

Vortrag bei der 5. Internationalen Rhythmikwerkstatt „Rhythmik und Instrument“

„Spielend üben: Synästhesie und Musikerfahrung“.

Einleitung:

Das Thema, das sich hinter diesem Titel verbirgt heißt:

„Übersetzungsprozesse“ von Musik und Bewegung im Kontext der Synästhesie-Erfahrung.“

Denn immer wieder, wenn ich die spontanen Bewegungen meiner Kommilitonen oder meiner Studierenden mit ihrer einmaligen Originalität im „hier und jetzt“ betrachtet habe, hat mich diese Frage beschäftigt:

“Woher kommen die Bewegungsideen,
die ein,
sich spontan bewegender Mensch
beim Hören einer Musik zeigt?“

Um dieser Frage nachzugehen, habe ich meine Betrachtungen in Form einer näherrückenden Perspektive versucht zu gliedern. Die Gliederung erinnert an ein filmtechnisches Verfahren: beginnt bei einer „totalen“ und mündet in einer Detail-Perspektive.

Ein erhofftes Resultat sollte

einerseits sein, die spezielle Arbeitsweise der Rhythmik in einen breiteren Kontext der wissenschaftlichen Erkenntnisse zu stellen,

andererseits sollte die, im musikpädagogischen Kontext einmalige Doppelperspektive des Faches herausgestellt werden:

nämlich die tiefe, ursächliche Verbindung von Körper-Bewegung und musikalischer Klangvorstellung.

1. Der Blick vom Weiten: Ein Verfahren ohne „Spielregeln“.

Ich möchte Sie bitten sich folgende Situationen vorzustellen:

Die erste: In einer Diskothek, eine Gruppe Jugendlicher bewegt sich im gleichen Puls zur rhythmisch vibrierenden Musik.

Die zweite: Ein Kind – ohne Ziel und Absicht - wiegt sich, dreht oder Hüpf beim Hören einer musikalischen Rundfunkübertragung.

Und die dritte: sie beobachten einen Nachbarn, der zwar ein absoluter musikalischer Laie, jedoch ein begeisterter Konzertgänger ist. Im Moment ist er dabei, mit Kopfhörern auf den Ohren, die Ouvertüre zur „Diebischen Elster“ von Rossini zu „dirigieren“.

Die Situationen sind so vertraut, dass wir nicht mehr fragen, woher kommt die Sicherheit an welcher Stelle Arm oder Bein sich senken, schwingen oder wippen sollen. Es geschieht einfach.

Eigentlich ist es absurd dabei eine gemeinsame Erklärung finden zu wollen, denn wenn man sich z.B. fragt

- um welchen Menschen handelt es sich,
- zu welcher Musik,
- zu welcher Zeit,
- an welchem Ort bewegt er sich

dann zeigt schon eine oberflächliche Analyse unendlich viele mögliche Eigenarten der Bewegung, also auch der Beweg-Gründe, und damit auch Wechselwirkungen und Prozesse, die sie verursacht haben könnten.

Diese Feststellung könnte noch verdeutlicht werden durch folgende Formulierung:

Jede spontane Spiegelung des Musikerlebens, das in der Bewegung sichtbar wird, ist ein Einzelfall.

Aber auch umgekehrt:

Jeder spontan gestaltete Klang als hörbares Zeichen der ihn initiiierenden Bewegung – auch des inneren „Bewegt-Seins“ - ist ein Einzelfall.

Das macht eine Antwort mit einer allgemeinen Gültigkeit auf die oben gestellte Frage scheinbar unmöglich.

Es hat also keinen Sinn diese Frage zu stellen?

