

Häusliches Üben im Fokus – eine ethnographische Annäherung

Nazfar Hadji

Schlagworte: Ethnographie; Feldforschung; Einzelfallstudie; Musikpädagogik;
Häusliches Üben

The aim of this paper is to provide an ethnographic approach to domestic practice. The starting point for this is the fact that this field can be considered terra incognita due to insufficient music education research findings. This lack of empirical data is explained by the naturally difficult access to the intimate field of domestic practice for both researchers and teachers. Therefore, this article examines the extent to which a deeper understanding can be gained through field research than is permitted by theoretical considerations from literature. For this purpose, the quality criteria of ethnographic research are explained, which help to critically reflect on the knowledge gained. Subsequently, two scenes of domestic practice from one and the same field are analysed and compared. From this, conditions for success are derived for this facet of music-making, which has been neglected by research so far. Finally, it is shown by way of example to what extent the intensive study of a single case can differentiate concrete findings of research on (home) practice and which unknown corners of this terrain can be explored more deeply.

Einleitung

Wer ein Musikinstrument lernen möchte, kommt um das häusliche Üben nicht herum. Üblicherweise findet der Unterricht nur einmal in der Woche statt, so dass es das regelmäßige Üben daheim braucht, um Fortschritte erzielen zu können. Insbesondere weil dies auch in der Instrumentalpädagogik eine bekannte Tatsache ist, ist es erstaunlich, dass es kaum empirische Forschung dazu gibt. Angesichts des Mangels an empirischen Forschungsergebnissen be-

steht ein dringender Bedarf, diese Lücke zu schließen, um die Effektivität und den Nutzen des häuslichen Übens zu optimieren.

Solange nicht auf bereits vorhandene Untersuchungsergebnisse zum Üben im häuslichen Kontext zurückgegriffen werden kann, ist die musikpädagogische Forschung darauf angewiesen, sich auf Erfahrungswerte aus der Unterrichtspraxis zu stützen. Daraus kann eine Alltagstheorie entstehen, die nur einbeziehen kann, was Musikpädagog*innen in ihrer Arbeitspraxis beobachten können und von Schüler*innen und ihren Eltern berichtet bekommen. Angesichts der Tatsache, dass Lehrkräfte beispielsweise Situationen im familiären Umfeld von Lernenden nicht praktisch erfahren können, müssen Annahmen hierüber hypothetisch bleiben. Hier können ethnographische Studien Wissenslücken füllen und somit einen wichtigen Beitrag auch zur Grundlagenforschung in der Musikpädagogik leisten.

Ausgangspunkt meines Beitrags ist die Auffassung, dass häusliches Üben von Kindern im Grundschulalter in der empirischen Musikpädagogik bislang strukturell wie eine »terra incognita« betrachtet wird. Daher begibt sich diese Einzelfallstudie auf eine ethnographische Reise in die Intimität des häuslichen Umfelds, um die Komplexität und Vielfalt der Übepraktiken von Kindern im Grundschulalter, die ein Musikinstrument erlernen, zu erforschen. Dabei beruht mein Forschungsinteresse auf der Annahme Wolfgang Rüdigers:

»Je mehr die Lehrperson – bei aller gebotenen Distanz – den Erziehungsstil, das familiäre Umfeld und die Übesituation daheim kennenlernt und je mehr die Eltern über das Übenlernen erfahren – durch ihre Kinder und den Lehrer selbst –, desto stimmiger und kindgerechter kann das Üben von beiden Seiten gefördert werden.« (Rüdiger 2016, S. 269)

Zunächst werde ich begründen, warum ich das häusliche Üben als weitgehend unerforschtes Gebiet in der Musikpädagogik betrachte. Hierfür wird es auch notwendig sein, den aktuellen Forschungsstand zu umreißen. Im Anschluss erläutere ich den Hintergrund bzw. die Idee der Feldforschung in der Ethnographie, bevor ich auf die Gütekriterien ethnographischer Forschung eingehe, die dazu beitragen, die gewonnenen Erkenntnisse kritisch zu reflektieren. Um zu diesen Erkenntnissen zu gelangen, analysiere und vergleiche ich zwei Szenen des häuslichen Übens aus ein und demselben Feld. Daraus leite ich Gelin-
gungsbedingungen für diese von der Forschung bislang vernachlässigte Facette des Musizierens ab. Abschließend zeige ich beispielhaft, inwiefern die intensive Betrachtung eines Einzelfalls konkrete Erkenntnisse der Forschung zum

(häuslichen) Üben ausdifferenzieren kann und welche unbekannten Ecken dieses Terrains noch tiefer erforscht werden können.

Häusliches Üben als *terra incognita*

Bevor das häusliche Üben im Speziellen betrachtet wird, lohnt es sich, den Übegriff zunächst allgemeiner zu definieren. Für Ulrich Mahlert ist Üben »ein in Wiederholungen erfolgendes Lernen und Vervollkommen einer praktischen Tätigkeit« (Mahlert 2018, S. 277), wobei diese Wiederholungen auch immer eine (bewusste oder unbewusste) Variation beinhalten und nie komplett identisch sind (vgl. ebd.). Demgegenüber unterscheiden Friedrich Platz und Andreas C. Lehmann zwischen Üben im engeren und Üben im weiteren Sinne. Beim Üben im engeren Sinne handelt es sich für sie um »Wiederholung bereits erlernten Wissens« (Platz und Lehmann 2018, S. 74). Somit stellt das Lernen bei Platz und Lehmann eine Vorbedingung für das Üben dar, während es bei Mahlert im Prozess des Übens geschieht. Üben im weiteren Sinne wird häufig als Training bezeichnet und ist laut Platz und Lehmann eine »(zunächst extern, später selbst) angeleitete, auf langfristige Leistungsverbesserung ausgerichtete, geplante und überwachte Aktivität« (ebd., S. 75).

Für diesen Beitrag stütze ich mich einerseits auf Mahlerts Definition, da meine Erfahrungen als Klavierlehrerin zeigen, dass während des Übens ein fortlaufender Lernprozess stattfindet, der vor dem Üben noch nicht vollständig abgeschlossen sein kann. Andererseits stimme ich Otto Friedrich Bollnow zu, der ebenfalls die Wiederholung als notwendigen Aspekt des Übens betrachtet (vgl. Bollnow 1991, S. 38), aber auch das Üben in zwei Kategorien einteilt: zum einen das »unabsichtliche« Üben, das während einer Tätigkeit oder im Spiel passiert (»de[r] sich im Tun von selbst ergebende[...] Übungseffekt«) (ebd., S. 39), und zum anderen das Üben mit der Absicht, eine Fertigkeit zu optimieren (»Übung im strengen Sinn«) (ebd.). Die Anerkennung des »unabsichtlichen« Übens als eine Form des Übens trägt zu einem erweiterten Verständnis der zu untersuchenden Lernprozesse bei.

