dessen Zimmer eingeladen, um dort zusammen mit ihm Gruselfilme zu

¹⁹ Zur Diskussion diverser wissenschaftlicher Übebegriffe (ohne dabei zu einem klaren Fazit zu kommen) vgl. Kaczmarek 2012, S. 15-24.

²⁰ Meiner Erfahrung nach fällt es im kammermusikalischen Rahmen leichter, ein ‚Üben auf Sinn‘ im Austausch mit den Mitspielern über lange Zeiträume aufrechtzuerhalten, wobei etwa fünf Stunden wie im Flug vergehen können und das Üben zwar durchaus erschöpfend, doch vor allem erfüllend ist.

sehen – meine Erstbegegnung mit Klaus Kinski in seiner Rolle als Nosferatu etwa erfolgte mittels dieses Geräts.

Mit der Zimmerantenne konnte ich anfangs vor allem das ZDF empfangen, parallel dazu hatte ich eine kleine Sammlung an Videokassetten mitgebracht. Irgendwann begann ich damit, mein halbstündiges Technikprogramm parallel zum Fernsehen zu absolvieren; die Beobachtung dabei war, dass ich das halbstündige Programm, das körperlich durchaus anstrengend und geistig einigermaßen ermüdend sein kann, nicht nur sehr viel motivierter anging, sondern – je nach Sendung – auch nach Möglichkeit verlängerte. Da Fortschritte in Technik aber in der Tat lange Übeeinheiten mit vielen Wiederholungen erfordern (zumal ich technisch nicht sonderlich begabt bin), kam mir diese neue Übetchnik sehr entgegen. Ich standardisierte sie und konnte signifikante Fortschritte erzielen. Gerade Repetitions- und Tremoloübungen können viel Zeit verschlingen, weshalb ich auch dazu überging, gezielt bei längeren Technikeinheiten Spielfilme von Videokassette laufen zu lassen, die ich bereits gut kannte. Hinzu kam, dass ich durch einen Fehler in der hausinternen Verkabelung einen kostenfreien Anschluss an die Satellitenantenne erhielt und entsprechend Privatfernsehen empfangen konnte. Die seriellen Fernsehformate der Privatsender waren wie dazu geschaffen, parallel zu arbeiten, und verlangten ebenso wie bereits bekannte Spielfilme keine volle Aufmerksamkeit, sodass allmählich immer größere Teile meines Übeprogramms – ausgenommen dem Trainieren von Aufführungsfassungen – als Fernsehübungen gestaltet wurde.

Freilich tauchten parallel dazu moralische Bedenken auf: Ist Fernsehübungen richtiges Üben? Ist es Selbstbetrug? Ist es gar eine schädliche, kontraproduktive Übetchnik? Aufgrund meiner Fortschritte blendete ich die moralischen Bedenken allerdings zunehmend aus und differenzierte stattdessen die Technik des Fernsehübens (s.u.). Gegen Ende meines Studiums erfuhr ich, dass vergleichbare Techniken unter Instrumentalisten durchaus verbreitet sind – sie fallen allerdings unter ein moralisches Verdikt und sind daher nicht diskursfähig.²¹

²¹ Eine analoge Übemethode der organisierten Ablenkung klingt auch bei Kremer an, wird aber zugunsten eines Übens ‚nach Uhr‘ in reizarmer Umgebung abgelehnt: „Ich wußte von anderen Kindern, daß sie sich ein Buch neben die Notenblätter stellten und während des Übens lasen. Ich hatte schon damals wenig Lust, zwei Dinge auf einmal zu machen, und auch wenig Erfolg damit. Ich mußte mir etwas anderes ausdenken“ (Kremer 1997, S. 27). Glenn Gould dagegen bekennt sich in einem Interview zu einer analogen Übeform, die man als Radioübungen bezeichnen könnte: „Ich ent-

Seit meinem zweiten Studium arbeite ich fast ausschließlich parallel zum Fernsehen, und dies weit über das Üben hinaus. So habe ich eine Doktorarbeit, eine Habilitationsschrift und über 50 Aufsätze (z.B. auch diesen) parallel zum Fernsehen geschrieben, ebenso wie bereits im Studium alle Seminararbeiten; studentische Seminararbeiten korrigiere ich vor dem Fernseher, und selbst das Lesen – zumindest von Fachliteratur – praktiziere ich seit geraumer Zeit fernsehend. Freilich erschien auch mir in der Selbstreflexion meine Arbeitstechnik als fragwürdig, und dies weniger im moralischen Sinn (meine Studienerfolge machten die moralische Frage nach der Qualität eines solchen Arbeitens letztlich obsolet) als vielmehr im systematischen Sinn: Wie funktioniert Fernsehüben bzw. -arbeiten, und worin liegt sein offensichtlicher Reiz?

