MUSIK UND KOMMUNIKATION MUK

ZEITSCHRIFT FÜR MEDIENPÄDAGOGIK UND MEDIENTHERAPIE IN DER SOZIALEN PRAXIS

Karl Hörmann

Musik und Malen in der mehrmedialen Wahrnehmungserziehung

1. Die Notwendigkeit zur Mehrmedialität

Lehrer, Therapeuten und Sozialarbeiter, die in irgendeiner Weise mit Musik zu tun haben, sehen sich trotz unterschiedlicher Zielsetzungen ständig der Notwendigkeit ausgesetzt, des klingenden Phänomens habhaft zu werden. Selbst wenn die Adressaten Partituren lesen können, was ohnehin nur selten angetroffen wird, lassen sich akustische Vorgänge allenfalls annäherungsweise dingfest machen. Da jedoch von der weitaus überwiegend gehörten Musik keine schriftlichen Aufzeichnungen zu bekommen sind, ist in den Fällen, wo es beim bloßen Hören nicht bleiben soll, nach Wegen zu suchen, die es ermöglichen, über diese Art des Hörens hinaus aus einem akustischen Vorgang mehr zu machen.

Zwar ist der direkteste Zugang zu Musik immer noch das eigene Musizieren. Doch werden die Grenzen solcher Eigenerfahrungen schnell erkannt, wenn man bedenkt, wieviel Zeit und Arbeit nötig sind, um auch nur ein Instrument einigermaßen zu beherrschen. So wird auch der beste Instrumentalist notwendigerweise nur Fachmann auf dem von ihm beherrschten Instrument sein. In bezug auf andere Instrumente mag er zwar erheblich größere Transferfertigkeiten aufweisen; die Struktur seiner Wahrnehmungsverarbeitung unterscheidet sich jedoch nicht grundsätzlich von derjenigen eines im Musikhören trainierten Nichtinstrumentalisten.

Diese Offenheit akustischer Ereignisse birgt mannigfaltige Möglichkeiten ihrer Anwendung für die verschiedensten Zwecke. Um solche Zwecke jedoch gezielt anzugehen, reicht aber die Musik als alleiniges Medium nicht aus. An einigen Zielsetzungen soll dies verdeutlicht werden.

1.1 Schwierigkeiten der Wahrnehmungserziehung im Musikunterricht

Auf die Frage, ob der Schüler das Englischhorn in der Symphonie X erkenne, erhält der Lehrer möglicherweise ein Ja. Wie aber soll er Gewißheit bekommen, daß die Antwort zutrifft? Eine Möglichkeit könnte sein, daß der Schüler aufzeigt, sobald dieses Instrument erklingt. Er kann aber auch vom Moment des Erklingens an mit der Hand in der Luft mitvollziehend nachzeichnen. Diese Linie läßt sich auch gleich auf dem Papier festhalten. Oder er versucht mit mehr oder weniger adäquaten Begriffen zu erklären, anhand welcher Anhaltspunkte die besagte Instrumentalstimme zu finden ist. Häufig werden hierbei gefühlsbezeichnende Assoziationen geliefert, die den Empfindungsvorgang plastisch verdeutlichen wollen.

Ersichtlich wird aus den angeführten Möglichkeiten, dem Lehrer auf seine Frage entgegenzukommen, daß Musik anderer Medien bedarf, um er-"faßt" zu werden. In dem geschilderten Falle ist der Lehrer lediglich bestrebt, die klangfarbliche Struktur des Musikstückes bewußt zu machen. Trotzdem tut er gut daran, mehrere Medien einzusetzen.

1.2
Musik in der Therapie

Vielleicht mehr noch als der Musiklehrer ist der Therapeut darauf angewiesen, nach unterstützenden (adjuvantischen) Verfahren zu suchen, die die von der Verwendung von Musik erwarteten Wirkungen hervorbringen und intensivieren. Entspannungstechniken können hier ebenso wie phantasieanregende und innervierende Übungen genannt werden. Die akustische tatsächliche Festgelegtheit der Musik einerseits und die subjektive Freiheit der Empfindung bietet dem Gebrauch von Musik in der Therapie Chancen, wie sie kein anderes Medium hat. Aber auch hier reicht das bloße Hören nicht hin, um die Musik in ihren vielfältigen Aspekten zu erfahren.

1.3
Musik in der Sozialarbeit

Wo der Sozialpädagoge Musik zuhilfe nimmt, kann er an der ganzen Breite ihres flueszierenden Charakters ansetzen. Ob in der Betreuung eines Einzelnen oder in einer Gruppensituation, stets wird er es mit der mangelnden Faßbarkeit des akustischen Phänomens zu tun haben. Aber darin sieht er auch seine Chance zum Sprachersatz, zur Kommunikation mit Hilfe nonverbaler Medien, zur Notwendigkeit des Dialogs und der Meinungsbildung. Mit Menschen ins Gespräch zu kommen, ist ja ein Hauptzweck seiner Tätigkeit. Doch dazu bedarf er über die Musik hinausgehenden weiteren Materials.