Das Üben im häuslichen Kontext zeichnet sich zudem dadurch aus, dass die Schüler*innen ihre musikalischen Fertigkeiten ohne Anwesenheit einer Lehrperson und außerhalb von formellen Unterrichtsstunden im gewohnten Umfeld zu Hause verfeinern. Somit ist das Üben zu Hause grundsätzlich ein Prozess, an dem die Instrumentallehrenden in der Regel nicht teilnehmen. So höre ich oft von Lehrenden, dass sie keinen Einfluss darauf hätten, was

außerhalb des Unterrichtsraums passiert, und gleichzeitig würden diverse unbekannte Kontextfaktoren das häusliche Üben beeinflussen. Auch wenn präzise Aufgabestellungen für das häusliche Üben gegeben werden, bedeute dies nicht, dass die Schüler*innen diesen zu Hause erfolgreich nachgehen.

Obwohl es zahlreiche Studien zum Üben gibt, existieren bislang kaum Untersuchungen zur Übepaxis, die ihre Daten unmittelbar im häuslichen Umfeld erhoben haben. Das verwundert insofern, als es von zentraler Bedeutung wäre, die Black Box des häuslichen Übens auszuleuchten – gerade hinsichtlich der Weiterentwicklung instrumental- und gesangspädagogischer Praxis. Zum Beispiel beim Blick in das »Handbuch Üben« (Mahlert 2007), aber auch in aktuelleren Publikationen wird deutlich, dass die Praxis des häuslichen oder außerunterrichtlichen Übens bislang ausschließlich retrospektiv erforscht wurde (z. B. Fritzen 2018). Zu diesen Untersuchungen gehören beispielsweise Auswertungen von Übetagebüchern von Studierenden (z. B. Kruse-Weber und Sari 2019), die jedoch nur die subjektive Sicht der Übenden rekonstruieren.

Weiterhin gibt es musikphysiologische und musikpsychologische Forschung, die unter Laborbedingungen das Üben untersucht. Der Untersuchungsschwerpunkt liegt dabei auf ausgewählten neurowissenschaftlichen und psychologischen Aspekten und nicht auf dem Üben zu Hause (u. a. Klöppel und Altenmüller 2015; Altenmüller 2018; Lehmann 2014; Platz und Lehmann 2018).

Da Studien, die das häusliche Üben im Alltag und in Echtzeit vor Ort untersuchen, bislang ausstehen, hat meine aktuelle Studie Pioniercharakter. Wenn sich das häusliche Üben innerhalb der Forschung im Bereich der Instrumental- und Gesangspädagogik bis heute als terra incognita charakterisieren lässt, liegt es nahe, sich diesen Prozess musikethnologisch zu erschließen und wie ein fremdes Land zu erforschen. Entsprechend ist es notwendig, nicht nur theoretische Untersuchungen durchzuführen, sondern sich unmittelbar auf das fremde Terrain zu begeben, wie es in der ethnographischen Feldforschung praktiziert wird.

Feldforschung in der Ethnographie

Feldforschung wird in der Ethnographie genutzt, um über »das persönliche Aufsuchen von Lebensräumen« eine »andauernde unmittelbare Erfahrung« (Breidenstein et al. 2020, S. 37) zu schaffen. Damit Daten möglichst viel Authentizität beinhalten können, werden die »Beobachtungsgegenstände in

ihrer >natürlichen Umwelt< beobachtet« (ebd.) und zwar in Situationen, die auch unabhängig von der Beobachtung stattgefunden hätten. Insbesondere in der Ethnographie zeichnet sich die Feldforschung durch dauerhafte Anwesenheit von den Forschenden im Feld aus. So kann eine Feldphase auch mehrere Monate oder sogar Jahre in Anspruch nehmen, wodurch sie einen deutlich höheren Zeitaufwand mit sich bringt als andere qualitative Forschungsansätze (vgl. ebd.).

Dabei bedient sich die Ethnographie meist der Einzelfallstudie (vgl. Hirschauer und Amann 1997, S. 16). Mit »Fall« sind allerdings nicht nur einzelne Individuen, sondern auch Gemeinschaften wie Familien, Organisationen und Institutionen wie Schulklassen gemeint (vgl. Flick 2014, S. 89). Diese werden innerhalb eines explorativ-interpretativen Forschungsprozesses intensiv beobachtet, analysiert und die dort geltenden »Bedeutungen, Regeln und Normen der Sozialwelt« (Thomas 2019, S. 23) beschrieben. Um hierbei ein tiefes Verständnis zu gewinnen, können verschiedene Erhebungsmethoden verwendet werden wie z.B. teilnehmende Beobachtungen, Dokumentenanalysen, Interviews und Gruppendiskussionen (vgl. u.a. Frieberthäuser und Panagiotopoulou 2013, S. 301; Schönhuth 2022, S. 22). Ziel ist neben dem Erkenntnisgewinn über den konkreten Fall und »die untersuchten Orte, Situationen und Handlungen« auch eine »verallgemeinernde Theoriebildung« mittels dichter Beschreibung (Thomas 2019, S. 23).

Gütekriterien ethnographischer Forschung

Allgemein gelten für ethnographische Studien wie für jede qualitative Forschung Gütekriterien. Aufgrund der Komplexität ihrer Gelingensbedingungen kann es hierfür keine »einfache Formel« geben (Breidenstein et al. 2020, S. 211). Jedoch muss jede ethnographische Forschung dem komplexen Anspruch eines ausgewogenen Verhältnisses zwischen Nähe und Distanz gerecht werden, also der »empirischen Angemessenheit der Beschreibung und der Differenz dieser Beschreibung zum Teilnehmerwissen« (ebd.). So sollte eine solche Studie dazu führen, dass die Leser*innen passiv an dem beschriebenen Geschehen teilnehmen können (vgl. ebd., S. 213). Gleichzeitig ist es notwendig, eine »Differenz zum Teilnehmerwissen« (ebd.) darzustellen, da die untersuchten Personen immer eine andere Wahrnehmung von ihrem Verhalten und ihren Handlungen (und somit auch von ihren Routinen) haben als die außenstehenden Beobachter*innen. Dieser externe Blick fördert dementsprechend andere

Interpretationen zutage und ermöglicht es, dass auch sie neue Erkenntnisse über sich selbst und ihr Feld gewinnen. Ethnograph*innen sollen die Analyse daher nicht aus der Perspektive der Personen im Feld formulieren, sondern deren Weltanschauungen als ihre Lebenspraxis verstehen und sie stets als Teil ihres sozialen Umfelds betrachten (ebd., S. 215). Dafür ist es wichtig, Reflexivität als weiteres Gütekriterium in der Ethnographie zu benennen. Das bedeutet, dass die forschende Person sich über ihr eigenes Denken und Verhalten, über persönliche biografische Hintergründe sowie Vorurteile und Annahmen bewusst wird und berücksichtigt, dass diese auch Einfluss auf ihre Forschung haben können. Dieser bewusste Reflexionsprozess trägt zur Qualität der ethnographischen Forschung bei.

