



Herrn
Dr. Dr. Karl Hörmann
Von-Esmarch-Straße 111

4400 Münster

Deutsche Sporthochschule Köln · Postfach 45 03 27 · 5000 Köln 41

Köln, den 04.03.1985

Telefon: 0221/49821

Durchwahl: 4982/ 363

LA/Kn

Sehr geehrter Herr Dr. Dr. Hörmann!

Im Auftrag der Kommission zur Besetzung der Stelle "Musikpädagogik" am Institut für Musik- und Tanzpädagogik der Deutschen Sporthochschule Köln lade ich Sie zu einer Gastveranstaltung ein, die am

Donnerstag, dem 02.05.1985
10.00 Uhr
im Musischen Forum

der Deutschen Sporthochschule Köln stattfinden soll.

Auf Wunsch der Kommission soll sie bestehen

- aus einem Gastvortrag mit einem von Ihnen gewählten Thema mit Bezug zum künstlerisch-pädagogischen Bereich des Sports (Rhythmik, Tanz - Folklore, Jazz - Gymnastik, Bewegungstheater) (45 Minuten),
- aus einer Unterrichtseinheit (45 Minuten) mit praktischer Arbeit mit einer Studentengruppe aus den Bereichen Rhythmik, Bewegungsbegleitung, Elementares Musizieren zu Tanz und Darstellendem Spiel,
- aus einem anschließenden Gespräch mit Mitgliedern der Kommission über Musikpädagogik und künstlerisch-pädagogische Arbeit im Umfeld von Bewegungserziehung und Sport.

Die Veranstaltungen finden im Musischen Forum (Musikstudio) der Deutschen Sporthochschule mit einer Studentengruppe (ca. 15-20 Personen) statt, die den Schwerpunkt Spiel-Musik-Tanz gewählt hat, damit beginnt oder sich im zweiten Kurs befindet. Die Studenten haben in der Regel ein Grundstudium von 2 Semestern in Gymnastik und/oder Rhythmik/Tanz abgeschlossen.

.../2

Im Musikstudio sind ein Flügel, Schlaginstrumente (Orff-Instrumente) in ausreichender Zahl, sowie eine Anlage zum Abspielen von Schallplatten, Tonbändern und Musikkassetten vorhanden.

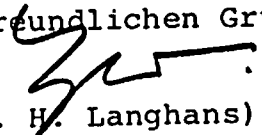
Für evtl. Rückfragen stehe ich Ihnen gerne zur Verfügung.

Zur Vervollständigung der Unterlagen möchte ich Sie bitten, uns Kopien Ihrer Urkunden über die Lehramts- und akademischen Prüfungen, sowie künstlerische Diplome zu übersenden.

Aus den Unterlagen waren die Themen der Doktorarbeiten nicht zu ersehen, bitte teilen Sie uns diese mit. Ist es Ihnen möglich, der Kommission eine Ihrer Arbeiten für kurze Zeit zu überlassen?

Ich wünsche Ihnen eine gute Anreise.

Mit freundlichen Grüßen


(Prof. H. Langhans)

KLANG- UND BEWEGUNGSNOTATION ALS TANZDIDAKTISCHES PROBLEM

1. Problemstellung

Musik im Sport = Ausdruck wie Bewegung und Bild

Musik und Bewegung = Zeitkünste, bedürfen der Fixierung

Musik und Bewegung korrelieren miteinander

2. Notationsmodelle

2.1 von Musik

Griff-, Klang-, Aktionsschrift

präzise, Rahmen-, hinweisende Notation

Problem: Fixierung von Effekten in der Rock-/Popmusik

2.2 von Tanz

stenographische Methode

deskriptiv-abbildende Methode (Bodenweg, Strichfiguren)

analytische Methode (Musiknoten, abstrakte, math. Zeichen)

3. Musiknotation und Bewegungsaufzeichnung in der Tanzdidaktik

3.1 Die Bedeutung der Musik als Gedächtnisstütze

3.2 Bewegungsnotation im Volks-/Folkloretanz

3.3 Anforderungen an eine musikanaloge Tanzschrift

3.4 ModelleinerKurzschriftfürVolks-/Folklore-/Party-/Discotanz
mit Klang- und Notationsbeispielen

4. Zusammenfassung

1. Problemstellung

Tanz erfreut sich nach Feststellung des Deutschen Tanzlehrerverbandes seit über zwanzig Jahren ungebrochen zunehmender Beliebtheit. Ihm kommt als Freizeitbetätigung beachtliche Bedeutung zu. Doch auch der schulische Bereich, nämlich Sport- und Musikunterricht, haben seine erzieherischen Qualitäten entdeckt. Tanz zählt im Band II der Richtlinien und Lehrpläne für den Sport in den Schulen im Lande Nordrhein-Westfalen von 1980 zu den verbindlichen Sportbereichen und Sportarten. Daß darin neben der Bewegung auch der musikalischen Dimension ein hoher Stellenwert beigemessen wird, ergibt sich insbesondere aus dem Abschnitt "Wahrnehmungsschulung im auditiven Bereich". Dort sind Ziele und Aufgaben zum Erkennen und Umsetzen von musikalischen Merkmalen genannt. Unausgesprochen wird davon ausgegangen, daß wie jeder Künstler, so auch der Musiker in ausdrucksfähigem Material bildet. Während jedoch der Maler seine Idee unmittelbar umsetzt und das einmal gestaltete Gebilde endgültig feststeht, haben die Tänzer und Musiker Schwierigkeiten, ihre Werke so exakt zu fixieren, daß sie möglichst werkgetreu wiedergegeben werden können; Interpreten sind im Gegensatz zur bildenden Kunst für die Zeitkünste Musik und Bewegung fast immer erforderlich. Für diese beiden Gebiete wurden im Laufe der Jahrhunderte Mitteilungsformen versucht, die jedoch kaum jemals in der Lage sind, die Absichten des Komponisten bzw. Choreographen in ihrer gesamten Tragweite zu realisieren. Während somit ein Gemälde und eine Plastik in ihrer Einmaligkeit wirken, müssen Musik und Tanz immer wieder aufs neue reproduziert und interpretiert werden. Wo jedoch die schriftliche Fixierung fehlt, wie dies bei der Musik der Antike so gut wie durchweg der Fall ist, kann die Musik nicht zum Erklingen gebracht werden.