Die wenigen Andeutungen mögen genügen, um ersichtlich zu machen, wie trotz unterschiedlicher Zielsetzungen und Interessen in verschiedenen Berufen Musik einen funktionalen Stellenwert einnimmt, Musik aber ohne Hilfsmittel schwerlich die angestrebten Erfolge zeitigt. Es sei daher das Phänomen Musik und ihre Wirkung etwas näher betrachtet, um schließlich ihr angemessene Erschließungstechniken zu diskutieren.

2. *Musik als Ausdruck und ihre Wahrnehmung*

Faltin (1978, S. 137) geht von drei Phasen des Wahrnehmungsprozesses aus:

> "Empfindungen, die durch akustische Signale ausgelöst werden, werden nicht unmittelbar in *Gefühle* (welcher Art auch immer) übergeleitet und als emotionale Zustände *bewertet*, sondern zwischen den Empfindungen ästhetisch indifferenter Signale und den Gefühlen, die sich an jeden komplexen Stimulus zwangsläufig knüpfen, liegt der entscheidende Bereich der ästhetischen Wahrnehmung, in dem Töne überhaupt erst als Musik aufgefaßt werden. In diesem Bereich erfolgt eine Transformation des Akustischen ins Musikalische."

Faltin sieht offenbar ähnlich wie Hanslick vor hundert Jahren Musik als zeitlichen Ablauf von Formen. Ob von Musik als "ästhetisch indifferentem Signal" gesprochen werden kann, ist infragezustellen. Zwischen Musik und akustischem Reiz ist schließlich zu unterscheiden. Gieseler (1975, S. 10) definiert Musik zurecht als Organisation des vom Menschen geformten Schalls. Das Material Schall wird anhand von Schallerzeugern in Frequenzen bzw. Töne und Klänge geformt und zu einem strukturellen Ganzen organisiert. Der Verweis auf die humane Dimension "vom Menschen gemacht" beinhaltet die Annahme einer Intention bei der Produktion von Musik. Intention und Wirkung müssen jedoch nicht identisch sein; häufig genug stimmen sie nicht miteinander überein. Trotzdem unterscheidet sich Musik von bloß akustischen Reizen ungestalteter Frequenzen. Da Musik vom Menschen gemacht ist, liegt ihr immer ein Ausdruck zugrunde (Klausmeier, 1978), auch wenn dieser nicht beachtet und oft genug verkannt wird.

Ausdruck aber ist der entscheidende Begriff, um dessentwillen es sich lohnt, mit Musik sich auseinanderzusetzen. Da jedoch die Meinungen darüber immer noch sehr kontrovers sind, ob der Musik ein Ausdruck innewohne, sei an die in der Ausdruckspsychologie geltende Bestimmung von Ausdruck erinnert. Hier gilt Ausdruck als die "Erscheinung beliebiger personaler Wesenszüge und Zustände; diese erscheinen in beliebigen Ausdrucks-Medien" (Buser 1973, S. 10). Der Begründer der Wissenschaft vom Ausdruck Johann Caspar Lavater ordnete "Kunstwerke, die seien wie die Physiognomien der Künstler" (Buser, S. 45), zu den "personabgelösten Erscheinungen." Als solche sah sie auch Klages mit seiner "Formel, die das Ausdruckspinzip zum Behuf der Anwendung handlicher mache: der Ausdruck ist ein Gleichnis der Handlung" (Klages 1964, nach Buser, S. 112).

Der Ausdrucksgehalt des personabgelösten, aber gleichwohl personalen Ausdrucksmediums Musik ist allerdings nicht ohne weiteres zu erkennen. Es wird sogar ernsthaft bezweifelt, "ob es überhaupt sinnvoll ist, bei einer begriffs- und gegenstandslosen Kunst wie der (nicht-programmatischen) Instrumentalmusik von *Verstehen* zu sprechen" (Dahlhaus 1973, S. 38). Trotzdem wird nicht bestritten werden können, daß von Musik Wirkungen ausgehen, wenngleich diese bei den Hörern von unterschiedlicher Art sind. Die unterschiedlichen Niveaus von psychophyischer, emotionaler und kognitiver Ansprechbarkeit, mit denen auf dieselbe Musik reagiert wird, sind schließlich die Folgen verschiedenartiger Erfahrungen und Verarbeitungsweisen von Wahrnehmungen. Die Ansprechbarkeit zu fördern ist aber eingestandenermaßen eine der wichtigsten Aufgaben der meisten mit Musik sich beschäftigenden Berufsgruppen.