Hauptziel einer ethnographischen Studie ist es, neue Erkenntnisse zu gewinnen – sowohl für die beobachtenden als auch für die untersuchten Personen und die Leser*innen. Hierbei entstehen oftmals unerwartete Ergebnisse, die vor der Untersuchung nicht absehbar waren; sie stellen damit quasi ein Merkmal qualitativ hochwertiger Studien dar.

Voraussetzung hierfür ist jedoch die empirische Sättigung – eines der fünf Gütekriterien, die Strübing et al. (2018) für die qualitative Sozialforschung aufstellen und die auch für die Ethnographie gelten. Gemeint ist damit, dass eine »enge und dichte Verankerung der Analyse im Material« (ebd., S. 90) sichergestellt wird. Die empirische Sättigung »respezifiziert Ergebnisse am Fall oder Feld, die sonst zu allgemein ausfallen würden, und gewährleistet damit eine gute empirische Analyse« (ebd.). Unerheblich ist dabei die Anzahl der untersuchten Fälle, stattdessen wird die Intensität der Daten von dem Feld selbst und der zugrunde liegenden Forschungsfrage bestimmt (vgl. ebd.; Lehmann-Wermser 2022, S. 37).

In diesem Beitrag möchte ich anhand einer Einzelfallstudie aufzeigen, wie eine differenzierte Sichtweise auf das häusliche Üben systematisch beschrieben und zu neuen Erkenntnissen führen kann. Hierzu stelle ich im Folgenden zwei konkrete Szenen des häuslichen Übens innerhalb einer Familie vor.¹ Die erste Szene wurde von der Mutter der beiden Zwillingenbrüder, die ich in meiner Studie beobachtet habe, per Handy als Video aufgenommen und mir zur

1 Die hier vorgestellten Szenen stammen aus den Forschungsdaten meiner Promotionsstudie (Veröffentlichung voraussichtlich 2026) und sind nur ein sehr kleiner Teil meines Untersuchungsmaterials. Daher stellen sie lediglich einen exemplarischen Einblick in die Thematik dar.

Verfügung gestellt. Bei der zweiten Szene war ich selbst in der Familie anwesend und habe meine Beobachtungen in einem Protokoll festgehalten.

Das untersuchte Forschungsfeld

Im Rahmen meiner Promotionsstudie habe ich unter anderem das häusliche Üben im Familienkontext beobachtet. Für meine Einzelfallstudie habe ich eine fünfköpfige Familie ausgewählt, deren Kinder Instrumente lernen und zu Hause üben. Ich habe sie zweimal über einen Zeitraum von je drei Monaten wöchentlich für mehrere Stunden besucht. Die Familie besteht aus den Eltern und drei Söhnen (dem 12-jährigen Karl und den 10-jährigen Zwillingen Tom und Jan)² und lebt in einem Eigentums- haus am Rande einer deutschen Großstadt. Musizieren hat in der gesamten Familie einen großen Stellenwert. Die Mutter ist sehr musikaffin und spielt Querflöte und Klavier. Der Vater ist ebenfalls musikalisch sehr interessiert, spielt jedoch kein Instrument. Da er beruflich bedingt sehr viel außer Haus ist, wurde er nicht so intensiv in die Beobachtungen einbezogen wie die anderen Familienmitglieder. Karl spielt Horn und Klavier, während Tom Geige und Jan Cello lernt. Zudem spielen die Zwillinge ebenfalls Klavier und singen im Knabenchor. Bemerkenswert ist, dass die Mutter mit ihren Söhnen gemeinsam auch Kammermusik macht. Die Kinder erhalten Privatunterricht, besuchen aber auch eine Musikschule und hören neben anderen Genres viel klassische Musik bzw. sehen sich Musikvideos an. Viele Nachmittage in der Woche sind durch Musikunterrichtsstunden und Chorproben der Kinder strukturiert. Das häusliche Üben findet vorwiegend im Wohnzimmer der Familie statt.

Beschreibung der ersten Übesezene

Die beiden Zwillingebrüder Tom und Jan befinden sich im Wohnzimmer. Jan sitzt am Klavier, während Tom in unmittelbarer Nähe am Esstisch sitzt. Vor Tom befindet sich ein Laptop. Die Stimmung ist entspannt und fröhlich. Tom beschäftigt sich mit einem Notenprogramm und tippt sehr konzentriert auf der Tastatur seines Laptops. Jan sitzt mit gerader Haltung auf dem Klavierhocker. Die Noten des Stücks »Memories« von Daniel Hellbach stehen aufgeschlagen vor ihm. Seine Hände sind auf der Tastatur vorbereitet, als könnte er gleich losspielen. Doch stattdessen steht er vom Klavier wieder auf