Die schriftliche Fixierung von Klang und Bewegung ist somit für ihre korrekte Reproduktion unabdingbar notwendig. Besonders aber auch für die Didaktik dieser Gebiete dürfte es sich lohnen, der Notation von Musik und Bewegung nachzugehen. Immerhin muß es merkwürdig anmuten, daß trotz der kaum mehr zu überschauenden Flut an pädagogischer und speziell didaktischer Literatur Schüler, Studenten, Lehrer und Teilnehmer an Tanzlehrgängen nach wie vor darauf angewiesen sind, ihre eigene Mnemotechnik zu entwer-

fen. Ein verbindliches Aufzeichnungssystem zu vermitteln wird in der Tanzdidaktik vielerorts versäumt. So schweigen sich auch die ansonsten so gründlichen und bei aller Betonung der Improvisation durchaus auf Komposition und damit auf Wiederhol- und Nachvollziehbarkeit bedachten genannten Richtlinien zu diesem Problem ebenso vollständig aus wie die bayerischen Lehrpläne zum dortigen Schulfach Musik- und Bewegungserziehung. Daher erscheint es angebracht, die bekannten Aufzeichnungssysteme auf ihre Intention und Funktion hin zu vergleichen.

Trotz der methodischen Trennung der beiden Zeitkünste Musik und Bewegung darf ihre gegenseitige Bezogenheit nicht unberücksichtigt bleiben. Wenngleich Musik mehr ist als nur "tönend bewegte Form", so ist doch der Bewegungsaspekt für sie konstitutiv. Dies läßt sich nicht nur unschwer an ihrer Struktur verdeutlichen - Musik verarbeitet ja Zeit- und Raumbewegung -, sondern auch an ihrer Wirkung. Der Musikpsychologe O. Rust hat bereits in den 30er Jahren systematisch verfolgt, wie das Konzertpublikum bei langsamen Sätzen zusammensank, bei schneller, beschwingter und kraftvoller Musik sich aber geschlossen und für jedermann sichtbar erhob. Unschwer ist auch zu erraten, an welcher Stelle in "La Charmaine" der gesamte Walzer tanzende Saal exakt zur selben Zeit in die Knie sinkt und wie dies bezeichnende Phänomen zustandekommt (vgl. Rauhe 1978, ; Abb. 1). Die Musiktherapie nutzt diese Musikwirkung, aber auch die Werbe-, Arbeits- und Kaufhausmusik bedienen sich ihrer. Daß gezielte Musikwahl signifikant die Leistung fördert, hat für den Sportunterricht Uwe Holtz 1977 in seiner Dissertation "Der Einfluß akustisch-musikalischer Information auf Bewegungseigenschaften" nachgewiesen. Dies ist eigentlich nicht verwunderlich, da bereits der Begriff Musik diese Wirkung beinhaltet, wie aus der semantischen Erschließung seines Wortfeldes zu ersehen ist.

"Musik = Muse aus griech. montja = 'seelische Erregung', einem Lebensgefühl zwischen Ruhe und Bewegung, entsprechend Goethes Beschreibung von Musik: 'Auf diesen beiden Punkten beweist sie jederzeit eine unausbleibliche Wirkung: Andacht oder Tanz.'... Musik gründet in körperlicher Bewegung, ist Bewegung ('tönend bewegte Form') und löst Bewegung aus" (Hörmann 1978, 54).

2. Notationsmodelle

2.1. Notation von Musik

Gegenwärtig wird überwiegend die traditionelle Notenschrift verwendet, die das im 15. Jh. entwickelte Zeichenrepertoire gebraucht. Dieses hat sich als überaus variabel und erweiterungsfähig erwiesen. Es benutzt relative, gleichwohl eindeutig definierte Notenzeichen, die je nach Schlüssel, Vorzeichen und Tempoangaben andere Bedeutungen erhalten. Außer diesem kennt die Musikgeschichte weitere Notationsformen, die sich nach Griff-, Klang- und Aktionsschrift unterscheiden lassen (vgl. Reckziegel 1978, 270).