Dennoch – methodisch bedingt – stellen wir im Rhythmikunterricht diese Frage des öfteren, indem wir als Pädagogen die Schüler vor zweierlei Aufgaben stellen:

zum ersten – sich spontan zu erklingender Musik zu bewegen,

zum zweiten – einer inneren Vorstellung folgend, sie spontan am Instrument zu „verklanglichen“ __ (wobei die Anregung unterschiedlichen Medien entstammen könnte- z.B. nicht nur aus der Bewegung, sondern auch von Bild, Text, einer imaginären, oder wirklichen Situation usw.)

Diese Aufgabe wird realisiert in einer intermediären „Übersetzung“ während einer spontanen Bewegungs- bzw. Klangimprovisation.

Um die spezifische Aufgabenstellung zu verdeutlichen: Im Falle einer Übersetzung zwischen dem Medium Musik und Bewegung würde

eine Person oder Gruppe sich frei im Raum bewegen, während eine andere das Gesehene durch eine Klangimprovisation am Instrument schildert.

Umgekehrt kann die Anregung auch von den Spielern ausgehen, die Bewegenden schildern spontan ihre Eindrücke durch Bewegung.

Ich versuche also meine Frage anders zu formulieren:

„Was ist die Basis der Kommunikation zwischen beiden Ausdrucksmedien während der intermediären ‚Übersetzung‘?“

Hierzu noch eine zweite Frage, auf die später eingegangen werden soll:

„Was wird eigentlich dabei für die musikalische Praxis gelernt?“

Ein erster Versuch einer Antwort:

Durch ein solches ‚Übersetzungsverfahren‘ wird versucht, die Eindrücke eines Sinngbietes durch die Tätigkeit eines anderen Sinngbietes zu veräußern. Das pädagogisch nachvollziehbare Ziel läge dabei auf der Bewusstwerdung der Eindrücke.

Das heißt - bei der ersten Art der Aufgabe sollte das Gehörte __ als Domäne der auditiven Wahrnehmung (des Hörsinns) __ durch die ganzkörperliche Bewegung __ als Domäne der kinästhetischen Wahrnehmung (des Bewegungssinns) __ repräsentiert werden.

Wir glauben in der Feststellung die passenden zwei Sinne für einander gefunden zu haben. Die „Kopplung der Sinne“ scheint eindeutig zu sein.

Bei der zweiten Art der Aufgabe – „einer Vorstellung folgend, ein Klangbild zu erschaffen“ - ist es schon schwieriger zu beschreiben

von welchen „Ausgangs-Sinnen“ die Vorstellung geschickt wird.

Und wohin wird sie geschickt? - Zu den Fingern, die das Instrument beim Spiel betasten, oder den Ohren, die den Klang erwarten?

Ich versuche dieses Problem an einem Beispiel zu verdeutlichen.

Die Aufgabe lautet: einen Wald-Tümpel durch ein „Klangbild“ am Instrument zu beschreiben. Vor dem „Klangbild“ muss ein inneres Bild im Spielenden entstehen, das er als Empfindungsvorlage benutzen könnte. Woher dieses Bild? – Vermutlich aus der Erinnerung. Nur einer, einer bestimmten? Schwer zu sagen.

Das Wort „Bild“ sagt, dass es um eine Art „Porträt eines Ortes“ gehen soll – also um Farben und Formen – der Auslöser wäre ein optischer Eindruck.

Diese Sinn-Perspektive – das spüren wir genau – macht den Tümpel im Wald zur sinnlosen, genauer un-sinnlichen Foto-Tapete.

Was fehlt diesem Bild noch? (schließen Sie für ein Moment die Augen bitte) Sehen sie ihn? Eine kleine dunkle Wasserfläche umgeben von Bäumen und Büschen und...

- die Stille..., die nur selten von einem Frosch unterbrochen wird,
- da und dort konzentrischen Kreise an der Wasseroberfläche,
- der Duft des Waldes und der Wasserminze,
- die schrägen Sonnenstrahlen, die kleine, grelle Tupfer
auf das Wasser schicken,
- das matschige Ufer unter den Füßen,
- die leichte Windbewegung im Schilf,
- die kribbelnde Vermutung: das Wasser ist sicher tief,
- die atemberaubende Kühle beim eintauchen,

Wie viele Sinnesbereiche waren also dabei?