Auf der anderen Seite, nämlich adressatenspezifisch betrachtet, eignet sich Musik besonders gut zur Diagnose des Wahrnehmungsverhaltens und zur Konfrontation des Hörers selbst mit seiner ihm eigenen Art der Wahrnehmungsverarbeitung. Musik ermöglicht ja ein hohes Maß an Projektion subjektiver Empfindung. Sie verläuft in der Zeit, ist ein "Zukünftig-Gewesenes" (s. Moog 1979), das von der Erwartung und Erinnerung lebt; in der momentanen Gegenwart ihres Erklingens müssen die Klänge zu dem eben Erklungenen und zu dem in

den nächsten Momenten Erklingenden in Beziehung gesetzt werden. Da aber das Gefühlsleben ebenfalls in der Zeit verläuft, besteht sehr leicht die Möglichkeit, Musik nicht als Objekt, als Medium zur Vermittlung einer Aussage, zu erfassen. Vor allem bei Konzentrationsschwäche und bei einer erhöhten Tendenz zur Egozentrik ist dies der Fall. Eine solche Person hört und versteht nicht den Gehalt der wahrgenommenen Musik, die ja als tatsächlicher Sinnträger eine Idee vermittelt, sondern dieser Betroffene hört aus dem komplexen akustischen Ereignis nur das für ihn Bedeutsame heraus und besetzt dieses mit der verengten Wahrnehmung, die ihm möglich ist. Hemmung und Blockierung sind bekanntermaßen ein Hauptmerkmal von psychischen Störungen.

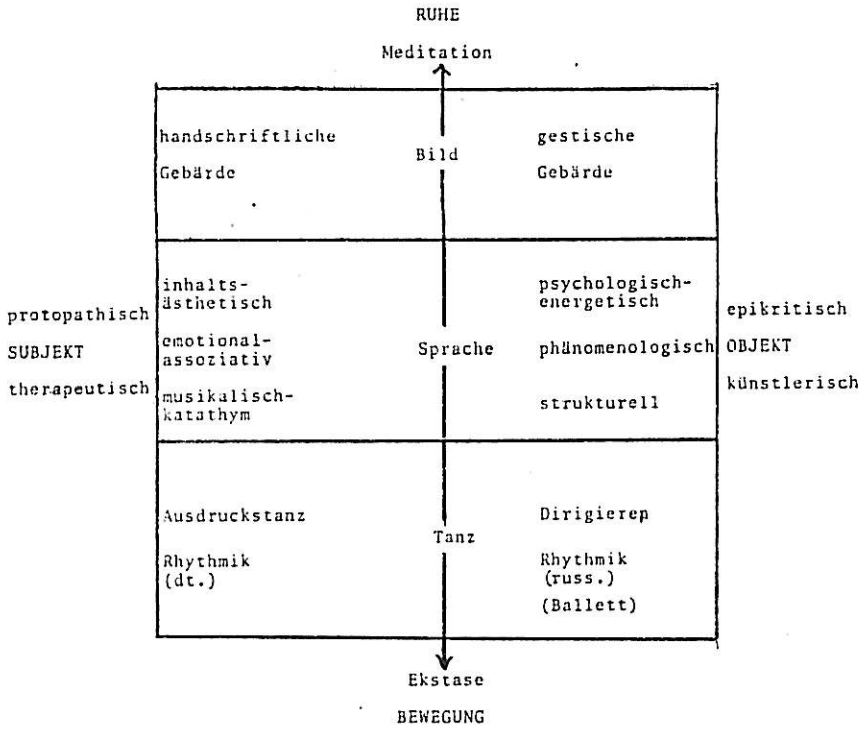
Da sich der Gehalt der Musik jedoch letztlich trotz aller Schwierigkeiten erst anhand der Partituranalyse (sofern dies möglich ist) dingfest machen läßt, hat die verstellte Sichtweise und das in die Musik hineinprojizierte Erleben sogar eine Berechtigung. Da die subjektive Perspektive nicht falsch genannt werden kann, sondern lediglich als pars pro toto gesetzt wird, eignet sich das Musikhören besonders gut zur Diagnose der Wahrnehmungsverarbeitung und zur Fokussierung eines bestehenden psychischen Konflikts.