"Eine Griffschrift ... symbolisiert die erforderlichen 'Griffe' am Instrument, aber nicht das Ergebnis und nicht die damit verbundenen Aktionen."

z. B. die Tabulaturen und Intavolaturen des 15. und 16. Jh. (Abb. 2 aus Apel S. 82: Nürnberg 1544; Abb 3 aus MGG 9, Sp. 1644-1646: dt. Lautentabulatur von 1510 und 2 frz. von 1529; Abb. 4 aus Apel S. 63: span. Lautentabulatur von 1535; Abb 6 aus MGG 9, Sp. 1653: ital. Ziffernotation von 1576 für die rechte und linke Hand getrennt; Abb. 8 aus MGG 9, Sp. 1653: mit Buchstaben beschriftete Klaviatur des 16. Jh.; Abb. 9: Klavarskribo-Umschrift S. 37.

"Eine Klangschrift ... gibt mit Hilfe von Zeichen oder Zeichnungen ein Abbild des gewünschten Klangresultats, aber keine Aktionen oder Griffe", z. B. Graphische Notationen: Abb. 10 - 16 zu

- Karlheinz Stockhausen, aus "Zyklus für einen Schlagzeuger" (MGG 9, Tafel 98)
- Sylvano Bussotti, aus "Pieces de Chair II", Nr. VIII d (MGG 9, Tafel 98)
- Cage, aus "Atlas eclipticalis" (Gieseler 156)
- Cage, aus "Variations I" (1958) (Gieseler 157)
- Anestis Logothetis: "Styx. Komposition für variable Besetzung" (1968) (Gieseler 189)
- Rainer Wehinger: Hörprotokoll zu Ligetis "Artikulation", einer elektronischen Komposition von 1958 (Gieseler 186)

„Eine Aktionsschrift zeigt oder beschreibt die Aktionen des Spielers, aber nicht das Klangresultat“. Letztere werden auch „Verbalnotation“ (Reckziegel 1984, 207) genannt, da sie „Eindrücke, Assoziationen, Einsatzfolgen von Instrumenten u. a. protokollarartig (Hörprotokoll) festhält“, z. B.

- die Anweisungen zur Interpretation von Paul Klees Bild „Die Zwitschermaschine“ in der „minimusic für spielmusikgruppen“ von R. Murray Schafer (1971) (Abb. 17).

Weiter wird (nach Karkoschka 1966) im Hinblick auf die Art der Umsetzbarkeit unterschieden zwischen „präziser Notation“ (eindeutige Bezeichnungen von Tonhöhe, Tempo und Dauer, Spielweise, Artikulation, Ausführung usw.), „Rahmennotation“ (erlaubt Wahlmöglichkeiten innerhalb fester Grenzen, z. B. Aleatorik) und „hinweisender Notation“ (der Spieler erhält nur ungefähre Angaben von Dauern, Lautstärken oder bestimmten Aktionen; gleichbedeutend mit graphischer Notation). Zur letzteren Rubrik gehört wegen ihrer relativen Tonhöhen auch die Cheironomie, die bereits bei den Ägyptern 3000 Jahre v. Ch. bekannt war (Abb. 18 aus MGG 5, Sp. 1444), nach dem Untergang dieser Kultur in Vergessenheit geraten war, so daß der Gesang mit einer Art Dirigiergestik geleitet wurde (Abb. 19), und von Guido von Arezzo um 1000 n. Chr. wieder neu entdeckt worden war (Abb. 20 aus RieLex). Das Handzeichensystem der Ägypter ist innerhalb der Musikerziehung in Form der Tonika-Do- und der Kodaly-Methode in ähnlicher Weise noch in Gebrauch (Abb. aus MGG 5, Sp. 1456 nach Agnes Hundoegeger 1897).

Die verschiedenen Notationsweisen wollen gleichermaßen das flüchtige akustische Phänomen bannen und damit reflektierbar werden lassen wie auch erst ein den Intentionen des Komponisten gemäÙes reproduktives Musizieren ermöglichen. Hinzu kommt das zuletzt genannte pädagogisch-didaktische Interesse.

Problem der gegenwärtigen Musikerziehung:

Notation von elektroakustischen Klangeffekten

Bekanntermaßen ist die Wirkung der Pop- und Rockmusik in weiten Teilen keineswegs auf die Primärstruktur dieser Musik zurückzu-

führen. Melodik, Harmonik, Rhythmik, Tempo und Dynamik sind überaus einfach gehalten und meist ohne Abwechslung. Wie ja auch aus dem Jazztanz bekannt, wirkt diese Musik somit zu einem erheblichen durch ihre raffinierten Klangeffekte. Diese werden durch Effektinstrumente und durch zusätzliche Manipulationen bei der Aufnahme im Tonstudio erreicht. Für die Aufzeichnung dieser Klangwirkungen fehlt bisher jedoch jegliches System. Immerhin läßt sich hierzu ein solches aus der Zusammenstellung der "Effekte in der Rock- und Popmusik" (1982) herleiten.

2.2. Tanzaufzeichnungssysteme

Die Klage um den Mangel an brauchbaren Tanznotationen ist uralte und immer noch aktuell. In seinem Buch "Grammatik der Tanzkunst" (1887, 2) schreibt Friedrich Albert Zorn:

"Die Musik erfreut sich einer Schrift, vermitteltst derer wir noch werthvolle Compositionen des Altertums, des Mittelalters und alle Meisterwerke von mehr als drei Jahrhunderten besitzen, welche wir Note für Note durchspielen können; aber was ist uns von den herrlichen Compositionen unserer genialen Choreographen des Altertums, des vorigen Jahrhunderts, ja von den kaum verflommenen Jahrzehnten geblieben? Weiter nichts als einige Programme und sentimentale Schilderungen, die gerade hinreichen, uns den Verlust dieser Compositionen recht schmerzlich fühlen zu lassen."