Systematisches Intermezzo: Serialität, Multitasking, instrumentalisierte Ablenkung und Teilhabe am Mythos zwischen Interaktivität und Interpassivität

Die grundsätzliche Technik des Fernsehübens selbst ist schnell beschrieben: Die Spieler_innen sitzen vor dem Notenständer, in dessen Flucht oberhalb der Bildschirm aufgebaut ist. Der Fernseher läuft in normaler Zimmerlaut-

deckte, daß ich rätselhafterweise Schönbergs schwierige Klavierstücke op. 23 viel leichter lernen konnte, wenn ich beide [Radiosender] gleichzeitig hörte, FM für die Musik und AM für die Nachrichten“ (Friedrich 1994, S. 34). Speziell Fernsehüben wird allerdings regelmäßig als deviante Übeform angesehen, vgl. etwa Reithmeier/Zehner 2008, S. 109: „Prinzipiell gilt, dass das Üben immer unter höchster Konzentration ablaufen sollte. Das Spielen unter Ablenkung, beispielsweise das Tonleiterpiel neben der Tagesschau im Fernsehen, kann nebenbei als Test verwendet werden, ob sich bestimmte technische Bewegungen automatisiert haben. Es sollte allerdings nicht zur Gewohnheit werden, denn durch gedankenloses Üben schleichen sich schnell ungewollte Fehler ein, die als Automatismen oder auch Reflexe in das motorische Gedächtnis gespeichert werden und nur unter größtem Aufwand wieder zu beseitigen sind. Auch kann das während der Ablenkung Erlernte manchmal trotz Konzentration und Nachdenken nicht mehr abgerufen werden.“ Grund für diese Bewertung ist auch eine generelle Ablehnung des Fernsehens, die auch die Forschung bestimmt, wie Naab 2013, S. 17 resümiert: „Es kann vermutet werden, dass die geringe Beachtung von Gewohnheiten und Ritualen mit der negativen Konnotation dieser Verhaltensweisen [regelmäßiges Fernsehen] zusammenhängt. Sie bekommen oft den Anstrich einer nicht geplanten, unnützen Tätigkeit, die vielleicht besser unterlassen werden sollte. Mediennutzungsgewohnheiten werden kritisiert, für den Einzelnen und für die Gesellschaft mindestens entbehrlich, wenn nicht sogar schädlich zu sein.“

stärke, sodass sein Ton für den Übenden hörbar und zumindest bei mittlerer Spiellautstärke verständlich ist. In dieser Form (sitzende Spielhaltung, Lautstärkerelation) ist Fernsehüben in erster Linie für Zupfinstrumente geeignet – im Rahmen meines Studiums funktionierte weder Cembalo- noch Gambeüben beim Fernseher.

Die Ausdifferenzierung der Arbeitstechnik Fernsehüben funktioniert nicht über die Variation dieses Grundaufbaus, sondern im Umgang mit ihm. Ich versuche dies im Folgenden unter vier Aspekten zu systematisieren und schlaglichtartig auch theoretisch zu flankieren.

a. Serialität und Ritualisierung

Fernsehprogramm – vor allem das Fernsehprogramm der Privaten – ist grundsätzlich seriell aufgebaut: Neben tatsächlichen Fernsehserien und Sitcoms bilden auch Magazine, Realityshows etc. serielle Formate in dem Sinn, dass immer dieselbe Struktur durch wechselnde Inhalte bedient wird. Dieser serielle Charakter erleichtert das Verständnis des laufenden Programms ungenügend, auch wenn dem Programm nicht die volle Aufmerksamkeit der Rezipienten gilt. Zunehmend bestimmt auch Redundanz die zentralen Formate des Privatfernsehens, was bedeutet, dass zentrale Inhalte und Zusammenhänge mehrmals und in unterschiedlichen Formen wiederholt werden. Mit anderen Worten: Weite Teile des Privatfernsehens sind daraufhin konzipiert, dass Rezipienten anderen Beschäftigungen parallel nachgehen und dabei trotz entsprechend verminderter Aufmerksamkeit dem laufenden Programm folgen können. Dieser serielle Charakter ist die Grundlage für eine Nutzung des Fernsehübens im Sinne von Switching und Multitasking (s.u., b. und c.).

Daneben ist die grundsätzliche Serialität aber auch die Begründung dafür, Fernsehen als Alltagsritual zu gestalten, da bestimmte Sendungen verlässlich zu bestimmten Zeiten gesendet werden und damit die Zeit selbst regulieren können:

Rezipienten können durch rituelle Fernsicht das Vergehen der Zeit wahrnehmen und strukturieren, zeitliche Übergänge gestalten [...]. Das Fernsehangebot unterstützt diese Ordnungsfunktionen. Es ist für nahezu jeden zugänglich und zeitlich nicht begrenzt, aber in konstante und vorhersehbare Intervalle eingeteilt. Fernsicht ist außerdem eine einfach auszuführende Handlung, die sich leicht in den Alltag integrieren lässt.²²

²² Naab 2013, S. 124f.