Wenn nun in einer Gruppe von mehreren psychisch Gestörten etwa völlig unterschiedliche Projektionen entwickelt und jeweils andere Teilbereiche der Musik gehört und gedeutet werden, dann wird aus der behinderten Kommunikation jedem Teilnehmer sehr bald offenbar, daß mit ihrer Wahrnehmungsart etwas nicht stimmen kann. Die Folge ist allerdings nicht, daß sich diese Personen mit ihren anders gearteten Wahrnehmungen auseinandersetzen, wie dies zu erwarten wäre. Vielmehr werden sie unsicher, brechen frustiert das Gespräch ab und verstummen. Jedem Lehrer, der sich in der Werkanalyse um mehr als nur die Aufdeckung der Struktur und Form bemüht, ist dieses Phänomen bekannt.

So ist Musik zwar aufgrund ihrer Sprachenthobenheit und Prozeßhaftigkeit ein außerordentlich geeignetes Mittel, die subjektive Erlebnisfähigkeit zu aktivieren. Aber die Ausdrucksbehaftetheit von Musik, die in der besonderen Art der Konfiguration von akustischen Material liegt, kann nicht ohne weiteres überzeugend sinnfällig gemacht werden. Aus diesem Manko leitet der Betroffene gern seine Berechtigung zur Freiheit, seine subjektiven Empfindungen hineinzuinterpretieren, ab: "De gustibus non est disputandum".

Da es aber darum gehen muß, dem Unkonzentrierten, Kommunikationsarmen, Außenseiter und psychisch Gestörten seine eigene Art der Wahrnehmungsverarbeitung anhand von Musik deutlich werden zu lassen, andererseits Musik wie kein anderes Medium sich dazu eignet, die Erlebnisfähigkeit des Betroffenen zu aktivieren und dadurch den seinem Leiden zugrundeliegenden Konflikt zu orten, bietet der Umgang mit Musik in jedweder Form die besten Chancen für eine gerichtete Wahrnehmungserziehung und Therapie. Allerdings bedarf es weiterer Hilfsmittel zur Wahrnehmungsschulung und Erlebnisintensivierung. Dafür kommen der Musik verwandte nonverbale Ausdrucksmedien infrage. Solche sind Bewegung (Tanz), Form und Farbe.

Modell einer integrativen kunst- und adressatenorientierten Musikdidaktik



3. Musik und Bild

Verglichen mit den Bereichen "Musik und Sprache" und "Musik und Bewegung" ist das Gebiet "Musik und Bild/Malen" noch kaum bearbeitet worden. Bereits die Schwierigkeit, dieses Gebiet begrifflich zu fassen, deutet daraufhin, daß hier vielerlei Aspekte dazugehören. Die graphische Linienführung, das Zeichnen, unterliegt nicht denselben Gesetzen wie der Umgang mit Farben. Wie vielseitig dieses Gebiet einsetzbar ist, zeigt bereits die Möglichkeit, daß es genügt, sich Farben lediglich vorzustellen. Im folgenden seien daher seine einzelnen Aspekte getrennt betrachtet.

3.1
Musik und Graphik

In seinem Aufsatz "Musik und Graphik" schrieb Stockhausen (1963), daß er die Güte einer Komposition nach ihrem graphischen Erscheinungsbild beurteile. Wie sehr der Klang besonders der Neuen Musik von ihrem Schriftbild abhängt, hat Karkoschka (1966) in seinem Buch "Das Schriftbild der Neuen Musik" belegt. Wie wohl kaum ein anderer Autor jedoch hat sich der Russe Wassily Kandinsky (1955) mit dem Bedeutungsgehalt von "Punkt und Linie zu Fläche" beschäftigt. Gleich dem Vorgehen des mit ihm befreundeten Schoenberg, den Eigenwert der musikalischen Elemente in neue Beziehungen zu stellen, analysiert Kandinsky eingehend die Bestandteile der Malerei.

> "Die bis heute herrschende Behauptung, es wäre verhängnisvoll, die Kunst zu *zerlegen*, da dieses Zerlegen unvermeidlich zum Tode der Kunst führen müsse, stammt aus der Unterschätzung der bloßgelegten Elemente und ihrer primären Kräfte" (Kandinsky 1955, S. 14).

Für das "Urelement der Malerei" hält Kandinsky den Punkt. An ihm erforscht er dessen isoliertes Dasein, die gegenseitige Wirkung von Punkterscheinungen und die Abgehobenheit "von der realen Umgebung der materiellen Form der materiellen Fläche, und 2. auf der materiellen Fläche - die Auswirkungen der Grundeigenschaften dieser Fläche" (Kandinsky, 1955, S. 19).

Kandinskys Analyse der graphischen Grundelemente Punkt, Linie und Fläche verdeutlicht, daß die Art und Weise der Verwendung dieser Gestaltungselemente stets Ausdruckswert hat.