2 Aus Datenschutzgründen sind die Namen hier geändert.

und geht in zwei Schritten zu seinem Bruder. Dabei hält er sich mit einer Hand noch am Klavier und mit der anderen am Esstisch. Jan schaut auf den Laptopbildschirm, wovon Tom sich nicht ablenken lässt. Stattdessen tippt er unbeirrt weiter, sodass Jan keine Chance hat, mit ihm ins Gespräch zu kommen. Daraufhin wendet sich Jan wieder ab und begibt sich zurück zum Klavier. Dabei murmelt er unverständliche Worte leise vor sich hin. Währenddessen tippt Tom weiterhin geräuschvoll auf der Tastatur seines Laptops. Zügig platziert Jan seine Hände auf der Klaviertastatur und seinen Fuß auf dem Pedal. Er beginnt, wie vom Komponisten gefordert, piano zu spielen. Nach wenigen Takten und einer kurzen Unterbrechung fängt er wieder von vorne an und spielt diesmal etwas länger. Mit seiner linken Hand spielt er Arpeggien. Plötzlich erhöht sich sein Tempo und er spielt deutlich schneller, als es die Angabe auf dem Notentext verlangt. Dann bricht er ab und beginnt im normalen Tempo das Stück wieder von vorn. Im Hintergrund ist das Tippen von Tom manchmal zu hören, der immer wieder kraftvoll auf die Tasten seines Laptops drückt. Er experimentiert mit dem Notenprogramm, gibt Befehle ein und reiht dadurch Achtelnoten aneinander. In einem letzten Schritt ändert er die Notenwerte, bevor er sein Ergebnis in hoher Lautstärke abspielt und eine Kette von 32tel-Noten zu hören ist. Nach kurzer Zeit wecken diese geräuschhaften perkussiven Klänge, die einen starken Kontrast zu der melodischen und etwas leiseren Klaviermusik bilden, Jans Interesse. Er reagiert auf die repetitiven Klänge, indem er sein Spiel abbricht, aufsteht und sich Tom zuwendet. Dieser schaut ihn sehr begeistert und mit einem großen Grinsen an, woraufhin sich beide freudig anlachen. Dann setzt sich Jan, ohne ein Wort zu sprechen, zurück ans Klavier.

Analyse der ersten Überszene

In der Feldforschung besteht, wie bereits erwähnt, der Anspruch, Erfahrungen über einen längeren Zeitraum unmittelbar sammeln zu können. Hierfür ist nicht zwangsläufig immer eine Präsenz notwendig, sondern auch eine digitale Dokumentation kann die selbsterhobenen Daten ergänzen. So kann die Abwesenheit der forschenden Person unter Umständen ein noch authentischeres Verhalten der beobachteten Personen evozieren. Zudem ist eine permanente Anwesenheit im Feld nicht immer möglich. So konnte ich während meiner Beobachtungsphase nicht jederzeit im Feld, d.h. bei der Familie, sein, sodass ich die Mutter gebeten habe, interessante Überszenen für mich per Video festzuhalten. Dafür hat sie u.a. die beiden Jungen gefilmt, wie sie im Wohnzimmer der Familie jeweils unterschiedlichen Beschäftigungen nachgehen. Jans Verhalten – häufiges Aufstehen vom Klavier und Zuwendung zum Bruder –

widerspricht jedoch dem, was sich Instrumentallehrende meiner Erfahrung nach üblicherweise unter *Üben* vorstellen und Bollnow als »Übung im strengen Sinn« (1991, S. 39) bezeichnet. Dies kann Irritationen bei der beobachtenden Person hervorrufen und die Frage auch mit Blick auf Mahler's Definition (vgl. Mahler 2007, S. 9; 2018, S. 277) aufwerfen, ob es sich hierbei um Üben handelt. Zwar sind in dieser Szene Wiederholungen beobachtbar, jedoch kann keine Verbesserung (geschweige denn Vervollkommenung) im Spiel erkannt werden – dies kann aber auch an der kurzen Dauer des untersuchten Videos liegen. Allerdings könnte diese Szene ein Beispiel für einen *unabsichtlichen* Übeprozess im Sinne Bollnows sein (1991, S. 39), da zum einen die für das Üben notwendigen Wiederholungen und zum anderen ein eher spielerisches als ein intentionales Üben zu beobachten sind. Inwiefern Jan freiwillig übt oder von seiner Mutter dazu angehalten wurde, wird weder im Video noch in der Nachricht der Mutter deutlich. Aus welcher Dynamik sich dieses Übesetting entwickelt hat, ist daher unbekannt. Auch für die Mutter handelt es sich offenbar um Üben, was sie mit folgender Nachricht, die sie mir mit dem Video zugesandt hat, deutlich macht:

»Der eine übt, der andere probiert mit dem Notenprogramm ›Crescendo‹ Geräusche aus. Ich glaube, das lenkt [Jan] ziemlich ab ... Oben übt [Karl] Horn. Viele liebe Grüße, [Mutter]«

Aufgrund ihrer Kameraführung ist zu erkennen, dass der Mutter dabei wichtig war, dass die unterschiedlichen Aktivitäten der Jungen erkennbar werden. So beginnt sie die Aufnahme, indem sie beide Jungen gleichzeitig filmt, bewegt sich dann aber zu Tom, um zu zeigen, womit er sich am Laptop beschäftigt, und wechselt dann zwischen beiden Kindern.

Dabei ist zu erkennen, dass von dem Laptop für Jan eine große Ablenkung ausgeht. Man könnte sogar sagen, der Laptop hat in der Situation einen höheren Aufforderungscharakter als das Klavier, da Jan mehrfach vom Klavier aufsteht. Tom ist ganz auf das Laptopgeschehen konzentriert, sodass er Jan keinerlei Beachtung schenkt. Daraufhin setzt Jan sich an das Klavier zurück – vielleicht aus Resignation und Langeweile aufgrund der fehlenden Aufmerksamkeit durch seinen Bruder oder aus Pflichtgefühl gegenüber seinem Vorhaben zu üben. Sowohl die Ablenkung als auch die akustische Überlagerung von Klavier- und Laptop-Klängen scheint die Kinder nicht zu stören, auch wenn die perkussiven Klänge aus Toms Laptop ein Kontrastprogramm zu Jans Klavierstück darstellen, das mit sanften Tönen zu hören ist.

Die Kinder dürfen in diesem Moment frei mit Musik experimentieren. Während Tom mit seinem Musikprogramm seine eigene Musik erschafft, übt Jan ein komponiertes Stück aus einem Notenbuch. Dabei lässt er ebenfalls seine eigene Art mit einfließen, indem er eine Stelle mehrfach sehr viel schneller spielt, als es im Notentext angegeben ist.

Das zurückhaltende Verhalten der Mutter, die weder korrigiert noch anderweitig in das Geschehen eingreift, befördert den freien Umgang mit Musik und sorgt damit für eine spielerische Atmosphäre. In dem Moment, als Tom sein Resultat abspielt und dabei sehr stolz und freudig seine Mutter und seinen Bruder anlächelt, kann sogar eine Begeisterung für das musikalische Experimentieren erkannt werden. Auch Jan ist belustigt von Toms Ergebnis, setzt sich aber kurz darauf zurück an das Klavier. Da an dieser Stelle das Video endet, muss offenbleiben, ob und wie Jan weiterübt.

