

*Společnost pro hudební výchovu České hudební společnosti
Katedra hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze*

MEZINÁRODNÍ HUDEBNĚ PEDAGOGICKÁ KONFERENCE

KREATIVITA A INTEGRATIVNÍ HUDEBNÍ PEDAGOGIKA V EVROPSKÉ HUDEBNÍ VÝCHOVĚ

Praha, 20. - 21. 4. 1994

*Pod záštitou ministra školství, mládeže a tělovýchovy
Prof. Dr. Petra Píthy*

Sponzoři konference:

Delegace Evropského společenství

Britská rada v Praze
Rakouský kulturní institut
Magistrát hlavního města Prahy
Ministerstvo školství
Ministerstvo kultury
Nadace Bohuslava Martinů
Nadace OSA
Komerční banka

ŠEDESÁT LET SPOLEČNOSTI PRO HUDEBNÍ VÝCHOVU, PRAHA 1994

Karl Hörmann (Köln)

Energetisch strukturelle Wirkungsanalyse und didaktische Möglichkeiten in der Komposition und Improvisation

„Der Begriff der Bewegung ist bisher in den Untersuchungen des Wesens und der Wirkung der Musik auffallend vernachlässigt worden: er dünkt uns der wichtigste und fruchtbarste“

(Hanslick [1854] 1966., 27).

Der aus Prag stammende, zu seiner Zeit viel beachtete und heute noch lesenswerte Musikkritiker Eduard Hanslick forderte in seinem Buch „Vom Musikalisch-Schönen“ von 1854 den Ansatz einer Musikanalyse bei der Bewegung. Kriterien zur Beobachtung und Deutung von Bewegung, insbesondere zu deren rhythmisch energetischen Struktur, liegen jedoch erst seit wenigen Jahren vor. Bemerkenswerterweise entstammen sie wie überhaupt viele Methoden eines adressatenorientierten Unterrichts nicht pädagogischer, sondern therapeutischer Forschung und Praxis (so z.B. das Kapitel „Musik und Bewegung“ von Peter Röhlig im vierbändigen Handbuch zur Konzipierung sportwissenschaftlicher Untersuchungen, hg. v. Haag u.a. 1989, wo fast ausschließlich auf Literatur aus der Musiktherapie Bezug genommen wird). Die für eine kreative Musikerziehung in Frage kommenden Verfahren wurden 1993 aus der Tanz- und Therapieforschung für die Musikanalyse adaptiert (Abb. aus Hörmann 1993). Das Profil der rhythmisch energetischen Struktur (RES) einer Bewegung umfaßt in erster Linie den Bewegungsfluß. Eine Bewegung kann eine spontane, ungeformte oder geformte, sichtbare Alltags-, Tanz- oder unsichtbare Musikbewegung sein. Bewegungsfluß meint den Ablauf und die Schwingungskurven einer Bewegung. Diese werden auf ihren Anteil an den Bewegungsfaktoren Raum, Kraft und Zeit (bzw. Klangraum, Dynamik und Tempo) sowie auf den Grad ihrer Ausgeprägtheit und Beherrschung untersucht und mit Merkmalen ihrer formgebenden Strukturierung verglichen. Während aus dem Vorhandensein der Bewegungsfaktoren die Energetik einer Bewegung festgestellt werden kann, erlaubt deren Formgebung detaillierte Rückschlüsse auf die Wirkung einer Bewegung, eines Tanzes oder einer Musik als Ganzes wie auch partiell.