> "Es ist der geometrische Punkt in unserer Vorstellung die höchste und höchst einzelne Verbindung von Schweigen und Sprechen" (S. 21).

"Da er die Fähigkeit hatte, Farben als Töne zu empfinden und Bilder wie Musikstücke zu erleben" (Goebels 1978, S. 2), verwendet Kandinsky auch in der zweiten Phase seines Schaffens, in dem er sich mit einfachen Figuren beschäftigte, Analogien zur Musik.

> "So ist der Größe und der Form entsprechend der Grundklang des Punktes variabel. Diese Variabilität soll jedoch nicht anders verstanden werden als eine relative innere Färbung des inneren Grundwesens, das doch immer rein mitklingt" (S. 21).

Als "größter Gegensatz zum malerischen Urelement - zum Punkt" gilt die Linie.

> "Sie ist die Spur des sich bewegenden Punktes, also sein Erzeugnis. Sie ist aus der Bewegung entstanden - und zwar durch Vernichtung der höchsten in sich geschlossenen Ruhe des Punktes" (S. 57).

Die vielerlei Arten von Linie wie Gerade, Vertikale, Horizontale, Diagonale, ihre Länge, Stärke und Lage im Raum wie auch die mannigfaltigen Möglichkeiten von Gebogenen lassen sich letztlich immer auf einen Ausgangsnenner zurückführen:

> "Die Elemente der Malerei sind reale Resultate der Bewegung, und zwar in der Form: 1. der Spannung, und 2. der Richtung" (S. 58).

An dieser Stelle braucht auf den Bezug zwischen Musik, Bewegung (Tanz) und Graphik kaum mehr aufmerksam gemacht zu werden. Gemeinsam ist diesen Medien die Komponente der Zeit.

Diese Einsicht faszinierte den vorzüglichen Geiger Paul Klee derart, daß er es vorzog, sich hauptsächlich der Malerei zu widmen.

> "Immer mehr drängen sich mir Parallelen zwischen Musik und bildender Kunst auf. Doch will keine Analyse gelingen. Sicher sind beide Künste zeitlich, das ließe sich leicht nachweisen" (Klee-Tagebücher Nr. 640 - 1905, nach Schneider 1974, S. 80).

Diese wenigen Hinweise mögen genügen, um zu zeigen, in welcher Weise graphisches Material Ausdrucksträger sein kann und worin die Verwandtschaft von Musik und Graphik zu sehen ist. Diese Verwandtschaft ist mehrfach schom empirisch untersucht worden (referiert vom Verfasser 1982, S. 35 ff.). In der letzten diesbezüglichen Untersuchung (Hörmann 1981) konnte nachgewiesen werden, daß Graphiken zur Musikbeurteilung und Analyse musikalischer Wirkung weitaus besser geeignet sind als Begriffe.

3.2
Musik und Farbe

Kandinsky gibt sich bei seiner Erklärung der graphischen Grundelemente nicht mit der Analogie zur Musik zufrieden. Vielmehr nimmt er zu den Bewegungsresultaten Spannung und Richtung auch Temperaturempfindungen und Farbqualitäten hinzu. Um diese Ausweitung seines Erklärungsmodells scheint er nicht umhinzukommen, da "mit Bedauern festzustellen (sei), daß die Malerei am wenigsten über eine eigene Terminologie verfügt, was die wissenschaftliche Arbeit ungemein erschwert und manchmal direkt unmöglich macht" (Kandinsky 1955, S. 59). Er zieht es daher vor, z.B. die Horizontale "als die knappste Form der unendlichen kalten Bewegungsmög-

lichkeiten" (S. 59) zu bezeichnen. Die wärmste Form dagegen stellt die Vertikale dar. Der Temperatur nach ist sie dem außerhalb des Farbkreises liegenden Weiß zuzuordnen, während für die Horizontale Schwarz infragekommt:

> "Das absolute Schwarz ist innerlich unbedingt kalt. Nicht umsonst läuft die horizontale Farbenskala von Weiß nach Schwarz: Ein langsames, natürliches Herunterrutschen von oben nach unten" (S. 65).