Beschreibung der zweiten Übungszone

Tom steht vor dem Notenständer im Wohnzimmer und übt Geige. Seine Mutter sitzt am Esstisch unmittelbar neben ihm. In der Hand hält sie Toms Hausaufgabenheft, in dem seine Geigenlehrerin notiert hat, was und wie er üben soll. Währenddessen krabbelt Jan auf dem Boden und klettert auf dem Sofa herum, was ihm Spaß zu machen scheint. Dabei macht er Geräusche und lacht seinen Bruder immer wieder an, der sich jedoch nicht ablenken lässt und kontinuierlich weiterübt. Auch die Mutter lässt sich von Jan nicht ablenken und hört weiter zu, wie Tom übt. Mit einer schwungvollen Bewegung zeigt Tom an, dass er sein Stück beendet hat. Daraufhin fragt ihn seine Mutter, zum wievielten Mal er bereits geübt habe. Tom sagt, er habe die Übung dreimal wiederholt. Jan, der sich inzwischen auf das Sofa gelegt hat, ruft hingegen, Tom habe erst einmal geübt. Diesen Zwischenruf ignoriert die Mutter und erklärt mir: »Tom kriegt immer genau aufgeschrieben, wie oft er das wiederholen soll.« Währenddessen macht Tom Schlagbewegungen mit seinem Bogen in Richtung seines Bruders, was die Mutter unterbindet, indem sie motivierend fragt: »Na, komm, schaffst du noch was?« Tom reagiert widerwillig und führt die Schlagbewegungen fort, woraufhin die Mutter ihn ermahnt, dass der Bogen nicht dafür da sei. Kommentarlos scheint Tom wieder spielen zu wollen, schlägt jedoch den Bogen diesmal auf die Geigensaiten, bevor er tatsächlich weiterübt.

Im Anschluss übt die Mutter gemeinsam mit Tom das kanadische Weihnachtslied »Kalt war der Winter, blass der Mond« aus dem Heft »Das fröhliche Weihnachtsliederheft« von Renate und Mark Bruce. Während Tom die Melodie spielt, spielt die Mutter mit Querflöte die zweite Stimme. Da diese eigentlich für eine 2. Violine vorgesehen ist, oktaviert sie einzelne Töne, die auf der Querflöte nicht gespielt werden können. Als Tom sich

an einer Stelle verspielt, bittet die Mutter ihn, diese zu wiederholen, woraufhin Tom einwendet, dass sie stattdessen wieder von vorne beginnen sollten. Diesen Vorschlag nimmt die Mutter an. Bei der Wiederholung spielen beide das Stück fehlerfrei. Jan steht nach einiger Zeit gelangweilt vom Sofa auf, bewegt sich wortlos im Raum und verlässt das Wohnzimmer. Weder die Mutter noch Tom schenken ihm Beachtung. (Auszug aus einem Beobachtungsprotokoll)

Analyse der zweiten Übesezene

Wie eingangs erwähnt, handelt es sich hierbei eindeutig um eine Szene des häuslichen Übens, während dies bei der ersten Szene angezweifelt werden könnte. Tom hat von seiner Geigenlehrerin die Aufgabe bekommen, zu Hause ein Stück dreimal zu wiederholen. Somit spielt die Geigenlehrerin trotz ihrer Abwesenheit eine wichtige Rolle: Ihre konkrete Aufgabenstellung zeigt ihm, wann das Üben beendet sein wird. Eine weitere treibende Kraft in dieser Szene ist die Mutter. Aufgrund der Ablenkungsversuche von Jan muss sie Tom dabei unterstützen, sich auf das Üben zu konzentrieren. So kontrolliert sie, wie oft er das Stück bereits gespielt hat, zeigt sich von Jans Verhalten unbeeindruckt und schenkt Tom stattdessen ihre volle Aufmerksamkeit. Dadurch nimmt sie eine Art Vorbildfunktion ein, sodass auch Tom seinen Bruder nicht beachtet und sich stattdessen auf sein Üben konzentriert. Wie schwer es Tom dennoch fällt, die Ablenkungsversuche seines Bruders zu ignorieren, zeigt sich, als er Schlagbewegungen mit seinem Bogen durchführt. Einerseits ist das seine Antwort auf Jans Behauptung, er hätte erst einmal geübt, andererseits kann dieses Verhalten auch so gedeutet werden, dass er eine Pause braucht. Nach seiner Aussage hat er bereits drei Wiederholungen durchgeführt, demnach würde eine Pause seinem Üben guttun. Damit hat er intuitiv richtig reagiert, da Pausen eine lernfördernde Wirkung haben können und regelmäßig in das Üben integriert werden sollten (vgl. Mahler 2018, S. 279).

Da die Mutter jedoch keinerlei Reaktion auf Jans Verhalten zeigt und stattdessen Tom bittet, die Schlagbewegung zu unterlassen, findet er schnell zurück zum Spiel und übt sogar noch ein viertes Mal. Daran wird deutlich, dass die Mutter Tom auf bestimmende Art und Weise zum Üben bewegen kann. Als die beiden gemeinsam spielen, verändert sich dieses Machtverhältnis jedoch und sie spielen als Duo gleichberechtigt. Die Mutter fügt sich sogar Toms Vorschlag, das Stück von vorne zu spielen, anstatt nur die schwierige Stelle zu wiederholen. Diese Entscheidung von Tom könnte als typische »Vermeidungsstra-

tegie« von Anfänger*innen interpretiert werden, wie auch Platz und Lehmann mit Blick auf die Studie von Rohwer und Polk (2006) anmerken: »Anfänger bevorzugen demnach das mehrfach wiederholte Spiel des gesamten Notentextes (>whole practice«, oft von vorn) ohne Korrektur falscher Umsetzungen« (2018, S. 82). Da ich jedoch die Familie über mehrere Monate hinweg beobachtet und begleitet habe, bin ich entsprechend gut mit den Verhaltensweisen und der jeweiligen Motivation der Kinder vertraut. So konnte ich in meinen früheren Beobachtungen bereits feststellen, dass Tom gerne mit seiner Mutter zusammen spielt. Außerdem erkenne ich den Grund für Toms Entscheidung in seinem Ehrgeiz, das Stück von Anfang bis zum Ende fehlerfrei zu spielen. Ein unterbrochenes Spiel lässt ihn üblicherweise unbefriedigt zurück. Anders als Platz und Lehmann beschreiben, gelingt ihm die Korrektur bei der Wiederholung des gesamten Stückes.