Der besondere Wert des RES-Profiles liegt nicht nur in der phänomenologisch-deskriptiven Beschreibung all der Faktoren, Elemente und Strukturmerkmale, die den musikalischen Sinn (in der Terminologie Eggebrechts, 1979) konstituieren, sondern hauptsächlich auch darin, daß er erlaubt, einen bislang nicht gekannten Zugang zur psychoenergetischen Erfahrung des musikalischen Gehalts zu finden. „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen“ (Hanslick 1966, 59). Dadurch, daß in der menschlichen Entwicklung die Bewegungsfaktoren in verschiedenen Lebensphasen und nur in weitgehend geregelter zeitlicher Reihenfolge auftreten, und dadurch, daß das Erlernen und Beherrschen von Bewegungen bzw. der ihnen zugrundeliegenden Faktoren genetisch wie auch mit Sozialisationserfahrungen verbunden ist, kann die jeweilige Konstellation einer sicht- und spürbaren Bewegung, aber auch einer Musik als zeitlicher, wenngleich nicht greifbarer Bewegung nicht nur auf ihre Konfiguration an energetischen und

Wirkungssubstanzen, sondern auch auf die sich aus der Norm und Besonderheit ergebende Konkretion entwicklungsgeschichtlich relevanten Ausdrucks geschlossen werden.

Wenn also mit dem RES-Analyseinstrumentation der musikalische Sinn und psychologische Gehalt einer Komposition erschlossen und ein vertieftes Musikverstehen erreicht werden kann, dann ist es auch möglich, mit seiner Hilfe sowohl musikalische Kreativität und Improvisation zu dechiffrieren als auch zu solcher systematisch anzuleiten, jedoch nicht - wie meistens in der Musikerziehung - vom Anreizwert von Klängen und Instrumenten ausgehend, sondern bei der situativen psychischen Befindlichkeit des betreffenden einzelnen ansetzend.

Die dafür geeignete Stufenmethodik stellt wiederum die Musiktherapie bereit. In ihrer medizinischen Dissertation von 1991 bietet Eike Schurbohm Beobachtungskriterien für den Prozeß einer erlebnisvertiefenden und handlungsaktivierenden musikalischen Improvisation. Eine solche Improvisation ist auf drei Phasen hin angelegt, die sich überschneiden können. Die 1. Spielphase gilt als Spannungsebene und dient zur Transposition innerer Energie auf Instrumente, die 2. Spielphase soll die Schwingungs- und Entfaltungsebene aktivieren und den eigenen, die musizierende Person tragenden und eutonisierenden Klangraum entwickeln. Die Improvisation beginnt also mit der Phase der innengeleiteten Exploration, der ein Vorgespräch zur Selbstbeobachtung, innerer Spannungen, Frustrationen, Konflikte und Vorlieben vorausgeht, die anhand von assoziierten inneren Bildern als „Spielpartitur“ fungieren können. In den ersten beiden Spielstadien, Stadien der inneren Sammlung, probiert der Teilnehmer seine momentane Gestimmtheit und Affinität zu möglichen Klängen, Instrumenten, Artikulationsmöglichkeiten usw. aus und versucht, über sich und sein Wollen Klarheit zu gewinnen und zu einer musikalischen Ausdrucksweise zu finden, mit der er sich identifizieren, sich anderen mitteilen und im Improvisationsgeschehen aktiv und selbstsicher und dadurch produktiv beteiligen kann.

Die 3. Spielphase gilt als Begegnungsebene und soll zur Kontaktaufnahme unter möglicher Beibehaltung der zuvor gefundenen Eutonvorgänge dienen. Während die Explorations- und Probierstadien innengeleitet sind, verläuft die aktive und produktive Mitwirkung im musikalischen Gestaltungs- und interaktionellen Kommunikationsprozeß außengeleitet und gruppenbezogen.