Trotz entscheidender Verbesserungen der Tanznotation gilt auch gegenwärtig noch, daß keinem Notationssystem von Bewegung eine auch nur einigermaßen mit der Musiknotation vergleichbare Anerkennung und Verbreitung zukommt. Und doch ergeben die verschiedenen Bemühungen wertvolle Aufschlüsse zumindest darüber, worauf bei einer tanzdidaktischen Schreibweise zu achten ist.

Claudia Jeschke unterscheidet in ihrer Analyse der "Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart" (1983) fünf Arten von Tanznotationen: I. **Wortkürzel**, II. **Bodenwege** und **Bodenpläne**, III. **Strichfiguren**, IV. **Musiknoten**, V. **Abstrakte Zeichen**.

Von dem Schriftbild hebt sie die Schreibmethode ab und gelangt dabei zu drei Kategorien:

1. die **stenographische** = bezeichnende Methode: Diese ist charakterisiert durch Buchstabenkürzel, die unter die Musiknoten gesetzt werden. Sie erinnert an bereits Gelerntes und kann damit auf die visuelle Abbildung von Bewegungen und Erklärung ihrer Ausführungen verzichten.

- Abb. 21 aus Manuscrit dir Basses dances, im Besitz der Margarete von Österreich; enthält 59 Melodien mit beigefügten Tanzschritten (Böhme 8); zur Bezeichnung der verschiedenen Schritte wurden Buchstaben verwendet. Diese Methode entspricht damit musikalischen Notationsversuchen, derer sich noch J.S. Bach in seinem "Orgelbüchlein" bedient hat.
- Abb. 23 aus Thoinot Arbeau bzw. Thoynot Arbeau (Jean Tabourot) (1519-1596): Orchesographie 1588; in seinen "Tabulations" führte er die entsprechenden "pas" neben den Noten für jeden Tanz auf (Junk 1977, 7; Mohr 1932, 21).

2. die **deskriptive** = abbildende Methode: Diese versucht die Raum- und Körper-Bewegungen nachzuzeichnen und ist deshalb je nach Schwerpunkt unterteilt in:

a) Geometrische Deskription = **Bodenwegnotierung**:

- Abb. 24 ca 1450 aus Spanien (aus Sorell 286) trotz des Versuchs von C. Sachs (1933, 202) kaum entzifferbar, da die zugehörige Musik fehlt und die Schriftzeichen nicht definiert sind.
- Abb. 25-26 aus dem Tanzlehrbuch von Raoul Auger Feuillet (1660*) von 1685; rechte und linke Schritte sind durch eine durchgehende Mittellinie getrennt. Damit steht dieses System in Zusammenhang mit der Musiknotation, die für die Clavesspieler in jener Zeit bereits üblich war. Um 1500 hatte sich ja im wesentlichen unser heutiges Klaviersystem herausgebildet. Die zwei Fünf-Linien-Systeme für Diskant- und Baßbereich sind durch eine gedachte C-Linie voneinander getrennt. Dieses System mit Noten und Vorzeichen wurde in den einzelnen Epochen mit unterschiedlichen symbolischen Zeichen und mit einer immer mehr ausdifferenzierten Aktionsschrift für die Artikulation verfeinert. Ein ähnlicher Prozeß läßt sich auch in der Entwicklung der Tanznotation verfolgen.

b) Stereometrische Deskription = Abbildung des Körpers und der Bewegungsform mit Hilfe von Strichfiguren, die ein fertiges Bewegungsbild von Positionen und Haltungen vermitteln. Ihnen mangelt die Zeitkomponente und die Orientierungsfindung im Tanzraum.

- Arthur Michel Saint-Leon "La Stenographie ou l'art d'écrire promptement la danse" (1852): Sechs horizontale Linien oberhalb der Musik mit auf das Wesentliche reduzierten einfachen Strichzeichnungen, von Friedrich-Albert Zorn erweitert in seiner "Grammatik der Tanzkunst. Theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choregraphie" (Leipzig 1887): Die Strichfiguren stehen unter den Musiknoten (Abb. 27: Schutzumschlag).
- Abb. 28 aus Rudolf und Joan Benesh "Choreology" (1956) (Sorell 290): Fünf Linien: die unterste = der Boden, die zweite = Knie, die dritte = Taille, die vierte = Schultern, die oberste = Kopf.
- Abb. 29 aus Letitia Jay (1957) (Sorell 289): Strichskizzen

3. die analytische = zerlegende Methode:

A. Musiknoten: Diese sind zwar schwer aufzuschreiben, aber leicht zu reproduzieren. Sie dienen in der Geschichte der Tanznotation

- a) zur Beschreibung von Bewegung im Raum (Favier 1751) (Abb. 30 in Jeschke S. 302);
- b) zur Darstellung des Körpers im Liniensystem und erfassen damit alle drei wichtigen Komponenten des Tanzes, nämlich Körper, Raum und Zeit.
 - Vaclav Nijinsky "Choreographie" (1917/18) (Abb. 32 in Jeschke 321)
 - Charles McCraw "Scoreography" 1964 (Abb. 33 in Jeschke S. 357)

B. Abstrakte Zeichen: Sie bilden wegen ihrer mangelnden Visualisierung und fehlenden Vertrautheit ein überaus kompliziertes, gleichwohl aber alle Arten von Tanzdimensionen umfassendes System. Jeschke unterscheidet dabei

B1. Tanzideologische Notierungen, worunter sie Theleur, Francois Delsarte und die frühen Schriftversuche Labans (1926) faßt (Abb. 34 aus Böhme, S. 24). Sie wurde zur Darstellung des Ausdrucks entworfen, womit das Subjektive einer Tanzdarstellung besser verdeutlicht werden sollte.