Aus dieser Disposition der Fernsehprogrammnutzung ergibt sich die Chance, das notwendige (und lästige) Alltagsritual Üben mit dem beliebten (und unnötigen) Alltagsritual Fernsehen zu verknüpfen. Der Mehrwert dieses Arrangements liegt in der Motivation: Während es oft genug Schwierigkeiten bereitet, das notwendige Alltagsritual Üben zu etablieren, richtet sich das Alltagsritual Fernsehen automatisch ein – die regelmäßige Rezeption einer Fernsehserie, einer Doku-Soap, einer Reality-Show. Dieses Argument für Fernschüben legt zunächst dieselbe zahlenfetischistische Perspektive an wie das martialische Üben, doch ist der Aspekt der Qual und Erschöpfung relativiert (s.u., b.): Wer täglich etwa zwei Doku-Soaps zu je zwei Stunden rezipiert und dabei übt, der übt täglich vier Stunden.²³ Dieses Modell ist aufgrund der Eigendynamik des Fernsehkonsums stark erweiterbar (s.u., b.), muss aber freilich auch qualitativ diskutiert werden (s.u., b. und c.).

b. Switching zwischen Anstrengung und Entspannung

Sicherlich ist das Üben vor dem Fernseher hinsichtlich der Aufmerksamkeit des Übenden anders bestimmt als ein Üben in reizarmer Umgebung. Allerdings ist die Aufmerksamkeit, die der Musik gewidmet werden kann, nicht schlicht gemindert; vielmehr wechseln sich oftmals Phasen der Aufmerksamkeit auf die Musik mit Phasen der Aufmerksamkeit auf das Fernsehprogramm ab, wobei die Frequenz auch sehr kurz sein kann.

Dieser Wechsel der Aufmerksamkeit, der zum Teil bewusst, zum Teil unbewusst erfolgt, ist jedoch nicht nur negativ zu begreifen: Gerade die ununterbrochene Aufmerksamkeit auf das Üben, das zu weiten Teilen aus Einüben von nach Möglichkeit zu automatisierenden Bewegungsabläufen besteht, ist geistig ermüdend, sodass ein Wechsel der Aufmerksamkeitsgegenstände hier Abhilfe schaffen kann. Wichtig dabei sind Serialität und Unterhaltungscharakter der laufenden Sendung: Die Serialität begünstigt es, dass sich die Phasen, in denen die ganze Aufmerksamkeit der Musik gilt, nicht negativ für die Fernsehrezeption auswirken – die seriell erzählte Sendung kann auch aus ihren Bruchstücken ‚zusammengebaut‘ werden;²⁴ der Unterhaltungscharakter wiederum ermöglicht eine geistige Entspannung, die sich sinnvoll mit den Anstrengungen des Übens kombinieren lässt.

²³ Zur Notwendigkeit der Regelmäßigkeit des Übens für die Motivation vgl. Gellrich 1997, S. 109f.

²⁴ Dies setzt freilich voraus, dass das Muster bekannt ist – für eine Erstbegegnung mit den entsprechenden Formaten ist Fernschüben sicherlich nicht geeignet.

Meiner Erfahrung nach funktioniert das Zusammenspiel von Fernsehen und Üben im Rahmen eines Aufmerksamkeits-Switching geradezu komplementär: Die Aufmerksamkeit des Übenden gilt bei Phasen möglichst automatisierter Körperaktion (v.a. Technik oder aber Wiederholung von Passagen, die es ‚in die Finger‘ zu bekommen gilt) vor allem dem Fernseher, während dieser in Phasen intensiver musikalischer Aktion (geistige Spannung) aus der Wahrnehmung vollständig verschwinden kann. Dies bedeutet aber auch, dass gerade Phasen hoher körperlicher Belastung (Technik, schwierige Stellen) mit geistiger Entspannung (Fernsehen) gekoppelt werden, während eine Irritation durch den Fernseher bei geistig anspruchsvollen Passagen oftmals wegfällt. Geistige Ermüdung, die oftmals ein großes Problem beim Üben in reizarmer Umgebung sein kann, kann durch Fernsehüben so gut wie irrelevant werden. Hinzu kommt die herkömmlicherweise moralisch negativ bewertete Eigendynamik des Fernsehkonsums: Sie garantiert eine hohe Motivation, das Arbeiten fortzusetzen. Um noch ein letztes Mal den Zahlenfetisch zu bedienen: Nachdem ich die Technik des Fernsehübens eingeübt hatte, war und ist es mir (an ‚freien Tagen‘) regelmäßig möglich, 14 Stunden am Stück zu arbeiten (was sich nicht auf Üben bezieht – hier setzen Muskulatur und persönliche Ziele weit aus früher Grenzen – sondern vor allem auf das Arbeiten an wissenschaftlichen Veröffentlichungen), womit tatsächlich reine Arbeitszeit ohne etwa Pausen oder Beschäftigung im Haushalt gemeint ist.