In allen Stadien läßt sich das Beobachtungsrastrer der rhythmisch energetischen Struktur (RES) anwenden. Während im Explorations- und Probierstadium eher Gewißheit über die momentanen Antriebspotentialen erlangt wird, wird im externalen Teil, dem eigentlichen Gruppenimprovisationsprozeß, die passende Formgebung erkundet, von der die beabsichtigte Wirkung bei anderen abhängt. Der Erfolg einer musikalischen Gruppenproduktion wird nicht nur von der Sensibilität und Kompetenz im Umgang mit musikalischen Substanzen und Klangquellen, sondern wesentlich auch vom situationsangemessenen und zweckmäßigen Gebrauch von nonverbalen Kommunikationstechniken bedingt, d.h., sie ist wesentlich abhängig von der gestisch postularen Ausdrucks- und instrumentalen wie auch vokalen Artikulationsfähigkeit, die für das Verstehen und Verstandenwerden im musikalischen Beziehungsgeschehen ausschlaggebend sind.

Mit Hilfe dieser, auf Bewegungskategorien basierenden Verhaltens- und Musikkanalysekriterien kann das Vor- und Nachgespräch zu personalem und person-abgelöstem Ausdruck (Lavater) wie auch zu musikalischen und anderen Sachaspekten gleichermaßen strukturiert und reflektiert werden.

So sind letztlich die Untersuchungsergebnisse des Ehepaars Kreitel von 1980 zum höheren Ansehen von Jazzmusikern gegenüber Mitgliedern von Symphonieorchestern zu erklären. Während Orchestermusiker dem Takstock eines einzelnen, der selbst nicht musiziert, zu folgen haben, hängt die musikalische Effizienz und Brisanz eines Jazzensembles von der Spontaneität, Reagibilität und Kreativität eines jeden Musikers ab. Nicht der Klang und die musikalische Struktur, also Sinn und Gehalt, sind für den Erfolg der Jazzmusiker und den Enthusiasmus bei den Zuhörern bzw. Zuschauern allein maßgebend, sondern wesentlich auch die gegenseitige Beobachtung der Bewegungen der Musiker und deren Einfühlungs- und Einordnungsfähigkeit.

Das Sehen gewinnt hier somit einen zentralen Stellenwert. Sehen hat mit dem lat. Wort „videre“ zu tun, von dem sich „wissen“ herleitet. Eine wissende, d.h. auf beobachtendes Sehen beruhende Musikimprovisation ist die Grundlage für Kunst als artifiziereller Fähigkeit ebenso wie als Kunde - und zwar als Kunde und Kenntnis von der Beschaffenheit und Bedeutung einer Bewegung.

Dies erahnt zu haben, darf als ein Aspekt gewertet werden, der Eduard Hanslick heute höchst aktuell erscheinen läßt und der geeignet sein dürfte, einer Kreativitäts- und Improvisationspädagogik in der Musikerziehung weitere Wege zu ebnet.

Literatur

- Esgebrecht, H. H.: Sinn und Gehalt. Heintichshofen, Wilhelmshaven, 1979
- Hanslick, E.: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zu Revision der Ästhetik der musikalischen Tonkunst. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1966 12
- Hörmann, K.: Bewegungsbeobachtung und Deutungsanalyse als Grundlage einer Musik- und Tanz-Profils. In: Tanztherapie, hgg. v. dems., Verlag für Angewandte Psychologie, Hogrefe, Göttingen, 1993, 123-172
- Kreitel, S. u. H.: Psychologische Aspekte der Popmusik. In: Behne, K. H. u. a. (Hg.): Jahrbuch Musikpsychologie. Heinrichshoven, Wilhelmshaven, 1986, 107-128
- Röthig, P.: Musik und Bewegung. In: Herbert Haag, Bernd G. Strauß, Sabine Heinze (Hg.): Theorie und Themenfelder der Sportwissenschaft: Orientierungshilfen zur Konzipierung sportwissenschaftlicher Untersuchungen. Reihe Grundlagen zum Studium der Sportwissenschaft, Band 4, Karl Hofmann, Schorndorf 1989, 252-261
- Schurbohm, E.: Die Entwicklung von Beobachtungsstadien zur Messung des musikalischen Ausdrucks in der klinischen Musiktherapie. Med. Diss. Lübeck 1991