Und wenn ich nochmals zum Aspekt der „Stille“ komme, wäre dabei zu fragen:

- ist das ein akustisches Phänomen – also musikalisch gesprochen eine Lärm-Pause (das wäre eine auditive Wahrnehmungsvorstellung),
- oder vielleicht geht es dabei um ein Zeitempfinden – also Langsamkeit, Verweilen (übrigens wurde der Zeitsinn noch nicht geortet – physiologisch gesehen),
- oder ist es ein körperliches E n t s p a n n u n g s empfinden, das ein meditatives Moment begleitet? Dafür wäre der für Muskelspannung zuständige Bewegungssinn verantwortlich.

Die Detailaufnahme der „Stille“ als e i n e s der vielen Elemente einer komplexen Vorstellung vom „Waldtümpel“ zeigt schon, dass bei den direkten Aufforderungen __ „Bild in Klang“, „Klang in Bewegung“, „Bewegung in Bild“ usw. __ vom einfachen Übersetzungsmechanismus mit einem „Ausgangssinn“ und einem „Zielsinn“ nicht ausgegangen werden kann.

Versuchen wir es also anders, das Übersetzungsverfahren der Rhythmik zu beleuchten.

2. Erste Annäherung: Energie – Zeit – Raum – Entsprechungen.

Ein zweiter Versuch, Äquivalenzen zwischen dem körperlich-sinnlichen Erleben und der akustischen Klanggestalt der Musik zu finden, wird aus der musiktheoretischen Perspektive versucht.

Da beide Medien – Musik und Bewegung – als zeitgebundene Ausdrucksweisen gelten, kommen wir zu den konstituierenden Größen beider: zu Energie, die sich in einem Zeit-Raum ausbreitet und dadurch eine Form bildet.

Das Einzige, was damit „trocken“, quasi objektiv festgehalten werden kann, sind die äußerlich „messbaren“ Teilaspekte beider Medien: die Geschwindigkeiten, Rhythmen, Motive, die Wiederholungen, Abwandlungen und Kontraste, und eine Reihe weiterer beschreibender Begriffe.

Diese Antwort verhält sich zu der Frage - „Was ist die Basis der intermediären ‚Übersetzung‘?“ - wie der „Waldtümpel“ zu seiner Foto-Tapete. Die Suche geht also weiter.

Auf etwas höherer theoretischer Betrachtungsebene finden wir die Teilaspekte der Musik, die Parameter; dabei auch folgende Formulierungen: (Gesten?) „Klang-Höhe“, „Klang-Dauer, oder -Länge“, „Klang-Intensität, oder auch -Stärke“ , dazu noch „Klang-Farbe“.

Wir merken, dass das „Durcheinander“ der Sinne wieder losgeht.

3. Zweite Annäherung: Metaphernbildung der Musik.

Die Ausgangsfrage motivierte der Wunsch nach objektivierbaren und auch außerhalb der Rhythmik kommunizierbaren Begriffen. Sie sollen die Bewegung im Bezug auf das Medium der Musik beschreiben. Daher wenden wir uns nochmals dem musikpädagogischen Sprachgebrauch zu.

Hier einige beliebte musikpädagogisch verwendete Formulierungen wie „weiche Stimme“, „harter Ansatz“, „spitzer Klang“, „grelles Intervall“ um einige Beispiele zu nennen. Jede und jeder von Ihnen kann sicherlich viele weitere sofort anführen.

Die Erwartung, hierbei Entsprechendes zu finden, erfüllt sich leider nicht, stattdessen finden wir Formulierungen, die etwas in sich bergen, das absolut nicht objektiv ist – das Erlebnis, das emotionale, sinnlich wahrnehmbare, das Nicht-zu-bezeichnende der hörbaren Gegenwart. Und noch dazu fällt es auf, dass die Musik, sobald sie „zur Sprache kommt“, scheinbar Beschreibungen benötigt, die anderen Sinneswahrnehmungen entliehen wurden.

