

Rhythmisch-musikalische Selbsterfahrung mit Jugendlichen

1. Rhythmisch-musikalische Erfahrung im Tanzangebot

Rhythmisch-musikalische Selbsterfahrung soll sich hier auf alle Bereiche der Verbindung von Musik und Bewegung beziehen, die dazu geeignet sind, dem Jugendlichen reproduktive und produktive Selbstbetätigung zu erlauben. Die verschiedenen Möglichkeiten zur rhythmisch-musikalischen Selbsterfahrung werden also unter dem Gesichtspunkt untersucht, inwiefern sie den emotionalen und sozialen Verhaltensspielraum des Jugendlichen beeinflussen, ihn erweitern bzw. behindern.

Oberflächlich betrachtet, gibt es heute jederzeit die Chance zu tanzen. Die Tanzlehrer sprechen seit Jahren von einem ungebrochenen Tanzboom. Als Grund dafür wird angeführt, daß die Menschen in dieser völlig verindustrialisierten Welt irgendwann spüren, daß das Leben nicht Tag für Tag auf materiellen Erfolg ausgerichtet sein darf. Sie merken, daß sie Entspannung brauchen und suchen nach Gelegenheiten dazu. Viele erkennen, daß Beschwingtheit und Fröhlichkeit beim Tanzen anzutreffen sind. Tanzen befreit von der körperlichen und seelischen Schwere des Alltags. Es macht leicht und frei. Das Tanzen hat damit einen hohen Freizeitwert und übernimmt so eine soziale Funktion.

Die verschiedenen Tanzrichtungen:

Die Orte, die diesbezüglich von den Jugendlichen am häufigsten aufgesucht werden, sind die Diskotheken. 55% der Besucher sind unter 21, nur 10% über 25 Jahren. Auf relativ kleiner, in zuckendes Farblicht und laute Musik getauchter Fläche tanzen dicht gedrängt nach der Discomode im Unisex gekleidete Personen einzeln vor sich hin. Die Bewegungen erscheinen auf den ersten Blick vielfältig und intensiv. Beim genaueren Betrachten der Tanzgebärden kann einem jedoch nicht entgehen, daß diese Bewegungen zurückgenommen wirken, daß sie nicht organisch ausagieren. In ihrem Ablauf stoßen sie auf fiktive Grenzen und fallen wieder in sich zusammen. Gängigste Tanzbewegung innerhalb der reduzierten Entfaltung des Bewegungspotentials ist neben dem Rotieren der Unterarme das langsame Hochstreicheln von den Oberschenkeln über Unterleib und Hüften.

(Trotz dieser erotisierenden Bewegungen und durchweg schönen Körpern - andere werden nicht eingelassen - ist der Discotyp in Staffage, Mimik und Gestik geschlechtsneutral.)

Die kritiklose, korrekte Imitation von Gesten, Benehmen, Bekleidung und Tanzbewegung der Fernsehidole gilt als einzig legitime Umgangsform, der sich zu unterwerfen hat, wer nicht verspottet, geschnitten oder gar aus der Diskothek geworfen werden will. Die Alltagsbeschädigungen in Betrieb, Berufsschule und Großbüros, denen der Discobesucher entrinnen will, werden nicht nur nicht ausgeglichen, sondern noch durch weitere ergänzt. Statt Selbstbestätigung und Erholung von der Anonymität und Einsamkeit im Alltag erfährt er lediglich das höhnische und verlogene Versprechen der Erfüllung seiner dringenden Wünsche. Bis er den Betrug merkt, profitiert die mit der Discokultur verknüpfte Industrie.

^(Franz 1980)
Kapteina und Mitarbeiter haben versucht, die Diskotheken umfunktio-
nieren. Sie verteilten einfache Rhythmusinstrumente, die zur Musik
geschlagen werden sollten. Durch gemeinsame kreative Bewegungsspiele
wurde wohl ein hoher Grad an Spaß und Gruppenzugehörigkeit erreicht,
- aber eben nur für die Sozialarbeiter. Die angezielten Adressaten
hatten sich verärgert zurückgezogen. Ein solcher Ansatz verspricht
außerhalb der kommerziellen Diskotheken durchaus Erfolg. Das Problem
besteht allerdings darin, wie die Discobesucher zu bewegen sind, in
die dafür vorgesehenen Jugendhäuser zu gehen, wo ihnen Gelegenheit
zur Mitwirkung gegeben ist.

Auch beim Betrachten weiterer Möglichkeiten zur rhythmisch-
musikalischen Selbsterfahrung ist in Kauf zu nehmen, daß die ver-
schiedenen Richtungen nicht derart beliebig und überall anzutreffen
sind. Dies ist nicht zuletzt der Grund für die Ernüchterung der
Tanzstundenabsolventen. Nur selten haben sie die Möglichkeit, ihre
erworbenen Kenntnisse anzuwenden.