B2. Tanztheoretische Notierungen:

- Margaret Morris (1928): unanwendbare Vielzahl von Zeichen; in der Begrenztheit und gleichzeitiger Umdeutbarkeit des musikalischen Zeichensystems lag ja gerade dessen Jahrhunderte lange Unangefochtenheit.
- Rudolf von Laban (1929), der Hauptvertreter dieses Systems, kombiniert daher die bisher bekannten verschiedenen Methoden, indem er zur Darstellung des Tanzraumes die Bodenwegzeichnung miteinbezieht (deskriptive Methode), allerdings als Draufsicht, zur Darstellung des Körpers Linienraster benutzt, die der Strichfigurenmethode ähnelt (deskriptive und analytische Methode), und zur Wiedergabe der Zeitdimension die proportionierte Mittellinie aufgreift (analytische Methode). Darüberhinaus kennt sein System auch noch Wortkürzel für konventionalisierte Sachverhalte (stenographische Methode).
- Abb. 35-37 nach Rudolf von Laban: "Kinetographie" (1928) (Perrottet: "Ausdruck in Bewegung und Tanz. Ein Handbuch der Bewegungs- und Tanzerziehung auf der Grundlage der Konzepte Rudolf von Labans" 1983, 24-29; Christine Eckerle "Einführung in die Kinetographie Laban" 1982, 6)

B3. Mathematische Notierungen:

- Noa Eskol/Abraham Wachmann (1958) (Abb. 38 aus Sorell)).

Die weitere Durchsicht der Tanzschriften ergibt, daß die Wortkürzelmethode nicht nur die älteste Tanzschreibweise darstellt, sondern im 20. Jh. mehrfach wieder aufgegriffen wird, während die Bodenwege und Bodenpläne nur auf Einzelfälle in der Zeit des 15. bis 18. Jh. beschränkt bleiben. Zwar sind im Bühnentanz die Benesh-Notation und die Kinetographie/Labanotation am weitesten verbreitet; im Bereich der Tanzdidaktik, vor allem wenn es um den Gesellschafts- und Volks-/Folkloretanz geht, haben sie sich als zu kompliziert herausgestellt. Die Verwendung von Bewegungsaufzeichnungen in der Forschung zeigt folgender Exkurs.

2.2.1 Modelle zur Erfassung von Bewegungen in der Forschung:

- Abb.39 von Kurath 1960 (in Weidig 46-47): Zur Aufzeichnung ethnischer Tänze wird meistens die Kinetographie Labans verwendet.
- Abb. 40 und 41 von ^{Sozialpsychologie}Argyle 1970 (Adam Kendon & J. Ex 122-125): Hier liegt ein sozialwissenschaftliches Interesse vor. Bewegungen und nonverbales Ausdrucksverhalten werden zur Erforschung von Interaktionsmustern und -gesetzen kategorisiert und katalogisiert.
- Bartenieff, Irmgard: Effort/Shape: A Tool in Dance Therapy (1973): Auf der Grundlage von Labans Konzept werden in der Tanztherapie die Bewegungen der Patienten analysiert und beschrieben. Zu diagnostischen Zwecken können mit Hilfe des Notierungssystems ~~von Laban~~ die verschiedenen Bewegungsvariablen graphisch dargestellt werden. So z. B. wurde dieses System von Martha Davis (1981) in ihrer empirischen Studie der Bewegungscharakteristika hospitalisierter psychiatrischer Patienten angewandt.
- Hörmann (1977) hatte unter Rückgriff auf die Binärkodierung in der EDV und in Anlehnung an die Technik der Fernsehbildübertragung die Bewegungsgestalten in kleinste Elemente isoliert und ihre Bewegungseigenschaften anhand von Merkmalen der Musik bewertet. Dem Benesh-System ähnlich wird hierbei der Körper in verschiedene Zonen eingeteilt. Jeder Körperteil wird nach seiner Veränderung und Konstanz hinsichtlich Tempo/Geschwindigkeit, Dynamik/Kraftentwicklung und Positionsveränderung mittels eines fünfstufigen Differentials anhand von Zeiteinheiten geprüft, die die Musik durch entsprechende Tonbandpräparation strukturieren. Die auf diese Weise erhaltenen sechstelligen Zahlenkombinationen erlauben eine musikbezogene computergerechte Bewegungsanalyse und -intensitätspartitur. Zusätzlich wurden die Tänzer(innen) mit Video- und Musikaufzeichnung festgehalten (Abb. 42-44).
- Uwe Holtz verwendet in seiner bereits erwähnten Dissertation "Der Einfluß akustisch-musikalischer Informationen auf Bewegungseigenschaften" (1977) ein chronozyklographisches Aufzeichnungsverfahren.