Sind diese synästhetischen (d.h. von anderen „Sinnesmodalitäten“¹ überlagerten) Sprachmetaphern eine zufällige Erfindung eines sensiblen Einzelnen, quasi die poetische Seite seiner Privat-Sprache, oder deuten sie auf etwas, das tiefer liegt, das mit der synästhetischen Art der menschlichen Wahrnehmung grundsätzlich verbunden ist?

Und zweite Frage: Tritt diese scheinbare „Hilflosigkeit“ bei der Selbstbeschreibung nur bei einer einzelnen Sinnesmodalität, beim Hören, also bei der auditiven Wahrnehmung auf?

In folgender Zitatreihe finden wir sehr wichtige Hinweise, die zu der der Rhythmik-Methode eigenen Aufgabenstellung – nämlich Äquivalenzen zwischen unterschiedlichen Medien zu finden – eine interessante Parallele bietet.

Die verwendeten Zitate stammen aus dem Aufsatz von Sabine Gross, einer Linguistin und Literaturwissenschaftlerin, die die Erklärungen für die synästhetischen Phänomene der Sprache in den Untersuchungen anderer Wissenschaftsgebiete gesucht hatte. Auch hier eine Parallele zur Erklärungsversuchen im Bereich der Rhythmik.

Zit.:

„Es scheint (belegt im Deutschen und ausführlich im Englischen, aber auch auf andere, nichteuropäische Sprachen extrapolierbar) eine Reihe von grundlegenden Korrespondenzen zu geben, die einer der führenden zeitgenössischen Vertreter dieser Forschungsrichtung in der Psychologie, Lawrence Marks, als ‚cross-modal equivalence‘, ‚cross-modal matching‘ oder ‚cross-modal similarity‘ bezeichnet. Marks hat eine Reihe von Studien vorgelegt, in denen es um das Feststellen von Äquivalenzen sowohl zwischen tatsächlichen Sinneswahrnehmungen als auch zwischen verschiedenen synästhetischen Metaphern ging, und in einem weiteren Schritt dann um das Feststellen von Entsprechungen zwischen sprachlichem Ausdruck und Wahrnehmung. Seine Ergebnisse (...) belegten frappierende Übereinstimmungen zwischen den Versuchsteilnehmern und lieferten damit überzeugendes Material dafür, dass es in der menschlichen Wahrnehmung Äquivalenzen zwischen den folgenden Bereichen und Parametern gibt:

1) *Tonhöhe (im Deutschen ohne synästhetische Metaphern gar nicht benennbar) und Helligkeit: höhere Töne werden stärkeren Helligkeitsgraden zugeordnet und umgekehrt, tiefere Töne dunkleren Schattierungen,*

2) *Helligkeit mit Lautstärke: je heller, desto lauter und umgekehrt,*

¹ Begriff nach Hinderk M. Emrich, Synästhesie als ‚Hyper-Binding‘, in: Synästhesie. Interferenz-Transfer-Synthese der Sinne, hrsg. Von Hans Adler und Ulrike Zeuch, Würzburg 2002, S. 25

3) *Tonhöhe mit räumlicher Höhe,*

4) *Tonhöhe mit Größe: höhere Töne wurden jeweils kleineren Objekten zugeordnet; je tiefer der Ton, als desto ‚größer‘ wurde er empfunden².*

Sprachmetaphern, die die Beziehung zwischen den Sinnesmodalitäten darstellen, sind also nicht nur in der Musiksprache zu finden, sie sind in der Alltagssprache allgegenwärtig und besonders leicht verständlich.

Es scheint, dass die Erfahrung der unterschiedlichen Sinne sprachlich „übergebunden“ wird. Das Phänomen der Synästhesie kündigt sich durch die Sprache an.