Außer den eingangs erwähnten Erwartungen dient der Gesellschaftstanz
in erster Linie der Stabilisierung einer bereits geschlossenen
Zweierbeziehung. In der Harmonie der zwischen Tänzer und Tänzerin
sich ergänzende Schritt- und Figurenfolge liegt der Reiz dieser
Bewegungsform. Das sich zwischen den gerade Tanzenden abspielende
Tanzgeschehen ist genau besehen eigentlich gesellschaftssprengend.
Gegenüber dem in völliger Isolation steckenden Discotanz liegt der
Gesellschaftstanz allerdings auf ungleich höherer Stufe im sozial-
bildenden Sinne.

Ganz auf die Gemeinschaft bezogen ist der Volkstanz. Insgesamt ist er von einer eher schlichten Art, d.h. von einer in seinen Mitteln durchschaubaren und nachvollziehbaren Beschaffenheit. Die beliebteste Form ist der Kreisreigen. Hier sind die Tänzer ganz und gar auf die Tanzgruppe bezogen. Die Zuschauer, die Welt also, bleiben draußen. Im Wechsel der vielfältigen Schritt- und Gruppierungsfolgen spielt sich eine Fülle von subtilen Kontaktaufnahmen und -beendigungen ab, die im zumeist anonymen Umgang mit der heutigen anonymen Gesellschaft nicht mehr angetroffen werden. Das spielerische Kommunizieren auf dem Wege über Blickkontakt, tänzerischen Gruß- und Verabschiedungsformen sowie im Eingehen von musikbedingt wechselnden Partnerbindungen und Gruppenformationen kann als höchst bedeutsame Komponente in der Persönlichkeitsbildung angesehen werden. Wie kaum eine andere Einrichtung ist der Volkstanz in der Lage, diese Selbsterfahrung von Einordnung in die Gruppe und das Agieren als gleichberechtigter, notwendiger und vollkommen integrierter Bestandteil im gegenseitigen Zusammenspiel mehrerer Personen zu erhalten. Von besonderem Reiz ist hierbei, daß diese sozialen und sozialbildenden Faktoren keineswegs artikuliert werden. Sie geschehen nebenbei, fast unbewußt, überhöht vom beschwingten und fröhlich tänzerisch-körperlichen Erleben der Musik.

Großer Beliebtheit erfreut sich der Jazztanz. 1973 aus der Jazzgymnastik hervorgegangen, hat diese Richtung eine starke Breitenwirkung gefunden. Wem die Volks- und Folkloretänze wegen ihres geregelten Ablaufs als brav, langweilig und überholt gelten, der findet im Jazztanz ein Höchstmaß an Bewegungsvielfalt und -ausdruck. Besonderen Reiz übt die Technik der Polyzentrik von Armen, Händen, Beinen, Rumpf, Becken, Schultern und Kopf aus. Die Bewegungen sind schnell, zackig und heftig. Alles Runde und Weiche geht ihm ab. So stehen sie für Vitalität, jugendlichen Elan, Coolness, Härte, Stabilität trotz äußerster Flexibilität, Rausch und Ekstase gleichermaßen und haben zudem den Reiz des Exotisch-Internationalen. Außerdem wird der Körper restlos durchtrainiert. In der Motorik des polyrhythmischen Beat und Off-Beat lassen sich alle Versionen von Bewegungen unterbringen. Spannung und Lösung erfolgen kurzatmig, aber sehr intensiv. Dadurch steigern sie sich zu eng aufeinanderfolgenden Kulminationen. Schnelligkeit und überraschende Reaktionen, die den Körper zu zerreißten drohen, geben dem Tanz das typische schneidige Flair. Er kann mit andern zusammen oder auch alleine

gestaltet werden. Darüberhinaus benötigt er nicht unbedingt viel Raum, ist somit platzsparend und läßt trotzdem die Möglichkeit zur freien Improvisation. Die Atmosphäre in solchen Versammlungen ist freier, offener und gelöster als in den zuvor besprochenen Richtungen, voller Witz und Kreativität, ohne Angst und Beklemmung. Ältere und wenig leistungsfähige Personen bleiben von sich aus fern. So ist die gesunde Jugend unter sich.

Vollständig subjektbezogen ist der Meditationstanz. Wenn auch nur in esoterischen Zirkeln und in der Therapie angewandt, bietet er doch den gewünschten Rückzug in sich selbst. In unaufhörlichen, gleichmäßig harmonischen, rhythmisch-bioenergetischen Tanzbewegungen zu orientalischen, in geringem Ambitus kreisenden Tonfolgen von Saiten und Rhythmusinstrumenten paßt sich der psychisch angespannte wie der ausgeglichene Körper an und gewinnt jene selbstzufriedene Heiterkeit, die den im Tanz Meditierenden mit seinen Schwierigkeiten persönlicher und sozialer Art fertig werden lassen. Der Meditationstanz bindet die Pole Ruhe und Bewegung. Introvertierte Selbstfindung vollzieht sich in ekstatisch entrückter Selbstentäußerung.