Das veränderte Machtverhältnis bildet den notwendigen Rahmen für Toms Verhalten. Während er bei der Erledigung der Hausaufgaben den Anweisungen seiner Geigenlehrerin und seiner Mutter folgen musste und somit fremdbestimmt war, darf er hier selbstbestimmt eine Entscheidung treffen, die von der Mutter akzeptiert wird. Gleichzeitig besitzt Jan in dieser Szene keine Macht, den Übeprozess nachhaltig zu stören. Obwohl er etliche Mittel nutzt, um seinen Bruder abzulenken und seine Mutter zu provozieren, erhält er nicht die gewünschte Aufmerksamkeit.

Vergleich der untersuchten Szenen

Die beiden beschriebenen Szenen stammen aus demselben Feld, dennoch ermöglicht ein Vergleich, sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zu erkennen. Auf dieser Grundlage können die vielfältigen Aspekte und Dimensionen des Feldes besser erfasst werden. Dafür konzentriere ich mich auf drei Elemente: das gemeinsame Musizieren, den Einfluss von Ablenkungsfaktoren auf das Üben und die Rolle der Bezugsperson.

In der ersten Szene kann zwar weder ein gemeinsames Üben noch ein gemeinsames Musizieren beobachtet werden, jedoch eine parallele musikalische Tätigkeit: Die Brüder beschäftigen sich gleichzeitig in unmittelbarer Nähe zueinander, aber unabhängig voneinander und auf unterschiedliche Art und Weise mit Musik. Die insbesondere im Vergleich zur zweiten Szene sehr friedliche und harmonische Atmosphäre deutet darauf hin, dass sie die jeweilige Anwesenheit des anderen genießen. Beide haben sichtlich Spaß an

dem Ergebnis von Toms Spiel mit dem Notenprogramm. Die zweite Szene zeigt hingegen ein Beispiel für gemeinsames Musizieren. Wie ich bereits im Kontext meiner Studie mehrfach beobachten konnte, spielt Tom gern zusammen mit seiner Mutter.

Gemein ist beiden Szenen allerdings das Auftreten von Ablenkungen. In der ersten Szene lässt Jan sich von dem Geschehen an Toms Laptop ablenken. Da Tom nicht auf Jans Kontaktaufnahme reagiert, wendet er sich schnell wieder seinem eigenen Spiel am Klavier zu. Diese Konzentration findet jedoch ein schnelles Ende, als Tom die Kette von 32tel-Noten aus dem Programm abspielt. In diesem Moment sind die Klänge aus dem Laptop für Jan reizvoller als sein Klavierspiel. In der zweiten Szene versucht Jan während Toms Übezeit, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, was ebenfalls ablenkend wirkt. Dies gelingt ihm aber nur kurzzeitig mit seinem Zwischenruf, Tom habe erst einmal geübt. Während die Mutter in der ersten Szene unbeteiligt im Raum anwesend ist und filmt, sorgt sie in der zweiten Szene dafür, dass Jans Ablenkungsversuche nicht dazu führen, dass Tom sein Üben abbricht.

Hieran wird bereits die Rolle der Bezugsperson deutlich: Sie überlässt den Kindern die Freiheit, musikalisch zu experimentieren, lenkt das Geschehen und sorgt dafür, dass die Hausaufgaben für den Geigenunterricht richtig erledigt werden, oder spielt gleichberechtigt mit. In der ersten Szene erlaubt sie den Kindern, frei und explorativ zu spielen, indem sie nicht eingreift, sondern nur beobachtet. In der zweiten Szene interveniert sie jedoch, um Jans Ablenkungsversuche ins Leere laufen zu lassen. Anschließend übt sie mit Tom auf Augenhöhe und überlässt ihm dabei auch eine gewisse Entscheidungsfreiheit. Mit ihrem Verhalten steuert sie somit, ob und wie die Kinder üben. Diese Bedeutung der Bezugsperson für das Üben wurde im Diskurs bereits ausführlich thematisiert. Nach Rüdiger »[v]ollzieht sich die Entwicklung von Kindern in Bezug auf ihre Eltern in einem Spannungsverhältnis von Angewiesensein und Emanzipation, Rückbindung und Rebellion, so hat dies Konsequenzen für die elterliche Übehilfe« (2016, S. 269–270). Auch Mahlerl betont den »Balanceakt zwischen unterstützender Teilnahme und Respekt vor der Eigenständigkeit« (1997, S. 323), den die Eltern bewältigen müssen, um den Erfolg des Instrumentalunterrichts unterstützen zu können. Dieser »Balanceakt« konnte auch in den beschriebenen Szenen ausgemacht werden, wenn die Mutter sich zum einen zurücknimmt und zum anderen lenkend eingreift.

Die Gelingensbedingungen für häusliches Üben

Anhand der beschriebenen Szenen und der daraus abgeleiteten Analyse lassen sich Gelingensbedingungen für häusliches Üben identifizieren. Das gemeinsame Üben kann Kindern Freude bereiten, da es »wie Musizieren eine soziale Praxis [ist], die aus sozialer Motivation heraus entsteht, in ein Spielen *mit* anderen und *für* andere zielt und folglich in ein reiches Beziehungsgefüge verwoben ist« (Rüdiger 2016, S. 268). Entsprechend ist es empfehlenswert, das häusliche Üben auch gelegentlich gemeinsam mit Familienmitgliedern oder Freund*innen zu praktizieren. Dabei ist es nicht unbedingt erforderlich, dass alle Beteiligten ein Musikinstrument spielen. Sie können auch als »Publikum« für die übende Person fungieren.

Zusätzlich kann die Übemotivation z.B. durch einen spielerischen und kreativen Umgang mit Musik gefördert werden. So kann eine Aufgabe, die das Erfinden eines eigenen Stücks anregt, zum Gelingen häuslichen Übens beitragen.

Auch die Bezugsperson kann eine wichtige Rolle beim Gelingen des häuslichen Übens spielen. Zum einen kann sie die Aufmerksamkeit lenken, das Üben vorbereiten, unterstützen, z.B. den Raum vorbereiten und den Rahmen setzen. Zum anderen kann sie dem Geschehen ohne Intervention freien Lauf lassen oder selbst mitspielen, um die Freude am Musizieren zu stärken. Sie entscheidet dazu, wann ihre Anwesenheit hilfreich ist und wann sie sich zurück- oder herausnehmen soll. Sie hat somit verschiedene Möglichkeiten, das Üben zu fördern: von strenger Kontrolle über eine motivierende Aufforderung zum Üben bis zur vollständigen Zurücknahme, die den Kindern eine freie Entfaltung ermöglicht.