3. Musiknotation und Bewegungsaufzeichnung in der Tanzdidaktik

3.1. Die Bedeutung der Musik als Gedächtnisstütze

Improvisation und Komposition ohne geregelte Notationsformen verleiten zu einer einseitigen motorisch(-akustischen) Gedächtnisschulung. Visuell und systematisch Begabte werden dadurch benachteiligt. Die Folgen einer solchen Einseitigkeit sind Unlust bei den motorisch(-akustisch) Schwächeren und Störung des Unterrichts. Wegen fehlender Gedächtnishilfen droht aber auch baldiges Vergessen der gelernten Tänze und komponierten Choreographien. Auf ein leicht handhabbares und der musikalischen Struktur anpassungsfähiges Aufzeichnungssystem kann also in einer reflektierenden, längerfristigen und Lernkontrolle ermöglichenden Tanzdidaktik sowie Musik- und Bewegungserziehung nicht verzichtet werden.

Die beste Hilfe zum Erlernen und Behalten von Bewegungen und ihrer Abfolge stellt die Musik selbst dar. Es ist demnach ratsam, diese eingehend zu analysieren. Dabei kann zwischen drei Ebenen einer musikalischen Gestalt unterschieden werden: dem Klang (Außenschicht), der Struktur (Innenschicht) und dem Sinn/ Gehalt (Tiefenschicht) (Abb. 45 in Gruhn 1981, 569). Das rationale Erfassen wird erreicht mit den drei Stufen musikalischer Analyse und Interpretation: Beschreiben, Erklären und Deuten;

- Mozart, Variationssatz des Klarinettenquintetts: Partitur - Strukturdarstellung - graphische Tanznotation (Abb. 46-48).
- Miserlou: orientalische Skala higuz mit zwei symmetrischen Tetrachorden von Halb- und Anderthalbtonfolgen, abgebogener Leitton wie im ersten Klangbeispiel; Korrespondenz zwischen Musik und Bewegung: übermäßige Tonfolgen entsprechen Richtungswechsel und Beugungen (Abb. 49)

Wegen der besonderen Bedeutung von stilgebundenen Tänzen mit verbindlichen Schritten und Figuren innerhalb der Tanzdidaktik seien im folgenden nun vor allem die Bemühungen zur schriftlichen Erfassung und Vermittlung von Volks- und Folkloretänzen untersucht.

3.2. Bewegungspartituren im Volks- und Folkloretanz

In den Jahren vor 1900 wurde damit begonnen - zuerst in Schweden, dann in Dänemark und schließlich im damaligen Niederdeutschland -, verlorenzugehenden drohenden Volkstänze zu sammeln. Die Darstellungsformen sind je nach Sammler und Herausgeber bzw. Verfasser sehr unterschiedlich. Dies soll an typischen Tanzsammlungen gezeigt werden.

- Abb. 50 aus Anna Helms/Julius Blasche "Bunte Tänze Bd. 1" (1912, 1924, 1948, 6, 17): Die sehr viel Platz einnehmenden konkreten Bilder veranschaulichen nicht nur die Tanzfiguren, sondern geben auch Stil, Kleidung und Atmosphäre wider. Die Tänze sind nach Klaviersätzen und Beschreibungen getrennt zusammengestellt.
- Abb. 51 aus Anna Helms/Julius Blasche "Drosselnest" (1929(9), 38-39): Aus diesen Bildern mit ihren vielen Schnörkeln im Jugendstil wird weit mehr als die bloße Vermittlung von Tanzhaltung und Schrittmuster ersichtlich.
- Abb. 53-54 aus Anneliese Schmolke/Herbert Langhans "Europäische Tänze Heft 6 Griechenland I" (1959, 5 Kalamatianos) sowie "Heft 7 Griechenland II" (1964, 10-11 Svarniara): Diese 12 Hefte zeichnen sich in mehrfacher Hinsicht aus. Zum einen wurden hier vor allem ausländische Lieder und Tänze aufgenommen; bezeichnenderweise ist das erste Heft von 1954 Frankreich gewidmet. Zum andern wird knapp und übersichtlich alles Wissenswerte wie Herkunft des Tanzes - jedem Heft ist eine Landkarte beigelegt -, seine Melodie nebst einer charakteristischen einfachen Begleitung, häufig der zugehörige Text in deutscher Übersetzung und insbesondere den Takten und Zählzeiten zugeordnete präzise Angaben zur tänzerischen Ausführung mitgeteilt. Der Vergleich der drei ausgewählten Tänze mit ihren Tanzbeschreibungen in späteren Ausgaben zeigt die Vorzüge der Darstellungen bei Schmolke & Langhans. Wie schon Anneliese Schmolke & Hans Bergese in deren "Schulwerk für Spiel - Musik - Tanz. Band 2" (1952, Abb. 52) und wie auch Curt Sachs in seiner "Weltgeschichte des Tanzes" (1933) verwenden sie eine Kombination von stenographischer und deskriptiver Methode.
- Abb. 56-59: Welche "Blüten" gelegentlich treiben können, demonstriert 1978 erschienene und inzwischen weit verbreitete

Musiklehrbuch "Banjo - Musik 5/6" (1978, 69) und "Musik 7-10" (1979, 142-143, 145). Jeder Tanz wird in einer anderen Nomenklatur und mit einer anderen Notierungsweise beschrieben, so daß die Schüler jedesmal umlernen müssen. Es scheint, als ob Herausgeber aus Tanzsammlungen völlig unterschiedlicher Herkunft in beliebig eklektizistischer Weise "Eingängiges" herausgegriffen haben.