Desolate im Tanzangebot:

Der Überblick über die wichtigsten Möglichkeiten, im derzeitigen Angebot sich rhythmisch-musikalisch selbstzuerfahren, zeigt, daß es durchaus möglich ist, die wichtigsten Bedürfnisse nach Geborgenheit, Kontakt, psychomotorischer Abreaktion, momentane Überhöhung des Daseins im Einzel-, Partner- und Gruppentanz sowie durch innengeleitete Selbstfindung zu befriedigen. Allerdings ist nicht zu übersehen, daß der Anteil an Kreativität und eigenpersonaler Ausdrucksgestaltung in den meisten Fällen zu kurz kommt. Gesellschafts- und Volkstänze unterliegen einem engen Reglement. Auch im Jazztanz liegt die choreographische Regie beim Tanzleiter. Im Disco- und Meditationstanz zieht sich der Tänzer auf sich selbst zurück und versagt sich dadurch gerade jene Erfahrung, die er eigentlich sucht: Anerkennung und Kontakt in seinen vielfältigen Formen zu den andern.

2. Wahrnehmung und tänzerische Realisation von Musik

Daß Musik die emotionale Bereitschaft zur Findung und Vertiefung zwischenmenschlicher Beziehungen entscheidend beeinflussen kann, ist wohl jederman bekannt und braucht nicht eigens belegt zu werden. Gleichwohl spielt die Art der Musik eine wichtige Rolle. Wie sehr nämlich ein und dasselbe Musikstück persönlichkeitsstypische Reaktionen auslöst, möge der folgende Ausblick auf Ergebnisse von

experimentalpsychologischen Untersuchungen zur Eigenart des Hörverhaltens zeigen.

Musik kann definiert werden als vom Menschen geformtes organisierbares akustisches Material. Das akustische Material sind Frequenzen, Amplituden, Klangspektren, im engeren Sinne Geräusche, Klänge und Töne. Sie werden mit den Parametern Melodik, Rhythmus, Harmonik, Tempo, Klangfarbe usw. zu musikalischen Qualitäten organisiert. Die Formung zur musikalischen Architektur geschieht nach den Merkmalen Identität, Ähnlichkeit, Kontrast, Unähnlichkeit und Zusammenhangslosigkeit. Diese tönend sich bewegende Konstruktion wird im Mitvollzug erlebt als Zeitgestalt. Mit der erlebten Innendynamik eines Musikstücks verbinden sich als psychische Reaktionen zwischen Erwartung und erfolgter Wahrnehmung die Emotionen. Diese psychischen Instanzen führen zur ästhetischen Urteilsbildung und einem dementsprechenden psychosomatischen Verhalten gegenüber der gehörten Musik. Im Vorgang der psychischen Verarbeitung wird das ankommende akustische Material mit dem vorhandenen, im Laufe des Lebens erworbenen Beziehungsgefüge konfrontiert. Wegen ihrer mangelnden Faßlichkeit eignet sich die Musik bestens als Medium zur Projektion subjektiver Befindlichkeit. In dieser Hinsicht wird sie deswegen auch gerne im Rahmen der Musiktherapie zur Behandlung von psychosomatischen Störungen eingesetzt.

Ein adäquates Musikverständnis läßt auf eine realitätsbezogene Persönlichkeit schließen. Diese These möge anhand folgender Untersuchungsergebnisse erläutert werden.