Interessanterweise ist diese Sicht in den Darstellungen und Untersuchungen von Farbkreisen fast durchweg bestätigt (einen Überblick über die von verschiedenen Autoren seit Goethe den einzelnen Farben zugeschriebenen Wirkungen referiert der Verfasser 1982, S. 70 ff.). Nach Frieling (1974, S. 43 ff.) können Farben nach physiologisch-psychologischen Gesichtspunkten geordnet werden. Der Sympathikus-Gruppe (hypertonische Tendenz) gehören die intensivierenden, motorischen ("warmen") Stimulationsfarben Rot, Rotorange und Gelborange sowie die extratensiven Stimulationsfarben Gold, Gelb und Grüngelb an. Die Vagus-Gruppe (hypertonische Tendenz) umfaßt die dynamisch-polarischen, distinguierenden ("kalten") rezeptiven Farben Ultramarin, Zyanblau und Grünblau sowie die statisch-bipolarischen, reizspeichernden rezeptiven Farben Grün und Gelbgrün. Zur Integrationsgruppe zählen die introversiven Farben Purpur und Rosa sowie Violett und Hellila. Stabilisierende Wirkung wird Ockergelb, Braun, Dunkelbraun und Oliv sowie den Pastellfarben zugeschrieben; sie bilden die Mischgruppe. Devitalisierend wirken Schwarz, Weiß und Grau.

Auch die Beziehungen zwischen Musik und Farbe wurden mehrfach empirisch untersucht (referiert vom Verfasser 1982, S. 39 ff.). Die umfassendste diesbezügliche Untersuchung stammt aus dem Jahre 1942 und wurde überdies in Amerika durchgeführt. Es war daher angebracht, mit den uns heute zur Verfügung stehenden Möglichkeiten der subtilen elektronischen Verarbeitung größerer Datenmengen die Frage nach der Farbe-Musik-Wahrnehmung und nach der Musik-Farbe-Wahrnehmung neu anzugehen. Es waren denn auch weitgehend eindeutige Hinweise auf überzufällige Zusammenhänge zwischen den Bereichen Farbe, Musik, Gefühl und sprachliche Beschreibung zu gewinnen, die in Verbindung mit den Ergebnissen aus der Untersuchung zu Musik, graphischer Form, Gefühl und sprachliche Beschreibung (Hörmann 1981) eine umfassende Aussage über die Relationen zwischen den beteiligten Bereichen zulassen. Als besonders interessant stellte sich heraus, daß Farbvorlieben zwar alters- und geschlechtsspezifisch sehr unterschiedlich ausfallen, daß aber unabhängig von Alter und Geschlecht die gehörten zwölf Musikstücke trotzdem mit hohen Übereinstimmungen jeweils den gleichen ihnen entsprechenden Farben zugeordnet worden waren. Das belegt die eingangs aufgestellte These, daß jedes Material Bedeutungsträger ist, wenngleich sich akustische und optische Materialien hinsichtlich ihrer potentiellen und tatsächlichen Bedeutungsträgerschaft unterscheiden lassen. Da aber die Bedeutungen selbst und die mit ihnen verbundenen Werthaltungen in den verschiedenen Altersstufen und bei den Geschlechtern unterschiedliches Gewicht haben, wirkt sich das Interesse der Betroffenen auch entsprechend auf die mit speziellen Bedeutungen behafteten Materialien und Materialkonfigurationen aus.

Aus den Meinungsabweichungen von der Gruppennorm in der Musik- und Farbeinschätzung lassen sich höchst interessante Schlüsse auf die Struktur der Verarbeitung der Wahrnehmung von musikalischen Prozessen und Farbsignalen ziehen. Da ja Relationen zwischen Musik, Farbe, Form, Gefühl und sprachlicher Beschreibung bestehen, können demnach auch Vorhersagen getroffen und Diagnosen von subjektiven Stellungsnahmen geleistet werden. Lehrer und Therapeuten haben damit ein Instrument in der Hand, das eine gerichtete Wahrnehmungserziehung ermöglicht. Überdies konnten Hinweise auf Abhängigkeit der Beurteilung von Musik bzw. Farbe von Persönllichkeitsdimensionen gefunden werden, die mit solchen in anderen Untersuchungen festgestellten weitgehend übereinstimmen.

4. Didaktisch-methodische Beispiele des Musikmalens

Da in der Malerei nach Kandinsky das wichtigste Merkmal die Bewegung darstellt, sind auf sie die bewegungskennzeichnenden Ordnungskriterien Zeit, Kraft und Raum anzuwenden. Diese Kriterien gelten ebenso für die Musik wie für den Tanz. Nicht minder treffen sie auf den Gefühlsbereich zu. Daher ist es möglich, anhand dieser Ordnungskriterien die verschiedenen medialen Bereiche hinsichtlich ihrer Bezüge zueinander zu vergleichen. Dazu soll die mitgeteilte Übersicht dienen. Die Gegenüberstellung zeigt, daß in den meisten Fällen Entsprechungen vorliegen. Für einige Felder fehlen noch empirische Befunde. Im Falle der Melodik z.B. müßte zwischen den vielerlei Arten von Schritt- und Sprungmelodik unterschieden werden. Melodik ist zudem ein Parameter, der eng mit andern musikalischen Eigenschaften zusammenhängt.