4. Dritte Annäherung: „Seitensprünge“ der Wahrnehmung.

Die Synästhesie wird von unterschiedlichen Wissenschaften untersucht, nicht nur in der Sprache. Das eigentliche Objekt der Analyse sind die „Empfindungen“ und „Vorstellungen“, die Menschen haben.

Aus dieser Perspektive stellt sich also die Frage, ob wir bei einer Umsetzung eines imaginären Bildes – besser einer imaginären Vorstellung - in Klang und/oder Bewegung, wie es in der Rhythmik praktiziert wird, direkt mit einem Zugang zu Synästhesie-Erfahrung zu tun haben?

Ein schwieriges Thema. Die Synästhesie ist ein vieldiskutierter, schillernder Begriff, voller Unschärfen, ähnlich dem zu beschreibenden Phänomen.

Abhängig vom Standpunkt der Untersuchung bzw. der betrachtenden Wissenschaft wird es durch eine Reihe von Begriffen beschrieben.

Man spricht hierbei von Interferenz [Überlagerung, Überschneidung], Transfer [Übertragung] bzw. Synthese [Verbindung] der Sinne.

Der zuvor schon zitierte Psychologe Lawrence Marks schlägt den Begriff „*multimodaler Wahrnehmungsraum*“³ vor.

Im Handbuch der Psychologie setzt Heinz Werner Synästhesien gleich mit „*intermodalen Qualitäten*“, denen „*intersensorielle Eigenschaften*“ zugrunde liegen.⁴

Hinderk M. Emrich, ein Mediziner der im Bereich der molekularen Neurobiologie und Psychiatrie forscht, benutzt für die Synästhesie den Begriff „*Hyper-Binding*“ und beschreibt auf folgende Weise den momentanen Wissensstand über das Phänomen:

Zit.:

„Das grundsätzliche Problem, das hierbei im Hintergrund steht, ist die Frage nach den Prozessen des ‚binding‘, d.h. der bei der ‚intermodalen Integration‘ sich abspielenden Prozesse, die dazu führen, daß im Bewusstseinsfeld nicht partikuläre unverbundene intentionale Gehalte auftreten, sondern vielmehr kontextuell bedeutungsvolle einheitliche ‚intentionale Gegenstände‘“⁵

Eine weitere Frage stellt sich hierbei: „Ist die Synästhesie eigentlich jedem zugänglich und damit für pädagogisch-künstlerische Verfahren von Bedeutung?“

Auch diese Frage nach der sog. Normalität, bzw. Besonderheit der Empfindungs- bzw. Vorstellungs-Synästhesie hat die Wissenschaftler beschäftigt.

²Gross, Sabine, Literatur und Synästhesie in: Synästhesie..., a.a.O., S. 63

³ ebd., S. 65

⁴ Werner, Heinz, Intermodale Sinneserscheinungen(Synästhesien), in: Handbuch der Psychologie in zwölf Bänden, Bd. I, 1. Halbband, S. 299

⁵ Emrich, Hinderk, M., Synästhesie als Hyper-Binding, Abs. Phänomenologie der Synästhesie, in Synästhesie..., S. 28

Die klinische Definition dieses Begriffs zitiere ich hier nach dem zuvor schon erwähnten Forscher Hinderk M. Emrich. Er bezieht sich hierbei auf den statistisch seltenen, dennoch am meisten untersuchten Fall des „Farbhörens“: Zit.:

„Synästhesie wird auch als ‚Vermischung der Sinne‘ bezeichnet. Darunter versteht man, daß bei Stimulation einer Sinnesqualität – beispielsweise des Hörens oder Riechens – es in einer anderen Sinnesqualität wie z.B. dem Sehen von Farben oder geometrischen Figuren — zu einer Sinneswahrnehmung kommt. (...) Auf einem ‚inneren Monitor‘, der allerdings keine räumliche Begrenzung aufweist, erscheinen dann typischerweise vorbeilaufende farbige Strukturen, Kugeln bzw. langgestreckte vorüberziehende dreidimensionale Gebilde mit charakteristischen Oberflächen, (...) deren Charakter bei den sogenannten ‚genuinen Synästhetikern‘ in einem direkten korrelativen Verhältnis zu den akustisch Wahrgenommenen Sinneseindrücken steht.“⁶ [Bild].