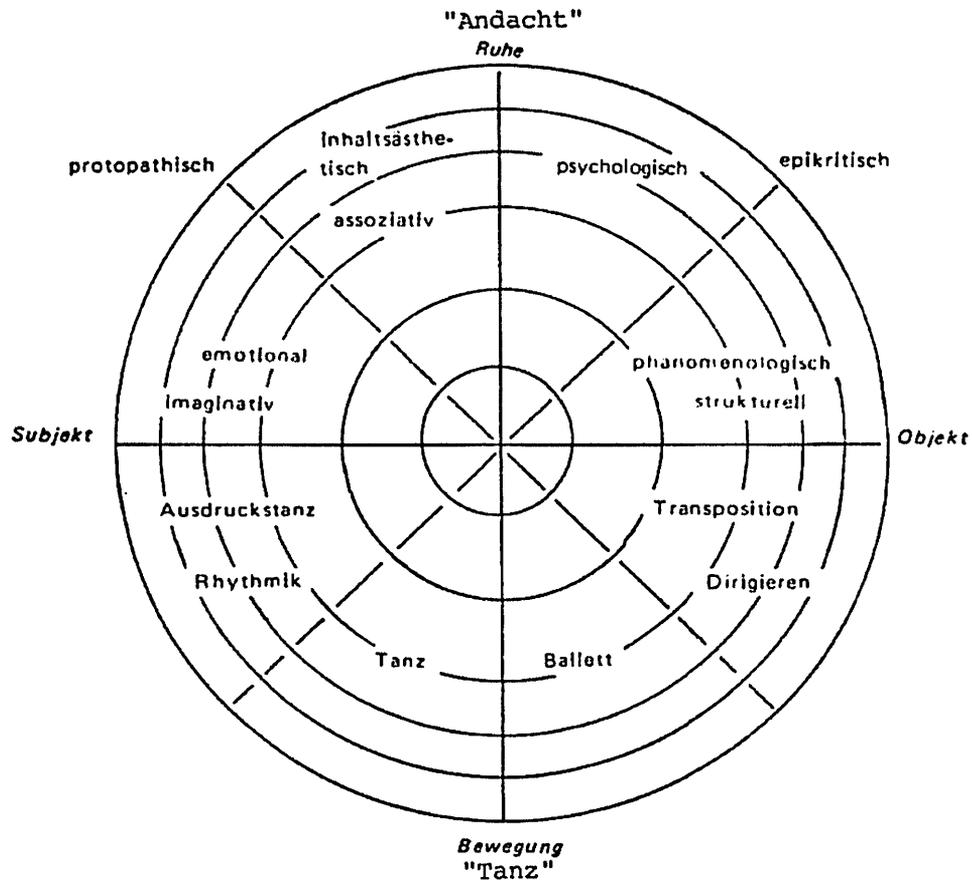
Nach einem ersten Versuch mit 55 Personen schätzten sich weitere 104 Personen anhand des 'Freiburger Persönlichkeitsinventars' FPI, Halbform A mit 114 Fragen, selbst ein. Danach wurden 10 Musikstücke aus dem E-Bereich zur Beurteilung durch ein 54 Items mit 6 Skalen umfassendes Semantisches Differential zu Ausdruck, Wertung und Beschreibung der musikalischen Parametern überlassen. Die Resultate weisen daraufhin, daß angenommen werden darf, daß überzufällige Zusammenhänge zwischen Musikurteil und Persönlichkeitsdimensionen bestehen. Ein Auszug möge die erstaunliche Differenzierung der Musikurteilsabgaben nach Persönlichkeitsdimensionen demonstrieren (Abb. 1-

Persönlichkeitstypische Reaktionsweisen auf Musik werden aber am ehesten selbst erkannt, wenn die eigenen mit denjenigen anderer beobachtend verglichen und im Gespräch verarbeitet werden können. Hierzu sei auf Goethe Bezug genommen, der Musik folgendermaßen

charakterisiert:

"Auf diesen beiden Punkten beweist sie jederzeit eine unausbleibliche Wirkung: Andacht oder Tanz."

Die folgende Graphik möge dies veranschaulichen:



Daß die protopathische, subjektbezogene Seite eng mit dem musikalischen Sinngefüge zusammenhängt, konnte mehrfach belegt werden. Daß aber eine subjektiv gefärbte Sichtweise das adäquate Verstehen von Musik verstellt, dürfte einleuchtend sein. Die Strukturanalyse des Musikstücks vermag zwar korrigierend zu wirken, allerdings nur hinsichtlich der Musik, nicht aber hinsichtlich der betroffenen Person. Denn falsche Musikeinschätzung ist die Folge von Überakzentuierung bestimmter musikalischer Parameter und der mit ihnen verbundenen außermusikalischen Assoziationen und ist damit ein Symptom abweichender Einstellung und individualgeschichtlich erklärbares Gesamtverhalten. Wenn aber nicht nur das Mißverstehen von Musik, sondern auch das darin begründete musikalische und das damit zusammenhängende Gesamtverhalten einer Korrektur unterzogen werden soll, ist die bloße Bekanntgabe der Position, die eine Musikbeurteiler in der Gruppe der Hörer einnimmt, wenig hilfreich. Derjenige, der "richtig" liegt, freut sich darüber, weiß aber

genausowenig den Grund wie der Außenseiter. Die statistische Auswertung gibt bekanntlich lediglich den angetroffenen Istzustand an, keine Erklärung aber über dessen Zustandekommen. Wertvoller als eine anamnestiche Aufbereitung dürfte ein rhythmisch-musikalisches Selbsterfahrungstraining sein. Hierfür bieten sich zwei Möglichkeiten: das psychophysische Reagibilitäts-training und die gruppensdynamische mehrdimensionale Musikrealisation.