Fazit

Das Ziel dieses Beitrags war eine ethnographische Annäherung an das häusliche Üben. Ausgangspunkt hierfür war die Tatsache, dass die musikpädagogische Forschung für dieses Feld nur eingeschränkt auf Forschungserkenntnisse zurückgreifen kann, da naturgemäß der Zugang zum Feld erschwert ist. Gleichzeitig sollte die Frage beantwortet werden, ob der Einsatz einer ethnographischen Einzelfallstudie dafür geeignet ist, neue Erkenntnisse zu erlangen.

Forschende können durch die Anwesenheit im Feld Irritationen ihrer Erwartungshaltungen erfahren und damit neue Daten und Einsichten gewinnen, die über das bereits Bekannte und vorab aufgestellte Hypothesen zu dem Fall hinausgehen. Dadurch werden auch Wissenslücken aufgedeckt und bereits existierende Alltagstheorien angepasst. Auf diese Weise wird verhindert, dass unbestätigte Annahmen implizit und unreflektiert in die Forschung einfließen. Selbst Annahmen aus der Literatur müssen nicht zwangsläufig auf den Einzelfall zutreffen, wie beispielsweise anhand der Analyse der zweiten Szene gezeigt wurde. Auch wenn Anfänger*innen üblicherweise das ganze Stück wiederholen, um schwierige Stellen zu vermeiden (vgl. Rohwer und Polk 2006; Platz und Lehmann 2018, S. 82), liegt der Grund für Toms Entscheidung für die Wiederholung in seinem Ehrgeiz. Diese Erkenntnis konnte nur aufgrund der wiederholten intensiven Beobachtungen des vorliegenden Einzelfalls gewonnen werden.

Gleichzeitig konnte gezeigt werden, dass die Erkenntnisse aus der Feldforschung auch theoretische Annahmen aus der Literatur bestätigen können. So haben Rüdiger und Mahler auch ohne Rückgriff auf empirische Daten die ambivalente Rolle der Bezugsperson beschrieben. Dieses »Spannungsverhältnis« (Rüdiger 2016, S. 269) und der »Balanceakt« (Mahler 1997, S. 323) zwischen Zurücknehmen und Eingreifen der Bezugsperson in den Übeprozess konnte auch während meiner Feldforschung anhand der Mutter beobachtet werden. Die Literatur vermag jedoch nicht zu zeigen, welche konkreten Auswirkungen das jeweilige Verhalten der Bezugsperson auf die übenden Kinder sowie den Übeprozess hat. So konnte gezeigt werden, dass ihr Zurücknehmen zu einem freieren und experimentelleren Umgang mit Musik und somit zu einem *unabsichtlichen* Üben führt, während ihr Eingreifen ein strukturiertes, *absichtliches* Üben bewirkt.

Es zeigt sich daher, dass Erkenntnisse dieser Art ein tieferes Verständnis für das intime Umfeld des häuslichen Übens vermitteln. Dies kann z. B. Lehrkräfte dabei unterstützen, den Unterricht sowie die Aufgabenstellungen für zu Hause zu optimieren und dadurch das häusliche Übeverhalten zu verbessern und produktiver zu gestalten. Somit können sowohl Lehrkräfte – und damit auch Musikschulen – als auch ihre Schüler*innen von der ethnographischen Erforschung des häuslichen Übens profitieren. Hierfür bedarf es jedoch weiterer Untersuchungen, für die ich im Folgenden Ansätze vorstellen möchte.

Ein interessanter Schwerpunkt könnte darin bestehen, Geschwister in ihrer Peer-Interaktion und ihren informellen Übepraktiken im häuslichen Umfeld zu betrachten. Für Aspekte wie Ehrgeiz, Motivation, Aufmerksam-

keit, aber auch Umgang mit Frustration und Unlust birgt die Untersuchung von Geschwisterdynamiken noch viel Potenzial für die musikpädagogische Forschung. Zudem kann die Untersuchung von Peer-Learning im familiären Kontext wertvolle Erkenntnisse liefern.

Wie im Beitrag gezeigt wurde, kommt der Bezugsperson eine wichtige Rolle beim häuslichen Üben zu. Auch in der Literatur wurde die Rolle der Eltern im Instrumentalunterricht eingehend betrachtet. Allerdings gibt es zwar viele didaktische Hinweise (u.a. Petrat 2007; Mahlert 2013; Lessing 2014), aber kaum qualitative Daten über die Rolle der Eltern sowohl im Instrumentalunterricht als auch beim häuslichen Üben, die diese Thesen stützen könnten. Hier kann die ethnographische Herangehensweise entsprechende Erkenntnislücken füllen, indem sie subtile Interaktionen und Verhaltensweisen erfasst, die bei rein quantitativen oder theoretischen Ansätzen möglicherweise übersehen werden. Die Komplexität und Vielschichtigkeit der elterlichen Beteiligung am musikalischen Lernprozess kann durch unmittelbar gewonnene Forschungsergebnisse besser verstanden werden. Auch die kulturellen und sozialen Kontexte, in denen das häusliche Üben und der Instrumentalunterricht stattfinden, sowie die sich daraus ergebenden Normen, Werte und Erwartungen sollten hierfür näher untersucht werden. Erst dadurch wird ein umfassenderes Verständnis für die Dynamik der elterlichen Beteiligung am musikalischen Lernprozess ermöglicht. Nicht zuletzt wäre eine Beschäftigung mit Machtverhältnissen im familiären Übealltag vielversprechend.

Ein weiterer Forschungsansatz, der in diesem Kontext verfolgt werden kann, könnte sich dem Einfluss der Technologie auf das häusliche Üben sowie einer möglichen Bereicherung der analogen Musikpraxis durch die digitale widmen. Bereits heute kommen in vielen Familienhaushalten Lern-Apps oder andere Hilfsmittel wie Online-Tutorien und digitale Partituren zum Einsatz (vgl. Ahlers 2018). Inwiefern dies die häuslichen Übepraktiken verändert und die Lernfortschritte beeinflusst, könnte in einer separaten Studie untersucht werden.

Da die freie musikalische Tätigkeit am Laptop einen großen Reiz auf die untersuchten Kinder ausgeübt hat, wäre es in diesem Zusammenhang außerdem interessant zu erforschen, ob das Improvisieren oder das Musikerfinden am Instrument eine ähnliche Attraktivität aufweisen kann.