c. Multitaskingtraining

Neben Switching bietet auch Multitasking einen Ansatz, Fernsehüben zu verstehen. Im Unterschied zu Switching handelt es sich nicht um ein Abwechseln der Aufmerksamkeit, die zwei Gegenständen entgegen gebracht wird, sondern um ein gleichzeitiges Richten der Aufmerksamkeit auf beide Gegenstände. Der Neurowissenschaftler und Multitaskingexperte Torkel Klingenberg bringt diese Differenz mit einem praktischen Beispiel auf den Punkt:

Wenn Lotta in ihrem offenen Großraumbüro sitzt, einen Bericht liest und dabei gleichzeitig versucht, das Telefongespräch des Kollegen am Nachbartisch mitzuverfolgen, so steht sie vor einer Multitasking-Aufgabe. Wenn sie sich hingegen entschließt, den Fokus ausschließlich auf das Lesen zu richten, und das Telefonat wie alle anderen Störungen in der Umgebung von sich fernhält, liegt stattdessen eine Ablenkungsaufgabe vor.²⁵

²⁵ Klingenberg 2008, S. 73f.

In Bezug auf das Fernsehüben bedeutet dies, dass der Übende anstrebt, stets möglichst alle Aspekte der Musik und des Fernsehprogramms zu rezipieren und zu verarbeiten und die Reize des Fernsehschüben eben nicht auszublenden sucht. Dass Multitasking hier funktioniert und nicht zu einer Überforderung führt, hat seine Ursache in der Differenzierung zwischen zwei unterschiedlichen Aufmerksamkeitsystemen, wie die Gehirnforschung festgestellt hat:

Könnte man die Hirnaktivität genau in dem Moment messen, in dem jemand die Anweisung erhält, seine Aufmerksamkeit auf etwas zu richten, dann sollte uns diese Messung zu denjenigen Teilen des Gehirns führen, die für die Steuerung verantwortlich sind. Mehrere Forschergruppen haben genau dieses Experiment durchgeführt [...]. Die Resultate weisen ganz übereinstimmend auf zwei identifizierbare Regionen, eine im Scheitellappen und eine im oberen Teil des Stirnlappens, die genau dann aktiv sind, wenn wir unsere Aufmerksamkeit steuern. [...] In verschiedenen Studien ließen sich auch die Areale identifizieren, die bei reizbedingter Aufmerksamkeit aktiviert werden [...]. In dem Fall sind es andere Areale, die aktiviert werden. Diese liegen auf der Grenze zwischen Scheitel- und Schläfenlappen sowie etwas weiter unten im Stirnlappen. [...] Demnach scheint es zwei parallele Systeme der Aufmerksamkeit zu geben: eines für kontrollierte und eines für reizbedingte Aufmerksamkeit. Dieser Befund stimmt auch mit den psychologischen Experimenten überein, die gezeigt haben, dass die beiden Typen von Aufmerksamkeit voneinander unabhängig sind.²⁶

Da Üben über weite Teile durch kontrollierte Aufmerksamkeit, Fernsehen dagegen durch reizbedingte Aufmerksamkeit geprägt ist, treten die entsprechenden Hirnregionen nicht in direkte Konkurrenz – was wiederum eine erfolgreiche Bewältigung beider „Aufgaben“ im Sinne eines Multitaskings enorm begünstigt.²⁷ Freilich ist aber auch beim musikalischen Üben die reizbedingte Aufmerksamkeit von Bedeutung (die Rückmeldung der Greiffinger etwa, des Plektrums und, natürlich komplexer, des Klangs), sodass es hier zu einer Konkurrenzsituation im Gehirn und entsprechender Überforderung kommen kann (sobald diese nicht durch Switching gelöst wird). Es ist jedoch nachweisbar, dass regelmäßiges musikalisches Üben offenbar gerade die dabei aktivierten Gehirnregionen für die Weiterleitung wahrgenommener Reize vergrößert,²⁸ sodass die Grundlage für eine im Wortsinne anwachsende Fer-

²⁶ Klingenberg 2008, S. 33-35.

²⁷ Vgl. *ex negativo* Klingenberg 2008, S. 78f.: „In einem anderen Experiment konnten wir [...] feststellen, dass die beiden Aufgaben sich gegenseitig um so mehr störten, je größer der Überlappungsbereich ihrer jeweiligen Hirnaktivität war“.