- 1) In einem wissenschaftlich-systematischen Training müßten die Empfängerstruktur, deren tonisch-somatische Rezeption und Musikurteilsverhalten ermittelt, die Analyse der Partitur und des Klangprozesses mit den Empfängerperspektiven in Beziehung gesetzt und die Interdependenz zwischen intrasubjektiv bedingten Bewegungsreaktions- und Musikbeurteilungsergebnissen mit den intersubjektiven Werten der Einschätzung der betreffenden Musikstücke sowie mit dem jeweiligen musikalischen Sachverhalt selbst verglichen werden (s. Tab.1). Zur exakten Registrierung der psychophysischen Musiktranspositionen dient ein Bewegungsdimensionbogen, der 525 Möglichkeiten des Bewegungsverhaltens verschlüsselt (s. Tab. 2-3).
- 2) Das Modell der gruppensdynamischen mehrdimensionalen Musikrealisation eignet sich sowohl innerhalb des schulischen Unterrichts wie auch außerhalb der Schule in Jugendfreizeitgruppen, Kindergärtnerinnenfortbildungsveranstaltungen und Volkshochschulen. Es bietet die Möglichkeit zu intensiver rhythmisch-musikalischer Selbsterfahrung. Über die Durchführung berichtet das folgende Protokoll.

3. Protokolle gruppodynamischer Formen rhythmisch-musikalischer Selbsterfahrung

1. Spiel:

Vom Lehrer werden in ausreichender Zahl Instrumente der Materialgruppen Holz, Fell und Metall zur Verfügung gestellt.

- Im Probierstadium experimentiert jeder Schüler für sich auf dem Instrument, das er vom Instrumententisch holt (Daß das Holen der Instrumente organisiert werden muß, um Chaos zu vermeiden, versteht sich von selbst).
- Nach einer gewissen Zeit stellen sich die Schüler gemäß der Klangdauer ihrer Instrumente im Raum verteilt zum Kreis auf. Dies geschieht, indem sie dem Klang der Instrumente nachlauschen und jeden Klang in Beziehung zum Klang der andern Instrumente setzen.
- Nun spielen sie ihr Instrument der Reihe nach, dürfen aber erst anfangen, wenn der Klang des Instruments ihres Nachbarn verklungen ist. Dadurch wird das sensible Reagieren auf Klangdauern geschult.
- Das Weitergeben des Klanges im Kreis kann durch das Kontaktaufnahm⁴spiel variiert werden: Ein Instrumentalist im Kreis schaut einen andern an und sendet diesem seinen Klang. Dabei wird erfahren, daß die Bewegungsschnelligkeit beim Zuschicken des Klanges von der Materialbeschaffenheit des Instruments abhängt. So brauchen Metallinstrumente langsamere Bewegungen als Holzinstrumente, die wegen ihrer sehr kurzen Klangdauer eine schnellere Weitergabe ihres Klangs benötigen. Der Angesprochene übernimmt den ihm zugeschickten Klang, wobei die Bewegung bei der In-Empfang-Nahme des Klanges mit derjenigen des Absenders im zeitlichen Ablauf und in der Intensität übereinstimmen soll. Der so mit dem Klang Beschenkte sucht sich nun ebenfalls jemanden aus dem Kreis, dem er den Klang seines Instrumentes schickt. Auf diese Weise erfahren die Schüler das materialbedingte Phänomen der Klangdauer und des davon abhängigen zeitlichen Ablaufs eines Kontinuums von Instrumentalklängen.
- Als Ergebnis kann an die Tafel ein Raster gezeichnet werden, in das die verwendeten Instrumente eingetragen werden können hinsichtlich ihrer

Materialbeschaffenheit	Holz	Fell	Metall
Größe			
Klangeigenschaft			
Verhalldauer			

Größe, Klangeigenschaft und Verhalldauer hängen eng miteinander zusammen.

Für die folgenden Aufgaben bilden sich Gruppen, die mit gleichartigen Instrumenten musizieren. Die Aufgaben kreisen um die Bereiche Musizieren - Komponieren - Interpretieren - Notieren, die es miteinander zu verquicken gilt.