- Abb. 60-61 aus J. Posada/H. Reckmann "Escondido" (1978, 27, 36): Welcher Aufwand gelegentlich getrieben wird, um einfache Schrittfolgen darzustellen, zeigt dieses Heft. Da sich die Bewegungen lediglich in den Fußstellungen ändern, ist die platzraubende und den Druck unnötig verteuernde ständig erneute Zeichnung des immer gleichen Oberkörpers überflüssig.
- Abb. 62-65 aus Marius Korpel/Frits Meyer (Hg): "20 Internationale Volkstänze für Jugendliche und Erwachsene. Tanzanleitungen" A1-A5 (holl. 1980 bei Nevofoon Winschoten, dt. 1981 beim Kallmeyer-Verlag Wolfenbüttel, 8-9 Richtungszeichen; Heft 1, 31 Miserlou; Heft 2, 35 Mayim; Heft 5, 13 Zvarniara): Das Vorwort der Tanzanleitungen zu dieser beliebten Schallplattenreihe gibt die aus dem klassischen Ballett bekannten Richtungszeichen an. Diese sind eine wesentliche Hilfe zur schnellen und eindeutigen Orientierung. Als noch zu umständlich und daher weniger gelungen müssen die weiteren Beschreibungen angesehen werden. Erst im letzten Heft sind den oftmals fehlerhaften Melodien Akkordbezeichnungen beigelegt.
- Abb. 66 aus Hans-Gerd Artus (Hg. 1983): "Grundlagen zur Theorie und Praxis von Gymnastik- und Tanzunterricht" vom Arbeitskreis Tanzdidaktik im Deutschen Bundesverband Tanz e. V.: "Verschiedene methodische Wege einer Tanzerarbeitung, dargestellt am Beispiel des israelischen Tanzes "Mayim, Mayim"" (S. 64-65): Dieser Aufsatz stellt wohl die ausführlichste und umfangreichste tanzdidaktische Anleitung zu einem einzigen Tanz dar. Trotz aller vorbildlichen Überlegungen dürfte das angegebene Schema für einen schnellen Überblick sowohl zur Einstudierung als auch zur Vergewisserung immer noch zu verwirrend sein.
- Abb. 67 aus Annelies Bergmann & Arnold Reusch: "...bis die Sohle fällt vom Schuh" (1982, 26 f.): Dieses Buch mit zugehöriger Toncassette könnte als vorbildlich angesehen werden, hätte es exaktere Tanzbeschreibungen. Neben Photos, Melodien und

Liedtexten sind die Tänze durchweg mit Mitspielpartituren versehen. Weiters enthält das Buch auch Szenen zum Darstellenden Spiel und Hinweise zur tänzerischen Umsetzung von klassischer Musik.

- Abb.69 aus "Wir tanzen mit euch. Tänze aus der Türkei, aus Jugoslawien und Griechenland" von Ursula Keuth & Gerhard Linne-
mann, Reihe Lehrerfortbildung in Nordrhein-Westfalen, hrsgg. v.
Landesinstitut für Schule und Weiterbildung, Soest 1984 (37-38
Kalamatianos): Den stärksten Kontrast zu der Errungenschaft von
Langhans & Schmolke hinsichtlich Bündigkeit, Prägnanz und Ge-
samtschau stellt dieser vom Lande Nordrhein-Westfalen kosten-
frei an Lehrer ausgegebene überaus aufwendige und keineswegs
schlüssige Versuch von Tanzanleitung dar. Die Herausgeber ver-
wenden die als am wenigsten effektiv geltende Bodenwegbe-
schreibung. Zu dem Heft ist eine Videocassette erhältlich.
- Abb.70 aus dem eben erschienen Buch "Volkstanz lehren und
lernen" von Femke van Doorn-Last (1985, 102). Hier wird die
Romanotation von Ammerkate (1982) und Steinmetz u.a. (1983)
übernommen. Trotz ihrer ausdrücklichen Intention, bereits be-
kannte Volkstänze damit besser zu erinnern, ist diese Tanz-
schrift von gravierenden Nachteilen behaftet: Unökonomisch ist
sie, weil das Erlernen des nur für sie geltenden Zeichensystems
in keinem Verhältnis zum Nutzen steht; Verwirrung stiftet die
Umdeutung und Doppeldeutigkeit bekannter Zeichen aus der Musik
und aus gängigen Tanzbüchern (z.B. dasselbe Zeichen für Herr
und Zehe); historisch gesehen hat die Longa eine andere Bedeu-
tung; didaktisch betrachtet ist diese Notation bedenklich, da
die in der Musik festgelegten Regeln beim Gebrauch dieser mit
ähnlichen Zeichen arbeitenden Tanzschrift durcheinander geraten
- z. B. was die Notenhäse und Anzahl von Notenwerten in einem
Takt betrifft. Ihren Zweck kann sie damit nicht erfüllen.