²⁸ Vgl. Klingenberg 2008, S. 97: „Mehrere vergleichende Studien haben nachgewiesen, dass das Gehirn durch das langfristige Üben eines Musikinstruments beeinflusst wird.

tigkeit unabhängiger, doch paralleler Aufmerksamkeit beim Fernsehüben gegeben ist.²⁹

Natürlich ist an dieser Stelle die Frage berechtigt, worin der Mehrwert einer solchen Erschwerung der Aufmerksamkeitsorganisation durch Multitasking läge – denn um eine Erschwerung handelt es sich auf jeden Fall. Ich wiederhole hier nicht die motivationalen Argumente, die bereits ausgeführt wurden (s.o., b.), sondern verweise stattdessen auf die vergleichbaren Anforderungen der professionellen Musikpraxis: Multitasking ist eine der wichtigsten Fertigkeiten für Instrumentalisten, die nicht ausschließlich solistische Höchstleistungen anstreben, sondern ebenfalls im orchester- und kammermusikalischen Bereich ihren Schwerpunkt setzen. Hier gilt es, sich und die ‚eigene‘ Musik eben nicht möglichst von Außenreizen abzukoppeln, sondern sie in Auseinandersetzung mit diesen zu konzipieren und auszuführen. Zu den dabei relevanten Reizen zählen nicht nur musikalische Phänomene im engeren Sinne, sondern auch (und dabei wird Multitasking zumindest in einem musikalischen Sinne auch für Solisten hochrelevant) Reize des Auftrittsrums, Publikumsreaktionen, Fehler der Mitspieler und überhaupt Störungen aller Art.³⁰

Fernsehüben kann nun in mehrerer Hinsicht diese Anforderungen trainieren und damit in die ansonsten allzu geschützte Atmosphäre des Übens mit aufnehmen: In visueller Hinsicht ist Fernsehüben (sofern man nach Noten übt) gekennzeichnet von der Gleichzeitigkeit der Verarbeitung kontrollierter Aufmerksamkeit auf die Noten und reizbedingter Aufmerksamkeit auf das sich bewegende Bild des Fernsehers. Performativ ist dies gekoppelt sowohl an ein Training peripherer Wahrnehmung als auch an eine zwischenzeitige Loslö-

Insbesondere wurden Veränderungen beobachtet, die auf motorisches Training zurückzuführen waren. So ist bei Streichmusikern die Region, die Tasteneindrücke von der linken Hand aufnimmt, vergrößert. Sara Bengtsson und Fredrik Ullén vom Karolinska Institut haben auch gezeigt, dass das Leitungssystem in der weißen Hirnsubstanz, das die motorischen Signale transportiert, bei Klaviermusikern stärker entwickelt ist. Je länger die untersuchte Person geübt hatte, desto größer war auch das Ausmaß der Veränderung“.

²⁹ Dies bedeutet aber auch, dass Fernsehüben – wie jede spezifische Übeform, die man erfolgreich praktizieren will – selbst eingeübt werden kann und muss.

³⁰ Dies klingt auch bei der von Mantel empfohlenen Methode „Üben ohne Aufmerksamkeit“ an, die allerdings auf gänzlich unkontrollierte Ausführung des Erübten zielt (vgl. Mantel 2003, S. 77f.); Fernsehüben in der hier vorgestellten Weise wäre eher als „Üben mit geteilter Aufmerksamkeit“ zu bezeichnen.

sung vom Notentext: Einerseits muss der Übende neben dem Notentext seine Aufmerksamkeit zugleich auf die Blickperipherie richten, um Bildbewegungen zumindest rudimentär wahrzunehmen; andererseits kann der Notentext auch über kürzere Strecken vorweggelesen werden, sodass die entsprechende Musik ablaufen kann, während der Übende parallel den Blick voll auf den Bildschirm richtet. Sowohl ein Beherrschen der blickperipheren Wahrnehmung als auch eine willkürliche Loslösung vom Notentext sind unabdingbare Voraussetzungen für ein exaktes Spiel nach Dirigat oder auch ein hochqualitatives kammermusikalisches Zusammenwirken mit anderen Musikern.