- Je 2 Partner in einer Gruppe von Instrumenten derselben Materialbeschaffenheit tun sich zusammen. Der eine musiziert, der andere stellt den Klang dar. Die Übung besteht darin, daß derjenige, der das Instrument handhört, sein Klangmodell wiederholen kann und der Tänzer sich in seinen Bewegungen der Klanggestalt anpaßt. Der Tänzer hat das Recht, korrigierende Vorschläge zur Klanggestaltung zu machen, die aus der Erfahrung der Umsetzung spezifischer Klänge in spezifische Bewegungen entstehen.
- Beide versuchen ihre Klang- und Bewegungskomposition zu notieren, indem sie graphische Symbole finden. Während sie mit graphischen Elementen die Eigenart ihrer Komposition darzustellen versuchen, lernen sie, daß graphische Symbole zumeist auf Absprachen zwischen Menschen beruhen, wenn sie verstanden werden sollen.
- Jedes Paar tut sich mit einem anderen Paar derselben Materialgruppe zusammen. Die Aufgabe heißt nun: "Jedes Paar lehrt das andere die eigene Klang- und Bewegungskomposition." Somit studieren sich je 2 Paare gegenseitig ihre Kompositionen ein. Gemeinsames Ziel ist es, aus beiden Kompositionen eine neue gemeinsame Produktion herzustellen, in der die beiden vorigen enthalten sind. Hierzu bieten sich zwei Möglichkeiten an.
 1. Möglichkeit: Die eine Komposition wird an die andere angehängt. Hierbei geht es nur darum, einen organischen Übergang von der einen zu der anderen Komposition zu finden. Die einfachste Art besteht also darin, daß das eine Paar anfängt und das andere Paar mit seiner eigenen Komposition fortführt. Doch sollen ja

beide Paare voneinander lernen. Daher ist ein größerer Lerneffekt zu erwarten, wenn die betreffenden Instrumentalisten und Tänzer sich gegenseitig beide Kompositionen einstudieren und sie auch gemeinsam in der Abfolge der Kompositionen aufführen.

- 2. Möglichkeit: Beide Paare integrieren ihre Kompositionen zu einer neuen. Dieses Arrangement hat bereits 'künstlerische' Qualitäten. Es muß nämlich herausgefunden werden, an welchen Stellen einer Komposition Bestandteile der andern eingebaut werden können. Hierzu ist es notwendig, daß jedes Paar beide Kompositionen gut kennt. Im gegenseitigen Vormachen, Nachmachen, Variieren, Experimentieren werden die Elemente der bisherigen Klang-, Bewegungs- und Bild-Komposition zu einer neuen zusammengefügt.

- Diese 4 Personen tun sich nun mit den anderen Mitgliedern derselben Klangmaterialgruppe zusammen. Die Arbeitsphase gliedert sich in 3 Stufen:
 1. Jede Vierer-Gruppe führt die erarbeiteten Klang-, Bewegungs- und Bild-Kompositionen vor.
 2. Danach zeigen die beteiligten Paare ihre ursprünglichen Entwürfe, aus denen die gemeinsame neue Komposition entstanden ist.
 3. Nach dem nochmaligen Vorführen der neuen gemeinsamen Produktion konstruieren die beteiligten Paare (im Idealfall sind es 4 Paare, es können aber auch mehr oder weniger oder auch Dreier-Gruppen sein) nun ein neues gemeinsames Stück mit integrierten Klang-, Bewegungs- und Bild-Elementen.

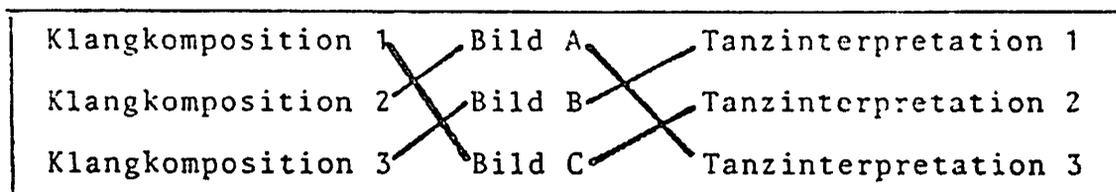
- ..
 1. Möglichkeit: Die Kompositionen werden aneinandergeschnitten.
 2. Möglichkeit: Teile der Kompositionen werden ineinandergefügt. Hierbei einigt sich jede instrumentale Großgruppe auf die Beibehaltung einer ausgewählten Komposition, in die lediglich originelle Teile der übrigen Kompositionen miteinbezogen werden. Oder die Kompositionen der bisherigen Gruppen werden nach ästhetischen Gesichtspunkten, die gemeinsam entwickelt werden, miteinander verquickt. Diese Kompositionspartitur und -choreographie wird nun mit Farben ausgestaltet und auf Tonband und, wenn vorhanden, auf Videorecorder aufgenommen.

- Nachdem die drei Instrumental-/Material-Gruppen diesen Prozeß abgeschlossen haben, führt jede der drei Großgruppen im Klassenplenum die gemeinsam verfertigte Endkomposition vor. Für die

Zuschauer wird zudem der Entstehungs prozeß vorgeführt.

Die Komponisten und Interpreten (=Tänzer) erläutern den fragenden Zuschauern ihre Überlegungen und Entscheidungen bei der Notierung der Klang- und Bewegungsgebärden.