(Abb.2) -siehe nächste Seite-

Trotz der Unvollständigkeit der Tabelle erlaubt diese Übersicht eine mehrmediale Deutung von Ausdrucksbereichen.

Im einzelnen muß den arteigenen Merkmalen nachgegangen werden. Im Falle von Bleistiftzeichnungen gelten die Kriterien:

Form:	rund	eckig
Stärke:	dünn	dick
Linienführung:	durchgehend	unterbrochen
Platzaufteilung:	oben	unten
	eng	weit
	voll	leer
Inhalt:	konkret	abstrakt
	Bewegungsform	Stimmung
	abbildend	einfangend

Abb.2

Ordnungskriterien		Gefühl	Farbe	Form	Bewegung	Musik
ZEIT	Tempo:	+ Freude	gelb	rund schnell	rund schnell	allegro
		- Hektik		eckig schnell abrupt	eckig schnell abrupt	gehetzt
	Rhythmus:	+ wohltuend				geordnet
		- mißstimmend				ungeordnet
KRAFT	Dynamik:	+ Macht	rot	rund	rund	maestoso
		- Wut	violett	bizarr	eckig	chaotisch
RAUM	Melodik :					
	Harmonik:	+ Wohlbefinden	grün	rund	rund	konsonant
		- Schmerz	violett	eng zerrissen		dissonant
	Klangfarbe:	+ Gemüt - Trauer	dunkel		unten	tief
		+ Freude - Panik	hell		oben	hoch

Für das Malen kommen folgende Aspekte noch hinzu:

Farbwahl:	hell	dunkel
Farbgebung:	dick	dünn aufgetragen
Farbverteilung:	bunt durcheinander	einfarbig geordnet

Bei der Vorgabe gegensätzlicher Musikstücke zeigt es sich in der Regel, wie verblüffend ähnlich die Zeichnungen und Gemälde zu den jeweiligen Musikstücken ausfallen. Trotzdem offenbart sich stets die individuelle Handschrift des Musikmalenden. Das Musikmalen eignet sich daher in besonderer Weise zur Diagnostik und gezielten Förderung des Wahrnehmungsverhaltens.

Mühle (1967) unterscheidet zwischen handschriftlicher und gestischer Gebärde. Diese Unterscheidung weist darauf hin, daß in einem Bild auf den Grad des subjektiven Gestaltungsanteils und den Grad der Objektbezogenheit zu achten ist. Da die Musik ein hohes Maß an Projektion eigener Befindlichkeit ermöglicht, kann die im Bild fixierte eigene Stellungsnahme zur Aufdeckung von subjektiven Sichtweisen dienen. Sowohl in der Pädagogik wie in der Therapie müßte diese hinterfragt und gegebenenfalls im übenden Verfahren korrigiert werden.

In der Musik-Mal-Erziehung bieten sich dafür beispielsweise folgende Möglichkeiten an.

4.1
Identifikation mit einem Bleistift/Pinsel

Jeder Teilnehmer betrachtet den Raum als Fläche und be-zeichnet diese, z.B. gradlinig, vorwärts, seitwärts, rückwärts, kreuz und quer, dick - dünn, schwer - leicht, plötzliche - allmähliche Veränderungen.

Zwei "Pinsel" tun dasselbe nach dem Prinzip von Führen und Folgen. Eine weitere Möglichkeit besteht in der Gestaltung der Fläche durch die gesamte "Pinsel"-Gruppe. Schließlich können die "Pinselstriche" noch akustisch/vokal illustriert werden. Ziel dieser Übungen ist die Schulung des Vorstellungsvermögens und die Integration von Erlebnisweisen visueller, akustischer und motorischer Art.

Für die Durchführung solcher "Sitzungen" gelten folgende Richtlinien:
Begonnen wird jede Übungsstunde mit einer Einstimmungsphase. In ihr gibt jeder Teilnehmer sein momentanes Empfinden und seine Wünsche bekannt. In der Reflexionsphase im Anschluß an die Aktionen wird nach den sog. W-Fragen vorgegangen. Folgende Fragen sollte sich jeder Teilnehmer stellen: Wie habe ich mich gefühlt?, Wie fühle ich mich jetzt? Was ist geschehen? Im übrigen gelten die Regeln der themenzentrierten Interaktion nach Ruth Cohn.