Ähnliches gilt in akustischer Hinsicht: Hier trainiert Fernsehüben die gleichzeitige Verarbeitung kontrollierter Aufmerksamkeit auf die eigene Musikproduktion und reizbedingter Aufmerksamkeit auf den Ton des Fernsehprogramms. Trainiert werden kann dabei freilich nur die Verarbeitung, nicht etwa kammermusikalisches Zusammenspiel: Der ‚Partner‘ Fernsehen kann nicht reagieren, die ‚Stimmen‘ passen nicht zusammen. Die Übenden stehen nicht vor der Aufgabe, gemeinsam mit etwa filmmusikalischer Rhythmik und Metrik zu agieren, sondern die eigene musikalische Linie konsequent zu verfolgen, ohne die konkurrierende musikalische Linie des Fernsehers aus der Wahrnehmung zu verlieren. Nicht nur für entsprechende Passagen moderner Kammermusik ist dies ein gutes Training, sondern überhaupt für die willkürliche Lenkung akustischer Aufmerksamkeit auch jenseits der eigenen Musikproduktion; analog zu peripherer visueller Wahrnehmung kann so eine periphere akustische Wahrnehmung trainiert werden, die beispielsweise für eine professionelle Arbeit in größeren Ensembles unabdingbar ist, aber auch die Voraussetzung dafür darstellt, Differenzen kammermusikalischer Interpretation als aktiv Beteiligte überhaupt erst wahrnehmen und analysieren zu können.

Die dynamische Disposition der Zupfinstrumente im Allgemeinen und der Mandoline im Besonderen ermöglicht noch eine weitere nützliche Trainingsmöglichkeit durch Fernsehüben: Mitunter kommt es vor, dass bei leisen Passagen das laufende Fernsehprogramm auch bei Zimmerlautstärke übertönt oder doch zumindest die akustische Rückmeldung des eigenen Spiels relativiert. Die Situation ist dabei vergleichbar mit der Situation von Mandolinist_innen in einem großen kammermusikalischen oder orchestralen Klangkörper: Hier ist es regelmäßig der Fall, dass die eigene Stimme zwischenzeitig überlagert wird oder im Gesamtklang aufgeht, was eine recht verwirrende Erfahrung sein kann. Professionelle Mandolinist_innen sind daran gewöhnt, auf eben die kleinen Feinheiten der eigenen Tonproduktion nach dem Ein-

schwingvorgang zu hören, die im Zusammenspiel mit anderen Instrumentengruppen schnell überlagert werden. Grund dafür ist weniger die geringe Lautstärke der Mandoline als vielmehr der grundsätzlich *decreasing* Charakter ihres Klanges, weswegen Instrumente mit dauerhaftem Klang wie etwa Geige den Mandolinenklang nach dem perkussiven Einschwingvorgang leicht ‚schlucken‘ können.³¹ Fernsehüben kann diese verwirrende Erfahrung vorwegholen und ihre Bewältigung trainieren: Immer wieder müssen kleine Passagen mehr oder weniger allein auf Basis haptischer Rückmeldung bewältigt werden, was im Fall von repetitiven Übeeinheiten (die ja sehr häufig praktiziert werden) aber auch direkt mit einer auch akustischen Rückmeldung derselben Passage verglichen werden kann. Bei regelmäßiger Praxis führt das dazu, dass die fragile Tonproduktion am Instrument gleichsam mit den Fingern gehört werden kann: Das haptische Gefühl kann den Spielern die Sicherheit einer Rückmeldung der eigenen Tonproduktion geben, auch wenn die akustische Rückmeldung beeinträchtigt ist.

In der Retrospektive sind Ursache und Wirkung sicherlich schwer zu trennen: In meinem Musikstudium und auch später noch war mir die kammermusikalische Ausrichtung sehr viel wichtiger als die solistische (auch wenn ich nach wie vor als Solist tätig bin – dann aber nach Möglichkeit im Gesprächsaustausch mit meinem Publikum, was eine musikantische Dimension der Kammermusik darstellt). Für mich erwies sich entsprechend Fernsehüben in der Tat als probate Möglichkeit, kammermusikalische Anforderungen des Multitaskings zu trainieren.

d. Teilhabe am Mythos martialischer Übeeffizienz zwischen Interaktivität und Interpassivität

Ein Phänomen meiner Fernsehübepaxis kann ich erst im Nachhinein theoretisch einordnen: meine ausdrückliche Vorliebe für Martial-Arts-Filme, wenn intensives Techniküben auf dem Programm stand. Ich denke heute, dass dieses Phänomen mit dem Interpassivitätstheorem des Philosophen Robert Pfaller erklärt werden kann, das ich erst 2010 kennenlernte.

Ein Grundgedanke des vielschichtigen Interpassivitätstheorems³² ist, dass Menschen Aktivitäten an Stellvertreter auslagern können, dabei aber doch mittelbar teilhaben an der vom Stellvertreter ausgeübten Tätigkeit: Sie sind

³¹ Zur Klangästhetik der Zupfinstrumente vgl. Wagner/Zehner 2008.