Als terra incognita ist das häusliche Üben ein komplexes und vielfältiges Forschungsfeld, dessen Untersuchung neue Möglichkeiten zu einer effektiven Förderung und nachhaltigen musikalischen Entwicklung von Instrumentalschüler*innen eröffnen. Mit diesem Beitrag habe ich einen kleinen Schritt un-

ternommen, diesen weißen Fleck auf der Landkarte aufzudecken. Dennoch bedarf es weiterer ethnographischer Untersuchungen, um dieses Terrain noch eingehender zu erforschen.

Literatur

- Ahlern, Michael. 2018. »Musiklernen und digitale Medien«. In *Handbuch Musikpädagogik: Grundlagen – Forschung – Diskurse*, herausgegeben von Michael Dartsch, Jens Knigge, Anne Niessen, Friedrich Platz, und Christine Stöger. Münster: Waxmann.
- Altenmüller, Eckart. 2018. »Hirnphysiologie musikalischen Lernens«. In *Musiklernen: Bedingungen – Handlungsfelder – Positionen*, herausgegeben von Wilfried Gruhn und Peter Röbbke, 43–69. Innsbruck: Helbling.
- Bollnow, Otto Friedrich. 1991. *Vom Geist des Übens: eine Rückbesinnung auf elementare didaktische Erfahrungen*. 3. Aufl. Stäfa: Ed. Rolf Kugler im Rothenhäusler.
- Breidenstein, Georg, Stefan Hirschauer, Herbert Kalthoff, und Boris Nieswand. 2020. *Ethnografie: die Praxis der Feldforschung*. 3. Aufl. München: UVK.
- Flick, Uwe. 2014. »Einzelfallstudie«. In *Wörterbuch der Soziologie*, herausgegeben von Günter Endruweit, Gisela Trommsdorff, und Nicole Burzan, 3. Aufl., 89. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Friebertshäuser, Barbara, und Argyro Panagiotopoulou. 2013. In *Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*, herausgegeben von Barbara Friebertshäuser, Antje Langer, Annedore Prengel, Heike Boller, und Sophia Richter, 4. Aufl., 301–22. Weinheim: Beltz Juventa.
- Fritzen, Anne. 2018. »Meine Meerschweinchen sind immer so laut!« Instrumentales Lernen im Familienumfeld aus Kinderperspektive«. *Üben & Musizieren* 3/2018: 12–17.
- Hirschauer, Stefan, und Klaus Amann. 1997. »Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm«. In *Die Befremdung der eigenen Kultur: zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*, herausgegeben von Stefan Hirschauer und Klaus Amann, 7–52. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Klöppel, Renate, und Eckart Altenmüller. 2015. *Die Kunst des Musizierens. Von den physiologischen und psychologischen Grundlagen zur Praxis*. Mainz: Schott.
- Kruse-Weber, Silke, und Timea Sari. 2019. »Learning to Reflect: Enhancing Instrumental Music Education Students' Practice through Reflective Jour-

- nals«. *Becoming Musicians: Student Involvement and Teacher Collaboration in Higher Music Education* 7/2019: 127–50.
- Lehmann, Andreas C. 2014. »Musikalische Entwicklung zwischen Übung und Begabung«. In *Spielraum Instrument: neue Studentexte zur Instrumentalpädagogik*, herausgegeben von Barbara Busch, 27–43. Augsburg: Wißner.
- Lehmann-Wermser, Andreas. 2022. »Case Studies in Music Education«. In *SchoolsConcerts: Tuning up for the Music Experience*, herausgegeben von Andreas Bernhofer, Peter Mall, und Sabina Vidulin-Orbanić, 1st edition. European Perspectives on Music Education 10, 33–39. Rum/Innsbruck: Helbling.
- Lessing, Wolfgang. 2014. »Eltern als Partner? Perspektiven elternpädagogischer Arbeit an Musikschulen in Zeiten von JeKi, Klassenmusizieren und Ganztagschule«. In *Spielraum Instrument: neue Studentexte zur Instrumentalpädagogik*, herausgegeben von Barbara Busch, 117–41. Reihe Wißner-Lehrbuch 10. Augsburg: Wißner.
- Mahlert, Ulrich. 1997. »Elternpädagogik im Bereich des Instrumentalunterrichts«. In *Spielen und Unterrichten: Grundlagen der Instrumentaldidaktik*, herausgegeben von Ulrich Mahlert, 304–34. Mainz: Schott.
- Mahlert, Ulrich, Hg. 2007. *Handbuch Üben: Grundlagen, Konzepte, Methoden*. 2. Aufl. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Mahlert, Ulrich. 2013. *Wege zum Musizieren. Methoden im Instrumental- und Vokalunterricht*. Mainz: Schott.
- Mahlert, Ulrich. 2018. »Üben aus instrumentalpädagogischer Perspektive«. In *Handbuch Musikpädagogik: Grundlagen – Forschung – Diskurse*, herausgegeben von Michael Dartsch, Jens Knigge, Anne Niessen, Friedrich Platz, und Christine Stöger, 275–83. Münster: Waxmann.
- Petrat, Nicolai. 2016. *Motivieren zur Musik: Grundlagen und Praxistipps für den erfolgreichen Instrumentalunterricht*. 2. Aufl. Kassel: Gustav Bosse.
- Platz, Friedrich, und Andreas C. Lehmann. 2018. »Vom Anfänger zum Experten: Lernen, Übung und Motivation«. In *Handbuch Musikpsychologie*, herausgegeben von Andreas C. Lehmann und Reinhard Kopiez, 63–92. Bern: Hogrefe.
- Rohwer, Debbie, und Jeremy Polk. 2006. »Practice Behaviors of Eighth-Grade Instrumental Musicians«. *Journal of Research in Music Education* 54 (4): 350–62.
- Rüdiger, Wolfgang. 2016. »Das Üben lernen«. In *Grundwissen Instrumentalpädagogik: ein Wegweiser für Studium und Beruf*, herausgegeben von Barbara Busch, 2. Aufl., 254–72. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

- Schönhuth, Michael. 2022. »Ethnologische Ethnographie«. In *Handbuch Soziologische Ethnographie*, herausgegeben von Angelika Pöferl und Norbert Schröer, 11–34. Wiesbaden: Springer VS.
- Strübing, Jörg, Stefan Hirschauer, Ruth Ayaß, Uwe Krähnke, und Thomas Scheffer. 2018. »Gütekriterien qualitativer Sozialforschung. Ein Diskussionsanstoß«. *Zeitschrift für Soziologie* 47 (2): 83–100.
- Thomas, Stefan. 2019. *Ethnografie: Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.