Eine weitere Galionsfigur der Grundlagenforschungen im Bereich der Neurologie und Neuropsychologie, Richard E. Cytowic, spricht sich für eine Unterteilung dieses Begriffs aus:

Für die klinische Wahrnehmungs-Synästhesie einerseits, die selten ist und zum einen genetisch bedingt auftritt, zum anderen durch krankhafte, sowie halluzinationsähnliche Zustände provoziert wird, verwendet er den Begriff „starke Synästhesie“.

Alle weiteren Formen der Synästhesie bezeichnet er als „schwache“ bzw. metaphorische Synästhesie; im psychologischen Kontext wird sie auch „intermodale Analogie“ genannt.

Von Klaus-Ernst Behne, einem Musikpsychologen, der Personen mit den sog. „Farbhören“ untersuchte, stammt jedoch die Überzeugung: Zit.:

„Wenn man die Unterscheidung von [starke G.P.-A.]Synästhesie und intermodaler Analogie nicht preisgeben will, so wird man zu der Annahme genötigt, dass es sich hier keineswegs um einander ausschließende Vorgänge handelt, dass die Wahrnehmungswelt eines Individuums sowohl von Synästhesien wie von intermodalen Analogien geprägt sein kann“.⁷

Hinderk M. Emrich, ein Mediziner verglich die „intermodalen Einheiten“ der genuinen Synästhetiker mit einer Kontrollgruppe und stellte fest: Zit.:

„Probanden mit Synästhesie-Eigenschaften sind zur Generierung [Hervorbringung] dieser intermodalen Einheiten ebenso befähigt wie andere Subjekte“. In beiden Probandengruppen stellte er fest, dass das Phänomen „*nicht als ‚additiv‘, sondern als ‚integrativ‘ erlebt wird*“.⁸

Könnte das also heißen, – ein dritter Versuch der Annäherung an die eingangs gestellte Frage – dass es sich beim spontanen Übersetzungsverfahren der Rhythmik um Hervorbringung von Synästhesien im Sinne der intermodalen Analogien bzw. synästhetischen Metaphern handelt? Könnten vielleicht bei dieser Aufgabenform die „intersensoriellen Eigenschaften“, deren individueller Charakter unbestreitbar ist, geübt werden?

Aus dem bisher gesagten geht jedoch eindeutig hervor, dass beim Entstehen der intermodalen Metapher zwar die Reizung einer Sinnesmodalität im intermodalen Raum vorgeht (der Auslöser einer Vorstellung kann z.B. der Klang werden), dass sie aber als Vorstellung relativ abstrakt, in einer Art virtuellen Phantasieraum vorhanden ist und auch in der Bewegungsstille entstehen kann. [*frei formulierte Erläuterung*]

Das Übersetzungsverfahren der Rhythmik verläuft jedoch nicht ausschließlich mental, sondern rekurriert auf die direkte körperliche Tätigkeit.

⁶ Emrich, Hinderk, M., Synästhesie als Hyper-Binding, Abs. Phänomenologie der Synästhesie, in Synästhesie..., S. 26

⁷ Behne, Klaus-Ernst, Synästhesie und intermodale Analogie, in: Synästhesie..., S. 39

⁸ Emrich, Hinderk, M., Synästhesie als Hyper-Binding, Abs. Phänomenologie der Synästhesie, in Synästhesie..., S. 28

5. „Die Detail-Perspektive“: Körpererfahrung.