- Die Tonbänder (und Videoaufnahmen) können in einer anderen Gruppe, Parallelklasse, in einer andern Schule, beim Elternabend oder Gemeindefest als Test oder Spiel genutzt werden. Die Nichteingeweihten erhalten dann die Aufgabe, die drei vom Tonband abgespielten Klangkompositionen dem jeweils zugehörigen Bild (und der jeweils zugehörigen Videoaufnahme von Tanzbewegungen) zuzuordnen. Ein solcher Fragebogen, könnte nach der Beantwortung etwa wie folgt aussehen:



Aus der Betrachtung der Bilder im Hinblick auf ihre Formgestaltung, und Farbgebung lassen sich vielfältige Beziehungen zur Klang- und Bewegungsdarstellung finden.

- Besonders intensiv beteiligen sich Jugendliche, wenn sie aufgefordert werden, den abstrakten Klang-, Tanz- und Bilddarstellungen Phantasiegeschichten zu assoziieren. Es zeigt sich dann meist sehr bald, daß den zueinandergehörigen Klang-, Tanz- und Bilddarstellungen gemeinsame Strukturen eigen sein müssen, die beim Hörer und Betrachter wie auch beim Musizierenden und Tänzer ähnliche emotionale Stellungnahmen hervorrufen. Wenn der mit dem Material (Klang, Bewegung, Bild) beabsichtigte Ausdruck mit dem Eindruck beim Adressaten übereinstimmt, kann die Komposition als gelungen gelten.

Kommentar:

Von besonderem Interesse jedoch müssen für den Leiter die vom allgemeinen Urteil abweichenden Meinungen und Interpretationen sein. Da beim kompositorischen Umgang mit klanglichem, bildlichem und tänzerischen Material zumindest im Anfangsstadium und noch weit darüber hinaus Chancengleichheit zwischen den Beteiligten besteht und somit jeder Schüler

mitmachen kann, ohne daß es ein "richtig" oder "falsch" gibt, werden auch Ansichten geäußert, die mit der (aus der Erfahrung des Leiters zu erwartenden standardgemäßen) Gruppenmeinung nicht konform sind. Solchen "unpassenden" Ansichten nachzugehen ist es wert, da sich hier oftmals auch verhaltensabweichende Tendenzen und Ursachen offenbaren, die als solche aber gar nicht vom Leiter angesprochen werden sollten. Da es sich hier um die Kenntlichmachung von Perspektiven der Umweltwahrnehmung handelt, hat der Leiter eine subtile Handhabe

mögliche Trends der Verhaltensauffälligkeit zu erkennen und mit geeigneten Mitteln innerhalb der Gleichaltrigen-Gruppe therapeutisch bzw. prophylaktisch einzuwirken.

Zwischen Anpassung, Konformismus und realistischer Umweltwahrnehmung ist füglich zu trennen. Daß Musik wie auch Form und Farbe geeignete Medien zur Projektion subjektiver Sinnbezüge darstellen, ist bekannt. Doch müssen diese Projektionen nicht gänzlich unangemessen sein. Die Komplexität einer Komposition ist durchaus so beschaffen, daß sie eine Vielzahl berechtigter Positionen zuläßt.

Ein Beispiel möge dies plausibel erhellen. In einem Raum, in dem sich mehrere Personen aufhalten, sieht derjenige, der mit dem Rücken zum Fenster sitzt, beispielsweise die Tür; derjenige aber, der an der Tür sitzt, hat die Fenster im Blickfeld. Wird nach der Steckdose im Raum gefragt, ist die Wahrscheinlichkeit sehr hoch, daß die Putzfrau am schnellsten anzugeben weiß, wo sich diese befindet, da die Steckdose für die Putzfrau einen funktionalen Stellenwert hat. Wenn aber verschieden Personen in einem einzigen, jederman gleichermaßen wahrnehmbaren Raum unterschiedliche Perspektiven einnehmen, wieviel mehr ist dies dann erst der Fall beim Anhören von Musik, wo bei der psychischen Verarbeitung des akustisch wahrgenommener subjektive Hintergrundsmechanismen entscheidend beteiligt sind und das psychosomatische Verhalten wie auch das kognitive Werturteil beeinflussen.

Es gilt daher für den Leiter, die erhaltenen Antworten möglichst genau abzuwägen und trotzdem prinzipiell alle Meinungen als durchaus mögliche Ansichten anzunehmen. Auf diese Weise sieht sich jeder darin bestärkt, seine subjektiven Empfindungen mitzuteilen - die Notwendigkeit zu einem Konsens, um miteinander weiterarbeiten zu können, sieht in der Regel jeder ein.