³² Einen Überblick über die vielschichtigen Dimensionen des Interpassivitätstheorems bietet Pfaller 2008.

nicht interaktiv beteiligt, sondern eben interpassiv, über die Aktivität des Stellvertreters. Pfaller macht dieses merkwürdige Phänomen der Auslagerung von Tätigkeiten, deren Ausübung durchaus mit Nutzen oder gar Genuss verbunden sind, gerne über Beispiele greifbar:

Ein Mann betritt eine Bar und bestellt ein Bier. Er zahlt und ersucht dann einen der anderen Gäste, das Bier an seiner Stelle zu trinken. Sobald die andere Person das Bier getrunken hat, verlässt unser Held mit einem gewissen Gefühl der Befriedigung das Lokal. Diese kleine Szene kann, so unglaublich sie erscheinen mag, eine ganze Reihe alltäglicher Handlungen beschreiben – z.B. die Art, wie bestimmte Personen von ihren Videorecordern Gebrauch machen. Mit einiger Sorgfalt und Anspannung programmieren sie die Geräte, wenn sie unglücklicherweise das Haus zu einer Zeit verlassen müssen, wo im Fernsehen einer ihrer Wunschfilme ausgestrahlt wird. Wieder nach Hause gekommen, sehen sie neugierig nach, ob die Aufnahme geklappt hat, und stellen dann die Videokassette ins Regal, ohne sie jemals anzusehen. Sie haben nämlich (vielleicht ohne sich darüber klar zu werden) bereits eine tiefe Befriedigung empfunden, als sie das Band aus dem Rekorder genommen haben: Es war, als habe das Gerät den Wunschfilm an ihrer Stelle betrachtet.³³

Was in diesen Beispielen ausgelagert wird auf Stellvertreter – den anonymen Biertrinker, den Videorecorder – ist freilich Genuss, der in Pfallers Entfaltung des Interpassivitätstheorems eine zentrale Rolle spielt. Er grenzt die Auslagerung von genussvoller Aktivität von der Auslagerung von mühevoller Aktivität ab:

Dass man versucht, Arbeit (insbesondere unangenehme Arbeit) an andere zu delegieren, ist eine gewohnte Regel beim Gebrauch von Maschinen sowie in der gesellschaftlichen Arbeitsteilung und Klassenspaltung. [...] Das Biertrinker- und Videorecorder-Phänomen dagegen scheint paradox und schwierig zu fassen. Was hier stattfindet, ist nämlich ein Delegieren nicht von Arbeit, sondern von Konsumtion. Nicht Aktivität, nicht die harte, produktive Tätigkeit wird hier von jemand anderem übernommen, sondern der angenehme Teil, das Konsumieren [...].³⁴

Das Fernschüben – speziell in der Form von Technikstudien bei Martial-Arts-Filmen – scheint nun ein Phänomen zu sein, das gleichermaßen interaktive und interpassive Bestandteile besitzt. Dazu sei in Erinnerung gerufen, dass sich Martial-Arts-Filme nicht nur durch eine exorbitante Inszenierung körper-

³³ Pfaller 2008, S. 34.

³⁴ Pfaller 2008, S. 35.

licher Anstrengung auszeichnen, sondern auch – wie bereits skizziert – geradezu ein Paradigma des Mythos martialischer Übeefferizienz darstellen.

Wenn ich (nach wie vor) gerade schwierige und anstrengende Technikstudien gerne bei Martial-Arts-Filmen ausführe, nutze ich zum einen Fernsehübungen interaktiv: Die körperlichen Höchstleistungen auf dem Bildschirm animieren mich offenbar zu eigenen körperlichen Höchstleistungen auf dem Instrument.³⁵ Zum anderen aber lagere ich den Mythos martialischer Übeefferizienz auf den Film aus, habe jedoch zugleich interpassiv an ebendiesem Mythos Teil: Bei aller Anstrengung aufgrund der Technikübungen sitze ich doch auch gemütlich vor dem Fernseher und betrachte einen Film, in dem sich eine fiktionale Figur utopischerweise durch martialisches Training von einem erfolglosen Stümper zu einem umfassend erfolgreichen Meister verwandelt. Diese interpassive Teilhabe am Mythos martialischer Übeefferizienz ist dabei keineswegs bloße Metapher: Objektiv habe ich nach zwei Stunden Technikprogramm eine Tortur durchlaufen, die tatsächlich als martialisches Üben bezeichnet werden kann; subjektiv aber habe ich diese (real existente, was Finger und Arme beweisen) Tortur nicht als solche wahrgenommen, sondern mich durchaus unterhalten (vor allem die Stupidität und geistige Leere, die ansonsten bei langem Techniküben durchaus quälend sein kann, ist entfallen). Durch das Fernsehüben hat ein martialisches Üben stattgefunden, dessen Nutznießer ich bin, dessen negative Aspekte – Monotonie, Stupidität, Überforderung, Verzweiflung, Qual – aber zum Großteil lediglich in der Fiktionalität des Films stattgefunden haben. Würde ich zwei Stunden – eine Spielfilmlänge – in reizvoller Umgebung Technik üben, würde ich diese Qual selbst erleiden – bzw. komplett vermeiden, hier unterscheide ich mich definitiv von beispielsweise Gidon Kremer. Erst in der interpassiven Auslagerung des Mythos martialischer Übeefferizienz also kann ich teilhaben an dessen durchaus positiven Effekten, ohne aber tatsächlich gefühlt martialisch zu üben.³⁶