Es fehlt also noch ein Bindeglied zwischen der noch abstrakten Vorstellung und der aus der Sicht der Rhythmik notwendigen körperlichen Erfahrung. Es muss hierbei auch gefragt werden: Worin liegt der Wert des Zugangs zu „Synästhesie-Erfahrung?“

Hierzu drei Aussagen, die von Bedeutung sein könnten:

Als Erstes die These vom schon zitierten Psychologen Heinz-Ernst Werner:

Zit.:

„Mann kann interessanterweise (...) Schichten beim Kulturmenschen bloßlegen, die genetisch vor den Wahrnehmungen stehen und als ursprüngliche Erlebnisweisen beim ‚sachlichen‘ Menschentyp verschüttet sind. In dieser Schicht kommen die Reize der Umwelt nicht als sachliche Wahrnehmungen, sondern als ausdrucksmäßige Empfindungen, welche das ganze Ich erfüllen, zum Bewusstsein. In dieser Schicht kommt tatsächlich vor, dass Töne und Farben vielmehr ‚empfunden‘ als wahrgenommen werden.“⁹

Zum zweiten möchte ich eine weitere Aussage des gleichen Autors anbringen. An einer anderen Stelle bezieht er die Synästhesien auf direkte Leiberfahrungen: Zit.:

„Es ist sehr wahrscheinlich, dass das synästhetische Einheitserlebnis, das im Bereich der Vitalempfindungen durch verschiedene Reizmodalitäten ausgelöst werden kann, auf Tonusvorgängen des Körpers beruht.“¹⁰

Aus der Sicht der Bewegungspädagogen, die Ausdrucksweisen des Körpers beobachten, würden wir den oben geschilderten Umstand wahrscheinlich so beschreiben:

Die charakteristischen Empfindungen, die quasi als körperliches Echo unterschiedlicher Wahrnehmungsreize auftreten, beruhen auf dem minimalen Wechsel der Spannungsvorgänge im Muskeltonus.

- 1) Der Muskeltonus ist zwar charakteristisch für eine Empfindung wie die sprichwörtliche „Gänsehaut“; jedoch er kann durch unterschiedliche Reizsituationen hervorgebracht werden. z.B. Ein besonders „schriller“, wie ein besonders „sanfter“ Ton kann die ähnliche körperliche Reaktion hervorrufen.
- 2) Er kann wiedererkannt, erinnert und auch nach intensiver gewisser Übung für Ausdruckszwecke wiedererlebt, d.h. wiederhergestellt werden.

Das auslösende Ereignis kann durch die körperliche Empfindung quasi bis in die abstrakte Vorstellung zurückverfolgt werden. Hierzu ein musikalisches Beispiel:

Der Körper erinnert sich an das Erleben eines Klangs, eines „spitzen Klangs“, auch wenn es nicht gespielt, bzw. nicht gesungen wird.

Hier eine erste Bilanz der Musik- bzw. Kunstpädagogischen Bedeutung von dem oben beschriebenen „Übersetzungs-Verfahren“: Die Umkehrbarkeit der Empfindungen auf der Basis der synästhetischen Analogien macht die Rhythmikmethode zu einem besonders nützlichen, bzw. effektiven Werkzeug für alle mit Ausdrucksvorgängen arbeitenden pädagogischen und künstlerischen Disziplinen.

Hierbei wird eine körperliche Erinnerungsform geübt, auf der alle darstellenden künstlerischen Berufe basieren.

Ist aber der Beruf des Musikers der eines Darstellers? Ist musizieren gleich darstellen? Nach meiner Überzeugung – Ja, denn Musik – als instrumentaler und sängerischer Vorgang „geht durch den Körper“.