4.2
Mitteilung des Empfindens mit Ausdrucksmaterialien

Jeder Teilnehmer zeichnet auf einem DIN A4 Blatt die Linien auf, bei denen er sich am wohlsten fühlt. Auf den Skizzenblättern soll er ausprobieren und sich seiner Vorlieben bewußt werden. Die entstandenen Bilder werden vokal und instrumental verklanglicht sowie einzeln, paar- und gruppenweise durch Bewegung gedeutet. Auf einem neuen Blatt zeichnet jeder Teilnehmer die Bilder der andern möglichst genau nach. Dabei soll er sich in die Stimmung der Bilder einfühlen und sich über die Wirkungsweisen der Linienführung klar werden. Schließlich werden die Bilder so geordnet, daß alle "Kopien" um das jeweilige Original liegen. Übereinstimmungen und Abweichungen werden diskutiert - Abweichungen ergeben andere Nuancen der Stimmung im Bild.

Angestrebt wird hierbei die Aktivierung der Wahrnehmung von Bedeutungen verschiedener Ausdrucksmaterialien (graphische Elemente, akustische Analogien, korrespondente Bewegungen). Dabei sollen auch eventuell auffallende projizierte Perspektiven reflektiert werden.

4.3
Bildbetrachtung

Aus einer Reihe von abstrakten und konkreten Gemälden wählen sich die Teilnehmer ein Bild aus. Hierbei soll erreicht werden, daß sich die Teilnehmer in Kleingruppengesprächen ihrer Interessensunterschiede und Präferenzen bewußt werden und zu einer Einigung kommen. Danach versucht jeder für sich, mit Instrumenten/Stimme/Bewegung einen Zugang zu dem von der Gruppe gewählten Gemälde zu finden. Schließlich trägt jeder Teilnehmer seine Version vor. Die Zuschauer beschreiben, was sie gesehen haben und suchen nach Entsprechungen von Bildgehalt und Interpretation. Der Interpret nimmt dazu Stellung. Des weiteren kann das Bild mit Hilfe von Ausdrucksmaterialien gemeinsam gestaltet werden. Als Ziele werden verfolgt: Wahrnehmungsschulung desjenigen, der das Bild umsetzt, und Wahrnehmungsschulung der Zuschauer, die zwischen Bildinhalt und Perspektivensetzung bzw. Projektion unterscheiden lernen sollen.

Diese drei Beispiele mögen genügen, um eine Vorstellung von der Arbeitsweise in einer adressatenbezogenen mehrmedialen Wahrnehmungserziehung und zur Aktivierung von Gruppenprozessen (sh. hierzu Hörmann 1981a) zu vermitteln. Eine systematischere Nutzung des mittlerweile sehr beliebten Gebiets "Musik und Malen" darüberhinaus für die Persönlichkeitsbildung und für das Musik-/Kunstverstehen wäre zu wünschen.

Literatur:

Buser, M.:
Ausdruckspsychologie. Fink München 1973
Dahlhaus, C.:
Das "Verstehen" von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse. In: Faltin/Reinecke (Hrsg.): Musik und Verstehen. Gerig Köln 1973, S. 37-47
Faltin, P.:
Zur Psychologie des ästhetischen Urteils. In: Die Musikforschung, Heft 2 1978, S. 135-160
Frieling, H.:
Farbe im Raum. Callwey München 1974
Gieseler, W.:
Komposition im 20. Jahrhundert. Moeck Celle 1975
Hörmann, K.:
Synästhetische Komponenten der Musikanalyse. In: Behne, K.-E. (Hrsg.): Musikpädagogische Forschung Laaber 1980, S. 127-145
ders.:
Zur empirischen Erforschung und pädagogischen Intensivierung musikästhetischen Empfindens. In: Zeitschrift für Musikpädagogik, Heft 11 1980, S. 135-141
ders.:
Wahrnehmungsbezogene Musikanalyse. Möseler Wolfenbüttel 1981
ders.:
Rhythmisch-musikalische Selbsterfahrung mit Jugendlichen. In: Meyer, E./Weber, A. (Hrsg.): Aktivierung von Gruppenprozessen. Schöningh Paderborn 1981a, S. 273-291
ders.:
Musikwahrnehmung und Farbvorstellung. Lexika Weil der Stadt 1982
Kandinsky, W.:
Punkt und Linie zu Fläche. Bentell Bern 1955
Karkoschka, E.:
Das Schriftbild der Neuen Musik. Moeck Celle 1966
Klausmeier, F.:
Die Lust, sich musikalisch auszudrücken. Rowohlt Reinbek 1978
Moog, H.:
Klänge zwischen Zeit und Raum. In: Musik und Medizin, Heft 5 1979, S. 29-39
Mühle, G.:
Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens. München 1967
Schneider, A.:
Zum Musikalischen im Werk Paul Klees. In: Hommage à Schönberg. Ausstellungskatalog Berlin 1974, S. 80-88
Stockhausen, K.:
Musik und Graphik. In: Stockhausen: Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band I. DuMont Schauberg Köln 1963, S. 176-188