3.3. Anforderungen an eine musikanaloge Tanzschrift

- Klang- und Bewegungsnotation müssen aufeinander bezogen sein.
- Daraus ergibt sich, daß die Tanzschrift nicht an einem anderen Ort als die Musiknotation stehen darf.
- Wenn aber Musiknotation und Tanzzeichen gekoppelt werden sollen, dann müssen die Bewegungssymbole möglichst kurz und eindeutig sein, wie dies bereits im Musik- und Tanzheft der Margarete von Österreich versucht worden ist.
- Das für eine Tanzart bzw. einen bestimmten Tanz Typische kann getrennt von der Musiknotation beschrieben werden, wie es ja auch für die Musiknotation genügt, die Melodie auszusetzen und sie mit Akkordangaben und Tempo zu versehen.
- Somit kann die Bewegungsfolge bei Volks- und Folkloretänzen meist auf die Bezeichnung der Schritte beschränkt werden.
- Entsprechend zur Musikfixierung kann eine Aktionsnotation mit graphischen Zeichen zugefügt werden, (die die Tanzzeichen hinsichtlich ihrer Artikulation interpretiert.)
- Eine als Gedächtnishilfe gedachte Tanzkurzschrift sollte den vertrauten Verlauf der Musiknotation von links nach rechts beibehalten, die Raumkonstanten berücksichtigen und die beiden Richtungsvariablen Fortbewegung und Körperposition kennzeichnen.
- Zudem sollte sie ökonomisch sein d. h. sparsam im Verbrauch von Lernzeit und Platz
- aber auch übersichtlich, was erreicht wird, wenn die einzelnen Parameter mit jeweils eigenem Zeichensystem notiert sind,
 - Zeit mit den vertrauten Notenzeichen
 - Schritte mit Buchstabenkürzel der Alltagssprache wegen der besonderen Bedeutung dieses Parameters im Volkstanz
 - Ausführungshinweise = Artikulationszeichen analog zur Musik
- die Tanzschrift soll kein Umlernen erfordern, muß also historisch schlüssig sein;
- didaktische Folgerichtigkeit wird erreicht, indem beim Bekannten abgeholt und der Eigencharakter des Zeichensystems gewahrt wird, um Verwechslungen aufgrund von Vermischungen und Mehrdeutigkeiten auszuschließen; das Zeichensystem soll trotz gegenseitiger Bezogenheit hierarchisch angeordnet sein, um im schnellen Überblick Wesentliches vom weniger Wichtigen zu trennen.
- Zur stärkeren emotiven Beteiligung und zur Verdeutlichung

komplexer musikalischer Strukturen sollte eine Mitspielpartitur vorhanden sein, damit zur tontechnischen Wiedergabe mitmusiziert werden kann.

3.4 Beispiele einer musikbezogenen Tanzkurzschrift

In den folgenden Beispielen sind Buchstabenkürzel und Symbole zur Erstellung von Bewegungspartituren im Volks-/Folkloretanz zusammengetragen, die sich auch für die Erstellung von Gedächtnishilfen bei Party- und Discotänzen eignen. Als gravierendstes Problem ist die graphische Koordinierung der drei Dimensionen einer musikbezogenen Tanzschrift zu bewältigen. Zum einen muß nämlich 1) der Verlauf der Musiknotation beibehalten werden. Zum andern müssen 2) die Raumkonstanten berücksichtigt werden. Den wichtigsten Stellenwert in der Tanzschrift nehmen 3) die Richtungsvariablen ein. Dabei ist wiederum zu unterscheiden zwischen 3a) den Bewegungsrichtungen einerseits und 3b) den Körperpositionen, d. h. der Ausrichtung des Blicks bzw. der Nase, andererseits.

- Abb. 71: die Richtung-, Positions- und Zeichentabelle

- Abb.72-82: Beispiele zu Volks-/Folklore-, Party- und Discotänzen auf der Grundlage einer stenographischen Tanzschreibweise, der Wortkürzelmethode, unter beschränkter Verwendung von verbaler und hinweisender Notation.

4. Zusammenfassung

Die Ausführungen zu den verschiedenen Erscheinungen von Musik- und Bewegungsnotation haben trotz ihrer unterschiedlichen Entwicklungsstadien eine Reihe gemeinsamer Merkmale aufgezeigt. Gemeinsam ist ihnen allen der Versuch, das in der Zeit Gestaltete auf dem Papier festzuhalten. Dies geschieht in beiden Bereichen frappierend ähnlich mit Hilfe von präziser, Rahmen- und hinweisender Notation. Die Unterscheidung von Tanzschriften nach stenographischen, deskriptiven und abstrakten Aufzeichnungsmethoden lässt sich somit auch auf die verschiedenen Formen von Musiknotation anwenden. Von den vielfachen historischen Bemühungen wird in der Aufzeichnung und Lehre von gebundenen Tänzen merkwürdigerweise so gut wie kein Gebrauch gemacht.

Zumindest in der traditionellen Musikdidaktik nimmt das Erlernen und Lesenkönnen der Notenschrift einen hohen Stellenwert ein. Hier fehlt allerdings eine Notierungsmethode für die heutzutage bei Jugendlichen besonders aktuellen, in der Rock- und Popmusik dominierenden Klangeffekte. Weitaus weniger hat offenbar die Tanzdidaktik bislang Wert darauf gelegt, ein ausdrückliches Konzept zu entwickeln, das auf einigermaßen verbindliche Weise die tänzerischen Bewegungen für den schulischen Gebrauch festzuhalten imstande ist. Wie ein solches für die vielfach vermittelten, verbindlichen Volks-, Folklore, Party- und Discotänze etwa aussehen könnte, habe ich hiermit anzuregen versucht.