⁹ Werner, Heinz, Intermodale Sinneserscheinungen(Synästhesien), in: Handbuch der Psychologie in zwölf Bänden, Bd. I, 1. Halbband, Göttingen,1966, S. 297, zit. nach Böhme Gernot, Synästhesien im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung, in Synästhesie..., a.a.O., S. 50

¹⁰ Werner, Heinz, Intermodale ... a.a.O., S. 51

Ein drittes, wichtiges Argument kommt überraschender Weise von einem Philosophen, von Hermann Schmitz, der sich mit Subjektivität des Erlebens beschäftigt. Er bezieht den Wahrnehmungsvorgang direkt auf die körperliche Erfahrung und meint, dass die [Zitat] „Synästhesien im Grunde Charaktere des eigenleiblichen Spürens sind. [Ich zitiere weiter] Dabei ist für ihn von entscheidender Bedeutung, dass die synästhetischen Charaktere als solche, d.h. ohne äußere Sinneswahrnehmungen, gespürt werden können. So weißt er etwa darauf hin, dass die Schwere, die als synästhetischer Charakter einem Schall zugeschrieben werden kann, auch als solche am eigenen Leib – etwa bei Müdigkeit oder Benommenheit – gespürt werden kann“¹¹

Und hier schließt sich die Kette der Überlegungen. Das Erlebnis am Wald-Tümpel bekam seine „Körperlichkeit“ und wurde zum Klang: erst wurde es durch unterschiedliche Sinnesmodalitäten aufgenommen, dann gleitet es als Empfinden in den Körpertonus hinüber und bekam durch die feine Erinnerung der Spannungen ein eigenes Klangbild.

Hier zeigt sich eine weitere Fassade der musikpädagogischen Bedeutung des Faches Rhythmik: Die Sensibilisierung im Bereich der synästhetischen Wahrnehmung ist ein möglicher Weg zur feinen, differenzierten körperlichen Spannungs-Vorstellung. Empfindungen basieren eben auf den „feinen“ Veränderungen im Körpertonus. Und Vorstellungen __ als eine Erinnerungsform der Empfindungen __ gehen dem Klang voraus. Sie sind eine den Klang planende, dann ausführende körperliche Aktion.

Nach dem Vorhergesagten kann dieser Begriff „musikalische Bewegung“ als ein Träger synästhetischer Wahrnehmungsqualität verstanden werden.

Die Forscher vermuten, dass das limbische System, das für die Entstehung der Emotionen verantwortlich gemacht wird, die Brücke zwischen unterschiedlichen Sinnesarealen beim Phänomen der Synästhesie darstellt. Das würde praktisch bedeuten, dass die „musikalische Bewegung“ auch eine starke emotionale Komponente hat und dass sie mit Widererkennungsvorgängen verknüpft ist.

Abschließend möchte ich noch auf die im Titel dieser Ausführung benutzte Wortkombination „Spielend Üben“ kommen.

Sie bezieht sich auf die körperlich-mentale Voraussetzung beim Umgang mit den synästhetischen Bewegungsmetaphern. Der Zugang zu ihnen hat immer eine spielerische, quasi absichtslose Komponente. Sie erscheinen eben. Gleichzeitig sind sie erfüllt mit intensiven Lustgefühlen und Gefühlen der subjektiven „Richtigkeit“. Denken sie noch an die Jugendlichen aus der Diskothek, an das tanzende Kind, an den Hobby-Dirigenten?

Meine Ausführungen möchte ich mit folgender These abschließen:

Die der Rhythmik-Methode spezifische Aufgabenstellung stellt eine Möglichkeit dar, die sonst verborgenen synästhetischen Hintergründe der Empfindung und der Vorstellung zu erfahren, und sie quasi als „künstlerisches“ Handwerk zu üben.

Das Mittel hierfür liegt in der Aufgabe, in erster Linie spontan, ohne kognitive Zwischenschritte, eine synästhetische Körper-/Bewegungsmetapher zu bilden.

¹¹ Schmitz, Hermann, Subjektivität, Bonn 1968, S. 62 zit. nach Gernot Böhme in „Synästhesien im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung“ in Synästhesie...a.a.O., S. 51