2. Spiel:

Trotz der Pluralität von Meinungen zur selben Sache ist es naheliegend, ästhetische Wahrnehmung eingehend zu trainieren. Daß sich überraschenderweise zumeist eine Vielzahl von Übereinstimmungen zwischen Ausdrucksgestaltung der Produzenten und Eindruck bei den Wahrnehmenden ergeben, kann in allen Altersstufen mit folgendem synästhetischen Beziehungsspiel nachgeprüft werden.

Notwendige Utensilien zur Erfahrung der meist unbewußt wirksamen Beziehungen von Strukturen der Musik-Linie-Farbe-Pantomime-Emotion sind je ein großflächiges Papier für jede sich bildende Gruppe, Farbstifte, Klangerzeuger und für jede Gruppe einen Raum, wo sie ungestört experimentieren kann. Jede Gruppe wählt sich als Arbeitsthema eine Gefühlsdimension, wobei darauf geachtet werden muß, daß keine Gruppe die Wahl der andern Gruppen kennt. Unter gleichzeitiger Berücksichtigung von Musik, Bewegungsdarstellung, Linienführung und Farbgebung wird das gewählte Thema im Gruppenprozeß bearbeitet. Wenn die Gruppen fertig sind, nimmt der Leiter die Bilder weg und gibt jeder Gruppe ein Bild, das von einer andern Gruppe erstellt worden ist. In der 2. Phase der Übung versuchen nun die Gruppen, das fremde Bild bewegungsmäßig und klanglich zu interpretieren. Wenn diese Phase beendet ist, sammelt der Leiter die Bilder ein und reiht sie im Versammlungsraum nebeneinander.

Von dem nun erreichten Stadium aus ergeben sich mannigfaltige Varianten. Z.B. können die Bilder mit der Rückseite nach oben ausliegen. Es wird ein Bild umgedreht. Stumm beschauen sich die Teilnehmer das Bild. Dann tritt die Interpretationsgruppe hervor und stellt das Bild pantomimisch und klanglich dar. Es kann jetzt schon oder erst nach dem Auftritt der Gruppe, die dieses Bild produziert hat, danach gefragt werden, ob das durch die Vorführung bzw. durch das Bild symbolisierte Gefühlsthema von den Zuschauern erkannt worden ist. Aus der Vorführung der Produzentengruppe wird deutlich,

wie stark sich die Imitationsgruppe aufgrund der "Choreographie" den Vorstellungen der Produzentengruppe angenähert hat. Es ergeben sich von Darsteller- und Zuschauerseite die gewünschten Diskussionen, die den oftmals frappierenden Effekt völliger Übereinstimmung von Original und Imitation, die ausschließlich auf die abstrakte Zeichnung zurückzuführen ist, zu erklären versuchen.

Da jede Gruppe als Imitations- und Originalgruppe auftritt und sich sowohl der eigenen Kritik wie auch derjenigen der Zuschauer ausgesetzt sieht, ergibt sich erfahrungsorientiert und in kurzer Zeit die Klärung der Beziehungen zwischen Gefühlsassoziationen, Gebärdensprache, zeichnerischem Ausdruck und klanglicher Strukturierung. Damit wird deutlich, daß bei allen Personen Verständnisgrundlagen vorhanden sind, die lediglich aktiviert werden müssen, um einsichtig werden zu lassen, daß die Wirkung in ähnlicher Weise ziemlich generell von jedem Angehörigen unseres Kulturkreises verstanden und am immanenten Sinn des jeweiligen Materials nachgewiesen werden kann.

Zusammenfassend kann gefolgert werden, daß es zwar keine allumfassende Methode gibt, Ichentwicklung, Sozialbezug, modische Trends, Bewegungs- und Musikverstehenstraining sowie gruppendedynamisches Verhalten gleichermaßen zu koppeln - eine solche Uniformierung wäre gewiß nicht erstrebenswert. Daß jedoch wirksame pädagogische Techniken zur Verfügung stehen, die die rhythmisch-musikalische Selbsterfahrung der Jugendlichen zu initiieren und zu intensivieren vermögen, darf durchaus eingestanden werden.

* zusätzlich zu den gängigen, teilweise stark verkommerzialisierten Formen des Disco-, Gesellschafts-, Volks- und Folklore-, Jazz- und Meditationstanzes

Anmerkungen:

Franz, H./Hennes, G./Kapteina, H./Schumann, M./Schürmann, M.:

"Wie hinterm Preßlufthammer, nur unheimlich schöner!"

Discokultur in Jugendhäusern.

päd. extra Buchverlag Bensheim 1980

Hörmann, K.: Studie zur Motivation im Musikunterricht.

Ein Beitrag zur Didaktik des psychophysischen Musikverstehens.

Bosse Verlag Regensburg 1977, 67, 130, 140-142

Hörmann, K.: Zur empirischen Erforschung und pädagogischen

Intensivierung musikästhetischen Empfindens.

In: Zeitschrift für Musikpädagogik Heft 2, 1980, 140-141