³⁵ Das ist nicht ironisch gemeint, auch wenn Instrumentaltechnik sich auf Muskelgruppen bezieht, die normalerweise nicht Gegenstand eines gezielten Aufbau- oder Konditionstrainings sind. Doch jeder Mandolinist weiß, dass 120 Minuten – eine Spielfilmlänge – Techniktraining den Hand- und Armmuskeln Höchstleistungen abverlangt. Zum Vergleich von musikalischem Üben und Sport vgl. auch den Beitrag von Clara Dicke in diesem Band.

³⁶ In dieser Form habe ich Fernsehübungen auch in meiner Funktion als Mandolinendozent im Bayerischen Landesjugendzupforchester praktiziert: Als kollektive Technikstunde mit Repetitionen mit gedämpften Saiten zu Actionfilmen wie etwa *Avatar – The Last Airbender*.

Ein (auto-)biographisches Ende

Übetechniken sind zwar systematisierbar, abstrahierbar und damit potenziell übertragbar, ihr Erfolg hängt aber von vielen persönlichen Aspekten ab, die nicht willkürlich veränderbar sind (und aufgrund von Freiheit und Vielfalt auch nicht sein sollen). Vor allem jedoch sind Übetechniken vielfältig und existieren realiter jenseits des idealen Entwurfs eines ‚reinen‘ Übens, der oft genug entweder in einer recht quälenden Realität oder aber in schlechtem Gewissen umgesetzt wird. Ein von moralischen Fragen freigestellter Austausch über persönliche Übetechniken und -umstände ist gerade für Studierende hilfreich – nicht, weil mit Übebiographien der älteren Generation vorbildliche Übemodelle für eine direkte Imitation bereit stünden, sondern weil in der dichten Beschreibung von persönlichen musikalischen Wegen und Zielen Anderer die eigenen Ziele und entsprechende Wege überhaupt erst bewusst werden und gezielt verfolgt werden können.

Entsprechend erachte ich Fernsehüben nicht als *den* richtigen Weg – dies war er lediglich für mich. Die Instrumentaldidaktik (z.B. der Mandoline) wäre arm, wenn Fernsehüben Standard werden würde – doch sie wäre auch arm, wenn sie Modelle wie Fernsehüben nicht unvoreingenommen in den Blick nehmen, analysieren und systematisieren würde.

Literatur:

- Ernst, Anselm (1999): Lehren und Lernen im Instrumentalunterricht. Ein pädagogisches Handbuch für die Praxis. 2. Aufl. Mainz 1999
- Friedrich, Otto (1994): Glenn Gould. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg 1994
- Gellrich, Martin (1997): Woher kommt die Lust zum Üben? Ein Überblick über die Faktoren, welche die Übemotivation beeinflussen. In: Ulrich Mahlert [Hg.]: Spielen und Unterrichten. Grundlagen der Instrumentaldidaktik. Mainz 1997, S. 101-127
- Kaczmarek, Stella (2012): Qualität und Struktur des Übens bei musikalisch hochbegabten Jugendlichen. Berlin 2012
- Klier, Johannes (1997): Üben beginnt im Kopf. Zu einer ganzheitlichen Methode des Übens und Musizierens. In: Ulrich Mahlert [Hg.]: Spielen und Unterrichten. Grundlagen der Instrumentaldidaktik. Mainz 1997, S. 128-140
- Klingenberg, Torkel (2008): Multitasking. Wie man die Informationsflut bewältigt ohne den Verstand zu verlieren. München 2008
- Kremer, Gidon (1997): Kindheitssplinter. München u.a. 1997
- Mantel, Gerhard (2003): Einfach üben. 185 unübliche Überezepte für Instrumentalisten. Mainz u.a. 2003
- Naab, Theresa K. (2013): Gewohnheiten und Rituale der Fernsehnutzung. Theoretische Konzeptionen und methodische Perspektiven. Baden-Baden 2013

Silvan Wagner

Pfaller, Robert (2008): Ästhetik der Interpassivität. Hamburg 2008

Reithmeier, Ulrike/Zehner, Yvonne (2008): Sinnvolles Üben. Kleiner praktischer Leitfaden durch die gebräuchlichsten Methoden. In: Phoibos 2008/2, S. 107-121

Wagner, Silvan/Zehner, Yvonne (2008): Klangästhetik des gezupften Tones. In: Phoibos 2008/1, S. 69-76